نظری تنقید: مسائل و مباحث

(اسلوب احمد انصاری کے مضامین کا مجموعہ)

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

نظری تنقید: مسائل ومباحث

(اسلوب احمد انصاری کے مضامین کا مجموعہ)

مرتبہ

عفت آرا

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی-110025

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت	:	2011
تعداد	:	550
قیمت	:	-/75 روپے
سلسلۂ مطبوعات	:	1465

Nazri Tanqeed: Masaeel-o-Mobahis

Compiled by

Effat Ara

ISBN :978-81-7587-590-6

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا،
جسولہ، نئی دہلی 110025، فون نمبر: 49539000، فیکس: 49539099
شعبۂ فروخت: ویسٹ بلاک-8، آر۔کے۔ پورم، نئی دہلی-110066
فون نمبر: 26109746، فیکس: 26108159
ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: لاہوتی پرنٹ ایڈز، جامع مسجد، دہلی۔
اس کتاب کی چھپائی میں (70GSM, TNPL Maplitho(Top کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

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

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور

پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر دلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدیں اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

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

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

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائرکٹر

عرض مرتب

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اردو میں مضامین لکھنا 1939 میں اس وقت شروع کیا جب وہ گیارھویں جماعت کے طالب علم تھے۔ ساٹھ سال کی اس طویل مدت میں انھوں نے اردو شعر و ادب کے تقریباً تمام قابل ذکر مسائل اور بعض اہم شاعروں اور افسانہ نگاروں اور ادیبوں پر تنقیدی مضامین لکھے۔ ان کی اب تک 20 کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ ان کی ادبی دلچسپیوں کا دائرہ اتنا وسیع اور متنوع ہے کہ ایک دو مضامین میں ان کا احاطہ ممکن نہیں۔

اقبال اور غالب ان کی دلچسپی کا خاص موضوع ہیں اور ان دونوں شعرا کے متعلق انھوں نے باقاعدہ مضامین کے مجموعے شائع کیے ہیں۔ لیکن اس کے علاوہ بھی انھوں نے شاذ تمکنت جیسے نوجوان شاعر سے لے کر فراق اور مومن جیسے شعرا پر نہایت قابل قدر مضامین لکھے ہیں۔

اردو فکشن میں اسلوب صاحب کی دلچسپی پر بھی بطور خاص توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ بیدی پر ان کا مضمون جو ان کے پہلے مجموعۂ مضامین ''ادب اور تنقید'' میں شامل ہے اب تک بیدی پر لکھے گئے مضامین میں بہت قابلِ قدر مضمون ہے۔ یہی معاملہ امراؤ جان ادا پر ان کے غیر معمولی مضمون کا ہے اور امراؤ جان پر ہی منحصر نہیں اُردو کے پندرہ بہترین ناولوں پر ان کے مضامین کا مجموعہ اردو فکشن تنقید میں معیاری تنقید کا مثالی نمونہ ہے۔

''غزل تنقید'' غزلوں کے تجزیہ پر اب تک کی غالباً پہلی اور بہت منفرد تالیف ہے جسے اردو میں مقبولیت حاصل ہوئی۔

لیکن اقبال غالب، فکشن اور عملی تنقید پر اسلوب صاحب کے کام کی مقبولیت کی وجہ سے ان کی بنیادی دلچسپی کی بہت معتبر تنقیدی جہت نظری تنقید، لوگوں کی بے توجہی کا شکار ہوئی، اس لیے یہ خیال آیا کہ ان کے نظری مضامین کا ایک انتخاب شائع کیا جائے تا کہ ہم اردو اور انگریزی کے ایک صاحب رائے تنقید نگار کے ادب سے متعلق تنقیدی نظریات سے واقف ہو سکیں۔

میں قومی اردو کونسل کے اراکین اور بطور خاص اس کے ڈائرکٹر کی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اس اہم کتاب کی اشاعت کی ذمہ داری قبول کی۔

پروفیسر عفت آرا
شعبۂ انگریزی
علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ

مقدمہ

یہ تسلیم کرنے میں کسی کو تامل نہیں ہونا چاہیے کہ تخلیقی عمل غیر شعوری اور اضطراری ہوتا ہے یا یہ کہیے کہ یہ ایک تکوینی صلاحیت کو آشکار کرتا ہے۔اس کے بالمقابل تنقیدی رویہ یا تفاعل استدلالی، منطقی اور استقرائی ہوتا ہے۔بالفاظ دیگر اول الذکر ایک طرح کے Gestalt یا Configuration کو فرض کرتا ہے کہ اسی کے بطن سے تخلیقی کارنامہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔اس Configuration یا کیمیاوی مرکب کی توضیح مختلف انداز سے کی جا سکتی ہے۔یعنی اس میں انفرادی، اجتماعی، شعوری اور غیر شعوری عناصر مجتمع ہوتے ہیں۔لیکن جیسا کہ آگے وضاحت کی جائے گی ہمیں اپنی نظر اس مظہر پر بھی مرکوز کرنی چاہیے جو اس سے ماوراء ہے۔تنقید نگار کے لیے یہ ازبس ضروری ہے کہ وہ بعض تسلیم شدہ معروضات پر بھی نظر رکھے۔ امریکی شاعر Macleish نے ایک جگہ کہا ہے: A Poem Must Not Mean, But Be اس قول کی تغلیط ہمیں اقبال کے اس شعر میں ملتی ہے۔

ارتباطِ حرف و معنی، اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر میں ہے

یہاں حرف و معنی کی یکجائی کی طرف تو جائز طور پر اشارہ کیا گیا ہے۔لیکن جدید فکر میں

یہ نکتہ بھی غور طلب رہا ہے کہ معنی کے کیا معنی ہیں؟

ایک سادہ اور مغالطہ انگیز نقطۂ نظر تو یہ ہے کہ ادبی تخلیق کا مقصد کسی سیاسی نصب العین یا پروگرام کو پڑھنے والوں تک پہنچانا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے علم برداروں کا جو ادب کی تاریخیت اور مادی اساس پر زور دیتے ہیں۔ یہ کہنا ہے کہ 'ادب پیداواری قوتوں اور طبقاتی کشمکش کے بطن سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ ایک انتہائی سطحی نقطۂ نظر ہے۔ دراصل وہ اس مفروضے کو مان کر چلتے ہیں کہ حقیقت کی کنہہ تک رسائی صرف مادے کو اولین اکائی فرض کرنے سے کی جا سکتی ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ شعور کو مادے پر تقدم حاصل ہے اور اس کے بغیر حقیقت کی کوئی قابلِ قبول توجیہ ممکن نہیں۔ وہ یہ سمجھتے ہیں اور ان میں سے بعض نے یہ برملا کہا بھی ہے کہ وہی ادب قابل اعتنا ہے جو Classless Society قائم کرنے میں مدد کرے۔ اور جس کا کسانوں اور صرف کسانوں اور مزدوروں کے مسائل سے واسطہ ہو۔ یہ ایک حد درجے نا قابل اعتبار اور لچر نظریہ ہے۔

سید احتشام حسین کے نزدیک قوت متخیلہ کسی بھی تخلیقیت کی حامل نہیں ہے یہ ایک ایسی ناتواں قوت ہے جو فرد کے (طبقاتی) شعور کے سامنے سپرانداز ہو جاتی ہے۔ اس کے بارے میں سوائے اس کے اور کیا کہا جائے۔ براین عقل و دانش بباید گریست۔ ایک اور نقاد ڈاکٹر عبدالعلیم Personal Apperception کو تو شاید تسلیم کرتے ہیں لیکن کسی ایسی وجدانی صلاحیت کو نہیں مانتے جو حقیقت مطلقہ کا ادراک کر سکے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ ایسی حقیقت ہی کے قائل نہیں جسے آپ Supra-Sensuous Reality کہہ سکیں، یا جس پر ماورائیت کا اطلاق کیا جا سکے۔ اسے آپ ان کی پراگندگیٔ خیال یا قیاس آرائی کی استعداد کے فقدان پر ہی محمول کر سکتے ہیں۔

علی سردار جعفری نے فیض کی آزادی پر نظم '' یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر'' پر جو ایک اچھی نظم ہے یہ فرمایا کہ پوری نظم پڑھنے سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ فیض دراصل کیا کہنا چاہتے ہیں:

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا!

اس لیے کہ پوری نظم اپنی وقعت کا انحصار شعری محاکات پر رکھتی ہے جس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا

کہ ان کے نزدیک اچھی شاعری متقدمین میں نظیر اکبرآبادی کے ہاں اور متاخرین میں مخدوم محی الدین ہی کے ہاں اپنا وجود رکھتی ہے۔ان ترقی پسند نقادوں کو اس امر کا کوئی شعور نہیں کہ سادہ واقعات، اکہرے تجربات اور معروض (Objects) عمل تقلیب یعنی Process Of Transmutation سے گزر کر شعری صداقتوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ترقی پسندوں کی ان سرسری اور فضول باتوں سے قطع نظر کر کے ہمیں دورِ جدید کے مشہور نقاد F.W.Bateson کا یہ قول ذہن میں رکھنا چاہیے کہ بڑی شاعری زماں کے عمل کی تنسیخ میں برابر کوشاں رہتی ہے۔اور عظیم برطانوی شاعر ولیم بلیک نے یہ کہا ہے کہ بلند ترین سطح پر شاعری یعنی Poetry اور Prophecy متحد الاصل معلوم ہونے لگتی ہیں۔اس نے اپنی انتہائی پُر وقعت نظموں کو Major اور Minor Prophecies کا نام دیا ہے۔دراصل بنیادی طور پر ادبی تخلیق ایک ایسا عمل ہے جس میں Vision یا رویائے حق یا رویائے حیات کو خارج میں Infix کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔اور یہ عمل بھی سادہ اور واضح نہیں بلکہ منحنی اور پُر پیچ ہوتا ہے۔دراصل ترقی پسند ادب کا نام لینے والے صرف Direct Poetry ہی کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔وہ شاعری میں Obliquity کے عنصر کو یکسر نظر انداز کرتے ہیں۔اس کے برعکس جمالیاتی طرز احساس رکھنے والوں کا ادعا یہ ہے کہ ادبی فن پارے کا مقصد لفظی تراش وخراش اور تزئین وآرائش کے ذریعے ہماری جمالیاتی حس کو تسکین پہنچانا ہے اور بس۔اگرچہ جمالیاتی کل کی بھی بہرحال ایک اہمیت ہے لیکن یہ کل تمام تر جامعیت کا حامل نہیں ہے۔یہ ترکیب پاتا ہے محاکات تشبیہات اور استعاروں کی تنظیم سے۔جمالیاتی طرزِ فکر اور احساس کا بھی ایک فلسفہ ہے مگر یہ کہنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فنی شاہکار کو ایک طرح کا خود مکتفی یعنی Monadistic معروض سمجھنا بھی جس کی فکری بنیاد مشہور فلسفی Leibnitz کے فلسفے سے متاثر معلوم ہوتی ہے صحیح نہیں ہے۔اس لیے کہ ہمارے لیے اس معروض سے بلند تر فضاؤں کی طرف نظریں اٹھانا بھی ضروری ہے۔یہ نظریہ بھی ہمیں دور تک نہیں لے جاتا اور ادب کے واسطے سے ہمیں ایک محدود فضا میں مقید کر دیتا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ فن کار کا مقصد نہ جمالیاتی پیکروں کو تراشنا ہے۔نہ ہمیں اس میں محض

خیالات کے Reflexes ملتے ہیں بلکہ فن کار کا مقصد ہمارے سامنے ایسا Vision یا Visions ابھارنا ہے۔ جس کا ادراک اور عرفان صرف باطنی آنکھ یا Wordsworth کے الفاظ میں Inward Eye ہی کر سکتی ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ اگر ہم ادب کے Concretization پر زور دینا چاہیں تو موجودہ تنقیدی اصلاح میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فنکار کا سروکار ایک نوع کے Concrete Universals سے ہوتا ہے اور یہ بات بھی واضح ہے کہ Universals کا تعلق صرف حسّی ادراک سے نہیں ہوتا بلکہ اس سے ماسوا ہوتا ہے۔

ڈاکٹر اقبال نے 'ضرب کلیم' میں اپنی ایک نظم بعنوان 'صوفی سے' میں کہا ہے کہ تخلیقی فن کار کا واسطہ نہ کلیتہً حادثات Daily Occurences کی دنیا سے ہوتا ہے اور نہ 'حیات و ممات کی دنیا' سے جو Space Bound ہے بلکہ بالآخر ممکنات کی دنیا (World Of The Possibles) سے ہوتا ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جس کی طرف اشارہ شروع میں معنی کے معنی کی ترکیب کے استعمال سے کیا گیا ہے۔ مزید یہ کہ ہم اپنے اردگرد پھیلی ہوئی کائنات کے مسائل سے ناگزیر طور پر مربوط ہونے کے باوجود اس کائنات اور اس زندگی سے بالآخر دوچار ہوتے ہیں جو حواس کی دنیا سے پرے ہے یہ پرولتاری اجتماعی آمریت یا تنظیم نہیں ہے بلکہ وہ افق ہے جس کی طرف ہماری نظریں بالآخر ٹھہر جاتی ہیں۔ مشہور فرانسیسی ناول نگار مارسل پروسٹ نے یہ بہت بنیادی بات کہی ہے کہ تخلیقی فن کار کا واسطہ اس مسئلے سے بھی ہوتا ہے جس سے ہم اپنی اردگرد کی کائنات میں نبرد آزما ہوتے ہیں اور جس کو تبدیل کرنے کی ہم جدوجہد بھی کرتے ہیں اور اس Mystery سے بھی جو ہمارے اندر مدغم بھی ہے اور جس کو ہم اپنے باطن کی آنکھ سے کبھی کبھی دیکھ بھی سکتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اس وسیع تر افق کو سمجھنے کے لیے اور آشکار کرنے کے لیے ہم مختلف راستے اختیار کر سکتے ہیں۔ مشہور فلسفی Schoun نے یہ اشارہ کیا ہے کہ فنی تخلیق کار World Of Contingency تک اپنے آپ کو محدود نہ کر سکتا ہے اور نہ اسے کرنا چاہیے بلکہ اس سے ماوراء اس حقیقت کو آشکار کرنا چاہیے جس کے لیے اس نے Archetype کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اسے ہم مطلق (Absolute) بھی کہہ سکتے ہیں اور جرمن فلسفی کانٹ کی اصطلاح میں

Thing-In-Itself بھی۔ اقبال کی اصطلاح میں اسے حقیقت الاشیا کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ یہ کہنا بے حد ضروری معلوم ہوتا ہے کہ Absolute کے اس تصور کو ہمیں کسی طرح کی Solipsism سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔

اس صلاحیت اور استعداد کی طرف قرآن کریم نے اشارہ سیرتِ اقدس ﷺ کے حوالے سے اپنے بے مثل اعجاز بیان کو کام میں لاکر اس طرح رقم کیا ہے:۔مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغٰی یعنی نہ آپ کی پلک جھپکی اور نہ آپ کے قدموں میں لغزش پیدا ہوئی۔ یہ تیقن، استقامت اور ارتکاز کا انتہائی صبر آزما مشکلات میں آپ ﷺ کے طرزِ عمل کا استعاراتی بیان ہے۔ بہ الفاظ دیگر تنقید نگار کے لیے بھی انتہائی دلجمعی، توازن اور اعتدال کا رویہ اختیار کرنا ضروری ہے۔ آپ چاہیں تو اسے Equilibrium کہہ لیجیے۔ جس میں قرآنی منشا شامل ہے یا اس کے لیے ایک بدیہی اور سادہ انگریزی ترکیب Equipolse بھی استعمال کر سکتے ہیں۔

اسلوب احمد انصاری
علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ

Mr Ansari was one of the most interesting pupils I have had the privilege of teaching at Oxford. His forte is abstract thinking and I feel sure we shall hear more about him in the future in the rather rarefied field of philosophical literary theory. Some of his essays in this kind were extremely promising. I remember in particular a brilliant ideological analysis of T.S.Eliot's, **Four Quartets** and a similar discussion of Blake's symbolic mythology.

F.W.Bateson

University of Oxford, 1958

فہرست

1۔	عرض مرتب	V
2۔	مقدمہ	VII
3۔	شعری صداقت	1
4۔	سائنٹیفک نظریۂ تنقید	12
5۔	ادبی تنقید کے چند مسائل	25
6۔	ادب کی قدریں	44
7۔	ادبی تاریخ اور ادبی تنقید	70
8۔	نثر کا آہنگ	84
9۔	تخلیق اور تنقید	97
10۔	شاعری اور شعری پیکر	109
11۔	موجودہ تنقید کی صورتِ حال پر چند خیالات	131

12۔	ادبی اسٹرکچر کا مسئلہ	139
13۔	اردو میں تنقید نگاری کی روایت	146
14۔	تنقیدی تجزیہ کے تین بنیادی عناصر	154
15۔	اقبال اور فنونِ لطیفہ	158
16۔	نظم: ایک خود مکتفی صنف	163
17۔	ترجمہ کا عمل	169
18۔	اسلوبِ بیان کا مسئلہ	180
19۔	استعارے کا تفاعل	189
20۔	اقبال کے ایک شعر کے حوالے سے	200
21۔	اسطوری تنقید	208
22۔	ترقی پسند ادب اور تنقید	219
23۔	تشریح اور فنِ تعبیر کا فن	231
24۔	ادب میں روایت اور تجربہ	237

شِعری صداقت

جمالیاتی اور فنی تنقید کی تاریخ انسان کے بدلتے ہوئے ذہنی رجحانات کی آئینہ دار ہے۔ اس پر مابعد الطبیعیاتی رنگ کا جو پرتو ہمیں نظر آتا ہے وہ حکیم افلاطون کے نظریوں کا مرہونِ منت ہے۔ کلاسیکی جرمن فلسفیوں کانٹ، شیلنگ اور ہیگل کے زمانے اور انگریزی ادب کی تاریخ کے ابتدائی دور میں بنیادی ادبی مسائل پر غور و فکر کرنے والوں کے لئے اس مفروضے کی صحت کہ 'حسن صداقت اور خیر' اپنی اپنی جگہ مستقل وحدتیں ہیں' کسی دلیل کی محتاج نہیں تھی۔ ادب اور آرٹ کو فلسفہ کی بندشوں سے آزاد کرانا جوئے شیر لانے سے کم دشوار کام نہیں تھا۔ اس میں پوری طرح کامیابی نہیں ہوئی تھی' کہ مذہب اور اخلاق نے بڑھ کر انھیں اپنی قبا پہنا دی۔ اخلاقی ضابطوں کی گرفت' جنھیں عہدِ وسطیٰ کے کلیسائی نظام کی حمایت حاصل تھی' اتنی سخت ہوتی گئی کہ ان کا سہارا لئے بغیر ادب اور آرٹ کا وجود خطرہ میں پڑ گیا۔ نئے سائنٹفک علوم اور تجسس و تحقیق کے اس جذبے نے جس کی بدولت انسان نے عالمِ طبیعی سے برسرِ پیکار ہونے اور اس پر فتح پانے کی کوشش کی' ان دونوں طلسموں کو توڑا۔ جب انسان کی نظریں اپنے گرد و پیش پر پڑیں تو اسے یہ جاننے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ انسانی ذہن کی نیرنگیاں اپنے ماحول سے کس حد تک اثر پزیر ہوتی ہیں۔ اور کیا یہ ممکن ہے ہم اپنی معاشرت' اپنے تمدن' اپنی تاریخ اور اپنے نسلی ارتقا کے تقاضوں سے بے نیاز رہ کر

ادبی کارناموں کی تخلیق کر سکیں؟ یہ ایک صحت مند حوصلہ تھا، جس کے نتائج اس حد تک ضرور تعمیری ثابت ہوئے کہ اس نے ہمیں فلسفہ کی بھول بھلیاں اور اخلاق کی کال کوٹھری سے باہر نکال کر اکتشافِ علمی کے کٹھن لیکن واضح راستے پر ڈال دیا۔ ہم آسمانوں کی فضاؤں اور وسعتوں سے ضرور دور ہو گئے، مگر اس زمین سے ہمارا رشتہ مضبوط ہو گیا، جس پر ہمارے پاؤں ہمیشہ جمے رہنے چاہئیں۔ تاکہ ہم رفعتِ تخیل کے باوجود صداقت سے منحرف نہ ہونے پائیں۔ لیکن چونکہ یہ طریقۂ کار نادانستہ ردِّعمل کے طور پر اختیار کیا گیا تھا، اور اس میں بے جا غلو برتا گیا، اس لئے ہمارے نتائج میں پھر وہی پہلی سی انتہا پسندی پیدا ہو گئی، جو نظر کو اشیا کی نوعی کیفیتوں پر مرکوز ہونے سے روکتی ہے۔ اب ہمارے زمانے میں چند سال سے ایک صالح نقطۂ نظر ابھرتا ہوا معلوم ہوتا ہے جو مابعد الطبیعیاتی اخلاقی اور عمرانی اصول کی اہمیت اور ان کے اندرونی اثرات کو تسلیم کرنے کے باوجود شعر و ادب کی منفرد کائنات کے وجود کا اعلان کرتا ہے۔

واقعاتی اور شعری کائنات کے درمیان جو امتیاز ہے اور جس کے بنا پر شعری صداقت کے معیار کو متعین کرنے کا سوال پیدا ہوتا ہے، اس پر ایک سے زائد بار روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ زندگی امکانات سے پُر ہے۔ معروضی واقعات شاعر کو جو مواد فراہم کرتے ہیں، وہ اتنا وافر اور الجھا ہوا ہوتا ہے کہ اسے تمام و کمال جذب کرنا ممکن نہیں۔ بالفرض اگر ایسا ممکن بھی ہو، تو اس میں جو تضاد، تردید اور خامی ہے، اسے جب تک دور نہ کیا جائے، زندگی اور اس کی وہ شکلیں جو ہمیں آرٹ میں نظر آتی ہیں، قابلِ فہم نہیں بن سکتیں۔ شعری تجربے کو ہم اس تصادم سے تعبیر کر سکتے ہیں، جو واقعات، محسوسات اور شاعر کی انفرادی شخصیت کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے، اور جس سے حقائقِ عالم وجود میں آتے ہیں۔ اس اجمال کی تفصیل مختلف طور پر کی جا سکتی ہے۔ اپنی بحث کے پیشِ نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعر اپنی شعری حِس کے مطابق اس پورے ذخیرے میں سے چند اجزا اخذ کر لیتا ہے، جو غیر ارادی طور پر اس کے لاشعور کی گہرائیوں میں ڈوب جاتے ہیں، اور ایک ناقابلِ تجزیہ عمل کے بعد جب وہ پھر شعور کی سطح پر ابھر آتے ہیں تو حشو و زوائد سے بالکل پاک ہوتے ہیں۔ جب شاعر انھیں معنی خیز بنانے کے لئے ایک شکل عطا کرتا ہے، جو دراصل اندرونی وحدت کی

ایک ظاہری علامت ہے، تو وہ نہ صرف زیادہ مربوط اور منظم ہو جاتے ہیں، بلکہ شاعر اور سامعین دونوں کے لئے زیادہ قابلِ فہم اور فکر انگیز بن جاتے ہیں۔

ایک شعر یا پوری نظم میں معنی و مفہوم کی یہ گہرائی کیسے پیدا ہوتی ہے؟ نظم اور کسی تاریخی یا سائنٹیفک بیان میں نمایاں فرق کی وجہ یہ ہے کہ نظم میں الفاظ اور ان کے معانی ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں۔ تاریخی یا سائنٹیفک بیان میں الفاظ ذہن کو دوسرے الفاظ یا بیرونی اشیا کی طرف لے جاتے ہیں۔ نظم کے الفاظ اس کے برعکس اشیا کی نوعی زرخیزی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ وہ ہمیں ان خاصیتوں کا علم بخشتے ہیں، جنھیں شاعر نے اپنے ادراک اور بصیرت کے مطابق اخذ کیا ہے۔ شعر دراصل اس تنظیم کا نام ہے، جسے ہم الفاظ کے معانی اور اشیا کی ماہیت اور ان کی خاصیتوں کی مدد سے وجود میں لاتے ہیں۔ اشیا کا خارجی وجود اور اس وجود کی طرف کوئی اشارہ شعر کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتا۔

تاریخی اور سائنٹیفک بیان میں ہم اشیا کی تعبیر پر زور دیتے ہیں، نظم یا شعر میں تضمین پر ایک شے کی تعبیر کو مستحکم اور یقینی بنانے کے لئے ہم دوسری ایسی اشیا کی تعبیر کا سہارا ڈھونڈتے ہیں، جو خارج میں موجود ہیں۔ تضمین کو قابل وثوق ثابت کرنے کے لئے ہم اپنی شعری دنیا سے منہ موڑنا اور کسی دوسری چیز کی طرف متوجہ ہونا ضروری نہیں سمجھتے بلکہ تشبیہوں، استعاروں اور اشاروں کی مدد سے الفاظ کے مختلف معانی اور اشیا کی ان خاصیتوں سے جو ہماری شعری دنیا میں موجود ہیں ہم اپنا علاقہ زیادہ مضبوط کر لیتے ہیں یہاں تک کہ الفاظ ان کے مفاہیم اور اشیا کی خاصیتیں مل جل کر ایک ایسا تانا بانا بن جاتی ہیں جو علاحدگی کے باوجود موثر اور قابلِ وقعت ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایسا کرنے سے ایک قسم کی تنگی کا احساس دامن گیر ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ وہ مختلف خاصیتیں جو شعری دنیا میں داخل کر لی جاتی ہیں ایک دوسرے کو متعین کرتی اور ان پر اثر انداز ہوتی ہیں اس لئے مجموعی طور پر ہم شعر کی دنیا میں اشیا کی حقیقت کو زیادہ بہتر طور پر سمجھنے کے قابل بن جاتے ہیں۔ ان میں ہمیں زیادہ گہرائی، زیادہ وسعت، زیادہ زرخیزی نظر آنے لگتی ہے، اور ان کے اندرونی گوشے سمٹنے کے باوجود معنوی اعتبار سے بسیط ہو جاتے ہیں۔

مشہور ماہر نفسیات اور نقاد آئی' اے' رچرڈس نے غالباً شعری اور واقعاتی کائنات کے اس فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے زبان کے استعمال کی دو قسمیں قرار دی ہیں۔ جنھیں ہم REFERENTIAL LANGUAGE اور EMOTIVE LANGUAGE کے نام سے پکارتے ہیں۔ اوّل الذکر کا تعلق سائنٹیفک حقائق اور ان اعتقادات سے ہے' جن کی تصدیق کی جا سکتی ہے۔ اور جنھیں ہم مفہوم کلی کے منشا سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ موخر الذکر کا تعلق اس تخئیلی رضامندی سے ہے۔ جس کی کوئی منطقی توجیہہ ممکن نہیں' اور جسے ہم مفہوم کلی کے تصورِ شئے کا نام دے سکتے ہیں۔ زیادہ وضاحت کے طور پر' ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اشیا کا باہمی ربط ظاہر کرنے یا تصور اور شے میں مطابقت قائم کرنے کے لئے جب ہم اشاروں سے کام لیتے ہیں تو اس وقت ان کا تفاعل خالص عملی ہوتا ہے۔ جب ہم انھیں خاصیتوں کے اظہار یا انھیں پہلو بہ پہلو رکھنے کے لئے استعمال کرتے ہیں اور بیرونی اشیا کے وجود کو تسلیم کرنا اپنے دائرۂ عمل سے باہر سمجھتے ہیں' تو یہ تفاعل خالص شاعرانہ بن جاتا ہے۔ اصطلاحی زبان میں ہم پہلی قسم کے وسیلے کو قضیہ کا نام دینا پسند کرتے ہیں' اور دوسرے وسیلے کو اشارہ' استعارہ یا کنایہ کہتے ہیں۔ پہلی صورت میں ہمارا تعلق اس معلوم یا معروض سے ہوتا ہے' جو تمام تر حواسی ہے اور ہم صرف واقعات کے سادہ بیان پر اکتفا کرتے ہیں دوسری صورت میں ہم زبان کو تخئیلی طور پر استعمال کرتے ہیں۔ تا کہ اشیا کی اندرونی وحدت اور کیفیت کو اجاگر کر سکیں۔ برٹرینڈ رسل نے ان مقدمات کے درمیان جو صرف واقعات کا اظہار کرتے ہیں اور وہ جو تخئیل کو اکسا کر مختلف حالتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں، ایک حدِّ فاصل قائم کی ہے۔ جب زبان یا الفاظ کو موخر الذکر صورت میں استعمال کیا جاتا ہے' تو وہ سموئیل الگزینڈر کی رائے کے مطابق مستغرق بن جاتے ہیں۔ اور ان میں ایک نیا جادو بیدار ہو جاتا ہے۔ جو انھیں ان کے معمولی فرائض سے بہت بلند اور وقیع بنا دیتا ہے۔

واقعاتی اور شعری کائنات کا علاحدہ اور مستقل وجود تسلیم کر لینے اور زبان کے استعمال کی دو واضح صورتوں کو مقرر کرنے سے یہ لازم آتا ہے کہ وہ قوانین جو ان دونوں مملکتوں میں جاری و ساری ہیں' مختلف ہوں گے۔ اس طرح صداقت کا کوئی مشترک تصور وضع کرنا ممکن نہیں

ہے۔ایسی صورت میں ہم یا تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعری صداقت واقعاتی صداقت کی نسبت زیادہ جامع خیال ہے۔یا صداقت کے لئے ہمیں ایسا مرادف تلاش کرنا پڑے گا' جو شعری کائنات کے قوانین' شاعر کی بصیرت اور شعری تجربہ کی خاصیت سے میل کھاتا ہو۔ارسطو نے کہا تھا کہ شاعری تاریخ کے مقابلے میں زیادہ فلسفیانہ تحریر ہے۔کیونکہ تاریخ کا تعلق صرف ان واقعات سے ہے جو زمان ومکان کی پابندیوں میں ظہور پذیر ہو چکے ہیں۔اور شاعری کا موضوع زیادہ تر وہ حوادث ہیں' جن کا صادر ہونا امکانِ غالب ہے۔اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ جو واقعات گذر چکے ہیں' وہ شاعری کے پیکر کے لئے خام مواد نہیں بن سکتے۔ارسطو نے ان کی اہمیت کو بجا طور پر تسلیم کیا ہے مگر صرف اسی حد تک کہ وہ امکانِ غالب کے قانون کے تحت آسکیں اور شعری کائنات میں ضم ہو کر ان تقاضوں کو پورا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہوں' جن پر شاعرانہ موہوم کا سانچا تیار ہوتا ہے۔ارسطو نے چونکہ شاعری کو ایک فن شریف مانا ہے۔اس لئے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شاعرانہ موہوم اور امکانِ غالب کا قانون دونوں اپنی جگہ پر قابلِ اعتنا ہی نہیں بلکہ آخری حقیقت کی منزل کی طرف نشانِ راہ ہیں۔اس مفروضہ کی روشنی میں صداقت کا تعین کیونکر کیا جائے؟

صداقت کی بدیہی تعریف تو یہ ہے کہ وہ اس رشتے کا نام ہے' جو ہم دو اشیا کے درمیان قائم کرتے ہیں۔زیادہ وضاحت کے پیشِ نظر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ صداقت اس مطابقت سے عبارت ہے' جو کسی خیال اور بیرونی شے میں پائی جائے جو اس خیال کی تخلیق کا باعث ہوئی۔ولیم جیمس نے یہی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔میری رائے میں یہ تعریف زیادہ قطعی اور صحیح ہو جائے گی اگر ہم خیال کی جگہ قضیہ اور بیرونی شے کی جگہ واقعیت کا لفظ استعمال کریں۔چونکہ صداقت سے دراصل مراد وہ تعلق ہے' جو قضیہ اور واقعیت کے درمیان پایا جائے۔اس لئے یہ ضروری ہے کہ ہم کسی بیان کی صداقت کا اندازہ لگانے کے لئے اس کی پوری طرح جانچ پڑتال کرلیں۔اگر ہم اپنی تحقیقات کی روشنی میں یہ محسوس کریں کہ قضیہ اور واقعیت کے درمیان ایک طرح کی ہم آہنگی ہے۔تب یہ کہنے میں ہمیں کوئی تامل نہ ہوگا' کہ وہ بیان جس میں قضیہ واقع ہوا ہے' صداقت پر مبنی ہے تاریخ میں ہم صداقت کا تعین تاریخی بیانات اور گذرے ہوے واقعات کو روبرو رکھنے سے کرتے

ہیں۔اور سائنس میں سائنٹیفک بیانات اور عالمِ طبعی کے ان واقعات کو جن کی تحقیق کرنا اور جنھیں ترتیب دینا سائنسداں کا برگزیدہ فرض ہے۔ لہذا نتیجہ یہ نکلا کہ آزمائش، تصدیق اور تطابق، واقعاتی صداقت کو پرکھنے کے تین اہم ذرائع ہیں۔ کیا ہم شعری صداقت کی پرکھ کے لئے بھی کوئی معیار تجویز کر سکتے ہیں؟

چونکہ شعری کائنات کے قوانین، واقعاتی کائنات کے قوانین سے یکسر مختلف ہیں، اس لئے ہم شعری صداقت کو کسی خارجی کسوٹی پر نہیں جانچ سکتے۔ ارسطو نے شاعری کی آفاقیت کا فیصلہ اس بنیاد پر کیا تھا کہ شاعری واقعات کو حقائق میں تبدیل کر دیتی ہے اور اس کا منتہائے مقصود ایک عظیم تر صداقت ہے۔ شیلنگ کے نزدیک تخیل ایک وسیلہ ہے جس کے ذریعہ شعری صداقت عالمِ وجود میں آتی ہے۔ شعری صداقت کے سلسلے میں ہم تطابق کے لفظ کا استعمال تو ضرور کر سکتے ہیں مگر یہ تطابق شعری بیان اور خارجی واقعات کے درمیان قائم نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے اس مسئلہ کی وضاحت کے لئے ہم شعر کی دنیا میں رہ کر ان سانچوں پر غور کرنا چاہتے ہیں، جن کی حیثیت بالکل منفرد ہے۔ اور جن سے اس مسئلہ پر کافی روشنی پڑتی ہے۔

پروفیسر گرین نے شعری صداقت کو اس لسانی اور خیالی ربط کا مرادف قرار دیا ہے۔ جس کا کسی ادبی کارنامے میں پایا جانا ضروری ہے۔ لسانی ربط کی انھوں نے دو قسمیں بیان کی ہیں، یعنی لسانی صحت اور لسانی برجستگی۔ اسی طرح خیالی ربط کی بھی دو شاخیں ہیں، یعنی خیالی صحت اور خیالی برجستگی۔ 'لسانی صحت اور خیالی صحت' لسانی برجستگی کی منفی شکلیں ہیں۔ اس تقسیم اور بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ ہر ادبی کارنامے میں اس کے پیکر کے بنیادی اصول کو قربان نہ کیا جائے۔ بلکہ فن کار کو اس کا اہتمام کرنا چاہیے کہ اظہار بیان کی تمام خفتہ صلاحیتیں بروئے کار لائی جائیں۔ مزید یہ کہ موضوع کی مختلف تفسیریں نہ صرف ایک دوسرے کی تردید نہ کریں بلکہ ایک دوسرے کا اس طور پر تکملہ کریں کہ ادبی کارنامہ موضوع کی مکمل ہیئت پر ایک پیچیدہ مگر مربوط شرح بن جائے۔ پروفیسر گرین کا خیال ہے کہ موضوع اور پیکر کی یہ ہم آہنگی اور لسانی اور خیالی برجستگی کا یہ امتزاج تخیل کی چستی، قوتِ ایجاد کی زرخیزی اور فکر کی تازگی اور ندرت سے پیدا ہوتا ہے۔ ہر کامیاب ادبی

کارنامے میں ہمیں ان عناصر کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے' کیونکہ ہم اس سے ہمیشہ نقطۂ نظر کی نامیاتی وحدت کا تاثر حاصل کرتے ہیں۔

گرین کے لسانی اور خیالی تسلسل کے تصور کا ایک ہلکا' ذرا مختلف' مگر بہت پرمعنی پرتو ہمیں ان بنیادی لوازمات میں ملتا ہے' جنھیں ارسطو نے خاص طور پر المیہ کے لئے فرض کیا تھا۔ مگر جن کا اطلاق صحیح معنوں میں پوری شاعری پر ہوسکتا ہے۔ شاعری کا پیکر ایک ایسا کل ہے' جسے الگ الگ حصوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ بلکہ جس کے تمام اجزا ایک دوسرے سے نامعلوم واسطوں کے ذریعہ گتھے ہوئے ہیں۔ کسی ایک جزو پر ہم اس وقت تک کوئی صحیح رائے نہیں قائم کرسکتے' جب تک کہ ہم اسے تمام دوسرے اجزا کے پہلو بہ پہلو رکھ کر نہ جانچ لیں۔ اس لئے کسی ایک جزو کی صداقت' کسی خارجی شے کی نسبت سے نہیں' بلکہ تمام دوسرے اجزا کی صداقت کی نسبت سے ہی متعین کی جاسکتی ہے۔ اس کائنات میں موقع کا کوئی دخل نہیں ہے۔ کیونکہ دراصل یہی عنصر اس تمام افراتفری بدنظمی اور نراج کا ذمہ دار ہے' جو ہمیں زندگی کے خام مواد میں نظر آتا ہے۔ اور جسے دور کرنا شاعر کا فرض اولین ہے۔ اگر ہم موقع کو اپنی اس کائنات میں آزاد کردیں' تو وہ تمام شیرازہ منتشر ہوجائے گا جسے شاعر کے تخیل نے ترتیب دیا ہے۔ اور اس منطق کے تار و پود بکھر جائیں گے' جو شعر کی دنیا میں جاری و ساری ہے۔

شعری کائنات کی منطق کب اور کیسے پیدا ہوتی ہے؟ شعری کائنات کی ماورائیت کا ثبوت یہ ہے کہ ہم زندگی کے ٹھوس واقعات کو قبول کرتے اور پھر ان سے بلند ہوجاتے ہیں۔ اس کائنات میں جسے ہم اس امید پر تیار کرتے ہیں کہ واقعہ سے گذر کر حقیقت تک پہنچ جائیں' ہم واقعات اور حقائق کا ایک حسین خول بنتے ہیں جس کی دلکشی صرف اس میں نہیں ہے کہ وہ نظر کے سامنے سے حجابات اٹھا کر ہمیں حقیقت کے جلوؤں سے قریب کردیتا ہے' بلکہ اس میں بھی کہ اس کی سطح کے نیچے ایک سبک اور نفیس منطق پائی جاتی ہے۔ اس منطق کا وقار اوّل تو اس سے ظاہر ہے کہ شعری کائنات کے واقعات' عام عقلی قوانین کی نفی نہیں کرتے اور دوسرے اس سے کہ ہم شروع میں چند مفروضات طے کرلیتے ہیں اور پھر ان کی بنیاد پر تخیل کی پوری عمارت ایسی خود اعتمادی کے ساتھ کھڑی کردیتے ہیں کہ اگر

مفروضات کی واقعیت کو تسلیم کر لیا جائے تو پوری کائنات ایک عقلی کل میں تبدیل ہو جائے۔اس اندرونی گہرے ربط کی وجہ سے جو مفروضات اور مسلمات کے درمیان پایا جاتا ہے اور اس چست منطق کی وجہ سے جو مختلف اجزا میں ایک نامیاتی علاقہ پیدا کرتی ہے۔ہم اس کل کو بجنسہٖ قبول کر لیتے ہیں اور اس فریب میں محو ہو جانے کو اس مسرت سے تعبیر کرتے ہیں جو ہم شعر و ادب سے حاصل کرتے ہیں۔لہٰذا یہ ثابت ہے کہ شعری کائنات کے کسی حصے کی صداقت کا انحصار اس پورے سیاق و سباق پر ہے جس میں اس کی جگہ ہے اور اس لیے ہم کسی خارجی وسیلے کا سہارا لیے بغیر صداقت کو ان اجزا سے منسوب کرتے ہیں اور اس نسبت کو وقیع مانتے ہیں۔صداقت کے اس احساس کو رچرڈس نے صحت کے لفظ سے موسوم کیا ہے۔جس کا تجربہ فن کار اور قاری دونوں کو ہوتا ہے۔اور اس میں تشفی اور قبولیت کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ان میں فن کار اور شاعر کے خلوص کو بھی بڑا دخل ہے۔زندگی کے متعلق مختلف نظریے قائم کیے جاسکتے ہیں۔یہ سب نظریے اپنی جگہ ایک خاص ماحول میں صحیح اور سچے ہو سکتے ہیں۔بشرطیکہ ایسے کسی نظریہ کو پر خلوص اندازِ فکر کا سہارا حاصل ہو۔زندگی بیک وقت غم انگیز اور مسرت بخش ہوتی ہے اور یہ غم اور مسرت ہماری اپنی الگ تھلگ اور محدود کائنات میں لازوال اور صداقت سے بھرپور جذبے ہو سکتے ہیں۔اگر ہمیں اس کا یقین ہو جائے کہ ہم نے ان دونوں حالتوں کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے۔محسوسات کی صحت' اظہار بیان کی صحت کے لئے ضروری ہے۔زندگی کے تاثرات کو اگر ہم نے خلوص کے ساتھ اپنے شعور میں سمویا ہے اور پھر تعصب' تنگ نظری اور کوتاہ بینی سے شکست کھائے بغیر انھیں خیالی پیکروں میں پیش کیا ہے' تو کوئی وجہ نہیں ہے کہ ہم ان ملے جلے خیالات اور احساسات کو صداقت سے قریب نہ پائیں۔ٹی' ایس' مور اور ہنری جیمس دونوں اس خیال سے متفق ہیں کہ کسی ادبی کارنامے کی صداقت اس شدتِ احساس یا جذباتی خلوص سے وابستہ ہے' جس کی مدد سے ہم زندگی اور اس کے مظاہر کا ادراک کرتے ہیں۔ادبی کارنامے کی بڑائی' عظمت اور ہمیشگی تو اس پر منحصر ہے کہ فن کار کی شخصیت کتنی متنوع، جامع اور تربیت یافتہ ہے۔مگر اس صداقت کی میزان فن کار کا خلوص ہے۔اگر کوئی ایک عنصر خلوص سے بڑھ کر شعری صداقت کا معیار بن سکتا ہے' تو وہ شاعر کی بصیرت ہے' جس کے ذریعے وہ نہ صرف موجودات کا ادراک کرتا اور ان کی ماہیت کو سمجھتا

ہے بلکہ ان حقائق تک بھی پہنچ سکتا ہے جو مورخ اور سائنس دانوں کی تگ و تاز سے بہت دور رہتے ہیں ۔کروشے اور برگسان کی رائے میں آرٹ ایک قسم کی نادر بصیرت کا دوسرا نام ہے جو عالم کی ظاہری شکلوں کا پردہ چاک کر کے ہمیں ادبی حقائق کا عرفان بخشتی ہے اور نامحدود کے مطالب کو بےنقاب کرتی ہے شاعرانہ خلوص اور شاعرانہ بصیرت میں جو فرق ہے وہ صرف اس قدر کہ پہلی صورت میں ہم جذباتی ردِ عمل کی سچائی پر زور دیتے ہیں اور دوسری صورت میں ان مفاہیم کی سچائی پر جن تک یہ ردِ عمل ہمیں پہنچا دیتا ہے ۔کولرج کا قول ہے کہ صداقت تنزیل یا انکشاف کی ایک نوع ہے ۔یہ انکشاف ہمیں بداہت کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے ۔اور اس کی صداقت کا تعین ہم براہِ راست مشاہدے اور وجدان کے ذریعے کر سکتے ہیں ۔جس سے یہ لازم آتا ہے کہ فنی بصیرت ایک خاص دائرے میں آخری اور قطعی چیز ہوتی ہے اور اس کے وسیلے سے ہمیں علم الاشیا حاصل ہوتا ہے ۔

اگر ہم شاعرانہ بصیرت اور بداہت کو ان کے مخصوص حلقۂ اثر میں حقیقت کی جستجو کا قابلِ اعتماد واسطہ مان لیں تو ہمیں کولرج کے اس قول کی تائید کرنا پڑے گی ۔کسی ادبی کارنامے کی صحیح قدر پہچاننے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم ایک خاص وقفہ کے لئے بےاعتباری کو برضا و رغبت معطل کر دیں اور فن کار کے معتقدات کو بجنسہ تسلیم کر لیں ۔مشہور انگریزی شاعر اور نقاد ٹی ایس ایلیٹ نے دانتے پر اپنے مضمون میں یہی نقطۂ نظر پیش کیا ہے ۔یہ ممکن ہے کہ جب ہم تنقیدی ساز و سامان سے مسلح ہو کر کسی ادبی کارنامے کی جانچ پڑتال کرنے بیٹھیں تو فن کار کے معتقدات پر کڑی نظر رکھیں ۔ اور ان کی خوبیوں کو ان کی خامیوں سے غیر جانب دارانہ طور پر الگ کر کے ان پر بحیثیت مجموعی کوئی حکم لگائیں ۔لیکن جب ہم کسی شعر سے پورا لطف اُٹھانے کا ارادہ کرتے ہیں اُس وقت یہ ضروری ہے کہ ہم اس لمحے میں اپنے ذہن اور دل کو شاعر کے مزاج اور اسلوب سے مکمل طور پر ہم آہنگ کر دیں ۔اور اس کے معتقدات کو اپنے ذاتی معیار سے جانچنے کی بجائے اسی کے نقطۂ نظر سے پرکھیں ۔مثال کے طور پر ہم روبنز کے آرٹ سے اسی وقت لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب کہ ایسا کرتے وقت ہم حواسی ترغیبات یا ان حواسی طور پر پیش کی ہوئی بصیرتوں کو قبول کر لیں جو اس کے آرٹ کا نمایاں پہلو ہیں ۔صرف اسی صورت میں ہم روبنز کے آرٹ کی نوعی

کیفیتوں کا ادراک کر سکتے ہیں۔اگر ہم اس کے لئے اپنے آپ کو آمادہ نہیں کر سکتے۔تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہمارے اپنے معتقدات اور مصور کے تخیلی عقیدوں کے مابین کشمکش اس پُرسکون انداز کا خاتمہ کردے گی' جو کسی فن کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے اور شک اور یقین کی اس پیکار میں الجھ کر ہم اس وحدتِ تاثر اور دلجمعی کی کیفیت سے دست بردار ہو جائیں گے جو جمالیاتی عمل کے لئے ضروری ہے۔اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ فن کار کی بصیرت' جس میں اس کے معتقدات اور نظریوں کا عکس ملتا ہے۔فن کی کائنات میں ایک اٹل وجود رکھتی ہے۔ جسے قبول کئے بغیر چارہ نہیں اور یہ بصیرت اس صداقت کے مرادف ہے' جو ہمیں حقیقت سے روشناس کراتی ہے۔

شعری صداقت میں سائنٹیفک صداقت کی بہت سی خصوصیات مشترک ہیں۔اوّل تو جس طرح سائنٹیفک بیانات کی تصدیق متعدد افراد کر سکتے ہیں اسی طرح شعری بیانات کی اشاعت متضاد صلاحیت اور رجحان رکھنے والے لوگوں میں کی جاسکتی ہے اور اس طرح ان کی قبولیت کا دائرہ وسیع کیا جاسکتا ہے۔اس کے علاوہ شعری کائنات کے مختلف اجزا کی بندشوں میں وہی سخت گیری پائی جاتی ہے' جو سائنٹیفک صداقت کے لئے ضروری ہے۔سب سے بڑھ کر یہ کہ شعری بیانات میں ایک طرح کی صحت اور ابرام پایا جاتا ہے' جو اس کے مفروضات کی رعایت سے اور اس منطق کے پیش نظر جسے ہم شعری دنیا میں کارفرما پاتے ہیں' ضروری ہے۔اس کے باوجود یہ دونوں قسموں کی صداقتیں بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

سائنٹیفک صداقت میں ہم ابتدائی یا عنصری تجربہ کو عالم اور معلوم میں تقسیم کر دیتے ہیں۔ شعری صداقت اس تقسیم اور تمیز کو تسلیم نہیں کرتی۔اسے ہم استغراق سے مشابہت دے سکتے ہیں۔ جس میں عالم معلوم میں اس طور پر مدغم ہو جاتا ہے کہ یہ دونوں اکائیاں ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔اگر ہم دونوں اکائیوں کے الگ الگ وجود کو مان لیں۔تو پھر ان کے درمیان ایک خارجی رابطہ پیدا کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔اس سے انکار کرنا ممکن نہیں کہ شعری صداقت کے سلسلے میں بھی شعری بیان اور حقیقت کے درمیان مطابقت پیدا کرنی پڑتی ہے۔مگر یہ مطابقت تمام تر اندرونی' غیر شعوری اور غیر منطقی ہوتی ہے۔چونکہ اس مطابقت کی صحت یا عدم صحت

کاانحصار خارجی وجود یا قابلِ اثبات اور مشاہدہ پذیر وسائل پر نہیں ہے بلکہ وجدانی معرفت پر ہے۔ اس لیے اگر ہم شعری صداقت کو عالم استغراق کی ایک صنف مان لیں اور دوسری جانب اسے ایک تخیلی عقیدے یا بصیرت سے ملا دیں تو اس تصور کی صحیح نمائندگی ہو جائے گی اور اگر ہم اپنی اصطلاحات میں اتنی تبدیلی گوارا کر سکیں کہ صداقت کو مابعد الطبیعات' واقعہ کو سائنس اور حقیقت کو آرٹ اور ادب کا منتہائے مقصود قرار دیں تو جمالیاتی فن کے بہت سے مسائل واضح ہو جائیں گے اور شعری صداقت کا ایک مثالی تصور متعین ہو جائے گا۔

☆☆☆

سائنٹیفک نظریۂ تنقید

روسی نقاد (Belinsky) نے کہا ہے کہ تنقید جمالیات کی حرکی صورت کا نام ہے۔ اس اجمال میں جو وسعت پوشیدہ ہے' اسے اگر آشکارا کیا جائے تو ایک طرف تو ان بہت سے تنقیدی نظریوں کو رد کرنا پڑے گا۔ جو ایک عرصے تک ہمارے ذہنوں پر حاوی رہے ہیں اور جن کی کارفرمائی اب بھی ہمیں تنقیدی تحریروں میں نظر آتی ہے اور دوسری طرف ہم تنقید کے ایک ایسے نقطۂ نظر کی وضاحت کرسکیں گے جس میں زندگی کی توانائی اور اس کے فروغ کا حُسن بھی ہے۔ اور ماضی کی روایات کا احترام بھی' جو زندگی اور ادب کو جامد اور سکونی شے نہیں تصور کرتا۔ بلکہ ان کی جدلیاتی حیثیت کا قائل ہے' جس کے مطابق نقاد کی حیثیت صرف استاد یا مفسر کی سی نہیں ہے' بلکہ اس فن کار کے رازداں کی سی ہے' جو ارتقا پذیر سماج میں انسان کی تقدیر سے دست و گریباں ہے' جس کا کام نہ تاثرات کی بوقلمونی کا عکس اتارنا ہے۔ نہ تحت الشعور کے پراسرار دھندلکوں میں کھو جانا' جو فن کار کی باز آفرینی پر قناعت کرسکتا ہے' نہ میکانکی جبریت کے اصول پر ریاضیاتی قطعیت کے ساتھ چند بے مصرف نتائج اخذ کرنے پر' بلکہ جو حقیقت کی ترتیب و تنظیم سے بڑھ کر ان کی پرکھ کو مطمحِ نظر بناتا ہے' اور جذباتی ردِعمل کی شدت کو خارجی حقیقت کے ادراک میں پیوست کرکے اپنے نتائج کو معروضی انداز میں پیش کرنے پر زور دیتا ہے۔

اُردو ادب میں تنقید کا وجود محض قیاسی تو نہیں ہے، لیکن اس میں شبہ نہیں کہ پرانے سرمایہ میں تنقیدی شعور کی جھلکیاں ملتی ہیں اور بس۔ اور یہ تنقیدی شعور بھی یک رخا ہے۔ ہمارے پرانے شاعر اور ادیب فن کا احترام زیادہ کرتے تھے، فن اور زندگی میں جو پیچیدہ رشتہ ہے وہ شعوری طور پر ان کا موضوع سخن کم بنتا تھا۔ گو وہ باطن کی گہرائیوں میں اسے محسوس ضرور کرتے ہوں گے۔ اس کی توجیہہ اگر اس طرح کی جائے کہ معاشی نظام کی فرسودگی کی وجہ سے ان کا سماجی شعور جس سطح پر آکر ٹھہر گیا تھا۔ اس کے پیش نظر ایسا ہونا ناگزیر تھا، تو کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔ ہمارے ادب میں تنقید کی اصطلاحیں تنقید کے فن سے دلچسپی، تنقیدی مسائل کے مطالعے کا ذوق، اور تنقید و تخلیق کے باہمی رابطہ پر غور کرنے کا جذبہ ایک طرف تو مغربی ادب کے فیضان سے آیا۔ دوسری جانب سیاسی، اقتصادی اور سماجی زندگی کے بند سمندر میں ان لہروں کے اٹھنے سے جنھوں نے عرصے کے جمود اور تعطل میں ایک ہلچل سی پیدا کر دی۔ مغرب میں تنقیدی ادب کی جو افراط ہے، وہ اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ تخلیق اور تنقید کو دو مربوط اور متوازی اور ایک دوسرے پر عمل کرنے والی ذہنی سرگرمیوں کی حیثیت دی گئی ہے۔ اور یہ ہے بھی صحیح، پختہ تنقیدی شعور تخلیقی صلاحیتوں کے ابال کے لئے ایک متوازن کر دینے والی قوت کا کام کرتا اور ادب کے دائرہ اثر کی توسیع کرتا ہے۔ عام پڑھنے والے کے ذہن میں ادبی کارنامہ صرف دھندلے نقوش بناتا اور اس کے دل کو عارضی اور سطحی مسرت سے بھر دیتا ہے۔ نقاد ان نقوش کو اجاگر کرتا، ان تاثرات کو معنی خیز اور قابل فہم بناتا اور مسرت کے اسباب کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔ چنانچہ مغربی ادب میں تنقید کے مختلف دبستان پائے جاتے ہیں۔ نئے نئے علوم کی ترویج و اشاعت اور نئی نئی ادبی اور تمدنی تحریکیں اپنے جلو میں تنقید کے نئے ساز و سامان لے کر ابھرتی ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ مغربی ادب میں نہ تنقید محض ایک اضافی حیثیت رکھتی ہے اور نہ زندگی صرف خانوں میں بٹی ہوئی ہے۔ علوم و فنون ایک طرف زندگی سے اثر قبول کرتے اور زندگی کو متاثر کرتے ہیں اور دوسری طرف خود علوم و فنون میں بنیادی اصول کی حد پر پہنچ کر تہہ در تہہ رابطے اور سلسلے ملتے ہیں۔ پھر ادب جو اپنی ایک آزاد کائنات رکھنے کے باوصف پوری زندگی اور تمام علوم و فنون سے

گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ ہر آن متغیر ہونے والی زندگی کا سب سے زیادہ حساس آئینہ دار ہے۔اور تنقید کے مختلف نقطہ ہائے نظر بھی ذہنی زندگی کی کثیر العناصری(Multi Plicity) کا اشاریہ ہیں۔مثال کے طور پر رومانیت ہی کو لے لیجیے۔رومانیت کی کتنی شکلیں ہیں جو ادب اور آرٹ کی دنیا میں نئے نئے بھیس بدل کر سامنے آئی ہیں اور آرہی ہیں۔اور ان سے شاعری' مصوری اور دوسری تخلیقی سرگرمیوں کی کتنی انواع پیدا ہوگئی ہیں۔تنقید کی دنیا میں بھی یہی فراوانی نظر آتی ہے۔لیکن بحث کو مختصر کرنے اور اپنے مفہوم کی وضاحت کی خاطر ہم صرف چند ممتاز نقطہ ہائے نظر کو منتخب کرتے ہیں۔

تاثراتی تنقید کا جس کے علمبردار ہمارے یہاں شبلی ہیں' سنگ بنیاد یہ ہے کہ داخلیت اپنی ایک آزاد حیثیت رکھتی ہے۔جو خارجی پابندیوں کو خاطر میں لانا گوارا اور ضروری نہیں سمجھتی۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ان اثرات کو جو فنی کارنامے نے اس کے دل ودماغ پر مرتسم کئے ہیں' پڑھنے والوں تک بعینہٖ منتقل کردے۔ایسا نقاد اقدار کی بازآفرینی کو تنقید کا منتہا نہیں سمجھتا۔اس کے سامنے تنقید کا کوئی اصول یا نظریہ نہیں ہوتا' نہ وہ تنقید کو کسی اصول یا قانون کے تابع کرتا ہے۔بلکہ اپنے تاثرات کی تشکیل میں صرف اپنے وجدان کو اپنا رہنما بناتا ہے۔اس کی نظریں یا فن کار کے شعور پر پڑتی ہیں یا اپنے شعور پر۔اجتماعی شعور یا اس ہیئت اجتماعیہ سے جس نے فن کار کے شخصی شعور کے خط وخال کو متعین کیا ہے۔وہ بے نیاز رہتا ہے۔اس میں شک نہیں کہ ہر تنقید میں خواہ وہ جمالیاتی ہو یا سائنٹیفک' نقطۂ آغاز جذباتی ردعمل ہی ہوتا ہے۔لیکن اچھی اور معیاری تنقید صرف جذباتی ردعمل کا نثری بیان نہیں ہوتی۔اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ شخصی جذباتی ردعمل نامکمل رہتا ہے' تاوقتیکہ اس کی حدود کو خارجی حقائق کے چوکھٹے میں پیوست کرکے نہ دیکھا جائے۔یہ درست ہے کہ جس طرح فن کار کے لئے اس کے جذبات واحساسات بڑی وقعت رکھتے ہیں اسی طرح نقاد بھی اپنی تنقید میں ذاتی عناصر کی رنگ آمیزی سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔لیکن اگر وہ وہیں رک جائے' اور اس کو اپنی منزل قرار دے دے۔تو ایسی تنقید غیر تشفی بخش کہلائے گی۔جمالیات بہت بڑی قدر ہے۔حسن کا احساس اور اس کی مصوری' جذبات کی

رنگارنگی اور ان کے وسیلے سے حقیقت کا ادراک اپنی جگہ اہم اور قابلِ قدر ضرور ہیں۔ مگر ہیں ذرا محدود، جمالیات کی حدیں قائم بالذات نہیں ہیں۔ ان کی توسیع ممکن بھی ہے اور عملاً ہوتی بھی رہتی ہے۔ جذبات کی دنیا اور احساسات کی دنیا میں بھی عمل انتقال ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے۔ داخلیت کو آزادا کائی ماننا، جذباتی ردِعمل کو آخری منزل سمجھنا، انفرادی تاثرات کو بے قید چھوڑ دینا، اور جمالیاتی اقدار کو نا قابلِ تغیر اور خود مکتفی تصور کرنا، یہ سب نتائج ہیں۔ حقیقت کے عینی نظریہ کو قبول کرنے کے۔ یہی نہیں بلکہ اس کا نتیجہ یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم ٹھوس اور مادی دنیا کے حقائق کی طرف سے آنکھیں بند کر لیتے ہیں۔ اس کے زیرِ اثر ہم وجدان اور تخیل پر زور بھی دیتے ہیں اور انھیں حقیقت سے بے تعلق بھی سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تاثراتی تنقید نگار اپنے مخاطبین کو اپنا ہم نوا بنانے کے لئے رنگین اور پر اثر جملے استعمال کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ادب اور تنقید کی کائنات دوسرے علوم کی کائنات سے مختلف اور ممیز ہے اور اپنے قوانین بھی رکھتی ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ ان قوانین کا پورا احترام کیا جائے۔ لیکن اگر ان قوانین کو مادی حقائق سے مربوط نہ کیا جائے تو اس سے ادب کی نامیاتی اور جدلیاتی حیثیت دب جاتی ہے۔ ادب اور تنقید کا تعلق زندگی سے ٹوٹ جاتا ہے اور اس میں مریضانہ داخلیت پیدا ہو جاتی ہے۔ تاثراتی نقاد داخلیت کے زندان میں ایسا گرفتار ہو جاتا ہے کہ اسے تازہ اور صحت مند ہوا میسر نہیں آتی۔ اس تنقید کو ماننے اور فروغ دینے والے وہ لوگ ہیں، جو شعور اور مادہ کے باہمی اشتراکِ عمل کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے، جو مابعد الطبیعیات میں اس حد تک یقین رکھتے ہیں کہ خارجی حقائق کو نظر میں نہیں لاتے۔ جو مطلق اور نا قابلِ تغیر اقدار کی پرستش کر کے اپنے لئے ایک راہِ فرار تلاش کر لیتے ہیں۔ مگر حُسن مطلق کے جلوے زیادہ عرصے تک انسانی روح کو سیراب نہیں کر سکتے اور تاثراتی تنقید بھی فنی کارنامے کے سلسلے میں ہماری تحسین کو گہرا اور معنی خیز تو ضرور بنا دیتی ہے۔ لیکن ان کا مکمل عرفان نہیں بخش سکتی۔

اس کے پہلو بہ پہلو تنقید کا ایک دوسرا نقطۂ نظر ہے، جسے آپ تاریخی نقطۂ نظر کہہ لیجئے۔ اسے ترویج دینے والوں میں Vico اور Herder کے نام سرفہرست ہیں۔ ویسے جس شخص نے اس نقطۂ نظر کو منضبط اور مقبول کرنے کا کام انیسویں صدی میں کیا۔ وہ فرانس کا مشہور نقاد Taine ہے۔

ایسا تو نہیں ہے کہ Taine ادبی تحسین شناسی سے بالکل عاری ہے۔ لیکن اس نے جو نقطۂ نظر پیش کیا ہے، وہ خاصا میکانکی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق ادبی کارنامے نتیجہ ہیں تین عناصر کے امتزاج واشتراک کا یعنی نسل، ماحول اور وقت اگر ہم کسی فنی کارنامہ پر تنقید کرنے بیٹھیں اور ان تین عناصر کے متعلق واقفیت بہم پہنچالیں۔ تو بآسانی نتائج تک پہنچ سکتے ہیں۔ میں نے اس نقطہ نظر کو میکانکی اس لئے کہا ہے کیونکہ اس پر اٹھارھویں صدی کے میکانکی فلسفہ کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ جس کے مطابق حقیقت کی تشریح بغیر کسی طوالت اور ذہنی پس وپیش کے کی جاسکتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہر ادبی کارنامہ تاریخ کے ایک خاص نقطہ پر ظہور میں آتا ہے۔ یہ بھی اپنی جگہ درست ہے کہ ماحول کے اثرات سے نہ فن کار کی ذات بے نیاز رہ سکتی ہے اور نہ فنی کارنامے کا مخصوص کردار۔ لیکن انسانی ذہن کے تفاعل کو تسلیم نہ کرنے سے یہ پورا عمل بے جان سا معلوم ہونے لگتا ہے، Taine کا یہ کہنا ہے کہ انسان کی نفسیات اس کے حالات کو اور حالات اس کی نفسیات کو متعین کرتے ہیں۔ اس بیان کا دوسرا حصّہ تو صحیح ہے، لیکن پہلے حصّے کی صداقت میں شبہ کیا جاسکتا ہے، تاوقتیکہ حالات اور نفسیات کے باہمی اور بیک وقت اشتراک اور ردعمل کو اصول مسلمہ کی حیثیت سے نہ تسلیم کرلیا جائے۔ اس میں شک نہیں کہ ادبی اور فنی کارنامہ پورے انسان کی شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے، جس میں تاریخی اور جغرافیائی حالات جنھیں Taine نے (Milieu) کے لفظ سے تعبیر کیا ہے، شامل ہیں۔ مگر انھیں ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے سے ہم تاثراتی تنقید کے بالمقابل دوسری حد تک پہنچ جاتے ہیں۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ تاثراتی تنقید میں پھر بھی جو تحسین شناسی ملتی ہے۔ وہ اس میکانکی عمل سے بہرصورت زیادہ تشفی بخش ہے۔ تخلیقی اور تنقیدی دونوں عمل کسی فارمولے کے ذریعے نہ وجود میں آتے ہیں اور نہ سمجھائے جاسکتے ہیں۔

اس سے بالکل مختلف تنقید کا وہ نظریہ ہے، جسے تقابلی تنقید کا نظریہ کہا جاسکتا ہے۔ جو قطعاً غیر تاریخی ہے، اور جسے انگلستان میں پہلے آرنلڈ اور پھر ایلیٹ نے رواج دیا ہے۔ ان دونوں نقادوں میں دو خوبیاں ہیں۔ اول تو یہ کہ ان کی گرفت اپنے موضوع پر بہت مضبوط ہوتی ہے۔ اور وہ اس سے ہٹ کر محض خلا میں کوئی بات نہیں کہتے۔ اور دوسرے یہ کہ ان کی نظر میں بڑی آفاقیت

اور ہمہ گیری پائی جاتی ہے۔ جس سے میری مراد یہ ہے کہ وہ اپنی تنقید کے دوران مختلف ممالک کے ادب کو ذہن میں رکھتے ہیں۔ اور پھر ان پر محاکمہ کر کے ادب کے متعلق عام نتائج تک پہنچتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ہر قوم اور ہر ملک کا مخصوص ادب ہوتا ہے۔ ہر زبان کی اپنی فطانت اور اپنا مزاج ہوتا ہے۔ اس لئے یہ کیونکر ممکن ہے کہ مختلف النوع زبانوں کے ادب کو اس طور سے پہلو بہ پہلو رکھنے کے بعد نتائج میں صحت اور تیقن پیدا کیا جاسکے۔ اس کے جواب میں میں یہ کہوں گا کہ مختلف زبانوں اور قوموں کے ادب اختلاف کے باوجود بہت کچھ مماثلت رکھتے ہیں۔ ادبی اور تنقیدی مسائل میں یکسانیت کا پایا جانا محلِ حیرت نہیں ہے۔ اگر ادب انفرادی اور سماجی روح کا عکس ہے تو وہ روح مختلف ہونے پر بھی بعض عناصر ایسے رکھتی ہے، جو مختلف قوموں کے درمیان وجہ اشتراک بن سکتے ہیں۔ باوجود یکہ آرنلڈ کی طرح ایلیٹ کے تنقیدی طریقے میں بھی ایک بنیادی خامی اس کے غیر تاریخی ہونے کی وجہ سے راہ پاگئی ہے۔ مگر موخرالذکر کے سلسلے میں، میں جس اہم تصور کا ذکر کرنا چاہتا ہوں، وہ ہے ان کا روایت کے تسلسل کا نظریہ۔ ایلیٹ ماضی کی ماضیت Pastness ہی کا احساس نہیں رکھتے، حال کا رشتہ ماضی ہی سے جوڑنے پر قناعت نہیں کرتے، بلکہ یہ بھی بخوبی جانتے ہیں کہ خود ماضی حال کے تناسب باطنی کی وجہ سے بدلتا رہتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ نہ صرف یہ کہ کوئی نیا ادبی یا فنی کارنامہ ماضی کے گراں قدر سرمایہ سے کسی نہ کسی طرح وابستہ ہوئے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ بلکہ خود اس کا وجود پذیر ہونا پرانے کارناموں کے نظام Order میں ایک ناقابلِ محسوس لیکن یقینی تبدیلی کا موجب بنتا ہے۔ اس لیے ایلیٹ شخصی صلاحیت کا اندازہ روایت کے تصور کے آئینہ میں لگانے کے حق میں ہے۔ ادبی روایات میں ایک طرح کا تسلسل پایا جاتا ہے۔ یہ تسلسل ماضی اور حال کے درمیان ایک عضوی Organic اور زندہ علاقہ قائم کر دیتا ہے۔ کیونکہ روایت کو برتنے کے لئے ذہانت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس طرح ایلیٹ کے بقول ماضی کی توانائی حال میں رچاؤ پیدا کرتی ہے اور ماضی اور حال کے اشتراک سے خیال اور احساس میں اتصال اور امتزاج پیدا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس روایت کی غیر موجودگی ایک طرف نظریوں میں انتہائی انفرادیت پیدا کرتی ہے اور دوسری

جانب تخلیقی کام کی حد بندی کے متعلق تمام مسلمہ قواعد کی نفی کرتی ہے۔اس لیے کسی مصنف کی جدت کو ناپنے کا یہ معیار نہیں ہونا چاہیے کہ اس نے کس حد تک ادبی روایات سے بغاوت کر کے انھیں مسترد کیا بلکہ یہ کہ اس نے کہاں تک اپنی لامرکزیت پر قابو پایا اور صالح روایات کو کس درجہ اپنے انفرادی شعور میں سمو کر ان کو محفوظ کرنے اور آگے بڑھانے کا کام سرانجام دیا۔ کیونکہ روایت کو برتنے کا عمل ہمہ وقت خود تنقیدی پر اصرار کرتا ہے۔ ایلیٹ نے الزبیتھ عہد اور سترھویں صدی کے انگریزی شاعروں اور ڈرامہ نگاروں کی بازیافت کی ہے اور فرانس کے اشارتی شاعروں کا ناطہ ان سے جوڑا ہے۔اس کوشش کے پسِ پشت اپنے نظریہ کی تصدیق کا جذبہ کارفرما ہے۔ ایلیٹ محدود اور مروجہ مفہوم میں ماضی کے پرستار نہیں ہیں' بلکہ وہ روایت اور انفرادی فطانت کا ایک بے حد کارآمد اور خیال انگیز تصور رکھتے ہیں۔

ادبی کارناموں کی تحلیل وتشریح کے لیے ایک اور طریقہ جو استعمال کیا جاتا ہے۔وہ تحلیل نفسی کا وہ نظریہ ہے جسے مغرب میں فرائڈ نے عام کیا۔اس کے مطابق فن کار کی تخلیق کے جنسی محرکات کا پتہ لگانے کی سعی کی جاتی ہے۔اور اس کے لاشعور پر سے حجابات اٹھائے جاتے ہیں۔ بلاشبہ جنسی محرک افراد کی زندگی میں بہت قوی محرک ہے۔لیکن اسے آخری اور خود کفالتی (Self-Sufficient) قدر سمجھ کر اس کی روشنی میں حقیقت کی تفسیر پیش کرنا خود حقیقت کو مسخ کرنے کے مرادف ہے۔مشہور ماہر نفسیات (Yung) نے شاعری کے تخلیقی عمل پر لاشعور کے تجزیہ سے روشنی ڈالی ہے۔اور ان مختلف Types کو بھی نمایاں کیا ہے' جن کے مطابق مختلف فن کاروں کی تقسیم کی جا سکتی ہے۔اس سے تخیل اور واہمہ (Fantasy) کے متعلق ہمارے علم میں اضافہ ہوا ہے۔لیکن فرائڈ نے لاشعور پر جتنا زور دیا ہے' اس سے انسانی شعور اور ارادہ کی عاجزی اور نارسائی کا پہلو نکلتا ہے۔فرائڈ کا یہ خیال کہ ہر ادبی کارنامہ کی تہہ میں جنسی اُلجھن اور عدم امتناع کے عناصر پائے جاتے ہیں' قابلِ قبول نہیں معلوم ہوتا۔جنسی تھکن' جنسی خواہشات کی علامتیں' جنسی جذبے کا ارتفاع (Sublimation) 'ان سب کو فنی اور ادبی کارناموں کی افہام وتفہیم کے سلسلے میں استعمال کرنے میں تین قباحتیں ہیں۔اوّل تو یہ کہ پورے مواد کی عدم فراہمی کے باعث نتائج میں قطعیت

نہیں آنے پاتی۔ دوسرے یہ کہ جنسی محرکات، دوسرے محرکات کے ساتھ مل جل کر عمل کرتے ہیں، اور تیسرے یہ کہ جنسی رکاوٹیں خود مادی حالات کی پیدا کردہ ہوتی ہیں۔ لاشعور کو شعور پر ترجیح دے کر اس کی روشنی میں فنی کارناموں کی تشریح کرنا کچھ مضحکہ خیز سا معلوم ہوتا ہے اور ایسا کرنے سے صحیح نتائج پر پہنچنے کی امید رکھنا عبث ہے۔ خود فرائڈ نے (Leonardo) پر جو کتاب اپنے اس نظریہ کی صداقت کو پرکھنے کے لئے لکھی ہے وہ اس امر کا ثبوت ہے کہ یہ طریقۂ کار کچھ زیادہ سودمند نہیں ہے۔ کہنا صرف یہ ہے کہ اس عمل کو فنی کارناموں پر منطبق کرنے سے زیادہ دور رس اور مفید نتائج بر آمد ہونے کی امید نہیں رکھنی چاہیے اور یہ ادبی تنقید کا قابل اعتبار اور سائنٹیفک طریقہ نہیں ہے۔

ایک اور نظریۂ تنقید جو ان سب سے مختلف ہے، وہ ہیئت پرستی (Formalism) کا نظریہ ہے جس سے مراد یہ ہے کہ ادبی کارناموں کا تجزیہ صرف ہیئت کے اصول کی روشنی میں کیا جائے۔ اس نظریہ کے ماننے والے تنقید میں ہم آہنگی، تناسب، اندرونی وحدت، عضوی کلیت اور ہیئتی تانے بانے پر بہت زور دیتے ہیں۔ ہمارے ادب کے تنقیدی سرمایہ میں بھی عرصہ دراز تک روزمرّہ کی صفائی، بندشوں کی چستی، الفاظ کے دروبست اور عروض کی صحت پر بہت زور دیا جاتا رہا۔ تنقید کی نئی اصطلاحیں مغربی تنقید کے اسلحہ خانے سے آئی ہیں۔ یہ بڑی حد تک درست ہے کہ جو شخص عروض سے واقف نہیں اور فن کی باریکیوں کا احترام و التزام نہیں کرتا وہ ادب کا اچھا طالب علم نہیں ہوسکتا۔ الفاظ اپنے اندر لازوال قوت کا خزانہ رکھتے ہیں، میں الفاظ کو بے جان اور منفعل چیز نہیں سمجھتا، بلکہ میرا خیال ہے کہ الفاظ خود معنی و مفہوم کے ذخیرہ کی واگزاشت (Release) میں ایک خلاقانہ حصّہ لیتے ہیں۔ اور ان میں حُسن کا جادو جگانے کی بڑی صلاحیت ہوتی ہے مگر مواد کی اہمیت ہیئت کے مقابلے میں بہرصورت زیادہ ہے۔ کوئی فنی کارنامہ تصوری مواد (Ideological Content) کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ اور مواد اور ہیئت کی مکمل ہم آہنگی کے بغیر ہم ادب یا فن میں حسن اور عظمت کا تصور نہیں کرسکتے۔ الفاظ بہت کچھ ہوتے ہوئے بھی سب کچھ نہیں ہیں۔ ہم آہنگی، تناسب، اندرونی وحدت وغیرہ کی بڑی اہمیت ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ اگر دو فنی کارناموں میں ہیئت کے عناصر یکساں تکمیل کے ساتھ پائے جائیں۔ اور ہمارے سامنے ان دونوں میں سے

کسی ایک کو ترجیح دینے کا سوال رکھا جائے، تو ہم کسے اور کس بنیاد پر ترجیح دیں گے۔ میرا جواب یہ ہے کہ اسی فنی کارنامے کو جو اپنے مواد کے اعتبار سے زیادہ وزن و وقار رکھتا ہے۔ ادبی کارنامے کے لئے لائق اعتنا ہونے کی پہلی اور بنیادی شرط یہ ہے کہ وہ فنی آداب کو احساسِ تکمیل کے ساتھ پورا کرتا ہو۔ یہی فنی تکمیل یا پختگی حسن کو وجود میں لاتی ہے۔ لیکن ادبی کارنامہ کی عظمت کا انحصار اس کے مواد کی سنجیدگی، گہرائی اور معنی خیزی پر ہے۔ جو لوگ صرف فنی محاسن ہی کو تنقید میں اپنا کعبۂ مقصود جانتے ہیں، وہ نہ صرف یہ کہ ادب کی روح سے پوری واقفیت نہیں رکھتے، بلکہ فن کے صحیح مقام سے بھی ناآشنا ہوتے ہیں۔ جو نقاد صرف ہیئت پرست ہوتے ہیں اور ہیئت اور مواد کے امتزاج اور ان کے باہمی تفاعل پر زور نہیں دیتے۔ وہ ادب کی کائنات کو سمیٹ کر ایک گوشے میں لے آتے ہیں اور ادب اور تنقید کے حیات آفریں اور حیات بخش کلام کو جھٹلاتے ہیں۔ یا ہاورڈ فاسٹ کے بلیغ الفاظ میں فن کار اور شہری کے درمیان بعد المشر قین پیدا کر دیتے ہیں۔ ہیئت پرستی 'رجعت پسندی کی دلیل تو نہیں ہے، لیکن ادب میں زوال اور انحطاط اور یک رُخے پن کی دلیل ضرور کہی جا سکتی ہے، جس عہد میں صرف فنی لوازمات آخری قدر مان لئے جائیں، اس کے متعلق یہ گمان کہ وہ ارتقا کے امکانات اور تقاضوں سے منحرف ہو گیا ہے اور ادب اور تنقید کے صحت مند نظریے کو تسلیم نہیں کرتا، کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔

جیسا کہ میں مختصر کہہ چکا ہوں، وہ سب نقاد جو تاثراتی تنقید یا ہیئت پرستی کی طرف مائل ہیں یا ان سے ملتے جلتے نظریہ کو برتتے ہیں، حقیقت کے ادراک میں شعور کو مقدم اور مادّہ یا خارجی حالات کو متاخر فرض کر لیتے ہیں۔ اس کے برعکس سائنٹیفک نظریہ تنقید کا نقطہ آغاز یہ ہے کہ مادّی اسباب شعور کو متعین کرتے ہیں۔ مادّہ تغیّر پذیر ہے، اس لیے کہ اس میں حرکت پوشیدہ ہے۔ لیکن مادہ کی اولیت کے باوجود یہ تسلیم کرنے میں بھی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ مادہ اور شعور کے درمیان سرگرم اشتراک عمل جاری رہتا ہے۔ خارجی حالات انسانی شعور اور ذہن کو متاثر اور متعین کرتے ہیں، اور پھر شعور اور ذہن خارجی حالات پر اثر ڈالتے، اور انھیں بدلنے اور بہتر بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک حالت اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر اپنی نفی اور تردید کا سامان اپنے اندر پیدا کرتی

ہے اور ایک دوسری حالت کو وجود میں لاتی ہے۔ یہ حالت پھر ایک اور حالت کو جنم دیتی ہے' اس طرح سے منفی سے مثبت اور مثبت سے منفی کے ابھرنے کا سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔ اور زندگی ارتقا کے منازل طے کرتی رہتی ہے۔ ادب' فرد اور سماج کی آویزش اور پھر مطابقت سے وجود میں آتا ہے۔ (Plekhanov) کا خیال ہے کہ آرٹ کی ابتدا انسان کی مادی' معاشی اور معاشرتی ضرورت سے ہوئی۔ حقیقت کی جانب انسان کا اولین طریقہ فکر افادی تھا۔ انسان کی ہنرمندی اور تخلیقی فعلیت اپنے اردگرد کی اشیا کو بطور آلہ کار استعمال کرنے سے وجود میں آئی ہیں۔ ادب جو کسی قوم کی روحانی فطرت کا عکس ہے' دراصل ان تاریخی حالات کی پیداوار ہوتا ہے جن سے اس قوم کا خمیر اٹھا ہے۔ ہاورڈ فاسٹ کی رائے کے مطابق اسے سماجی حقیقت سے الگ کر کے خلا میں نہیں دیکھا جاسکتا۔ اسے پورے طور پر سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ اس کا مطالعہ اس کی تاریخ اور اس کے سماجی ڈھانچہ کے پس منظر میں کیا جائے۔ تاریخ کا عینی نظریہ رکھنے والے خیال اور علم کی ترقی کو کسی قوم کی تاریخی ترقی کا واحد اور فیصلہ کن سبب قرار دیتے ہیں۔ لیکن اس کے برعکس نقطۂ نظر رکھنے والے تصوراتی ترقیوں کی بنیاد معاشی سمجھتے ہیں۔

مارکس کا خیال ہے کہ مادی زندگی میں پیداوار کا طریقہ عام طور پر زندگی کے سماجی' سیاسی اور ذہنی طریقۂ کار کو متعین کرتا ہے۔ انسان کا شعور اس کی سماجی حقیقت کو متعین نہیں کرتا بلکہ سماجی حقیقت شعور کو متعین کرتی ہے۔ اپنی ترقی کی ایک منزل پر سماج میں پیدائش دولت کی مادی قوتیں موجودہ روابطِ پیدائش دولت سے ٹکراتی ہیں۔ تب انقلاب نمایاں ہوتا ہے۔ معاشی بنیاد میں تبدیلی کے ساتھ اوپر کا تمام ڈھانچہ کسی نہ کسی حد تک بدل جاتا ہے۔ ان انقلابات کا جائزہ لیتے ہوئے مادی تبدیلی' جس کا تعین علوم طبعی کی سی قطعیت کے ساتھ کیا جاسکتا ہے اور ان قانونی' سیاسی' مذہبی' جمالیاتی یا فلسفیانہ شکلوں کے درمیان' جن کے ذریعے ہم اس کشش اور تصادم سے واقف ہوتے اور اس کا مقابلہ کرتے ہیں' واضح امتیاز کرنا چاہیے۔ اینگلز نے بھی ایسا ہی خیال ظاہر کیا ہے۔ اس کا بیان ہے کہ تصوراتی ڈھانچے کا ارتقا یعنی سیاسی' قانونی فلسفیانہ' مذہبی' ادبی اور فنی عمل نشو ونما معاشی ارتقا پر مبنی ہے۔ لیکن یہ سب ایک دوسرے پر عمل کرتے ہیں' اور معاشی بنیاد پر بھی۔

ایسا نہیں ہے کہ معاشی بنیاد سبب ہے۔ اور یہی فعال ہے، جب کہ اور دوسرے مظاہر محض انفعالی حیثیت رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ معاشی جبر کو بنیاد فرض کر کے یہ سب ایک دوسرے پر عمل کرتے ہیں، اور معاشی بنیاد پایانِ کار ہمیشہ اپنے آپ کو نمایاں کرتی ہے۔

اس نقطہ نظر کے مطابق بعض امور، امور مسلمہ کی حیثیت رکھتے ہیں، یعنی مادہ کا متحرک بالذات اور ارتقا پذیر ہونا، شعور کو متعین کرنا۔ پیدائش دولت کے روابط کا اجتماعی اداروں کو وجود میں لانا، معاشی بنیاد اور تصوراتی ڈھانچہ (Super Structure) کا ایک دوسرے پر عمل کرنا، معاشی عنصر کا بنیادی ہونا، لیکن ارتقا کے عمل میں محض آخری سبب نہ ہونا۔ یہاں یہ واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مارکس اور اینگلز نے کہیں بھی معاشی عنصر کو فیصلہ کن عنصر قرار نہیں دیا ہے۔ اور دوسرے یہ کہ جدلیات کے مفہوم میں یہ امر پوشیدہ ہے کہ جس طرح سے خارجی اور مادی حالات ذہن اور ادراک کی ترمیم و توسیع کرتے ہیں، اسی طرح ذہن بھی خارجی حقیقت کو بدلنے میں لگا رہتا ہے۔ دراصل ان دونوں کے اشتراک اور عمل باہم ہی سے حقیقت کا صحیح طور سے ادراک ممکن ہے۔ جو لوگ سطحی اور ضمنی واقفیت رکھتے ہیں۔ وہ میکانکی مادیت اور تاریخی یا جدلیاتی (Dialectical) مادیت میں امتیاز نہیں کرتے۔ اوّل الذکر کے مطابق مادہ اصل حقیقت ہے، اور انسانی ذہن اور شعور صرف انفعالی حیثیت رکھتے ہیں۔ موخرالذکر کے نزدیک تقدم مادہ کو ضرور حاصل ہے، لیکن مادہ اور شعور دونوں ایک دوسرے پر عمل کرتے اور ایک دوسرے کو بدلنے میں مصروف رہتے ہیں۔

مقدمات ماقبل سے چند نتائج بالصراحت مرتب ہوتے ہیں۔ سائنٹیفک نظریۂ تنقید ادب کی تخلیق کو مخصوص تاریخی اور مادی حالات کی پیداوار تصور کرتا ہے وہ مظاہر کے تجزیہ میں ان کی اندرونی کشمکش، ارتقا اور حرکت پر نظریں جماتا ہے۔ وہ ادب کو جماعتی سمجھتا ہے۔ وہ مواد اور ہیئت کی تقسیم اور امتیاز کو تسلیم نہیں کرتا۔ وہ مواد کو ہیئت پر ترجیح دیتا ہے۔ وہ ادب میں جمود اور روایت پرستی کے خلاف ہے اور نئے نئے تجربوں کو ادب کی صحت مندی کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔ وہ محض فن کار کے خیالات کو بجنسہ پیش نہیں کرتا، بلکہ ان پر فیصلہ بھی صادر کرتا ہے۔ وہ "ادب برائے ادب"، فطرت پرستی اور تصوف کے غلبہ کو شبہ کی نظروں سے دیکھتا ہے کیونکہ ادب برائے ادب کے ماننے والے فن کو

سماج سے جدا کر لیتے ہیں' فطرت پرست فطرت کی مصوری کرنے میں غیر اہم اور حقیر تفصیلات سے سروکار رکھتے ہیں اور بادۂ تصوف کے لذت شناس ایسی اندرونی اور نجی دنیاؤں کو آباد کرتے ہیں' جن کا ٹھوس اور مادی حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ سائنٹیفک نظریہ کو تسلیم کرنے والا نقاد زندہ سماجی حقیقتوں اور تصوراتی تخلیقات کے درمیان رشتہ قائم کرتا ہے۔ وہ ہر حال میں تجرید (Abstraction) کے خلاف ہے۔ وہ حُسن' خیر اور صداقت کو مطلق اکائیاں نہیں تصور کرتا۔ وہ ماضی کی روایت کا احترام کرتا ہے۔ لیکن ماضی پرستی کی ترغیب نہیں دیتا۔ وہ مادہ اور روح کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتا۔ اور اسی لئے وہ موضوع اور اظہار بیان میں مکمل ہم آہنگی اور امتزاج کا مطالبہ کرتا ہے۔

جب ہم تنقید کے لیے سائنٹیفک کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ ہم نے تنقید کے لیے چند اصول وضع کر لیے ہیں۔ یہ اصول محض اتفاقی یا ہمارے فیضان کی لہر کا نتیجہ نہیں ہیں' بلکہ ہم نے مختلف فنی کارناموں کی تخلیق کے تمام انفرادی اور اجتماعی اسباب کا معروضی انداز سے تجزیہ کرنے کے بعد چند کلیے بنائے ہیں جنھیں ہم کسی فنی کارنامہ پر منطبق کرنے کے بعد ان سے نتائج اخذ کرنے کا حق رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں یہ جتا دینا ضروری ہے کہ منطبق کرنے کا یہ عمل میکانکی نہیں ہوتا' اور اس میں فن کار کے انفرادی شعور کے پیچ وخم کا مطالعہ بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا اس میں فن کار کے اجتماعی شعور کا جس نے اس انفرادی شعور کے خط وخال کی تشکیل کی ہے۔ اچھے نقاد کے لئے معروضی نقطۂ نظر بہت ضروری ہے' بایں ہمہ اصول برتنے میں صبر' ہنرمندی اور ہمدردی کی بھی بدرجۂ اتم ضرورت ہے۔ سائنٹیفک تنقید یہ دعویٰ کرتی ہے کہ کوئی فنی کارنامہ کسی نہ کسی نظریے کو ضرور پیش کرتا ہے۔ لیکن یہ بات واضح رہے کہ ادب میں نظریے براہِ راست جگہ نہیں پاتے۔ ہاں جب ہم ان کی تشریح وتنقید کرنے بیٹھتے ہیں تب نظریوں اور اقدار کو معروضی بےتعلقی کے ساتھ ناپتے اور تولتے ہیں۔ تخلیقی اور تنقیدی زبان میں وہی فرق ہے جو پیکر نگاری (Imagery) اور منطق کی زبان میں ہوتا ہے۔ رمز وکنایہ اور ابہام تخلیقی کام کی دلکشی کو بڑھا دیتے ہیں' لیکن تنقید کے لئے رنگین اور تشبیہہ واستعارہ والی زبان مناسب نہیں ہے۔ فن کار کا نقطۂ نظر بھی اس کے کرداروں اور صورتِ حال (Situation) سے اُبھرتا ہوا معلوم

ہونا چاہیے۔البتہ تنقید نگار کا کام اسے کھول کر بیان کرنا ہے۔

میں نے اوپر یہ کہا ہے کہ سائنٹیفک تنقید ادب کو جماعتی سمجھتی ہے۔ میں اس پر یہ اضافہ ضروری سمجھتا ہوں کہ نقاد کو یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ فن کار کسی خاص جماعت سے ہمدردی رکھتے ہوئے بھی اس نقطہ نظر سے بلند ہو گیا ہے یا نہیں۔ایسا نقاد ذعانیت (Dogmatism) کا شکار نہیں ہوتا بلکہ علمی اور تحقیقی معیار سے صداقت کو پرکھنے پر زور دیتا ہے۔سائنٹیفک تنقید پروپیگنڈہ نہیں ہوتی۔لیکن وہ صحت منداور اعلیٰ انسانی اقدار کا پرچار کرنے سے بھی نہیں شرماتی اور فن کار کی نسبت نقاد کو اس کا زیادہ موقع حاصل ہوتا ہے کہ وہ اپنی بات ڈھکے چھپے اشاروں میں کہنے کی بجائے صاف صاف اور قطعی انداز میں کہے۔جس طرح اعلیٰ ادب نہ صرف فن کار کے ذاتی میلانات کی نمائندگی کرتا ہے' بلکہ پڑھنے والوں کے انداز ہائے فکر (Attitudes) کو بھی نکھارتا ہے' اسی طرح نقاد بھی پڑھنے والوں کے خیالات کی تہذیب اور ترتیب میں مدد دیتا ہے۔سائنٹیفک تنقید کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جذبات کے ڈھنڈلکوں اور پرشوکت الفاظ کا سہارا نہیں لیتی۔ بلکہ فنی کارنامہ کی تشریح فن کار کی شخصیت اور اس کے مادی حالات کے تجزیہ کی روشنی میں کر کے نتائج کو ہمارے سامنے پیش کر دیتی ہے۔ایسا نقاد ہمہ وقت ایک غیر جانب دار تماشائی یا محض ایک ترجمان کی حیثیت سے نہیں رہ سکتا' کیونکہ وہ بھی زندگی اور ادب کے متعلق چند قدریں رکھتا ہے۔ان قدروں کے معیار پر جب وہ کسی کارنامے کو پرکھتا ہے تو اس کی کامیابی یا عدم کامیابی پر اسے بہرحال اپنی رائے کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔وہ صرف جذبات نہیں رکھتا' بلکہ حکیمانہ نظر اور آگہی بھی رکھتا ہے۔ وہ تنقید اپنے آپ کو نمایاں کرنے کے لیے نہیں لکھتا بلکہ صحت مند اقدار زندگی کی اشاعت کر کے زندگی کو بحیثیت مجموعی آگے بڑھانے کے لئے۔وہ فنی کارنامے سے ہم آہنگ ہو کر اس سے ماورا ہو جاتا ہے تا کہ اس کی صحیح اور منصفانہ تنقید کر سکے۔

☆☆☆

ادبی تنقید کے چند مسائل

اس امر کے ماننے میں تامل کی گنجائش نہیں کہ ادب کا تعلق زندگی سے گہرا اور غیر منفصل ہے۔ادیب بھی عام انسانوں کی طرح جذبات،خیالات اور شعور رکھتا ہے اور اسے اس زندگی سے عہدہ برآ ہونا پڑتا ہے جو اس کے اردگرد پھیلی ہوئی ہے۔حقیقت سے کامیابی کے ساتھ مفاہمت کی دو ہی صورتیں ممکن ہیں،اول عملی طور پر اس کے بطن میں تبدیلی پیدا کر کے یا فنی طور پر اس کی نئی تعبیر وتفسیر پیش کر کے۔ادب کے مسائل وسیع طور پر کلچر کے مسائل سے علاحدہ نہیں ہیں۔اب تک انسان نے جس طور سے زندگی بسر کی ہے اس کا واضح نقش حال کے فکر اور برتاؤ کے ڈھانچے پر موجود ہے اور آج کی زندگی سے جو نتائج پیدا ہو رہے ہیں یا ہو سکتے ہیں وہ لازماً مستقبل کی تشکیل میں استعمال کئے جاسکتے ہیں۔ادب کا مقصد اپنے مخصوص طریق کار کے لحاظ سے ان معیاروں کو پرکھنا اور ان پر حکم لگانا ہے۔کوئی بھی فن کار خواہ وہ انتہائی معروضی نقطہ نظر کیوں نہ اختیار کرے،ان بنیادی تقاضوں سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ادب کی تخلیق کے پسِ پشت جو محرک ہے وہ ایک حد تک صاف اور سادہ ہے۔یعنی انسانی تجربے کے کسی خاص پہلو کی چھان بین اور اس کی بنیاد پر حقیقت کی کوئی نئی ترجمانی۔اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ شاعر یا ادیب کے لئے کوئی گہرا اور تند تجربہ جسے اس نے اپنے قلب وروح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہو ضروری ہے۔اس تجربے سے اس

کی شخصیت کے خلیوں (Cells) میں بنیادی اندرونی تبدیلی پیدا ہوجاتی ہے۔اسی سے نئی بصیرت، نیا وجدان، نئی قوت تخلیق حاصل ہوتی ہے۔اس تجربے ہی کی مدد سے انسان اپنے گردوپیش کی اشیا کو ایک نئی روشنی میں دیکھنے لگتا ہے۔اور انھیں ذہنی اور جمالیاتی طور پر بدلنا چاہتا ہے۔عام زندگی میں ذہنی کاہلی یا یکسانیت یا رسم ورواج کی وجہ سے جو انجماد پیدا ہوجاتا ہے، جو بے رنگی غالب آجاتی ہے،اس کی اوپری پرت(layer)اس تجربے اور اس بصیرت سے شکست کھاجاتی ہے۔زندگی کے مواد اور ہیولی میں تغیر کا یہی امکان اور یہی صلاحیت شاعر یا ادیب کو اپنی بات کہنے پر اُکساتی ہے۔اس بات کو ایک مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے۔محبت اور نفرت، بنیادی اور اتنے پرانے جذبات ہیں جتنا خود انسان کا شعور اور اس کی مادی زندگی۔ادیب اور شاعر ایک خاص صورت حال میں ان کا تجربہ کرتا ہے۔اس تجربے کی نوعیت اور کیفیت اس کے لئے منفرد اور اچھوتی ہوتی ہے اور اس کے ردعمل کے طور پر وہ انسانی برتاؤ کے عام معیار اور ڈھانچے کو ایک نئی روشنی میں دیکھنے لگتا ہے۔کسی قدر بدلے ہوئے اسی نقطہ نظر کی وجہ سے وہ اسے ایک وقیع تجربہ سمجھتا ہے۔جس صورتِ حال سے یہ جذبات متعلق ہیں،ان سے وہ اپنے طور پر عہدہ برآ ہوتا ہے۔اس صورتِ حال کو حسی طور پر پیش کرکے اور ہمارے اندازِ فکر کو بالواسطہ طور پر ایک نئے نہج پر لگا کر وہ حقیقت کا ایک نیا رُخ پیش کردیتا ہے۔یہ عمل مختلف اور متنوع حالتوں میں ظاہر ہوتا ہے،بعض سادہ اور بعض کسی قدر پیچیدہ،لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ کسی نظم، ناول یا ڈرامہ لکھنے کا جواز اس کے علاوہ اور کوئی نہیں ہوسکتا۔

اس کے پہلو بہ پہلو ایک اور بھی محرک ہوتا ہے۔اول تو تجربہ بذاتِ خود کوئی نام اور معنی نہیں رکھتا،تا آنکہ وہ الفاظ کے پیکروں میں ظاہر نہ کیا جائے۔تجربہ ایک غیر مرئی کیفیت ہے،ایک سیمابی اور گذر جانے والی حالت۔یہ ادیب یا شاعر کے اندرون سے تعلق رکھتی ہے۔یہ چاہے کتنا ہی شدید،موثر اور تند کیوں نہ ہو،امتدادِ وقت سے مدھم بلکہ ضائع ہوسکتا ہے۔اسے حرف وصوت میں بند کرکے،اسے باطن سے خارج میں لاکر،اسے سیال حالت سے منجمد حالت میں منتقل کرکے اور اسے گریز پائی سے اُٹھا کر استقلال وہمیشگی عطا کرنے ہی سے ہم اسے اہم اور معنی خیز بنا سکتے

ہیں۔ اس عمل کو خارجیت کا عمل (Objectivization) کہہ سکتے ہیں۔ اس کا دوسرا پہلو وہ خواہش ہے جو شاعر یا ادیب بہ حیثیت انسانی جماعت کے ایک فرد کے محسوس کرتا ہے، یعنی اس تجربے اور اس کے ذریعے حاصل شدہ تعبیر و تفسیر نو کو دوسروں تک پہنچانا۔ تخلیقی فن کار تخلیقی عمل کے دوران اپنے گرد و پیش سے علاقہ توڑ لیتا ہے۔ وہ ایک تنہا فرد ہوتا ہے۔ وہ اپنے روحانی کرب کو انگیز کرنے میں کسی کا سہارا نہیں چاہتا۔ لیکن تجربے سے تجسیم کی طرف بڑھنا، خود انفرادیت سے اجتماعیت تک کے سفر کی خواہش کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ کہنا صحیح نہیں کہ لازوال بن جانے کی آرزو ہی فن کار کی انتہائی تمنا ہوتی ہے۔ لازوال بننے کی خواہش بھی عمل خارجیت کے بغیر ممکن نہیں۔ مشہور انگریزی شاعر شیلے نے اپنی معروف تصنیف (A Defence Of Poetry) میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ''انشا کا کام شروع ہونے سے پہلے ہی فیضان میں اضمحلال کے آثار نمایاں ہو جاتے ہیں، اور ارفع ترین شاعری جو دنیا تک پہنچتی ہے شاعر کے بدیع فکر اول کا محض ایک دھندلا سا سایہ ہوتی ہے۔'' یہ خیال صحت پر مبنی نہیں۔ اس سے زیادہ گمراہ کن کروشے (Croce) کا یہ بیان ہے کہ تجربات کا وجدان حاصل کر چکنے پر فن کار کا عمل منتہیٰ ہو جاتا ہے اور خارجیت یا ابلاغ کا عمل غیر ضروری ہے۔ دراصل وجدان اور ترسیل و ابلاغ ادبی فن کے دو نہایت ضروری اور لازم و ملزوم پہلو ہیں۔ وجدان کا تعلق محض اپنی ذات سے ہوتا ہے، ابلاغ کا تعلق پوری انسانی جماعت سے۔ ابلاغ ہی کے ذریعے وجدان اور فیضان کو عقلی بنایا جا سکتا، پرکھا اور متعین کیا جا سکتا ہے۔ الفاظ خود ایک سماجی آلۂ کار ہیں، اور لکھنے کا عمل سماجی ہے۔ تحریر کے وجود میں آنے سے پہلے زبانی ترسیل سے کام لیا جاتا تھا۔ وہ بھی باطن سے خارج کی طرف سفر کی ایک شکل تھی۔ اصل کارناموں کے ساتھ فن کار کا کسی پیش لفظ یا مینی فیسٹو (Manifesto) کو شامل کر دینا خود بہتر اور مکمل طور پر سمجھے جانے کی خواہش کی غمازی کرتا ہے۔ یہ اس صورت میں ضروری ہوتا ہے۔ جبکہ شاعر یا ادیب یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے فکر و بیان کے اچھوتے پن کی وجہ سے اس کے لئے بنیادی خارجی وسائل ناکافی ہیں۔ اسے قارئین کو اپنا ہمنوا اور ہمراز بنانے کے لئے ان کے ذہن و قلب کے دریچوں کو کھولنے اور انھیں پوری طرح اپنے ادراک حقیقت میں شریک کرنے کے لئے مزید وضاحت کی ضرورت

پڑتی ہے۔

اسی طرح ہمنوا اور ہمراز بنانے کے لئے ایک لازمی شرط کا پورا کیا جانا ضروری ہے۔اور وہ یہ ہے کہ ادبی اور فنی کارنامے کا مواد ایسے اجزا سے مرکب ہو جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کی دلچسپی اور فہم کے مطابق ہوں۔ بڑے ادب کے لئے یہ شرط اور بھی ناگزیز ہے۔اب تک فن کار کی نادر بصیرت کے متعلق جو بات کہی گئی ہے،اس میں اور اس مزید نکتہ میں کوئی تنافر اور تضاد نہیں ہے۔فن کار کا نقطۂ نظر یقیناً انفرادی ہوتا ہے۔تجربہ اور مشاہدہ بھی شخصی اور ذاتی ہوتا ہے۔اس کے علاوہ مختلف طبقوں کے درمیان کلچر کی سطحیں،مختلف قوموں کے نظام اخلاق اور مروجہ اقدار زندگی اور تاریخ کے مختلف ادوار میں فکر ونظر کے پیانے مختلف ہوتے اور بدلتے رہتے ہیں۔لیکن بہت سے موضوعات ایسے ہیں جو اس اختلاف کے باوجود عام طور پر لوگوں کے لئے بامعنی اور اہم ہیں۔ پہیلیوں اور علم الاصنامی (Mythological) قصوں کی دلکشی اور لازوال حسن کا راز اسی میں ہے۔اسی لیے بڑے اور عظیم ادبی فن پاروں کو ہر عمر اور مختلف ذہنی سطح رکھنے والے لوگ پڑھ سکتے ہیں۔مثال کے طور پر ایلیڈ (Iliad) کا وہ حصہ لیجئے جہاں ہیکٹر (Hector) اپنی بیوی (Andromache) سے رخصت ہو رہا ہے۔اس موثر منظر میں،جذبات پدری و مادری کے اس موازنے میں،اس سادگی اور معصومیت میں،جوان کے بچے کے ردعمل سے ظاہر ہوتی ہے۔اتنا عرصہ گذر چکنے کے بعد آج بھی وہی شادابی اور حسن ہے جو ہزاروں سال پہلے تھا۔سفر نامۂ گلیور کو لیجئے،بے شک وہ اٹھارھویں صدی کے انگلستان کے سماج اور تاریخ میں پیوست ہے۔مگر اس میں معاشرتی اور سیاسی اداروں پر جو تند و تلخ تنقید ہے،اسے آج کے حالات پر بھی منطبق کیا جا سکتا ہے۔ (Catullus) کے غنائی نغموں کو لیجیے، ان میں جو شادابی،سرشاری اور شعریت ہے، وہ امتداد وقت کے باوجود ماند نہیں پڑی ہے۔دراصل انسانی جذبات میں تو کوئی تغیر واقع ہوتا نہیں۔ہاں برتاؤ کے وہ سانچے، جو جذبات سے متعلق ہوتے ہیں،بدلتے رہتے ہیں۔فن کار کی نظر جس قدر وسیع مواد پر ہوگی،وہ اپنی دلچسپیوں اور موضوعات کو جس قدر متنوع اور عام زندگی سے جس قدر ہم آہنگ کر سکے گا،اسی قدر اس کا دائرۂ اثر بڑھ جائے گا۔یہ صحیح ہے کہ ادب سے ہر شخص اپنی سوجھ بوجھ اور مذاقِ سلیم کے

مطابق ہی لطف اندوز ہوسکتا ہے، اور بہت سی ایسی فنی باریکیاں ہیں، جو اختصاصی علم اور ہنر مندی کے بغیر گرفت میں نہیں آسکتیں۔ لیکن اس کے باوجود تجربے کے مغز کا ایک حصہ ایسا ہوسکتا ہے، جسے کم و بیش بہت سے لوگ ذہنی سعی کے بعد اپنی دسترس میں لاسکیں۔ قوموں، طبقوں اور ادوار کے فرق کے باوجود زیادہ سے زیادہ قابلِ قبول مواد کو اپنے خیال اور جذبے کی دنیا میں سمیٹ لینا، بیک وقت فنی بصیرت بھی ہے اور فنی مہارت بھی۔ دراصل جذبات، صورتِ حال اور ردِ عمل کے سانچے، امتیازات کے باوصف ایک بنیادی مماثلت رکھتے ہیں۔ اچھے اور باقی رہنے والے ادب کے لیے دو عناصر کی آمیزش ضروری ہے، یعنی فن کار کا نقطۂ نظر اور عام طور پر قبول شدہ مواد کا زیادہ ہونا۔ اس سے نہ صرف وقتی مقبولیت کا دائرہ وسیع ہوتا ہے بلکہ اس بات کی بھی بڑی حد تک ضمانت ممکن ہے کہ فنی کارنامے کے نقوش مذاق اور وقت کی تبدیلیوں کی وجہ سے پھیکے نہ پڑیں گے۔

ادب کا ایک جواز یہ ہے کہ وہ ہماری جمالیاتی حس کو تسکین دیتا ہے اور اس سے ایک خاص طرح کی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ فنی طور پر اس مسرت کا سرچشمہ فنی کارنامے کا جمالیاتی ڈھانچہ فراہم کرتا ہے۔ جمالیاتی ڈھانچے سے کیا مراد ہے؟ اور یہ مسرت کیسے حاصل ہوتی ہے؟ ہر فنی کارنامہ خواہ وہ ناول ہو، نظم ہو، یا افسانہ و ڈرامہ، ایک خاص وسعت رکھتا ہے۔ اس وسعت کا براہِ راست انحصار دو چیزوں پر ہے، اول فیضان (Inspiration) کی لہر کا قیام، جو اس کارنامے کی تخلیق کے پیچھے کام کر رہی ہے، دوسرے اس صنف کی پابندیاں جن سے وہ متعلق ہے۔ جس طرح الفاظ ایک مکانی وجود رکھتے ہیں، اسی طرح فنی کارنامہ بھی جو الفاظ کی ایک مخصوص ترتیب کا نام ہے ایک مکانی وسعت رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر سانیٹ (Sonnet) کو لیجیے۔ یہ چودہ مصروں کی ایک مختصر نظم ہوتی ہے، جس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر کا فیضان یا اس کا تجربہ، ان چودہ مصرعوں کی مکانی ہیئت میں سمیٹا جانا چاہیے۔ اسی طرح غنائی نظم کا ڈھانچہ ڈرامے سے اور ڈرامے کا ناول سے مختلف ہوگا۔ فارم دراصل مکانی رقبہ یا وسعت ہی کا دوسرا نام ہے۔ لیکن یہ مکانی ہیئت دراصل چند اجزا کے مجموعے کا نام ہے، اور ان ہی اجزا کے پہلو بہ پہلو رکھنے سے ایک کل کی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ اسی لئے بڑے فنی کارناموں کے سلسلے میں ہم تعمیری حسن کا ذکر کرتے ہیں۔ یہاں اس امر کی

وضاحت ضروری ہے کہ فارم بھی دو طرح کے ہو سکتے ہیں، یعنی میکانکی (Mechanical) فارم، اور عضوی (Organic) فارم۔ اکثر بڑے فنی کارناموں میں عضوی فارم پایا جاتا ہے، یعنی وہ تمام اجزا جن پر ان کی مکانی ہیئت مشتمل ہے، ایک دوسرے سے اس طرح ملحق و مربوط ہوتے ہیں، جس طرح ایک درخت کی پتیاں، یعنی ان میں ایک حیاتیاتی (Biological) علاقہ ہوتا ہے۔ مشہور انگریزی نقاد کالرج (Coleridge) نے شیکسپیئر پر تنقید کے سلسلہ میں خاص طور پر اس عضوی فارم اور توانائی کا ذکر کیا ہے، دوسری بات اس سلسلے میں یہ ہے کہ بحیثیت مجموعی ہر فنی کارنامہ کا ایک محیط (Presiding) خیال ہوتا ہے اور مختلف اجزا اس کے تابع ہوتے ہیں۔ اس محیط خیال ہی کو ہم ادبی کارنامے کی کلیت (Totality) کے نام سے بھی پکار سکتے ہیں۔ فنی کارنامہ ایک پیچیدہ تنظیم ہے، یعنی فنکار کو اس کا التزام کرنا پڑتا ہے کہ اولاً تو حشو و زوائد اس میں راہ نہ پا سکیں، اور دوسرے وہ چیزیں جو شامل کر لی گئی ہیں، ایک دوسرے سے گہرے طور پر مربوط ہوں، اور ان کے مابین کسی طرح کے کھانچے نہ ہوں۔ یہ کہا گیا ہے کہ حسن دراصل احساس تناسب کا نام ہے، انسانی اور فطری حسن کے تمام مظاہر میں جہاں کہیں تناسب اعضا یا اجزا موجود ہوگا، اس سے ایک طرح کی حسی تسکین حاصل ہوگی۔ یہی حال ادبی کارناموں کا ہے۔ مثال کے طور پر ترگنیف (Turgeneve) کے ناولوں کو لیجئے۔ ان کا پیمانہ محدود ہے۔ لیکن ان میں جو ضبط و ایجاز اور موزونیت و ہمواری ہے وہ بے اختیار خراج تحسین طلب کرتی ہے۔ لیکن ہمواری، موزونیت اور سلیقے یا قرینے کا یہ سخت گیر مطالبہ بعض اوقات صرف ایک آئیڈیل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے عدم حصول کی ایک اچھی مثال پوپ (Pope) کی نظم (Essay On Man) میں ملتی ہے۔ اس کے مختلف حصوں میں ناہمواری کا احساس ہوتا ہے جس کے مخصوص اسباب ہیں۔ جدید ترین روسی ناول ڈاکٹر ژواگو (DR.ZHIVAGO) کے ابتدائی حصہ میں کرداروں کی کثرت اور بہت سے واقعات کا بیک وقت بیان کسی قدر انتشار کا سبب بنتا ہے اور کسی واضح سمت کی طرف بڑھتا نظر نہیں آتا۔ عظیم فنی کارناموں کی تہ میں اس نفیس منطق کا پایا جانا کم و بیش ضروری ہے، جس کے نتیجے کے طور پر فنی تعمیر عمل میں آتی ہے۔ بڑے پیمانے پر اس کی نہایت اچھی مثال ملٹن کی لافانی نظم "فردوس گم گشتہ" ہے۔ اس میں ایک دہرا

پلاٹ ہے۔یعنی شیطان اور اس کے گروہ کی خدا کے خلاف بغاوت اور سرکشی اور پھر شیطان کے ورغلانے سے آدم اور حوا کی الہٰی قانون سے سرتابی۔یہ دونوں اجزا متوازی نہیں ہیں۔بلکہ دوسرا واقعہ پہلے واقعے کا نتیجہ ہے۔نظم کے آخر میں جب آدم اور حوا کو سرکشی کے جرم میں بہشت سے اخراج کا حکم دیا جاتا ہے۔تو یہ واقعہ ذہن کو، ماقبل یعنی شیطان اور اس کے متبعین کے اخراج کی طرف لے جاتا ہے۔یہاں اس کا ذکر اس لیے کیا گیا کہ اس دہرے پلاٹ کو نبھانے، متعلقہ فضا کے نمایاں کرنے اور اس سے میل کھانے والے اشاروں (Symbols) کے استعمال میں ملٹن نے بڑی احتیاط اور چابکدستی کا ثبوت دیا ہے۔اسی سلسلے میں یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ بعض دفعہ جب کسی فنی کارنامے کا مواد ہمارے ذہن سے محو ہو جاتا ہے تب بھی اس کے ڈھانچے کے حسن وخوبی کا نقش باقی رہتا ہے۔اور اگر یہ ڈھانچہ واقعی مکمل اور ہم آہنگ ہے تو اس سے ہمیں وہی جمالیاتی خوشی حاصل ہوتی ہے جو کسی متناسب الاعضا انسان یا دلکش تصویر یا مکمل عمارت کے دیکھنے سے فوراً اس کی تحسین پر اکساتی ہے۔

یہاں دو اور امور کی وضاحت ضروری ہے۔اول یہ کہ عضوی (Organic) فارم کا تصور، رومانی ادب اور تنقید کی دین ہے۔لیکن جس ادب میں ترتیب واری کی بجائے عدم تسلسل (Discontinuity) کا اصول کارفرما ہوگا، جیسے سترھویں صدی کی انگریزی شاعری، جدید ترین یورپین ناول یا فرانس کی اشاراتی شاعری، وہاں ڈھانچے کا تصور سلسلہ واری کی وجہ سے نہیں بلکہ اور دوسرے ذرائع سے حاصل کیا گیا ہوگا۔کلاسیکل ناول میں چونکہ عمل کی راہیں مختلف سمتوں میں بٹ جاتی ہیں، اس لئے بعض خاص خاص موڑوں پر پہنچنے کے بعد بازگشت کی ضرورت پیش آتی ہے، تاکہ منتشر دھاگوں کو ایک لڑی میں پرویا جا سکے جن ناولوں میں زمانی تسلسل اہمیت نہیں رکھتا اور مسلسل پلاٹ غیر ضروری سمجھا جاتا ہے، وہاں شعور کے بہاؤ کی مدد سے بکھرے ہوئے شیرازہ میں کوئی نہ کوئی اندرونی اور جذباتی ربط متعین کیا جا سکتا ہے۔فرق صرف اس قدر ہے کہ مروجہ ناولوں میں کہانی اور جدید ترین ناولوں میں ذہن پر مسلط کوئی خیال، یا قلب کے اندرون میں موجود کوئی کیفیت وہ واسطہ فراہم کرتی ہے، جس سے تنظیم کا کام لیا جا سکے۔میکانکی فارم وہ ہے جو

فنی کارنامے کے اندر سے اُبھرنے کی بجائے اس پر خارج سے عائد کیا گیا ہو، جس میں اپنی توانائی نہ ہو اور جو مختلف اجزا کی قلب ماہیت کے بعد انھیں ایک کلیت میں نہ سمو سکے۔ دوسرے یہ کہ وسیع طور پر ڈھانچے تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک ظاہری اور بیرونی (Literal) ڈھانچہ جو فنی کارنامے کی بنیادی ہیئت کے ساتھ ذہن میں آتا اور مکانی (Spatial) پہلو رکھتا ہے، دوسرے اشارتی ڈھانچہ جو مرکزی محرک (Motif) کی تکرار، محاکات (Images) کے دروبست اور کنایات کی معنی خیزی کی مدد سے وجود میں آتا ہے اور تیسرے ڈرامائی ڈھانچہ جو مرکب ہوتا ہے فنی کارنامے کے عام تموج، اُس کے معیار حرکت (Momentum) اور اس میں جذبات اور کیفیات کی سلسلہ واری اور تناؤ کے اتار چڑھاؤ سے۔ ان اجزا میں اور موسیقی کے حرکی ضابطی میں ایک طرح کی مماثلت پائی جاتی ہے۔ ہر بڑے اور اہم فنی کارنامے میں یہ تینوں طرح کے ڈھانچے بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔

فنی کارنامے کی ایک اور خصوصیت اس کے لہجہ کی رنگارنگی ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ لہجہ میں تبدیلیاں بے معنی نہ ہوں، بلکہ ان کا تعلق موضوع اور صورت حال میں تبدیلی سے ہو۔ یک رنگی سے مراد یکسانیت نہیں ہے، کیونکہ یکسانیت بالآخر اُکتاہٹ پیدا کرتی ہے۔ بلکہ اس سے مراد یہ ہے کہ مجموعی طور پر ادبی کارنامہ ایک خاص معیار سے گرنے نہ پائے اور اس میں لہجہ کی تبدیلیاں اندرونی مطالبات کا نتیجہ ہوں۔ اس کی مثال غزل سے بخوبی دی جا سکتی ہے۔ غزل متفرق اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس میں ہر شعر اپنی جگہ مکمل مفہوم کا حامل ہوتا ہے۔ بعض اوقات غزل کے اشعار متنوع اور متضاد کیفیات کی نقش گری کرتے ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر پوری غزل کا ایک خاص معیار ہوتا ہے۔ اگر کم مایہ اشعار کی کسی غزل میں بھر مار ہوگی تو ظاہر ہے اس کا تخیلی اور جذباتی معیار برقرار نہ رہ سکے گا۔ یا یہ کہیے کہ اس میں لہجہ کی مطابقت یا ہم رنگی کی کمی ہوگی۔ یہی حال ناول کا بھی ہے۔ ناول کے مختلف اجزا کیفی (Qualitative) اعتبار سے ایک دوسرے سے ممتاز ہو سکتے ہیں اور پلاٹ کی تفصیلات میں تبدیلی کے ساتھ ان کی فکری اور جذباتی سطح بھی بدل سکتی ہے۔ لیکن ان کا مجموعی تاثر ایک معیاری لب ولہجہ کی غمازی کرے گا۔ لہجہ کی ہم رنگی ان عناصر میں سے

ایک ہے، جو تناسب اور ہم آہنگی کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ دوسرے عناصر جو یہ احساس پیدا کرتے ہیں، وہ واضح منطقی یا بیانیہ ڈھانچے، نقطۂ عروج کی موجودگی اور مکانی وزمانی نقطۂ نظر کی وحدت ہیں۔

اکثر بڑے فنی کارناموں کی ایک خصوصیت ان کی پیچیدگی (Complexity) بھی ہے۔ یہ دو سطحوں پر پائی جا سکتی ہے۔ اول توسیعی (Extensional) اعتبار سے جس کا مطلب یہ ہے کہ اس کا تعین کیا جائے گا۔ کرداروں اور واقعات کی تعداد، تجربے کے دائرے (Range) اور عمل کی مکانی اور زمانی گنجائش کی نسبت سے۔ جس فنی کارنامے میں یہ عناصر موجود ہوں گے، اس میں وسعت اور فراخی کا احساس بھی ہوگا اور جس ہنرمندی کے ساتھ یہ عناصر ایک دوسرے کو سہارا دیں گے اور ایک دوسرے کے ساتھ آمیز کیے جائیں گے، اس کی بنیاد پر ہم اس کی پیچیدگی کا اعتراف بھی کریں گے۔ پیچیدگی کی دوسری سطح اندرونی ہوسکتی ہے۔ یہ عبارت ہے، تفصیلات کی صاف اور روشن حدود، معانی اور مفہوم کی قطعیت اور قوت امتیاز کی اُس لطافت اور ندرت سے جو فنی کارنامہ ہمارے اندر بیدار کرتا ہے۔ بڑے فنی کارناموں کے مطالعہ سے جو تاثر ہم حاصل کرتے ہیں، وہ بیک وقت یہ بھی ہوتا ہے، کہ ہم ایک منظم، بھرپور اور پیچیدہ کائنات میں رسائی حاصل کر رہے ہیں اور خود ہمارے اپنے احساسات اور معیار پرکھ میں ایک تہذیب اور رچاؤ پیدا ہو رہا ہے۔ تخلیقی فن کار کا ادراک نامعلوم سرچشموں سے اپنا مواد حاصل کرتا ہے اور اسے ایک کیمیاوی عمل کے ذریعے اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ مکڑی کے جالے کی طرح اس کی بناوٹ میں کوئی کور کسر نہیں نکالی جا سکتی۔

اسی طرح میانہ روی (Economy) بھی فنی کارناموں کے لئے ضروری ہے۔ اس سے مراد حشو و زوائد سے اجتناب ہے۔ ایسا نہ کرنے سے تصویر کے اصلی خط و خال کے اوجھل ہو جانے کا اندیشہ رہتا ہے۔ فن کار تجربے کے تمام پہلوؤں کو اپنی فنی کائنات میں نہیں سمیٹ سکتا۔ اور اس لیے اسے اس مواد میں جو اس کی دسترس میں ہے، قطع و برید اور انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ میانہ روی کے اصول کو ناول کی مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ اگر ناول اصل موضوع یعنی پلاٹ اور کرداروں پر زور دینے کی بجائے فضا کی تعمیر اور منظر نگاری پر زور دے یا ضمنی پلاٹ کے حدود، اصل پلاٹ کی نسبت بڑھ جائیں، یا کوئی فروعی اور غیر دلچسپ کردار ضرورت سے زیادہ جگہ گھیر

لے، یا ایسے ضمنی قصوں کی بہتات ہو جائے، جو اصل واقعہ کے کسی اہم پہلو کی وضاحت نہیں کرتے ، یا مخصوص کردار مجرد بحثوں میں الجھے نظر آئیں، یا ناول کے فکری اور حسی ڈھانچے میں پوری مطابقت نہ ہو، تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ فلاں ناول میں میانہ روی کی کمی ہے۔ آخری نقطے کی وضاحت کے سلسلے میں ہم جرمن ناول نگار ٹامس مان کے ناول (The Magic Mountain) کا ذکر کر سکتے ہیں۔اس کا پہلا حصہ جس میں سینی ٹوریم کے مریضوں کی کیفیات کی حیرت انگیز مصوری کی گئی ہے، دوسرے حصے سے، جس میں فلسفہ اور موسیقی کے ادق تصورات جگہ پا گئے ہیں، پورے طور پر مربوط نہیں ہے۔اور اس طرح پورے ناول میں ایک طرح کے عدم توازن کا احساس ہوتا ہے۔اسی طرح کوئی مختصر کہانی اگر اس لئے طویل ہو گئی ہے کہ اس میں غیر اہم اجزا یعنی غیر ضروری مکالمے یا پس منظر ضرورت سے زیادہ نمایاں ہیں، یا رنگینی بیان، خطابت یا جذباتیت تناسب کے عدم احساس کی وجہ سے حاوی ہو گئی ہے، تب بھی یہ سقم میں شمار ہوگا۔اس سقم کی مثالیں ہمیں اُردو افسانہ نگار کرشن چندر کی کہانیوں میں اکثر ملتی ہیں۔ان کی اچھی سے اچھی کہانیاں بھی سستی جذباتیت کا شکار، رنگینی، عبارت سے مملو اور مناسبت (Relevance) کے احساس سے خالی ہیں۔بڑے اور عظیم کارناموں میں، ان کی وسعت اور فراخی کے باوجود، اعتدال اور میانہ روی کے اس عنصر کی وجہ سے فن کار کے ذوق انتخاب اور سلیقے کا اندازہ ہوتا ہے، اور یہ پتہ چلتا ہے کہ اس نے اپنے آپ کو اپنے مواد کے رحم وکرم پر نہیں چھوڑ دیا ہے، بلکہ وہ اس کے امکانات اور فنی کارنامے کے حدود سے پوری طرح واقف ہے، اور ان کے درمیان ایک مناسب ربط قائم کر سکتا ہے۔

زبان کا مسئلہ بھی فنی وسائل میں ایک بہت ہی اہم مسئلہ ہے۔ پورا ادبی فن دراصل اظہار بیان اور وسائل بیان کا معاملہ ہے۔اگر ہم کسی فنی کارنامے کی ہیئت پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ وہ مشتمل ہے دو قسم کی اکائیوں (Units) پر، یعنی الفاظ کی اکائیاں اور مفہوم کی اکائیاں، اور ان کے درمیان پوری مطابقت شرط ہے۔مشہور فلسفی ڈیکارٹ (Descartes) نے کہا ہے کہ حقیقت کا تجزیہ اگر کریں تو وہ دو چیزوں پر مشتمل معلوم ہوگی، یعنی خیال (Thought) اور وسعت،

Extension)۔اب الفاظ ہی دراصل وہ وسیلہ ہیں، جوان دونوں کی درمیانی خلیج کو پُر کرتے ہیں۔ الفاظ کی تبدیلیاں معاشرت کی تبدیلیوں سے مربوط ہوتی ہیں۔مشہور ناول نگار فلابیر (Flaubert) کا خیال ہے کہ ہر لفظ ایک ہی معنی رکھتا ہے۔یہ خیال صرف ایک حد تک ہی صحیح ہے،یعنی اگر اس سے یہ مراد لی جائے کہ لفظ اپنے متعین سائنٹیفک اور لغوی مفہوم ہی میں استعمال ہوسکتا ہے۔مگر عام طور پر شاعری میں ایسا نہیں ہوتا۔کیونکہ ہر لفظ اپنے (Tentacles) رکھتا ہے، جو دوسرے الفاظ اور ان کی پر چھائیوں کی طرف بڑھتے ہیں۔لفظوں کے مابین باریک فرق ہوتے ہیں، اور ایک ایک لفظ کے کئی کئی قریب الفہم معنی ہوتے ہیں، اور بعض الفاظ کی معنی خیزی ان کے سیاق وسباق (Context) سے اُبھرتی ہے۔شاعری میں خاص طور پر اس سیاق وسباق کی وجہ سے پامال الفاظ میں ایک نیا جادو جاگ اُٹھتا ہے۔اگر ہم ایک نظم پر غور کریں، مثلاً انگریزی شاعر ورڈز ورتھ کی کسی غنائی نظم پر،تو پتہ چلے گا کہ وہ چند بندوں پر مشتمل ایک ڈھانچہ ہے۔ہر بند چند سطور سے مل کر بنا ہے، ہر سطر میں الفاظ کی ایک مالا پرو دی گئی ہے۔اور الفاظ حروف کی ترتیب سے مل کر معنی خیز بنتے ہیں۔اس سے پتہ چلتا ہے کہ الفاظ فنی کارنامے کی بنیادی اکائی ہیں اور جس طرح حروف کی بامعنی ترتیب سے الفاظ وجود میں آتے ہیں، اسی طرح الفاظ کی بامعنی ترتیب سے خیال کی اکائیاں جمتی ہیں۔مفرد لفظ، فی نفسہ بامعنی ہوتا ہے،لیکن اہم نہیں ہوتا۔الفاظ کی بامعنی ترتیب سے خیال کی شمعیں روشن ہوتی ہیں۔لیکن الفاظ محض معنی ہی نہیں رکھتے،جنھیں منطقی طور پر بیان کیا جاسکے، بلکہ گونج اور مہک بھی رکھتے ہیں، جن سے کام لے کر فن کار ادبی کارنامے کی کشش اور حسن میں اضافہ کرسکتا ہے۔الفاظ کے تمام امکانات پر نظر رکھنا اچھے فن کار کی کامیابی کی کلید ہے۔الفاظ کی لازوال دولت کا سراغ ہمیں شیکسپیئر کے ڈراموں میں ملتا ہے، جہاں الفاظ کی وسعت اور پوشیدہ قوتوں کا کوئی پہلو نظر سے نہیں چھوٹتا ہے۔یہ اندازہ لگایا گیا ہے کہ شیکسپیئر نے کسی بھی تنہا فن کار کے مقابلہ میں سب سے زیادہ الفاظ، سب سے زیادہ نازک امتیازات کا لحاظ رکھتے ہوئے اور سب سے زیادہ موثر انداز سے استعمال کئے ہیں۔الفاظ کے استعمال کی ایک عجیب وغریب کوشش جس میں نحوی ترتیب کا دور دور بھی گمان نہ گذرے جدید آئرستانی مصنف جیمس جوائس (James

(Joyce) کے ناولوں میں ملتی ہے، جس کی وجہ سے وہ قریب قریب ناممکن الفہم بن گئے ہیں۔ الفاظ اورزبان کے استعمال میں ایک خاص پہلو جو ہمیشہ ہر لکھنے والے کے پیش نظر رہنا چاہیے۔ یہ ہے کہ الفاظ موقع محل کی مناسبت سے استعمال کئے جائیں۔ اس سے لہجہ کا مناسب اتار چڑھاؤ متعین کیا جاسکتا ہے۔

فنی کارناموں کے سلسلے میں عام طور پر خلوص یا عدم خلوص کی جو اصطلاح مستعمل رہی ہے، وہ کسی قدر ترمیم چاہتی ہے۔ اس لئے کہ یہ ناکافی اور مغالطہ انگیز ہے۔ عام طور پر اس سے دو باتیں مراد لی جاتی ہیں۔ اول یہ کہ ہر وہ تجربہ جسے فن کار نے الفاظ کے قالب میں ڈھالا ہے۔ براہ راست حسیات کا نتیجہ ہے۔ اور دوسرے یہ کہ اسے فن کار نے بڑی معصومیت اور ایمان داری کے ساتھ پڑھنے والوں تک منتقل کر دیا ہے۔ یہ دونوں باتیں صحیح نہیں۔ اس لئے کہ اوّل تو فن کار کا تجربہ، حسیات اور مشاہدے کے پہلو بہ پہلو تخیل سے بھی مرکب ہوتا ہے، اور دوسرے وہ اسے جوں کا توں منتقل نہیں کر دیتا، بلکہ اس کے مختلف پہلوؤں اور گوشوں میں خاصی قطع و برید کرتا ہے۔ خلوص صرف ایک حد تک ہی اس کا ساتھ دیتا ہے۔ اس کے بعد ہنر مندی آتی ہے۔ اور اس لئے مکمل موزونیٔ اظہار (Adequancy Of Expression) تجربے کو اس کی اصلی اہمیت اور قدر و قیمت کے ساتھ پیش کرنے کے لئے ضروری ہے۔ اس موزونیٔ اظہار میں بہت سے فنی عناصر وعوامل شامل ہوتے ہیں، لیکن بنیادی طور پر یہ مناسب ترین الفاظ کا انتہائی ہنر مندانہ استعمال ہے۔ اس سے فن کارانہ ضبط اور قابو کا پتہ چلتا ہے۔ الفاظ ہی کے ذریعہ فن کار اپنے مواد پر قابض ہوتا ہے، الفاظ ہی کے ذریعہ وہ اسے دوسروں تک پہنچاتا ہے، اور الفاظ ہی کے ذریعہ تجربے کے جھلملاتے ہوئے سائے ایک ٹھہرا ہوا روپ اختیار کر سکتے ہیں۔

ان وسیع تر فنی وسائل کے علاوہ اور بھی کئی ضمنی یا ذیلی وسائل ہیں، جو ہر فنی کارنامے میں تو نہیں پائے جاتے لیکن اکثر پائے جاتے ہیں اور ان کے استعمال سے مخصوص آثار کا حاصل کرنا مقصود ہوتا ہے۔ ان میں سب سے پہلا عکس ترتیب (Inversion) کا مسئلہ ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ یا تو کئی انمل، بے جوڑ واقعات یا مشاہدات کو اس طرح پہلو بہ پہلو رکھا جائے کہ بظاہر ان

سے کسی نتیجے کی طرف رہنمائی نہ ہولیکن حقیقت بیں نظریں ان میں ایک مناسبت اور مفہوم متعین کر سکیں، اور یا یہ کہ بظاہر عبارت جس مفہوم کی طرف اشارہ کرتی ہوئی معلوم ہو، اس سے بالکل مختلف معنی مراد ہوں۔ انگریزی نثر نگار سوئفٹ (Swift) کی تحریروں میں یہ فنی تدبیر اکثر نظر آتی ہے۔ دراصل یہ ان سب شاعروں یا نثر نگاروں کے یہاں ملتی ہے، جو طنز و ظرافت کے میدان میں طبع آزمائی کرتے ہیں۔ کیونکہ طنز بلکہ ہجو اور ظرافت، دونوں ذہنی انداز فکر ہیں۔ ہجو نگار اور مزاح نگار دونوں اپنے ذہن میں ایک آدرش (Ideal) رکھتے ہیں، جس کی نسبت سے وہ موجودہ حقیقت کی خامیوں اور حد بندیوں کو ناپتے ہیں۔ مزاح نگار کے ہاں ناپنے کا پیمانہ معاشرتی آدرش ہوتا ہے، ہجو نگار کے یہاں ذاتی۔ ہجو نگار کے ہاں تندی، تلخی اور شدت ہوتی ہے، مزاح نگار کے ہاں مرحمت و آسودگی۔ ہجو نگار نشتر زنی کرتا ہے اور در و بام کو ہلا دینا چاہتا ہے، مزاح نگار صرف لب آسا مسکرانے پر قناعت کرتا ہے۔ اوّل الذکر کے ہاں اخلاقی واقعیت کی روح سرایت کیے ہوتی ہے۔ موخر الذکر کوتاہیوں اور خامیوں کا احساس ضرور رکھتا ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی اس کے رویہ میں رواداری اور کشادہ قلبی کی آمیزش بھی ہوتی ہے۔ اوّل الذکر انقلاب کا علمبردار اور موخر الذکر اصلاح پسند ہوتا ہے۔ انگریزی ادب میں مزاح کی سب سے پاکیزہ مثال چاسر (Chaucer) کے یہاں اور ہجو کے زہر میں بجھے ہوئے تیر و نشتر سوئفٹ کے ہاں ملتے ہیں۔ شیکسپیئر کے ہاں دونوں رنگوں کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ عربی اور فارسی ادب میں ہجو اور مزاح کے نمونے ایسے اعلیٰ معیار کے نہیں ہیں، اُردو میں مزاح کے سب سے زیادہ مہذب نمونے رشید احمد صدیقی، پطرس اور فرحت اللہ بیگ کے ہاں ملتے ہیں اور ہجو کے اچھے نمونے سودا اور اکبر الہ آبادی کے ہاں۔ غالب کے ہاں تبسم کی شان دلنوازی جس آمد، شفاف بصیرت اور فکر و نظر کی ہمہ گیری کے ساتھ پائی جاتی ہے، اس کی مثال اور کہیں تلاش کرنا مشکل ہے۔ ہجو اور مزاح دونوں کے لئے وسیلہ اظہار عکس ترتیب یا طنز (Irony) ہیں۔ دونوں کا مقصد بالواسطہ یا کنایۃً بیان کا پیش کرنا ہے۔ ہجو اور مزاح سے یہ فنی تدبیر مخصوص ضرور ہے۔ لیکن جہاں یہ اثرات پیدا کرنے مقصود نہ بھی ہوں، وہاں بھی یہ طریق کار مستعمل ہو سکتا ہے۔ دراصل اس کا ایک مقصد پڑھنے والے کی ذکاوت کو

اُبھارنا بھی ہے۔اس کے استعمال سے لکھنے والے کی ذہانت کو اظہار کا راستہ ملتا ہے۔سوئفٹ کی ابتدائی تحریروں میں مقصدیت کی نسبت ذہانت کا یہ کھیل زیادہ نمایاں ہے۔اسی سے ملتا جلتا طریقہ یہ بھی ہے کہ کسی نظم میں جو شعری مقدمات شروع میں بیان کیے جائیں، اس کے برعکس نتائج نظم کے اختتام پر ظاہر ہوں اور یہ مفہوم اچانک طور پر پایان کار بھبک (Explode) اُٹھے۔اس وسیلے کا استعمال ہمیں ان شاعروں کے ہاں ملتا ہے، جو ذکاوت سے بدرجۂ اولیٰ کام لیتے ہیں۔اُردو شاعری میں خاص طور پر غالب اور مومن کے ہاں مفرد اشعار میں یہ کیفیت نظر آتی ہے۔عکس ترتیب سے لطف اُٹھانے کے لئے ذہن کو چوکنا اور بیدار رکھنا پڑتا ہے، اور یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ دراصل ظاہری بیان کی تہ میں کون سا واقعی بیان چھپا ہوا ہے، جس کی طرف فن کار ہمیں لیے جا رہا ہے۔اس کے لیے نظم کے پورے ڈھانچے اور اکائیوں کی ترتیب اور ان کی غایت پر بھی نظر رکھنی پڑتی ہے۔

دوسری فنی تدبیر جو عام طور پر مستعمل ہے، وہ نثر میں تحت البیان (Understatement) اور نظم یا شاعری میں منطقی کھانچا (Logical Gap) کہی جا سکتی ہے۔دونوں کا مقصد ایک ہی ہے، یعنی بات کو کھول کر نہ بیان کرنا، اور بیان کے بعض پہلوؤں کو پڑھنے والے کے تخیل پر چھوڑ دینا۔دراصل کسی بھی فنی کارنامے کا وجود اُسی وقت ہوتا ہے، جب کہ نثری یا شعری مفہوم اور فنی کارنامے کے ڈھانچے کے مابین کامل آہنگی موجود ہو۔لیکن اکثر ایسا بھی ہوتا ہے۔کہ فن کار الفاظ کی اکائیاں کم استعمال کرتا ہے، اور مفہوم کی اکائیاں زیادہ۔اس طرح گویا تقلیل الفاظ کی مدد سے زیادہ سے زیادہ مفہوم کے استعمال کی طرف میلان پایا جاتا ہے۔اسی سے اشارتی زرخیزی پیدا ہوتی ہے۔انگریزی میں سوئفٹ کی نثر اور اردو میں حالی اور عبدالحق کی تحریریں تحت البیان کی بہت اچھی مثالیں ہیں۔ایسا نثر نگار الفاظ کو ایک آلہ کار ہی سمجھتا ہے، مرعوب کرنے کے لئے آراستگیٔ بیان سے کام نہیں لیتا۔فرانسیسی ناول نگار فلابیر (Flaubert) کی تحریریں منتخب الفاظ اور گٹھی ہوئی عبارت کا مرقع ہیں، جن میں حشو و زوائد نام کو نہیں۔شاعری میں اس کی کئی صورتیں ممکن ہیں اور پائی بھی جاتی ہیں۔سب سے پہلے تو وہ مفرد اشعار ہیں، جن میں چٹکلے پن (Epigram) کی روح پائی جاتی ہے اور جو زبان زدِ عام ہو جاتے ہیں۔اس کے دو پہلو ہیں۔مواد کے اعتبار سے ان میں

کوئی بصیرت اور تجربہ سمویا ہوا ہوتا ہے۔جس کی نثری تشریح کے لیے بڑی وسعت درکار ہوتی ہے۔فنی اعتبار سے ان کی خوبی اس میں ہوتی ہے کہ انھیں سیاق وسباق سے علاحدہ کر لینے پر بھی ان کی ندرت اور معنویت باقی رہتی ہے۔ چٹکلے بازی کی بہت اچھی مثال انگریزی شاعر پوپ کے ہاں ملتی ہے۔غزل کے مفرد اشعار میں بھی ترشے ہوئے ہیروں کا یہ انداز پایا جاتا ہے۔اسی سبب سے وہ جلد حافظے میں پیوست ہو جاتے ہیں۔آزاد نظم کے اشعار میں ذہن پر مرتسم ہو جانے کی یہ خصوصیت نہیں پائی جاتی۔دوسری صورت تشبیہ واستعارہ کی ہے جن میں تفصیلات سے گریز کر کے دو چیزوں کے درمیان اندرونی وابستگی اور مماثلت کی بنا پر تعلق قائم کیا جاتا ہے۔ارسطو نے بڑے شاعر کی سب سے نمایاں پہچان اس کے ہاں استعاروں کا استعمال بتائی ہے۔تشبیہ سے بھی زیادہ استعارہ صرف فنی تدبیر نہیں، بلکہ ذہنی طریق کار کو ظاہر کرتا ہے۔فنی اعتبار سے استعارے کا استعمال بھی قطعی علامات کی تلاش ہے۔اسی سے بیان میں وضاحت اور جامعیت پیدا ہوتی ہے۔معنوی لحاظ سے اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ شاعر کی نظریں کس طرح انفس وآفاق میں نفوذ کر سکنے کی وجہ سے مفہوم کی زندہ تجسیم کے لئے مختلف النوع اشعار میں ربط پنہاں کو معلوم اور نمایاں کر سکتی ہیں۔یہ ربط لازمی طور پر تمثیلی (Analogical) نہیں ہوتا، اس میں منطق کو بھی دخل ہوتا ہے۔بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ منطقی اور تمثیلی اعمال کے امتزاج سے جو روحانی ہیجان پیدا ہوتا ہے، اس سے استعارہ وجود میں آتا ہے۔اس میں معرفت (Cognition) کا بھی ایک عنصر شامل ہوتا ہے۔جس سے پورا عمل منور ہو جاتا ہے۔شیکسپیئر کی ڈرامائی شاعری میں استعاروں کا استعمال جس حُسن اور ندرت کے ساتھ ہوا ہے، اس کی وجہ سے اس کے شعری کارناموں میں بے اندازہ وسعت پیدا ہو گئی ہے۔

تیسری صورت منطقی خلا کی ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر شعری بیان کے سانچے میں منطقی خلا چھوڑتا ہوا چلا جاتا ہے، جنھیں پڑھنے والا خود اپنے تخیل کی مدد سے پُر کر سکتا ہے۔اس کی مثالیں اردو، انگریزی اور فرانسیسی شاعری میں بکثرت ملتی ہیں۔گو یہ طریق کار بالکل نیا نہیں ہے۔اشارتی شاعری میں ہمیشہ اس سے کام لیا گیا ہے۔مثال کے طور پر اٹھارھویں صدی کے

انگریزی شاعر بلیک(Blake) یا رومانی شاعر ورڈز ورتھ (Wordsworth) کی نظموں میں مرکزی اشارے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔اول الذکر کے ہاں زمین، چاند، شبنم، سونا، گرجا، والدین، پادری، گلاب، چراگاہیں اور بھیڑیں وغیرہ، اور موخرالذکر کے ہاں چاند، بنفشے کا پھول، آبشار، چراگاہیں، کائی (Moss)، ستارے، پہاڑیاں اور لوسی (lucy) وغیرہ سے بہت سے اہم کام لئے گئے ہیں۔بلیک کے ہاں خاص طور پر نظم کے مفہوم کو متعین کرنے کے لئے یہ دیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے کہ اشارے ایک دوسرے پر کیا عمل کرتے ہیں، اس سے نہ صرف نئے معنوں تک رسائی ممکن ہوتی ہے، بلکہ نظم کے مختلف حصوں میں ربط قائم کرنے کے لئے جن کڑیوں کی ضرورت پیش آتی ہے، وہ بھی ہاتھ آجاتی ہیں۔ایک بات اور ہے اور وہ یہ کہ شاعری میں بعض اوقات منطقی ربط سے زیادہ جذباتی ربط کی اہمیت ہوتی ہے اور جو خلا سطح پر نظر آتے ہیں، انھیں جذباتی وحدت کی مدد سے پُر کیا جاسکتا ہے۔

تحت البیان کی ان دو صنعتوں کے برعکس فوق البیان (Overstatement) کی صنعت بھی استعمال کی جاسکتی ہے، نثر میں یہ مبالغہ آرائی کے سلسلے میں ظاہر ہوتی ہے۔شاعری میں اس کا اظہار بلند آہنگی اور خطابت کی صورت میں ہوتا ہے۔مشرقی ادب میں اس کی مثال عربی، فارسی اور اردو قصائد ہیں، جن میں لہجہ کا اُبھار نقص نہیں، بلکہ حُسن ہے۔مغربی ادب میں اس کی مثال شاعری اور ڈراما دونوں میں ملتی ہے۔ڈرائیڈن (Dryden) کی شاعری اور ڈراما دونوں میں یہ عنصر پایا جاتا ہے۔رزمیہ شاعروں کے ہاں بھی یہ شان وشکوہ بالعموم ملتا ہے۔ملٹن کی ''فردوس گم شدہ'' میں یہ خطابت اور بلند آہنگی جگہ جگہ، خصوصاً شیطان کی مجلس شوریٰ کے نقشے کی ترتیب میں ملتی ہے۔شاہنامۂ فردوسی میں بھی یہ قدم قدم پر نظر آتی ہے۔اقبال کی شاعری میں بھی یہ خطابت ملتی ہے، بعض جگہ یہ ان کی شاعری کی تاثیر کو گھٹا بھی دیتی ہے۔لیکن بعض مقامات پر اس کے لئے جواز پیش کیا جاسکتا ہے۔ڈراما اور شاعری میں خطابت اور بلند آہنگی اُس وقت پیدا ہوتی ہے، جب فن کار کسی خاص جذبے سے سرشار ہو، اور ترغیب کا عمل خاموشی اور لطافت کی بجائے کھلے اور پرشکوہ انداز سے کرنا چاہیے۔کھوکھلی خطابت کا مظاہرہ اس وقت ہوتا ہے، جب کہ اسے جنم دینے

والا محیط جذبہ اور خیال ناپید ہو۔ خطابت فی نفسہ نہ اچھی چیز ہے نہ بُری، البتہ اس موقع کا لحاظ ضروری ہے، جس کے لئے خطابت اور بلند آہنگی ایک وسیلہ ہے ترغیب کا، یہ طنز کے ذریعے بھی حاصل کی جاسکتی ہے، مبالغہ کے ذریعہ بھی، معنی خیز اشاروں کے ذریعہ بھی۔ یہ سب فنی وسائل ہیں، جو ادبی اصناف کے اختلاف کی نسبت سے مختلف ادبی کارناموں میں پائے جاتے ہیں اور جن کے ذریعے سے ابلاغ کے عمل کو موثر بنایا جاسکتا ہے۔

موجودہ ادبی تنقید میں جن اصطلاحات کا بہت زیادہ چرچا ہے، ان میں قول محال (paradox) کی صنعت بھی شامل ہے۔ یہ بھی طنز اور عکس ترتیب ہی کی ایک صورت ہے۔ یعنی ایسی بات کا بیان کرنا جو بظاہر بے معنی ہو، لیکن جس سے دراصل گہرے معنی مقصود ہوں۔ اس کا استعمال مزاح نگار کے ہاں زیادہ، ہجو نگار کے ہاں کم ہوتا ہے۔ گو ہر حال میں ایسا ہونا ضروری نہیں۔ علانیہ طور پر قول محال کا استعمال ہمیں مشہور مزاح نگار چیسٹرٹن (Chesterton) کے ہاں ملتا ہے۔ اور اسی طرح آئرستانی مصنف برنارڈ شا اور فرانسیسی مصنف اناتول فرانس (Anatole France) کے ہاں۔ لیکن شاعری کے سلسلے میں عام طور پر جب اس کا ذکر کرتے ہیں، تو اس سے مراد محض لفظی تضاد یا وہ تفنن نہیں ہوتا، جو اس کے برعکس مطلب نکلنے سے پیدا ہوتا ہے۔ بلکہ وہ روشنی (Illumination) اور وہ حیرت واستعجاب بھی، جو متضاد شعری بیانات کے بالمقابل رکھنے اور ان کے بالآخر کسی مثبت حقیقت کی طرف رہنمائی کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ موجودہ امریکی نقادوں نے اس صنعت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا ہے اور بظاہر معمولی نظموں میں بھی قول محال کی مثالیں تلاش کرلی ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے قول محال کا استعمال زیادہ تر ذکاوتی (Witty) شاعری میں ملتا ہے اور اس میں خاصی ہنرمندی اور ذہنی ریاضت کو دخل ہوتا ہے۔ قول محال کی مثال غالب کے اس شعر سے دی جاسکتی ہے۔

طاعت میں تا رہے نہ مے وانگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

لیکن دنیا کے عظیم ادب میں قول محال سے زیادہ دو اور صنعتیں مستعمل ہیں، اول ابہام

(Ambiguity)اور دوسرے(Ambivalence)۔اول الذکر قول محال سے زیادہ ہمہ گیر صنعت ہے۔یعنی قول محال کی طرح یہ نہیں کہ بظاہر مفہوم عام رائے کے خلاف معلوم ہواور قابلِ قبول نظر نہ آئے لیکن مزید فکر وتامل سے اس کے مکمل اور معنی خیز ہونے کا یقین ہو جائے۔ بلکہ الفاظ اور مفہوم کی اکائیوں کا ایسا استعمال اور ایسی ترتیب،جس میں ایک سے زیادہ معنوں کی سمائی ہو سکے۔صوفیانہ شاعری اور عام طور پر غزل کی شاعری اس کی بہت اچھی مثال ہیں۔حافظ،عراقی، جامی اور رومی کی شاعری میں ایک ایک شعر کے کئی کئی مفہوم نکل سکتے ہیں،اور یقین کے ساتھ یہ کہنا دشوار ہوتا ہے کہ شاعر کے ذہن میں کون سا ایک مخصوص مفہوم تھا۔اس لئے ایسی شاعری کی تفسیر ہم مختلف سطحوں پر بیک وقت کر سکتے ہیں۔یہ بات کچھ صوفیانہ یا عشقیہ شاعری ہی سے مخصوص نہیں، بلکہ جہاں شاعری کے عمل میں پیچیدگی کا عنصر نمایاں ہوگا،وہاں ابہام کی خصوصیت نظر آئے گی۔اس کی وجہ یہ ہے کہ شعری تخلیق کے عمل میں کثیر التعداد عناصر،جو خارجی اور باطنی دنیا سے اخذ کیے گئے ہیں، یکجا مجتمع ہو جاتے ہیں،اور شاعر غیر شعوری طور پر ان کا اظہار ایسے پیرائے میں کرتا ہے، کہ اسے کسی ایک مفہوم میں قید نہ کیا جا سکے۔کالرج نے تخیل کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ تجربے کے متضاد پہلوؤں کو اسیر کرنے کی صلاحیت کا دوسرا نام ہے۔اس صلاحیت کی وجہ سے ایسے کلاسیکل شاعروں جیسے ہومر،شیکسپیئر،رومی،گوئٹے اور غالب کی نئی نئی تفسیریں ممکن ہیں، جو ان کے مفہوم کے سرمایے کو مدت تک نہ سمیٹ سکیں۔

(Ambivalence) کی صنعت کا مفہوم یہ ہے کہ دو یکساں قابلِ قبول اور جائز نقطہ ہائے نظر کو شعری اور فنی حسن بیان کے ساتھ اس طرح پہلو بہ پہلو رکھا جائے کہ فن کار پر کسی جانب داری کا گمان نہ گذرے۔یہ دراصل متوازن کرنے کی صنعت ہے۔اس سے یہ جتانا مقصود ہوتا ہے کہ فن کار اپنے پڑھنے والے کو ذہنی آزادی اور قوت فیصلہ کا پورا حق دینا چاہتا ہے۔وہ زندگی پر پورے ضبط و اعتدال کے ساتھ نظر ڈالتا ہے اور اسے کامل معروضیت(Objectivity) کے ساتھ پیش کر سکتا ہے۔ڈراما بنیادی طور پر اسی متوازن کر دینے والی جبلت کا ایک فنی اظہار ہے۔آئی۔ اے۔رچرڈس نے المیہ کے بارے میں یہ کہا ہے اس میں خوف اور رحم کے جذبات کے درمیان توازن قائم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔یہ بیان بنیادی طور پر پوری ڈرامائی شاعری پر منطبق کیا

جا سکتا ہے۔اس فنی تدبیر کا منشا یہی ہے کہ شعری یا فنی مواد کو پڑھنے والے کے نقطۂ نظر سے بھی پیش کرنا چاہیے۔انگریزی شاعری اور ڈرامے میں اس کی دو معروف مثالیں گرے کی نظم گورغریباں (Elegy Written-In A Country Churchyard)اور شیکسپیئر کے ڈرامے (Troilus and Cressida) سے پیش کی جا سکتی ہیں۔اول الذکر میں مادی اور ذہنی زندگی کے دو مختلف امکانات اور موخر الذکر میں دو متوازی فلسفہ ہائے حیات پیش کیے گئے ہیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں،اور جنھیں وسیع طور پر کلاسیکی اور رومانی رجحانات سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔فن کار کے متعلق جو معلومات ہمیں دوسرے ذرائع سے اور خود اس کے دوسرے فنی اور ادبی کارناموں کی بنیاد پر حاصل ہیں،اُن کی مدد سے ہم کسی حد تک یہ متعین کر سکتے ہیں،کہ خود اس کا انتخاب کس کے لیے ہوگا لیکن فنی کارنامے کی کائنات میں اس کی جانب داری بہت نمایاں نہیں ہوتی،کیوں کہ اس کا مقصد حقیقت کے دو یا دو سے زیادہ پہلوؤں کو بے لاگ انداز کے ساتھ پیش کر دینا ہوتا ہے۔ابہام اور (Ambivalence) دونوں کی اچھی مثال غزل میں تلاش کی جا سکتی ہے۔غزل کے مفہوم کو کسی ایک محور سے متعلق کرنا مشکل ہوتا ہے۔اس میں ذاتی اور غیر ذاتی عناصر ایک کل میں جذب ہو کر اپنے الگ الگ رنگوں کو بدل دیتے ہیں۔اس کے مختلف المعنی اشعار کی اکائیاں تجربے کے ایک سے زیادہ گوشوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔مختلف ذہنی اور جذباتی کیفیات کو دو یا دو سے زیادہ گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ان میں وحدت تاثیر تلاش کرنا ضروری نہیں،توازن باہمی کا عنصر البتہ متعین کیا جا سکتا ہے۔ان سے زندگی کی کثیر العناصر پیچیدگی (Multiplexity) کا اظہار بھی ہوتا ہے،اور اس حقیقت کا بھی کہ بظاہر مقید و محدود چیزوں کے بھی کئی کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔اس سے غزل گو شاعر کی ڈرامائی ماورائیت کا بھی پتہ چلتا ہے اور اس بات کا بھی کہ وہ اپنا بنیادی نقطۂ نظر رکھنے کے باوصف متضاد عناصر اور حقیقتوں کو پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

☆☆☆

ادب کی قدریں

ادبی تنقید میں اب اس رائے پر بیش از بیش اتفاق بڑھتا جا رہا ہے کہ ادب کا مقصد براہ راست عمل کی تلقین نہیں' اور ادبی تخلیقات کا نمایاں امتیاز وہ افسانوی (Fictional) ڈھانچہ ہے جس میں اس کی قدریں متشکل اور مجسم ہوتی ہیں۔ اسی طرح یہ کہنا بھی سراسر غلط ہے کہ ادب کی دنیا' خارجی حقائق کی دنیا سے منسلک اور مربوط نہیں۔ مشہور ماہر نفسیات فرائڈ (Freud) نے ایک بہت ہی معنی خیز بات کہی ہے' یعنی یہ کہ اعصاب زدہ انسان (Neurotic) اور فن کار میں یہ فرق ہے کہ اول الذکر اپنے خوابوں کا شکار اور موخر الذکر ان پر پورے طور پر حاوی ہوتا ہے۔ اس مفہوم کو یوں بھی ادا کیا جا سکتا ہے کہ فن کار تخیل کا شیدائی ہونے اور واہمہ (Fantasy) کے نہاں خانوں سے اپنے محاکات کا ساز و سامان حاصل کرنے کے باوصف پھر عمل کی اسی دنیا میں لوٹ آتا ہے جہاں سے اس نے اپنے ذہنی سفر کا آغاز کیا تھا۔ اعلیٰ ادب معرفت (Congnition) اور عمل کی دو حدوں کے درمیان نمو پذیر ہوتا ہے' یعنی نہ ہم اسے مجرد تصورات اور غیر مرئی وجدان تک محدود کر سکتے ہیں' جیسا کہ کروشے (Croce) نے کیا تھا اور نہ اسے عمل پر اُکسانے کے لئے آلہ کار بنا سکتے ہیں' جیسا کہ عمرانی نقطۂ نظر رکھنے والے بعض گروہ بضد چاہتے ہیں۔ اس بات سے تو دراصل کسی کو بھی انکار ممکن نہیں' کہ ادب اور زندگی میں ایک تعلق ضرور ہے۔ کیونکہ ادب کے دو بنیادی

اجزائے ترکیبی یعنی انسانی برتاؤ اور انداز ہائے نظر اور زبان دونوں کا تعلق زندگی کے معاشرتی حقائق سے ہے اور ان سے ماورا انسانی تجربہ اور اس کا ابلاغ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لیکن یہ تسلیم کرنے کے باوجود بھی کہ اعلیٰ ادب کا مقصد تجربے کی فراہمی ہے' یہ امر بحث طلب ہے کہ ادب میں یہ تجربہ ہمیں کس شکل وصورت میں ملتا ہے اور ہم اس کے اور اپنے اردگرد پھیلی ہوئی کائنات کے درمیان کیسا ربط قائم کرسکتے ہیں۔ اس تعلق کی نسبت ہی سے ادب کی قدروں کا تعین ممکن ہے۔ اس سلسلے میں ہم تین معروف نقط ہائے نظر پر غور کرنا چاہتے ہیں۔

سب سے زیادہ دلچسپ نقطۂ نظر حکیم ٹالسٹائے کا ہے۔ ٹالسٹائے کے ادب کے بارے میں خیالات اس کے طویل مضمون: آرٹ کیا ہے؟ میں ملتے ہیں۔ اعلیٰ ادب کے سلسلے میں اس نے چار چیزوں پر زور دیا ہے۔ اول فن کار کا خلوص' دوسرے اس کے تجربات کا بجنسہ ابلاغ' تیسرے اس کے جذبات کا متعدی (Infectious) ہونا' اور چوتھے ادب کا مذہبی اور اخلاقی قدروں کے تابع ہونا۔ فی الحال ہمیں صرف پہلی دو باتوں سے سروکار ہے۔ ٹالسٹائے کا یہ خیال ہے کہ جن تجربات کا اظہار ادب میں ملتا ہے' وہ لازمی طور پر محسوس کیے گئے ہیں اور انھیں ان کی اصلی حالت میں پڑھنے والوں تک پہنچا دینا ممکن بھی ہے اور ضروری بھی۔ اس نظریہ میں سہل پسند سادگی ملتی ہے۔ اس میں تمام تر زور مشاہدہ اور حسیات پر ہے' تخیل پر بالکل نہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ تمام کیفیات اور جذبات جنھیں فن کار اپنے کارنامے میں پیش کرتا ہے' اس کے اپنے تجربے اور مشاہدے میں آنا ممکن نہیں۔ براہ راست تجربہ کے علاوہ دو اور شرائط بھی ناگزیز ہیں' اول تخیل کی ہمہ گیری اور دوسرے تلخیص (Abstraction) کی قوت۔ اول الذکر کے ذریعہ فن کار اپنے چند تجربات اور مشاہدات میں فراخی اور وسعت پیدا کرسکتا ہے۔ موخر الذکر کے ذریعہ تجربات کی پرکھ ممکن ہوتی ہے' کیونکہ ہر تجربہ اپنی عنصری اور اولین شکل میں لازمی طور پر اس قابل نہیں ہوتا' کہ اسے بیان بھی کیا جائے۔ اس لئے فنی کارنامے میں دو اصول متوازی طور پر کارفرما نظر آتے ہیں' یعنی اصل تجربے کی بنیاد پر ایسے مواقع اور صورت حال کا تصور' جو بظاہر حواس کی زد میں نہیں آئے ہیں' اور دوسرے رد وقبول کے اصول کے پیش نظر تجربات کے درمیان امتیاز کرنا اور انھیں نظم

میں لانا۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ جذبات یا کیفیات کو بجنسہ منتقل کرنا عملاً ممکن نہیں۔ فن کار صرف اُن محسوس اور متصور (Imaged) مواقع کو پیش کر سکتا ہے جو اس محیط کیفیت (Mood) اور اُن جذبات کو اکسائیں جو کسی خاص صورتِ حال میں ضم ہو گئے ہیں۔ ان ہی کے ذریعہ مجسم (Patterned) جذبات کی لطیف کیفیتیں اُبھرتی ہیں۔ اور یہ ذہنی اور جذباتی انداز ہائے فکر کی نشو و نما کا ذریعہ بنتی اور انھیں حرکت میں لاتی ہیں۔ اسی سے استغراق اور معرفت کا سانچا بنتا ہے۔ وہ اشیا جن میں یہ جذبات متشکل ہوئے ہیں، وہ مواقع جن سے غیر مرئی کیفیات وابستہ کر دی گئی ہیں، تبدیل ہو سکتے ہیں، لیکن فن کی دنیا میں ہمیں ان ہی کے ذریعے جذبات کا عرفان اور مشاہدہ حاصل ہوتا ہے، گو وہ بذات خود اہم نہیں ہوتے۔ اسے ایک مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈرامے (Othello) میں اصل واقعہ یا صورتِ حال ڈیس ڈی مونا (Desdemona) کا قتل ہے۔ لیکن اس غیر اہم واقعہ ہی کے ارد گرد جذبات کا زیر و بم، حیرت و حسرت کی پرچھائیاں اور تشبیہات و استعارات کی افشاں چن دی گئی ہے۔ اسی کے ذریعہ جذبات کو اسیر بھی کیا گیا ہے، قابلِ فہم بھی بنایا گیا ہے اور مستقل طور پر قابلِ مشاہدہ بھی۔

دوسرا نظریہ روسی حقیقت نگاری (Realism) کا ہے جسے (Cheruyshevsry) نے اپنے ایک مضمون میں پیش کیا ہے۔ اس نے دو باتوں پر خاص طور سے زور دیا ہے۔ اول یہ کہ فن کی انتہائی نادر شکلیں، زندگی کی اصل رنگ و روپ کے مقابلے میں نا قابلِ التفات ہیں، کیونکہ جیتے جاگتے انسانوں میں، فطری مناظر میں، اور پوری ذی روح مخلوق میں جو حسن، توانائی اور کشش ہے وہ فن کے اعلیٰ ترین نمونوں میں نہیں۔ دوسرے یہ کہ فن کار کمال کا طالب اور جویا نہیں بلکہ صرف مصوری پر قانع ہوتا ہے اور اسے اپنی طرف سے، کسی چیز کو گھٹانا بڑھانا نہیں چاہیے۔ اس نظریہ پر کئی اعتراض وارد ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ فنی عمل محض عکاسی نہیں، بلکہ تعبیر و تفسیر بھی ہے۔ دوسرے یہ کہ زندگی اور فن کے مابین تعلق قائم کرنے میں فن کار کا شعور اور اس کی حسیت، قابلِ توجہ عنصر ہیں، اور تیسرے یہ کہ فنی کارنامہ بہرحال ایک (Artefact) ہے جو ذہن کو فوراً ترتیب، بناوٹ آرائش اور تعمیر نو کی طرف منتقل کرتا ہے، اور یہ فرض کرتا ہے کہ فن اور زندگی میں زیر زمین (Subterranean)

تعلق ہونے کے باوجود فن محض زندگی کی بازگشت نہیں' بلکہ اس کی ایک نئی تفسیر اور تعبیر ہے۔

ان دونوں سے مختلف ہیئت پرستی (Formalism) کا نظریہ ہے' جس کے مطابق توجہ کا مرکز صرف وہ (Artefact) ہے' جس کا ذکر ابھی کیا گیا اور جو سماجی ماحول سے بالکل بے تعلق ہے۔ اس نظریہ کی روشنی میں ادبی سانچے کی خصوصیات' تنظیم' مطابقت' ہم آہنگی اور قرینہ ہی سب کچھ ہیں' ۔ اور فنی کارنامے کے اجزائے ترکیبی کے باہمی ربط و تعلق سے جو مفہوم اُبھرتے ہیں وہی آخری اور قطعی حیثیت رکھتے ہیں' خود ان کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے ایسے معیاروں کی ضرورت نہیں' جو فنی کارنامے کے باہر وجود رکھتے ہوں۔ اس سلسلہ میں مشہور امریکی نقاد (Cleanth Brooks) نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ فنی کارنامہ انداز ہائے فکر (Attitudes) کو ڈرامائی شکل میں پیش کر دیتا ہے۔ اس حد تک تو بات درست ہے اور یہ بھی قابل تسلیم ہے' کہ ایک ہی نظم میں دو متضاد انداز فکر مل سکتے ہیں' اور ان کے باہمی ٹکراؤ سے ایک طرح کا تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن پھر بھی یہ سوال باقی رہتا ہے' کہ آخر ان دو یا دو سے زائد انداز ہائے فکر کو ہم الگ الگ کیا درجہ دیں گے اور انھیں کس معیار پر جانچیں گے؛ یا ان کے ٹکراؤ اور باہمی آویزش کے نتیجہ کے طور پر جو نقطۂ نظر سامنے آئے گا' اس کی قدر و قیمت کیسے متعین کریں گے؟ دراصل ہمیں یہ پتہ لگانے کی کوشش کرنی چاہیے کہ انداز ہائے فکر کے پس پشت زندگی کا جو تجربہ اور احساسات کا جو ذخیرہ ہے' وہ کس حد تک مربوط' پختہ' معنی خیز اور ٹھوس حقائق زندگی میں پیوست ہے۔

ادبی قدروں کے سلسلہ میں سب سے پہلے تو ہمیں یہ بات تسلیم کر لینی چاہیے کہ ادب کا وسیلۂ وجود (Mode Of Existence) جمالیاتی ہے' عملی' سائنٹیفک یا افادی نہیں۔ بلاشبہ ادب کا مواد واقعات بھی فراہم کرتے ہیں اور تصورات و تعمیمات بھی۔ لیکن ادب کی دنیا میں سمٹ آنے کے بعد ان کی حیثیت اور نوعیت بدل جاتی ہے۔ ادب اور زندگی کے حقائق کے درمیان برابر کی اکائیاں قائم کرنا صریح غلطی ہے۔ مشہور نقاد اے، سی، بریڈلے کے بقول ادب اور زندگی کے مابین زیر زمین علاقہ ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فنی کارنامہ خود اپنی جگہ اہم چیز ہے۔ لیکن ہم اسے خلا میں تصور کر کے اس کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کر سکتے۔ زیادہ وضاحت کے طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ فنی

کارنامہ زندگی کے مواد سے آغاز کر کے پھر زندگی کی طرف لوٹ آتا ہے ۔لیکن اس پورے عمل میں اولین تجربے اور حقائق کی شکل بدل جاتی ہے ۔فنی کارنامے میں یہ حقائق لغوی سطح (Literal Plane) پر استعمال نہیں کیے جاتے ۔ بلکہ وہ انداز ہائے فکر کے ارتقا کا سبب بنتے ہیں اور پھر ان انداز ہائے فکر کو زندگی کی ہمہ گیری، تجربے کی وسعت اور قدروں کی معنی خیزی کے معیار پر جانچنا پڑتا ہے ۔واقعیت نگاری کا مسلک ،خارجی واقعات کے بجنسہ انتقال اور ابلاغ پر زور دیتا ہے ۔ ہیئت کا نظریہ، صرف تکمیل یافتہ فنی کارنامے کی پیچیدگی، گہرائی اور تناؤ پر اور یہ دونوں نقطہ ہائے نظر افراط وتفریط کا شکار ہیں ۔ یہاں ایک اور فرق پر بھی غور کرنا ضروری ہے، اور وہ ادب کے اثرات سے متعلق ہے ۔ایک نقطۂ نظر تو یہ ہے، کہ ادب کا مقصد عمل کی طرف ترغیب دلانا یا اس پر اکسانا ہے، اور یہ قطعی صحیح نہیں .افادیت کا یہ مفہوم ادب کو صحافت کے قریب لے آتا ہے، اور اس طرح ادب، سیاسی اور مذہبی مبلغوں اور گروہوں کے ہاتھ میں ایک موثر آلۂ کار بن جاتا ہے ۔مگر افادیت کا ایک وسیع تر مفہوم بھی ہوسکتا ہے، یعنی غیر محسوس طور پر ہمارے ادراک کی تربیت اور نقطۂ نظر میں تازگی، عمومیت اور لچک پیدا کرنا، جس کے نتیجے کے طور پر ہم زندگی کو بہتر طور پر سمجھنے کے قابل ہوجائیں اور اسے اپنے دائرہ عمل میں رہ کر بدلنے کے بھی ۔ یہ بلاشبہ صحیح ہے کہ ایسی نظمیں، ناول اور ڈرامے بھی موجود ہیں، جن میں براہ راست عمل کے لئے آمادہ کیا گیا ہو ۔یا مقبول اور ہنگامی موضوعات کو کام میں لاکر خیالات کو ایک خاص سمت میں موڑنے کا جتن کیا گیا ہو ۔لیکن ظاہر ہے کہ ایسا ادب دیرپا تاثیر اور دلکشی سے محروم ہوتا ہے ۔ دنیا کے بڑے ادیبوں اور شاعروں کو لیجئے ۔ مثلاً ہومر، سافیکلیس، شیکسپیئر، کالیداس، گوئٹے، غالب اور اقبال ۔ان سب کے ہاں موضوعات، ادبی روایات، اور زبان وبیان کے سانچے کتنے مختلف ہیں، اور کتنے متضاد ذہنی اور روحانی محرکات اور سرچشموں سے غذا حاصل کرتے ہیں ۔اگر ان کی تاثیر کا راز صرف عمل پر اکسانا یا کسی مخصوص اور محدود نظریہ یا پروگرام کے نفاذ میں ہوتا تو آج یہ ادبی کارنامے قطعی بے جان ہوتے لیکن دراصل ان کی بقا کا راز مختلف ذہنی اور جذباتی ردعمل اور انداز ہائے فکر کے استوار کرنے میں ہے، جو وقت اور مقام کی قید سے آزاد ہیں ۔اس بات کو ایک اور طرح بھی کہا جاسکتا ہے، یعنی یہ کہ ہر

فنی کارنامہ تاریخی اور ہم عصری بھی ہوتا ہے'اور آفاقی بھی۔تاریخی اس لئے کہ وہ حال کی حقیقتوں پر تعمیر کیا جاتا ہے اور آفاقی اس لئے کہ وہ ادراک کی جس طور پر تربیت اور توسیع کرتا ہے'وہ لازمی طور پر تاریخی تقاضوں کا پابند نہیں ہوتا۔اور تاریخ کا وہ خاص نقطہ جس پر اس کی تعمیر عمل میں لائی گئی ہے'اس کے تمام امکانات اور مفاہیم کو بحد کمال استعمال کر کے ختم نہیں کر دیتا۔اس لئے عالمی ادب کے بیشتر حصے زندہ رہتے ہیں۔کلاسیکی کارناموں کا مطالعہ اس مسئلہ کو سامنے لاتا ہے کہ ادب کی قدریں اضافی (Relative) ہیں یا مطلق (Absolute)۔اس کا جواب یہ ہے کہ وہ اضافی بھی ہیں اور مطلق بھی۔مثال کے طور پر حسن اور تناسب ہی کو لیجیے۔اس کے تصور میں مختصر طور پر تین عناصر شامل ہیں'یعنی جوہر (Essence) کی وحدت'اجزائے ترکیبی کا تنوع'اور نظم'لیکن حسن کے تصورات بدلتے رہتے ہیں۔کلاسیکی ناولوں میں خاص طور پر مناسبت (Relevance) اور سلسلہ واری'حسن کا احساس پیدا کرتی ہے۔جدید ناولوں میں تسلسل کے بجائے عدم تسلسل (Discontinuity) کا عنصر حسن کو وجود میں لاتا ہے۔وسیع طور پر یہ کہنا صحیح ہے کہ تنقیدی اور عام شعور کے ارتقا کی مختلف منازل پر اس باب میں اختلاف رائے رہا ہے کہ وہ کون سے عناصر ہیں'جو ادب کو حسن' دلآویزی' اندرونی وحدت اور تعمیری یک رنگی بخشتے ہیں۔لیکن یہ بات بلا تامل کہی جاسکتی ہے' کہ ادب کی چند مطلق قدریں بھی ہیں'جن میں شاذ ہی کوئی تبدیلی ہوتی ہے'ان کی موجودگی ہی کی بنا پر بڑے ادبی کارنامے ہماری تحسین کے جذبے کو بیدار کرتے رہتے ہیں۔ان مطلق قدروں کو ایک لفظ انسان دوستی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔اس کا مفہوم یہ ہے' کہ ادب کس حد تک انسان کے بنیادی اور صحت مند محرکات کی ترجمانی کرتا ہے'وہ کس حد تک زندگی کو بہتر اور بارآور بنانے میں مدد دیتا ہے۔اُس کے مطالعہ سے کہاں تک نقطۂ نظر میں لچک'رواداری اور تعصب سے بلندی پیدا ہوتی ہے اور حسن'انصاف'ہمدردی اور محبت جیسے جذبات میں ہمارا یقین تازہ ہوتا ہے۔یا آئی'اے'رچرڈس کے الفاظ میں ادب کتنے زیادہ سے زیادہ بنیادی انسانی محرکات کو عمل میں لاتا اور ان کی تسکین کا سامان فراہم کرتا ہے۔شاعری'ڈرامے اور ناول'تینوں میں ہمیں یہ دیکھنا پڑتا ہے' کہ افسانوی کرداروں کے ذریعے شاعر نے جو نقطۂ نظر پیش کیا ہے'وہ

ایک جماعت کا نقطۂ نظر ہے' یا عمومی اہمیت رکھتا ہے اور عالم گیر قدروں پر مبنی ہے۔ غالباً یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جس حد تک یہ نقطۂ نظر غیر شخصی اور وسیع ہوگا' اسی حد تک وہ ہمارے ردعمل کو زیادہ استوار بنیادوں پر قائم کرے گا۔

ادب کے سلسلے میں دو قدروں کا اکثر ذکر کیا جاتا ہے' اور وہ ہیں حسن اور عظمت' بعض فنی کارنامے اپنے اندر نفاست' احساس' تکمیل' قرینہ (Symmetry) اجزائے ترکیبی میں اندرونی ربط اور موزونیت (Adequacy) بدرجۂ کمال رکھتے ہیں' اور انھیں پڑھ کر ترشے ہوئے ہیرے کا احساس ہوتا ہے۔ ممکن ہے وہ معنوی گہرائی بھی رکھتے ہوں' لیکن یہ ضروری نہیں۔ دوسرے فنی کارنامے ان کے برعکس چاہے ان خوبیوں کے پوری طرح حامل نہ ہوں' لیکن انھیں پڑھ کر زندگی کی فراوانی' تجربات کی بہتات کرداروں کی کثرت اور ان کے نت نئے پہلو اور متنوع قسم کی صورت حال (Situations) سامنے آتی ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے' گویا وہ زندگی کے گہرے اور رنگارنگ تجربات میں پیوست ہیں۔ حسن کے اجزائے ترکیبی کے متعلق اشارہ کیا جا چکا ہے۔ عظمت کے تصور میں مواد کی کیفیت' گنجائش' تنوع' پھیلاؤ' جزئیات' بڑے مقاصد کی لگن' امیدوں کے افق اور وجدان اور بصیرت کی بڑائی اور ندرت' سب ہی شامل ہیں۔ ناول کے میدان میں حسن اور عظمت میں جو عنصر یہ فرق پیدا کرتا ہے' وہ حلقۂ اثر (Range) کا عنصر ہے۔ ناول کے سانچے کا پھیلاؤ اور اس کی وسعت' عظمت میں اضافے کا سبب بنتے ہیں' کیونکہ وسعت' اگر محض طول کلام نہیں ہے' تو وہ مواد کی بہتات سے پیدا ہوئی ہوگی' اور اس بات کی دلیل ہے' کہ ناول نگار تجربے کے کتنے وسیع ذخیرے اور رقبے کو اپنی گرفت میں لا سکا ہے۔ اسی طرح ایک مختصر غنائی نظم اور ایک پورے منظوم ڈرامے کے درمیان فرق بھی اسی نکتہ کو ظاہر کرتا ہے۔ صرف حسن ہی نہیں بلکہ خیر اور صداقت کے معاملہ میں بھی حلقۂ اثر کا یہ فرق بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اچھائی اور غیر شخصی فیاضی' مختصر پیمانے پر بھی ظاہر ہو سکتی ہے' اور وسیع پیمانہ پر بھی۔ بنیادی طور پر وہ اچھائی اور فیاضی ہی رہتی ہے' مگر اس کے حلقۂ اثر کی فراخی یا تنگی سے' خود ان تصورات میں بڑائی یا تنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ ٹی' ایس' ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ ادبی

کارناموں کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم یکے بعد دیگرے دو معیاروں کا استعمال کریں' یعنی خالص ادبی معیار اور غیر ادبی معیار۔ عام طور پر تحسین اور محاکمہ میں ہم یا تو ادبی کارنامے کے ہیئتی پہلو پر اظہار رائے کرتے ہیں' یا پھر موضوع کی معنویت اور پھیلاؤ پر۔ قطع نظر اس سے کہ غالباً واقعی عمل میں یہ امتیاز اور زمانی بعد قائم کرنا مشکل ہوتا ہے' اس سے ادبی کارنامے کی سالمیت (Integrity) بھی مجروح ہوتی ہے۔ ادبی کارنامہ ایک کل ہے جسے اس طرح عناصر کے انتشار اور تفریق کے ساتھ دیکھنا درست نہیں۔ لیکن چونکہ تجزیہ و تحلیل میں یہ طریقہ برتا جاتا ہے، اس لئے غیر ادبی معیاروں کے سلسلہ میں ہمیں بعض عناصر پر غور کرنا ہے۔

اعلیٰ ادبی کارناموں کی ایک نمایاں خصوصیت' جسے ایک قدر کے اعتبار سے برتا جاسکتا ہے' ان کی اپیل کی آفاقیت ہے۔ اس کا خاص طور پر تعلق فنی کارناموں کے ہیئتی عناصر سے نہیں ہے۔ ان کی تحسین کے لئے ایک پختہ ادبی ادراک کی ضرورت ہوتی ہے اور کسی حد تک ان اصولوں سے واقفیت کی بھی' جو تنقید اور جمالیات کے اصول کہے جاسکتے ہیں۔ الفاظ کے ماہرانہ استعمال اور مخصوص ادبی صنعتوں کے التزام سے فنی کارنامے جو حسن اور تابانی پاتے ہیں' ان سے یہاں بحث نہیں' لیکن ان کارناموں کی ہیشگی کو جو چیز متعین کرتی ہے' وہ یہ کہ ایسے کارنامے کتنے مختلف ذہنی سطح' کتنے مختلف مذاق اور نقطۂ ہائے نظر رکھنے والوں کے لئے اپنے اندر قوت جذب و تاثیر رکھتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ادب میں مواد کی اہمیت بذات خود نہیں' جب تک کہ خام مواد حسی پیکر کے ساتھ پیوست ہو کر ایک طرح کی وحدت اور کلیت نہ حاصل کرلے۔ لیکن کسی اچھے ناول' ڈرامے یا کہانی کو ختم کر چکنے کے بعد پایانِ کار ہمارے ذہن پر جو نقش باقی رہ جاتا ہے' وہ کسی صورت حال' کسی کردار یا اس خیال اور جذبے کا ہوتا ہے' جو ان دونوں میں مجسم کیا گیا ہے' گو جزئیات جلد محو ہو جاتی ہیں۔ غنائی نظم جو تاثر چھوڑتی ہے' وہ ذاتی رشتوں اور ان سے ملحق جذبات کا تاثر ہوتا ہے' جسے اس نظم کے فارم نے واگذاشت (Release) کا موقع دیا ہے۔ اب اگر یہ خیال' جذبہ یا صورتِ حال ایسی ہے' جسے زیادہ سے زیادہ لوگ سمجھ سکیں اور اس سے لطف اندوز ہو سکیں' تو ظاہر ہے کہ اس کی مقبولیت کا دائرہ وسیع ہو جائے گا۔ ٹی' ایس' ایلیٹ ہی نے ایک جگہ شیکسپیر کے ڈراموں کا ذکر

کرتے ہوئے کہا ہے کہ ان میں لطف وبصیرت کی اتنی سطحیں ہوتی ہیں کہ ان سے ہر قسم کے لوگ فیضیاب ہوسکتے ہیں۔ یہی حال کتب ساوی کا بھی ہے۔ سوئفٹ کے ''سفرنامہ گلیور'' اور سعدی کی گلستان اور بوستان پر بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ آخر یہ آفاقی اپیل کیسے پیدا ہوتی ہے؟

اس سلسلہ میں کئی عناصر کی نشان دہی کی جاسکتی ہے مثلاً ہمہ گیری (Inclusiveness)' تخلیلی ارتباط (Integration)' مواد کا تنوع اور ابلاغ کے وسائل پر استادانہ قدرت۔ ہمہ گیری سے یہ مراد نہیں ہے کہ مواد کو مع حشو وزوائد اور بغیر انتخاب کے شامل کرلیا جائے۔ اس لئے کہ ایسا کرنے سے تنظیم اور جامعیت کے اصول کو صدمہ پہنچتا ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ جو کردار اور صورت حال ناول' شاعری اور ڈرامے میں پیش کیے گئے ہیں یا جس تجربے پر فنی کارنامے کی بنیاد رکھی گئی ہے وہ بیک وقت فطرتِ انسانی کے بہت سے پہلوؤں اور عام تجربات زندگی کی گونا گوں کیفیات کو ہمارے سامنے لائے یا غالب کے الفاظ میں ہم قطرہ میں دجلہ کا نظارہ کرسکیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ فن کار کا تجربہ وسیع اور متنوع' اس کا مشاہدہ اور تخیل ہمہ گیر اور محیط اور اس کی قوت استخراج موثر ہو' تاکہ زیادہ سے زیادہ پڑھنے والے اس کی بصیرت میں شریک ہوسکیں۔

ادبی قدروں کے سلسلہ میں دو اور تصورات کا ذکر ضروری ہے' جنھیں آفاقی (Universal) اور اختصاصی (Particular) کہا جاسکتا ہے۔ یہ اصطلاحات خاص طور پر نیوکلاسیکی اور رومانی ادب اور تنقید کے ساتھ سامنے آئی ہیں۔ گوان کا اطلاق ہر زمانے کے دور کے ادب پر ہوسکتا ہے۔ اٹھارھویں صدی کے ان انگریزی شاعروں کے نزدیک جو اساتذہ کی روایات پر تکیہ کئے بیٹھے تھے' اور ان سے سرمو انحراف پسند نہ کرتے تھے' فن کار کا مقصد اشیا کے باطن میں اتر کر ان کی حقیقت کا پتہ لگانا نہیں تھا' بلکہ صرف ان خصوصیات کو بیان کردینا' جو مختلف اشیا کے درمیان مشترک ہوں' اور انھیں ایک تقسیم کے ماتحت لے آئیں۔ ڈاکٹر جانسن (Dr.Johnson) کا قول اس سلسلہ میں بہت معروف ہے اور یہ اس کی کتاب (Rassellas) کے دسویں باب میں ملتا ہے' یعنی یہ کہ شاعر کا کام اشیا کی عمومی خصوصیات اور وسیع شکلوں سے سروکار رکھنا ہے' پھول کی

نسوں کو گننا نہیں۔ ڈاکٹر جانسن نے اپنی تنقیدوں میں جگہ جگہ عمومیت کے شکوہ (Grandeur-Of Generlity) کا ذکر کیا ہے۔ اٹھارھویں صدی میں اس خیال کے عام ہونے کے اسباب سائنس کی ترقی، عقلیت پرزور اور منطقی استخراج کے طریقے کی کارفرمائی تھے۔ رومانی نقطۂ نظر انواع (Species) پر نہیں بلکہ فرد پرزور دیتا ہے اور اسے ایک نادر وجود مانتا ہے۔ چونکہ فرد وقت اور مکان کے گرداب میں اسیر ہے اور ایک حر کی ڈھانچہ رکھتا ہے۔ اس لئے عالمگیریت (Universality) کے متعلق تمام نظریات محض نام کے ہیں۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک (William Blake) نے جب نیوکلاسیکی روایت کے قلعہ کو مسمار کیا تو (Reynolds) پر تنقید کے دوران میں اس نے جھلاہٹ کے ساتھ کہا تھا۔

"To Generalise Is To Be An Idiot,To Particularize Is Alone The Distinction Of Merit"

رومانی شاعر اور ادیب، ہر شے کے اندرونی جوہر اور اس کے مخصوص عناصر پر غور کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ اور انھیں اوپری نظر سے دیکھنے کا قائل نہیں، اس کے نزدیک استنباط اور استخراج، اتنی ضروری چیزیں نہیں، جتنی براہ راست مشاہدہ اور تاثر۔

اس بحث سے قطع نظر یہ بات ناقابلِ تردید ہے، کہ بڑے فنی کارناموں میں یہ دونوں عناصر، یعنی آفاقیت (Universality) اور تخصیص (Particularity) بیک وقت پائے جاتے ہیں۔ فنی کارنامہ ایک حسی کل ہے۔ وہ ایک مخصوص تجربے، صورتِ حال اور واضح انفرادی احساسات وکیفیات پر تعمیر کیا جاتا ہے۔ لیکن اس کی خوبی اس میں ہے، کہ ہم اس کے ذریعے سے عمومی تجربوں اور صورتِ حال کا قیاس اور احساس کر سکتے ہیں۔ ارسطو نے اپنی مشہور کتاب بوطیقا (Poetics) میں شاعری کو تاریخ سے زیادہ گہرا اور فلسفیانہ عمل بتایا ہے اور اس کی وجہ یہ قرار دی ہے کہ تاریخ کا تعلق صرف ان واقعات وحادثات سے ہے، جو عالمِ وجود میں آچکے ہیں، اور شاعری کا ان سے، جن کا وجود میں آنا ممکن ہے، جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعری اور وسیع طور پر پورا ادب ہمیں واقع سے امکان تک لے جاتا ہے۔ اسے ایک مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ سعدی

کی کہانیوں میں جن واقعات، کرداروں اور صورتِ حال کا ذکر ہے، وہ ایک مخصوص عہد میں سماجی رشتوں کی عکاسی کرتے ہیں، لیکن ان سے جو نتائج اور اخلاق کلیے مرتب کئے گئے ہیں، وہ ان سے مختلف حالات میں بھی قابلِ قبول ہو سکتے ہیں، یا مثلاً کالیداس کے ناٹک میں شکنتلا کے کردار میں نسوانی طبقہ کی بیچارگی کی جوانمٹ تصویر کھینچی گئی ہے، وہ اس دور کی معاشرت کی جکڑ بندیوں کی آئینہ دار ہے۔ ہنری جیمز (Henry-James) کے ناول (The Portrait Of a Lady) میں ایزابیلا کا کردار، شکنتلا کے کردار سے بالکل مختلف ہے، لیکن مرد اور عورت کے مابین رشتوں کے ڈھانچے میں جو عناصر مشترک ہیں، اُن سے ان دونوں کرداروں پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔ ان عناصر کا خلقی طور پر موجود ہونا اس امر کی دلیل ہے کہ ناول یا ڈرامہ نگار کی نظر مخصوص اور متعین شے میں امکانی اور عمومی عناصر کو ڈھونڈ نکالتی ہے جن کا اطلاق اس فنی کارنامہ کے باہر بھی کرداروں اور صورتِ حال پر کیا جا سکے۔

مشہور امریکی نقاد (John Crowe Ranson) نے شاعری کے سلسلہ میں ان دونوں قدروں کی تفسیر ایک بہت ہی اچھوتے انداز سے کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی نظم کے مرکزی خیال کو ہم اس کا عالم گیر (UNIVERSAL) عنصر قرار دے سکتے ہیں، اور اس خیال کے گرد جو مقامی بناوٹ (LOCAL TEXTURE) اور محسوس جزئیات کا جو جال ہوتا ہے، اسے ہم اس کا مخصوص (PARTICULAR) عنصر کہہ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی شاعر ولیم بلیک (WILLIAM BLAKE) کی مندرجہ ذیل نظم کو لیجیے :۔

NEAR THE VOICE OF THE BARD!
WHO PRESENT,PAST.& FUTURE,SEES,
WHOSE EARS HAVE HEARD
THE HOLY WORD
THAT WALKED AMONG THE ANCIENT TREES;
CALLING THE LAPSED SOUL,

AND WEEPING IN THE EVENING DEW;
THAT MIGHT CONTROLL
THE STARRY POLE,
AND FALLEN,FALLEN LIGHT RENEW!
O EARTH,O EARTH,RETURN !
ARISE FROM OUT THE DEWY GRASS;
NIGHT IS WORN,
AND THE MORN
RISES FROM THE SLUMBEOUS MASS,
TURN AWAY NO MORE;
WHY WILT THOU TURN AWAY?
THE STARRY FLOOR,
THE WATERY SHORE,
IS GIVIN THEE TILL THE BREAK OF DAY'

اس نظم میں مرکزی خیال کائنات میں شر اور عدم توازن کا وہ تصور ہے' جو ہبوط آدم سے شاعر کے ذہن میں پیدا ہوا ہے۔ اس میں دو کردار اہم ہیں' اول شاعر کی وہ آواز' جو تخیل انسانی کی تجزیہی شکل ہے' اور جس کے ذریعہ اس اختلال اور انتشار پر فتح پائی جا سکتی ہے' جو زوال کے نتیجہ کے طور پر زندگی میں در آیا ہے۔ دوسرے یہودی خدا (JENOVAH) کی وہ شخصیت جسے (LOGOS) کی مضحکہ خیز شبیہ (PARODY) کہا جا سکتا ہے۔ بلیک کے نظام فکر اور نظام جمالیات میں (LOGOS) ' جو دراصل حضرت عیسٰی کی بیرونی تجسیم ہے' انسانی تخیل کی ارفع ترین حالت سے عبارت ہے' اور (JENOVAH) کا تصور' ظلم و شقاوت' انتقام و ریاکاری اور آہنی اور بے لچک قوانین کے نفاذ کے مترادف ہے۔ یہاں شاعر کی آواز' اور لفظ ربانی سے بالترتیب تخیل

اورانتقام پرمبنی مذاہب مراد ہیں۔ پہلے بند کی آخری سطر انجیل مقدس کے پہلے باب کی روایت کو ذہن میں ابھارتی ہے۔ بھٹکی ہوئی روح' حضرت آدم کے اخراج کے واقعہ کی طرف ہماری توجہ کو منتقل کرتی ہے' زوال یافتہ تنویر (FALLEN LIGHT) کا امیج بدیہی طور پر شیطان کے لئے استعمال کیا گیا ہے' اور یہودی خدا کا شیطان کو سزا کا مستوجب ٹھہرانا' عفو اور درگذر کے اس عالمگیر قانون کے خلاف ہے' جو بلیک کے نزدیک عیسوی تعلیمات کا جوہر اور تخیل کی آزاد کارفرمائی کا لازمی نتیجہ ہے۔ وسیع طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں' کہ یہ نظم شاعر کے رویائے شر (VISION OF EVIL) پر تعمیر کی گئی ہے' اس میں طنز کا عنصر اس فریب سے پیدا ہوا ہے' جو موسوی خدا کے باطل اور گمراہ کن وعدوں نے بیدار کیا ہے۔ اسے اس نظم کا بنیادی آفاقی عنصر کہہ سکتے ہیں۔ جو اجزا اختصاصی حیثیت رکھتے ہیں' ان میں انجیل کی کہانی سے متعلق تلازمات کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ کچھ علائم (SYMBOLS) ہیں جو ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو رکھے گئے ہیں۔ شبنم' یہاں معصومیت کی کیفیت کا اشارہ ہے۔ ''شبنمی گھاس'' مادی زندگی کا' (SLUMBROUS MASS) عالم ہبوط کی تاریکی کا، (WATERYSHORE) جہاں آب و گل میں حیاتِ انسانی کا' اور (STARRY-FLOOR) افق آسمان کا' اسی طرح 'رات' اور 'دن' بھی اشارتی اہمیت رکھتے ہیں۔ علائم اور حسی تفصیلات کا استعمال' نظم کو تجریدی سطح سے بلند کر کے اسے ایک نامیاتی کل میں ڈھال دیتا ہے۔ نوافلاطونی (NEO-PLATONIC) تصورات کی روشنی میں نظم کا بنیادی محرک ہبوط آدم نہیں بلکہ روح انسانی کا مادہ کی کائنات کی طرف سفر ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ یہ سفر جو روح کی پاکیزگی کو محسوسات کی آلائشوں سے ملوث کر دیتا ہے' بیک وقت زوال کو بھی ظاہر کرتا ہے اور روح کے عمل ارتقا کی ایک ضروری منزل کو بھی۔ جس مراجعت کی آخری بند میں ایک ناقابلِ اعتبار بشارت دی گئی ہے' وہ روح کی مبدائے اول کی طرف بازگشت کہی جا سکتی ہے' جو اس سفر کا منتہائے مقصود ہے۔ چاہے اس نظم کی تعبیر مذہبی اور تمدنی بنیاد پر کریں' یا خالص فلسفیانہ بنیاد پر' یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ دونوں صورتوں میں ایک بنیادی اور معروف حقیقت کو روشن اور واضح محاکات کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔ اب اقبال کی مشہور نظم

"تنہائی" (پیامِ مشرق) پر جوذیل میں درج کی جاتی ہے، نظر ڈالیں:۔

بہ بحر رفتم و گفتم بہ موج بے تابے — ہمیشہ درطلب استی چہ مشکلے داری؟
ہزار لولوئے لالہ ست درگریبانت — درون سینہ چومن گوہر دلے داری؟
تپید واز لب ساحل رمید و ہیچ نگفت

بکوہ رفتم و پرسیدم ایں چہ بیدردی است — رسد بگوش تو آہ و فغان غم زدہٗ؟
اگر بہ سنگ تو لعلے ز قطرۂ خون است — یکے در آبخن بامن ستم زدہٗ؟
بخود خزید و نفس درکشید و ہیچ نگفت

رہ دراز بریدم زماہ پرسیدم — سفرنصیب نصیب تو منزلے است کہ نیست
جہاں زپر تو سیمائے تو سمن زارے — فروغ داغ تو از جلوۂ دلے است کہ نیست؟
سوئے ستارہ رقیبانہ دید و ہیچ نگفت

شدم بحضرت یزداں گذشتم از مہ و مہر — کہ در جہان تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہاں تہی ز دل ومشت خاک من ہمہ دل — چمن خوش است دلے درخور نوایم نیست
تبسمے بہ لب رو رسید وہیچ نگفت

یہ نظم سرتا سر رومانی ہے۔اس کے پیچھے "انجیل مقدس" یا "قرآن پاک" کی کوئی تمثیلی روایت نہیں ہے۔ بلکہ زندگی کی بھری محفل میں علاحدگی کا وہ لافانی احساس ہے، جو اکثر رومانی شعرا کے ہاں پایا جاتا ہے۔انگریزی شاعر ورڈ زورتھ (WORDSWORTH) کی بیشتر نظموں کے افق پر یہ خیال چھایا ہوا ہے۔اقبال کے ہاں تنہائی کی بنیاد وہ شدت جذبات ہے، زندگی کے المیہ کا وہ گہرا تاثر ہے، اپنی نبضوں کی رفتار پر زندگی کے تموج کو ناپنے کی وہ صلاحیت ہے، جس کے بغیر ادراک حقیقت ممکن نہیں، اور اس میں شاعر کا کوئی شریک نہیں۔شاعر مظاہر فطرت میں ایک ایک سے استفسار کرتا اور جذباتی دلآسائی کا طلب گار ہوتا ہے، لیکن پایان کار اُسے مایوسی سے ہمکنار ہونا پڑتا ہے، اور آخر آخر میں حضرت یزداں کے لبوں پر بھی اس عجیب وغریب خواہش اور حسرت کے مشاہدے سے صرف ایک تبسم زیر لبی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہاں دو باتیں قابل غور ہیں، اوّل شاعر کی عقل توازن کی بے کیف دنیا سے

بیزاری اوراس لئے جذباتی ہم آہنگی کی خواہش اور دوسرے مظاہر فطرت کا حُسن اور دلآویزی جذباتی تنہائی کے تصور کو معروضیت بخشنے (EXTERNALIZE) کے لئے شاعر نے فطرت کے بہت سے نقوش کو ابھارا ہے۔ اور حسی تفصیلات سے نظم کا تارو پود تیار کیا ہے۔ ان نقوش فطرت میں حسن کی پرچھائیاں تو ہیں لیکن جذبے کی آگ نہیں۔ اس نظم کو ہم ایک استعارہ کہہ سکتے ہیں جو منزل بہ منزل وسعت اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ بات بھی کچھ کم نہیں کہ شاعر کے ہر استفسار کے جواب میں تمام کرداروں سے ایک ہی سا منفی اور خاموش عمل سرزد ہوتا ہے جسے ہر بند کے آخر میں ادا کیا گیا ہے اور ''ہیچ نہ گفت'' کی تکرار جو ٹیپ کا سا ٹکڑا معلوم ہوتا ہے اس ادائے تغافل کو نمایاں کر دیتی ہے۔

بلیک کی نظم میں شکست خوردگی کا احساس نہ صرف زوال انسانی سے بلکہ اس امید موہوم سے پیدا ہوتا ہے جو عقل اخلاق اور روایتی مذہب کی بنیادوں پر قائم ہے۔ اقبال کے یہاں خیال کی بساط اتنی وسیع نہیں۔ شاعر کی نظریں انفس و آفاق کا جائزہ ضرور لیتی ہیں لیکن ناکام و نامراد لوٹ آتی ہیں۔ بلیک کے یہاں تخیل اور سخت گیر اخلاقی ضابطوں کے درمیان گہری کشمکش ہے اقبال کے یہاں انسانی جذبہ اور فطری حسن کو بالمقابل رکھا گیا ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ شاعر انسانوں سے مایوس ہو کر جو امتیازات کے گھروندوں میں رہتے اور مصالح کی خشک روٹی پر جیتے ہیں کائنات کے ان اجزاء کو ٹٹولتا ہے جن کی زبان بے زبانی میں اسے سہارے کی امید نظر آتی ہے لیکن یہ صرف سعئی ناکام ثابت ہوتی ہے اور حضرت یزداں کی طنزیہ مسکراہٹ تنہائی کے اس احساس کو جس سے نظم کا آغاز ہوا تھا شدید تر بنا دیتی ہے۔

بلیک کے یہاں جذبات زیادہ مرتکز ہیں اور شعری ڈھانچے کی تعمیر میں مختلف علائم ایک دوسرے پر عمل کرتے ہیں۔ طنزیہ عنصر کو گرفت میں لانے کے لیے شاعر کے پورے نظام فکر اور مخصوص اشاروں کی اہمیت سے واقفیت ناگزیر ہے۔ اقبال کے یہاں محرکات شعری اور ذہنی تصویریں دونوں زیادہ قابل فہم اور جاذب نظر ہیں اور عام تجربہ سے میل کھاتی ہیں۔ ان کے یہاں تنہائی کے احساس میں وہ بیزاری گھٹن اور مریضانہ کیفیت نہیں جو فرانسیسی شاعر بودی لیر (BAUDELAIRE) یا جدید انگریزی شاعروں کے یہاں ملتی ہے۔ اقبال کے یہاں فطرت محض

ذہن انسانی کا ایک لطیف نقش نہیں' بلکہ اپنی انفرادیت بھی رکھتی ہے۔دونوں نظموں میں جو چیز مشترک ہے' وہ یہ کہ یہ تصورات کی شاعری نہیں' بلکہ استعارہ کی شاعری ہے' جس کی بنیاد اشیا کی ہم آہنگی (IDENTITY) پر قائم ہوتی ہے۔اس میں تزئین و آرائش پر کم' براہ راست اثر پر زیادہ زور ہوتا ہے۔شاعری کی تعمیر میں فکری مواد کی اہمیت ضرور ہے' لیکن شاعری کے موثر ابلاغ کے لیے جس ساز و سامان کی ضرورت ہوتی ہے وہ محسوس محاکات، مترنم آوازوں، اعادہ و تکرار، متضادات (OPPOSITES) کے تناؤ اور پورے ڈھانچے کے حرکی توازن سے وجود میں آتا ہے۔

فنی کارناموں میں حسن اور عظمت کے عناصر کی طرف اشارہ گذر چکا ہے۔یہاں یہ اضافہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے' کہ بڑے ادب میں نقطۂ نظر کی معروضیت (OBJECTIVITY) اور حلقۂ اثر کی وسیع المشربی کا پایا جانا ضروری ہے۔یہ اس وقت پیدا ہوتی ہے' جب فن کار زندگی کی بُرائی اور بدصورتی کو اس کی اچھائی اور حُسن کے ساتھ' ذہنی پس و پیش کے بغیر قبول کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔جب وہ یہ دیکھ سکے' کہ یہ دونوں متضاد پہلو' ایک وسیع تر تانے بانے (PATTERN) کا جزو ہیں۔ایسا کرنے پر پایان کار حُسن اور ہم آہنگی کا جو تصور اُبھرے گا' وہ زیادہ بامعنی اور استوار ہوگا۔اس طرح گویا ہم حُسن کی دو قسمیں قرار دے سکتے ہیں' ایک سہل اور آسان حسن' اور دوسرا مشکل اور گہرا حسن۔اول الذکر میں سطحیت' سہل پسندی اور اشیا کی بیرونی شکلوں سے تعلق پایا جاتا ہے' موخر الذکر میں زندگی کے متناقضات' کج ہیئتی اور ناانصافیوں کو ایک کل کا جزو سمجھ کر قبول کرنے کی طرف میلان پایا جاتا ہے۔اول الذکر کی مثال ہم کیٹس (KEATS) کی ابتدائی غنائی نظموں سے دے سکتے ہیں' موخر الذکر کی اس کے مشہور (ODES) سے' یا پھر شیکسپیئر کے ڈرامے (OTHELLO) سے۔اوتھیلو کی آتش نوائی، محاکات کی ندرت، ڈرامائی مواقع کے اتار چڑھاؤ سے قطع نظر پوری تمثیل میں جو لازوال حسن اور قطعیت ہے' اور آخر آخر میں ہم آہنگی اور سکون کا جو تاثر ابھرتا ہے' اس کے اجزائے ترکیبی میں اوتھیلو (OTHELLO) کے عزم اور کشادہ جبینی' ڈیسڈی مونا (DESDE MONA) کی عفت اور سپردگی اور ایاگو (IAGO) کی بد باطنی' عیاری اور کینہ پروری' سب کا حصہ ہے۔دوسرے الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں' کہ شیکسپیئر نے اپنے وجدان

اور تخیل کے ارتقا میں حقائق کی تلخی اور شدت پر کوئی پردہ نہیں ڈالا ہے' بلکہ ان سے آنکھیں چار کرنے کے بعد یہ محسوس کیا ہے' کہ ان حقیقتوں کو قبول کئے بغیر ہم زندگی کی اصلیت کو نہیں سمجھ سکتے۔صرف اس ڈرامے ہی میں نہیں' بلکہ ایسے ڈراموں میں جیسے (MEASURE FOR MEASURE) اور ایسے رومانوں جیسے (THE WINTER'S TALE) میں بھی حقیقت کا بدنما اور تاریک پہلو اس کی نظر سے چھوٹنے نہیں پایا ہے۔آسان حسن میں صرف تکمیل کا عنصر پایا جاتا ہے' لیکن مشکل حسن میں عظمت کے عناصر بھی ملتے ہیں۔

اسی سے ملتا جلتا مسئلہ ادب میں غیر ثقہ عنصر (OBSCENITY) کا مسئلہ ہے۔اس کا احساس ہمیں چاسر (CHAUCER) کی کہانیوں' شکیسپیئر کے ڈراموں' موپاساں (MAU PASSANT) کے افسانوں' برنس (BURNS) اور سودا کی شاعری اور فرانسیسی مصنف رابیلے (RABELAIS) کی تحریروں میں ملتا ہے۔اس بارے میں دو باتوں پر غور کرنا ضروری ہے۔اول یہ کہ کیا کسی فنی کارنامے میں فحش کلامی (OBSCENITY) کا عنصر صراحتہً بداعمالی کی طرف لے جاتا ہے؟ اور دوسرے یہ کہ ایسے کارنامے کی خلقی (INHERENT) اخلاقی قدر و قیمت کے مقابلے میں اس منفی عنصر کی مقدار اور نسبت کیا ہے؟ اور کیا پہلے عنصر کی موجودگی دوسرے عنصر کے اثر کو زائل کر دیتی ہے یا نہیں؟ اعلیٰ ادبی کارناموں کے سلسلہ میں ہمارا جواب ''ہاں'' ہوگا' ادنیٰ ادبی تخلیقات کے سلسلے میں ''نہیں''۔دراصل پہلے سوال' یعنی بداعمالی کی طرف ترغیب کا جواب بھی دوسرے سوال کے جواب کی نوعیت پر منحصر ہے۔اسے ہم ایک مثال سے واضح کر سکتے ہیں۔رابیلے' برنس اور سودا وغیرہ کے ہاں جمہوری رنگ کی جو چاشنی ہے' مروجہ اخلاق کے خلاف جو بغاوت ہے' اور زندگی کے غیر ثقہ مظاہر میں جو دلچسپی ہے' اور آزادہ روی اور تمسخر کا جو عنصر ہے' وہ قابل مذمت اس وجہ سے نہیں ہے' کہ اول تو یہ استہزا خارجی جکڑ بندیوں کے خلاف آزادی کا اعلان ہے۔اور دوسرے اس میں غیر ثقہ پن کو مریضانہ لطف کا سرچشمہ نہیں بنایا گیا' بلکہ اسے کل کے ایک ضروری جزو کے طور پر قبول کیا گیا ہے۔اب ہم ایک واضح مثال لیں' جیسے موپاساں کی طویل مختصر کہانی (BOULE DE SUIF) اس میں مرکزی کردار ایک طوائف کا کردار ہے۔اس

میں جنسی مسائل اور میلانات سے چشم پوشی نہیں ہے۔ بظاہر ثقہ پن کی بھی کمی ہے' لیکن کہانی کا مجموعی تاثر نفرت اور گھناؤنے پن کا ہرگز نہیں' ہمدردی' کشادہ قلبی' رواداری اور ایثار کا تاثر ہے۔ کہانی کے خاتمے سے قبل بھی دو مواقع پر ہم اس طوائف کی روح کی عظمت کی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ جب پورا قافلہ پروشن (PRUSSIAN) افسر کی اجازت سے دوبارہ اپنے سفر پر روانہ ہوتا ہے' تو کہانی اپنے فیصلہ کن موڑ تک پہنچ جاتی ہے۔ اور اس سفر کے دوران میں (BOULE DE SUIF) کے ہمراہیوں کا اس کی جانب ردِعمل مروجہ اخلاقی معیاروں کے کھوکھلے پن اور اعلیٰ طبقوں کی اعلیٰ سنجیدگی' ریاکاری اور شقاوت کو بڑی ہی بے دردی کے ساتھ بے نقاب کر دیتا ہے۔ ایک ایثار پسند' قوم پرست' خوددار اور سیر چشم طوائف کے مقابلے میں یہ نام نہاد معزز' سنجیدہ اور باآبرو عورتیں اور مرد کتنے پست اور کم ظرف نظر آتے ہیں۔ آخر میں (BOULE DE SUIF) کی اپنے حالِ زار اور اپنے ہمراہیوں کی شقاوت قلبی پر خاموش گریہ وزاری' پڑھنے والے کی ہمدردی اور رضامندی (ASSENT) کو اپنے لئے جیت لیتی ہے۔ اسی میں کہانی کی عظمت کا تاثر اور اس کا اعجاز چھپا ہوا ہے۔ ان مسائل پر غور کرنے سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہیں کہ زندگی صرف آسودگی' حسن اور خیر ہی کا نام نہیں' اس میں شر' گندگی اور بدصورتی بھی شامل ہیں' اور ان دونوں کے توازن ہی سے ہم دراصل اس کی حقیقت کا صحیح طور پر ادراک کر سکتے ہیں۔ اسی سے حسن کا مشکل پسندی کا تصور پیدا ہوتا ہے' اور اسی سے زندگی کے نظریہ میں استواری اور قابل تشفی صورت ابھرتی ہے۔

ادب کا مقصد مختصر طور پر حقیقت کی تفسیر بتایا گیا ہے۔ اس سے پہلے بھی یہ اشارہ کیا جا چکا ہے' کہ حقیقت سے عہدہ برآ ہونے کی دو واضح صورتیں ہیں۔ اول زندگی کے ہیولے میں عملی طور پر تبدیلی پیدا کر کے' اور دوسرے ذہنی اور جذباتی انداز ہائے فکر میں غیر شعوری تربیت اور توسیع کے ذریعے اس کے مواد کو اس طرح بدلنے سے کہ ہم اپنے اور حقیقت کے درمیان ایک طرح کی مطابقت اور ہم آہنگی پیدا کر سکیں۔ مزید وضاحت کے طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب کا مقصد یہ ہے کہ تجربے کے معاملے میں ہمارے جتنے ردِعمل ممکن ہیں' ان میں نظم پیدا کرے۔ یہ نظم کیسے پیدا ہوسکتا ہے؟ جس خارجی حقیقت سے ہمیں واسطہ پڑتا ہے' وہ ایک منتشر ذخیرہ اور مواد ہے۔ اسے

گرفت میں لانے اوراس کی تفہیم کے لئے یہ ضروری ہے' کہ ہم اسے داخلی طور پر ترتیب دیں' یعنی اسے فنی کائنات میں داخل کرنے سے پہلے اس پر ایک فارم کو عائد کریں' اوراس کی عقلی قوانین کے مطابق شیرازہ بندی کریں۔خارجی مواد کو ادب کے ذریعے ممکن الحصول بنانے کا عمل خود اس کی قطع و برید چاہتا ہے' اوراس قطع و برید کا مطلب یہی ہے کہ ہم ضروری اور غیر ضروری' یا معنی خیز اور معمولی اجزاء اور عناصر کے درمیان امتیاز کر کے ادب کی کائنات میں صرف مخصوص تجربات اور مخصوص مشاہدات ہی کو جگہ دیں۔تخلیق کا عمل موزونیت اور انتخاب کے علاوہ ،عقل' فارم اور ہم آہنگی کا بھی مطالبہ کرتا ہے' اوران چیزوں کے داخل کرنے سے زندگی کے بے ربط شیرازے میں ایک قابلِ قبول استعداد اور وثوق (CREDIBILITY) پیدا ہے۔

ادب کا خام مواد' جس کا ابھی ذکر کیا گیا' کن اجزا سے مرکب ہوتا ہے؟ اس کا جواب آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ادب کا خمیر اس پوری کائنات سے متعلق ہے۔اس میں فطرت کا حسن' انسان کی جبلی (INSTINCTUAL) اور روحانی خواہشیں اور محرکات' اس کے عنصری (ELEMENTAL) اور آزاد احساسات اور جذبے' انسانی تعلقات کے سانچے' تاریخ کا عمل اور وہ تمام باطنی مشاہدات' تصورات اور آرزوئیں شامل ہیں' جو انسان کے برسوں کے تجربے کا عطر اور اس کی مساعی کا محرک رہی ہیں۔لیکن یہ یاد رکھنا ضروری ہے' کہ ادب میں صرف وہی تجربے اور مشاہدے جگہ پاسکتے ہیں جو معنی خیز ہوں' یعنی جو انسان کی خلقی صلاحیتوں کے اجاگر کرنے میں مدد گار ثابت ہوسکیں۔ادب میں فطرت کا حسن بھی دو طرح جگہ پاتا ہے۔اول محض فطری حسن کے طور پر اور دوسرے انسانی جذبات اور احساسات کے آئینے اور پس منظر میں۔یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے کہ فطری مناظر اسی وقت حسین معلوم ہوتے ہیں' جب کہ ان میں زندگی کی روح کے سرایت کیے جانے کا احساس ہو۔انسان اور فطرت کے باہمی تعلق پر انگریزی شاعر ورڈز ورتھ نے بہت زور دیا ہے۔نفس اور غیر نفس' شخص اور شے' انسان اور فطرت' خیال اور وجود کی یہ کش مکش اور باہمی تعلق' فلسفہ کی طرح' بلکہ اس سے بھی بڑھ کر ادب کا موضوع رہی ہے۔انسانی جذبات اور احساسات بھی مجرد طور پر ادب کا موضوع نہیں بنتے' بلکہ ہمیشہ کسی خاص صورت حال سے منسلک

ہوکر'اور انسانی تعلقات کے سانچے میں رہ کر اور انسانی تعلقات کا سانچہ ایک مخصوص ماحول سے متعلق ہوتا ہے۔انسان کائنات میں ایک مرکزی حیثیت رکھتا ہے' لیکن مرکز کے علاوہ ہمیں اس پورے دائرے سے بھی دلچسپی ہوسکتی ہے' جو اس کے اردگرد پھیلا ہوا ہے۔اس طرح گویا انسان کا مطالعہ' پوری کائنات کے آئینہ میں نکھرتا ہے' اور انسانی تعلقات کا سانچا پوری کائنات کے مسائل کے پس منظر میں ایک نئی پیمائش(DIMENSION) ایک نئی معنویت حاصل کرلیتا ہے۔اعلیٰ ادب میں معنی اور مفہوم کی تہیں اسی دوہرے تعلق کی بنیاد پر اُٹھتی ہیں۔ایسے کسی ادب کا تصور کرنا ممکن نہیں' جو محض خارجیت پر زور دے' یا تمام تر داخلیت پر' اس لئے کہ ہم انسان اور کائنات کو علاحدہ نہیں کرسکتے۔تخلیقی کام کی ابتدا تو ذاتی اور شخصی تاثر اور ردِعمل ہی سے ہوتی ہے لیکن خود فن کار کی شخصیت پوری خارجی زندگی سے بے شمار نقطوں پر ارتباط رکھتی ہے۔اب اگر شاعر یا ادیب شعوری طور پر اس بات کی کوشش کرے' کہ ادب کو صرف اپنے ذاتی ردِعمل کے اظہار کے لیے ہی برتے' تو ظاہر ہے' کہ اس سے اس کی تخلیق میں ایک سکڑن اور چھوٹا پن پیدا ہوجائے گا' اور اس لئے تجرباتی (TENTATIVE) طور پر یہ مفروضہ شاید صحیح ہوگا' کہ جس حد تک ادب میں داخلی اور خارجی عناصر کے درمیان توازن اور ہم آہنگی ہوگی' اسی حد تک اس کا دائرۂ عمل وسیع ہوگا اور قابلِ وقعت سمجھا جائے گا۔ڈرامائی شاعری میں اس امتزاج کی اچھی مثال مل سکتی ہے۔اسی طرح ایک غنائی نظم میں بھی تین اجزا کی موجودگی ضروری ہے' یعنی مقرر (NARRATOR) صورت حال (SITUATION) اور اندازِ نظر (ATTITUDE)' اس میں احساسات اور عقیدے' دونوں شامل ہیں۔اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے' کہ خالص غنائی شاعری میں بھی کوئی خاص صورت حال' جذبات کی گرہیں کھولنے اور انھیں سامنے لانے کی ذمہ دار ہوتی ہے۔لیکن غنائی شاعری اور خاص طور پر غزل میں' شاعر اور اس کے اردگرد خارجی زندگی کے مابین' اندرونی رابطوں کو متعین کرنے کے لئے بہت سے پردوں کو اُٹھانے کی ضرورت ہوتی ہے' اور جذباتی وحدت کو محکم طور پر ثابت کرنے کے لئے لاشعور عمل کے متعلق معلومات جمع کرنا ضروری ہوتا ہے۔لاشعوری کے عمل کے متعلق ابھی ہمارا علم زیادہ تر قیاسی (SPECULATIVE) یا تمثیلی

(ANALOGICAL) ہے۔اس تمثیلی علم کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ کہنا زیادہ غلط نہ ہوگا' کہ شاعر یا ادیب کا ادراک وہ مقناطیسی محور یا نقطہ ہے' جو خارج سے حاصل شدہ مواد کو بغیر کسی کوشش یا ارادے کے اپنی جانب کھینچتا ہے اور اس میں شخصیت کا آب ورنگ بھر کر اسے اور نمایاں کرتا ہے۔ داخلی اور خارجی عناصر کی اس آمیزش ہی سے ادبی کارنامے عام انسانوں کی زندگی میں ایک موثر قوت کا درجہ حاصل کرتے ہیں' اسی کے ذریعہ ادب کا مطالعہ' انسان کے ادراک اور قوت تفہیم کی توسیع کرتا ہے' اسی کے ذریعہ مشاہدہ (PERCEPTION) اور احساس کے پیانوں میں تزکیہ اور نکھار پیدا ہوتا ہے' اور اسی کے ذریعہ حقیقت کو ذہنی طور پر بدلنے اور اس طرح اس سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت ہمارے اندر پیدا ہوتی ہے۔

قطع نظر اس سے کہ عظیم ادب' انفرادی احساسات کی تہذیب و تربیت میں بڑا کام دیتا ہے' ایسا ادب غیر شعوری طور پر اجتماعی مقصد کے لیے بھی استعمال کیا جا سکتا ہے' یعنی مختلف النوع دلچسپیوں اور مفاد رکھنے والے افراد کے درمیان رابطہ واتحاد قائم کرنے کے لیے۔ اس لیے کہ ایسے ادب کا ایک مقصد یہ بھی ہوتا ہے' کہ وہ وسیع ترین دلچسپیوں کو ترقی دے۔ ایسا ادب خاندان' فرقے اور قوم کی تنگ وفاداریوں (LOYALTIES) کی نفی کرتا' اور انسانوں کے درمیان گہرے اور استوار رشتے قائم کرتا ہے۔ ٹالسٹائے نے آرٹ پر اپنے مضمون میں' جس پر سرسری بحث گذر چکی ہے' ادب کے متعدی پن (INFECTIOUSNESS) پر زور دیا ہے۔ یعنی یہ کہ ادیب یا شاعر پڑھنے والے کو بھی اسی جذبے اور کیفیت سے سرشار کر دے' جس میں خود اس کی اپنی شخصیت ڈوبی ہوئی ہے۔ اس کے ساتھ ٹالسٹائے' عیسائیت کے راستے سے باہمی انسانی یگانگت کے تصور کا بھی پرچار کرتا ہے' اور ادب کے اس تصور کو عملی جامہ پہنانے کا جتن کرتا ہے۔ ٹالسٹائے کے اس مذہبی میلان سے اتفاق کرنا ضروری نہیں۔ لیکن اس میں شک نہیں' کہ بنیادی انسانی جذبات' جیسے محبت' نفرت' دوستی' رواداری اور ایثار میں' سب انسان یکساں طور پر شریک ہوتے ہیں اور ایسے تصورات جیسے خود ضبطی' (SELF-DISCIPLINE) انفرادی آزادی کا احساس' اجتماعیت کی طرف میلان' اور انسان کی قدر ومنزلت کا شعور' تمام انسانوں کے لیے اپنے اندر کشش رکھتے ہیں اور یہ

جغرافیائی پابندیوں سے بے نیاز ہیں۔ دنیا کے بڑے ادب میں' چاہے وہ ہومر کی تخلیق ہو' تلسی داس کی' گوئٹے' ٹیگور یا اقبال کی' ہمیں ان تمام عناصر کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے اور اس لیے ایسا ادب مختلف پڑھنے والوں کو ایک مرکز پر متحد کر سکتا ہے۔ یہی ٹالسٹائے کا غالباً منشا ہے۔ بڑے ادیب اور شاعر یا دیر پا ادب کے سلسلے میں ہم نسلی یا قومی عصبیت کا تصور نہیں کر سکتے' کیونکہ ادب تو تمام انسانوں کے لیے تخلیق کیا جاتا ہے ہنگامی ادب میں مخصوص عقائد یا نظریوں کا بیان گرمئی بزم کا سبب بن سکتا ہے' ادب کے ذریعے ایک مخصوص گروہ کو تاریخ کے ایک خاص نقطے پر بیدار کرنے کا کام بھی لیا گیا ہے۔ ادب کی ہم عصریت (CONTEMPORANEITY) سے انکار ممکن نہیں۔ اس سے لازمی طور پر تنگی کا غالب آجانا ضروری نہیں' بلکہ حال کی استوار حقیقتوں سے اس کا پیوند' اس میں تازہ لہو کی گردش کا سبب بنتا ہے۔ البتہ اگر ہم عصریت میں ابدیت (ETERNITY) کے عناصر بھی شامل کر لیں، تو اس سے اچھے ادب کی بقا کی ضمانت پوری طرح ممکن ہے۔ یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے، کہ عام طور پر انقلابی ادوار، بڑے ادب کی تخلیق کے لئے ساز گار نہیں ہوتے، کیوں کہ ایسے ادوار میں ہنگامی جذبات اور مقبول عام خیالات' اہم اور اٹل حقیقتیں معلوم ہوتے ہیں۔ امتداد وقت کا اثر چھان بین (VALUATION) کے عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن اس عام کلیے میں مستثنیات بھی ملیں گے۔ بڑا فن کار وقتی مسائل سے دست و گریبان ہونے کے باوجود ان سے ماورا ہوتا ہے' اور دراصل یہی حصہ اس دور کے ختم ہو جانے کے بعد باقی رہتا ہے۔ اقبال کی نظمیں ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' غالباً کچھ عرصہ گذرنے پر بھلا دی جائیں گی' لیکن ان کی دوسری نظمیں مثلاً ''ذوق وشوق''، ''لینن خدا کے حضور میں''، ''زمانہ''، ''تنہائی'' اور ''ستارے'' وغیرہ ہمیشہ زندہ رہیں گی۔

نہ صرف المیہ (TRAGEDY) میں' بلکہ عظیم ادب میں عام طور پر بھی ہمیں بلند حوصلگی اور مزاح کا عنصر ملتا ہے۔ اور ان دونوں کا تقاضہ ہے کہ ہم زندگی کو ضبط وسکون اور دلجمعی اور رواداری کے ساتھ دیکھنے کا حوصلہ اور صلاحیت اپنے اندر پیدا کر سکیں۔ المیہ میں بلند حوصلگی کا مظاہرہ مخالف قوموں کے خلاف نبرد آزمائی کی شکل میں ملتا ہے۔ انسان کا استقلال اور

پامردی، اس کا عزم اور ظرف، اس کی قوت مقاومت اور قوت برداشت، غیر شخصی عناصر کی سفا کی اور بے رحمی کے خلاف اپنے آپ کو نمایاں کر کے انسانی خودی کا اثبات کرتی ہیں۔ لیکن عظیم ادب میں عام طور پر بھی ہمیں یہ حوصلہ اور امنگ ملتی ہے۔ انسانی تخلیق کا عمل زندگی کے زہر کو امرت بنا کر پی جانے کا عمل ہے۔ یہ اسے اس طرح متھتا ہے، کہ اس سے نئی حیات کے سوتے ابل پڑیں۔ فن کار تلخیوں، برائیوں اور ناانصافیوں پر پردہ نہیں ڈالتا، لیکن انھیں نمایاں کرنے کے باوجود ان سے شکست کھانا بھی گوارا نہیں کرتا۔ المیہ کے بارے میں کہا گیا ہے، کہ اس میں شکست و ریخت اور ناکامی کے باوجود ہم ایک نئی زندگی کا تاثر حاصل کرتے ہیں۔ یہی بات پورے ادب کے بارے میں بھی صحیح ہے۔ احساس مزاح کا تقاضہ ہے کہ زندگی کی ناہمواریوں کو خندہ پیشانی کے ساتھ قبول کیا جائے۔ مزاح دراصل ایک ذہنی انداز فکر ہے، جو اشیا کو ان کے اصلی رنگ روپ میں دیکھنے کے باوجود ان کی نفی یا مذمت نہیں کرتا۔ بلکہ ایک ہمہ گیر (INCLUSIVE) نظریہ کی روشنی میں ان کے تناقضات کو قبول کر لیتا ہے۔ ایسے ادبی کارناموں میں بھی، جو خاص طور پر مزاحیہ یا المیہ کارنامے نہیں ہیں، ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ رحمت اور سعادت (GRACE) کا وجدان بالآخر ناامیدی اور مردم بےزاری کے وجدان پر غالب آ گیا ہے۔ جن کارناموں میں ہمیں بظاہر ناامیدی اور مردم بےزاری کا غلبہ نظر آتا ہے، جیسے والٹر (VOLTAIRE)، سوئفٹ (SWIFT) اور سودا وغیرہ کے یہاں، وہاں اس کا سرچشمہ ایک نوع کی حقیقت نگاری اور اپنے آئیڈل سے وابستگی میں ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ لیکن ایسے فن کار اس منزل تک نہیں پہنچ پاتے، جہاں مرحمت کے سائے پڑتے ہیں۔ اس قسم کا وجدان ہمیں اسپنسر (SPENSER) شیکسپیئر، غالب اور ٹالسٹائے جیسے عظیم فن کاروں کے ہاں ملتا ہے۔ اسے خاص طور پر مذہبی وجدان سمجھنا صحیح نہیں، اگر مذہب کو مخصوص عقیدوں اور کرامات کا مجموعہ قرار دیا جائے۔ لیکن اگر مذہب سے مراد انسان کے بنیادی روحانی محرکات کا نظام ہے، تو یقیناً شاعری اور مذہب میں بہت سی قدریں مشترک ہیں۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ مذہب براہ راست عقیدے سے چل کر اس وجدان تک پہنچتا ہے۔ شاعری اور ادب میں حقیقت کو برہنہ دیکھنے اور اس کے خوب وزشت کو اپنے اعصاب پر محسوس کرنے کے باوجود

پایان کارفن کار اپنی کائنات میں ناامیدی اور مردم بے زاری کے پس منظر سے اس رویائے مرحمت وسعادت کو ابھرتے ہوئے محسوس کرسکتا ہے اور اسے پڑھنے والوں تک منتقل کرسکتا ہے۔اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں' کہ ہر بڑے فنی کارنامے میں' خواہ وہ کسی عہد سے متعلق ہو' بعض بنیادی انسانی قدریں پائی جاتی ہیں' جیسے محبت' عزم' رواداری' اپنے آدرش سے وفاداری' اور زندگی کے تضاد کو خوف وہراس' اور بدباطنی وانقباض قلب کے بغیر قبول کرنا' اور اس سے زندگی کو بہتر طور پر سمجھنے کے لئے تقویت اور تسکین حاصل کرنا۔

یہاں ایک اور دلچسپ مسئلے کی طرف اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔فن کار کے بارے میں جو ذاتی اطلاع ہمیں حاصل ہے' اس کی بنا پر یہ ممکن ہے' کہ اس کے ذاتی معتقدات ہمیں قابل قبول نہ معلوم ہوں۔ہوسکتا ہے' کہ عملی زندگی میں ہم فن کار کو رواداری' حلم' کشادہ قلبی اور مرحمت کے جذبات سے عاری پائیں۔ایسی صورت میں' ہمیں قدروں کے تعین میں کس معیار کو کام میں لانا چاہیے؟ اور کیا فن کار اور فنی کارنامے کی قدروں کے مابین تضاد کی صورت میں ہم فنی کارنامے کو مسترد کریں گے؟ اس کا جواب یقیناً نفی میں دینا ہوگا۔ایسا تضاد لازمی نہیں' امکانی ضرور ہے' اور ایسے تضاد کی موجودگی میں ہمارا یقین فنی کارنامے کی قدروں کے وجود میں متزلزل نہ ہونا چاہیے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ بعض اوقات قدروں کا غیر شعوری انعکاس اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ یہ قدریں زیادہ گہرے طور پر شاعر یا ادیب کی شخصیت میں پیوست ہو چکی ہیں۔اس کی عملی صلاحیتیں' تخیل اور رواہے کی دنیا میں مستقل طور پر رہنے کی وجہ سے کمزور پڑ جاتی ہیں اور جن کا انعکاس ہم اس کے کارنامے میں دیکھتے ہیں' انھیں اس کی عملی زندگی میں کارفرما نہیں پاتے۔لیکن ظاہر ہے' کہ ہماری اصل دلچسپی شخص میں نہیں ہے' بلکہ تکمیل یافتہ فنی کارنامے میں ہے' اور اس میں جن قدروں کی طرف اشارہ ملتا ہے' وہی معیار اور آدرش ٹھہرائی جاسکتی ہیں۔اس مسئلے کا ایک پہلو یہ بھی ہے' کہ واقعی بڑے فن کاروں کے ہاں نجی زندگی اور ذاتی عقیدوں اور قدروں کے درمیان' جو فنی کارنامے میں منتقل کی گئی ہیں' بعد ذرا کم ہی ملتا ہے' یعنی اگر ان کے نجی حالات کا بغور مطالعہ کیا جائے' تو چاہے ان میں تواتر کے ساتھ مطابقت اور ہم آہنگی نظر نہ آئے لیکن ان کی زندگی کے روشن لمحوں میں ان قدروں کا انعکاس دیکھ لینا مشکل نہیں۔ان ہی روشن لمحوں کی تجلیاں' ہمیں ان کے کارناموں میں ملتی ہیں۔دوئم اور سوئم درجے کے فن کاروں کے ہاں یہ

تضاد بہت بڑھا ہوا نظر آتا ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر کوئی خیال یا عقیدہ خون میں حل ہو گیا ہے تو اس کی جلوہ گری ادب اور زندگی دونوں میں نظر آئے گی گو ادب اور زندگی میں سخت گیر مطابقت ہمیشہ ضروری نہیں۔ مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عظیم ادب کا مقصد زندگی میں مرکزیت (CENTRALITY) اور شیرازہ بندی (INTEGRATION) کی جستجو ہے۔ انسان کو خلاصۂ کائنات جن معنوں میں کہا گیا ہے اس کا مفہوم یہی ہے کہ دیگر ذی روح مخلوقات کے مقابلے میں انسان اس کی زیادہ صلاحیت رکھتا ہے کہ اپنے ذہن اور تخیل کو اشیا کے سامنے سرنگوں کرنے کی بجائے ان کا نقش خارجی حقیقت پر ثبت کر سکے۔ انسان اس پوری کائنات میں محصور بھی ہے اور اس سے ماورا بھی ہو سکتا ہے۔ عملی طور پر وہ دکھ نا انصافی بدنظمی اور نراج کو دور کرنا چاہتا ہے اور ایک بہتر معاشرے کی تخلیق اور وجود جس میں زیادہ سے زیادہ انسان اپنے جائز حقوق کو پا سکیں اس کا مطمح نظر ہے۔ ذہنی اور تخلیقی سطح پر وہ پوری زندگی کے پُر اسرار تنوع تضاد اور پیچیدگی کو سمجھنا چاہتا ہے عظیم ادب میں ہمیں اس کا جواب براہِ راست طور پر نہیں ملتا بلکہ اشارتی انداز میں۔ (CATTULUS) کے نغمے سعدی کی دلفریب کہانیاں شیکسپیر کے کرداروں کی خود کلامی ملٹن اور گوئٹے کا شیطان اور فاؤسٹ اور غالب کی تشکیک سب اسی راز سربستہ کو سلجھانے کی اعلیٰ ترین کوششیں ہیں۔ عظیم ادب ہمیں حقیقت کی جو سوجھ بوجھ عطا کرتا ہے اور اس سے عہدہ برآ ہونے کی جو صلاحیت ہمارے اندر پیدا کرتا ہے دراصل ذہنی انداز ہائے فکر کو ابھارنے کے ذریعے سے اس کے نتیجۂ بعید کے طور پر ہم عمل کے میدان کی طرف بڑھ سکتے ہیں جیسے علم اور معرفت کے اور دوسرے میدانوں میں۔ جرمن فلسفی کانٹ (KANT) نے ادب کے بارے میں جو اصطلاح استعمال کی ہے یعنی (PURPOSIVENESS-WITHOUT PURPOSE) اس کا مفہوم یہی ہے۔ عظیم ادب میں ہمیں بیک وقت مسرت اور بصیرت کا سامان ملتا ہے۔ اس بصیرت کو ہم اپنے میلان کے مطابق حقیقت کو بدلنے کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔ اس طرح ہمیں اس کے مطالعہ سے اپنے بلند ترین آدرش اور اصول میں یقین کے لئے ایک نئی بنیاد مل جاتی ہے اس میں اچھائی کا ایک نظریہ ملتا ہے انسانی فطرت پر مختلف پہلوؤں سے روشنی ڈالی جاتی ہے خیر اور شر کی کشمکش کے باوجود ہم ایک اثباتی نصب العین کی طرف بڑھ سکتے ہیں ذاتی اور نجی جذبات و احساسات کو پوری انسانیت کے دکھ درد اور خوشیوں کے پس منظر میں دیکھنے سے ذاتی نقطۂ نظر

کی محدودیت ہم پر ظاہر ہو جاتی ہے' ہم زندگی کے تناقضات پر لب آسا مسکرا سکتے ہیں' کیونکہ ان کی تہہ میں ہماری نظریں ایک توازن' ایک مرکزیت' اور ایک استقلال کو ڈھونڈ نکالتی ہیں۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ عظیم ادب ہمیں خودی کی تنگنائے سے باہر نکال کر غیر خود کی وسیع شاہراہ پر ڈال دیتا ہے۔ اور اس کے مطالعے کے بعد ہم زندگی کی اونچ نیچ' اس کی بلندیوں اور پنہائیوں' اس کے خوب و زشت کو ایک نئی اور شفاف قوت مشاہدہ اور بصیرت کے ساتھ دیکھنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔ یہی اس کے مطالعے کا جواز اور انعام ہے۔

☆☆☆

ادبی تاریخ اور ادبی تنقید

ادبی تاریخ نگاری کا جو انداز انگریزی اور اردو زبانوں میں عموماً رائج رہا ہے، وہ ایک دوسرے سے کسی قدر مختلف ہے۔ انگریزی میں بالعموم اس کا اہتمام کیا گیا کہ ادب کے میدان میں تدریج وارتقا کے مدارج کو ایک وسیع افق کے بالمقابل اور ہمہ گیر چوکھٹے (Framework) کے اندر رکھ کر دیکھا جائے یعنی ادب کی رفتار کو غیر ادبی عوامل کی روشنی میں پرکھا جائے۔ اس سے میری مراد وہ سیاسی اور تاریخی حادثات اور تبدیلیاں ہیں، جو سماجی اداروں کی تعمیر و تشکیل اور شکست و ریخت میں برابر منعکس ہوتی رہتی ہیں۔ انہی سے منسلک تہذیب و تمدن کے وہ آثار و شیون اور خیالات و تصورات کے وہ دھارے بھی ہیں، جو ہماری ذہنی زندگی کی بوقلمونی کو متعین کرتے اور قوموں کی زندگی میں نشاناتِ راہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو میں اس کے برعکس تاریخ نگاری میں تمام زور سوانحی اطلاع، قلمی مرقعوں اور آپس کی نوک جھونک اور معاصرانہ چشمکوں پر رہا۔ اور اس میں تسلسل کے عناصر کو، جو تاریخی عمل کی بنیاد ہے، خاطر خواہ نہیں برتا گیا، بلکہ اسے نظر انداز کیا گیا" آبِ حیات "اس کی ایک بیّن مثال ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ سیاسی اور تاریخی پس منظر کو ناواجب طور پر اہمیت دینے کا ایک لازمی نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ ادب کو ان عوامل کی براہِ راست پیداوار اور ادبی تاریخ نگاری کو سماجیات کے مطالعے کا بدل سمجھ لیا جاتا ہے، اور یہ

ایک خطرناک رجحان ہے' جس کے خلاف مدافعت کے لئے ہمیں چوکنا رہنا چاہیے۔ اس طریقہ کار میں جو خامی ہے' اس پر بحث کرنے سے پہلے ہمیں یہ غور کرنا چاہیے کہ ادبی تاریخ نگاری کے کیا لوازمات ہیں' اور کن حد بندیوں کے اندر یہ اپنا وظیفہ ادا کرتی ہے؟

شروع میں یہ کہنے کی ضرورت ہے کہ ادبی کارناموں پر' خواہ وہ کسی بھی زبان میں تخلیق کیے گئے ہوں' ہم دو حیثیتوں سے نظر ڈال سکتے ہیں۔ ایک ابدیت کے نقطۂ نظر سے' اور دوسرے ایک ہم عصری مظہر کے اعتبار سے۔ یعنی ہر ادبی کارنامہ ایک وجود بالذات (Self-Subsistent) اکائی بھی ہے' اپنے اندر ایک عالم گیریت اور ہمیشگی بھی رکھتا ہے۔ اور ادبی کارناموں پر مشتمل نظام (Order) کا ایک حصہ بھی ہے۔ جو تاریخ کے ایک خاص نقطہ پر وجود میں آیا ہے۔ یہ پورا نظام' جس کا وہ ایک حصہ ہے تاریخ کی گردش کا پابند ہے۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی تاریخ نگاری کا نقطۂ آغاز اس نسبت اور تعلق کو متعین کرنا اور نمایاں کرنا ہے' جو ایک ادبی کارنامہ' ماقبل اور مابعد کے دوسرے ادبی کارناموں سے رکھتا ہے۔ اس عمل کی کارفرمائی ہمیں اس رشتے میں بھی نظر آتی ہے' جو ایک مصنف دوسرے مصنف سے' ایک ادبی دور دوسرے ادبی دور سے رکھتا ہے۔ یہاں اس امر کی صراحت بے حد ضروری ہے کہ ادبی کارناموں یا ادوار کے سلسلے میں تسلسل کا یہ عمل حیاتیاتی عمل تسلسل سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ یہاں ایک کارنامہ' دوسرے کارنامے کو' ایک ادبی دور' دوسرے ادبی دور کو براہِ راست جنم نہیں دیتا' نہ یہاں خوب سے خوب تر کی طرف بڑھنے اور ترقی کرنے کی طرف میلان کا پایا جانا ضروری ہے۔ یہاں تسلسل ضروری ہے' لیکن تسلسل کی جبریت کے لئے کوئی گنجائش نہیں۔ یہاں لین دین کا اصول ہے' لیکن اس میں کوئی میکانکیت نہیں' یہاں عمل اور ردعمل کی کارگزاری ہے' لیکن اس کے نتیجہ کے طور پر ہم لازماً کیفیت کے متعلق کوئی حکم نہیں لگا سکتے۔ مختصر طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی تاریخ نگاری میں ہم وقت کے دوران (Time-Sequence) کا استعمال تو کرتے ہیں' لیکن اسے آخری اور قطعی معیار تصور نہیں کرتے۔ اس سلسلے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ تاریخی ادوار کی نشان دہی فلسفہ کی اصطلاح میں ایک طرح کی (Nominalism) یا نام نہادی چیز ہے۔ اور یہ پورا عمل جس کی ہم حد بندی کر رہے

ہیں‘ایک بے نام‘بے جہت‘لازمان بہاؤ ہے۔لیکن ظاہر ہے کہ یہ نقطۂ نظر انتہائی مبالغے پر مبنی ہے۔یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غلط نہ ہو کہ تاریخ کے اس بہاؤ کو جو چیز مقید کرتی اور اسے انضباط بخشتی ہے‘وہ قدر یا(Value) کا عمل دخل ہے۔اسی سے یہ طومار ایک شکل پاتا‘یہ خلفشار گرفت میں آتا اور یہ بکھرے ہوئے انفرادی نقطے وحدت کی لڑی میں پروئے جاسکتے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ادبی کارناموں کی تخلیق میں سماجی اور معاشی میلانات اور تاریخی اور سیاسی حالات بالواسطہ طور پر اور ایک حد تک دخیل ہوتے ہیں‘ کیوں کہ ادبی شعور اور خارجی زندگی کے ڈانڈے کہیں نہ کہیں ملتے ضرور ہیں۔لیکن ہمیں ان عوامل میں جو ادبی کارنامے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور جنھیں ہم (Conditioning Factor) کہہ سکتے ہیں‘اور ان میں جو بالآخر اس کی صورت گری کرتے ہیں اور جنھیں ہم (Determining Factors) کہہ سکتے ہیں‘ایک حدفاصل قائم کرنی چاہیے۔خارجی موثرات پر زور دینے سے جو صرف ایک چوکھٹا فراہم کرتے ہیں‘ہم دراصل دو غلطیوں کے مرتکب ہوتے ہیں۔اوّل ادبی ادوار کی سیاسی یا مذہبی تحریکات کے مطابق حد بندی کرنا‘ جیسے انگریزی ادب کے ایک دور کو ملکہ الیزبیتھ اور ایک دوسرے دور کو ملکہ وکٹوریہ کے نام اور زمانے سے منسوب کرنا اور اسی طرح اور دوسرے ادوار کو تجدید مذہب(Reformation) یا شہنشاہیت کے احیا (Restoration) سے منسلک کرنا۔اور دوسرے‘ ادبی تعبیر و تفسیر یا(Exegesis) کو ادبی کارنامے کی کلیت (Totality) کے مرادف ٹھہرانا۔یہ طریقۂ کار ممکن ہے افہام و تفہیم کے عمل میں مفید اور مددگار ثابت ہو‘لیکن اس سے بہت سی غلط فہمیوں کے پیدا ہونے کا اندیشہ ہے۔

جس طرح تاریخ بذاتِ خود محض واقعات کی کھتونی سے عبارت نہیں‘ بلکہ ذہن انسانی کے نامیاتی ارتقا کی ایک داستان ہے‘اسی طرح ادبی تنقید نگاری بھی محض ادب پاروں کے یکے بعد دیگرے یا عہد بہ عہد تخلیق کئے جانے کا نام نہیں‘ بلکہ انسانی ذہن یا فطانت کے مختلف ارتعاشات کا ایک مرقع ہے۔اس میں شک نہیں کہ بعض ادبی اصناف مثلاً ہجو نگاری یا واقعاتی ناول کے سلسلے میں یہ ضروری ہے‘ کہ ہم اس زندگی کو نظر جما کر دیکھیں‘ جو لکھنے والے کے اردگرد پھیلی ہوئی ہے‘اور جو

براہ راست اس کے مشاہدے اور تجربے میں آ چکی ہے۔ لیکن اس کے باوجود بھی یہ ماننے میں تامل نہ ہونا چاہیے کہ ادب کا وہ خمیر' جس سے اس کی تعمیر ہوئی ہے' اس منزہ' منضبط اور تکمیل یافتہ شکل سے مختلف ہوتا ہے جو ہمیں ادبی کارناموں میں نظر آتی ہے۔ بیرونی زندگی کے واقعات' اتار چڑھاؤ' کش مکش' افراتفری' اس کے چہرے کا حسن اور بدصورتی' اس کی فراوانی اور رنگارنگی' پوری چھان پھٹک کے بعد اس افسانوی ڈھانچے (Fictional Structure) کو وجود میں لاتی ہیں' جو بالآخر ہماری توجہ کا واحد مرکز بنتا ہے۔ یہاں یہ ظاہر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ سیاسی اور سماجی واقعات اور اداروں سے زیادہ ادبی مورخ کو جس چیز سے سروکار ہونا چاہیے وہ تاریخ تصورات ہے۔ ایلیٹ نے یہ بات بہت پتے کی کہی ہے' کہ دانتے اور شیکسپیئر کے ہاں بیّن طور پر فکری عمل نہیں پایا جاتا۔ یعنی وہ تصورات وضع نہیں کرتے' بلکہ مروجہ تصورات اور عام سچائیوں کو' جو بڑی حد تک قبولِ عوام کا درجہ حاصل کر چکی ہیں' اور شاید ایک حد تک پامال بھی ہو گئی ہوں' ایک نئی جودت' جدت اور معنویت کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ دانتے کے سلسلے میں یہ بات اب مستحکم طور سے تسلیم کی جا چکی ہے کہ اس کی شہرۂ آفاق تصنیف (Divina-Commedia) کا تصور نبی کریم کی معراج کے تخلیقی تصور سے اخذ کیا گیا ہے اور عہدِ وسطیٰ اور الزبتھ دور کا وہ کون سا تصور اور وہ کون سا عقیدہ ہے' جس کی شاعرانہ تجسیم' جذبہ و تخیل کی رعنائیوں کے ساتھ شیکسپیئر کے ڈراموں میں اپنی دلفریب اور لازوال جھلکیاں نہیں دکھاتی۔ جو بات دانتے اور شیکسپیئر پر صادق آتی ہے' اسی کا اطلاق کالی داس' غالب' اقبال' رومی' بلیک' ٹینی سن' براؤننگ اور خود ایلیٹ پر بھی ہوتا ہے۔ ایلیٹ اپنی اہم ترین نظموں میں ان عوامی معتقدات کا جنھیں فریزر (Fraser) نے اپنی کتاب میں جمع کر دیا ہے' یا عیسائیت کے ان مرکزی تصورات کا بڑی حد تک رہینِ منت ہے' جو عوامی شعور وادراک میں پیوست ہیں۔ اسی طرح جدید نفسیات' معاشیات' حیاتیات اور طبعی سائنس کے کتنے حیرت انگیز انکشافات ہیں' جنھوں نے موجودہ دور کے یورپی ادب کے لیے خام مواد مہیا کیا ہے۔ جدید انگریزی ادب میں متضاد عناصر کی یکجائی اور کارفرمائی ہمیں قدم قدم پر چونکا دیتی ہے۔ جدید سائنس نے انفس و آفاق کے بارے میں انسانی تصورات کی جو کایا پلٹ کی ہے اور جن

اقدامات کا سہرا اس کے سر بندھ چکا ہے۔ ان سب کا عکس موجودہ ادب کے دور میں براہِ راست نظر آتا ہے۔ چند مرکزی تصورات جو آج کے یورپین شعروادب میں جگہ پا گئے ہیں یا پاتے جارہے ہیں' یہ ہیں:۔ آئن اسٹائن کا نظریۂ اضافیت' سارٹرے کا فلسفۂ وجودیت برگسان کا تصور زمانِ محض' یونگ اور ایڈلر کے لاشعور کے متعلق انکشافات' مارکس کا اجتماعی کش مکش اور آویزش کا نظریہ' تحلیل نفسی کی سائنس اور وقت کی سیمابیت کے پہلو بہ پہلو شعور کی گریز پا کیفیت کا قیاسی علم۔ اور گمان غالب یہ ہے کہ موجودہ سائنس دانوں نے خلا میں پرواز کا جو نادر اور محیر العقول تجربہ کیا ہے' وہ بھی ادب کی کائنات میں ضرور اپنے لیے اظہاریت پالے گا۔ یہ سب تصورات ایک تجرباتی انداز میں آج اسی طرح پڑھے لکھے لوگوں کے لئے عام ہوگئے ہیں' یا ہوتے جارہے ہیں' جس طرح عہد وسطیٰ کے انگلستان میں ملائکہ یا روح کے بارے میں یا کائناتی نظم (Cosmic Order) کے بارے میں' یا ملکہ وکٹوریہ کے عہد میں ارتقا کے بارے میں' یا ایران اور ہندوستان میں فنا اور بقا کے بارے میں تصورات عام طور پر رائج تھے۔ میں نے ان سب کا ذکر خاص طور پر اس لئے کیا کیونکہ گو اولاً یہ مختلف علوم اور فکر کے دبستانوں میں جنم لیتے ہیں' لیکن وہ رفتہ رفتہ ذہنی آب وہوا میں اس حد تک رچ بس جاتے ہیں' کہ کچھ عرصہ بعد وہ عام شعور کا ایک ناقابلِ انکار اور ناقابلِ تقسیم جزو معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اور عام شعور سے چھن کر وہ ادبی کارناموں میں جگہ پاتے ہیں۔ ادبی مواد کے علاوہ ان کا اثر ادبی اسالیب کے ارتقا پر بھی پڑتا ہے۔ مڈلٹن مرے نے بہت صحیح بات کہی ہے' کہ شاعر اور ناول نگار' بحیثیت محض شاعر اور ناول نگار' کوئی فکری نظام نہیں رکھتے۔ بلکہ مشاہدات' تخیلی یا جذباتی عقیدے اور وجدانی کیفیات کے مالک ہوتے ہیں۔ ادبی کارناموں میں عمل استخراج (Abstraction) یا اس کے نتائج کی تلاش عبث ہے۔ جو خصوصیت ادب کے لئے مابہ الامتیاز ہے' وہ یہ کہ ادب میں ہمیں تصورات کا براہِ راست یا تفصیلی اظہار نہیں ملتا۔ بلکہ ان کی صرف وہ شکلیں جو کرداروں' واقعات اور مجموعی فضا اور لب ولہجہ کے اندر محسوس اور مادی طریقہ سے پیش کی جاسکیں۔ ادیب یا شاعر ہر چشمہ سے فیضان حاصل کرتا' اپنی ہر حس کو کام میں لاتا اور تجربے اور مشاہدے کی ہر پرت کو استعمال کرتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ادب کا خام مواد' جو ہر طرف منتشر

ہے' شاعر یا ادیب کے شعور وادراک کو متاثر کرتا ہے' یہ وہ مقناطیسی آلہ ہے' جو ہر طرف سے' ہر طرح کے تجربے اور ہر نوع کے خیالات کو اپنی جانب کھینچتا ہے' اور اسے ایک نئی' اچھوتی اور دقیع شکل عطا کرتا ہے۔

اسی سے متصل مسئلہ ذہنی اور تمدنی تحریکات کا ہے۔ان میں سیاست' مذہب' سماجیات اور فنونِ لطیفہ سب ہی شامل ہیں' ان میں اور تصورات میں جو فرق ہے' وہ یہ کہ تصورات اولاً ایک فرد کی ذہنی ریاضت اور کدو کاش کا نتیجہ ہوتے ہیں' اور پھر وہ رفتہ رفتہ ایسی عام سچائیوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں' جو اجتماعی شعور میں سرایت کر جاتی ہیں۔تحریکات عام طور پر چند افراد یا ایک گروہ کی مسلسل کوششوں سے شروع ہوتی ہیں۔ان کا حلقہ اثر وسیع ہوتا ہے ان میں ایک اضطراری جوش اور سرگرمی ہوتی ہے۔جس کے اثر سے مدتوں کے انجماد کو صدمہ پہنچتا ہے۔فکر و عمل کے نئے سانچے وجود میں آتے ہیں۔یہ تحریکات جیسے یورپ میں انسانیت پسندی (Humanism) کی تحریک یا اصلاح مذہب (Reformation) کی تحریک یا احیائے علوم (Renaissance) کی تحریک یا انقلابِ فرانس کی تحریک' یا ادب برائے ادب کی تحریک' پورے ادوار کو متاثر کرتی ہیں اور جغرافیائی حد بندیوں کو توڑ کر ان میں پوری نسلیں اور قومیں شریک ہو جاتی ہیں۔جن عقائد پر ان تحریکات کی تعمیر ہوتی ہے۔جن آدرشوں سے انھیں خونِ حیات ملتا ہے۔جن خوابوں کے سائے ان میں جھلملاتے ہیں' وہ موجودہ اقدار کے سانچے میں ہل چل سی ڈال دیتے ہیں' اور یکا یک انسانی شعور صدیوں کی منزل برسوں میں طے کر کے' ایک جستِ بلاخیز کے ساتھ زندگی کے ایک نئے موڑ پر آ جاتا ہے۔بلاشبہ ان تحریکات کا جائزہ اور مطالعہ' ہمیں ان زیرِ زمین (Subterranean) وابستگیوں کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے' جو کسی زمانے کا ادب اس زمانے کی ذہنی آب و ہوا سے رکھتا ہے۔چونکہ ان تحریکات کے پیچھے بعض اقدار میں پختہ یقین بلکہ ان پر ایمان کارفرما ہوتا ہے' اور وہ پوری زندگی کو کلیتہً متاثر کرتی ہیں۔اس لئے ان کا اثر بھی گہرا اور دیرپا ہوتا ہے' اور ان کی جڑیں دور تک پھیلتی ہیں۔ان تحریکات کے واسطے سے ادبی اثرات کا مسئلہ بھی اہمیت اختیار کرتا ہے۔ادبی اثرات انفرادی طور پر بھی ظاہر ہو سکتے ہیں اور اجتماعی طور پر بھی۔یعنی ایک شاعر یا شاعروں کا ایک

گروہ ایک پوری نسل کے شاعروں سے متاثر ہوسکتا ہے۔ اس کی بیّن مثال انگریزی شاعر ملٹن کے شاعرانہ محاورے (Poetic Idiom) کا وہ اثر ہے جو اٹھارھویں صدی کے شاعروں میں تواتر کے ساتھ نظر آتا ہے یا رومانی شاعروں کا اثر، جو ملکہ وکٹوریہ کے عہد میں لکھنے والے شاعروں میں بہت دیر تک اور دور تک محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح میر، غالب اور اقبال کے شاعرانہ لب ولہجہ کا اثر بعد کے کتنے شاعروں کے یہاں رہ رہ کر جھلک اُٹھتا ہے۔ اجتماعی طور پر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ مغرب میں رومانیت کی تحریک کم وبیش ایک ہی دور میں مختلف زبانوں کے ادب پر اثر انداز ہوئی۔ اور زبانوں کے مزاج کے فرق کے باوجود اس میں بعض عناصر نمایاں طور پر مشترک ہیں۔ پھر بھی یہ قابلِ لحاظ ہے کہ رومانیت کی یہ تحریک عہدِ وسطیٰ کے رومانوں کی یاد تازہ کرتی ہے اور اسے فکر وعمل کے ان پہلوؤں سے بھی تقویت حاصل ہوئی جو سیاسی سطح پر انقلابِ فرانس کے وسیلے سے سامنے آئے۔ یہاں یہ جتانا ضروری نہیں کہ انگریزی یا یورپین ادب میں رومانیت کی تحریک احیائے علوم کی اس تحریک کے ساتھ تاریخی تسلسل اور یگانگت کو ظاہر کرتی ہے جو عہدِ کلیسا کے اقتدار کے شکنجے سے آزاد ہونے کے بعد سولھویں صدی میں شروع ہو چکی تھی، اور جس نے بعد میں انقلابِ فرانس کی شکل میں انسانی ضمیر کی آزادی کے لئے فضا ہموار کی اور اس کا صور پھونکا۔ اسی طرح ہمارے اپنے ادب میں تصوف اور بھگتی کی تحریکوں کا فروغ، خیال اور عمل کی اس غیر یقینی اور عدم استقامت کا آئینہ دار ہے جو سیاسی نظام کا شیرازہ بکھر جانے کی وجہ سے عام طور پر زندگی میں در آیا تھا۔ ذہنی اور روحانی ہیجان کی اس بھٹی میں تپ کر جو خیالات اور تصورات اُبھرے، وہ ادب اور شاعری میں برابر اپنی جلوہ گری کرتے رہے اور نہ صرف خیالات، بلکہ ان سے منسلک جذبات کے مرتعش سائے اور زندگی کے بارے میں بنیادی قدریں بھی اس میں اظہار پاتی رہیں۔

ادبی تاریخ کے مطالعے کی ایک دلچسپ کڑی، جو اردو ادب میں بالکل ناپید ہے، تواتر کے ساتھ پائے جانے والے بعض کرداروں، موضوعات اور غالب فنی محرکات (Motifs) کا جائزہ ہے۔ آخر الذکر علامات (Symbols) سے مختلف چیز ہے۔ گو ان میں علامتی رنگ پایا ضرور جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ کرداروں کی حد تک مغربی ادب میں خانہ بدوش

یہودی' ڈان جوئن اور فاؤسٹ سے بڑا کام لیا گیا ہے۔اسی طرح زیارت (Pilgrimage) کا موضوع' یا خرابے (Waste Land) کا تصور' یا تجدیدِ حیات(Rebirth) کا خیال' یا جنت اور دوزخ کا تصور' یا حضرت عیسٰے یا شیطان کی شبیہہ (Figure) یا(Oedipus-Comlex) ایسی مرکزی تمثیلیں یا غالب فنی محرکات ہیں جو گوناگوں انداز سے مختلف شاعروں کے یہاں برتے گئے ہیں۔ان کے اردگرد امتدادِ زمانہ کی وجہ سے فنی اور جذباتی تلازمات کا ایک دبیز اور گنجان تانا بانا بن گیا ہے۔مشہور مصنفہ (Maud Bodkin) نے اپنی دو بے حد معروف کتابوں میں تفصیل کے ساتھ ان کا ذکر کیا ہے۔ضروری ہے کہ اردو اور فارسی شعروادب کے سلسلے میں بھی اسی طرح کا کوئی کام کیا جائے۔غالب فنی محرک کی اصطلاح موسیقی اور نقاشی سے لی گئی ہے۔لیکن اس کی نشان دہی ادب کی تاریخ میں واضح طور پر کی جاسکتی ہے۔اوراس کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اس طرح کے محرکات ایک وضع کے حسی پیکر (Archetypes) ہیں، جو اجتماعی لاشعور (Collective Unconscious) میں گہرے طور پر مرتسم ہیں' اور جنھیں مختلف اوقات میں مختلف شاعر اور ادیب اپنی صلاحیت اور مزاج کے بموجب انسانی ذہن کی پیچ در پیچ ساخت اور اس کے جذباتی اور فکری نشوو ارتقا کو ظاہر کرنے کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔ان میں ایک ماقبل منطق (Pre-logical) اپیل بھی ہے اور گہری حیاتی کشش بھی۔ان کے استعمال سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ایک ہی تجربہ' جس کی ایک سماجیاتی بنیاد ہے بدلتے ہوئے تاریخی ادوار اور ادبی پس منظر میں اپنی شادابی اور طرفگی کو کھوئے بغیر کتنے معنی خیز انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے۔اس سے ذہنی اور جذباتی تسلسل کا بھی پتہ چلتا ہے' اور خالص علمی تصورات کی نسبت یہ محرکات ادیب یا شاعر کی قوتِ تخلیق کو زیادہ موثر طور پر اُکساتے ہیں۔

تاریخی مطالعہ ایک اور طرح بھی کارآمد ہوسکتا ہے۔یعنی ان اسباب کو دریافت کرنے کے سلسلے میں جو مختلف اصنافِ سخن کے وجود میں آنے اور رواج پانے کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔بیشک تمام اصنافِ سخن اور اسالیب بیان ایک ہی نقطۂ آغاز کو فرض کرتے ہیں' یعنی انسانی تجربات کا فنی اظہار۔لیکن ہر صنفِ سخن کی اپنی پابندیاں بھی ہیں اور وہ رسمیات (Conventions)

بھی؛ جن کا لحاظ رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بڑی حد تک صحیح ہے کہ رسمیات' زندگی اور تجربے کے سلسلے میں عام رویّہ سے متاثر ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر عہد وسطیٰ کی اس شاعری کو لیجئے، جسے درباری عشقیہ شاعری (Courtly Love Poetry) کہا جاتا ہے یہ جن روایات کو فرض کرتی ہے' وہ اس زمانے کے اعلیٰ طبقوں کی زندگی سے براہ راست منسلک اور مربوط ہیں۔ عشق و محبت کا ایک مخصوص نظریہ' عاشق کا ایک انوکھا کردار' جان بازی اور سپردگی کا ایک نرالا تصور' اس خاص تجربے کے سلسلے میں حزم واحتیاط' سلیقہ اور رکھ رکھاؤ' رازداری اور سیر چشمی' ان سب پر عمل جیسا واقعی زندگی میں تھا' ویسا ہی شاعری میں بھی جلوہ فگن نظر آتا ہے۔ غزل اور قصیدہ' جو ہمارے ادب میں فارسی اور عربی سے آئے' ان کی بھی اپنی روایات ہیں' جو ایرانیوں اور عربوں کی مخصوص تہذیب اور زندگی کی عام روش کو فرض کرتی ہیں۔ خاص طور پر قصیدے کی تشبیب میں جو منظر نگاری نظر آتی ہے۔ وہ عربوں کی صحرائی زندگی کے بے داغ صبح وشام کی عکاسی کرتی ہے۔ تہذیب وتمدن کی ترقی کے ساتھ اس میں پیچیدگی تنوع اور حسن کاری بڑھتی گئی۔ فارسی کے مشہور قصائد کی لسانی گراں باری اس کی ایک واضح مثال ہے۔ اسی طرح گیتوں (Ballads) اور رزمیہ (Epics) کی روایات میں جو فرق ہے وہ اجتماعی زندگی کے نظم کے مابین اس امتیاز کو ظاہر کرتا ہے جو ان دو مختلف النوع اسالیب واصنافِ بیان میں جھلکتا ہے۔ گیتوں کے پسِ پشت جو معاشرہ ہے' وہ سادہ ہے۔ اس میں اجتماعی احساس گہرا نہیں ہے۔ اس میں جذباتی زندگی میں زیادہ سے زیادہ لوگ ایک دوسرے کے شریک ہو سکتے ہیں۔ اس میں ردِّعمل میں سچائی' بے لوثی اور تندی وتیزی ہے۔ رزمیہ میں درباروں کی شان وشوکت' اداروں کا فروغ' آلاتِ حرب وضرب کا بیان' زندگی کی سج دھج اور رنگارنگی' دولت اور قوت کا نشہ' اجتماعی امتیازات اور حد بندیاں' یہ سب منعکس نظر آتی ہیں ان سب روایات یا رسمیات کے سماجی پسِ منظر کی چھان بین اور اس بات کا کھوج لگانا' کہ بعض اسالیب بیان بعض ادوار سے کیوں مختص ہو جاتے ہیں۔ یا بعض دوسرے کیوں ایک معینہ مدت کے بعد غیر مقبول ہوتے بلکہ فنا ہو جاتے ہیں' ادبی تاریخ نگاری کے لئے دلچسپ موضوعات ہو سکتے ہیں۔

اب ہم لسانی تاریخ پر بھی غور کریں۔ کیونکہ ادب اور زبان کا چولی دامن کا ساتھ

ہے۔ ہر ادبی کارنامہ، خصوصاً شاعری کے میدان میں آخری تجزیہ میں دراصل زبان ہی سے عہدہ برآ ہونے کا ایک وسیلہ ہے۔ تخلیقی عمل میں الفاظ کو اضافی یا آرائشی چیز سمجھنا یا انھیں ایک منفعل (Passive) وظیفہ کا حامل سمجھنا صریح غلطی ہے۔ کیونکہ الفاظ ہی کی وساطت سے خیالات و جذبات کے مرکب (Complex) کی واگذاشت عمل میں آتی ہے۔ اور اسی کی مدد سے عام تجربہ، گہرائی اور معنی خیزی حاصل کرتا ہے۔ ہر نظم ایک لسانیاتی تنظیم ہے جس میں الفاظ ایک آنی (Instantaneous) اور ہمہ وقتی کیفیت کے اسیر ہوتے ہیں، نثر کی زبان میں وضاحت، تفصیل اور ایک سببی رشتہ (Causal Connection) ہوتا ہے۔ اس میں منطق کی کارگزاری اور ارتقا اور رفتار کا احساس ہوتا ہے۔ ہم الفاظ کے آر پار دیکھ سکتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ معنی و مفہوم کی بہت سی وسعتیں اپنے اندر رکھتے ہیں۔ بقولِ ایلیٹ ہر لفظ اپنی پرچھائیاں (Tentacles) رکھتا ہے۔ جو دوسرے الفاظ کی پرچھائیوں کی طرف لپکتی ہیں۔ نثر میں الفاظ صرف اپنا لغوی مفہوم رکھتے ہیں۔ شاعری میں اس پر مُستزاد، ایک اندرونی زرخیزی اور پہلوداری بھی ہوتی ہے۔ الفاظ کے معنی میں تبدیلی کے بہت سے اسباب ہیں، اوّل ان اشیا اور ضروریات میں ترمیم و اضافہ، جنھیں الفاظ پورا کرتے ہیں۔ دوسرے زندگی میں مادی ضروریات کے پیش نظر آہستہ آہستہ پیچیدگی کا پیدا ہونا، تیسرے الفاظ کے امکانات اور ان کی قوتِ اظہار کو شعوری طور پر بڑھانے کی کوشش، چوتھے بعض معانی کا مقبول ہو جانا، اور بعض دوسرے معانی کو اسی سبب سے متروک ٹھہرنا، (درخت کی پتیوں کی طرح الفاظ بھی اپنے پرانے برگ و بار کو اتار پھینکتے، اور نئی توانائیوں اور قوتوں کو حاصل کرتے ہیں۔) اور پانچویں، دوسری زبانوں سے الفاظ کی مانگ اور درآمد کا سلسلہ جاری رہنا، جس سے مروجہ الفاظ میں ترمیم ہوتی رہتی اور نئے الفاظ وجود میں آتے رہتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ بعض الفاظ یا ٹکڑوں کی تکرار، بعض تراکیب کی ساخت، بعض الفاظ کی ظاہری ہیئت، کسی ادیب یا شاعر کے مزاج کو سمجھنے میں کس حد تک معاون ہوتی ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ دیکھنا بھی دلچسپ ہوگا کہ ایک خاص دور میں زبان کے سانچے میں اس سے پہلے دور کی نسبت کیا تبدیلیاں ہوئی ہیں، یا کسی ایک خاص دور میں علوم و فنون میں سے کسی ایک سے الفاظ اور

اصطلاحات کس حد تک مستعار لی گئی ہیں' یا ایک ہی لفظ مختلف ادبی تاریخی ادوار میں کس مفہوم میں کم وبیش کتنے فرق کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔الفاظ کی تاریخ' درآمد کا عمل' معانی میں تبدیلی' مختلف علوم وفنون کے نشو وارتقا کا زبان پر اثر' مخصوص محاوروں اور ترکیب کی وضع' ان کی گونج اور ان کے پوشیدہ امکانات' ان کے مختلف آمیزے اور باہمی ترتیب و تراکیب (Combinations & Permutations) یہ سب مسائل محض فروعی نہیں بلکہ مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔بعض الفاظ اور تراکیب کا وجود میں آنا' لیکن جلد ہی متروک ہو جانا' اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ وہ چلن کے بازار میں اپنی ساکھ قائم نہیں کرسکیں۔ہیئتی تبدیلی ہی میں ہجوں کی تبدیلی کا مسئلہ بھی شامل ہے جو اپنی ایک الگ حیثیت رکھتا ہے۔زبان کے استعمال میں تبدیلیوں کے پس منظر میں ہم ماضی کے ایک پورے دور کی تشکیل نو کرسکتے ہیں۔ادب اور زبان کے اس گہرے اور باہمی تعلق کو سامنے رکھ کر اس سوال پر بھی بحث کی جاسکتی ہے کہ ان میں اولیت کسے حاصل ہے۔یعنی ادب' زبان کی تبدیلیوں کا آئینہ ہے' یا زبان کا ڈھانچہ' ادبی مزاج اور ذہن کے پیچ وخم اور نشو وارتقا کی مناسبت سے تبدیلیوں کا خواہاں ہوتا ہے۔

ادبی تاریخ سے ہٹ کر جب ہم ادبی تنقید کا رُخ کرتے ہیں' تو ہمیں فوراً یہ احساس ہوتا ہے' کہ ہم باہر کی دنیا سے سفر کر کے اندر کی دنیا میں آگئے ہیں۔ادبی تنقید' ادبی تاریخ نگاری کا ضمیمہ نہیں ہے بلکہ دونوں جداگانہ حیثیت کی مالک ہیں اور ایک دوسرے کا تکملہ کرتی ہیں۔وہ سب امور جو تاریخ نگاری میں مسلمات کا درجہ رکھتے ہیں یا مرکزی کہے جاسکتے ہیں' ادبی تنقید نگاری میں فروعی حیثیت رکھتے ہیں۔تاریخ نگاری میں قدم قدم پر شہادت فراہم کرنا ضروری ہوتا ہے۔جس کی دوسرے لوگ تنقیح کرسکیں۔اس کے لئے ہنر مندی' احتیاط اور بیدار مغزی لازمی ہیں۔ تنقید نگاری میں زیادہ عمل دخل ذوق' ادراک اور وجدانی شعور کا ہوتا ہے۔اس میں تجزیہ سے زیادہ شیرازہ بندی (Synthesis) ضروری ہے۔تنقید نگار کے سامنے سب سے اہم سوال پڑھنے والے کے اندر مناسب ردِ عمل کو جگانا اور اسے صحیح راستے پر لگانا ہے۔آخر الذکر کام قدروں کے نظام کو برتے بغیر ممکن نہیں۔جن سے سروکار محاکے کے عمل کے لئے ضروری ہے۔کسی ادبی کارنامے کی

تشریح وتوضیح اور اس کی قدر و قیمت کے تعین کا مسئلہ یہ دونوں مختلف چیزیں ہیں۔ پہلی کے لیے تاریخی طریقہ کار کو برتنا ضروری ہے' دوسری کے لیے ادیب یا شاعر کے ادراک اور اس کے وظیفہ عمل کو سمجھنا۔ تشریح وتوضیح ہر قسم کی اطلاع کی فراہمی کا مطالبہ کرتی ہے۔ یعنی مصنف کی نجی زندگی کے حالات وکوائف' سیاسی اور سماجی پسِ منظر ادبی روایات اور رسمیات اور خالص ادبی اثرات' جو ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اور ان سب کے لئے علم وآگہی سے حتی الوسع کام لینا ضروری ہے۔ تنقید نگاری کے لئے ان سب سے بڑھ کر جو چیز اہمیت رکھتی ہے' وہ یہ کہ سارا خام مواد کس طرح ایک سانچے میں ڈھل کر ہمارے سامنے آیا ہے۔ یعنی ادبی کارنامے کا اندرونی ڈھانچہ اور اس کا درو بست کیسا ہے؟ اس کے مختلف اجزائے ترکیبی میں کیا ربط وتعلق ہے؟ یہ عضوی ہے یا میکانکی؟ اس کے پیچھے الفاظ ومحاکات کا کیا وظیفہ ہے؟ یہ ایک دوسرے پر کیا عمل کرتے اور ایک دوسرے کو کس طرح سہارا دیتے ہیں؟ اس میں مصنف کا لب ولہجہ کیا ہے؟ اس سے اس کے نقطہ نظر کو سمجھنے میں کس حد تک مدد ملتی ہے؟ مزید یہ کہ وہ تجربات جو کسی ادبی کارنامے کے ذریعے پیش کئے گئے ہیں۔ پختہ ہیں یا خام' سطحی ہیں یا گہرے' اور پیچیدہ اور پہلودار ہیں یا یک رُخے؟ وہ ہمارے اندر کس طرح کے ردِ عمل کو بیدار کرتے ہیں اور بحیثیت مجموعی مثبت زاویہ نظر کی طرف لے جاتے ہیں یا منفی کی طرف؟ اور کسی ادبی کارنامے میں متضاد جذبات اور احساسات ایک دوسرے سے مائل بہ پیکار رہتے ہیں یا بالآخر ایک تطابق اور باہم آہنگی حاصل کر لیتے ہیں؟ یہ کہنا تو یقیناً غلط ہوگا کہ فن کی کائنات اس حد تک خود مکتفی (Self Sufficient) ہے' کہ وہ عملی زندگی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ تنقید کا مسئلہ براہ راست اقدارِ حیات کے مسئلے سے منسلک و پیوستہ ہے۔ اور تجربات آغاز کار میں فن کی کائنات سے باہر ہی وجود رکھتے ہیں۔ لیکن فن کی کائنات میں داخل ہونے کے بعد ان کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ ادبی کارنامے کی بڑائی کا معیار اس تجربے کی پہنائی اور شمولیت (Inclusiveness) ہے' جو اس کے پیچھے موجود ہے۔ ادبی کارنامہ ایک مجسّم (Embodied) تجربہ بھی ہے اور ایک معنی خیز (Significant) تجربہ بھی۔ اور اس کا امتیاز یہ ہے کہ وہ ہمیں زیادہ سے زیادہ ذہنی' جذباتی اور روحانی آسودگی مہیا کر سکے۔ اس سلسلے میں تین امور غور طلب ہیں۔ اول یہ

کہ اولین تجربے کی تمام بے قاعدگی، جزویت اور خلفشار کو دور کرنے کے بعد ہی ہم اسے فن کی کائنات میں داخل کرتے ہیں۔ یعنی اس کا ایک عملِ تطہیر سے گزرنا ضروری ہے۔ جو ادیب یا شاعر کے ادراک کے اندر وقوع پذیر ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ فن کی کائنات میں داخل ہو کر یہ تجربہ ایک ڈرامائی رنگ اختیار کر لیتا ہے اور تیسرے یہ کہ ادبی کارنامہ، جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، ایک لسانیاتی تنظیم ہے، جس میں قدروں کے نظام کو پیوست کر دیا گیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ واقعاتی تجربے میں (Matter Of Factness) کا جو عنصر ہوتا ہے، وہ فن کی سطح پر قائم نہیں رہتا۔ اس سے اس کا دائرۂ عمل وسیع ہوتا ہے اور اس کی اپیل عام ہوتی ہے۔ لیکن یہ پورا عمل فن کار کے ادراک کے وسیلے سے انجام پاتا ہے، جو زندگی کے بے رس واقعات کو ایک نکھار اور شادابی اور ایک نئی ترتیب اور تنظیم بخشتا ہے۔ لیکن تاریخ نگاری میں ان امور کا تفصیلی جائزہ لینے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ تاریخ نگاری اور تنقید میں جو فرق ہے، وہ یہ کہ اول الذکر میں زور عمومی جائزہ پر ہوتا ہے، اور تفصیلات پر، ادبی تنقید میں ارتکاز اور شیرازہ بندی پر، اوّل الذکر میں ہم ایک مصنف اور دوسرے مصنفین کے درمیان اختلاف پر زور دیتے ہیں، موخر الذکر میں ان کے مابین مماثلت پر، اوّل الذکر میں وقت کے دوران اور تسلسل پر، موخر الذکر میں وقت کے ٹھہراؤ اور ہمیشگی پر۔

ہاں ان دونوں انتہاؤں کے درمیان ایک نقطۂ اتصال ضرور ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادبی کارنامے ایک خاص تاریخی نقطہ پر وجود میں آنے کے باوصف اس بات کا مطالبہ کرتے ہیں کہ ہم انھیں مذاق و مزاج کے موجودہ معیار پر پرکھیں۔ اور اس طرح ماضی کے سرمایے کو حال کے رجحانات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کریں۔ ایلیٹ نے اپنے تنقیدی نظریات کی بحث میں ادبی کارناموں کی تحسین کے سلسلے میں ماضی کی ماضیت (Pastness) پر زور دیا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ ماضی کا ڈھانچہ خود حال کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی وجہ سے بدلتا رہتا ہے۔ گویا ماضی اور حال کے درمیان ایک باہمی تفاعل پایا جاتا ہے۔ جس طرح بیرونی زندگی کی رفتار وقت کی گردش کے سبب تبدیلیوں کی آماجگاہ بنی رہتی ہے۔ اسی طرح احساس اور ذوق کی بنیاد میں بھی نامعلوم تغیرات ہوتے رہتے ہیں، جب یہ تغیرات

ایک عرصہ تک جمع ہو چکتے ہیں' تو اچانک وہ ایک گہری خلیج کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔اس سے یہ نتیجہ نکالنا شاید غلط نہ ہو کہ تنقید کے لیے صحیح اور متوازن نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہم عصری مخاطبین کے ردِعمل' ادبی کارنامے کی روایات اور فکر و وجدان کے بعض مسلمات کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ادبی کارنامے کی قدر و قیمت کا تعین کیا جائے۔ادبی اقدار میں بعض عالم گیر بھی ہیں' لیکن پھر بھی ان کا نقطۂ ارتکاز بدلتا رہتا ہے۔ہر ادبی کارنامے کا ایک مقامی ضمیر ہوتا ہے اور ایک آفاقی۔اور دونوں کی اپنی اپنی جگہ اہمیت ہے۔یہی حال زبان کا ہے۔زبان بھی ایک نمو پذیر مظہر ہے۔اور زبان کے استعمال میں تبدیلیاں خود زندگی کے ہیولے میں تبدیلیوں کی آئینہ دار ہوتی ہیں۔اس سلسلے میں یہ غور کرنا نامناسب نہ ہوگا کہ زبان کے جس چلن کو ایک خاص ادبی کارنامے میں برتا گیا ہے' وہ ابلاغ کے مقصد کو کتنی کامیابی کے ساتھ پورا کرتا ہے۔اور اس خاص تجربے کے لئے جو اس میں مجسم کیا گیا ہے' کس حد تک تشفی بخش معمول (Medium) ہے۔ادبی کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے یہ دیکھنا ہوگا' کہ یہ تجربہ آج کے بدلے ہوئے حالات میں بھی بعض انسانی قدروں کا کس حد تک حامل ہے۔اور اس سے انسان کے عزائم اور آرزوؤں کی کس حد تک سیرابی ہوتی ہے۔یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ فنی کارنامے کی آخری چھان بین میں ہمیں ان عقائد کو جو محض ایک چوکھٹے کی حیثیت رکھتے ہیں' اس بنیادی سچائی سے الگ کر کے دیکھنا ہوگا' جو اس کی تہہ میں موجود ہے۔اس بنیادی سچائی کا فیصلہ بالآخر ان روحانی یا اخلاقی اور جمالیاتی محسوسات کی نسبت سے کیا جائے گا' جو عام طور پر انسانی شخصیت کے مرکزی محرکات تصور کیے جاتے ہیں۔لہٰذا ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ ادبی تنقید اس وسیع چھان بین کی داخلی بنیاد ہے جس پر ادبی تاریخ نگاری تکیہ کرتی ہے' اور اس ادبی تنقید نگاری میں ایک غیر جانبدارانہ' اضافی نقطۂ نظر ہمیں افراط و تفریط' کٹر پن اور عصبیت سے محفوظ رہنے کا راستہ دکھا سکتا ہے۔

☆☆☆

نثر کا آہنگ

دنیا کے کم و بیش ہر ملک اور ہر زبان میں نثر کا وجود نظم کے بعد عمل میں آیا۔ اس کے دو اسباب بادی النظر میں معلوم ہوتے ہیں۔ اوّل یہ کہ شاعری شدید جذبے کی زبان ہے اور اس کا براہ راست تعلق ترنم سے ہے۔ وہ پڑھنے والے کے ادراک میں اخذ کرنے اور متاثر ہونے کا وہ فطری جوش پیدا کرتی ہے جس کے ذریعے جذبات فن کار سے سامعین کی طرف بآسانی منتقل کیے جا سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ تجربے نے یہ ثابت کیا کہ فنی مواد کا کچھ حصہ ایسا بھی ہوتا ہے، جو شاعری کے سانچے میں احساس تکمیل کے ساتھ ادا نہیں کیا جا سکتا۔ اسے ہم نثری مواد کہہ سکتے ہیں۔ یا احساسات اور جذبات کے بالمقابل خیالات اور زندگی کے متعلق مفروضے اور تعمیمات۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں شاعری کو مقامی اور نثر کو عمومی یا عالمگیر کردار سے متصف کیا ہے جس سے مراد یہ ہے کہ خیالات اور تعمیمات میں زیادہ سے زیادہ اور مختلف النوع نسلی اور تمدنی گروہ شریک ہو سکتے ہیں۔ جذبات اور احساسات کے سانچے، مقامی اثرات اور نسلی مزاج سے مرکب ہونے کی بنا پر ایک طرح کی انفرادیت رکھتے ہیں۔ اس وجہ سے شاعری کا ترجمہ ایک زبان سے دوسری زبان میں کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ نثر کا ترجمہ ممکن بھی ہے اور نسبتاً آسان بھی۔ اکثر یہ کہا گیا ہے، کہ وسیلۂ اظہار کا فرق کچھ زیادہ قابل لحاظ نہیں ہے۔ کیونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ بعض اوقات

شاعری کے بعض نمونے ارتکاز، قطعیت اور معروضیت کے حامل ہوتے ہیں، اور یہ خصوصیات بیش از بیش نثر سے مختص ہیں۔ اور دوسری طرف نثر میں شعری مواد یعنی تخیل اور جذبہ، ترنم اور پیکرنگاری پائی جاتی ہیں۔ اس اعتراض کے جواب میں یہ کہنا پڑے گا کہ ایسی صورت میں وسیلۂ اظہار کا انتخاب غلط ہے۔ اور اس میں ناموزونیت پائی جاتی ہے۔ یہ امر تو تسلیم شدہ ہے کہ نثر کا ارتقا کافی مدت چاہتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی ماننا پڑے گا کہ بہت عرصے تک نثر کے خط و خال پر شاعری کا آب و رنگ جھلکتا رہتا ہے۔ برسوں کے عمل صیقل کے بعد نثر، شاعری کے اس غلبے سے آزاد ہوتی ہے، اور اس کا مخصوص کردار سامنے آتا ہے۔ اس کردار کے تعین میں بہت سے عناصر معاون ہوتے ہیں۔ مثلاً طباعت کی آسانی، حلقۂ تعلیم کی وسعت، محاورے کا رچاؤ، جمہوری روح کا عام ہونا سائنٹفک اور عقلی نقطۂ نظر کی مقبولیت، اور زبان کا جذبے اور خطابت کے علاوہ بحث و تمحیص، غور و فکر اور تحلیل و تجزیے کے لیے استعمال کیا جانا۔ انشا پردازی کے مختلف نمونوں کی موجودگی اور نثر کے عہد بہ عہد ارتقا میں مختلف عناصر کی کارفرمائی کے باوجود یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ شاعری اور نثر دو اسالیب بیان ہی نہیں بلکہ دو انداز فکر اور فنی مواد کی دو کیفیتوں کو فرض کرتے ہیں۔ اسالیب کی حیثیت سے بھی ان کے عناصر ترکیبی اور فنی تقاضے مختلف ہیں۔ ہمیں پہلے انہی پر غور کرنا ہے۔

اچھی اور معیاری نثر چونکہ خیال کو پیش کرنے، ذہنی اتفاق اور ہمراہی کو حاصل کرنے اور اعصاب پر چھا جانے کی بجائے عقلی سطح پر ترغیب دلانے کے لئے استعمال کی جاتی ہے اس لیے اس کے لیے ایک منطقی سانچے کی ضرورت ہوتی ہے۔ جس میں اس کے مقدمات کامل ہم آہنگی کے ساتھ جگہ پاسکیں۔ وہ سوچنے کے انداز میں وضاحت پیدا کرتی ہے، اور بیان کے حدود کو واضح اور روشن طور پر سامنے لاتی ہے۔ اور اس لیے اس میں حشو و زوائد اور غیر ضروری تفصیلات سے احتراز پایا جاتا ہے مشہور انگریزی نقاد کالرج نے نثر اور نظم کے فرق کو ظاہر کرتے ہوئے کہا تھا، کہ نثر الفاظ کی مناسب ترین ترتیب ہے اور شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب۔ اس تعریف میں ترتیب کا لفظ کسی قدر غور طلب ہے۔ ترتیب سے ہمارا ذہن فوراً اس امر کی طرف منتقل ہوتا ہے کہ

ہرفنی کارنامہ خواہ وہ نثر کا ہو یا شاعری کا دراصل ایک (Artefact) ہے۔ یوں تو ہر قسم کی تخلیق شعوری اور غیر شعوری عناصر کے امتزاج باہمی سے وجود میں آتی ہے۔ یعنی اس میں ایلیٹ کے بقول تجربے کی شیرازہ بندی کا وہ خاموش اور نا قابل فہم عمل بھی پایا جاتا ہے، جسے ہم غیر شعوری عنصر سے متعلق کر سکتے ہیں، اور فنی اہتمام وانصرام بھی جو شعوری اور پیہم توجہ اور کوشش چاہتا ہے۔ جس نقطے پر یہ دونوں عناصر ملتے ہیں، وہیں فنی کارنامہ ظاہر ہو جاتا ہے۔ عمومی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری تخلیقی جوہر اور توانائی کا مظہر ہوتی ہے، اور نثر تعمیری صلاحیت اور قدرت کا۔ یہاں یہ کہنا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شاعری اور نثر میں دونوں عناصر کم وبیش موجود ہوتے ہیں۔ فرق صرف ان کے تناسب میں ہوتا ہے، جس کی بنا پر ہم کسی ایک عنصر کو ایک مخصوص اسلوب بیان سے متعلق کر دیتے ہیں۔ ساخت اور دروبست کے اعتبار سے نظم اور نثر میں یہ فرق ہے کہ اول الذکر میں علاحدہ علاحدہ مصرعے مل کر مختلف اکائیوں کا جنم دیتے ہیں۔ اور نثر میں ہم ایک پیراگراف کا تصور کرتے ہیں، جو مشتمل ہوتا ہے مختلف جملوں پر۔ ان جملوں کی مزید تقسیم الفاظ میں کی جاتی ہے، جن میں حروف کی مالا پروری جاتی ہے۔ لیکن نظم اور نثر دونوں میں فنی سانچہ صرف الفاظ یا حروف کی اکائیوں سے مرکب نہیں ہوتا۔ حروف صرف آوازیں رکھتے ہیں۔ الفاظ آوازیں بھی رکھتے ہیں اور مفہوم بھی۔ لیکن ایک پورے پیراگراف کی معنی خیزی الفاظ اور جملوں کی ترتیب سے ابھرتی ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شاعری میں الفاظ کی اکائیوں اور مفہوم کی اکائیوں کے درمیان مکمل مطابقت شرط نہیں۔ نثر میں اس کی غیر موجودگی مواد کو گرفت میں لانے کے عمل میں رکاوٹ بن سکتی ہے۔ نثر کی بساط پر خیال لحہ بہ لحہ اور منزل بہ منزل آگے بڑھتا ہے۔ اس میں ایک نوع کا تسلسل سبک روی اور ہمواری پائی جاتی ہے۔ شاعری کی اعلیٰ شکلوں میں عدم تسلسل کا عنصر پایا جاتا ہے۔ اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ نثر میں تقلیل الفاظ کے ساتھ صفائی پائی جاتی ہے، یعنی صرف اتنے اور ایسے الفاظ کا استعمال مستحسن ہے، جو مفہوم کو جامعیت کے ساتھ پڑھنے والے تک پہنچا دیں، اور کوئی ذہنی خلفشار اور الجھن پیدا نہ ہو، تو اس فنی کاوش اور تدبیر کو ہم (Under Statement) کی اصطلاح کا نام دے سکتے ہیں۔ شاعری میں مفہوم کی بہت سی

اکائیاں مفروضہ ہوتی ہیں اور انھیں کھول کر بیان کرنا ضروری نہیں ہوتا۔الفاظ ذہن کو ایک خیال اور کیفیت سے دوسرے اور متضاد خیالات و کیفیات تک منتقل ہونے کی دعوت دیتے ہیں اور ان کے اثرات میں ایک آنی اور ہم وقتی (Instantaneous) کیفیت پائی جاتی ہے۔ذہن ایک سمت میں دلجمعی اور وثوق کے ساتھ نہیں بڑھتا رہتا۔ بلکہ آگے بڑھنے اور پیچھے لوٹ آنے کا عمل جاری رہتا ہے۔اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعری کی ہر اس صنف میں جو محض بیانیہ نہیں ہے، منطقی خلا کی یہ صفت پائی جاتی ہے۔اس لئے کالرج کی یہ رائے صحیح ہے کہ شاعری کا مطالعہ مسلسل اور گہری توجہ چاہتا ہے۔اس خلا کو الفاظ کے علائم اور ان سے چھٹی ہوئی کیفیات کے اجاگر کرنے سے پر کیا جا سکتا ہے۔نثر میں راستہ اور منزل دونوں سامنے ہوتی ہیں اور اس لئے بھٹک جانے کا اندیشہ کم ہوتا ہے۔

اس سے قبل یہ کہا گیا تھا کہ ترنم اور پیکر نگاری شاعری کی سب سے بڑی پہچان ہیں۔ترنم کی بنیاد جذبے کی شدت ہے۔ پڑھنے یا سنانے میں آواز کا بیرونی یا ذاتی ترنم، الفاظ کے داخلی ترنم کو باہر لے آتا ہے۔آواز بیک وقت احساس کی ترجمان بھی ہے، اور ایک سماعی اظہاریت بھی رکھتی ہے۔الفاظ کے آوازی پیکروں اور لہجے کے اتار چڑھاؤ سے موسیقی اور شاعری، دونوں میں کام لیا جاتا ہے۔دراصل الفاظ اپنا کوئی ترنم نہیں رکھتے، بلکہ وہ آواز کی قوت اظہار کے لیے ایک موقع فراہم کرتے ہیں۔شعری آہنگ کو ابھارنے میں جو چیزیں مد ہوتی ہیں، وہ ہیں تکرار، ہم آواز الفاظ کا استعمال، بحور، حروف علت (Vowels) اور حرف صامت (Consonants) کا امتزاج اور تجنیس صوتی (Alliteration) وغیرہ۔نثر کا آہنگ تکرار سے نہیں بلکہ تنوع سے پیدا ہوتا ہے۔جس سے مراد یہ ہے کہ اس میں ہم آہنگ الفاظ کے استعمال سے ایک ہموار لہر نہیں پیدا کی جاتی، بلکہ متنوع الفاظ کے آوازی پیکر مل کر ہلکی اور تیز لہریں پیدا کرتے ہیں۔موسیقی میں صوت مجرد لازمی عنصر ہے۔شاعری میں اصوات کو معنی سے علاحدہ نہیں کر سکتے۔تجرید اور تجسیم، موسیقی اور شاعری کی ممتاز علامتیں ہیں۔موسیقی سے شاعری کا تعلق سماعی اور حرکی پیکروں کی وجہ سے ہے۔ خوش آہنگی یا ترنم سے الفاظ کی پوشیدہ موسیقی ایک خارجی لباس پہن لیتی ہے۔شاعری میں اوزان

اور بحور کے ضابطے، جذبات کی فراوانی کو اعتدال پر لگانے اور اصوات کی موسیقی کو منضبط کرنے کے لیے بنائے گئے ہیں۔ نثر میں ہم آواز الفاظ اور مرادفات(synonyms) کا بہت زیادہ استعمال پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا۔ہاں مختلف آہنگ رکھنے والے الفاظ، جن سے خیال کے متوازی پہلو سامنے آئیں اور سامعی لہروں کا تنوع پیدا کریں، استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ابتدائی دور میں شاعری گا کر پڑھی جاتی تھی۔اور تحریری ضابطہ بندی سے پہلے زبانی شاعری کا عام رواج تھا۔اس لیے ممکن تھا کہ شاعری میں جن فنی تدابیر سے کام لیا جاتا ہے، مثلاً عروض، قافیے، بحور، اوزان اور ٹیپ کے بند وغیرہ، وہ سب حافظے کی مدد کرتے ہیں اور اس لئے شاعری، نثر کی نسبت کہیں زیادہ اس کی صلاحیت رکھتی ہے کہ بآسانی حافظے میں اپنی جگہ بنالے۔

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ الفاظ بذاتِ خود کوئی مفہوم نہیں رکھتے۔ یہ مفہوم کیسے پیدا ہوتا ہے؟ زبان کو تمام تر سماجی مظہر سمجھنا صحیح نہیں، کیونکہ الفاظ صرف اشیا یا کیفیات کا بدل اور ان کے اشارے نہیں ہیں بلکہ خیالات اور تصورات کا بھی اور تصورات تجربہ سے پیدا ہوتے ہیں اور ایک آزاد وجود (Innate Existence) بھی رکھتے ہیں۔الفاظ کا مفہوم متعین کرنے میں برسوں کے تجربے، روایات اور ضروریات کو بھی بڑا دخل ہوتا ہے۔فرانسیسی ناول نگار فلابیر کا خیال ہے کہ ہر لفظ صرف ایک ہی معنی رکھتا ہے۔ یہ قول زبان کے صرف لغوی مفہوم پر صادق آتا ہے۔لیکن نظم اور نثر کی زبان میں یہ فرق ہے کہ شاعری میں الفاظ متلازم(Evocatory) آوازیں رکھتے ہیں اور ان کے مابین لطیف اور نازک امتیازات سے جادو جگانے کا کام لیا جاتا ہے۔نثر میں الفاظ اشیا کے مکانی (Spatial) پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہیں، اور ان کا مفہوم متعین اور واضح ہوتا ہے۔ شاعری میں جو الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں وہ اپنے (Tentacles) رکھتے ہیں جو ہمارے ذہن کو دوسرے الفاظ، ان کے تلازمات اور ان کی رواں دواں پرچھائیوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ان کے ذریعے ان کیفیات کو اجاگر کیا جاسکتا ہے جو حافظے کے ساز وسامان سے چمٹی رہتی ہیں۔ نثر میں الفاظ ارتکاز (Concentration) اور انجماد (Solidification) کی طرف میلان رکھتے ہیں

اور مختلف سمتوں میں کھلتے اور پھیلتے نہیں۔ ان کا مفہوم مقید اور متعین ہوتا ہے۔ اس لیے پیکر نگاری نثر کے لیے ضروری نہیں۔ اور نثر کا تعلق حافظے اور وا ہے کی گہرائیوں سے نہیں ہوتا۔

وضاحت اور قطعیت پر جو زور نثر میں ملتا ہے، اس کا لازمی نتیجہ یہ نہیں ہونا چاہیے کہ نثر کی زبان اکتاہٹ پیدا کرے اور سپاٹ ہو۔ نثر کے ترنم میں اصرار کی کیفیت نہیں پائی جاتی۔ اس میں وضاحت کے ساتھ ہی سہولت بیان، سبک روی اور لوچ کا پایا جانا ضروری ہے۔ یہ لوچ زبان کی پختگی، الفاظ کے تناسب اور قرینے اور ان کے صوتی مطالبات کا لحاظ رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے اچھی اور معیاری نثر کی زبان برسوں کے لسانی ارتقا کا فیضان ہوتی ہے۔ اس کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ زبان مختلف اسالیب ادب مثلاً نثری ڈرامے ناول اور کہانیوں میں برابر استعمال کی جاتی رہے تا کہ الفاظ مختلف سیاق و سباق میں برتے جانے کے بعد ایک نوع کی بلوغت اور لوچ حاصل کر لیں۔ الفاظ کی بنیادی ہیئت چلن کی خراد پر چڑھ کر سلاست اور خوش آہنگی پالیتی ہے۔ یونانی زبان میں نثر کے لیے جو اصطلاح وضع کی گئی تھی، اس کا مفہوم تھا برہنہ الفاظ۔ یعنی جو الفاظ نثر میں استعمال ہوتے ہیں وہ محدود مطالبات سے سروکار رکھتے ہیں۔ ان میں ایک طرح کی شفافیت (Transparency) پائی جاتی ہے اور ہم ان کے آر پار جس طور سے دیکھ سکتے ہیں وہ شاعری کے سلسلے میں ممکن نہیں۔

اسی سے وابستہ یہ مسئلہ بھی ہے کہ شاعری میں شدید اور ذاتی ردِعمل اور تاثرات جگہ پاتے ہیں۔ اور ان کا اثر پڑھنے والے پر تیز اور سریع ہوتا ہے نثر میں ٹھنڈے دل سے کسی مسئلے پر سوچنے اور غور کرنے کی دعوت دی جاتی ہے۔ اور فکری استدلال کی قوت سے تمام تر سروکار ہوتا ہے۔ نثر میں جذبات سطح کے نیچے ہوتے ہیں اور ان پر عقل کا سخت پہرہ رہتا ہے۔ اس سخت پہرے کی وجہ سے جذباتیت غالب نہیں آنے پاتی۔ نثر کا عمل محاکمہ اور انضباط چاہتا ہے۔ شاعری میں جذبات کی حد بندی بحور اور اوزان سے کی جاتی ہے، نثر میں تقلیل الفاظ، منطق کی حکمرانی اور استعارے کا فقدان یہ سب عناصر روک تھام کا کام کرتے ہیں۔ بے قید جذبات اور بے قید خیالات دونوں اچھے ادب میں جگہ پانے کے مستحق نہیں ہوتے۔ ان کی قطع و برید بھی لازمی ہے۔

لیکن شاعری میں اس قطع و برید کے باوجود اشاریت کا عنصر غالب عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ نثر میں معروضیت، لاتعلقی اور منطقی انداز لازمی شرائط ہیں۔ مڈلٹن مرے نے بہت صحیح بات کہی ہے کہ نثر بنیادی طور پر منصفانہ (Judicial) ہوتی ہے۔

نثر کے لیے جس یونانی اصطلاح کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا، اس کی وجہ تخلیق یہ معلوم ہوتی ہے کہ یونانی شاعری میں موسیقیت کا عنصر بہت زیادہ تھا جب یونانیوں نے نثر کی ضرورت محسوس کی تو اس عنصر کو خارج کرنے کی طرف میلان بڑھا۔ روم کی شاعری میں یونانی شاعری کے برعکس سننے کی بجائے دیکھنے پر زور دیا گیا۔ انگریزی شاعری میں بھی موسیقی کا عمل دخل کافی رہا ہے۔ خاص طور پر ملکہ الزبیتھ کے دور میں قدیم انگریزی ادب نثر کے نمونے کم ملتے ہیں۔ اور وہ شاعری کے مقابلے میں کم حیثیت ہیں۔ یہی حال درمیانی دور کی انگریزی نثر کا ہے۔ نثر کے منفرد نمونے ہمیں الزبیتھن دور میں ملنے شروع ہوتے ہیں۔ انجیل کی نثر میں سحر کارانہ سادگی اور دھیما پن ہے۔ لیکن یہ نثر کی معیاری خصوصیات کی حامل نہیں۔ سترھویں صدی میں دو مشہور نثر نگار، ملٹن اور سر ٹامس براؤن ہیں۔ لیکن ان کی نثر لاطینی کے بوجھ سے گراں بار ہے۔ اور ابھی نثر نہیں بنی ہے۔ اس میں علمیت خطابت اور شاعری تینوں کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ البتہ سترھویں صدی کے آخر میں ہم ایک منفرد نثر نگار ڈرائیڈن سے روشناس ہوتے ہیں۔ اس کی ہجویہ نظموں میں بے محابا بُت شکنی ہے، اور اس کے وار ایسے گہرے اور بھرپور ہیں کہ ہر چیز کا ستھراؤ کرتے چلے جاتے ہیں۔ لیکن اس کی نثر میں اعتدال تنظیم بانکپن اور قطعیت ملتی ہے۔ یہاں لطیف نشتر زنی ہے اور مواد پورے طور پر عقل کی گرفت میں رہتا ہے ایک نمونہ دیکھیے:

"One of our late great poets is sunk in his reputation, becuase he which come in his way: But swept like a dragnet, great and small. There was plenty enough, but the dishes were ill-sorted, whole pyramids of sweet meats for boys and women, but little of solid

meat for men. All this proceeded not of from any want of knowledge, but of judgment"

انگریزی نثر کا درخشاں دور دراصل اٹھارھویں صدی میں شروع ہوتا ہے۔ اور اس دور میں ایڈیسن اور سوئفٹ کے نام سر فہرست ہیں۔ سوئفٹ کے یہاں ہمیں انگریزی نثر کا ایک اعلیٰ معیار ملتا ہے۔ اس کی سادگی ہمیشہ فریب کن ثابت ہوتی ہے۔ جملوں کی ساخت اور ترتیب میں ایک نوع کی پیچیدگی پائی جاتی ہے، گو الگ الگ الفاظ اپنی جگہ سادہ معلوم ہوتے ہیں۔ بیانیہ صداقت اور واقعیت کہیں نظر انداز نہیں کی جاتیں۔ اور خیال کا ارتقا صاف طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ منطقی درو بست، عقلی محاکمہ، جذبات پر پوری قدرت اور لہجے کا توازن اس کے اسٹائل کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ اس کے ہاں حشو و زوائد نام کو نہیں۔ الفاظ اور مفہوم اس طور پر شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ اس کی مثال کہیں اور تلاش کرنا آسان نہیں۔ ایک نمونہ دیکھیے:

How sad and insipid do all objects accost us that are not conveyed in the vehicle of delusion! How shrunk is everything as it appears in the glass of nature, so that if it were not for the assistance of artificial mediums, false lights, refracted angles, varnish, and tinsel, there would be a mighty level in the felicity and enjoy-ments of mortal men."

موجودہ دور میں معیاری نثر ہمیں آئرستانی مصنف برنارڈ شا کے دیباچوں میں ملتی ہے اور ٹی، ایس، ایلیٹ کے تنقیدی مضامین میں۔ ایلیٹ کے یہاں تحلیل و تنقیح کے ساتھ ہی استوار اور گھٹی ہوئی عبارت ملتی ہے۔ اور الفاظ اس کے ہاتھ میں ایک ایسا ہتھیار ہیں جن کے ذریعے وہ گہرے سے گہرے مفہوم کو قابلِ فہم مستحکم اور منضبط انداز میں ادا کرنے پر پوری قدرت رکھتا ہے۔ ایلیٹ کے تنقیدی خیالات اور اختراع اصطلاحات کے علاوہ بھی نثر کی پختگی اور رچاؤ کے اعتبار

سے اس دور کو ایلیٹ کا دور کہنا مبالغہ نہ ہوگا۔ایک نمونہ دیکھئے:

When the great poet is also a great classic poet,he exhauts not a form only but the language of his time, and the language of his time as used by him, will be the language in its perfection. So that it is not the poet alone of whom we have to take account, but the language in which he writes. It is not merely that a classic poet exhaustible the language, but that an language is the kind which may produce a classic poet."

اردو چونکہ نسبتاً نو وارد زبان ہے۔اس لیے اس میں نثر کا رواج اور اس کے کسی قدر اچھے نمونوں کا زمانہ ماضی قریب سے تعلق رکھتا ہے۔اردو کا خمیر جتنی ملکی اور غیر ملکی زبانوں سے اٹھا ہے۔اور اس میں ذخیرۂ الفاظ کے مآخذ جتنے متنوع ہیں۔وہ شاید ہندوستان کی اور زبانوں کے نہیں ۔یہ کہنا سراسر گمراہ کن ہے کہ اردو ہندی کا ایک اسلوب ہے۔اس میں شک نہیں کہ ہندی کے بہت سے الفاظ اور محاورے اردو میں رچ بس گئے ہیں۔لیکن اس کے قواعد عروض اور ادبی اسالیب سب عربی اور فارسی کی دین ہیں۔لیکن ان سب سے زیادہ اہم یہ ہے کہ الفاظ اور دوسرے فنی وسائل نے زبان کے بنیادی سانچے میں ضم ہو کر اپنا الگ روپ نکال لیا ہے۔اردو نثر کے بنیادی اسٹائل سے یہ مراد نہیں ہے کہ اس میں صرف فارسی یا صرف ہندی الفاظ کی مناسب ترتیب کو کام میں لایا جائے بلکہ یہ کہ مختلف اجزا کا ایسا تناسب اور توازن برقرار رکھا جائے، جو زبان کی فطانت سے میل کھائے۔ یوں تو اردو نثر کے ابتدائی نمونے ہمیں دکنی ادب میں بھی ملتے ہیں لیکن دراصل باغ و بہار کو اہم ادبی نثر کے ارتقا میں سنگ میل کی حیثیت دے سکتے ہیں لیکن یہ نثر کی تمام بنیادی خصوصیات کی حامل نہیں۔ یہ بات کچھ کم قابل غور نہیں ہے کہ اردو میں اچھی نثر کے نمونے کم ملتے

ہیں۔اور عام طور پر نثر میں شاعری اور جذباتیت کا رنگ غالب رہا ہے۔یہی حال فارسی نثر کا ہے۔ جس سے اردو براہ راست متاثر ہوئی ہے۔ اردو میں نثر کے عدم ارتقا کے دو اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو یہ ہے کہ اردو میں نثری ڈراموں اور ناولوں کا رواج بہت کم رہا ہے۔اور اس لیے زبان میں لوچ اور توازن پیدا کرنے کے جو وسائل ہو سکتے ہیں ان سے بالکل کام نہیں لیا گیا، دوسرا سبب جو اس سے زیادہ اہم ہے، یہ ہے کہ نثر قصیدے اور غزل کے غلبے سے آزاد نہیں ہو سکی۔ شاعری میں مثنوی کا زیادہ عرصے تک زندہ نہ رہنا اور بالآخر اس صنف سخن کا ترک کر دیا جانا اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ مسلسل بیان کی اہمیت کو ہمارے ادب میں پوری طرح پہچانا نہیں گیا۔غزل کی اپنی خصوصیات ہیں۔لیکن غزل خیال کے مسلسل ارتقا کی حریف نہیں ہو سکتی۔اس میں نادر خیالات اور احساسات کی پرچھائیوں اور خورد بینی مشاہدوں کے لیے جگہ نکل سکتی ہے لیکن اس میں فکری ارتباط کی بجائے فکری انتشار پایا جاتا ہے۔ جواہر ریزے ایک سلک گہر میں منسلک نہیں ہو پاتے۔اس سے ذہنی عمل کا نراج ظاہر ہوتا ہے۔ ردیف اور قافیے کی پابندی اور مصرع طرح پر غزلیں کہنا اس بات کی دلیل ہے کہ غزل کا فارم میکانکی ہے، عضوی نہیں۔یعنی یہ اتفاقی بھی ہوتا ہے اور باہر سے عائد کیا ہوا بھی۔خود غزل کے اندر سے حیاتیاتی عمل کی مانند نہیں پھوٹتا۔اردو نثر میں عام طور پر جذبے اور پیکر نگاری، خطابت اور پینتروں پر جوز ور رہا ہے۔اس کی وجہ یہی ہے کہ نثر کی اپنی حدود اور اس کے امتیازات کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی۔اردو میں نثر کا پہلا اچھا اور معتبر اسلوب سرسید کے ہاں ملتا ہے۔ سرسید نے نثر کو بحث و مباحثے اور استدلال کے لیے سائنٹفک بنیاد پر استعمال کیا۔اسے تشبیہ واستعارے کی بوجھل آرائش سے منزہ کیا۔اور نثر میں یہ صلاحیت پیدا کی کہ وہ علمی موضوعات پر اظہار خیال کا ذریعہ بنائی جائے۔سرسید کی تحریر کا ایک نمونہ دیکھیے۔

> ''پس سولزیشن یا تہذیب کیا ہے؟ انسان کے افعال ارادی اور جذبات نفسانی کو اعتدال پر رکھنا، وقت کو عزیز سمجھنا واقعات کے اسباب کو ڈھونڈنا اور ان کو ایک سلسلے میں لانا، اخلاق اور معاملات اور معاشرت اور طریق تمدن اور علوم وفنون کو بقدر امکان قدرتی خوبی اور فطرتی عمدگی پر پہنچانا اور ان سب کو خوش اسلوبی سے برتنا

اوراس کا نتیجہ کیا ہے؟ روحانی خوشی اور جسمانی خوبی اور اصلی تمکین اور حقیقی وقار اور خود اپنی عزت کی عزت۔''

لیکن ان خوبیوں کے باوجود سرسید کی نثر میں دو چیزوں کی کمی محسوس ہوتی ہے اول یہ کہ عقل اور منطق کی سطح کے نیچے جذبات کے دھارے کی آواز سنائی نہیں دیتی۔اور دوسرے یہ کہ اس میں تنوع اور لوچ کی کمی ہے۔دراصل اس سے زیادہ کی توقع رکھنا بے سود ہے۔کیونکہ سرسید کا دور نثر کے ارتقا میں عبوری حیثیت رکھتا ہے۔سرسید کا یہ کارنامہ کیا کچھ اہم ہے کہ انھوں نے نثر کے دامن کو بے جا تکلفات سے پاک کیا۔اور اس میں ایک نوع کی سادگی، متانت اور قطعیت پیدا کی۔سرسید کی نثر کو پڑھ کر انگریزی مصنف بیکن کی نثر یاد آجاتی ہے۔جو مغز رکھنے کے باوجود بے مزہ ہے۔سرسید کے ہاں بھی خوبیوں کے باوجود یکسانیت اور اکتاہٹ کا احساس ہوتا ہے۔ بیکن کا مقابلہ فرانسیسی مصنف مان تین سے کریں،تو بات واضح ہوجائے گی۔اس کے ہاں سلاست اور قطعیت کے ساتھ جولوچ (Flexibility) اور غیر رسمی پن پایا جاتا ہے۔اس نے اس کی نثر کو دلفریب بنادیا ہے۔

یہ لوچ اور غیر رسمی پن غالب کے خطوط کی بھی خصوصیت ہے۔اوراس لحاظ سے یہ ایک نادر کارنامہ ہیں۔سرسید کی بڑائی اس میں ہے کہ انھوں نے اردو نثر کو شاعرانہ نثر ہونے سے بچالیا غالب اور سرسید نے اپنے اپنے طور پر نثر کا جو ڈھرا ڈال دیا تھا،اس کا تکملہ ہمیں حالی کے ہاں ملتا ہے۔حالی کے ہاں نثر کی بیشتر خوبیاں ملتی ہیں۔ان کے ہاں منطقی سانچہ بھی ہے۔اور معروضیت بھی، سطح زیریں میں جذبہ بھی ہے اور منصفانہ انداز بھی۔الفاظ کے استعمال میں اعتدال اور پرکھ بھی ہے اور ہمواری سبک روی اور لوچ بھی۔جو بات انھیں سرسید سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ کہ سرسید کی تحریروں میں انفرادی جوہر کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ان کا نقطۂ نظر اس حد تک عقلی ہے کہ شخصیت کا آب و رنگ کہیں بھی ظاہر نہیں ہونے پاتا۔جذبے اور تخیل کی کارفرمائی کے بغیر ادب کا تصور کرنا ممکن ہی نہیں۔لیکن نثر میں یہ دونوں قوتِ فیصلہ کے اس حد تک تابع رہنی چاہئیں کہ جذباتیت، رنگینی اور جوش کہیں سے نمایاں نہ ہونے پائے۔ادبی غیر ادبی اور شاعرانہ نثر میں انہی مختلف عناصر

کی یکجائی ایک خاص تناسب کے ساتھ حد فاصل قائم کرنے میں مدد دیتی ہے۔ غیر ادبی نثر صرف معلومات فراہم کر سکتی ہے۔ شاعرانہ نثر میں جذبہ اور تخیل ابھر کر سطح پر آ جاتے ہیں۔ معیاری نثر معلومات کے ساتھ انفرادی نقطہ نظر کی بھی حامل ہوتی ہے۔ اور اس میں تاثرات پر عقل کی باگ ڈور ڈھیلی نہیں ہونے پاتی۔ حالی کی نثر کا ایک نمونہ دیکھیے:

''وہ زمانہ جب کہ دلی نے اپنے آخری وقت میں تھوڑی دیر کے لیے سنبھالا لیا تھا اگر چہ اس وقت پرانے کمالات کی سوتیں آئندہ کے لیے بالکل بند ہو گئی تھیں مگر اگلے زمانے کے بچے کھچے اہلِ کمال سے شہر بھرا معلوم ہوتا تھا۔ باغ میں خزاں کے آثار نمودار ہو گئے تھے لیکن مرغانِ خوش الحان خزاں کی آمد آمد سے بے خبر بدستور ہر طرف چہکتے نظر آتے تھے۔ دلی کا یہ آخری جھمگڑا جس کے تصور سے دل پر سانپ سا لوٹ جاتا ہے۔ ہم نے اپنی آنکھ سے دیکھا ہے۔ اور اس کے پس ماندہ قافلے کو ایک ایک کر کے اپنے سامنے دنیا سے رخصت کیا ہے۔''

یہی حال مولوی عبدالحق کا ہے۔ ان کی تحریر یں الفاظ کے مناسب ترین استعمال، ہندی اور فارسی الفاظ کی متوازن آمیزش اور تقلیل الفاظ (Understatment) کا اعجاز کہی جا سکتی ہیں۔ ان کی تحریر کے در و بست میں کورکسر نکالنا ممکن نہیں۔ وہ ذاتی ردعمل میں انتہا پسند ہیں مگر تحریر میں جادۂ اعتدال سے سرِ مو تجاوز نہیں کرتے۔ بظاہر ان کا اندازِ بیان اپنی لاتعلقی اور استدلال و محاکے کی وجہ سے سرسید سے قریب تر معلوم ہوتا ہے۔ مگر دراصل وہ حالی کے سچے جانشین ہیں۔ ان کے ہاں اردو نثر نے تنظیم اور قطعیت کے میدان میں ایک قدم اور آگے بڑھایا ہے۔ بظاہر لاتعلقی اور درشتی کے باوجود ان کی تحریروں میں جذبے کی کڑھت صاف طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ لیکن جس عنصر کو ہم لوچ اور سبک روی سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس میں وہ حالی سے کسی قدر پیچھے ہیں۔ ان کی تحریر کا ایک اقتباس دیکھیے:

''سرسید نے مسلمانوں کو ذلت و تباہی کے بھنور سے نکالنے کا ایک ہی علاج سوچا تھا یعنی مسلمانوں میں جدید تعلیم کی ترویج۔ ایک بار فیصلہ کرنے کے بعد

اسے عمل میں لانے کے لیے طرح طرح کے جتن کیے۔ کیسی کیسی مخالفتیں اور صعوبتیں برداشت کیں۔ طعن تشنیع۔ لعنت ملامت سہی اور کیسی کچھ کھکھیڑ یں نہ اٹھائیں۔ لیکن نہایت استقلال اور عالی حوصلگی سے اپنے خیال پر جمے رہے۔ اور جو سوچا تھا اسے کر کے چھوڑا۔"

یوں تو اس کم عمر زبان کے سرمایے میں بھی ادبی اسالیب کا ایک مینا بازار نظر آتا ہے اور یہ انفرادی رنگ اپنی اپنی جگہ دیدہ زیب اور سامعہ نواز ہیں۔ لیکن اس بات کے ماننے میں کسی کو تامل نہ ہونا چاہیے کہ ابھی تک نثر کے آہنگ اور اس کے بنیادی مطالبات کا احساس کم پیدا ہوا ہے۔۔ ہم ابھی تک زبان کے چٹخارے اور الفاظ کی بازیگری کے ایسے عادی رہے ہیں کہ جامع اور منصفانہ نثر کی طرف جو کڑھے ہوئے جذبات، بے جھپک مشاہدے اور بے لاگ فیصلے کی زبان ہوتی ہے۔ ہماری توجہ کم رہی ہے جب تک ہم خطابت اور شاعری کے سحر سے پوری طرح آزاد ہو کر نثر کی حدود کو نہ پہچانیں گے۔ سرسید، حالی اور عبدالحق کے کارنامے کو آگے نہیں بڑھا سکتے۔ اچھی اور معیاری نثر جس کی خصوصیات کی نشاندہی سطور بالا میں کی گئی ہے زبان کے ارتقا میں پختگی کی منزل کو ظاہر کرتی ہے۔ اور اسے برتنے والے کو بھٹکنے یا اپنے عجز کی پردہ پوشی کی طرف مائل نہیں ہونے دیتی۔ ہماری زبان پختگی کی اس منزل سے ابھی بہت دور ہے لیکن کسی حد تک مغربی زبانوں کے اعلیٰ نثری نمونوں کے سامنے آنے سے اور کسی حد تک نثری اظہار بیان کے شعور کے ابھرنے سے یہ امید کی جاسکتی ہے کہ ہم اردو نثر کو نشو ونما کی صحیح سمت میں لے جاسکیں گے۔

☆☆☆

تخلیق اور تنقید

جمالیات اور ادبیات کے اور دوسرے مسائل کے ضمن میں ایک اہم اور بنیادی مسئلہ جس سے ہمیں سروکار ہوتا ہے، یہ بھی ہے کہ تخلیق اور تنقید کے مابین کیا رشتہ اور تعلق ہے؟ کیا یہ دونوں قسم کے اعمال ایک دوسرے کے متوازی ہیں؟ یہ کس حد تک ایک دوسرے پر انحصار رکھتے ہیں؟ کیا یہ ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں؟ ان دونوں میں اوّلیت اور سبقت کسے حاصل ہے؟ کیا یہ ایک دوسرے سے کلیتہً بے نیاز رہ سکتے ہیں؟ جس حد تک یہ بات صحیح ہے کہ ہر زبان کی تاریخ میں شاعری پہلے وجود میں آئی اور نثر اس کے بعد پھلی پھولی، اسی طرح اس امر پر بھی کم و بیش مجموعی طور پر اتفاق ہے کہ تخلیقی عمل کو تنقید پر تقدیم زمانی حاصل ہے۔ بہ الفاظ دیگر نقد و انتقاد کا سلسلہ باضابطہ طور پر اسی وقت شروع ہوتا ہے جب اس سے قبل تخلیق کی نمود ہو چکی ہو۔ اقبال نے البتہ اس کے برعکس رائے کا اظہار کیا ہے جو قابلِ لحاظ ہے:

'ادبی تنقید لازماً تخلیقی ادب کی متعاقب نہیں ہوتی۔ جرمن ادب کے ابتدائی دور میں لیسنگ جیسا نقاد ملتا ہے'؛ (شذرات فکر اقبال Stray Reflections نمبر 117)

ارسطو نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف "بوطیقا میں لازمانی اور آفاقی اور ہمہ گیر نوعیت کے جو مسائل اٹھائے تھے ان کے لیے بنیاد یونانی فن ڈرامہ ہی کے شاہکاروں نے فراہم کی تھی۔ یہ

مسائل ادوار مابعد میں برابر بحث و تمحیص کا مورد بنے رہے اور آج تک بنے ہوئے ہیں۔ ان کے اطلاق کی شکلیں دور بہ دور بدلتی رہی ہیں گو ان کی معنویت جوں کی توں برقرار ہے۔ مختصر طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تخلیق کے سرچشمے متفکرانہ، تحت الشعوری اور ماقبل منطق Pre-Logical ہوتے ہیں۔ اور تنقید انہی کی تفتیش و توضیح اور انہی کے تجزیے کا دوسرا نام ہے تخلیق ایک پراسرار عمل ہے جس کا تعلق استدلال منطق اور شعوری Deliberate Intellection سے نہیں ہے، گو یہ اس میں شامل ضرور ہوتی اور اسے وزن و وقار عطا کرتی ہے۔ شاعری اور دوسرے تخلیقی اعمال کے سلسلے میں ایک عرصے تک وجدان اور فیضان جیسی اصطلاحات استعمال کی جاتی رہیں۔ حکیم افلاطون نے تو اسے ایک طرح کے جنون کے مترادف قرار دیا تھا۔ اس جنون کے لیے بعد میں Ecstasy کا لفظ زبانوں پر چڑھا رہا۔ جو شاعرانہ اور متصوفانہ تجربے میں قدر مشترک ہے۔ اسے Daemonic بھی کہا گیا ہے لیکن جدید نفسیات کا، جس کا فکر کے ارتقا میں ایک خاص مقام ہے؛ نقطۂ نظر یہ ہے کہ تعقلی اور غیر تعقلی یا شعوری اور وجدانی محرکات ایک دوسرے سے اتنے متمائز اور منقطع نہیں ہیں، جیسا کہ پہلے خیال کیا جاتا تھا بلکہ ایک دوسرے سے مربوط اور ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں۔ اسی بات کو ایک دوسرے انداز سے اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ تخلیق کا نقطۂ آغاز و انجام نہ محض خیالات اور تصورات ہیں، اور نہ محض جذبات و احساسات بلکہ وہ نقطۂ ارتکاز Point Of Focus جہاں یہ دونوں یا وہ تشکیلی عناصر جنھیں Accretions of Experience کہا جا سکتا ہے، ایک خاص نوع کی تنظیم حاصل کر لیتے ہیں۔ تخلیقی ادب پارے کو ہم جرمن فلسفی لیبنز Leibniz سے اصطلاح مستعار لے کر ایک طرح کا Monad کہہ سکتے ہیں۔ جس کے ابھرنے میں شعوری اور لاشعوری قوتیں اور محرکات یکجا اور باہم دگر ہو جاتے ہیں۔ نقاد کا کام اسی موناد کو تحلیل و تجزیے کے عمل سے گزارنا ہے یہ ایک مرکب اکائی یا نظم یافتہ عضوی کل ہے، جس کے گتھے ہوئے اجزا کو عقلی تجربے اور علم کی روشنی میں چھان پھٹک کر علاحدہ علاحدہ کرنا تا کہ اس کل کی کیفیت واضح ہو سکے، نقاد کا اصل وظیفہ ہے لیکن اس تجزیے اور تحلیل کے بعد ایک دوسرا مرحلہ بھی آتا ہے، یعنی تحلیل شدہ اجزا اور عناصر کے درمیان ایک طرح کا ارتباط باہمی Integration پیدا کرنا اور شعور کی وحدت

یا یگانگت یعنی Unification Of Consciousness کو وجود میں لانا۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فنی کارنامہ ایک حسی مدرک ہے اور اس کا وسیلۂ وجود ایک طرح کا بصری عرفان یاVisual Congnition ہوتا ہے۔ اعلیٰ ترین معیار پر شاعری اور مابعدالطبیعات کی سطحیں باہم مل جاتی ہیں۔ تنقید کا کام اسی معروض کے لیے قابلِ فہم اکائیاں فراہم کرنا ہے۔

جدید تنقید میں ایک اہم اور غور طلب مسئلہ فنی ادب پارے کی وضع یا ہیولیٰStructure کا بھی رہا ہے یعنی جن بصیرتوں اور ایقانات یعنی Intuitions کی ترسیل و ابلاغ شاعر یا فنکار کو مقصود ہے انھیں کسی نہ کسی طرح کے ہیولےٰ میں پیوست کیے بغیر ایسا کرنا ممکن نہیں۔ بہ الفاظِ دیگر ہر ایسے فن پارے میں ایک طرح کا تعمیراتی دروبست Architectonics موجود ہوتا ہے، ایسے کارناموں میں بھی جن میں تسلسل پایا جاتا ہے اور ایسے کارناموں میں بھی جن میں عدم تسلسل یعنی Discontinuity کی تدبیر سے کام لیا گیا ہے۔ جس قرینے یا ارتباط کی طرف اشارہ دروبست کی اصلاح میں مخفی ہے؛ اسے ہم ایک لفظ پیوستگی یاCoherence کے ذریعے ظاہر کر سکتے ہیں۔ جو عدم تسلسل کے علی الرغم اپنا جواز رکھتا ہے اور پیوستگی اور انضباط کا احساس فن کار کو غیر شعوری طور پر بہرصورت ہوتا ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو شوپنہار کا یہ قول بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ بڑے کارنامے کم سے کمContrivance کے ساتھ وجود میں آتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ تخلیقی فن کار کا سروکار محض فنی کارنامے کے ہیولیٰ سے نہیں ہوتا بلکہ قدر Value کو اس کے اندر پیوست کرنے بلکہ زیادہ واضح الفاظ میں اس کے اندر Insert کرنے سے۔ اب تک جو کچھ کہا گیا اس کا ماحصل یہ ہے کہ فنی ادبی کارنامے کی سرشت میں تین عناصر بنیادی ہیں اوّل قدر، دوسرے فنی انضباط اور انصرام اور تیسرے ترسیل یا ابلاغ یعنی Communication ترسیل یا ابلاغ کا آلۂ کار یا وسیلہ زبان اور الفاظ کی توانائیاں ہیں۔ جو کچھ شاعر کے بطن میں مخفی ہے، اسے قوۃ سے عمل (یہ دونوں اصطلاحیں، ازمنہ وسطیٰ کے یورپی اور اسلامی فلسفے میں مروج رہی ہیں) میں لانے کا ایک ہی ذریعہ ہے یعنی وہ زبان جسے ترسیل کے تقاضوں کے پیشِ نظر تراشا اور ترتیب دیا گیا ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب ذہنی اور جذباتی مواد کی تنظیم ایک قطعی لفظی پیکر

اختیار کر لیتی ہے، تب ہی فن کار نظم، ڈرامے یا کہانی کے ذریعے Self-Realization کے حصول میں کامیاب ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب محض شعوری کوششوں کے طفیل انجام نہیں پاتا۔ نہ تخلیقی فن کار کو پہلے سے اس کا Pre-Vision ہوتا ہے کہ اسے ان تمام عناصر کو ایک وحدت میں ڈھالنا ہے۔ لیکن اتنا کہے بغیر بھی نہیں رہا جاسکتا کہ ایک طرف فن کار کی شخصیت کی گہرائیوں میں جنھیں Subliminal Deeps کہہ لیجیے۔ یہ سارا مواد ان جانے طریقے پر دھیرے دھیرے یکتا رہتا ہے اور دوسری طرف خود اس میں ایک طرح کی بے چینی اور ہیجان کے باوصف جو ایک نفسیاتی واقعہ ہے، ایک طرح کا غیر شعوری چوکنا پن بھی موجود ہوتا ہے اور یہی Articulation کے عمل میں اس کی معاونت کرتا ہے۔ کسی بھی زبان کے ادب میں شاید ایسی مثالیں نایاب نہیں ہیں کہ اعلیٰ درجے کے تخلیق کار اعلیٰ درجے کی تنقیدی صلاحیت سے بہرہ ور تھے۔ انگریزی میں اس کی مثالیں ڈرائیڈن، کالرج، کیٹس، میتھیو آرنلڈ، ٹی ایس ایلیٹ، اور ہنری جیمس، اُردو میں غالب، اقبال، راشد اور میراجی اور جرمن میں گوئٹے، لیسنگ، اور ٹامس مان کے ہاں ملتی ہیں۔ ان کے ہاں تخلیقی قوت علاحدہ حیثیت نہیں رکھتی بلکہ وابستہ ہے تنقیدی اور تجزیاتی صلاحیت کے ساتھ۔ مان نے اس بات پر افسوس کیا ہے کہ اس زمانے کے جرمنی میں فن کار اور نقاد یعنی Dichter اور Schriftsteler کے درمیان خطِ امتیاز کھینچا جاتا تھا۔ لیسنگ کو جو خراجِ عقیدت اس نے اپنے 23/جنوری 1929 کے خطبے میں پیش کیا تھا اس میں اُس نے کہا ہے کہ لیسنگ کے ہاں فن کار اور نقاد کے مابین کوئی تفریق نہیں ہے۔ جن فن کاروں کا نام لیا گیا، ان میں سے بیشتر نے تنقیدی عمل پر باضابطہ طور پر اظہارِ رائے بھی کیا ہے اور شاعری اور ناول نگاری کی تنقید کے بنیادی مسائل بھی ایک حد تک معرضِ بحث میں آئے ہیں۔ اُردو تذکروں میں بھی بعض اشارے اس ضمن میں ملتے ہیں۔ لیکن نہایت ناپختہ اور سطحی انداز کے۔ بعض تخلیقی فنکاروں نے تو اپنے آپ کو محض اشاروں اور قیاس آرائیوں تک محدود رکھا ہے۔ لیکن بعض نے کسی قدر اہتمام کے ساتھ ان مسائل کا استفسار کیا ہے۔ یہاں اس امر کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ جیسے شاعر کی عظیم تخلیقات یعنی The Wasteland اور Four Quartets کے مخطوطات کا اگر شائع شدہ نظموں سے

ای۔ایم۔فاسٹر کے ناول A Passage To India کے مسودات کا شائع شدہ ناول سے اور اقبال کی عظیم نظم 'ذوق وشوق، کا اس کے اولین عکس سے مقابلہ کیا جائے تو ان نابغۂ روزگار فن کاروں کی نادر تنقیدی بصیرت کا اعتراف کرنا پڑے گا۔ایلیٹ تو خیر ویسے بھی اعلیٰ درجہ کے اور باضابطہ نقاد تھے اور ان کی نظموں کے ارتقا میں ان کے دوست اور ہم عصر یکساں بڑے شاعر ایزرا پاؤنڈ کی بصیرت کو بھی بڑا دخل تھا۔ فاسٹر اور اقبال اس سلسلے میں بجز اپنی فطانت کے اور کسی کے رہینِ منت نہ تھے لیکن '' بال جبریل کا متروک کلام'' از رفیع الدین ہاشمی (مجلّہ تحقیق لاہور) اور اقبال کے اولین کلام کے متن سے جس کو گیان چند جین نے مرتب کر کے چند سال قبل شائع کیا تھا۔ بین طور پر ظاہر ہے کہ اقبال کا یہ عمل ' آئینہ زدودن وصورتِ معنی نمودن، کے مصداق ہے۔غالب کے تنقیدی یا فنی شعور کے سلسلے میں ان کا یہ قول اکثر دہرایا جاتا ہے:

'شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں'

اسی طرح اپنے شاگردوں میں سے خاص طور پر منشی ہرگوپال تفتہ کے کلام پر ان کی اصلاحیں اور خود اپنے جستہ جستہ اشعار کی تشریح وتوضیح اور زبان وبیان کے سلسلے میں ان کے رویوں کا اکثر ذکر کیا جاتا ہے۔ پروفیسر نذیر احمد نے اپنے مضمون 'غالب نقادِ سخن کی حیثیت سے،(غالب پر چند مقالے، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی 1921) میں بڑی خوبی اور تفصیل کے ساتھ اس موضوع پر اظہارِ خیال کیا ہے۔غالب کی شعریات کی تفہیم کا اہم ترین ماخذ مثنوی 'ابر گہر بار' ہے۔(ملاحظہ کیجیے اس عنوان سے راقم الحروف کا مضمون، ابرِ گہر بار کا ایک پہلو نقشِ غالب ،غالب اکیڈمی نئی دہلی 1970) اس شعریات کو مختصراً اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے کہ رواں اور خرد یعنی فیضان اور قوتِ فیصلہ شاعری کے بنیادی اجزا ہیں۔غم زندگی کی ایک بڑی اور ہمہ گیر حقیقت ہے اور شاعری میں اثباتی رنگ غم کے ارتفاع یعنی Sublimation سے پیدا ہوتا ہے اور خلوت اور استغراق کا جن کے بطن سے شاعری ابھرتی ہے، چولی دامن کا ساتھ ہے(یہی بصیرت ہمیں برطانوی شاعر ورڈز ورتھ کے ہاں بھی ملتی ہے) اقبال نے ضربِ کلیم میں اس سیاق وسباق میں ان تمام موضوعات پر بڑی دیدہ وری کے ساتھ اظہار خیال کیا ہے۔ چند اشعار دیکھیے:

مجھے خبر نہیں یہ شاعری ہے یا کچھ اور
عطا ہوا ہے مجھے ذکر و فکر و جذب و سرور

جس روز دل کی رمز مغنی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک
کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر

مقصودِ ہنر سوزِ حیات ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا

بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ نہ ہو آتشناک

جذب اندروں اور ضرب کلیمی، اقبال کے ہاں دو کلیدی محرکات ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ اپنے کلام کی نظر ثانی یا اسے ہیئت نو عطا کرنے کا ہدف محض لفظی تراش خراش، حذف و اضافے یا ترمیم و تنسیخ کے مرادف نہیں ہے۔ بلکہ یہ دراصل احساس کو قطعیت اور شفافیت کے ساتھ Realize کرنے کے ہم معنی ہے۔ اقبال اور ایلیٹ کے مابین عظمت کا جو عنصر مشترک ہے اس کا انحصار ایک طرح کی قوت و صلابت اور ایک طرح کے Luminous Statement کی صلاحیت پر ہے جو انفرادی رائے، شخصیت اور معاشرہ، ہر شے سے بالاتر ہے۔

جو مباحث اوپر چھیڑے گئے ہیں ان کی روشنی میں یہ استفسار کیا جا سکتا ہے کہ نقاد کا تفاعلِ خاص کیا ہے؟ اور کیا اس تفاعل کو فن کار پوری طرح ادا نہیں کر سکتا۔ کیوں نہ موخر الذکر ہی نقاد کا کام بھی سرانجام دیا کرے۔ ایک امر جو اس سلسلے میں بڑی حد تک واضح ہے وہ یہ کہ کسی تخلیقی فن کار کے لیے عمومی تنقیدی مسائل یا شعریات پر اظہارِ رائے ایک چیز ہے اور اپنے ہی کارنامے کو تحلیلی تجزیے کی منزل سے گزارنا بالکل الگ معاملہ ہے۔ کسی بھی بڑے تخلیقی فنکار نے اپنی تخلیق کے حسن و قبح کو موزونیت کے ساتھ کم ہی رکھا ہے۔ البتہ دوسروں کی بہتر تنقید کو اکثر قبول کیا ہے۔ مثلاً ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ ان کی شاعری کا سب سے زیادہ گہری بصیرت کے ساتھ محاکمہ ہیلن گارڈنر نے کیا ہے۔ راقم الحروف سے بالمشافہ گفتگو کے دوران ای۔ ایم۔ فاسٹر نے اس کا اعتراف کیا تھا کہ ان کے ناولوں پر سب سے اچھی اور مبصرانہ اور تنقیدی نظر Lionel Trilling نے ڈالی ہے اور یہ

تو سب کو معلوم ہی ہے کہ دیوانِ غالب کا جو انتخاب مفتی صدرالدین آزردہ، امام بخش صہبائی، نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ اور مولوی فضل حق جیسے مشاہیر اور اہلِ نظر کی بصیرت کے فیضان کا نتیجہ ہے، اسے غالب نے بہ طیب خاطر قبول کیا تھا۔ تخلیقی فن کار بالعموم اپنے اندر وہ خود علاحدگی، وہ معروضیت اور وہ جمالیاتی فاصلہ نہیں پیدا کر سکتا، جو تنقیدی احتساب کے لیے لابدی ہے۔ وہ اپنے کارنامے کا نہ صرف خالق ہوتا ہے بلکہ وہ اس کے پہلو بہ پہلو ایک پوری کائنات کو وجود میں لاتا ہے۔ اسی میں وہ سانس لیتا، اسی میں زندہ رہتا اور اسی میں اپنے وجودِ معنوی کے امکانات کو منتشر پاتا ہے۔ اس سے باہر نکلنا یا اس سے ماورا ہونا، اس کے معیار اور سطح کو صحیح طور سے پرکھنا اور اس کا محاکمہ کرنا اس کے لیے فی الاصل دشوار ہوتا ہے۔ تخلیقی فن پارے میں اس کا جسم و جان، اس کا خون اور ہڈیاں، اس کی رگیں اور نسیں پیوست ہوتی ہیں۔ یہ ایک طرح کی کائناتِ اصغر یعنی Microcosm ہے جو وہ کائناتِ اکبر یعنی Macrocosm کے بالمقابل وجود میں لاتا ہے۔ اس کا تمثیلی اظہار ہمیں اقبال کی مشہور نظم محاورہ مابین خدا و انسان، (پیامِ مشرق) میں ملتا ہے۔ دونوں کی دنیائیں ایک طور سے Antithetical ہیں۔ اسی لمحے وہ خالقِ کائنات کے روبرو برطانوی شاعر و نقاد کالرج کے الفاظ میں اپنے I AM ہونے پر مفتخر ہوتا اور اس کا بلا پس و پیش اعلان و اظہار کرتا ہے۔ نقاد کا خاص تفاعل ہے فنی کارنامے اور ان قارئین کے درمیان واسطہ بننا اور ترجمانی کا فرض ادا کرنا جن کی خاطر، اظہارِ ذات کے سوا، یہ کارنامہ وجود میں لایا گیا ہے۔ ایسے شاعروں اور ادیبوں کے سلسلے میں جو ایک مخصوص اور محدود گروہ یعنی Coterie کے لیے مرموز پیچیدہ اور گنجلک محاورۂ گفتگو کا استعمال روا رکھتے ہیں نقاد کی ذمہ داری اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ تنقید کی راہ میں انشا پردازی اور تنقید نگاری دو مختلف النوع وظائف ہیں۔ انشا پرداز کی زیادہ تر توجہ اپنے مافیہ کو ظاہر کرنے کے لیے الفاظ کی تزئین و ترصیع پر صرف ہوتی ہے اور اس کا نقطۂ نظر ہمیشہ موضوعی ہوتا ہے۔ تنقید نگار کا سروکار ان نکات سے ہوتا ہے اور ہونا چاہیے جو فنی کارنامے کے اندر سے ابھرتے ہیں اور جن کی توضیح یا زیادہ جامع اصطلاح میں Explication ضروری ہوتی ہے۔ وہ فن پارے کی تنقیح، تحلیل اور تجزیے کو معروضی انداز سے پیش کرنے کو اپنا مطمح نظر جانتا ہے۔ انشا پرداز اندازِ بیان کی مشاطگی اور تزئین کو مفاہیم کی صحت اور

قطعیت پر ترجیح دیتا ہے۔ Andremmasson نے فنی کارنامے کو The Secret World Of Analogy کہا ہے۔ اس سری کائنات کی Deciphering نقاد کا اصل وظیفہ ہے کہ اس کے بغیر عام قاری کے لیے فنی کارنامے کے روبرو انشراح صدر حاصل کرنے کی کوئی سبیل نظر نہیں آتی۔ انشا پردازی خود ایک تخلیقی فن ہے اور اعلیٰ درجہ کی تنقید نگاری تخلیق کی سرحدوں کو چھوتی نظر آتی ہے۔ انگریزی زبان میں اس کی مثالیں ایک طرف کالرج اور ٹی۔ایس۔ ایلیٹ ہیں۔ اور دوسری جانب نورتھروپ فرائی اور ایف آر۔ لیوس، جنھوں نے تنقید کو ایک نیا افق اور ایک نئی جہت بخشی ہے۔ فرائی کی بے شمار اور اعلیٰ معیار کی تصانیف میں Anatomy Of Criticism اور The Critical Path خاص طور قابل ذکر ہیں اور لیوس کی ان گنت تخلیقات میں سے بیشتر ادبی تنقید کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اول الذکر نے یونگ کے فراہم کردہ راستے پر چل کر متھ تنقید کا ایک نیا دبستان قائم کر دیا اور موخر الذکر نے اطلاقی تنقید کے میدان میں حیرت انگیز کارنامے انجام دیے ہیں۔ ہماری اردو زبان میں اس ضمن میں کوئی ایک نام نہیں لیا جا سکتا۔ اردو ادب میں تنقید اور انشا پردازی کو گڈمڈ کرنے کی نمایاں مثالیں مولانا شبلی، عبدالرحمن بجنوری اور خورشید الاسلام ہیں۔ اور تنقید کا چہرہ بگاڑنے کا اہم کام پدم شری کلیم الدین احمد نے انجام دیا ہے۔ شبلی کی تحقیق کے بارے میں کچھ کہنا راقم الحروف کا منصب نہیں اور نہ یہاں اس کا کوئی موقع ہے۔ ان کی ذہانت، طباعی اور نکتہ سنجی میں شبہ نہیں۔ انھوں نے اپنی بیشتر تحریروں میں انشا پردازی کے جوہر دکھائے ہیں لیکن شعر العجم کو تنقیدی کارنامہ کسی معیار کے پیش نظر نہیں کہا جا سکتا کہ اس میں جو رائیں مختلف شاعروں کے بارے میں دی گئی ہیں۔ انہیں خفیف سی الٹ پھیر کے ساتھ کسی بھی شاعر پر چسپاں کیا جا سکتا ہے۔ بجنوری کی تحریر میں جو چستی و دلآویزی، اہتمام و انصرام و محکمی اور جو روشنی اور بصیرت ہے وہ فقید المثال ہے، محاسن کلام غالب ایک خوبصورت کتاب ہے جسے بار بار پڑھنے کو دل چاہتا ہے اور ہر بار پڑھنے والے پر تحیر و استعجاب کا عالم طاری ہو جاتا ہے لیکن غالب کی شاعری کی تفہیم میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ بجنوری کی بصیرتیں اپنا جواز خود ہیں۔

نقاد کا کام ہے Implicit کو Explicit بنا کر پیش کرنا، یعنی مخفی اور سربستہ کو واضح اور

آشکار کرنا اور اس ہیولیٰ کو جو علائم، اشاروں اور تلمیحات کی مدد سے تشکیل کیا گیا ہے اور ان مفاہیم کو جن کی خاطر یہ تانا بانا بنا گیا ہے شرح و بسط کے ساتھ سامنے لانا۔ بہ الفاظ دیگر اس شعری صداقت پر روشنی کی ایک کرن ڈالنا اور اس قائم بالذات یا مبنی بر خود Self-Determinate حقیقت کی گرہ کشائی کرنا، جو فنی کارنامے کی مابہ الامتیاز خصوصیت ہے۔ برطانوی شاعر ہاپکنز نے ادبی فن پارے کے دو بنیادی عناصر یعنی Overthought اور Underthought کے مابین امتیاز پر زور دیا ہے۔ اول الذکر سے مراد ہے ایک طرح کا شعوری مفہوم یعنی Intentional Meaning اور موخر الذکر سے مراد ہے۔ علامات محاکات اور اشاروں کی تنظیم دادہ اکائی جس کے لیے فرائی نے Archetype کی اصطلاح وضع کی ہے اسے ایک طرح کا Patterned Artifact بھی کہہ سکتے ہیں جس میں احساس کی کیفیتیں اور حقیقت کے رویا باہم شیر و شکر ہو جاتے ہیں۔ وحدت یا وحدت یافتہ اکائی کی نیت سے قاری کی توجہ ان اجزا کی طرف لوٹانا جن کی مدد سے وہ وجود میں لائی گئی ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جہاں تخلیقی فن کار کا وظیفہ تجربے کے بحران کے سلسلے میں ایک طرح کی Synthesizing کے عمل پر منتج ہوتا ہے، وہاں نقاد کا کام زیادہ تر تجزیاتی ہوتا ہے۔ اول الذکر اشیا اور کیفیات کے انتشار میں بیک جنبش نظر وحدت کے راز کو پالیتا ہے اور موخر الذکر ٹھہر ٹھہر کر اپنے Self discipline کی روشنی میں حزم و احتیاط کے ساتھ اس وحدت کی نوعیت کو نمایاں اور آشکار کرتا ہے اور یہ بھی واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ تخلیقی فنکار نے کن کن گوشوں اور کن کن مآخذ سے اپنا سر و سامانِ تخلیق غیر شعوری طور پر مجتمع کر کے اسے ایک نئی شکل دی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کام بغایت دشوار بھی ہے اور محنت پژوہی بھی چاہتا ہے۔ اور اس کے ساتھ بصیرت کی موجودگی کا مطالبہ بھی کرتا ہے۔ اچھی اور معیاری تنقید نہ فقرہ طرازی پر تکیہ کرتی ہے اور نہ طاقت لسانی کا مظاہرہ ہے اور نہ جھلاہٹ اور عیب جوئی کا اظہار ہے اور نہ مخصوص اور وابستہ مفادات کی پاسداری۔ یہ بنیادی طور پر تولنے اور پرکھنے کا عمل ہے۔ جس میں دیانت داری، حسِ امتیاز اور لاتعلقی کی موجودگی اور حشو و زوائد سے اجتناب لازمی ہے۔ ٹامس مان نے اس کے لیے بڑی دیدہ وری اور کفایت کے ساتھ تین مراحل کی طرف اشارہ کیا ہے جو سارے مفہوم کو اپنے اندر سمیٹ

لیتے ہیں ۔یعنی Limitation Defintion اور Lucid Statement۔ایک بات اور ہے جس کی طرف سب سے پہلے برطانوی شاعر اور نقاد میتھو آرنلڈ نے توجہ دلائی تھی جب اس نے یہ کہا کہ تنقیدی گفت وشنید اور بحث وتمحیص سے جو فضا قائم ہوئی ہے وہ تخلیق کے کام میں غیر شعوری طور پر ممد ومعاون ہوتی ہے۔اس سے ایک نظریۂ حقیقت یا View of Reality بھی ابھرتا ہے جس سے ہر فنکار کا اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنا تو ضروری نہیں لیکن اس سے اس ذہنی توانائی اور حرکیت کا بہر صورت پتہ چلتا ہے۔ جو پورے ماحول میں جاری وساری ہے۔ وہ اپنے کارناموں کے لیے اپنے خونِ جگر اور اپنے ایقانات کے علاوہ بہت سے ایسے عناصر سے بھی اکتساب فیض کرتا ہے، جو حافظے کی غلام گردشوں میں پڑے رہتے ہیں، یا تحت الشعوری محرکات سے قرنوں پر پھیلے ہوئے نسلِ انسانی کے مشترک اندرونی ماقبل تاریخ اور نامانوس تجربات جنھیں Primordial تجربات کہا جاسکتا ہے، اس کے شعور وادراک کی مہمیز کرتے رہتے ہیں اور یہی اسطوری محرکات Mythical Motifs کہلاتے ہیں۔ان ہی کے وسیلے سے ذاتی کو غیر ذاتی یا غیر شخصی یا بہ الفاظ دیگر Supra Personal محرکات میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ان محرکات کو ایک طرح کی وحدت آفرید گار یعنی Unifying قوت کہنا چاہیے۔فن کار کا تخلیقی وجود جب ایک مخصوص ہیجانی کیفیت سے گزرتا ہے تو اس کا تخیل آتش گیر ہوجاتا ہے۔ دراصل ہر فنی ادب پارہ اپنے Tentacles رکھتا ہے جو دور دراز تک پھیلے ہوئے ہوتے ہیں۔اور وہ ہر گوشے اور ہر نقطے سے اس کے لیے غذا فراہم کرتے ہیں۔

اوپر کہا گیا کہ ہر فنی ادبی کارنامہ ایک عمل ہے۔قدر یعنی Value کو ہیولیٰ یعنی Structure کے اندر پیوست کرنے کا۔ایسا بالکل غیر شعوری طور پر ہوتا ہے۔اس طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ تنقیدی فن پارہ بھی Value Free نہیں ہوتا ہے کیوں کہ تخلیق کی طرح تنقید بھی پورے تہذیبی عمل کا ایک جزو ہے اور اس میں علاوہ حرف وصوت کی تخلیقی تنظیم کے تاریخ، اسطور، سماجیات اور مابعد الطبیعات سب ہی اپنی اپنی جگہ اور اپنا اپنا مقام رکھتے ہیں۔خود تخلیقی فن کار کا ذہن محض خلا میں پرورش نہیں پاتا، پا بھی نہیں سکتا۔اس کا وجودِ معنوی، اس کی شخصیت کی تہیں اور گیرائیاں، ان قوتوں اور عناصر کے امتزاج باہمی یا تعامل کی مرہون منت ہوتی ہیں جو ہر چہار طرف سے اس کا احاطہ کیے ہوئے

ہیں۔ اگر یہ تسلیم کرلیا جائے کہ فنی ادب پارہ انفرادی ذہن اور اجتماعی اور غیر شخصی قوتوں کی آویزش اور تطبیق باہمی کے نتائج کا ثمرہ ہے تو اس کی تنقید بھی اس جدلیاتی عمل کو نمایاں کرنے سے اعراض نہیں کرسکتی۔ مزید برآں زبان بھی تہذیبی ارتقا کے عمل کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس کا استعمال کتنا ہی خلاقانہ کیوں نہ ہو، وہ بہرصورت ایک وسیلہ ہے فن کار کی بصیرت اور اس کے شعور وادراک کے ابلاغ اور اس کی ترسیل کا۔ اور فنکار خود ایک میڈیم ہے حددرجہ پیچیدہ اور حساس، اعلیٰ طور پر منضبط اور باشعور۔

تخلیقی فن پارے ایک نوع کے آزادانہ عضوی کل ہوتے ہیں جن کی تفہیم اور گرہ کشائی تنقید نگار کا وظیفۂ خاص ہے۔ فنکار اور نقاد دونوں کے مابین بعض عناصر مشترک ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ اول الذکر کے ہاں جذباتی شدت، تندی اور توانائی پائی جاتی ہے اور ایک طرح کا وفور اور ثروت بھی۔ موخر الذکر کے لیے شرط اولین پرکھ اور چھان بین ہے جس کے لیے امتیاز، احتساب اور غیر جانبداری ضروری شرائط ہیں اور اس کا انحصار توضیح اور تجزیے پر ہے۔ مشترک عنصر یہ ہے کہ ہمارے مذکورہ مفروضے کے مطابق تخلیق کے سرچشمے مفکرانہ ہوتے ہیں اور معیاری تنقیدی کارنامے بھی متفکرانہ رویے کی عکاسی کرتے ہیں۔ کیونکہ تنقید، تخلیقی فنکار کے اولین تجربے کی بازآفرینی بھی ہے اور اس کا تفاعل قیاسی بھی ہوتا ہے۔ کیا ہم یہ کہنے میں حق بجانب نہیں ٹھہرائے جاسکتے کہ جہاں تخلیقی کارنامہ ایک طرح کے شعشۂ برق کی مانند ہے وہاں تنقیدی کارنامہ ایک طرح کی ملگجی تابانی یعنی Dark Incandescence کے مماثل ہوتا ہے۔ فن کار کا مقصد اپنی بصیرتوں اور ایقانات کو پڑھنے والوں پر مسلط کرنا نہیں بلکہ ان کی جانب ترغیب دلانا اور ان کی قبولیت کے لیے رضامندی کا رویہ پیدا کرنا ہے۔ اسی طرح تنقید نگار بھی کم وبیش اسی حکمتِ عملی کو دہراتا ہے اور اپنے نقطۂ نظر کے حق میں ایک مناسب فضا پیدا کرتا ہے، جارحانہ انداز سے اس کی تشہیر کرنا اسے منظور نہیں ہونا چاہیے۔ تنقید نگاری ایک طرح کا Mode Of Inquiry ہے۔ جو نقاد زبانی جمع خرچ کرنے اور الفاظ کے رنگین دھند لکے کا سماں باندھنے اور اپنے تاثرات اور فیصلوں کے ابلاغ کے لیے بنے ہوئے جملوں اور ترکیبوں یعنی Cliches پر اور ذہانت کی بجائے پڑھنے والوں کے

Reflexes پر تکیہ کرتے ہیں وہ ایک نہایت ہی سطحی اور کم وزن قسم کا تنقیدی سرمایہ وجود میں لانے کے ذمے دار ہیں۔ جو ایک جھاگ کی طرح سطح پر نمایاں ہوتا یا مکڑی کے جالے کی طرح اپنا فریب نظر قائم کرتا لیکن بہت جلد اپنی وقعت کھو دیتا ہے۔ نقاد آل احمد سرور کی تحریریں اس کی ایک بین اور روشن مثال ہیں۔ تنقید نگار ایک طرح کا تربیت یافتہ قاری ہے۔ جس میں دو خوبیاں لازمی طور پر ہونی چاہئیں۔ اول ادراک اور دوسرے ذہانت اور ان دونوں پر مستزاد ایک طرح کا غیر معمولی انکسار، جس میں چوکنا پن بہرصورت موجود ہو کہ اس کے بغیر حقیقت کی جستجو اور اس کا انکشاف ایک لایعنی شے ہے۔ نقاد تخلیقی فنکار اور قاری اور اپنے درمیان یگانگت کا جو رشتہ استوار کرنے کی سعی کرتا ہے اسے ایک لفظ Togetherness سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ تخلیقی فنکار کے اپنے کارنامے میں جو وجود جھلکتا ہے، وہ شخصیت نہیں ہے بلکہ ایک طرح کا تطہیر شدہ اور مربوط یعنی Integrated نفس ہے اور تخلیق اس کے لیے واگذاشت کا ایک موثر اور پائیدار وسیلہ۔ اسی طرح نقاد کے لیے بھی اپنے تعصبات، تحفظات، اپنی خودنگری اور جذباتیت سے ماورا ہونا ضروری ہے کہ اس کے بغیر کوئی قابلِ لحاظ تنقیدی کارنامہ منظر عام پر نہیں آ سکتا۔ تتمۂ کلام کے طور پر یہ اعادہ کرنا ضروری معلوم ہے کہ حقیقت کے بارے میں ہمارا جو بھی رویہ ہو وہ منحصر ہے قدر کے بارے میں ہمارے رویے اور فیصلے پر کیونکہ حقیقت اور قدر ایک دوسرے سے متبائن نہیں ہیں۔

☆☆☆

شاعری اور شعری پیکر

شاعری اور شعری پیکر پر گفتگو نقطۂ آغاز کے طور پر ہمیں بعض مسلمات کی طرف توجہ دلاتی ہے کیونکہ اس موضوع کا تعلق ایک بنیادی استفسار سے ہے۔ان مسلمات میں شعری عمل اور زبان کے شعری استعمال یعنی اس کی اظہاریت کی مخصوص شکل کو بڑا دخل ہے۔انگریزی شاعر اور نقاد کالرج نے بہت صحیح بات کہی ہے کہ شاعری کا تضاد نثر نہیں' بلکہ سائنس پیش کرتی ہے۔موجودات تک سائنس کی رسائی عقلی طریقۂ کار یعنی (Ratio) کے ذریعے ہوتی ہے۔شعری رویہ یعنی Poetic حقیقت کا ادراک چشم زدن میں کرتا ہے اور شعری تخلیق (Poetic Construct) میں صفائی' اختصاصیت' ہم آہنگی اور موزونیت (Congruence) کو بیش از بیش دخل ہوتا ہے۔سائنس کا انحصار اور اصرار تجزیے پر ہوتا ہے اس کے ذریعے تجربے سے تعمیمات اخذ کی جاتی ہیں۔اس دوران مواد کی سختی کے ساتھ تصدیق کی جاتی ہے۔پھر یہ تعمیمات ایک فارمولا بن جاتی ہیں، جن سے مزید تجربات کی صحت کے متعین کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔

سائنسداں اپنی کدوکاوش کا آغاز خیالات سے کرتا ہے، اور تصور یعنی Concept کو اپنا آلۂ کار بناتا ہے۔شاعری میں اس کے برعکس جذبات واحساسات اولین مواد فراہم کرتے ہیں، اور حسی پیکر (Sensuous Image) اس کا مخصوص معمول یعنی Medium بنتا ہے۔یہ الفاظ

دیگر یہ کہہ سکتے ہیں کہ سائنس میں مشاہدات کو تجربے اور تصوراتی وحدت (Conceptual Unity) کے معمول سے گزار کر انھیں ایک قابلِ فہم شکل عطا کی جاتی ہے اور شاعری میں پورا عمل وحدت مدرکہ Perceptual Unity کے واسطے سے گرفت میں آتا ہے۔سائنس اور شاعری دونوں کا واسطہ مظاہر کی اس کائنات سے ہے، جو چاروں طرف سے ہمارا احاطہ کیے ہوئے ہے۔اس کے اسرار کی عقدہ کشائی، اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش، اس کے تضادات اور نزاج کو نظم وضبط میں تبدیل کرنا، یہ مقصد سائنس اور شاعری دونوں کے درمیان مشترک ہے۔خارجی حقیقت علائق اور وابستگیوں کا ایک تانا بانا ہے۔اسے اس کے صحیح پس منظر میں رکھنا، سائنسداں اور شاعر دونوں کے لیے ضروری ہے۔لیکن جیسا کہ پہلے ہی اشارہ کیا گیا، شاعری میں اختصاصیت (Particularity) کی بڑی اہمیت ہے۔انگریزی شاعر ولیم بلیک نے اسی لیے آرٹ کے Minute Particulars پر زور دیا ہے۔نظم اور غیر نظم کے درمیان جو فرق ہے وہ اس امتیاز کے بموجب ہے، جو تجربے اور تجزیے، احساس اور فکر، حسی پیکر اور تصور اور حقیقی اور واقعی کے درمیان موجود ہے اور متعین کیا جا سکتا ہے۔سائنس کے بالمقابل، شاعری تجزیے سے کوئی واسطہ نہیں رکھتی۔اس میں تعمیمات کے لیے مطلق گنجائش نہیں ہوتی اور اس میں سطحی وابستگی کے برخلاف اندرونی مطابقت (Inner Consistency) پر زور دیا جاتا ہے۔اس میں ابلاغ کی زبان کا انحصار تشبیہات پر ہوتا ہے، یعنی یہ Iconic ہوتی ہے۔اس میں مجرد استشارے کی بجائے مادی تجسیم اہم ہوتی ہے۔شعری بیان یعنی Poetic Discourse ایک استعاراتی جہت رکھتا ہے۔یہ فوق المنطق Translogical بھی ہوتا ہے اور قواعد سے ماورا یعنی Meta-Grammatical بھی۔منطق اور قواعد دونوں شعری اظہاریت Poetic Expressiveness کے دائرے سے خارج ہیں۔منطق کے قضیوں میں ایک طرح کی سخت گیری اور ابرام پایا جاتا ہے اور خیال کی اکائیاں ایک دوسرے کے اندر اس طور سے پیوست ہوتی ہیں کہ انھیں پہچاننا مشکل نہیں۔کیوں کہ قواعد کا ذکر آتے ہی ذہن علت ومعلول کے قانون کی طرف منتقل ہوتا ہے اور غیر تضاد Non-Contradiction کے اصول کی طرف بھی۔شعری منطق ایک لحاظ سے نفی خود ہے۔شاعری

میں حذف عبارت یعنی Elipsis کا اصول کارفرما ہوتا ہے اور اس کی منطق جذباتی سطح پر اپنا وظیفہ ادا کرتی ہے۔ قواعد کے برخلاف شاعری میں اَنمل بے جوڑ اور بظاہر متخالف تجربات کو ایک اندرونی وحدت میں سمو دینے کی طرف میلان پایا جاتا ہے۔ شعری کائنات میں جس عنصر کو ڈھانچے Strucure کے نام سے منسوب کرتے ہیں وہ دراصل باہمی رشتوں کی کلّیت Totality ہے۔ اگر ڈھانچے میں بالفرض سخت گیر اکائیاں موجود ہیں، تب بھی ان کے درمیان ایک نرم محور Soft Focus بھی ہوتا ہے اور شعری اظہار کی کونپلیں اسی نرم محور کے اندر سے پھوٹتی ہیں۔ منطقی یا سائنسی قضیے کا مقصد براہ راست اطلاع کا بلاکم و کاست انداز میں پہنچانا ہے جس میں قطعیت ہوتی ہے اور شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ شعری اظہاریت کی سب سے بڑی خصوصیت ایک نوع کا ابہام Ambiguity ہے یعنی اس کے مفاہیم کی نہ حد بندی کی جاسکتی ہے۔ اور نہ اس کی رسائیوں کو ناپا جاسکتا ہے۔ ایسا غالباً اس لیے بھی ہوتا ہے، کیوں کہ شعری مفہوم آہستہ آہستہ اپنے عمل خود پذیری Self Realization کے مقصد کو حاصل کرتا ہے۔ نثر یا سائنس اور منطقی اظہار میں بیان کا رخ ایک ہی مبینہ سمت میں ہوتا ہے۔ شاعری میں یہ راہیں اور سمتیں منحنی، پر پیچ اور متعدد بلکہ متخالف ہوتی ہیں۔ اسی لیے موجودہ تنقیدی اصطلاح میں شعری بیان کو Oblique کہا گیا ہے۔

شعری ڈھانچہ جس کا ذکر ابھی کیا گیا، آپس میں گتھی ہوئی بہت سی اکائیوں سے ترتیب پایا ہے۔ جنھیں لفظی، صوتی، محاکاتی اور مابعدالطبیعاتی اکائیوں کے نام سے ممیز کیا جاسکتا ہے۔ شعری بیان کی تہہ میں اور ابتداً الفاظ اور محاکات ہوتے ہیں اور انہی کی ترتیب و تنظیم سے اور اصوات کے مد و جزر کی مدد سے ہم اس غایت تک پہنچ سکتے ہیں جس کا ابلاغ شاعر کا مطمح نظر ہوتا ہے۔ شعری پیکر کی ایک سادہ اور سہل تعریف تو یہ ہے کہ یہ تجربے کے سیاق و سباق میں کسی شے کا مصور بیان ہے۔ سائنس کے برعکس شاعری میں مرئی اور شفافیت سے لبریز بیان کی اہمیت ہوتی ہے۔ اگر ہم یہاں اس مفروضے کی طرف مراجعت کریں جس کی طرف شروع میں اشارہ کیا گیا تھا، تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ شعری پیکر جذبات کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری

معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کے سرچشمے جبلی، متفکرانہ (Contempletive) اور ماقبل منطق ہوتے ہیں۔ عام انسان کے برعکس، جو اپنے سریع جذباتی ردعمل کا اظہار عمل کی شکل میں کرتا ہے، شاعر ان جذبات کو فکر کا مرکز بنا کر ان کی قلب ماہیت شعری پیکروں کی صورت میں کرتا ہے۔ اس طرح ان کی سالمیت برقرار رہتی ہے اور وہ کہنگی سے محفوظ رہ سکتے ہیں۔ عمل سے گریز کر کے اور فکری محور کی طرف ان کا رخ موڑ کر شاعری، شعری پیکروں کی وساطت سے جذبات کی محکمی اور استواری کا راستہ ہموار کرتی ہے۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ شعری پیکر ارتعاشات کا بدل اور ان کی باقیات ہوتے ہیں، تو یہ نتیجہ نکالنا صحیح ہوگا کہ ان کی ایک وسیع تقسیم حواس کے مطابق کی جا سکتی ہے، یعنی یہ فرض کر لینا غلط ہے کہ وہ صرف بصری چمک دمک، وضاحت یا بدیہیت Immediacy سے متصف ہیں۔ شعری پیکر بصری بھی ہو سکتے ہیں، سامعی بھی، مشامی بھی، لمسیاتی بھی اور حرکی بھی۔ اور حواس کی لطافت کے اعتبار سے ان سب میں لطافت کے مختلف مراتب اور ان کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ انہی مختلف پیکروں کے وسیلے سے شاعر اپنے ردعمل کی شادابی، طرفگی اور تابناکی کو پڑھنے والوں تک پہنچا سکتا ہے۔ اس انداز سے اگر سوچا جائے تو شعری پیکر کا مقصد ابلاغ اتنا نہیں، جتنا انکشاف ہے۔ یعنی حقیقت مطلقہ سے ہم اپنے ذہن اور روح کا جو ربط قائم کرتے ہیں، اس کا اچانک اور خوشگوار انکشاف شعری پیکروں کے ذریعے سامنے آتا ہے۔

شروع ہی میں یہ کہا گیا کہ شاعری دراصل تجربے کی تجسیم Incarnation کا عمل ہے۔ شاعری کی جو مختلف تعریفیں کی گئی ہیں ان میں ایک عنصر جس کا ذکر تواتر کے ساتھ کیا گیا ہے آفاقیت' Universality کا عنصر ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ شاعری میں محض انفرادی تجربات کی عکاسی نہیں ملتی ہے بلکہ اس عکاسی میں ایک نوع کی عمومیت، ہمہ گیری اور ہمہ جہتی بھی پائی جاتی ہے۔ اس تعریف میں ایک سہل پسندی پائی جاتی ہے۔ اس میں یہ اضافہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایسی محسوس آفاقیت Concrete Universality ہے جس میں خیال اپنی مادی تجسیم میں مدغم ہو جاتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر شاعری میں عمومی، متواتر پیش آنے والے اور اپنے آپ کو ہر ماحول میں دہرانے والے تاثرات کا نچوڑ ضروری ہے۔ لیکن ان کے پیش کیے جانے میں محسوس کیفیت

Concreteness کا ہونا ضروری ہے۔شاعری محض داخلی تجربے کی تجسیم ہی نہیں ہے بلکہ ایسے تجربے کی جو فعال حیثیت سے برتا گیا ہو۔اس تجسیم کے لیے تشبیہ،استعارہ،شعری پیکر،علامیہ (Symbol)اور رمز بلیغ Conceit سب وسائل سے کام لیا جاتا ہے۔ان سب کا مقصداشیااور تجربات کی باہمی مماثلت کو اجاگر کرنا ہے اور اس طرح حقیقت کو قابلِ فہم بنانا اور زندگی کے منتشر اور الجھے ہوئے مواد کی شیرازہ بندی کرنا۔یعنی نراج اور افراتفری کو ایک قرینہ Proportion عطا کرنا۔اس لیے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ شعری پیکر کا وظیفہ محض ایک مرئی تصویر پیش کرنا نہیں ہے بلکہ سالمیت اور ربط کا پیدا کرنا ،یعنی یہ ایک انطباقی وظیفہ Intergrative ہے۔ذہن اور جذبے کی ساری توانائی اور تابنا کی کا عطر ان تصویروں میں کھنچ آتا ہے۔پھر یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ الفاظ اور شعری پیکر، مجرد ذرّات Discrete Particles یا شفاف بلور کی طرح نہیں ہوتے جن میں سے برقی لہریں گذر سکیں۔ان کی قوت کا راز اس گونج یا جھنکار یعنی Resonance میں ہوتا ہے جسے عام زبان میں نظم کی فضا کہا جاتا ہے۔ہر شعری پیکر کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے۔یعنی اپنی چمک دمک، اپنا رنگ اور رس،اپنی حلاوت،موسیقی اور دبازت،لیکن یہ سب خلا میں کوئی معنی نہیں رکھتے۔بلکہ اس پوری فضا میں اپنا جوہر ظاہر کرتے ہیں جسے نظم کا ڈھانچہ مہیا کرتا ہے۔اس لیے شاعری میں Contextualism کا عنصر بہت اہم ہے۔کالرج نے جہاں کہیں بھی ایک محیط جذبے (Dominant Passion) کا ذکر کیا ہے اس سے ان کی یہی مراد ہے۔اگر آپ کسی شعری پیکر کو اس کے مخصوص ماحول سے باہر نکال کر اس پر نظریں جمائیں تو شاید وہ فی نفسہ اس حالت درماندگی میں جاذبِ توجہ نہ معلوم ہو۔

شاعری کے عمل میں ایک طرح کی جسمانیت Concretion پر زور ملتا ہے اور دوسری طرف اختصار اور تقلیل پر۔یعنی تاثرات اور احساسات کے مرکب کو احساس تنظیم کے ساتھ اس طرح متشکل کرنا کہ اس سے ذہن اور ادراک منور ہو جائیں اور ان میں ایک طرح کی شائستہ اور گوارا تندی پیدا ہو جائے۔گویا جودت Illumination اور تشدید Intensification دونوں مقاصد کے حصول میں شعری پیکر ممد ہوتے ہیں۔شعری پیکر کے استعمال کا مقصود احساسات اور ارتعاشات کے لیے ایک معمول فراہم کرنا ہے۔جس کے ذریعے وہ دوسروں تک پہنچائے جا سکیں۔

ان ارتعاشات کو نثری تحریر میں تفصیل کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔ شاعری میں تفصیل نہیں، اشارے اور کنایے زیادہ موثر اور معتبر ہوتے ہیں۔شعری پیکروں کا کسی نظم کی بساط پر مجتمع ہوجانا، ان کا ایک دوسرے پر عمل کرنا اور ایک دوسرے سے ٹکراؤ میں آنا، اس حرکی عنصر سے وابستہ ہوتا ہے، بلکہ اُسے جنم دیتا ہے، جو شعری بیان میں اکثر پایا جاتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر شعری پیکروں اور حرکت کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ایک کا دوسرے کے بغیر بسا اوقات تصور نہیں کیا جاسکتا۔اور یہی اِس کا وہ منفرد کردار ہے جو سائنسی بیان سے اُسے ممیّز اور علاحدہ کرتا ہے۔اس سے پہلے یہ کہا جاچکا ہے کہ شعری پیکر لازمی طور سے حس باصرہ سے متعلق نہیں ہوتے، لیکن عام طور پر وہ زیادہ مستعمل ہیں۔ ہمارے دو بڑے شاعروں یعنی غالب اور اقبال کے ہاں بالترتیب بصری اور حرکی پیکروں کی فراوانی ملتی ہے، اور اس سے دونوں کے مزاج شعری پر انفرادی حیثیت سے روشنی پڑتی ہے۔گو بہ یک وقت یہ بھی تسلیم کرنا چاہیے کہ غالب کے ہاں حرکی یعنی Kinetic پیکروں کی اور اقبال کے ہاں بصری Visual پیکروں کی بھی کسی طرح کمی نہیں ہے۔غالب نے آنکھ کا شعری پیکر جگہ جگہ اور مختلف سیاق وسباق میں کثرت سے استعمال کیا ہے۔غالب ایک رومانی مزاج رکھتے ہیں اور ان کے ہاں ذہنی تجسّس، اضطراب واستعجاب اور بے چینی اور کشمکش کے عناصر بار بار ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں۔اقبال کے ہاں اس پیکر کو ایک Motif کی حیثیت حاصل ہے۔انگریزی شاعر ولیم بلیک کے اساطیری نظام میں بھی آنکھ کو جس کا تعلق فہم وفرزانگی سے ہے ایک خاص امتیاز حاصل ہے۔غالب کے لئے آنکھ، وجدان کے معمول کے ہم رتبہ ہے۔ اسی کی وساطت سے وہ کائنات کے مظاہر کی گونا گونی اور کثیر العناصری کو اپنی فکر کا مرکز بناتے ہیں۔اسی کے ذریعے وہ اس کے لاتعداد شیون میں وحدت کا تعین کرتے ہیں، اور اسی کی بدولت انضباط کا وہ مرحلہ سر ہوتا ہے جو شاعر کا برگزیدہ فرض ہے۔آنکھ کا جیسا کہ ابھی کہا گیا بصیرت سے گہرا رشتہ اور تعلق ہے۔اس کے بغیر کائنات کے اسرار شاعر کے باطن پر منکشف نہیں ہوسکتے۔غالب آنکھ اور دید کے متعلقات اور ان کے تصرفات سے اپنی شاعری میں گہرا سروکار رکھتے ہیں۔مندرجہ ذیل اشعار اس سلسلے میں غور طلب ہیں:

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا، دیدۂ بینا نہ ہوا

ہنوز محرئ حسن کو ترستاں ہوں
کرے ہے ہر بنِ مو کام چشم بینا کا

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

جلوہ ازبس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

واکر دیئے ہیں شوق نے بندِ نقاب حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھایئے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھایئے

گردش ساغر صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ داریٔ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

دیدہ ور آنکہ تا نہد دل بہ شمار دلبری
در دل سنگ بنگرد رقص بتانِ آذری

یہ آنکھ جب انفس وآفاق کی پہنائیوں کو ناپتی اور زندگی کے مختلف مظاہر پر نظر ڈالتی ہے،تو مدام حیرت میں غرق ہو جاتی ہے۔رنگ وبو کے سیلاب میں ڈوبی ہوئی یہ کائنات اسباب وعلل کے یہ سلسلے،کیف وکم کے یہ مدارج شاعر کے دل میں متضاد رویوں کو پیدا کرتے ہیں اور اسی

لیے لاتعلقی اور انکار کے اس اعلان اور اعتراف کے باوجود

حیرت زدۂ جلوۂ نیرنگ خیالیم
آئینہ مدارید بہ پیشِ نفس ما

وہ جب انسانی فطرت اور خارجی حقیقتوں کے تصادم اور ان کے ارتباطِ باہمی پر نظریں جماتا ہے تو اپنی ٹھوڑی کفِ دست پر رکھ کر اس سوچ میں ڈوب جاتا ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
شکن ٠ زلفِ عنبریں کیوں ہے
نِگہ چشمِ سُرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟
پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہوگئی ہے سر تا سر
روکشِ سطحِ چرخِ مینائی
سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی
سبزہ و گل کو دیکھنے کے لیے
چشمِ نرگس کو دی ہے بینائی

یہاں یہ امر غور طلب ہے کہ شاعر نے انسانی کائنات میں سے "نگہِ چشم سرمہ سا" اور فطری کائنات میں سے "چشم نرگس" کو دو انتہائی دلکش پیکروں کی حیثیت سے چنا ہے۔ دونوں تخلیق شدہ کائنات کی عجوبہ زائیوں میں سے ہیں اور یہاں فکر کے معمول کے طور پر استعمال میں لائے گئے ہیں۔ شاعر "نگہ چشم سرمہ سا" کی وساطت سے اپنے اردگرد اور اس کے متعلقات کے بارے میں سوچنا شروع کر دیتا ہے۔ دوسرے تراشے میں مہر و مہ آسمان کی بلندیوں سے اور چشم نرگس سطحِ زمین کے ان جلوؤں کو جو چہار سو بکھرے ہوئے ہیں، مرکزِ توجہ بناتے ہیں۔ جو سوال ذہن پر برابر رینگتا رہتا ہے، وہ یہی ہے کہ ان جلوؤں کے پس پشت کون سی قوت کام کر رہی ہے؟ ان کا مبدا اور ماخذ کیا ہے؟ زندگی کی علت غائی کیا ہے؟ اور مظاہر کی اس کائنات میں تشخصات اور تعینات کا اصول کس نوع سے کارفرما ہے؟ وجوب تو لازمی طور پر کسی عظیم قوت سے متعلق ہے، جس کے بارے میں صرف قیاس کیا جا سکتا ہے، لیکن تخلیق کی دلفریبی اور وارفتگی اور تازگی قائم بالذات نہیں معلوم ہوتی۔ چند لمحوں کے لیے ان جلوؤں سے کام و دہن کی سیرابی ممکن ہے لیکن یہ سیرابی ایک لمحۂ گذراں کے بعد ہمیں ایک عالم استغراق سے آشنا کراتی ہے اور اس وقت ذہن یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ یہ سب حسین جلوے اظلال اور پرتو ہیں ایک روحِ اعظم کے۔ دونوں تراشوں میں انسانی عقل و فہم مظاہر کی کثیر العناصری اور خالقِ کائنات کی وحدت کے تصور کے درمیان گردش کرتی رہتی ہے۔

آنکھ کا شعری پیکر غالب کے ہاں بار بار ملتا ہے اور آئینہ کا پیکر "شش جہت" کے پیکر سے منسلک اور مربوط معلوم ہوتا ہے۔ موخر الذکر کے ذریعے فطری کائنات کی لامحدود وسعتوں اور امکانات کی طرف اشارہ مقصود ہے۔ "آئینے" کا وظیفہ تمثال طرازی ہے۔ حقیقت کلی ایک عکس افگن (Kaleidoscopic) وجود ہے اور اس کی تجلیاں ہر طرف منتشر ہیں۔ انسان کا دل ان بکھری ہوئی تجلیات کے لئے ایک آئینہ فراہم کرتا ہے، جن میں وہ منعکس ہو سکیں۔ انسان کا شعور فی نفسہ اس کی قدرت نہیں رکھتا، کہ وہ حقیقت کا براہِ راست مشاہدہ کر سکے اور اسے اپنے ادراک کے سانچے میں ڈھال سکے۔ حقیقت کو نور کے ایک سرجوش کی حیثیت سے متصور کیا جا سکتا ہے اور

انسانی شعور اس کے تصادم کی تاب نہیں لاسکتا۔ جیسا کی اسپنڈر کی نظم Light And Dark سے واضح ہوتا ہے۔ لیکن ان تجلیوں کی کچھ کچھ چھوٹ بہرصورت انسان کے قلب پر پڑتی ہے۔ آئینے کا پیکر جس جس انداز سے غالب کے ہاں آیا ہے اس کا کچھ اندازہ ان اشعار سے ہوسکتا ہے۔

عالم آئینہ راز است چہ پیدا چہ نہاں
تاب اندیشہ نہ داری، بہ نگا ہے دریاب
ما ذرہ و او مہر ہماں جلوہ ہماں دید
آئینہ ما حاجتِ پرواز نہ دارد
دیدہ تا دل ہے یک آئینہ چراغاں کس نے
خلوت ناز پہ پیرایۂ محفل باندھا
حیرت طپیدن ہا خوں بہائے دید نہا
رنگ گل کے پردے میں آئینہ پر افشاں ہے

دل مت گنوا، خبر نہ سہی، سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے
دل سے اٹھا لطف جلوہ ہائے معنی
غیر گل آئینہ بہار نہیں ہے
آئینہ خانہ ایست غبارم ز انتظار
او جانب چمن بہ تماشاہمی رود

دوسرے رومانی شاعروں کی طرح غالبؔ کے ہاں بھی تمناؤں اور آرزوؤں کے شیش محل حالات کے سنگِ خارا سے ٹکرا کر چور چور ہوتے رہتے ہیں اور اس سے امید وبیم کا تذبذب اور کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ دل کو آئینے کی مثال دو وجوہات کی بنا پر قرار دیا گیا ہے۔ پہلا امر جو دونوں کے درمیان مماثلت کو متعین کرتا ہے، وہ عکس افگنی کی صلاحیت ہے اور دوسرے یہ کہ آئینہ عام طور پر

حیرت کے انعکاس کا وسیلہ ہے اور دل بھی مظاہر کی نیرنگیوں کے روبرو ورطۂ حیرت میں غوطے کھاتا رہتا ہے۔اگر ہم قلب انسانی کو جو آرزؤں اور امنگوں کی آماجگاہ ہے۔عالمِ اصغر (Microcosm) کے مثل تصور کریں تو شش جہت، جو محیط کائنات کا مرکز ہے، عالم اکبر (Macrocosm) کے مرادف ٹھہرے گا۔ جب یہ عالمِ اکبر اپنے مرکزِ ثقل سے ہٹ جاتا ہے اور انتشار وتفریق سے دوچار ہونے کی وجہ سے اس کی وحدت پارہ پارہ ہوجاتی ہے تو قلب انسانی کی شفافیت اور سالمیت مجروح ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ بہ الفاظ دیگر، شخصیت کے توازن کے بگاڑ کے لیے آئینے کی شکست خوردگی ایک تمثیلی اشارہ بن جاتی ہے اور یہ تجربہ شاعر کے لئے نہایت درجہ اذیت ناک اور کرب انگیز ثابت ہوتا ہے۔اسی کی نقش گری غالب کے ہاں مختلف سیاق وسباق میں اس طرح کی گئی ہے۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تونے آئینہ تمثال دار تھا
نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز
طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے
مدعا محو تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

یہاں یہ امر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ غالب کی طرح اقبال کے ہاں بھی آئینے کا شعری پیکر اکثر جگہ استعمال کیا گیا ہے اور اس کی عکس افگنی کے جوہر کو انھوں نے اپنے مقصد کے لیے برتا ہے۔متفرق اشعار میں بھی جہاں تہاں، اور ایک پوری نظم شیکسپئر میں انھوں نے آئینے کے پیکر کی تکرار سے شیکسپئر کی آفاقیت پر اس طرح روشنی ڈالی ہے:

شفق صبح کو دریا کا خرام آئینہ
نغمۂ شام کو خاموشیٔ شام آئینہ

برگِ گل آئینہ عارضِ زیبائے بہار
شاہد مئے کے لیے حجلۂ جامِ آئینہ
حسن آئینہ حق اور دل آئینۂ حسن
دلِ انساں کو ترا حسن کلام آئینہ
تجھ کو جب دیدۂ دیدار طلب نے ڈھونڈا
تابِ خورشید میں خورشید کو پنہاں دیکھا
چشمِ عالم سے تو ہستی رہی مستور تری
اور عالم نے تری آنکھ کو عریاں دیکھا

ان پانچ اشعار میں، یہ کہنے کی ضرورت نہیں، کہ آئینہ ایک کلیدی پیکر ہے۔ پہلے دو اشعار میں محاکات فطرت کے مظاہر سے لیے گئے ہیں اور تیسرے شعر کے دوسرے مصرعے میں جو تمثیل ہے اس کے لیے ایک پس منظر تیار کیا گیا ہے۔ اس شعر کے پہلے حصے میں جو آفاقی بصیرت ہے وہ ہمیں انگریزی شاعر کیٹس کے اس عقیدے کی یاد دلاتی ہے، کہ حُسن حق ہے اور حق حسن۔ یہاں حُسن، حق کی آئینہ داری کرتا ہے اور دل حسن کی۔ اور پھر اس استدلال کے بعد یا اس دہری تمثیل کے بعد ایک تیسری تمثیل یہ ہے کہ شیکسپیئر کا کلام انسانی قلب کی واردات کا یہ تمام وکمال انعکاس پیش کرتا ہے کیوں کہ ایک طور سے حسن، قلبِ انسانی اور شیکسپیئر کے ڈرامائی کارنامے، تینوں ایک دوسرے سے آئینے کے پیکر کے توسط سے منسلک ہیں۔ آخری دو اشعار میں گو صراحتہً آئینے کے پیکر کا کھل کر ذکر نہیں، لیکن یہ اشارہ بہر صورت منتشر ہے کہ تابِ خورشید، خورشید کے لیے ایک آئینہ فراہم کرتا ہے۔ اور یہ اشارہ پہلے مصرعے میں ''دیدۂ دیدار طلب'' سے ملحق ہے۔ آخری شعر کے پہلے مصرعے میں چشمِ عالم کا پیکر لایا گیا ہے اور آنکھ کا، اور مفہوم یہ ادا کیا گیا ہے کہ گو چشمِ عالم پر شاعر کی شخصیت کی شبیہ عکس افگن نہ ہوئی ہو، لیکن شاعر کی آنکھ پر فطرتِ انسانی اور فطرتِ کائنات دونوں کا پرتو برابر بے حجاب پڑتا رہا۔ یہ کہنا تحصیل حاصل ہے کہ آنکھ مثل ایک آئینے کے ہے اور اس لیے دراصل پہلے تین اشعار اور آخری دو اشعار کو جو شے وحدت میں اسیر کرتی ہے وہ آئینے کا بنیادی پیکر

ہی ہے۔

اس سے قبل یہ ذکر آ چکا ہے کہ شعری پیکر کی تقسیم مختلف حواس انسانی کے واسطے سے کی جاسکتی ہے یعنی حواس خمسہ میں سے ہر ایک شعری پیکر کی الگ الگ پانچ صورتوں سے متعلق ہے۔غالب اور اقبال دونوں کے ہاں یہ مختلف النوع پیکر بہ یک وقت موجود نظر آتے ہیں۔اس عمل کو Synasthesia کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ان کے ذریعے ہم ورڈزورتھ کی زبان میں '' آنکھ اور کان کی اس عظیم کائنات "This Mighty World Of Eye And Ear" سے بیک وقت لذت اندوز ہو سکتے ہیں۔اسکی وجہ سے ہماری حسیت (Sensitivity) برابر چوکنے پن کی حالت میں رہتی ہے۔مشہور نظم "ذوق وشوق" کے افتتاحی اشعار اس سلسلے میں قابلِ غور ہیں:

قلب ونظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسن ازل کی ہے نمود، خاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کازیاں
سرخ وکبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواح کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر،ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گذرے ہیں کتنے کارواں

یہاں یہ اشارہ کرنا شاید نا مناسب نہ ہو کہ " قلب ونظر" کی زندگی جذباتی کیفیات کے مدوجزر کے ہم معنی ہے اور ''ذوق وشوق'' نفسی واردات اور تحت الشعوری ہیجانات کا دوسرا نام ہے۔''دشت میں صبح کا سماں'' سے ذہن میں ایک مکانی پیکر (Spatial Image) ابھرتا ہے۔ان پانچ اشعار کی محدود بساط میں اقبال نے فطرت کے ایک بدیع اور دلکش منظر کو ہمارے تخیل کی آنکھ

کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور اس مقصد کی خاطر ہر طرح کے حرکی (Kinetic) سامعی (Auditory) بصری (Visual) اور لمسیاتی (Tactile) پیکروں کو برتا ہے۔ یہاں ان کے پیشِ نظر دو مقصد واضح طور پر ہیں۔ اول فطری کائنات کے حسن کو، حسنِ ازل کی ایک شبیہ قرار دینا، اور دوسرے روح کے اس رقصِ مستانہ کو مصور کرنا جس میں اس حسن کے روبرو انسان کی شخصیت اپنے آپ کو فراموش کردیتی ہے۔ اسی طرح ''جوابِ خضر'' میں صحرانوردی کے تحت یہ اشعار دیکھیے:

اے رہینِ خانہ تونے وہ سماں دیکھا نہیں
گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل
ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ حضر بے برگ وساماں وہ سفر بے سنگ ومیل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل
وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل
اور وہ پانی کے چشمے پر مقام کارواں
اہلِ ایماں جس طرح جنّت میں گردِ سلسبیل

یہ پانچ اشعار لفظی صناعی کی ایک کامیاب اور روشن مثال ہیں۔ یہاں سامعی اور بصری پیکروں کی مدد سے ایک منظر کی روح کو رہوری طرح سیر کرلیا گیا ہے۔ یہاں جزئیات نگاری سے زیادہ وہ تاثر اہم ہے۔ جو ایک خاص مکانی نقطے کے سلسلے میں ابھرتا ہے۔ یہاں آوازیں بھی اہم ہیں اور وہ بصری ارتعاشات بھی، جو اس پورے ماحول میں سمائے ہوئے ہیں۔ یہاں شعری پیکروں کی حیثیت ان موجود صورتوں (Presences) کی ہے، جنھیں تخیل کی اندرونی قوت نے تاریکی میں سے ابھارا ہے۔ پہلے شعر سے شروع کرکے جب ہم آخری شعر تک پہنچتے ہیں تو یہ

احساس ہوتا ہے کہ اب الفاظ اور اصوات دونوں صفحۂ قرطاس سے غائب ہوگئی ہیں اور محض یہ صورتیں یعنی Presences ہی ذہن اور تخیل پر مستولی ہیں۔ غالب کے ہاں بصری اور سماعی پیکروں کی بیک وقت موجودگی کی مثالیں جو ہر طرف بکھری ہوئی ہیں، مندجہ ذیل اشعار میں دیکھیے:

چشم خوباں خامشی میں بھی نواپرواز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے
نشہ ہا شاداب رنگ وسازہاستِ طرب
شیشہ ے سروسبز جوئے بار نغمہ ہے
وہی اک بات ہے جویاں نفس واں نکہت گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا
وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالب
چٹکنا غنچۂ گل کا صدائے غنچۂ گل ہے
جو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مرگیا
اے وائے نالۂ لب خونیں نوائے گل
غم آغوش بلا میں پرورش دیتا ہے عاشق کو
چراغِ روشن اپنا قلزم صرصر کا مرجاں ہے

یہ جستہ جستہ اور متفرق اشعار اس شاعرانہ ہنرمندی پر دلیل ہیں، جو دو مختلف النوع شعری پیکروں کو پہلو بہ پہلو رکھنے میں بروئے کار لائی گئی ہے۔ اس کے برعکس ایک مسلسل غزل میں عاشق اور محبوب کی ذہنی کیفیت کا موازنہ بڑے اچھوتے انداز میں کیا گیا ہے غزل کا پہلا شعر ہی:

شب کہ برق سوزِدل سے زہرہ آب تھا
شعلۂ جوالہ ہر یک حلقۂ گرداب تھا

اس غالب محیط کیفیت کی غمازی کر رہا ہے، جو اس غزل کے افق پر لکھی ہوئی ہے۔ اور

جواس میں پوری طرح سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہاں موازنہ عاشق کی حرماں نصیبی اور ذہنی کشمکش اور محبوب کے تغافل اور ایذا رسائی کے درمیان ہے۔ دونوں کے مابین کوئی ربط واتصال نہیں، نامہ و پیام کی کوئی سبیل نہیں۔ اور اس لیے شاید ایک کو دوسرے کے حال کی کوئی خیر خبر نہیں۔ ایک طرف عاشق اپنی بے مائیگی اور بدنصیبی کے جہنم زار میں جھلس رہا ہے اور دوسری طرف محبوب کو بدمست رکھنے کے لیے ہر طرح کی آسائش حاصل ہے اور عاشق کو تنہائی کا احساس اور رفاقت سے محرومی کی کسک آتش زیر پا رکھی ہے۔ لیکن عاشق بھی غالب کی غزل کا ہے، میر کا نہیں کمتری، سپردگی یا سپر اندازی کا کوئی احتمال نہیں۔ اس کے برعکس یہاں مظاہرہ ہے اپنے کس بل، ادعائے ذات اور انانیت کا، جس کے ذریعے زندگی کے سخت وست کو ہموار کرنے کا کام لیا گیا ہے۔ یہاں عاشق کی شخصیت فعال، جرات مندانہ اور اپنے حق کو تسلیم کرانے پر مصر معلوم ہوتی ہے۔ یہاں وہ اپنے زخموں کے پھولوں سے کھیلتا ہے اور اپنے کرب کی آگ میں جلنے کے لیے خندہ پیشانی کے ساتھ تیار ہے۔ لیکن شکست قبول کرنے کے لیے تیار نہیں کیوں کہ اس سے اس کی شخصیت کے داغ دار ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ یہاں رنگ اور آواز کے پیکر بیک وقت برتے گئے ہیں اور ماحول کی نقش گری اور جذبات کے اتار چڑھاؤ کی عکاسی تناسبِ باطنی کے پیش نظر کی گئی ہے:

واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجوم اشک میں تارنگہ نایاب تھا
جلوۂ گُل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو
یاں رواں مژگانِ چشم تر سے خونِ ناب تھا
یاں سرِ پُر شور بے خوابی سے تھا دیوار جو
واں وہ فرقِ ناز محوِ بالشِ کمخواب تھا
فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

یہاں جو کچھ دیکھا ہے اور جو کچھ سُنا ہے، اسے موثر اور قطعی (Precise) شعری پیکروں کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں ان جذبات کی، جو شخصیت کے نہاں خانوں میں بھڑک

رہے ہیں اور شعلہ جوالہ بنا چاہتے ہیں، بہت موزوں انداز میں تصویر کشی کی گئی ہے۔اس پوری غزل کو بھرپور نشتر زنی کا ایک کامیاب مظاہرہ، جس میں سلیقے اور قرینے کا خاص خیال رکھا گیا ہے، سمجھنا غلط نہ ہوگا۔

پیکر نگاری کے سلسلے میں ایک نقاد نے اس دلچسپ حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ تجربے میں اس کا احساس یا تو ماضی کے واسطے سے ہوتا ہے، یعنی Retrospect میں یا مستقبل کے واسطے سے یعنی Prospect میں۔اس کی دو نہایت موزوں مثالیں غالب اور اقبال کی شاعری سے دی جاسکتی ہیں۔اول الذکر کے سلسلے میں غالب کی مندرجہ ذیل غزل دیکھیے:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے

پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے

پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمکداں کیے ہوئے

پھر بھر رہا ہے خامۂ مژگاں بہ خونِ دل
سازِ چمن طرازیٔ داماں کیے ہوئے

باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

پھر شوق کررہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے

پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا
جاں نذرِ دلفریبیٔ عنواں کیے ہوئے

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشاں کیے ہوئے

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

غالبؔ ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

اس غزل پر جو سنبھلی ہوئی جذباتی کیفیت محیط ہے، اسے ایک لفظ Nostalgia سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ مدت ہوئی، عرصہ ہوا ہے برسوں ہوئے ہیں کی تکرار سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہاں شاعر ایک ایسے تجربے کی، جس پر ماہ وسال کی گرد جم چکی ہے۔ تخیلی بازآفرینی (Recreation) کی کوشش میں مصروف ہے۔ لفظ ''پھر'' میں جو اس مسلسل غزل میں متعدد بار لایا گیا ہے، ماضی کی گونج برابر سنائی پڑتی ہے۔ بزم چراغاں کیے ہوئے اور سیر چراغاں کیے ہوئے'' ایک دوسرے کے مماثل ترکیبیں ہیں۔ اسی طرح ''مژگاں'' کا پیکر بھی تین بار استعمال کیا گیا ہے۔ غزل کے افتتاحی شعر کے دوسرے مصرعے ''جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے، اور چوتھے شعر میں اس فنی تدبیر سے کام لیا گیا ہے جسے (Synasthesia) کا نام دیا گیا ہے، یعنی یہاں سامعی اور بصری پیکر ایک دوسرے میں مدغم نظر آتے ہیں۔ پانچویں سے گیارھویں شعر تک ایک مخصوص فضا کی تعمیر کی گئی ہے۔ آٹھویں شعر۔

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے　　　　پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

کو ایک عبوری حیثیت حاصل ہے۔ بارھویں، تیرھویں اور چودھویں شعر میں اس تصویر کو جڑ دیا گیا ہے۔ جس کے لیے اشعارِ ماقبل ایک چوکھٹے کی مانند ہیں اور یہ تصویر ایک شوخ، دلربا اور جواں سال عورت کی ہے جس کے ہر بن مو سے جوانی چھلکتی ہے اور جو کافرادائی کے سولہ سنگھار سے پوری طرح آراستہ اور مزین ہے۔ ساری غزل پر مشاہدۂ نفس (Introspection) کا اداسی بھرا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ پندرھویں اور سولھویں شعر میں ایک مدھم، مترنم اور دل نشین آواز کے سائے جھلملاتے ہیں۔ آخری شعر میں اس کے پہلے کے دو اشعار کے ڈوبتے ہوئے لہجے پر انانیت کی ترنگ غالب آجاتی ہے۔ جس تجربے کی عکاسی یہاں کی گئی ہے وہ شدید طور پر حسی ہے۔ بیتے ہوئے اور گریزپا لمحات کی اس تجدید سے ایسا لگتا ہے جیسے حافظے کی غلام گردشوں (Corridors Of Memory) سے کوئی آواز دے رہا ہو۔ تخیل کی دنیا میں یادوں کی آبادکاری کی اس سے زیادہ کامیاب مثال کہیں اور مشکل سے ہی ملے گی۔ یہاں لہجے میں غمگینی کے باوجود شکستگی کے احساس کا کہیں پتہ نہیں۔ اس میں ایک ہمواری، دلنشینی اور محکمی پائی جاتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر

عالم خودفراموشی میں زمان کی تنگنائے کو پھلانگ کر کچھ دیر ماضی کے سائے میں بیٹھ کر ستانا چاہتا ہے۔

پیکر نگاری جس کا تعلق (Prospect) سے ہے، اس کی ایک بہت اچھی مثال اقبال کے 'ساقی نامے، سے دی جاسکتی ہے۔مندرجہ ذیل اشعار دیکھیے،

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اٹکتی لچکتی سرکتی ہوئی
اچھلتی پھسلتی، سنبھلتی ہوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

—

دمادم رواں ہے یم زندگی ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دود

—

فریب نظر ہے سکون و ثبات تڑپتا ہے ہر ذرّۂ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی
سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات
بڑی تیز جولاں بڑی زود رس ازل سے ابد تک رم یک نفس
زمانہ کہ زنجیر ایام ہے دموں کے الٹ پھیر کا نام ہے

اس پوری نظم میں موج کا حرکی پیکر استعمال کیا گیا ہے۔نظم کے آغاز ہی میں جہاں ساقی سے خطاب کیا گیا ہے" جوئے کہستاں" کا پیکر بھی ملتا ہے۔ یہ پھر" یم زندگی" کے پیکر میں تبدیل ہوجاتا ہے اور ہمیں برگساں کے ہاں بے پناہ موج (Immense wave) کی یاد دلاتا ہے۔فلسفیانہ سطح پر اقبال زندگی کو برگساں کی مانند ایک طرح نامیاتی قوت Elan Vital کی خارجی صورت سمجھتے ہیں۔یہ ایک ایسا مظہر ہے جسے ایک مکانی نقطے میں مقید نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ہر آن منقلب ہوتا رہتا

اس کے شیون مختلف ہیں۔اس نظم میں جو عظمت ،شکوہ اور بلند آہنگی ہے، وہ اس کی بحروں کی رواں دواں کیفیت سے بھی پیدا ہوئی ہے اور موج کے شعری پیکر سے بھی جو از اول تا آخر اس نظم میں جاری وساری ہے۔زندگی کا دھارا ایک پُر جوش سیل ہے، جس کے کناروں کا پتہ نہیں۔غالبؔ کے ہاں بھی موج کا پیکر مختلف سیاق وسباق میں استعمال ہوا ہے۔اقبالؔ کے ہاں یہ شروع ہی سے ملتا ہے۔چنانچہ ''خضر راہ'' میں اس کا تواتر کے ساتھ استعمال اور ''پیام مشرق'' (جوئے آب) کی مختلف نظموں میں اس کی تکرار اس امر کا پتہ دیتی ہے کہ اقبال اس سے ایک خاص جذباتی شغف رکھتے ہیں۔لیکن ''ساقی نامے'' کے پورے ڈھانچے میں اسے ایک (Motif) کی حیثیت حاصل ہے۔موج کی اس بے پناہ یورش کے ذریعے سے خیال بھی کنایے میں تبدیل ہو جاتا ہے کہ زندگی کے اثبات کی ایک موثر شکل یہ بھی ہے کہ قلب انسانی عزائم اور آدرشوں کے سیل بے اماں کی زد میں رہے۔بصورت دیگر شرارِ زیست کے فنا ہو جانے کا اندیشہ ہے۔یہاں اس امر پر زور دینے کی ضرورت نہیں کہ جہاں ایک طرف غالبؔ اپنی اس خاص عشقیہ غزل میں جس کا ذکر ابھی کیا گیا، ماضی کی طرف دیکھتے ہیں۔وہاں اقبالؔ ''ساقی نامے'' میں مستقبل کی طرف نظریں گاڑے ہوئے ہیں۔یعنی اس نظم میں غالب رجحان (Forward Looking) ہے۔یہ فرق دونوں شعری کارناموں میں استعمال شدہ پیکر نگاری سے بھی بخوبی واضح ہو جاتا ہے۔

اس سے قبل یہ کہا گیا تھا کہ شعری پیکروں کی تقسیم حواس انسانی سے مطابقت رکھتی ہے۔لیکن ان حسّی پیکروں سے کم اہم وہ پیکر نہیں ہیں جنھیں Archetypal پیکر کہا جا سکتا ہے۔ان دونوں کے درمیان ایک لطیف اور اہم فرق ہے۔حسّی پیکر میں انفرادی تجربے کی سالمیت کو برقرار رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے یعنی ان احساسات اور ارتعاشات کو جن کا تعلق ایک فرد کے نفسی شعور سے ہوتا ہے۔Archetypal پیکر ان تجربات کی کشید ہوتے ہیں یا ان کا انعکاس پیش کرتے ہیں جو پوری نسل انسانی کے غیر شعور یا حافظے کا جزو ہوتے ہیں۔یہ زمان ومکاں کی حد بندیوں سے ماورا ہوتے ہیں اور انھیں ایک طرح سے انفرادی تجربات کے متعین کرنے والے (Determinants) کی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔یہ تواتر اور تسلسل کا اشاریہ ہوتے ہیں۔اور ان

کے وسیلے سے قرنوں پر پھیلے ہوئے اور سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والے تجربات کو ایک استمرار حاصل ہوجاتا ہے، اور ایک زبان مل جاتی ہے۔ اس طرح انفرادی تجربے کا احترام اور وقار بڑھ جاتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر تجربے کے وہ ڈھانچے (Structures) احساس میں تازہ ہوجاتے ہیں، جن کا تعلق تاریخِ انسانی سے ہوتا ہے اور یہ روحانی طور پر بہت قابل قدر یعنی (Significanat) ہوتے ہیں۔ روحانی باپ، مادرگیتی، جہنم میں سقوط، تطہیر کا زینہ (Purgatorial Stair) پرومتھیس، جس نے آگ لاکر انسانی تمدن اور تہذیب کے ارتقا کا راستہ ہموار کیا اور ماقبلِ تہذیب کے وہ دیوتا جن کا تعلق قربانی کی موت یعنی Sacrificial death سے ہے اور اس کے علاوہ فاؤسٹ، بوڑھا ملاح اور گم گشتہ مسافر بھی قابل ذکر ہیں۔ ہمارے اپنے ادب میں ان پیکروں کا گہرا تعلق یاجوج ماجوج، ہابیل قابیل، شیطان و جبرئیل اور خضر علیہ السلام، حضرت ابراہیم، حضرت موسیٰ سے ہے۔ ان میں سے ہر ایک پیکر تجربے کی ایک سے زائد پرت Layer کا انعکاس کرتا ہے اور یہاں ہمیں (Contextualism) کے اس اصول کو وسعت دینے کی ضرورت ہوگی جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا، گو اس سے اس کی موجودگی کے جواز کا ابطال لازم نہیں آتا۔

شعری پیکر کی تخلیق کا مقصد محض دیدہ زیب تصویروں کا منقش کرنا اور انھیں آویزاں کرنا نہیں ہے بلکہ تجربے کے انضباط میں مدد دینا اور تجربے کا یہ انضباط وسیلہ بنتا ہے حقیقت کے باہمی رشتوں کے ادراک کا۔ یہ ادراک اور تفہیم قدر کے احساس (Sense of Value) یا معنویت کے احساس (Sense of Significance) سے گہرے طور پر مربوط ہے۔ شاعری دریافت کا عمل ہے۔ اس کا مقصد نہ خیالات کا پیش کرنا ہے اور نہ جذبات و احساسات کی ترسیل، بلکہ اس نقطۂ ارتکاز (Focal Point) کا نمایاں کرنا، جہاں یہ دونوں متحد ہوجاتے ہیں۔ اس سے اس امر کی نفی لازم نہیں آتی کہ شاعری میں وہ دونوں رجحانات بیک وقت موجود ہوتے ہیں جنھیں موجودہ تنقیدی اصطلاح میں Affective اور Noetic رجحانات کہا جاتا ہے۔ شاعری میں نہ تصور کی فی نفسہٖ کوئی اہمیت ہوتی ہے اور نہ تند و تیز اور غیر پختہ جذبات کی۔ یہاں پختگی تطہیر اور تنظیم تینوں کا ہونا ضروری ہے اور اس کے لیے شاعر کے ادراک کا ڈھانچہ ایک معمول فراہم کرتا ہے۔ جس کے

ذریعے یہ عمل اپنے اتمام کو پہنچتا ہے۔اس کی حیثیت ایک وحدت آفریں یعنی Unifying عنصر کی سی ہے۔اگر شعری کارنامے کو ایک موناد (Monad) تصور کیا جائے، جو قائم بالذات ہے اور اگر اس کے لیے کسی جواز کی ضرورت ہو سکتی ہے، تو یہ جواز خارجی استشاروں (External Cross Refernces) کی بجائے شعری پیکروں میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔

☆☆☆

موجودہ تنقید کی صورتِ حال پر چند خیالات

اُردو تنقید کے عمل ارتقا پر اگر ایک طائرانہ نظر بھی ڈالیں، تو اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں کہ غزل، قصیدہ، مثنوی وغیرہ اصناف سخن کی طرح تنقید کے ابتدائی تصورات بھی ہماری مشرقی روایت کے رہین منت ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کے مآخذ اور سرچشمے عربی اور فارسی تحریروں میں ملتے ہیں۔ ان مشرقی مصنفین کو ذہن میں رکھتے ہوئے شروع ہی میں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ عربی مآخذ فارسی مآخذ کی نسبت اہم تر ہیں۔ اور عربی مآخذ میں بالواسطہ طور پر یونانی فکر کے آثار جھلکتے ہیں۔ جو عبرانی زبان کے توسط سے یونانی ادب العالیہ کے براہِ راست عربی تراجم کے ذریعہ مشرقی ادب تک پہنچے۔ اس طرح نظامی عروضی سمرقندی کی معروف کتاب چہار مقالہ کے دوسرے حصے میں خاص طور پر ادب اور شاعری میں صناعت کے باب میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس سارے مواد کو پوری طرح کنگھالنے پر پتہ چلتا ہے کہ شعر و ادب کے نقد میں زیادہ تر زور عروضی بحثوں، ادب اور شعائرِ اخلاق کے تعلق شعرائے ماقبل کی نوک زبان پر ہونے، شاعر کی وسعتِ علم اور تبحر اور صنائع و بدائع کو استادانہ طور پر یعنی مشاقی کے ساتھ برتنے پر دیا گیا ہے۔ چنانچہ ایک عرصے تک اُردو تنقید میں بھی انہی عناصر کی موجودگی اور کارفرمائی کا لحاظ رکھا گیا۔ اُردو تنقید میں نئی پیڑھی کے نمائندے حالیؔ اور شبلیؔ ہیں۔ دونوں کے ہاں البتہ ایک اہم عنصر

تخیل کی کارفرمائی کا احساس اور حالؔی کے ہاں اس پر مستزاد قوت فیصلہ کے عمل کا جو تخیل کے تگ وتاز کو مستقل رکھنے اور اسے قابو میں رکھنے کا ذریعہ ہے۔ حالؔی کے کانوں میں ان تصورات کی بھنک غالباً انگریزی کتابوں کے اُردو تراجم کے ذریعے پڑی تھی، جن سے ان کا سروکار رہتا تھا۔ اپنی ذہنی اُپج قوت آخذہ اور حسِ امتیاز سے کام لے کر اس طرح کے کئی تصورات کو انھوں نے اپنی تحریروں میں بارآور طور پر استعمال کیا۔ یہاں یہ ذکر کر دینا شاید بے محل نہ ہو کہ تخیل کے باب میں بڑے نادر نکتے اور اس کے بے پناہ امکانات کا احساس ہمیں انگریزی کے رومانی شاعروں کے ہاں ملتا ہے۔ چنانچہ کالرج، ورڈز ورتھ، بلیک، کیٹس اور شیلے سب کے ہاں تخیل کی کار پردازی ایک کلیدی تصوّر کی حیثیت سے موجود ہے اور اس خاص ضمن میں سب شاعروں نے شکسپیئر کے ڈراموں سے اکتسابِ فیض کیا ہے۔ حالؔی اور شبلؔی کے علاوہ پرانی تنقید کے ایسے نمائندہ لکھنے والوں جیسے امداد امام اثر، وحیدالدین سلیم، مولوی عبدالحق، عبدالسلام ندوی، عابد علی، ڈاکٹر سید عبداللہ، نیاز فتح پوری، مسعود حسن رضوی اور حامد حسن قادری (اگر ان کو سب کو نقاد کہا جائے جو بہت مشتبہ ہے) کے ہاں خیال اور نظر کی وسعت معدوم ہے اور تنقید کا کوئی شعور موجود نہیں۔ ان کے ہاں انھی پرانے تصوّرات کی تکرار ملتی ہے جو عربی اور فارسی روایت سے ماخوذ ہیں۔ یعنی شعر وادب کا مصلحانہ رول، الفاظ وتراکیب کی ندرت پر زور، ایک ہی موضوع پر دو شاعروں کی طبع آزمائی کو تقابل کا معیار بنانا، برجستگی، سلاست اور روانی کا بار بار ذکر اور پیرایۂ بیان کی جدت پر اصرار۔ مشرقی شعریات کے یہ سارے معیار اور پیمانے بھی ہمیں زیادہ دور تک نہیں لے جاتے۔

تنقید کے تفاعل کا مبہم سا شعور وادراک اور اسے برتنے کی ضرورت کا احساس اس دور کے ختم ہو جانے کے بعد ہوا۔ آپ چاہیں تو ترقی پسند ادب کی تحریک کو ایک طرح کا سنگِ میل قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن ان لکھنے والوں نے جو مارکس اور اینگلز کے خیالات اور تصورات کے شیدائی اور جدلیاتی مادیت کے پرجوش داعی تھے تنقید کے کام کو غلط راستے پر ڈال دیا۔ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ مارکس اور اینگلز کی بھی صحیح ترجمانی نہیں کی۔ اس نقطۂ نظر کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اس نے ادب کو سیاسی پروگرام اور فارمولے کی تشہیر کا آلۂ کار بنا دیا۔ اور اس پر تنقید کو سائنٹفک

تنقید کے نام سے پکارا جانے لگا۔ جس کی وجہ سے تخلیقی عمل کی نوعیت، ادب کی اپنی ہیئت، منطق اور جمالیات نظروں سے بالکل اوجھل ہوگئی اور بعض مخصوص نظریات کی تبلیغ واشاعت کو ادب کا مقصد قرار دے دیا گیا۔ اور یہ تبلیغ واشاعت بھی بڑے ہی جارحانہ اور کھوکھلے انداز سے کی گئی جس سے ادب اور صحافت کے مابین فرق کرنا دشوار ہوگیا۔ یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ گیتوں پہیلیوں اور کہانیوں کو چھوڑ کر ادب نہ عوام کے لیے معرض وجود میں لایا جاتا ہے، اور نہ اس کی تنقید عوام کی خاطر کی جاتی ہے۔ کیا غالبؔ اور اقبالؔ کی غزلیں عوام کے لیے کہی گئی ہیں اور کیا شیکسپیئر کے ڈراموں کے اہم ترین حصّوں سے عوام استفادہ کر سکتے ہیں؟ سیاسی پروگرام اور فارمولوں کی تشہیر واشاعت کے لیے اور عوام سے براہِ راست رابطہ قائم کرنے کے لیے ایسی نثر کافی ہے، جسے functional کہا جا سکتا ہے۔ شعری زبان اس کے لیے موزوں میڈیم نہیں ہے اور نہ شعری علائم استعارے اور اشارے عوام کے مصرف کے ہوتے ہیں۔ ادب اور تنقید کے ترقی پسندانہ نقطۂ نظر کو قبول کرنا دراصل ان دونوں کے بنیادی تفاعل سے صرف نظر کرنے کے مرادف ہے۔ اور ادب کو جو ایک جمالیاتی فن پارہ ہے۔ غیر ادبی یعنی سیاسی اغراض کے لیے استعمال کرنے کے۔ جس عنصر کو اس طرح کی بحثوں میں ہم نظر انداز کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں، وہ ادب کی تقلیبی صلاحیت یعنی اس کی Transforming-power ہے، جو اس خام مواد کو جو فن کار کے لیے نقطۂ آغاز ہوتا ہے ترتیب و تنظیم نو عطا کرنے پر منحصر ہے یا زندگی اور تجربے کے خلفشار ہی سے ایک نئی کائنات cosmos برآمد کرنے کے ہم معنی۔ یہاں ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ مشہور فرانسیسی مفکر گبریل مارسل نے ایک بہت ہی دقیق فرق کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یعنی problem اور mystry کے درمیان۔ اول الذکر کا وجود ہم سے باہر ہے اور اس کا حل کرنے والے ہم خود ہیں۔ موخر الذکر ہمارے وجود میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ ہم ہی اس کا پیمانہ ہیں اور ہمارا اس سے سروکار ہی آرٹ اور شاعری کی ابتدا اور انتہا ہے۔ اگر اس مفروضے کا اطلاق ہم اس گفتگو کے موضوع پر کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ جہاں ایک طرف ترقی پسند ادیب اور شاعر problem سے واسطہ رکھتے ہیں، بعض دوسرے اہم شاعر اس mystry سے جس میں وہ مدغم ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے دور سے گزر کر جب ہم جدید تر دور میں داخل ہوتے ہیں تو ایک دم یہ احساس ہوتا ہے کہ بہت سے پرانے مفروضے اب اپنا اعتبار کھو چکے ہیں۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ادبی فن پارے کے احتساب اور تجزیے کے سلسلے میں کوئی ایک رویہ کلیتہً نہ تشفی بخش ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ ترقی پسندانہ تجزیہ محض ہمیں بعض خارجی محرکات اور اسباب کو سمجھنے میں مدد دے سکتا ہے اور وہ بھی بس ایک حد تک، لیکن وہ فن پارے کی بہ حیثیت ایک Art Object کوئی تفہیم فراہم نہیں کرتا۔ یہاں یہ جتا دینے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ ہم اپنے نظریات کے انضباط اور تطبیق میں بیشتر مغربی افکار اور نظریات سے استفادہ کرتے ہیں اور بعض صورتوں میں ایسا بھی ہوا ہے کہ جن نظریات کو مغرب میں مسترد کر دیا گیا، ہم عرصے تک سیاق وسباق کا لحاظ کیے بغیر ان سے لو لگائے بیٹھے رہے اور ہماری تطبیق بھی اطمینان بخش نہیں اس لیے کہ ہمارے اپنے Tools اتنے تراشیدہ اور آزمودہ نہیں جو ہمیں صحیح نتائج تک پہنچا سکیں۔

اسے ایک مثال سے واضح کر سکتے ہیں۔ ترقی پسند نقادوں نے طبقاتی کشمکش اور تاریخ کے مادّی تصور کے تناظر میں ادبی فن کی تشکیل اور ادب کی افادیت کا تصور تو روسی مفکرین کی تحریروں سے لیا، لیکن اسے احتیاط سے برتنے پر توجہ نہیں کی۔ اُردو لکھنے والوں میں ڈاکٹر عبدالعلیم، سجاد ظہیر، احتشام حسین اور سردار جعفری وغیرہ استعاروں اور محاکات کے ادب میں تفاعل کا ذکر کچھ اس طرح کرتے ہیں گویا یہ اضافی عناصر ہیں۔ اور اس مفہوم کے ابلاغ کے راستے میں جو ادیب اور شاعر کا مطمحِ نظر ہے، ایک طرح کی رکاوٹ ہیں جن سے التباس پیدا ہوتا ہے۔ ان سب کے پیشِ نظر یہ امر رہا ہے کہ مفہوم کا اظہار براہِ راست اور واشگاف انداز آواز میں ہونا چاہیے۔ حقیقت اس کے برعکس یہ ہے کہ زندگی سے حاصل شدہ مواد یا اوّلین تجربے اور ادب میں اس کی تقلیب شدہ صورت کے مابین امتیاز کرنا لابدی ہے۔ زندگی کے حقائق کا دوٹوک اور بے حجاب ابلاغ ہمیں غیر ادبی تحریروں میں ملتا ہے یعنی، تاریخی، مذہبی، سائنسی اور فلسفیانہ تحریروں میں۔ ادب میں تجربے اور اس کی تجسیم کے دوران بہت سے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اور یہ تجسیم شدہ تجربہ ہی پایانِ کار اہمیت کا حامل اور توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ ایک دوسری مثال لیجیے۔ پدم شری

کلیم الدین احمد نے اقبال پر اپنی نگارشات جمیل اور دوسری آڑی ترچھی تحریروں میں بھی یعنی بالعموم اپنے انتقادی کارناموں میں تسلسل کے عنصر پر زور دیا ہے اور جہاں کہیں بھی اس کی کارفرمائی انھیں نظر نہیں آئی، وہاں وہ فوراً اس کے خلاف صف آرا ہو گئے ہیں۔ غزل کے فارم پر بھی ان کا بنیادی اعتراض یہی ہے کہ اس میں ہر مفرد شعر دوسرے شعر سے مربوط ہو کر تسلسل خیال کا وظیفہ انجام نہیں دیتا۔ لیکن اس بھلے مانس کو یہ معلوم نہیں تھا کہ تسلسل یعنی Continuity کا تصور انیسویں صدی کا تصور تھا۔ بیسویں صدی میں اس جگہ عدم تسلسل یعنی Discontinuity کے عنصر نے لے لی۔ اس تبدیلی کے اسباب گوناگوں تھے۔ جن میں شخصیت اور فرد کا موجودہ تصور بہت اہم ہیں۔ نہ شخصیت اب بمز لے ایک مالا کے تصور کی جاتی ہے۔ جس میں بہت سی انسانی خصوصیات کو پرو دیا گیا ہے اور نہ وہ ایک خطِ مستقیم ہے جس میں مختلف آنات کو ممیز کیا جا سکتا ہے۔ جب بیرونی زندگی ہی تسلسل سے بیگانہ اور غیر مشروط ہے، یعنی مسلسل پے در پے واقعات اور آنات کا مجموعہ نہیں ہے تو ادب میں اس کا انعکاس تسلسل کا روادار اور پابند کیسے ہو سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے پس پشت مسلمات اور مفروضات کے خلاف ردِ عمل کے طور پر ایک عرصے تک بلکہ اب بھی ادب اور تنقید کے صرف بیرونی اور سطحی پہلو پر زور دیا جاتا رہا۔ جسے اطلاقی تنقید کہا گیا ہے۔ اس کی تہہ میں یہ مفروضہ ہے کہ فنی ادبی کارنامہ ایک موناڈ Monad کی حیثیت رکھتا ہے جس کی اپنی جداگانہ منطق، اپنی منفرد کائنات ہے۔ جو خود مکتفی ہے اور خارجی دنیا سے کوئی براہِ راست یا قابلِ ذکر علاقہ نہیں رکھتی اور تنقیدی عمل کے دوران صرف اسی پر نظریں مرکوز رکھی جانی چاہئیں۔ یعنی نہ ان موثرات سے کوئی سروکار ہونا چاہیے، جو اس کی تعمیر و تشکیل میں حصہ لیتے ہیں اور بیرونی اور خارجی دنیا سے متعلق ہیں، اور نہ اصنافِ ادب کے مطالبات کا لحاظ اس سلسلے میں کوئی اہمیت رکھتا ہے جو شے اہم تر ہے، وہ ادبی فن پارے کا اسٹرکچر ہے۔ یعنی محاکات، علائم اور اشاروں کا وہ تانا بانا جو اس کا میڈیم ہیں۔ ان فنی تدبیروں اور وسیلوں کے مابین تعلق ہی اصل شے ہے۔ یہ سارے نظریات دراصل دین تو ہیں اس صدی کے بعض نقادوں اور فلسفیوں کے نظام ہائے فکر کی، جنھوں نے فن پارے کا رشتہ منضبط اخلاقی، سماجی اور علم البشری محرکات سے قطع

کرنے پر زور دیا۔اور اس کی اپنی جمالیات ہی کو اہم ترین حیثیت دی۔لیکن بعض نقادوں کا یہ کہنا ہے کہ یہ تمام مسائل اور مباحث تو تنقید کی مشرقی روایت میں پہلے سے موجود تھے اور انھوں نے دوسرے گوناگوں اور پیچیدہ مظاہر سے قطع نظر کر کے تان توڑی مناسباتِ لفظی کے نظام پر۔اسی کے پہلو بہ پہلو اسلوبیاتی تنقید کے حق کو بھی سامنے لایا گیا اور یہ نقطۂ نظر پیش کیا گیا کہ خطابیات یا فنی تدبیروں اور ادبی فن پارے کے اسٹرکچر کے مابین ردِعمل کی بنیاد پر اس کی قدر و قیمت کا تعین کرنا چاہیے کہ اسے ایک بے لاگ غیر جذباتی اور معروض اپروچ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہاں شاعر کے اپنے فنی میلانات اور انتخاب کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ یہ سب نقطہ ہائے نظر ایک حد تک جائز اور صحت کے حامل ہیں اور ہمیں یقیناً بعض کارآمد نتائج تک پہنچاتے ہیں۔مثلاً یہ کہ فنی ادبی پارے کا اسٹرکچر ایک اہم وجود اور اکائی ہے اور یہ اسٹرکچر ترکیب پاتا ہے، علائم، استعاروں اور نشانات کے گچھوں کے پہلو بہ پہلو رکھے جانے سے۔شعری کائنات میں یہ ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے اور ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر نہ کسی نظم کا وہ موضوع جو اس کا نقطۂ آغاز ہے، کسی اہمیت کا حامل ہے اور نہ اس کا خلاصہ الفاظ میں بیان کیا جا سکتا ہے۔اہمیت جو کچھ ہے وہ اولین تاثر، تجربے اور نقش کی گہرائی، گیرائی اور دبازت اختیار کرنے کی ہے۔اور اس کے لیے صوتی اور معنویاتی اکائیوں کے آپس میں مدغم ہونے اور لحہ بہ لحہ اور منزل بہ منزل ایک نوع کی شفافیت حاصل کرنے کے عمل کی ہے۔اس سلسلے میں دو اہم عناصر جن پر بجا طور پر زور دیا گیا ہے، وہ ہیں شعر کا صوتی آہنگ اور قرات کی اہمیت۔یہ آہنگ نثر کے آہنگ سے مختلف ہوتا ہے۔یہ آوازوں کی موسیقی سے ترتیب پاتا ہے اور جذبے اور تخیل کی تشدید کی غذا پر پلتا ہے۔بہ الفاظ دیگر نثر کے مقابلے میں شاعری میں جذبات کا دباؤ، باوجود ان کی تہذیب اور تنقیح کے زیادہ محسوس اور نمایاں ہوتا ہے۔اس سے منسلک یہ مسئلہ بھی ہے کہ ہم شعر کو کس لب ولہجہ سے ادا کرتے ہیں۔لب ولہجہ کی ادائیگی بھی رفتہ رفتہ شعر کے اندرونی ترنم کی طرف ہماری رہنمائی کرتی ہے۔قرات کی وساطت سے وہ منتشر آہنگ ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔جو اسٹرکچر کی تہوں میں موجود ہوتا ہے۔لیکن جسے ہم سامعی تخیل کی غیر موجودگی میں گرفت میں نہیں لا سکتے۔جس طرح

الفاظ اپنی توانائیاں یعنی Potencies رکھتے ہیں بعینہ اصوات کی بھی اپنی توانائیاں ہوتی ہیں۔اور یہ دونوں مل کر ہی یا ان کے باہمی عمل یعنی Collaboration سے ادبی فن پارے کے کردار کو متعین کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔

اس ساری بحث میں ایک اہم بات جو برابر نظر انداز کی جاتی رہی ہے وہ یہ کہ اسٹرکچر میں جو شے پیوست کی جاتی ہے وہ کیا ہے؟ اسے ہم قدر یا Value کا نام دے سکتے ہیں۔اسٹرکچر بس ایک ہیولیٰ ہے جس کی روحِ رواں فن کار کا اپنا قدر کا احساس ہے۔جب ہم ادبی فن پارے کا تصور ابلاغ کے سیاق وسباق میں کرتے ہیں، تو یہ سوال فوراً سامنے آ کھڑا ہو جاتا ہے کہ ہم ابلاغ کس شے کا کرنا چاہتے ہیں۔ ادبی فن پارہ بلاشبہ ایک منظم کل یعنی Organised Whole ہے۔لیکن وہ جن اقدار کے ابلاغ کے لیے وجود میں لایا گیا ہے وہ اس کی منطق، جمالیات، صورت وہیئت کی طرح اہم ہے جس شئے سے ہم بچنا چاہتے ہیں۔وہ کسی بھی مذہبی اصلاحی یا سیاسی منشور کا باہر سے مسلط کیا جانا ہے اور براہِ راست مسلط کیا جانا۔مشہور برطانوی شاعر کیٹس نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ہم ایسی شاعری کی طرف سے مشکوک رہتے ہیں جو ہمارے اوپر ڈورے ڈالنے کی طرف میلان رکھتی ہے۔Which Has A Design Upon Us لیکن ادبی فن پارہ محض خلا میں بھی معلق نہیں ہوتا۔اس کی پر پیچ ہیئت قابلِ لحاظ ہے لیکن وہ آخری اور قطعی شے نہیں ہے۔وہ بلا شبہ ہمارے احساس جمال کی تشفی کا باعث بنتی ہے۔ادبی فن پارہ اس پوری تہذیب کا ایک حصہ ہے، جو ہمارے گردو پیش موجود ہے اور جس کے سائے میں اقدارِ حیات پرورش پاتی ہیں اور جن کے سلسلے میں فن کار کا وژن بروئے کار آتا ہے۔اگر اس وسیع تہذیبی تانے بانے اور ان اقدار سے قطع نظر کر کے ہم ادبی فن پارے کی تحسین شناسی کا ارادہ کریں تو وہ ایک سکڑی اور سمٹی ہوئی شے نظر آئے گی۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فن پارے کے اسٹرکچر یا اس کی کائنات یعنی Cosmos کو جو شے قوت فراہم کرتی یعنی اسے Energize کرتی ہے وہ ان اقدار کا مبہم یعنی Indeterminate نظام ہے جو اس میں داخل کیا گیا ہے یا جن کا انعکاس اس میں نظر آتا ہے۔ادبی فن پارے میں بعض اساطیری موقف کا سراغ بھی مل سکتا ہے جس کے نتیجے کے

طور پر اس میں ایک نوع کی وسعت، آفاقیت اور ہمہ گیری کا پیدا ہو جانا بعید از قیاس نہیں۔ فرد کا تجربہ اس ہمہ گیر انسانی تجربے کا ایک حصہ ہے جو صدیوں اور قرنوں پر پھیلا ہوا ہے اور اس کی تکرار اس تجربے کی دائمی قدر و قیمت پر دلالت کرتی ہے جو نقاد بار بار فن پارے کی صرف تجسیم اور ترصیع کے عناصر پر زور دیتے رہتے ہیں اور اس کا رشتہ اُردو تنقید کی قدیم روایت سے جوڑ کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ سب مال ہمارے پرانے سرمایے میں موجود ہے، وہ ایک طرح کی خام خیالی میں مبتلا ہیں اور دوسروں کو اس میں شامل کرنا چاہتے ہیں۔ اوّل تو اُردو کے وہ نقاد جو صرف عربی اور فارسی کی قدیم روایت سے ایک حد تک واقف تھے، ان مسائل کا بہت ہی سطحی ادراک رکھتے تھے اور لفظ و بیان کے پر پیچ تعلق اور وابستگیوں پر ان کی نظر اتنی گہری نہیں تھی اور نہ وہ علائم اور اشاروں کے باہمی ربط اور تعلق کا ایسا عرفان رکھتے تھے جیسا کہ مغربی علوم اور شعری وسائل سے واقفیت حاصل کرنے کے بعد ہمارے اندر اب جا کر پیدا ہوا ہے، اور دوسرے جیسا کہ ابھی کہا گیا، یہ علم اور واقفیت بھی کافی نہیں ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ تخلیقی فنکار نے اپنے وژن کو فنی کارنامے میں کس طرح پیوست کیا ہے اور فنی کارنامہ وسیع تہذیبی زندگی سے کن کن نقطوں پر ارتباط رکھتا ہے۔ اس میں کتنی گہرائی، پیوستگی اور پختگی ہے اور یہ کہ اس کی وجہ سے اس کا دائرۂ کار وسیع ہوتا اور بامعنی بنتا ہے۔ کیا ہم غالبؔ کے شعری کارنامے کی تہہ در تہہ وسعت، پیچیدگی اور گیرائی کا اندازہ اسے مغل ایرانی تہذیبی روایت کے سیاق و سباق میں رکھے بغیر کر سکتے ہیں؟ کیا اقبالؔ کی نظموں اور غزلوں کی اہمیت کا اندازہ ہم ان کے فکری تناظر اور اسلام کی آفاق گیر تہذیبی روایت سے صرفِ نظر کر کے لگا سکتے ہیں؟ دونوں اپنی اپنی جگہ بہت بڑے فنکار بھی ہیں جن کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور صاحبِ بصیرت بھی۔ دونوں دو مختلف النوع تہذیبی روایتوں سے وابستہ بلکہ ان میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ دونوں میں سے کسی کے لیے بھی محض مناسباتِ لفظی کا فارمولہ کام نہیں دے سکتا۔

☆☆☆

ادبی اِسٹرکچر کا مسئلہ

شعر وادب کی تنقید میں ایک بنیادی مسئلہ جو شعریات کا بھی ایک اہم مسئلہ ہے ،ادبی ڈھانچے یعنی Structure کی نوعیت کا ہے، کیوں کہ ادبی کارناموں سے لطف اندوز ہونے والے کا پہلا ردِعمل اور احساس یہ ہوتا ہے کہ نظم ایک تنظیم یافتہ کل یعنی Patterned Whole ہے۔ اس پر گفتگو کا آغاز، دوسرے اور ادبی مسائل کے مثل، ارسطو کی بوطیقا سے ہوتا ہے۔ اس کے پیش نظر یونانی ڈراموں کے جو نمونے تھے انہی پر ارسطو نے اپنے قیاسات اور تعمیمات کی اساس رکھی۔ اور بعض ایسے سوالات اٹھائے، جو اس زمانے سے لے کر تا حال ادبی نقادوں اور جمالیاتی مفکروں کو دعوتِ فکر دیتے رہے ہیں۔ اور بحث وتمحیص کا موضوع بنے ہیں۔ ارسطو نے فی الاصل المیہ کی ساخت کے بارے میں اظہار رائے کیا تھا، لیکن اس نے جو نکتے اٹھائے، ان کا اطلاق کم وبیش ہر طرح کے ادبی تخلیقی کارناموں پر کیا جاتا رہا ہے۔ پھر یہ بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ ارسطو کی بوطیقا کا تعلق بالواسطہ اس کی طبیعات، نباتیات، اور منطق سے بھی ہے اور اس طرح وہ ایک ہمہ گیر نظم یا سسٹم کا جزو ہے۔ اسی طرح اور اسی ضمن میں گفتگو کے دائرے کو پھیلاتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ موجودہ دور میں ادبی تنقید کے بارے میں جو ایک رجحان Inter/Disciplinary رویوں کی طرف ہے، اس کے ڈانڈے بھی بالآخر ارسطو ہی سے

جا کرمل جاتے ہیں۔اس میں ذرا شک نہیں کہ ہم جب بھی کسی ادبی تخلیق کا ذکر کرتے ہیں، چاہے وہ ڈرامہ ہو یا نظم ہو، ناول یا افسانہ ہو، ہمارے ذہن میں فوراً یہ تجسس پیدا ہوتا ہے کہ فن کار نے اس اولین تجربے کو جو اس کی گرفت میں تھا، اور اس کے لیے نقطۂ آغاز یا قوت محرکہ یعنی Propelling Force کی حیثیت رکھتا تھا، ایک ہیئت کیسے بخشی اور اس کی تنظیم کی سعی کر کے اس کے ارد گرد، ایک تانا بانا کیسے بنا۔ پیرایہ بیان کو کسی قدر تبدیل کر کے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈھانچے کا تصور تر صیع یعنی Artifice کے وسیع مفہوم سے وابستہ اور منسلک بلکہ اسی کا ایک حصہ ہے۔اس میں یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ ادبی فن پارہ جن اجزا سے مرکب ہے ان میں ایک باہمی نسبت اور تعلق ہے۔اس سے ایک کلی وحدت اسی وقت ابھر سکتی اور نمایاں ہو سکتی ہے جب کہ تمام اجزا آپس میں گتھے ہوئے ہوں۔ایک وحدت یافتہ تانا بانا ہی دراصل ڈھانچے کے تصور کے مترادف ہے۔ڈھانچے کا مسئلہ مختصر طور پر یہ ہے: فن پارے کی مادی نوعیت اس کی فارمل نوعیت سے مطابقت رکھتی ہے یا نہیں؟ جیسا کہ ایک امریکی نقاد نے زیادہ اصطلاحی زبان میں لیکن بلاغت کے ساتھ کہا ہے، کلیت کا انحصار Logos کو Mythos سے پوری طرح تطبیق دینے پر ہے۔ارسطو نے المیہ کی ساخت کے ذیل میں جن اجزائے ترکیبی کی نشان دہی کی ہے، وہ ہیں پلاٹ، کردار، خیال، زبان یعنی Diction ترنم Melody اور منظر نامہ جسے آپ Spectacle کہہ لیجیے۔یہ ایک طرح کا Descriptive Model ہے۔ارسطو نے خاص طور سے پلاٹ کو اہمیت دی ہے یعنی اس کی اولیت یا Primacy پر زور دیا ہے۔ایک عرصے کے بعد اس اولیت کے سلسلے میں اختلاف کا اظہار کیا گیا۔اور پلاٹ کی بجائے کردار کو اساسی اہمیت کا حامل قرار دیا گیا، لیکن کچھ عرصہ بعد ردعمل کی ایک اور لہر اٹھی جس کے مطابق ارسطو کی بصیرت کا اعتراف اس طور پر کیا گیا کہ پلاٹ کو ایک وسیع مفہوم میں تھیم کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔یہ مسئلہ بھی زیر بحث رہا ہے کہ تخلیقی فن کار کا وظیفہ ان گڑھ تجربے پر ایک فارم یا وضع کا عائد کرنا ہے، یا یہ فارم اور یہ وضع اس تجربے کے تکمیل پانے پر اس سے ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور اسے استخراج کے عمل کے ذریعے واضح کیا جا سکتا ہے۔کم از کم اس امر پر اختلافی نقطہ ہائے نظر کے باوجود، ضرور اتفاق ممکن ہے کہ ادبی ڈھانچہ ایک

متعین یعنی Determinable فارم ہی کا دوسرا نام ہے فن کار کا فارم کا وجدانی احساس ہی ڈھانچے کے وجود میں آنے کا اصل سبب ہے۔ مزید یہ کہ نظم کو ہیئت دینے کا اصول اور ایک طرح کی جذباتی شدت اور قوت کے اجتماع ہی سے نظم ایک خوبصورت اور موثر کل کی حیثیت سے یعنی ایک متعین وجود کے طور پر جنم لیتی ہے اور اسی کے ذریعے تجربے کے مواد میں انضباط پیدا ہوتا ہے۔

یہ تسلیم کرنے میں کسی کو تامل نہیں ہونا چاہیے کہ تخلیقی فن پارے کا تفاعل، یا اس کا رنگ و آہنگ سائنسی طریقہ کار سے مختلف ہوتا ہے اور مدلل یعنی Discursive نثر سے بھی۔ کیوں کہ یہاں زور بیان پر نہیں بلکہ ایمائیت یعنی Suggestiveness پر ہوتا ہے اور گنجان جزئیات یعنی شاعر ولیم بلیک کی زبان میں Minute Particulars پر ہوتا ہے۔ تجریدی اکائیوں پر نہیں۔ ارسطو کے ہاں مستعمل اصطلاحات یعنی پلاٹ اور کرداروں کی بجائے آج کے محاورۂ گفتگو کے بموجب پورا تخلیقی عمل تجربے کے علامتی اظہار یعنی Symbolization Of Experience کے ہم رتبہ ہے، اور اس کے حصول کے بیش از بیش ذرائع، یعنی اس کے ابلاغ کا Mechanism مشتمل ہوتا ہے۔ محاکات اور ترنم و آہنگ یعنی الفاظ کی علامتی قوتوں اور ان کی صوتی صلاحیتوں پر، اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ اب ہم مواد اور ہیئت کو منقطع کر کے دیکھنے کی طرف میلان نہیں رکھتے کہ ان میں دوئی اور بیگانگی یا بہ الفاظ دیگر ان کے مابین فصل کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لیکن یہ تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ ادبی فن پارے میں کچھ سفلی یعنی Grosser عناصر بھی شامل ہوتے ہیں۔ جنھیں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت حاصل ہے۔ اور جنھیں کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یعنی Syntactical Pattern جو نقطہ آغاز ہے۔ الفاظ کی برہنہ اور لغوی ہیئت، قواعد کے در و بست کی ابتدائی صورت اور آوازوں کے ایک نظام یا سسٹم کا۔ غالباً اسی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر فن پارے کا ایک منطقی یعنی Logical ڈھانچہ ہوتا ہے اور اس پر مستزاد وہ دوسرا ڈھانچہ جسے Counterlogical ڈھانچہ کہہ سکتے ہیں گویا فنی ادب پارہ ایک VerbalIcon کے برابر ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ارسطو نے دو امور پر خاص طور سے زور دیا تھا ادبی فن پارے کا خارجی معروض کی نقل ہونا اور دوسرے اس کا کسی طرح کے عمل سے متعلق ہونا۔ بہ الفاظ دیگر

لسانیاتی ادبی فن پارہ ایک طرح کا Imitated Action ہے اور اس میں ایک نوع کا حجم اور وسعت یعنی Magnitude پائی جاتی ہے۔ اس کے تمام اجزائے تشکیلی ایک وحدتِ کلی کی طرف راجع ہیں۔ یعنی ان کا ارتباط، پیوستگی اور باہمی تعلق ہی مل جل کر اس ڈھانچے کو وجود میں لاتے ہیں، جن سے فنی کارنامہ عبارت ہے۔ مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظمیں دراصل وہ نقل یافتہ Imitated ڈھانچے ہیں۔ جنھیں زبان کی نقل کے امکانات کی بنیاد پر وجود میں لایا گیا ہے۔ اس سے بہرحال انکار ممکن نہیں کہ فنی کارنامہ بہرحال معانی کے اظہار کا ایک وسیلہ ہے۔ یا یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک طرف تجربے کے مفہوم اور معانی کی دریافت سے عبارت ہے اور دوسری جانب اس کی ترسیل اور اشاعت سے۔ موجودہ ادبی تنقید معانیاتی مرکز کی طرف بڑھ رہی ہے یعنی Semantic Oriented ہوتی جارہی ہے۔ ارسطو نے ڈھانچے یا اسٹرکچر کا جو تصور دیا تھا اس کے علاوہ اور اس کے متوازی ایک دوسرا تصور بھی ہے۔ بعض نقادوں نے شعری ڈھانچے کو لفظیاتی فارم کی ان روایات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے جنھیں شعرا اپنے پیشروؤں کی ادبی روایت پسندی سے اخذ کرکے ان کی تجرید و توسیع کرنا چاہتے ہیں۔ ادبی روایت سے یہ وابستگی ہی شعوری طور پر فنی کارنامے کے بیرونی خدوخال کو متعین کرتی ہے۔ اس میں وہ فنی تدابیر شامل ہیں جو ہر ادبی کارنامے کے لیے ایک اساس فراہم کرتی ہیں۔ یعنی محاکات، علامتیں، استعارے، تمثیلیں، ان سب کا ایک دوسرے پر ردعمل اور اس ردعمل سے ایک طرح کے نظم و ضبط یا قرینے یعنی Symmetry کا ابھرنا۔ اسی طرح یہ بھی کہا گیا کہ ازمنہ وسطیٰ کے اطالوی شاعر دانتے اور اس کے مرشد معنوی سینٹ ٹامس ایکوناس نے حقیقت کی عام طور پر اور مجازیہ Allegorical تحریروں کے معانی کی چہار گونہ Fourfold تعبیر و تشریح کا جو تصور پیش کیا تھا یعنی واقعاتی، روحانی Anagogic اخلاقی اور مذہبی سطحیں اور پرتیں، ان سب کا اطلاق ایک طور سے ڈھانچے کی بحث کے سلسلے پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ راقم الحروف اس پر یہ اضافے کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں جانتا کہ دانتے نے جو ماڈل یا Schema تجویز کیا تھا۔ اسے انجیل مقدس کی تعبیر و تفسیر کے سلسلے میں بھی برتا گیا ہے۔ ادبی کارناموں کے ضمن میں جو نتائج اس سے اخذ کیے گیے یا کیے جاسکتے ہیں ان کے پیش نظر ہم یہ

کہہ سکتے ہیں کہ ان کا ایک بیرونی خارجی یا واقعاتی اسٹرکچر ہوتا ہے، جس کی تنظیم میں الفاظ کے لغوی مفاہیم اور منطقی دروبست کو دخل ہوتا ہے۔اور اسٹرکچر کا دوسرا پہلو وہ ہے جسے الفاظ کی استعاراتی جہت متعین کرتی اور جس سے کلی مفہوم Total Meaning کا انکشاف عبارت ہے۔اور یہ دونوں قسم کے اسٹرکچر بیک وقت اپنا Self-Justifying وجود رکھتے ہیں۔موخرالذکر میں لغوی اکائیوں کو وسیع تر اکائیاں اپنے اندر لے لیتی ہیں۔مشہور نقاد اپنے ویلک نے پرت دار یعنی Stratified ڈھانچے کا تصور پیش کیا۔اس کا کہنا ہے کہ فنی کارنامہ اشاروں کا ایک ایسا اسٹرکچر یا سسٹم ہے، جس کی بنیاد میں اصوات کا نظام پیوست ہے اور پھر یہ سلسلہ وار طریقے سے ہمیں فلسفیانہ مفہوم تک لے جاتا ہے۔

ڈھانچے یا اسٹرکچر کا مطالعہ ایک اور نقطۂ نظر سے بھی کیا جاسکتا ہے، یہ امر تسلیم شدہ ہے کہ ادبی تنقید پر جدید نفسیات اور کلچرل علم الانسان Anthropology کا بہت گہرا اثر پڑا ہے۔ جدید نفسیات کے زیر اثر، جس کا آغاز فرائڈ سے ہوا، اور جسے یونگ اور ایڈلر کے افکار اور تحقیقات نے مزید توسیع بخشی، ہم حتمی طور سے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ انفرادی سائیکی (یہ یونانی الاصل لفظ روح کے متبادل سمجھا جاتا ہے، گو یہ مفہوم اس کے سوا اور اس سے متمائز ہے) کے اردگرد اور اس کا احاطہ کیے ہوئے ایک دوسری نوعیت کی سائیکی بھی موجود ہے۔جسے نسل کا حافظہ متعین کرتا ہے اور فن پارے کی تخلیق و تنظیم میں فنی تدابیر اور ادبی روایت سے بڑھ کر وہ محرکات حصہ لیتے ہیں جنھیں لاشعوری کہا گیا ہے اور اس حافظے کے مشمولات نسلاً بعد نسلاً منتقل ہوتے رہتے ہیں۔کہ وہ انسانی سرشت میں پیوست آفاقی رجحانات اور میلانات کی نمائندگی کرتے ہیں۔نسلی حافظہ، انفرادی حافظے سے زیادہ دوررس، ہمہ گیر اور پرثروت ہوتا ہے۔اور اس میں جو اجزا جگہ پاتے ہیں وہ متنوع اور وسیع رقبے پر پھیلے ہوئے تجربات کا عطر ہوتے ہیں۔انھیں معروضی متبادلات یا علامتوں کا رتبہ دیا جاسکتا ہے جو مختلف تمدنی مظاہر میں فرق کے باوجود کچھ نہ کچھ باہمی مماثلت ضرور رکھتے ہیں اور ان میں جذبات کو برانگیختہ کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ان کی نت نئی شکلیں بھیس بدل بدل کر ابھرتی اور اپنا اعادہ کرتی رہتی ہیں۔جدید کلچرل علم الانسان کا پرچار کرنے والوں

میں سرجیمس فریزر، جین ہیرسن ایملی ڈرجنم اور لارڈ ریگان وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ان سب نے ہماری توجہ خوابوں، Rituals عوامی کہانیوں اور اساطیر کی معنویت کی طرف مبذول کرائی ہے جونسلوں کے حافظے میں پیوست یادوں اور اولین یعنی Primeval تجربوں کی خارجی تجسیم اور مسلسل بقا سے عبارت ہے اور جنھیں مسبب مفروضات یعنی Causal Hypotheses کے برابر شمار کیا جاسکتا ہے۔ یہی شاعری کو جنم دیتے ہیں اور یہ ماقبل تہذیب انسان کے مزاج سے متعلق اور منسلک ہیں اور ہم یہ کہنے میں حق بجانب سمجھے جاسکتے ہیں کہ آج کے سوفسطائی ادب پر ماقبل تہذیب اور ماقبل منطق محرکات اور ارتعاشات کی چھوٹ پڑتی رہتی ہے۔اسی طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ محاکات نجی اور انفرادی بھی ہوتے ہیں اور غیر ذاتی اور آفاقی بھی اور موخرالذکر ہی کو Archetypal Images کا نام دیا گیا ہے۔مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اسٹرکچر کی ایک صورت تو وہ ہے جس کے تشکیلی عناصر میں محاکات، استعارے علامتیں تماثیل اور دوسری فنی تدابیر شامل ہیں۔اور دوسری شکل وہ جسے فرد کے تجربات نہیں بلکہ صدیوں اور قرنوں پر پھیلے ہوئے اور تکرار پسند تجربے اور محرکات وجود میں لاتے ہیں اور موخرالذکر کے مقابلے میں اول الذکر اسٹرکچر بدیہی اور کم وقعت نظر آتا ہے۔اگر فنی تدبیروں کو شعوری ساز وسامان کے زمرے میں رکھا جائے تو یادیں، خواب اور نسلی لاشعوری تجربے زیریں رقبہ زمین یعنی Terrain سے متعلق کہے جاسکتے ہیں۔

اسٹرکچر کا جدیدترین تصور جواز منہ وسطیٰ، نشاۃ ثانیہ اور رومانی دور کے تصورات کے برعکس ساختیاتی تنقید کے زیراثر منصۂ شہود پر آیا ہے۔بعض قدیم محرکات اور عناصر کا آمیزہ معلوم ہوتا ہے، یہ ایک حد تک انتخابی یعنی Eclectic ہے۔ بہت سے جدید ادبی نقادوں نے جن میں مشہور برطانوی نقاد ایل سی نائٹس شامل ہیں ان اثرات کی طرف اشارہ کیا ہے جو قاری کے دل و دماغ پر ادبی فن پارے کے تصادم یعنی Impingement سے مرتب ہوتے ہیں۔ساختیاتی نقادوں کا کہنا ہے کہ جسے اہم ادبی اسٹرکچر یا بقول ان کے ادبی متن کہتے ہیں وہ دو عناصر کی یکجائی سے سامنے آتا ہے۔ قاری کا ذاتی ردعمل اور دوسرے وہ اثرات جو تمدن کے ان تانا بانوں یعنی Patterns Of Culture کی دین ہیں۔ جو ہمارے گردوپیش اور دور تک ہمارا احاطہ کیے ہوئے

ہیں۔ان میں اور ترسیل کے تانا بانوں یعنی Communication Patterns میں ایک قریبی رشتہ ہے۔ یہ ایک دوسرے سے ملحق اور ایک دوسرے پر مدار رکھتے ہیں۔ ہر متن پہلے سے طے شدہ نہیں ہے اور قاری کے ردعمل میں خاص طور پر اہمیت قرأت کی ہے۔ظاہر ہے کہ ہر قاری کی قرأت دوسرے قاری کی قرأت سے مختلف ہوگی ،اور اس طرح ردعمل کی فراوانی اور بوقلمونی سے وحدت کا پرانا تصور شکست آشنا ہو جاتا ہے متن ترتیب پاتا ہے اس قرأت کے ذریعے اور معانی پہلے سے متعین نہیں ہیں ۔متن کے بعض عناصر ان داخلی رشتوں کے ذریعے جو وہ دوسرے عناصر سے رکھتے ہیں قابلِ فہم بنتے ہیں ۔ یہ بھی اصرار کے ساتھ کہا گیا ہے کہ ہمیں معانی کی تلاش وجستجو سے زیادہ اس عمل پر اپنی پوری توجہ مرکوز کرنا چاہیے جس کے ذریعے معانی نمایاں ہوتے اور روشنی میں آتے ہیں۔اور ایک حد تک ساختیاتی نقاد لسانیاتی نقادوں کے ہمنوا نظر آتے ہیں۔لیکن بس ایک ہی حد تک کیوں کہ اول الذکر موخر الذکر سے بھی بڑھ کر مرکز جو عناصر کی بجائے مرکز گریز عناصر پر اپنی نظریں جمائے رکھنا چاہتے ہیں ۔تتمۂ کلام کے طور پر ایک برطانوی نقاد کا یہ قول دہرائے جانے کے قابل ہے کہ آرٹ کوئی مطلق شے نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسا عمل ہے جو دوسرے انسانی اعمال، دلچسپیوں اور اقدار سے جدلیاتی طور پر علاقہ رکھتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ پایانِ کار مسئلہ محض اسٹرکچر کا نہیں ہے بلکہ اصل مسئلہ یہ ہے کہ ادبی کارنامے کے اسٹرکچر میں قدر کو کس طرح پیوست کیا گیا ہے۔

☆☆☆

اردو میں تنقید نگاری کی روایت

اردو میں تنقید نگاری کی روایت نہ ہونے کے برابر ہے۔تنقید کی بجائے ہمارا ادبی ورثہ تذکرہ نگاری کا رہا ہے۔اور یہ منحصر رہی ہے سنِ ولادت و وفات کے تعین، ذاتی خیالات اور خوبیوں کے مجمل بیان اور کلام پر کچھ اچٹتے سے اشاروں پر۔آزاد کی آبِ حیات، ان تذکروں پر ایک دلچسپ اضافہ ہے۔جس میں تخیل کی کارفرمائی بیش از بیش ملتی ہے۔شعرالعجم میں شبلی کی تنقید نگاری کا حال یہ ہے کہ جو محاکمہ ایک شاعر کے بارے میں کیا گیا ہے، اسی کو نام بدل کر اور قدرے الٹ پھیر کے بعد دوسرے شاعر کے کھاتے میں چڑھا دیا گیا ہے۔مقدمہ شعر و شاعری میں پہلی بار شعر و شاعری کے مسلمات سے کسی حد تک بحث کی گئی ہے جو محدود ہونے کے باوجود بنیادی ہے اور اس سے حالی کی بصیرت اور ژرف نگہی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔''یادگارِ غالب'' میں تفہیم غالب کی پہلی باوقعت محتاط اور ہمدردانہ کاوش نظر آتی ہے۔تعجب ہوتا ہے کہ عربی اور فارسی زبانوں کی تاریخ میں ایک سے ایک قدر آور شخصیتیں ملتی ہیں۔لیکن ان پر تنقیدی محاکمے تقریباً ناپید ہیں۔انگریزی ادب کے مطالعے سے یہ اثر مرتب ہوا کہ ادب کے بنیادی مسائل پر بھی فکر و تامل کیا جانے لگا اور عملی تنقید کے بھی کچھ برے بھلے نمونے سامنے آنا شروع ہوئے۔سرِدست ہماری گفتگو کا موضوع وہ مختلف زاویہ ہائے نظر نہیں ہیں جن کی روشنی میں یہ تنقیدیں کی گئی ہیں۔

بلکہ تنقید کی زبان ہے یعنی وہ محاورۂ گفتگو یا Critical Idiom جو تنقیدی محاکمے کو عام قاری تک پہنچانے کے لئے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ کیا یہ موزوں اور قابلِ قبول ہے؟ کیا تنقیدی تجربے کی ترسیل کے لئے بھی وہی زبان کام دے سکتی ہے جو انشائیے، خطبے اور صحافتی انداز کے مضمون کے لئے کفایت کرتی ہے؟ کیا اس سلسلہ میں لفاظی، زورِ بیان، تمثیلی انداز، ترصیع کاری اور قولِ محال سے کام چل سکتا ہے جیسا کہ اب تک چلتا رہا ہے؟ یا یہ کام کسی اور صیغۂ اظہار کا تقاضا کرتا ہے؟ یہ سب وہ سوالات ہیں جو ہمیں کبھی کبھار اپنے آپ سے پوچھتے رہنا چاہیے۔ خصوصاً جب کہ ہم اس کے متضاد تنقیدی محاورے پر یہ اعتراض جڑیں کہ چونکہ یہ محاورہ چٹ پٹے فقروں گھسی پٹی یعنی Cliche Ridden ترکیبوں اور چمچماہٹ پیدا کرنے والی شیرینی یعنی Cloying Sweetness سے احتراز کرتا ہے۔ اس لیے اس کی اہمیت افادیت اور وقعت مشتبہ ہے بہ الفاظِ دیگر اسے سکۂ رائج الوقت بننے کے لیے اسی طرح کی مصنوعی زبان پر لامحالہ تکیہ کرنا چاہیے۔ اسے واہ واہی تک محدود رہنا چاہیے اور اپنے ردِعمل اور تحسین شناسی کی ہمیں نہ کوئی توجیہ کرنا چاہیے اور نہ تنقیدی مسائل کے سلسلے میں افہام وتفہیم کے عمل کے لئے۔ جچا تلا انداز اختیار کرنا لابدی ہے۔

ادبی فن پاروں کی تنقید دراصل ایک طرح کی تشکیل نو بھی ہے اور ایک طرح کی صحت و صفائی یعنی Clarification کا عمل بھی۔ تخلیقی کارنامے کی طرح تنقیدی کارنامے کی تہہ میں انضباط کا عمل Process of Ordering کارفرما رہتا ہے۔ تنقید نگار محاکمہ بھی کرتا ہے اور ایسا کرنے کے دوران اپنی حسِ امتیاز کو بھی برتتا ہے۔ معیاری ادبی تنقید میں نہ تعمیمی بیانات کے لئے گنجائش ہوتی ہے، نہ زورِ بیان کا مظاہرہ کرنے کی۔ دراصل ہمارے ہاں یہ دونوں چیزیں اس لئے عام رہی ہیں کیونکہ ہماری تنقید متن کو کریدنے سے باز رہتی ہے۔ اور ہوا میں تیر چلاتی رہتی ہے۔ جیسا کہ اشارہ کیا گیا عربی اور فارسی روایت میں لطفِ سخن پر زور زیادہ ملتا ہے اور مرادفات کا استعمال کرنے اور لفظوں کے خزانے کو بے غل وغش لٹانے پر۔ ہم اس امر پر غور نہیں کرتے کہ ادب میں ترسیل کے مسئلہ کی نوعیت کیا ہے؟ انفرادی عمل کو ایک معروضی شکل کیسے دی جاسکتی ہے؟ اور تنقید کی زبان میں توازن، قطعیت اور حشو وزوائد سے اجتناب کے کیا معنی ہیں.؟ یہی نہیں بلکہ تعبیر وتفسیر یعنی

Explication کے عمل کے دوران تمثیلی اندازِ بیان کو، جو شاعری کی زبان ہے، سائنٹفک محاورے میں کیسے تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ بیانی زبان یعنی Descriptive Language اور چھان بین کی زبان یعنی Evaluative Language میں اساسی فرق ہے۔ ہمارے بعض پڑھنے والے اس بات پر چونکتے اور انگشت نمائی کرتے ہیں کہ ہم اپنی تنقیدی تحریروں میں وہی زبان کیوں استعمال نہیں کرتے، جو شبلی اور آزاد کرتے تھے۔ یا ان کی لکیر کو پیٹنے والے اب پینترہ بدل کر کرتے ہیں۔ اب ان عقلمندوں سے کیسے کہا جائے، کہ جب مسائل کو دیکھنے کا اندازِ نظر بدلے گا تو اسے حرف وصوت کے ذریعے دوسروں تک منتقل کرنے کا وطیرہ بھی بدل جائے گا۔ ادبی تجربے کے حقائق کو دیکھنے اور جانچنے کے عمل کے اندر ہی چھان بین یعنی Evaluation کا عمل مضمر ہے۔ ہماری سب سے بڑی کمزوری عبارت آرائی کی چاٹ رہی ہے۔ تنقیدی محاورہ اور مرصع جملہ سازی دو مختلف چیزیں ہیں۔ ہم الفاظ کے ظاہری حسن پر تو ریجھتے رہے ہیں مگر کبھی یہ سوچنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے کہ الفاظ نہ بذاتِ خود حسین ہوتے ہیں اور نہ مکروہ اور بدہیئت۔ ان کا حسن ان کی تاثیر میں، اور ان کی تاثیر ان کے تفاعل کی ناگزیریت اور موزونیت میں چھپی ہوتی ہے۔ یہ موزونیت اور ناگزیریت کیا ہے؟ خیالات اور جذبات کے مرکب کا تشفی بخش اظہار یعنی Articulation اور زندگی کے بارے میں بنیادی ایقانات Intuitions اور ادبی لسانیاتی ڈھانچے کے مابین مکمل تطابق اور ہم آہنگی، جسے کم سے کم الفاظ اور زیادہ سے زیادہ وقیع انداز میں دوسروں تک منتقل کیا جاسکے۔ ہمارا عام تنقیدی رویہ ایک سستے قسم کی رومانیت پسندی پر تکیہ کرتا رہا ہے۔ ہم تنقید لکھتے وقت بھی مصرع طرح اٹھانے کی کوشش کرتے ہیں، اور اسی طرح دادطلب کرنے کے عادی رہے ہیں۔ جیسے مشاعروں میں سخن وروں کو داد دی جاتی ہے۔ تنقید نگاری میں خطابت سے کام اس لئے نہیں چل سکتا کیونکہ یہ فن ایک طرح کی معروضیت اور لاتعلقی چاہتا ہے اور یہاں تجزیہ، استدلال اور محاکمہ تینوں ضروری ہیں اور ان تینوں کا انحصار قدر شناسی اور قدر آفرینی کے عمل پر ہے، جو ٹھنڈے دل سے غور وفکر پر آمادہ کرے اور جذبات کے دھارے کے ساتھ بہنے کی ترغیب نہ دلائے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا، ہماری تنقید نگاری میں عبارت آرائی کی طرف رجحان آیا تو

دراصل عربی اور فارسی کے بوجھل پن، مرادفات پر اصرار اور الفاظ کی قطعیت اور شفافیت سے گریز کرنے کی وجہ سے، لیکن ان سب پر مستزاد یہ کہ اس سے ایک طرح کی غیر ذمہ داری کا بھی پتہ چلتا ہے۔تنقید نگاری کے لیے یہ از بس ضروری ہے کہ ہم اس ادبی معروض پر نظریں گاڑیں، جس سے ہمیں سابقہ پڑا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ دیکھیں کہ اس میں الفاظ ومحاکات کا باہمی تفاعل کس درجہ کا ہے؟ اور ہمارے شعور وادراک پر ادبی فن پارے کا ایک وجودِ کلی کی حیثیت سے جو ردِعمل مرتب ہوا اسے پڑھنے والوں تک کیسے پہنچایا جائے، یہاں معاملہ زورِ بیان یا شخصی اظہار کا نہیں ہے بلکہ اقدار کی بازآفرینی، ان کی پرکھ اور چھان بین اور شعری تجربے کی بازآفرینی کے بعد لاتعلقی اور خود ضبطی کے ساتھ اس کی ترسیل کا ہے۔تنقید کی زبان اگر تشبیہ اور استعارے پر بھروسہ کرے گی تو وہ پایۂ اعتبار سے گر جائے گی۔ اس کے لئے کہ ایک طرح کی معروضیت یعنی Objectivity لازمی ہے۔ اور ایک طرح کا متوازن اور سلجھا ہوا انداز بھی۔ بہ الفاظ دیگر یہاں ذومعنویت نہیں، براہ راست اظہار بیان کی ضرورت نسبتاً زیادہ ہے۔ کیونکہ تنقید بنیادی طور پر ایک طرح کی توجیہہ وتعبیر کا عمل ہے یہ جتنا واضح، مربوط اور گنجلک پن سے خالی ہوگا اتنا ہی موثر طور پر ترسیل کی غایت کو پورا کرے گا۔ایک طور سے دیکھا جائے تو تنقید نگار بھی بنیادی اعتبار سے اسی مسئلہ سے دوچار ہوتا ہے جس سے تخلیقی فن کار یعنی تجربے اور حقیقت کے مختلف شیون کے بارے میں اس کا ردیہ یا ایسے علم کی فراہمی جو مشتمل ہو نفس اور غیر نفس کے باہمی رشتوں کی پہچان پر۔فرق صرف اتنا ہے کہ موخر الذکر کے تاثرات اور ردعمل اول الذکر کے کام کے لئے ایک بنیادی نقطۂ آغاز فراہم کرتے ہیں۔اور اس کے لئے اپنے تفاعل کی تحدید بھی کرتے ہیں۔تنقید نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے آپ اور واہمے کو بے لگام چھوڑنے اور خلا میں بے محابا پرواز کرنے کی بجائے اپنی نظریں زمین پر رکھے۔ سوائے اس کے کہ تخلیقی فن کار کے مفاہیم کی اندرونی توانائیوں اور گنجائشوں تک رسائل حاصل کرنے کے لئے ایک طرح کا قیاسی یعنی Speculative طریقہ کار اپنانا بھی ضروری ہے۔لیکن ہمارا سروکار مفاہیم سے اتنا نہیں جتنا ان مفاہیم کو پڑھنے والوں تک پہنچانے کی زبان سے ہے۔ اور اس سلسلے میں قطعیت، معروضیت اور وضاحت بیان یعنی lucidity صیغۂ اظہار کی بنیادی شرائط

تسلیم کی جاسکتی ہیں۔ یہاں نمائش، غلو اور آراستگیٔ بیان سے کام نہیں چلتا بلکہ ان کے بجائے اعتدال و توازن حزم و احتیاط اور بے کم و کاست بات کہنے کا ڈھنگ برتنا لابدی ہے۔ ایک لفظ میں تنقید نگار کے لئے ستر پوشی ضروری ہے۔ خود نمائی اور تزئین و آراستگی پر زور دینے سے ادھ کچرے پن کا پتہ چلتا ہے۔ اس سے یہ خیال گزرتا ہے کہ چونکہ ہمارے پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں ہے اس لئے ہم اپنے ذہنی افلاس کو چھپانے کے لئے الفاظ کے رنگین غبار کی آڑ لینا چاہتے ہیں تاکہ اپنی بے بضاعتی کی پردہ پوشی کرسکیں۔

راقم الحروف کی رائے میں ایک طویل عملِ ارتقا کے بعد جدید دور میں اچھی انگریزی نثر کے نمائندے برنارڈ شا، ایلیٹ، اور برٹرینڈ رسل کہے جاسکتے ہیں۔ قدیم تنقید میں سب سے ستھری نثر ڈرائیڈن اور سوئفٹ نے لکھی ہے ہماری زبان کی تاریخ تو اتنی پرانی نہیں جتنی یورپ کی مختلف زبانوں کی، لیکن ہمارے ہاں محکم اور منضبط نثر لکھنے والوں میں مولانا حالی اور مولوی عبدالحق کا نام لیا جاسکتا ہے۔ یعنی ایسی نثر جو تنقید کی زبان بن سکے۔ اسلوبِ بیان کی صلابت اور پختگی اور تجمل کے اعتبار سے مہدی الافادی اور عبدالرحمان بجنوری کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اچھی اور محکم نثر لکھنے کی ایک بڑی، گو تنہا نہ سہی، شرط، عربی اور فارسی یا کم از کم فارسی زبان سے گہری واقفیت ہے کہ اس کے بغیر زبان کے کینڈے پر گرفت کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ ہمارے ہاں نثر کے ارتقا کو پہلے ادب لطیف کی تحریک نے اور بعد میں ترقی پسند ادب کی تحریک نے ناقابل تلافی نقصان پہنچایا۔ اول الذکر نے اس کا رشتہ ایک دھندلی اور جذباتی قسم کی رومانیت سے اور موخر الذکر نے سستی قسم کی صحافت سے جوڑ دیا۔ اچھی نثر کے لئے تین شرائط لازمی معلوم ہوتی ہیں اول ادبی حسیت، دوسرے مزاج کا توازن اور سلامت روی اور تیسرے زبان کی سرشت سے پورا لگاؤ۔ اگر یہ شرطیں پوری نہ ہوں تو خالی خولی لفاظی یا رنگینیٔ عبارت سے کام نہیں چل سکتا۔ یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ادب سے سنجیدہ وابستگی فکر و تامل اور غور و خوض کے بغیر ممکن نہیں۔ جس قسم کے مخصوص علم تک ادب کے ذریعے ہماری رسائی ہوتی ہے وہ فکر کا مطالبہ کرتا ہے لیکن اس کے لئے احساس کی کیفیت کا تقدم بھی ضروری ہے اور اسی طرح تنقیدی محاکمے کے لئے فکر کی صلابت اور احساس کی تازہ کاری

دونوں بیک وقت لازمی ہیں۔ جب ہم اس محاکے کے درمیان چوردروازے سے اپنی چٹخارے والی زبان کوداخل کرنا چاہتے ہیں تو فوراً یہ راز فاش ہوجاتا ہے کہ ہم اسے تفننِ طبع کے لئے استعمال کررہے ہیں۔ ایلیٹ کی تنقیدی تحریروں کے ایک ایک جملے کے پس پشت مسلسل اور گہرے غوروفکر کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں یہاں Rhetoric کا دور دور بھی دخل نہیں۔ اور نہ جذباتیت کا۔ بلکہ پوری تحریر مدلل، شفاف اور بصیرت افروز نظر آتی ہے۔ یہی حال عام طور پر انگریزی میں تنقید نگاری کا ہے۔ اچھی تنقیدزبان لکھنے والے کی پختگیٔ شعور کی غمازی بھی کرتی ہے۔ اور پڑھنے والے کے شعور کو ایک سمت بھی عطا کرتی ہے اور اس کے ساتھ ہی ارتکاز کے ضابطے یعنی Discipline of Concentration کو بھی فرض کرتی ہے، تخلیقی فن کار بھی سائنس داں اور فلسفی کی طرح، حقیقتِ آخری کی کھوج اور دریافت اور وسیلہ اظہار کی روشنی میں اس کی تعبیر وتفسیر میں لگا رہتا ہے۔ اور اس کا ادراک بھی انتہائی حسیت کا حامل ہوتا ہے اس ادراک کو آشکار کرنا اور فنی کارنامے کی باہمی وابستگیوں اور رشتوں کے تانے بانے کو نمایاں کرنا، یہی تنقید نگار کا اصل وظیفہ ہے۔ جب تک اس میں یہ صلاحیت نہ پائی جائے اور وہ اپنے آپ کو فنی کارنامے میں پورے طور پر ملوث نہ کرسکے، اس کی سوجھ بوجھ پر بھروسہ نہیں کیا جاسکتا۔

لفظیاتی ادبی ڈھانچے میں فکروتخیل، مشاہدہ اور زبان ووجدان سب ایک دوسرے میں مدغم ہوجاتے ہیں اور ایک وحدت کلی کو جنم دیتے ہیں۔ تنقید نگار کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ اس وحدت کو تحلیل کرکے اس کے مختلف اجزائے ترکیبی تک بھی پہنچے اور پھر اس کی باز آفرینی بھی کرے۔ یعنی وحدت کو کثرت اور کثرت کو وحدت میں منقلب کرنے کی سعی کرے۔ یہ کام تعمیمی اندازِ بیان اختیار کرنے اور شاعرانہ نثر میں طبع آزمائی کرنے سے نہیں چلتا۔ فنی کارنامے کی جزئیات سے سروکار رکھنے کے ساتھ ہی اسے سکون یافتہ خوداعتمادی کے ساتھ ایک وسیع تناظر میں رکھنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ لیکن ہر حال میں یہ لازم ہے کہ تنقید نگار اپنی تحسین شناسی اور محاکے کو لاتعلقی کا رنگ دے۔ اور اپنی حسِ امتیاز کو کام میں لائے۔ اگر راقم الحروف سے یہ استفسار کیا جائے کہ وہ اپنے ادبی تجربے کی بنیاد پر تنقیدی زبان کے کن معتبر نمونوں کی نشاندہی کرسکتا ہے تو جواباً

مندرجہ ذیل تراشے پیش کیے جاسکتے ہیں۔

''قوت متخیلہ کیسی ہی دلیر اور بلند پرواز ہو، جب تک وہ قوت ممیزہ کی محکوم ہے شاعری کو اس سے کچھ نقصان نہیں پہنچتا۔ بلکہ جس قدر اس کی پرواز ہوگی اسی قدر شاعری اعلیٰ درجے کو پہنچے گی۔ دنیا میں جتنے بڑے بڑے شاعر ہوئے ہیں اور ان میں قوت متخیلہ کی بلند پروازی اور قوت ممیزہ کی حکومت دونوں ساتھ ساتھ پائی جاتی ہیں۔ ان کا تخیل نہ خیالات میں بے اعتدالی کرنے پاتا ہے نہ الفاظ کی کجروی، مگر دوسری صورت میں جب کہ تخیل قوت ممیزہ پر غالب آ جائے، شاعر کے لئے اس کی پرواز ایسی ہی خطرناک ہے جیسے سوار کے لئے نہایت چالاک گھوڑا، جس کے منہ میں لگام نہ ہو(مقدمہ شعروشاعری، ص:55-54)

قدما اردو روزمرہ اور صفائی بیان کو سب باتوں سے زیادہ اہم اور مقصود بالذات جانتے تھے۔ برخلاف متاخرین کہ وہ ہر شعر میں ایک نئی بات پیدا کرنے اور اسالیب بیان میں نئے نئے تعجب انگیز اور لطیف و پاکیزہ اختراعات کرنے ہی کو کمال شاعری سمجھتے تھے اور زبان کی صفائی اور روزمرہ کی نشست کو محض خیالات کو ظاہر کرنے کا آلہ (نہ کہ مقصود شاعری) تصور کرتے تھے۔ چنانچہ مرزا ایک دوست کو خط لکھتے ہیں کہ ''بھائی شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں ہے۔'' (یادگارِ غالب، ص141)

خطیبانہ لفاظی اور کھوکھلی گھن گھرج کی مثالیں درکار ہوں تو حضرت جوش کا کلام موجود ہے۔ گو وہ لفظوں کا خزانہ بے دریغ لٹاتے ہیں اور مرادفات بے غل وغش برتتے ہیں اور ان کے لہجے میں دھوم دھڑ کا عموماً ضرورت سے زیادہ ہوتا ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی وہ بلند آہنگ لفظوں اور ترکیبوں کے برمحل مصرف اور اپنے جذبے کے ہم آہنگ سخن پر بھی قادر ہیں (اقبال اور بعض دوسرے شاعر، ص:193-192)

انحطاط وزوال، کے بعد قوم کے احساس زیاں کو اقبال نے تمثیلاً یوں ادا کیا ہے کہ ہرن نے آنکھوں سے اوجھل اور دسترس سے باہر ہوتے ہوئے جو گرد اڑائی، اس نے سرمے کا کام کیا۔ اور بینائی جو دھندلا گئی تھی نئے سرے سے روشن ہوگئی۔ آہوئے تاتاری، کی جستجو ان کے

نزدیک ایک نادر روحانی مقصد کی لگن ہے۔ جو محض قیاس وگمان سے نہیں آتی۔ بلکہ منزل مراد تک پہنچنے کے لیے مشام تیز چاہتی ہے، کہ اس کے تصور ہی سے سارا وجود اس کی مہک میں بس جائے۔ (ایضاً: 49-428)

> جبریل وابلیس، میں اقبال کے جذب وفکر کے گوناگوں پہلو سمٹ آئے ہیں اس میں ایک مقرب اور آسودہ اور ایک معتوب اور مغرور مگر بدستور سرکش فرشتے کی سیرت کشی کی گئی ہے۔ گفتگو کی اٹھان جبریل سے ہوتی ہے۔ ان کے خطاب میں التزاماً پرانی یک جائی کا پاس ہے۔ کہ شاید اس سے ابلیس کچھ پسیجے اور اس راندۂ درگاہ کی آنکھوں میں اپنا پرانا مرتبہ، اپنی تجی ہوئی معصوم زندگی پھر جائے۔ مگر پھر بھی سوال جو کیا گیا ہے وہ تعریض کے پہلو سے خالی نہیں۔ (ایضاً: 449)

حالی کا ذکر اس سے پہلے کیا جا چکا ہے۔ آخری تین تراشے خواجہ منظور حسین کی کتاب 'اقبال اور بعض دوسرے شاعر' سے لیے گئے ہیں۔ اقبال پر اب تک لکھی گئی کتابوں میں یہ سب سے جچا تلا اور کھرا محاکمہ ہے۔ ان تراشوں پر تبصرہ اس لیے غیر ضروری ہے کہ اوپر تنقید کے لیے جس زبان کا ذکر کیا گیا، وہ اس پر بہ تمام وکمال پورے اترتے ہیں۔ خواجہ صاحب حالی کی نثر کے خوشہ چیں ہیں۔ انگریزی اردو اور فارسی زبانوں کا ان کا مطالعہ حیرت انگیز طور پر گہرا اور وسیع ہے اور جدید عہد کی حسیت اس پر مستزاد۔ تنقید کے لیے کانٹے پر تلی ہوئی یہی وہ زبان ہے جو ہمارے لکھنے والوں کے لیے مشعلِ راہ بن سکتی ہے۔

☆☆☆

تنقیدی تجزیہ کے تین بنیادی عناصر

کسی بھی ادبی کارنامے کا تصور اگر ہم بہ حیثیت ایک فنی اکائی کے کریں اور اسے تنقیدی تجزیے کے عمل سے گزاریں تو فوراً یہ واضح ہو جائے گا کہ اس میں تین عناصر بنیادی اور مرکزی اہمیت کے حامل ہیں۔ اول اقدار کا ایک نظام، دوسرے انفرادی تخلیقی تجربہ اور تیسرے ایک لسانیاتی ڈھانچہ، جس میں اول الذکر دونوں عناصر کو متشکل یا پیوست کیا جاتا ہے۔ شاید پیوست کیے جانے کی ترکیب برمحل اور موزوں نظر نہ آئے کیونکہ اس پر ایک طرح کے شعوری التزام یا ایک نوع کے Artifice کا گمان گزرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ قدر اور تخلیقی تجربے کے مابین ایک طرح کا تعامل ضروری ہے۔ اور لسانیاتی ڈھانچہ ایک ایسا Substratum ہے، جسے بنیادی فرض کرنا ہر صورت میں ناگزیر ہے۔ کیونکہ لفظ و معنی کا رشتہ دراصل جسم و جان کا رشتہ ہے۔ فنی کارنامے کی تخلیق ایک عمل خارجیت سے عبارت ہے جس کے بغیر ہم اس کے وجود کا اثبات نہیں کر سکتے۔ اقدار کے نظام سے کیا مراد ہے۔ اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ کیا ادبی اور اخلاقی قدروں کو ایک دوسرے سے علاحدہ کیا جا سکتا ہے؟ کیا بڑے اور عظیم ادب کا تصور مابعد الطبیعاتی اور اخلاقی قدروں کے انعکاس کے بغیر ممکن ہے؟ ادبی مطالعے اور محاکمے کے دوران ان سوالات کا ذہن میں ابھرنا لازمی ہے۔ یہ اس وقت بھی لازمی نظر آتے

ہیں جب ہم ادبی کارنامے کی کائنات کو اپنے آپ پر مشتمل یعنی ایک Self-Contained وحدت تصور کرتے ہیں۔ اگر ادب کا تعلق بنیادی طور پر انسانی رویوں کی چھان بین انسانی جذبات کی تہذیب اور لطافت یعنی Refinement اور ہمارے ردِعمل کی گہرائی اور وسعت سے ہے، تو اس میں خالص ادبی معیاروں سے ہٹ کر یا ان پر مستزاد دوسرے تہذیبی ضابطوں کے نتائج اور اکتسابات سے بھی کام لینا ہوگا۔ فنی ادبی کارنامے کی حیثیت ایک موناد (Monad) کی سی ہے، اسی کی اپنی ایک وجودیت یعنی Ontology بھی ہے۔ لیکن یہ کارنامہ محض خلا میں وجود نہیں رکھتا بلکہ یہ ذاتی وجود اسی وقت قائم ہوتا ہے جب تخلیق کے پر پیچ عمل سے گزر چکا ہو۔ اگر ہم خیال کی بساط کو ذرا وسعت دیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ادبی کارنامہ اس احساس معنویت یعنی Sense of Significance کو متشکل کرتا اور ہم تک پہنچاتا ہے۔ جس کا فن کار اشیا کے مابین رشتوں کے سلسلے میں ادراک کرتا ہے۔ فلسفی، سائنسدان اور فن کار تینوں کا پایانِ کار مطمحِ نظر، ان کی مساعی کا مرکز و محور اور ان کے طریقۂ کار کا ماحاصل حقیقت آخری کا ادراک اور انکشاف ہے۔ اور یہ حقیقت آخری یا حقیقت مطلقہ ایک مابعد الطبیعاتی اور اخلاقی سطح رکھتی ہے۔ فنی کارنامہ محض خارجی احوال کی نقش گری نہیں کرتا، بلکہ ان کے باطن کو آشکار کرتا ہے۔ انکشاف کے اس عمل کے لئے جذبہ، تخیل اور وجدان سب ہی کام میں لائے جاتے ہیں۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک نے تو یہاں تک کہا ہے کہ سائنس بھی حقیقت تک رسائی کے لئے ایک استعارے کا حکم رکھتی ہے۔ لیکن جہاں سائنس یا حقیقت نگاری صرف واقعات یعنی Facts یا مظاہر فطرت کی دنیا سے واسطہ رکھتی ہے یا ان میں ڈوبی رہتی ہے اور ان کی بیرونی پرت ہی پر نظریں جمائے رکھتی ہے، ادبی فن کار کا واسطہ بیش از بیش ان واقعات یا مظاہر کے باطنی پہلو سے ہوتا ہے۔ اس کے لیے خارجی دنیا میں اشیا کا ادراک ہی کافی نہیں بلکہ باہمی وابستگیوں کے اس تانے بانے سے سروکار بھی لازمی ہے جن میں اشیا باہم گتھی ہوئی ہیں۔ اشیا کے نظم باہمی کی گہرائی، پیچیدگی اور وسعت سے صرف نظر کرنا ادبی فن کار کے لئے کوئی جواز نہیں رکھتا اور اس طرح کے صرفِ نظر کے لیے اسے کوئی چھوٹ نہیں دی جا سکتی۔

جب ہم ادبی مسائل پر غور و فکر کا آغاز کرتے ہیں تو ہمارا واسطہ دو طرح کی اقدار سے

ہوتا ہے۔اول ادبی قدریں اور دوسرے اخلاقی قدریں۔اول الذکر کا تعلق لسانیاتی ڈھانچے کو سلیقے اور احتیاط کے ساتھ برتنے اور پیش کرنے سے ہے۔اسے آپ ایک طرح کی ساختی منطق یعنی Structural logic بھی کہہ سکتے ہیں۔گو منطق کا لفظ استعمال کر کے ہم اپنے آپ کو کسی طرح کی سخت گیری کا پابند نہیں بنا رہے ہیں۔ ہمارا منشا صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ الفاظ محاکات اور استعارے یا علائم کے درمیان ادبی ڈھانچے میں ایک طرح کا تعامل لازمی امر ہے۔سلسلہ واری بیان کو ایک زمانے میں ایک ادبی قدر کے طور پر برتا جاتا تھا۔لیکن اس کوشش کے زیر اثر کہ ادب کو زندگی کے ایک تشفی بخش التباس کے طور پر پیش کیا جائے، اب غیر سلسلہ واریت یعنی Discontinuity کو اس کے برعکس اہمیت دی جانے لگی ہے۔ادبی کارنامے کا مابہ الامتیاز وصف محض بیان پر اکتفا کرنا نہیں ہے بلکہ ادب کے مواد کو ایک خارجی شکل صورت عطا کرنا یعنی اسے Embody کرنا ہے۔لسانیاتی منطق تو اب معانی کے بھی معانی پر زور دیتی ہے اور اس کے تعین کے لیے نئے نئے وسائل کام میں لائے جانے لگے ہیں۔کیونکہ زبان کوئی جامد اور متعین شے نہیں ہے۔الفاظ اور محاکات ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے اور نئے مرکبات بناتے رہتے ہیں۔ادبی فنکار ہمیں ایسی Configurations سے دوچار کرتا ہے جن کی حدیں متعین کرنا آسان نہیں کیونکہ وہ منقلب بھی ہوتی رہتی ہیں اور اپنا محور بھی تبدیل کرتی رہتی ہیں۔

اخلاقی اور مابعد الطبیعاتی قدریں، جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ہے دو طرح سے متصور کی جاسکتی ہیں۔یعنی زندگی کے بارے میں بعض بنیادی ایقانات یعنی Intuitions جن کا تعلق ایک طرح کی آفاقی حقیقت Cosmic Reality سے ہے اور وہ قدریں جو انسانی عمل اور برتاؤ کا احتساب کرتی یا ان کا تجزیہ کرتی ہیں، کانٹ کا کہنا ہے کہ جب ہم کسی اختصاصی صورت حال سے ماورا ہو کر عام اصول اور مسلمات تک پہنچتے ہیں جن کا اطلاق ہر صورت حال پر کیا جاسکتا ہے۔تب گویا ہم اخلاقی قدروں کا ادراک کرتے ہیں۔ پولش ناول نگار کانریڈ نے ایسی تمام اقدار کو جامعیت کے ساتھ ایک لفظ وفاداری یعنی Fidelity سے تعبیر کیا ہے۔مخصوص صورت حال میں عمومیت کا پہلو نکال لینا یا ایسے بنیادی انسانی رویوں اور جوابی تاثرات یعنی Responses کو

متعین کرنا جوایک وسیع اپیل، ایک ہمہ گیر مطابقت اور ہم آہنگی یعنی Congruence رکھتے ہوں۔ یہ بھی اخلاقیات کے ذیل میں آتا ہے۔ اور یہ اہم اور قابل لحاظ عنصر ادبی کارناموں کی تہہ میں پایا جاتا ہے۔ اخلاقی اقدار کی براہ راست تبلیغ اور اشاعت ادبی اور فنی لحاظ سے مستحسن نہیں ہے۔ لیکن ان کے سلسلہ میں ایک اندرونی حاشیے کی موجودگی کم و بیش ضروری ہے۔ شیکسپیئر کے طربیہ ڈراموں میں بھی کوئی اخلاقی مقصد یا پیغام نہیں ملتا۔ لیکن اشیا کو ناپنے کا ایک ایسا پیانہ یعنی Scale of Reference ضرور ملتا ہے جو خیر اور شر کے درمیان بین طور پر امتیاز نہیں کرتا لیکن ایک اخلاقی حس یا اخلاقی وجدان کے طور پر تہہ نشیں رہتا ہے۔ کانٹ نے اس کے لئے Purposiveness Without Purpose کی بلیغ ترکیب استعمال کی ہے۔ ادب میں ہمیں ایک نقش جھلکتا نظر آتا ہے جو زندگی کے بہاؤ کا نقش ہے یہ ایسے تجربات کی نشاندہی کرتا ہے جو تواتر کے ساتھ عمل پذیر ہوتے ہیں اور زندگی میں شکست و ریخت، زیروبم اور الٹ پھیر کو واضح کرتے ہیں۔ لسانیاتی ڈھانچہ اس نقش کی تجسیم ہی کا دوسرا نام ہے۔ یہ اس وقت ممکن ہے جب اندرونی تخلیقی تجربہ، اقدار اور لسانیاتی ڈھانچے کے درمیان ارتباط باہمی پیدا کرنے کا کام کرے۔ لہٰذا اخلاقی قدروں کو بھی منجمد بے لچک اور غیر متبدل فارمولوں پر قیاس نہیں کرنا چاہیے۔ بلکہ یہ ایسی سچائیاں ہیں جو ہرصورت حال میں ہمارے سامنے آتی رہتی ہیں۔ ادبی کارنامے کا وظیفہ ان سچائیوں کو اس طرح پیش کرنا ہے کہ وہ وجدان کی توانائی اور تخلیقیت ہی کا ایک جزو معلوم ہوں۔ خارج سے عائد کی ہوئی نظر نہ آئیں۔ اس سلسلہ میں گومگو کی جس کیفیت سے ادب کے قاری کو دوچار ہونا پڑتا ہے اور اس کے بارے میں عظیم امریکی نقاد نورتھروپ فرائی کا یہ قول ذہن میں رکھنے کے قابل ہے کہ اگر ادب تمام تر ناصحانہ رنگ اختیار کرے تو اس سے اس کی سالمیت یعنی Integrity کو صدمہ پہنچتا ہے اور اگر وہ اس سے یکسر مبرا ہو جائے تو اس سے اس کی سنجیدگی یعنی Seriousness کے مجروح ہو جانے کا خطرہ رہتا ہے۔

☆☆☆

اقبال اور فنونِ لطیفہ

کچھ عرصے سے یہ نیت تھی کہ فنونِ لطیفہ کے سلسلہ میں اقبال کے نقطۂ نظر کا بالصراحت محاکمہ کیا جائے۔ اس غرض کے بموجب جب 'ضربِ کلیم' میں اس عنوان کے تحت نظموں پر ایک پھسلتی سی نگاہ دوڑائی تو ایک نظم 'تیاتر' پر نظریں اٹک کر رہ گئیں۔ اقبال کی شاعری میں تین غالب محرکات یعنی Motifs کلیدی اہمیت کے حامل ہیں۔ خودی، فقر اور عشق، اور وہ ان تینوں کو، بالخصوص خودی اور عشق کے موضوعات کو تواتر کے ساتھ اور ہر ہر زاویے سے ٹٹول کر دیکھتے رہتے ہیں۔ اقبال کے ہاں خیر اور شر کا تصور بھی مجرد طور سے نہیں پیش کیا گیا۔ اسے برتنے اور پرکھنے کی کسوٹی بھی خودی ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہر وہ شے اور عمل جو خودی کی نگہداری میں ممد ہو، اور اسے قوی اور توانا بنائے، خیر سے عبارت ہے۔ اور ہر وہ شے اور عمل جو استحکام کے برعکس ضعف اور وحدت اور تنظیم کے بجائے انتشار اور پراگندگی پیدا کرنے کا سبب بنے، شر کے مرادف ہے۔ حریم وجود بہ منزلہ ایک قندیل کے ہے جس کے اندر خودی کی شمع فروزاں رہتی ہے۔ اقبال کے نزدیک وجود کی کہنہ خودی ہے۔ یعنی فرد کی اپنی توانائیوں کا احساس اور شعور اور ان توانائیوں کو بروئے کار لانے اور فروغ دینے اور بالیدہ کرنے کا عزم اور جتن۔ یہی زندگی کا اصل وظیفہ ہے۔ اسی میں اس کا سرور و سوز پوشیدہ ہے۔ جو ثبات اور پائندگی کی ضمانت کرتا ہے۔ تربیت یافتہ اور صیقل شدہ خودی

جب انضباطِ کار اور دستورِ حیات کے مرحلے سے گذر کر پختگی اور ثمر رسیدگی حاصل کر چکی ہو، تو وہ مہ پروین سے بلند تر مقام پر فائز ہونے کا استحقاق رکھتی ہے اور یہ استحقاق بھی کہ وہ انفس و آفاق پر حاوی ہو جائے اور انھیں اپنی شرائط پر ڈھالنے کا حوصلہ کر سکے۔ وجود یا انا کا تشخص دو طرح سے کیا جا سکتا ہے یعنی ذات اور صفات کے واسطے اور وسیلے سے۔ بہ الفاظ دیگر ذات وہ اکائی ہے جو صفات کے تنوع اور اس کی گونا گونی اور کثیر الجہتی کو ایک وحدت اور ترتیب سے آشنا کرتی ہے اور ذات و صفات کے مابین جتنے ممکن رشتے متصور کئے جا سکتے ہیں وہ کسی نہ کسی نہج پر خودی ہی کے ذریعے قابلِ تفہیم بنتے ہیں۔ اگر ہم یہ بھی تسلیم کر لیں کہ صفات منجمد امتیازات کا نام نہیں اور ذات ایک ٹھہری ہوئی اور سنبھلی ہوئی وحدت نہیں بلکہ شخصیت سے تلون وابستہ ہے یعنی وہ ہر آن متغیر غالب کیفیات کا ایک اجتماع ہے تب بھی جو شے ان کیفیات کو مجتمع کرتی، یا ان میں ایک ظاہری نظم وضبط اور ارتباط پیدا کرتی ہے اسے ہم ذات کے نام سے ممیّز کر سکتے ہیں۔ اور ان سب پر روشنی کا جو پرتو پڑتا نظر آتا ہے جو شعاع ان کے گرد و پیش روشنی کا ایک ہالہ کھینچ دیتی ہے اسے ہم اقبال کی اصطلاح میں خودی کے الفاظ سے موسوم کر سکتے ہیں۔ یہ سب مسلمات نظم کے پہلے دو اشعار میں اس طرح سامنے لائے گئے ہیں:

تری خودی سے ہے روشن ترا حریم وجود
حیات کیا ہے؟ اسی کا سرور و سوز و ثبات
بلند تر مہ و پرویں سے ہے اسی کا مقام
اسی کے نور سے پیدا ہیں تیرے ذات وصفات

انھی مقدمات کے آئینے میں اقبال اداکاری پر جو 'تیاتر' سے متعلق ہے ایک نظر ڈالتے ہیں۔ اداکاری کے فن کی روایات بوجوہ ہماری زندگی اور اسی لیے ہمارے آدابِ فن میں بغایت کمزور اور غیر پرورش یافتہ رہی ہیں۔ اداکاری کا انحصار ہے اس امر پر کہ ہم ڈرامے کے کرداروں سے اپنے آپ کو مکمل طور پر ہم آہنگ کر کے ان کے جذبات، احساسات اور رویوں کو اپنی حرکات و سکنات یعنی Gestures کے ذریعے ناظرین تک پہنچائیں۔ اور ان کے لیے انھیں قابلِ فہم اور

قابلِ وثوق بنائیں یہ عمل ظاہر ہے کہ وقتی اور ہنگامی ہوتا ہے یعنی جب تک کہ ڈرامہ اسٹیج پر دکھایا جارہا ہے اور یہ طلسم بندھا ہوا ہے یہاں اصل مسئلہ ابلاغ یعنی Communication کا ہے۔ ویسے فن کا پورا مسئلہ ہی ایک طور سے ابلاغ کا مسئلہ ہے اور اسی لئے جمالیات کے فلسفی اور ماہر کروچے Croce کی اس رائے سے اتفاق کرنا ممکن نہیں ہے کہ فن کی جان و جواز ایقان ہے اور یہ عمل ایک طرح کی Intuiting پر منتج ہوجاتا ہے اور ابلاغ کی حیثیت ثانوی، فروعی، ضمنی بلکہ ایک حد تک غیر ضروری ہے۔ بہ الفاظ دیگر ابلاغ یا تجسیم Incarnation کا عمل ایقان کے نقوش کو دھندلا کردیتا ہے۔ یا انہیں بڑی حد تک محو کردیتا ہے۔ فن کار کا مقصد پایان کار اور فی الاصل اظہار ذات نہیں ہوتا بلکہ بعض سچائیوں کا ادراک، بعض نادر اور معنی خیز تجربات کی تنقیح یعنی Clarification اور اپنے ایقانات یعنی Intuitions کی تجسیم خارجی اور تجسیم کا عمل، بغیر ابلاغ کے حصول کو سامنے رکھے پورا نہیں ہوسکتا۔ ایک طرح سے یہ دونوں لازم وملزوم اور باہم دگر پیوست ہیں۔ اقبال جب یہ کہتے ہیں: حریم تیرا خودی غیر کی، معاذ اللہ/ دوبارہ زندہ نہ کر کاروبار لات و منات، تو وہ خودی کے اپنے تصور کو اداکاری کے فن پر بہ تمام وکمال چسپاں کرنا چاہتے ہیں اور اس اطلاق کلی کے لئے پوری طرح وجہ جواز موجود نہیں۔ ان کی آواز کے لہجے سے ایک طرح کا تیقن ٹپکتا ہے جو معاذ اللہ کی ترکیب سے ظاہر ہورہا ہے اس میں اصرار کی کیفیت بھی ہے اور ایک طرح کا احتجاج اور جھلاہٹ بھی۔ لات ومنات سے یہاں فن کے نقوش یعنی Images of Art کی طرف اشارہ مقصود ہے۔ اور کاروبار سے اشارہ اس عمل کی طرف بھی ہے جو ان نقوش کو گویا بنانے کے لئے لابدی ہوتا ہے یعنی اس کی Architectonics اور اس میں ایک مخفی اشارہ اس انہماک اور محویت کی طرف بھی ہے جو ایسا کرنے کے لئے درکار ہوتی ہے لیکن جس سے پہلو تہی کی دعوت در پردہ دی جارہی ہے یا جس سے گریز اور بے رغبتی پسندیدہ ہے۔ اقبال کے بیان سے ایسا مترشح ہوتا ہے کہ اولاً ایک خودی کا دوسری خودی میں مدغم ہوجانا آنی اور لمحاتی نہ ہو، بلکہ مستقلاً ہو اور ثانیاً ایسا کرنے سے خودی کے ثبات اور استحکام کا شیرازہ بکھر سکتا ہے۔ اسی ضمن میں اگلے اور آخری شعر میں یکساں تیقن اور خود اعتمادی کے ساتھ کہا گیا ہے۔ یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ رہے/ رہا نہ تو، تو

نہ سوزِ خودی نہ سازِ حیات ،خودی اور حیاتِ اقبال کے نظام اقدار، یا ان کے استعارات کی قواعد Grammar of symbols میں باہم دگر پیوست اور منسلک ہیں، اگر کامیاب تمثیل یا اداکاری کا منشایہ قرار پائے کہ اداکار اپنی خودی کو مجروح کر دے، یا مستقل طور پر اسے نابود کر دے۔ تو اس سے حیات کی نفی اور اس کا ابطال لازم آئے گا کیا واقعی ایسا ہوسکتا ہے؟ جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا، اداکاری کے فن کی بنیاد ایک طرح کے التباس یعنی Illusion پر ہے اور یہ التباس وقتی اور زمانی ہوتا ہے دیرپا اور مستقل نہیں۔ یہاں ہمیں بقول رومانی نقاد اور شاعر کالرج غیر یقینی پن کو برضا و رغبت معطل کرنے یعنی Willing Suspension of Disbelief کی دعوت دی جاتی ہے لیکن کچھ ہی عرصے کے لیے۔ مزید یہ کہ ایک مضبوط اور مستحکم خودی ہی اس امر کا اہتمام کر سکتی ہے کہ وہ غیر خود سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنے کے علی الرغم اپنی انفرادیت کا تحفظ کر سکے۔ اس ہم آہنگی کے عمل سے لازماً اداکار کی اپنی خودی مجروح اور شکست خوردہ نہیں ہوتی۔ عام طور پر اداکاری کے علاوہ جس کے لیے اس طرح کی لحاتی لیکن مکمل ہم آہنگی لازمی شرط اولین ہے۔ بعض کردار نقاب یعنی Mask کا استعمال اس پر مستزاد کرتے ہیں۔ جس کے ذریعے حقیقت اور اس کی پرچھائیوں کے درمیان ایک رشتہ اور تعلق پیدا کیا جاتا ہے لیکن اس کے نتیجے کے طور پر حقیقت محو نہیں ہوجاتی، بلکہ پرچھائیوں کے تضاد اور تخالف کے پس منظر میں اور زیادہ وقیع اور بامعنی بن جاتی ہے۔ یعنی ناظر کو اس کی کاوش اور جستجو ہوتی ہے کہ وہ ان پردوں کو ہٹا کر اصل حقیقت سے زیادہ دلیری کے ساتھ آنکھیں چار کرے۔ اس سلسلہ میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ شاید اقبال فن کی محض اظہاری یعنی Re-presentational قوتوں پر زور دینا چاہتے ہوں اور اس کے انکشافاتی یعنی Revelatory امکانات سے صرف نظر کر رہے ہوں۔

یہ بھی بعید از قیاس نہیں کہ اقبال کے ذہن کے کسی گوشے میں یہ خیال بھی شدت کے ساتھ جاگزیں ہو کہ موسیقی کے برخلاف، اسلام کے نظام اقدار و حیات میں رقص کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے اور رقص اور اداکاری کے فنون ایک دوسرے سے بہت دور نہیں ہیں اور اس لیے اقبال کا یہ کہنا: چھوڑ یورپ کے لئے رقص بدن کے خم و پیچ، چنداں محل حیرت نہیں اور اس کا صلہ بھی،

تشنگی کام ودہن، کے سوا اور کچھ نہیں۔ موسیقی کے لئے بھی اقبال، ضمیر پاک کی کڑی شرط عائد کر دیتے ہیں۔ خوش نوائی اور اصوات کے تال میل اور مدوجزر سے انبساط کا اکتساب اور حصول اسلام میں ممنوع نہیں، البتہ اسے بطور ایک پیشے کے برتنا مستحسن نہیں۔ اسی طرح روح کا رقص، جس میں 'ضرب کلیم اللہی شامل ہو، جائز قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن 'جسم کا رقص، جس میں زیبائش اعضا اور ان کی تشہیر جذبات حیوانی کے اشتعال کا باعث بنے اور اس میں جزو لاینفک کی حیثیت سے موجود ہو، جائز اور مطبوع قرار نہیں دیا گیا۔ خودی کے استحکام اور ضعف کے سلسلہ میں اقبال کے نقطہ نظر کو تسلیم کرنے کے باوجود، اداکاری کے فن کی طرف ان کا رویہ کچھ زیادہ قابل قبول نہیں معلوم ہوتا، خاص طور سے اس لیے کہ ڈرامے کو محض پڑھ کر اسے بحیثیت ایک فن پارے کے گرفت میں لانا کافی نہیں ہے۔ اس طرح ڈرامے کی صحیح تفہیم ادھوری اور نامکمل رہ جاتی ہے اور اداکاری کے بغیر ابلاغ کا مسئلہ پورے طور پر حل نہیں ہو پاتا۔ مزید یہ کہ اداکار کا دوسرے کی خودی میں اس طرح کا ادغام یعنی Assimilation محض عارضی اور وقتی ہوتا ہے۔ جس سے خودی کے استحکام، اس کی توانائی اور اس کے استقرار کو کوئی گزند اور ضرر نہیں پہنچ سکتا۔ اس امر کا تذکرہ بھی یہاں شاید بعض قارئین کے لئے دلچسپی کا سبب ہو کہ شیکسپیئر نے اپنے بعض اہم ڈراموں میں اداکاری یعنی Play Acting کا استعارہ جگہ جگہ استعمال کیا ہے۔ جس سے مراد یہ ظاہر کرنا ہے کہ زماں و مکاں میں مقید زندگی بھی سرتاسر تبدیلی اور تغیر کی زد پر رہتی ہے اور انسان کی ساری ہماہمی، جست و خیز اور کدوکاش بھی جو پرکاہ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی ایک طرح کی اداکاری ہی ہے جو وقت کی گردش سے نپٹنے کا ایک بہانہ ہے۔

☆☆☆

نظم: ایک خود مکتفی صنف

عرصۂ دراز کی بات ہے، جب فرانسیسی علامتی شاعر ملارمے نے نظم کے خود مکتفی ہونے کا تصور پیش کیا تھا، اس کا خیال تھا کہ نظم کوئی سیاق وسباق نہیں رکھتی۔ وہ ایک قائم بالذات اکائی ہے اور خارجی کائنات کے احوال وکوائف سے وہ اس درجہ بے تعلق ہوتی ہے کہ اس کی طرف وہ کسی بھی طرح ہمارے ذہن کو منتقل نہیں ہونے دیتی۔ بہ الفاظ دیگر وہ Non-Mimetic اور Non-Referential بھی ہوتی ہے اور Self-Contained بھی۔ نظم کی مثال موسیقی سے دی جاسکتی ہے جو کوئی معنی نہیں رکھتی اور اپنا جواز آپ ہی ہوتی ہے۔ اس میں اگر کوئی معنی متعین کرنا چاہیں، تو اسے ایک طرح کے جھنکار رکھنے والے معنی یعنی Resonant Meaning سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ امریکی شاعر پو Poe نے اس سے ملتا جلتا یہ خیال پیش کیا تھا، کہ طویل نظم ایک طرح کی تردید خود کی حامل ہے۔ کیونکہ تجربے کی وہ تندی اور تیزی جو اسے وجود میں لاتی ہے زیادہ دیر تک برقرار نہیں رکھی جاسکتی۔ بعد میں ملارمے کو اس امر کا احساس ہوا کہ نظم کا اس کا یہ تصور محض ایک آئیڈیل کی حیثیت رکھتا ہے اور اگر اس پر مستقل اصرار کیا جائے تو یہ ادبی شہ کار کی تقلیل وتخفیف یعنی Attenuation کا باعث ہوسکتا ہے اور لامعنویت یعنی Meaninglessness پر منتج ہوگا۔ امریکی نقاد Archibald Mcleish نے بھی کم وبیش اسی قسم کی رائے کا اظہار کیا تھا، جب اس نے کہا:

A poem must not mean, but be

ملارمے نے جو بات کہی تھی، وہ علامتی شاعری کے پس منظر میں کہی تھی اور جو بات ایک مخصوص قسم کی شاعری کے بارے میں صحیح ہو، اس کا اطلاق، بجنسہ، اور لازمی طور پر شاعری پر بالعموم یعنی تمام اصنافِ سخن پر نہیں کیا جاسکتا کہ شاعری ایک بت ہزار شیوہ ہے اور اس کے شیون گوناگوں ہیں۔ اگر ملارمے اور پو کی بات من وعن اور کلیتاً تسلیم کرلی جائے تو رزمیہ شاعری کے بارے میں آپ کیا کہیں گے؟ اردو نقاد جو انگریزی، فرانسیسی اور امریکی نقادوں کے نظریات اور افکار کو لے دوڑتے ہیں وہ ان افکار ونظریات کے ترک کردیے جانے یا ان میں قابلِ لحاظ ترمیم و تنسیخ ہوجانے کے بعد بھی ان کی تکرار کرتے رہتے ہیں۔ ان کا اصرار اب تک اس امر پر ہے کہ ایک نظم یا شاعری کا عموماً اپنی کائنات سے باہر اور کسی شے سے ارتباط نہیں ہوتا، اور نہ ہونا چاہیے۔ باوجودیکہ خالص شاعری یعنی Pure Poetry کا تصور کب کا ختم ہو چکا۔ ردعمل کے طور پر اس رائے کا کچھ نہ کچھ جواز نکلتا ہے مثلاً اس خیال کے ردعمل کے طور پر کہ شاعری کا مقصد، براہِ راست کسی صحیفۂ اخلاق کی تعلیم دینا ہے یا کسی معاشرتی سیاسی یا فلسفیانہ نقطۂ نظر کا ابلاغ یا اس کی ترسیل ہے، یا طبقاتی کشمکش کا شعور پیدا کرنا اور اسے منعکس کرنا ہے۔ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کے نام لیوا ادب کو اپنے سیاسی منشا یا پروگرام کی تشہیر اور نشر واشاعت کا موثر ترین وسیلہ جانتے ہیں ان کے عقیدے کی بنیاد یہ مفروضہ ہے کہ فنی ادبی شہ کار ایک سماجی مظہر ہے۔ الفاظ خود سماجی ضرورتوں کو پورا کرتے ہیں اور ادب کا مقصد اس سماجی حقیقت کو جسے پیداواری رشتے متعین کرتے ہیں، منقلب کرنا ہے، یہ سماجی حقیقت چونکہ ان طبقات سے متعلق ہے جو سماجی سانچے کو ڈھالتے ہیں اس لیے ان کے مابین کشمکش اور سماجی ڈھانچے میں موجود تضادات جو ایک خاص مرحلۂ ارتقا پر ظاہر ہوتے ہیں ادب کی ہر لسانیاتی تنظیم میں ظاہر ہونے چاہئیں۔ اس طرح ادبی شہ کار کوئی قائم بالذات اکائی نہیں، نہ کوئی تخلیقی تجربہ، بلکہ انسانی فطانت کے دوسرے اظہارات کی طرح یہ اس پہلو یا مرحلے کا عکس ہے جہاں تک پیداواری رشتے پہنچ چکے ہیں۔ یہ نظریہ ادب کے بنیادی طریق کار سے عدم واقفیت پر دلالت کرتا ہے۔

لیکن اس کے خلاف ردعمل کے طور پر یہ گمان کرنا کہ ادب زندگی اور اس میں بصیرت کے اظہار سے قطعی لاتعلق ہوتا ہے، صحیح نقطۂ نظر سے انحراف اور ایک طرح کے غلو کے مرادف ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ الفاظ اپنی اندرونی توانائیاں رکھتے ہیں اور معانی تک رسائی انہی کی ذریعے ممکن ہے یا معانی کا انکشاف الفاظ ہی کے ذریعے ہوتا ہے تو ہم گویا یہ تسلیم کرتے ہیں کہ معانی تک پہنچنا بہر حال لازمی اور لابدی ہے۔ اس کے بعد ظاہر ہے مسئلہ یہ رہ جاتا ہے کہ معانی کے کیا معنی ہیں؟ یہ وہی سوال ہے جو آج سے برسوں پہلے مشہور نقاد آئی اے رچرڈز نے اسی موضوع پر اپنی کتاب میں اٹھایا تھا اور جس کے مختلف النوع جوابات اب تک دیے جاتے رہے ہیں۔ ان میں قابل ذکر ثبوتیت یعنی Positivism کے ماننے والے ہیں اور Structuralism تحریک کے سوئستانی بانی Saussure پراگ کے Trubetskoy اور امریکی نمائندے ساپرا اور بلوم فیلڈ کہے جاسکتے ہیں۔ کیا شاعری کا مقصد مجرد خیال کا ابلاغ ہے یا کسی نظریے کا جوں کا توں نظم کر دینا ہے؟ دونوں کا جواب یکساں طور پر نفی میں دینا ہوگا۔ خیال یا تصور یا نظریے کا مفہوم کیا ہے؟ کیا خیال یا تصور کے مرکب میں جذبے اور احساس کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے؟ اور کیا یہ مرادف ہے وقیع انسانی تجربات میں بصیرت کے؟ اگر ایسا ہے تو اسے شاعری کی اقلیم سے کیسے دربدر کیا جاسکتا ہے؟ اور اگر نہیں کیا جاسکتا تو اس کے ابلاغ کی صورت کیا ہو، کیا یہ ابلاغ براہ راست ہوتا ہے، یا حرف وصوت کی ایک محسوس اور پیچیدہ تنظیم کے ذریعے یا ایک ایسے عضویاتی کل کے وجود میں آنے سے جس کے اجزا کو الگ الگ تصور نہیں کیا جاسکتا؟ یہاں جدید دور میں اس مظہر کے منظر عام پر آنے کا ذکر بھی ضروری ہے۔ جسے Semiotics کہا جاتا ہے اور جسے آئی اے رچرڈز ہی کے نظریۂ ترسیل کی ایک طور پر توسیع سمجھنا چاہیے۔ حرف وصوت اور معانی کا باہمی رشتہ جسم وجان کا سا ہے۔ کہ انھیں ایک دوسرے سے منقطع نہیں کیا جاسکتا۔ یہ قیاس کرنا درست نہیں ہے کہ کسی نظم یا غزل یا غزل نما نظم کی وقعت کا انحصار محض مناسبات لفظی یا یہ الفاظ دیگر اس کی اندرونی اور مقامی بناوٹ پر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی نظم کا عنوان۔ موضوع یا اس کی تخلیص کو نظم کا متبادل قرار نہیں دیا جاسکتا۔ شاعری اور زندگی کے مابین بقول اے سی بریڈلے ایک زیر زمین علاقہ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود جو مواد خارج سے اخذ کیا جاتا

ہے وہ شعری ڈھانچے میں داخل ہونے کے بعد اس میں ڈھل کر اپنا رنگ روپ بدل ڈالتا ہے۔ یعنی تجربہ علامت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جو نظم یعنی Order اس سانچے سے ابھرتا ہے اسے مرے کریگر نے ایک طرح کے سکونی نقطے یا Ekphrastic Fixity کا نام دیا ہے۔ خام مواد کی یہ منقلب شکل ہی پایانِ کار معتبر ٹھہرتی ہے۔ لیکن ہمیں یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ادبی فن پارہ عبارت ہے دو اجزا کے انضمام سے، یعنی ایک جزو اس کی لسانیاتی تنظیم یا اس کا Texture ہے اور دوسرا جز وقدر یعنی Value ہے جسے اس ڈھانچے یا تنظیم میں متشکل کیا گیا ہے۔ یا جسے ہم سہارا دینے والی اکائی تصور کر سکتے ہیں۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم اسے آرٹ کے Semiotic اور Axiological پہلوؤں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ہر ادبی کارنامہ زندگی میں کسی نہ کسی بصیرت کی خارجی تجسیم کے ہم معنی ہے۔ یہ بصیرت خالص انفرادی اور ذاتی بھی ہو سکتی ہے۔ اور ان اقدار کے انکشاف سے بھی عبارت ہو سکتی ہے جن کے لئے فن کار کا شعور ایک معمول یعنی Medium کا وظیفہ انجام دیتا ہے۔ البتہ یہ ضروری ہے کہ اس کا اظہار اس طور پر کیا جانا چاہیے، گویا وہ بصیرت اوپر سے مسلط نہیں کی گئی ہے۔ بلکہ لسانیاتی ڈھانچے کے اندر پیوست ہو چکی ہے۔ اور اسی سے ابھر رہی ہے۔ بہ الفاظ دیگر دونوں کے مابین ارتباطِ کلی اور مطلق ہم آہنگی لازمی ہے۔ ہم یہ کہنے میں بالکل حق بجانب ہیں کہ شعر کی منطق سائنس کی منطق سے یکسر مختلف ہوتی ہے۔ جہاں سائنس کا سروکار امرِ واقعہ یا محسوس یعنی Perceptible مواد سے ہوتا ہے۔ وہاں فن کا واسطہ غیر محسوس یعنی Imperceptible حقیقت سے ہوتا ہے۔ جو اول الذکر کی بنیاد پر ابھرتی ہے۔ لیکن اس سے مختلف ہوتی ہے۔ فن کی ترصیع کا عمل علامات اور استعاروں کے ایک گتھے ہوئے نظام سے عبارت ہوتا ہے جو شعری وقعتوں کی ترسیل کا ایک موثر وسیلہ بن جاتا ہے۔ لیکن یہ تانابانا مقصود بالذات نہیں ہوتا۔ تجسیم، ترسیل، اور ایک طرح کا Enactment یہ تینوں بنیادی طور پر باہم دگر مربوط ہیں اور ایک وحدت کلی کے اجزائے ترکیبی اور انھیں جو شے قوت بخشتی یعنی Energize کرتی ہے وہ فن کار کا وژن ہے۔

ترقی پسند ادیب ایک طرح کی حقیقت نگاری میں یقین رکھتے ہیں اور خارجی حقیقتوں کے فنی کارنامے میں براہِ راست اور واشگاف طور پر انعکاس پر زور دیتے ہیں۔ وہ اسے ایک

آلۂ کار کے طور پر استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن فنی کارنامے کا مقصد معاشرے کو بدلنا نہیں ہے نہ طبقاتی کشمکش کو تیز کرنا اور روشنی میں لانا، نہ بورژوائی طبقے کی مذمت کرنا اور نہ کسی سیاسی، معاشرتی، اور معاشی پروگرام اور لائحہ عمل کا پرچار کرنا۔ یہ سب فنی تخلیق کے دائرے سے خارج ہیں۔ اس کا پہلا اور آخری مقصد بنیادی ردعمل اور رویوں کی تہذیب کرنا اور حقیقتِ آخری کا غیر شعوری طور پر انکشاف ہے۔ تنقید نگار کا مطمحِ نظر یہ ہونا چاہیے کہ وہ پہلے فنی کارنامے کو اپنی توجہ کا مرکز بنائے اور اس کے وسیلے سے خارجی حقیقتوں کا کھوج لگائے اور ان کی وقعت کا تعین کرے یعنی ایک خود مکتفی کل سے بیرون کی طرف اپنے سفر کی سمت کو موڑے۔ ادبی کارنامے کے سلسلے میں جرمن فلسفی کانٹ نے بے شک منضبط تجربے یعنی Patterned Experience کا ذکر کیا ہے، لیکن اسی نے Purposiveness without purpose کی بلیغ اصطلاح بھی استعمال کی ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو عظیم انگریزی نقاد ایف آر لیوس نے Luddities or there is only one culture میں بالصراحت کہا ہے کہ وہ ادبی قدروں میں یقین نہیں رکھتے، اور کوئی شخص انھیں ان کا ذکر کرتے ہوئے نہیں پائے گا۔ مزید یہ کہ ادبی نقاد جن محاکموں سے سروکار رکھتا ہے، وہ زندگی ہی کے بارے میں ہوتے ہیں۔ اسی طرح خواجہ منظور حسین صاحب نے اپنی تالیف ،تحریک جدو جہاد، بہ طور موضوعِ سخن، میں اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ کسی بھی ایسے فنی کارنامے کا، چاہے وہ ڈرامہ ہی کیوں نہ ہو، تصور نہیں کیا جا سکتا جو کسی نہ کسی حد تک خارج میں موجود حقیقتوں سے ارتباط نہ رکھتا ہو، شیکسپیئر کے طربیے ڈرامے بھی، جیسا کہ اہلِ نظر سے مخفی نہیں، محض تفننِ طبع کا ذریعہ نہیں ہیں۔ بلکہ اس کے پس پشت اور ان کی تہہ میں ایک طرح کی اخلاقی بصیرت موجود ہے۔ اور انسانی تعلقات کے تانے بانے کی پیچیدگیوں اور نزاکتوں پر ان کی بنیاد رکھی گئی ہے گو ایک طرح کی ترصیع کاری یعنی Artifice بھی لازمی طور پر ان میں پیوست ہے۔ فنی کارنامے کا مسالہ بہرحال زندگی ہی سے اخذ کیا جاتا ہے۔ اور محض حرف وصوت کی توانائیوں پر زور دینا کافی نہیں ہے۔ یہ کہنا صحیح ہے کہ شاعری میں جو کچھ منعکس کیا گیا ہے یعنی اقدار نظریے یا بصیرتیں انھیں دوسری جگہوں پر بھی ڈھونڈا جا سکتا اور متعین کیا جا سکتا ہے۔ مگر شاعری میں ان سب کی سمائی زیادہ کفایت، معنی خیزی اور حساسیت کے

ساتھ عمل میں آتی ہے۔ لیکن یہ بھی اسی قدر صحیح ہے کہ شاعری میں خیالات اور ان کی جذباتی وابستگیاں بھی اپنا اہم مقام رکھتی ہیں۔ جس پیوستگی یعنی Coherence کا ذکر اس سلسلہ میں کیا جاتا ہے وہ بھی بہرصورت ان دونوں کی تنظیم یافتہ صورت کے اردگرد ہی اپنا مقام رکھتی ہے۔ اس پر یہ اضافہ کرنا بھی ضروری ہے کہ شاعری کی خطیبانہ یعنی Rhetorical اور اظہاریت سے متصف ابعاد یعنی Expressive Dimensions کے باوجود اس کی بڑائی اور اہمیت کا انحصار پایانِ کار تجربہ کے اس رقبے کی وسعت پر ہوتا ہے جو اس میں سمٹ آیا ہے۔

☆☆☆

ترجمہ کا عمل

ترجمے کا عمل ایک ایسا عمل ہے جس کی جڑیں ترسیل اور ابلاغ میں پیوست ہیں۔ ہر طرح کے علمی اور ادبی کارناموں کی غایت بھی پایانِ کار یہی ہے۔ ترجمہ ایک مشکل فن ہے، بلکہ یہ کہیے کہ جان جوکھوں کا کام ہے اور وہ اس لئے کہ اس میں ایک خاص متن کو ایک زبان کے پڑھنے والوں سے دوسری زبان کے پڑھنے والوں تک پہنچانا ہوتا ہے۔ اور اس عملِ انتقال میں مصنف مترجم اور قاری تینوں کم و بیش ملوث ہوتے ہیں۔ جس زبان میں یہ متن موجود ہے اسے ہم Source Language کا نام دے سکتے ہیں اور جس میں اسے منتقل کرنا ہے اسے Target Language کہہ کر اس کی نشاندہی کر سکتے ہیں۔ متن ایک ایسا مرکب ہے، جس میں لغوی یعنی Lexical اجزا سے لے کر املائی، صوتی، لفظیاتی، پیکری، استعاراتی اور تجرباتی اجزا تک سب ہی شامل ہیں۔ شروع ہی میں تین امور کی طرف اشارہ کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اول یہ کہ ہر وہ متن جس کا ترجمہ کرنا مقصود ہے۔ ایک ایسا لسانیاتی ڈھانچہ ہے جسے ایک مخصوص تہذیبی سیاق و سباق نے جنم دیا ہے اور ان تہذیبی عوامل کے مضمرات سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرے یہ کہ اس ڈھانچے کے اندر اشارہ کرنے والوں یعنی Signifiers اور جن کی طرف ان کا رخ ہے یعنی Signified دونوں کی یکساں اہمیت ہے اور تیسرے یہ کہ اصل متن سے ترجمے تک کا سفر دراصل

ایک طرح کی Coding اور Decoding کا عمل ہے۔ یہ الفاظ دیگر اصل مصنف نے در پردہ جو اشارے مقرر کیے ہیں انھیں گرفت میں لا کر نمایاں کیا جائے۔ ترجمے کا کام جس طرح کی ہنرمندی چاہتا ہے وہ تخلیقی عمل کے مقابلے میں کم سہی، لیکن درخور اعتنا ضرور ہے۔ اس میں جو نکتہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے وہ یہ کہ مترجم کو ایک طرف اصل متن کی خوبی کو بھی محفوظ اور برقرار رکھنا ہے اور دوسری طرف قاری کی فہم وادراک کے معیار کی بھی رعایت کرنی ہے۔ مزید برآں اپنے طور پر بھی اپنی صلاحیتوں کو اس کام پر لگاتے ہوئے انھیں بروئے کار لانا ہے۔

عرصہ ہوا آئی اے رچرڈز نے اس امر کی طرف توجہ دلائی تھی کہ زبان کے استعمال کی دو صورتیں ممیز کی جاسکتی ہیں۔ اول استشاراتی یعنی Referential زبان اور دوسرے جذبی یعنی Emotive زبان، پہلی منطقی وضاحت کی زبان کہی جاسکتی ہے۔ اور دوسری جذبے اور اس کی ترسیل کی۔ بہ الفاظ دیگر ہم اول الذکر کو سائنسی، فلسفیانہ اور علمی زبان کہہ سکتے ہیں اور دوسری شاعری اور ڈرامے کی زبان ہے۔ مشہور ناول نگار فلابیر نے جسے الفاظ کا بڑا پارکھ اور نباض کہا جاتا ہے۔ ایک دفعہ اس رائے کا اظہار کیا تھا، کہ ہر لفظ صرف ایک ہی معنی رکھتا ہے۔ مفہوم کی ایک اکائی کی ادائیگی کے لئے طرح طرح کے مرادفات یا متبادل الفاظ کا ڈھیر لگا دینا اس کے نزدیک عجز بیان کی دلیل ہے۔ قدرتِ بیان کی نہیں۔ خود فلابیر کی تحریروں میں الفاظ اور تراکیب کی موزونیت اور تمام وکمال کفایت بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ یہ اس کے ذہن اور مزاج کے صیقل، ترتیب اور تنظیم پر بھی دلالت کرتی ہے۔ یہاں ایک اور امر کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے وہ یہ کہ اصل متن کو ایک قالب سے دوسرے قالب میں ڈھالنا محض قطعیت یعنی Exactness کے حصول کا متقاضی نہیں ہے۔ بلکہ یہ دراصل تلاش ہے مطابقات یعنی Equivalents کی اور یہ کام ہے بڑا ٹیڑھا اور دقت طلب۔

اگر ہم فلابیر کے قول کی طرف ایک بار پھر رجوع کریں تو یہ واضح ہو جائے گا کہ سائنسی، فلسفیانہ اور علمی نثر کے ترجمے میں جس کا سروکار فارمولے اور تعقلات یعنی Concepts سے ہوتا ہے زیادہ دشواری اس لیے پیش نہیں آتی کہ یہاں استعمال شدہ الفاظ ایک ہی معنی رکھتے ہیں وہ

معنی نہیں رکھتے جسے ٹی ایس ایلیٹ نے Further Meaning کہا ہے اور اس لیے ان کے لیے متبادلات تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ امیج، سمبل اور استعارے کے سلسلہ میں ایسا نہیں ہوتا، کیونکہ یہاں تہ در تہ اظہاریت سے سابقہ پڑتا ہے اور زبان کا Dislocation بھی عمل میں آتا ہے۔ مزید یہ کہ جیسا کہ کسی بھی پڑھنے والے سے مخفی نہیں ہے۔ متن کی عبارت میں محض مفرد الفاظ ہی اہمیت نہیں رکھتے ہیں بلکہ ان کی ترتیب، تنظیم، اور سیاق و سباق یعنی اس کا پورا لسانیاتی ڈھانچہ بھی دونوں زبانوں میں کم و بیش مختلف ہوگا۔ مترجم کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ایک زبان کی لغوی ترتیب میں رد و بدل کر کے اسے دوسری زبان کی ترتیب میں اس طرح ڈھالے کہ مفہوم بھی ادا ہو جائے اور بھدا پن بھی نہ پیدا ہونے پائے۔ زبانوں کے مختلف خاندان اور برادریاں ہیں۔ جو زبانیں ایک ہی خاندان سے تعلق رکھتی ہیں ان کے مابین الفاظ بھی مشترک ہو سکتے ہیں اور متن کی لغوی ترتیب بھی۔ اور ایسی صورت میں Source Language سے Target Language میں انتقالِ مفہوم نسبتاً آسان ہے۔ ایسی زبانوں کے مقابلے میں جہاں کوئی نقطہ اشتراک موجود نہیں ہے عربی اور فارسی زبانوں سے اردو میں ترجمہ غالباً اتنا دشوار نہ ہو، جتنا انگریزی اور فرانسیسی سے اردو میں کیوں کر اول الذکر زبانوں میں بہر حال تہذیبی وحدت پائی جاتی ہے۔ اسی طرح براعظم یورپ کی مختلف زبانیں بھی ایک دوسرے سے اس معنی میں قریب ہیں کہ ان کے مصادر اور مخارج یکساں ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا، صرف یہ امر اہم نہیں ہے کہ Source Language سے Target Language کے منابع کیا ہیں اور وہ کس خاندان سے تعلق رکھتی ہیں۔ ہر زبان اور اس کا ادب ایک مخصوص ثقافتی آب و ہوا میں پیدا ہوتا اور برگ و بار لاتا ہے اور اس کے اثرات اس پر مرتسم ہوتے ہیں۔ سائنس، فلسفے اور تنقید کا معاملہ ادبی فن شہ کاروں سے اس لئے مختلف ہے کہ یہ کسی ایک قوم کی میراث نہیں ہیں۔ بلکہ پوری انسانیت کی ملکیت ہیں لیکن اس زبان کا سانچہ جس میں یہ ضبطِ تحریر میں لائی گئی ہیں۔ مخصوص حالات کا پروردہ ہوتا ہے۔ اس لیے ترجمے کے ذریعہ ہم دراصل ایک تہذیبی ماحول کی مقتضیات کو اس کی متضاد فضا اور ماحول میں منتقل کرنا چاہتے ہیں اور یہ کام حزم و احتیاط، صبر اور ہنرمندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ دراصل کامیاب ترجمہ تو وہ ہے جس پر

ترجمے کا گمان بھی نہ گزرے۔ بلکہ ایسا محسوس ہو کہ ہم ایک ایسی تحریر پڑھ رہے ہیں جو ایک آزادانہ وجود رکھتی ہے۔اور اپنی جگہ قائم بالذات ہے۔

اکثر یہ کہا گیا ہے کہ نثر کا ترجمہ ایک زبان سے دوسری زبان میں ممکن بھی ہے اور نسبتاً آسان بھی۔ یہ بات بس ایک حد تک ہی صحیح ہے یعنی علمی اور سائنسی نثر کی حد تک، جہاں Decoding کے عمل میں دقت اس لئے پیش نہیں آسکتی کہ یہاں الفاظ محدود اور قطعی مفاہیم کے حامل ہوتے ہیں اور وضاحت کے ساتھ انھیں ادا کرتے ہیں۔لیکن ادبی نثر کا معاملہ اس سے مختلف ہے، جہاں تخیل کا تفاعل درآتا ہے۔ چنانچہ افسانے اور ناول کا ترجمہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا کہ عام طور پر تصور کیا جاتا ہے۔ یہاں ہمیں جس زبان سے واسطہ پڑتا ہے اسے روزمرہ کی گفتگو کی زبان کا Stylization کہہ سکتے ہیں۔محاورہ بھی استعارے ہی کی ایک شکل ہے، گو انجماد یافتہ اور نثر بھی اپنا ایک آہنگ رکھتی ہے جو شاعری کے آہنگ سے مختلف سہی، مگر پھر بھی اس میں جو جھنکار یا Resonance پائی جاتی ہے وہ لکھنے والے کی شخصیت کا عکس بھی ہوتی ہے۔اور زبان کے مزاج اور اس کی لطافت کو بھی آشکار کرتی ہے۔ کسی بھی انگریزی ناول یا کہانی کا اردو ترجمہ پڑھیے یا اردو ناول اور کہانی کا انگریزی ترجمہ، اس میں وہ رس، چاشنی اور تیکھا پن آ ہی نہیں سکتا جو اصل متن میں موجود ہے۔ مترجم کی لیاقت، ہنرمندی اور دونوں زبانوں پر یکساں قدرت کے باوجود اس کے برعکس آپ کو اس میں ایک طرح کی کمی کا احساس ہوگا، لفظی مرادفات کتنے ہی صحیح کیوں نہ ہوں۔ جب بھی ہم کسی لسانی ادبی فن پارے کا تصور کرتے ہیں۔تو یہ احساس ہوتا ہے کہ اس میں لغوی، صوتی، استعاراتی اجزا یا ابعاد ایک دوسرے میں مدغم کر دیے گئے ہیں۔

ان کا یہ ادغام باہمی یعنی Interpenetration ہی دراصل اسے وجود میں لاتا ہے۔ یہ ایک دوسرے میں اس درجے پیوست اور گتھے ہوئے ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ بلکہ ان کی مکمل آمیزش ہی فن پارے کی ہیئت کو متعین کرتی ہے۔ ناول کے ترجمے میں خاص طور پر یہ امر قابل لحاظ ہے کہ ڈھانچے کی وہ اکائیاں جن پر وہ مشتمل ہے مترجم کو ذہن میں رکھنی چاہیے۔ ناول اور افسانے، خاص طور پر اول الذکر کے سلسلے میں محض الگ الگ جملوں کا

ترجمہ لغوی اور اوپری سطح ہی پر کافی نہیں ہے۔ بلکہ تمام اجزائے ترکیبی کو ایک وحدت میں ڈھالنا بھی ضروری ہے جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا محاورے اور بول چال کا انداز ہر زبان میں مختلف لغوی مفہوم کی ادائیگی تک محدود نہیں ہوتا۔ اگر مترجم محض اس پر اکتفا کرے تو اس سے وہ صورت حال پیدا ہو جائے گی۔ جسے Deviant Syntax کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ترجمے کا مقصد پایانِ کار دو زبانوں کے مابین تہذیبی فصل یعنی Barrier کو لحاتی طور پر ختم کرنا اور مخصوص کلچروں کی مختلف المرکزیت یعنی Eccentricity کو فی الوقت محو کرنا اور باہمی لسانیاتی زرخیزی کو وجود میں لانا ہے۔ ایسا کرنے میں اگر قطعیت کا حصول ممکن نہ بھی ہو تب بھی صحت کے قریب قریب پہنچنے کی کوشش یعنی Approximation بہر حال ضروری ہے۔ کسی بھی زبان کے محاوروں کو مردہ استعاروں کا نام دیا گیا ہے اور استعارے چاہے وہ توانا اور متحرک ہوں یا منجمد مضمحل اور یخ بستہ، وہ پیداوار ہوتے ہیں مخصوص تہذیبی ماحول اور آب و ہوا کے اور مترجم کا کام دراصل اس تجربے کی تشکیل نو اور ترسیل ہے جس نے کسی زبان کے مزاج اور رنگ روغن کو جنم دیا ہے۔

مشہور انگریزی نقاد Wheel Wright نے ادبی شہ پاروں کے سلسلے میں ایک بڑی بلیغ ترکیب استعمال کی ہے۔ یعنی Plurisignification جس کا مفہوم یہ ہے کہ ادب اور خصوصاً شاعری لغوی منشا سے بڑھ کر اور اس پر مستزاد اپنے اندر ایک جہاں معنی رکھتی ہے۔ یعنی شاعری میں استعاراتی جہت، تہ در تہ معانی و مفاہیم سے عبارت ہے۔ اسے آپ ایک لفظ ذو معنویت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اور یہیں دراصل ترجمے کا کام تقریباً ناممکن سا ہو جاتا ہے۔ الفاظ کے متنوع، متضاد اور کثیر العناصر مفاہیم کی موجودگی ہی ترجمے کے کام کو کٹھن بنا دیتی ہے۔ اس کا ایک پہلو مقامی سیاق و سباق یعنی Contextualism ہے اور دوسرا پہلو یہ ہے کہ جہاں نثر میں الفاظ ایک طور پر مقید اور محدود ہوتے ہیں۔ شاعری میں وہ مختلف سمتوں میں کھلنے اور پھیلنے کی طرف میلان رکھتے ہیں اور ان کے لئے مرادفات کی تلاش آسان نہیں۔ الفاظ اپنے Tentacles رکھتے ہیں اور ان جانے گوشوں سے معانی کو کھینچتے ہیں۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک کی مشہور نظم The Tyger کا افتتاحی بند یہ ہے۔

Tyger, Tyger Burning Bright

In the Forests of the night

What Immoratal Hand or eye

Could frame thy fearful symmetry?

مترجم شان الحق حقی نے اس کی جو گت اپنے اردو ترجمے میں بنائی ہے۔ اب وہ ملاحظہ کیجئے۔

ارے شیر، ارے شیر، ابلتے بھڑکتے
سیہ رات کے جنگلوں میں چمکتے
ہے کن غیبی ہاتھوں کا نظروں کا ڈھالا
سڈول اور پر ہول تیرا سراپا

اس ترجمے میں ایک ایک مفرد لفظ کے جو مضمرات ہیں وہ یکسر غائب ہو گئے ہیں اس تراشے میں بھی اور شاعری میں بالعموم معنیٰ اور آہنگ کا جو رشتہ اور تعلق ہوتا ہے مترجم نے اس سے کلیتاً صرف نظر کیا ہے۔ علامہ عبداللہ یوسف علی نے قرآن کریم کے اپنے ایک انگریزی ترجمے میں قل ہو اللہ احد کی سورۃ میں لفظ صمد کا جو ترجمہ The Eternal The Absoute کی ترکیب سے کیا ہے، وہ اصل عربی لفظ کی گنجان، پر پیچ اور دبیز تعبیرات یعنی Connotations سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ احمد علی نے حالیہ ترجمے (آکسفورڈ یونیورسٹی، پریس دہلی 1986 ص559:) میں اس کا جو بدل The Immanentaly Indispensable کی ترکیب کے ذریعے تجویز کیا ہے وہ اس درجہ عمومیت کا حامل نہ ہونے کی وجہ سے جیسا کہ عبداللہ یوسف علی کا ہے، ہلکا سا بہتر ہے۔ عربی زبان میں الفاظ اپنی دبازت یعنی Density اور ان گنت نازک فرق یعنی Nuances رکھنے کے اعتبار سے اپنا ایک امتیاز رکھتے ہیں، جس کا انحصار ایک حد تک اس امر پر بھی ہے کہ ایک ہی مادے سے مختلف مفاہیم رکھنے والے دسیوں الفاظ وضع کیے جا سکتے ہیں۔ قرآن کریم کی زبان کے سلسلہ میں یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ یہ نہ نثر ہے اور نہ نظم، بلکہ بیشتر ایک ایسی صنف سخن ہے جو دونوں کو محیط

لیکن دونوں سے ماورا ہے۔اس میں جمال وجلال کا جو حیرت انگیز امتزاج اور نا قابل تقلید آہنگ ہے اور الفاظ اور تراکیب کی جو تمثیلی یعنی Parabolic جہتیں ہیں ان کا عشر عشیر بھی ان تراجم میں نہیں آنے پایا ہے۔جو اردو اور انگریزی زبانوں میں اب تک کیے گئے ہیں۔

شاعری کے ترجمے میں ہماری رسائی صرف مفہوم کے چھلکے تک ہوئی ہے اس کے مغز تک کسی حالت میں نہیں۔مشہور برطانوی عالم اور نقاد ایف،ڈبلو بیٹسن کا یہ قول اس سلسلہ میں دہرائے جانے کے قابل ہے کہ :نثر کا ترجمہ کیا جا سکتا ہے،شاعری وہ عنصر ہے جسے نظم ترجمے کے دوران ضائع کر دیتی ہے، The Living Milton London 1960 P138 غالب اور اقبال کے جو ترجمے انگریزی میں کئے گئے ہیں ان کا بھی یہی حال ہے۔ان ترجموں کو پڑھ کر بلا استثنا ذہن کسی بھی طرح اصل کی طرف مراجعت نہیں کرتا،اور اگر ایسا نہ ہو،تو یہ ترجمے کی ناکامی پر دال ہے۔ شان الحق حقی نے اپنے منظوم تراجم کے حالیہ مجموعے کے دیباچے میں احساس تفاخر کے ساتھ یہ دعوٰی کیا ہے کہ اردو زبان ترجمے کی صلاحیت کے اعتبار سے دوسری زبانوں سے ہیٹی نہیں ہے۔شک گزرتا ہے کہ کیا شیکسپئیر کے چار بڑے ڈراموں میں سے مندرجہ ذیل سطور کا اردو میں ترجمہ کیا جا سکتا ہے۔

She should have died here-after Macbeth Absent thee from felicity awhile Hamlet Ripeness is all King Lear it is the cause, It is the cause my soul,Othello let me not name it to you chaste stars.

اور اب ذرا منہ کا ذائقہ بدلنے کے لئے غالب اور اقبال کے بھی چار چار شعر سامنے رکھیے۔

غالب:

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہگذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

اقبال:

میرے گلو میں ہے ایک نغمہ جبریل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لئے

توڑ ڈالے گی یہی خاک طلسم شب و روز
گرچہ الجھی ہوئی تقدیر کے پیچاک میں ہے

شفق نہیں مغربی افق پر یہ جوئے خوں ہے یہ جوئے خوں ہے
طلوع فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ

تو ان کو سکھا خارہ شگافی کے طریقے
مغرب نے سکھایا انھیں فن شیشہ گری کا

کیا ان اشعار کا انگریزی میں ایسا ترجمہ کیا جا سکتا ہے جو موزونیت یعنی Adequacy کے کم سے کم معیار پر پورا اتر سکے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہر زبان میں اظہاری صلاحیت کا معیار خوبی، ہنرمندی اور رسائی یعنی Reach کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے جسے زبان کا سلسلہ ارتقا متعین کرتا ہے۔

شیکسپیئر کے ڈراموں کے جو ترجمے اردو میں کیے گئے ہیں ان میں آغا حشر کاشمیری کے ترجموں سے قطع نظر جو بد مذاقی اور بھونڈے پن کی معراج ہیں اور مولوی عنایت اللہ دہلوی کے نثری ترجموں کے علاوہ جو اپنی کہنگی کی وجہ سے اب درخور اعتنا نہیں رہے ہیں زمانہ حال کے چند

تراجم یہ ہیں۔ ہیملٹ ،فراق گورکھپوری، کنگ لیئر مجنوں گورکھپوری، اوتھیلو، سجاد ظہیر، اور اینٹنی اینڈ کلوپیٹرا، شان الحق حقی ،فراق کا کیا ہوا ترجمہ سب سے زیادہ ناقص ہے۔ڈرامے کے ترجمے میں دو امور بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔اول یہ کہ ایسی زبان سے ترجمہ جس کے بہت سے الفاظ اب متروک ہو چکے ہیں۔یعنی جنھیں Archaic یا Obsolete کہا جاسکتا ہے کس محاورے میں کیا جائے۔اور دوسرے ڈرامے کی رسمیات یعنی Conventions کا علم،صورت حال یہ ہے کہ اول تو ہمارے ہاں تھیٹر کی روایت نہ ہونے کے برابر ہے۔اور اگر کچھ رہی بھی ہے تو اس کی رسمیات الزبیتھن ڈرامے کی رسمیات سے یکسر مختلف ہیں۔کسی بھی ڈرامے کی تفہیم میں اس کی پیش کش یعنی اسٹیج پر Performance کو بڑا دخل ہوتا ہے۔اور اس کا تعلق ظاہر ہے ناٹک کے فن یعنی Stagecraft سے ہے، پھر شیکسپیئر کے ڈراموں کی زبان نہ صرف آج متروک سمجھی جاتی ہے بلکہ اس پر مستزاد یہ کہ اس نے انگریزی زبان کو اس کی تمام ممکنہ گنجائشوں کے ساتھ جس خوبی، ہنرمندی اور چابکدستی کے ساتھ اپنی گرفت میں لیا ہے اور زبان کے Dislocation کی جیسی فن کارانہ اور محیرالعقول قدرت اس کے ہاں ملتی ہے اس کی کوئی مثال پورے انگریزی ادب میں کہیں نظر نہیں آتی۔اس کی لسانی دسترس کا مقابلہ شاید دنیا کا کوئی تخلیقی فن کار اب تک نہیں کرسکا ہے۔اگر مترجم کی رسائی الزبیتھن انگریزی تک بالعموم اور شیکسپیئر کے شیوۂ گفتار تک بالخصوص نہیں ہے تو وہ اس کے ڈراموں کا اردو میں ترجمہ کرکے ان کا منہ ہی چڑائے گا۔اور بس جیسا کہ مجنوں گورکھپوری نے ہٹ دھرمی کے ساتھ کیا ہے۔شان الحق حقی نے تو ستم بالائے ستم یہ کیا کہ ڈرامے کے فارم کو مثنوی کے فارم میں اور بلینک ورس کی شاعری کو ردیف اور قافیے کی پابند زبان میں دیدہ دلیری کے ساتھ تبدیل کردیا اور مکالموں میں اردو کی بولی ٹھولی اور گھریلو ٹھیٹھ محاوروں کی چاشنی آمیز کردی۔اس ترجمے کی تعریف میں رطب اللسان وہی شخص ہوسکتا ہے جس کی نظر ان امور پر اور اصل ڈرامے کے فقیدالمثال حسن وخوبی پر نہ ہو، اسے اگر اصل متن کا ایک طرح کا Desercration نہ کہا جائے تو اور کیا کہا جائے۔یہی حال ان بے شمار نظموں کا ہے۔جو انگریزی اور امریکن ادب اور دوسری غیر ملکی زبانوں سے اردو میں ترجمے کے ذریعہ منتقل کی گئی ہیں۔چند سال پیشتر انگریزی شاعر جان ڈن

کی بعض نظموں کے ہندی ترجمے دیکھنے کا اتفاق ہوا اور راقم الحروف انھیں دیکھ کر سچ مچ حواس باختہ ہو گیا کہ یہ کیا بوالعجبی ہے۔ جیسا کہ مسٹر بیٹسن نے اپنے متذکرہ بالا اقتباس میں آگے چل کر کہا ہے شاعری کا ترجمہ ناممکن اس لئے ہے "Since the poetic modes of expression are a refined extrapolation of a particular society at a particular moment in its history " اور تراکیب کے لغوی مضمرات ادبی اور لسانیاتی بھی ہوتے ہیں اور تہذیبی اور ثقافتی بھی اور یہ آپس میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں۔ جب تک کہ مترجم کی نظر ان دونوں پر نہ ہو، اور ان کے متبادلات تراشنے کی اس میں سکت اور صلاحیت نہ ہو، وہ بلا وجہ اپنی ٹانگ اس کام میں کیوں اڑائے کہ یہ فعل عبث ہے۔ مذہبی صحائف کی زبان بھی جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا محض سادہ سی نثر نہیں ہے جس کا لفظی ترجمہ کفایت کرے۔

اب سوال یہ اٹھایا جا سکتا ہے کہ Source language سے Target Language میں کسی متن کو منتقل کرنے کا مقصد کیا ہے؟ بدیہی طور پر مقصد ہے دو زبانوں کے جاننے والوں کے مابین افہام و تفہیم کا پل تعمیر کرنا یا رابطہ قائم کرنا۔ اگر ترجمے کے کام کی دشواریوں کو دیکھ کر کوئی یہ کہے کہ ترجمہ سرے سے کیا ہی نہ جائے بلکہ اصل زبان کو سیکھنے اور سمجھنے پر زور دیا جائے تو یہ مشورہ صائب نہیں قرار دیا جا سکتا۔ کیونکہ ایسا کرنا ناممکن الحصول تو نہیں لیکن عام طور پر قابل عمل بھی نہیں ہے۔ درمیانی صورت یہ ہو سکتی ہے کہ لفظی ترجمے کو مقصد بنانے کے بجائے Transliteration نہیں بلکہ Transcreation پر توجہ مرکوز کی جائے۔ یعنی متن کی ایسی تخلیق نو جو اصل سے انحراف کیے بغیر اسے ایک نئی شکل و صورت عطا کرے جیسا کہ Fitzgerald نے رباعیات عمر خیام کے سلسلہ میں کیا ہے۔ اس کے لئے مترجم میں اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیت درکار ہے جیسا کہ شروع میں کہا گیا، ترجمے کے لئے خصوصاً شاعری اور ڈرامے کے ترجمے کے لئے تخلیقی تجربے کے سارے امکانات اور تقاضوں کو بروئے کار لانا ضروری ہے۔ مترجم کی نظر اس امر پر نہیں ہونی چاہیے کہ متن کو ایک نیا لباس پہنانا ہے بلکہ یہ کہ اسے دوسری زبان میں ایک نئی روح سے مزین اور متصف کرنا ہے۔ دراصل کسی لفظ یا ترکیب کے لغوی مرادفات فراہم کر دینا اہم کام نہیں ہے۔

جتنا اس لفظ یا ترکیب کو پورے سیاق وسباق میں پیوست کر کے اس کے مضمرات پر نظر رکھنا اور تخلیق نو کا دشوار کام انجام دینا۔ اور مفرد الفاظ ہی نہیں بلکہ اس پورے نظام اور ڈھانچے کو بھی جس میں یہ اپنی جگہ رکھتے ہیں ایک ایسی نئی شکل عطا کرنا جو دلکش بھی ہو اور مبرم بھی۔ یہی لفظی ترجمے کا بدل ہوسکتا ہے۔

☆☆☆

اسلوب بیان کا مسئلہ

یوں تو اسٹائل یا اسلوب بیان کا لفظ ہم مختلف سیاق و سباق میں یہاں تک کہ عملی کاموں کے سلسلے میں بھی برابر استعمال کرتے رہتے ہیں۔ لیکن جب ہم اسے ادب سے مختص اور متعلق کرتے ہیں تو اس سے ہمارا منشا ہوتا ہے زبان کا تفاعل اور وظیفہ اور اس کی کیفیت۔ الفاظ مختلف النوع طریقوں سے، ان کے درمیان فرق و امتیاز کے ساتھ، اور مختلف مقاصد کے حصول کے لئے استعمال میں لائے جاتے ہیں۔ اور پایان کار وہ منتج ہوتے ہیں، ترسیل وابلاغ پر اور انھیں ادبی صیغہ اظہار کے برتنے والے حسب دلخواہ ایک خاص موڑ اور رخ دے سکتے ہیں اور دیتے رہتے ہیں۔ دو عناصر اس ضمن میں بالخصوص لائق توجہ ہیں اول زبان کی کیفیت اور دوسرے ان سامعین اور قارئین کے فہم وادراک کی سطح اور ان کی ضرورت جو ان کے مخاطب اصلی ہیں۔ آغاز کار ہی میں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ادبی اسٹائل کا کوئی براہ راست واسطہ قواعد زبان سے بہ حیثیت قواعد زبان کے نہیں ہے۔ قواعد میں الفاظ جامد، غیر لچکدار اور میکانکی انداز رکھتے ہیں اور اسٹائل میں حرکی یعنی وہ تبدیلی کی زد پر بھی رہتے ہیں اور ارتقا پذیر بھی ہوتے ہیں۔ موجودہ لسانیاتی محاورے کے مطابق یہ کہنے میں ہم شاید حق بجانب سمجھے جائیں کہ قواعد میں الفاظ Constants کی حیثیت رکھتے ہیں اور اسٹائل میں Variables کی۔ اس سب کے پیش نظر یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ

ہوگا کہ ادبی اسٹائل ماورائے قواعد زبان یعنی Meta Grammatical ہوتا ہے۔

متعدد بار ادبی اسٹائل اور خصوصاً صیغۂ اظہار پر گفتگو کے دوران فرانسیسی مصنف بوفان کا یہ قول دہرایا گیا ہے کہ اسٹائل ہی شخص ہے یعنی وہ لکھنے والے کی شخصیت کو بے نقاب کرتا ہے۔ یہ بڑی حد تک صحیح ہے۔ آرٹ کے بارے میں ٹی ایس ایلیٹ نے کہا ہے کہ وہ شخصیت کے اظہار کا نہیں بلکہ اس سے انحراف یا فرار کا پتہ دیتا ہے اور اس کا متقاضی بھی ہوتا ہے۔ کیا اس بیان کا اطلاق اسٹائل پر بھی کیا جاسکتا ہے؟ یہ سوال بھی ایک لمحۂ فکر یہ فراہم کرتا ہے اور مطالبہ کرتا ہے اس امر کا کہ اس پر غور و تامل کیا جائے کہ اس بیان کے پس پشت جو مفروضے ہیں وہ کس حد تک مبنی بر صحت ہیں۔ اور کیا یہ ممکن ہے کہ ادبی کارنامے یا اس کے اسٹائل کو اس جذبے یا محرک سے تمام تر منقطع کر کے دیکھا جاسکتا ہے۔ جو اس کا نقطۂ آغاز تھا یا جو اس کی گہرائیوں میں موجود ہے۔ عمومی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اسٹائل دراصل ادبی لسانیاتی ڈھانچے کے ایک نظام سے عبارت ہے۔ یہ ایک کلی وحدت ہے جسے ہم خیالات، احساسات اور ایقانات وارتعاشات کے سانچے یعنی Matrix سے علاحدہ نہیں کر سکتے جس پر یہ نظام قائم ہے اور جو اس میں گرمی توانائی اور حرکت پیدا کرتا ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اسٹائل ہی شخص ہے تو اس سے ہماری مراد دراصل یہ ہوتی ہے کہ یہ زبان کے استعمال کا ایک بہت ہی ذاتی، منفرد بلکہ معمول سے کسی قدر ہٹا ہوا یعنی Diosyncratic انداز ہے۔ پیرایہ بیان کو ذرا بدل کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اسٹائل زبان کا وہ صیغۂ اظہار ہے جس کے ذریعے انفرادی تجربے کی تنزیہ یعنی Crystallization عمل میں آتی ہے یہ انفرادی تجربہ کیا ہے؟ یہ عطر اور جوہر ہے فکر اور احساس کے مخصوص اور منفرد طرز کا۔ یہاں یہ اضافہ کرنا بہرحال غیر ضروری نہ ہوگا کہ اسٹائل میں ایک ارتکاز ملتا ہے زیادہ سے زیادہ موضوعیت اور بیش از بیش معروضیت، عمومیت اور آفاقیت کا۔ اکثر یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ بعض شاعر یا ادیب ایک ہی اسٹائل کے پابند نہیں ہوتے۔ بلکہ ان کے اسٹائل کے رنگ گونا گوں ہوتے ہیں۔ اور ان کا انحصار ہوتا ہے ادب کی مختلف انواع یعنی Genres پر بھی اور ان موضوعات اور محرکات کی فراوانی، کثیر العناصری اور تنوع اور تعدد پر بھی جو ان کی دسترس میں ہیں۔ اور آرٹ کے معروض

کے لئے مسالہ فراہم کرتے ہیں۔ مثلاً ہمیں شیکسپیئر کے ڈراموں میں اس کے مختلف شعری اسالیب کی جلوہ گری نظر آتی ہے اور ان کا قریبی تعلق اس کے فکری اور فنی ارتقا کی منزلوں سے بھی ہے اور موضوعات اور محرکات کے الوان مختلفہ سے بھی۔ لہٰذا ہم یہ نہیں کہہ سکتے ہیں کہ شیکسپیئر کا بس ایک واحد اسٹائل ہے۔ ایسا کہنا شاید اس کے فن کی تحدید کے مرادف سمجھا جائے۔ اسٹائل کا بالآخر مقصد ہے بیان میں قطعیت یعنی Precision of statement کا حصول یا جسے اس سے پہلے تجزیہ کا اصول کہا جاچکا ہے۔ شعری اور ڈرامائی کارنامے کا تانابانا بہت سے بے جوڑ اور انمل عناصر سے ترکیب پاتا ہے۔ اس کی تجسیم کے لئے یعنی اسے ایک خارجی ہیئت دینے Exteriorization کے لیے کبھی استعارے سے کام لیا جاتا ہے۔ کبھی تشبیہات، محاکات اور حسی پیکروں سے۔ یہ سب فنی تدبیریں ہیں قطعیت کے حصول کی اور یہ سب عمومی طور پر ترصیع یعنی Artifice کے ذیل میں آتی ہیں۔ جو اسٹائل یعنی اسلوب بیان کے لغوی مفہوم میں مستتر ہے۔ تخلیقی فن کار کا ادراک اور اس کی حسیت دراصل ایک معمول یعنی Medium ہے جس سے تجربے کے مختلف مرکبات گزرتے ہیں۔ اور اس عمل کے دوران ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے جب ان مرکبات میں ایک طرح کا انضباط پیدا ہو جاتا ہے۔ وہیں دراصل اسٹائل کی نمود ہوتی ہے۔ اسے نہ تمام تر موضوعیت کا حامل کہہ سکتے ہیں اور نہ تمام تر معروضیت کا۔ تخلیقی فن کار کا ذہن ایک عام انسان کے ذہن ہی کی طرح ہر قسم کے تجربات کے لیے کھلا رہتا ہے جو اس پر اپنا نقش برابر ثبت کرتے رہتے ہیں لیکن ایک طرف تو یہ عام ذہن کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ، بیدار اور توانا ہوتا ہے اور دوسرے یہ کہ فن کار ایک غیر معمولی انسان ہوتا ہے اور اس لیے ان تجربات یا ان کے ارتعاشات میں کمی بیشی بھی کرتا رہتا ہے اور ترمیم و تنسیخ بھی۔ انھیں جلا بھی دیتا رہتا ہے اور انھیں ایک نصب العینی عمل یعنی Idealization کے مرحلے سے بھی گزارتا ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ہے اسٹائل ایک جیتا جاگتا اور حرکی عمل ہے اور اس کی قوت ایک مرتب کرنے والی یا ارتباطی یعنی Integrative قوت ہے۔ مگر یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ یہ جو کہا گیا ہے کہ فلاں شاعر یا ادیب ایک مخصوص محاورۂ بیان کا مالک ہے یعنی اپنا انفرادی

Idiom رکھتا ہے۔ اس میں بڑی حد تک صداقت پوشیدہ ہے۔ کیونکہ اس میں شخصیت کے نازک پیچ وخم، شعوری اور غیر شعوری میلانات اور محرکات اور ٹھہرے اور سنبھلے ہوئے اندرونی آثار کی جھلک نظر آتی ہے۔ جنھیں لفظی ہنرمندی سے ایک زبان مل جاتی ہے۔ اگر ہم اردو کے تین بڑے شاعروں یعنی میر، غالب اور اقبال کے کلام پر بہ حیثیت مجموعی نظر ڈالیں اور اس کا محاکمہ کرنا چاہیں، تو یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ ان کے ذہنی ارتقا سے قطع نظر اور صیغۂ کلام میں مماثلت کے باوصف کوئی نہ کوئی عنصر ایسا ضرور ہے جو انھیں ایک دوسرے سے ممتائز کرتا ہے یہی وہ شے ہے جسے ہم کبھی کبھی سہولت اظہار کے لیے گونج یعنی Resonance کے لفظ سے بھی تعبیر کرتے ہیں یہاں معاملہ محض الفاظ کے دروبست کا نہیں ہے اور نہ قواعد زبان سے آگاہی کا، بلکہ اس کے برعکس اشیا کے بارے میں سوچنے اور انھیں محسوس کرنے کا ہے، یعنی ان کے شعری ادراک کے تفاعل میں فرق وامتیاز کا اور اس کی کیفیت اور کمیت کا۔ مثلاً ہم تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ متداول دیوان کا غالب نسخۂ حمیدیہ کے غالب سے مختلف ہے، اور اسی طرح بال جبریل کا شاعر، بانگ درا کے شاعر سے اور ضرب کلیم کا شاعر بال جبریل کے شاعر سے، لیکن من حیث الکل اقبال غالب سے اتنے ہی مختلف ہیں جتنے غالب میر سے، اور یہ اختلاف متعین اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ان کے اسٹائل کے مابین اختلافات سے اور میر، غالب اور اقبال نے شعرائے مابعد کو کتنا ہی کیوں نہ متاثر کیا ہو، لیکن یہ سب شعرا میر، غالب اور اقبال جیسے نہیں ہیں۔ بلکہ اپنی الگ انفرادیت رکھتے ہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ ان سب کے ادراک کی ساخت یعنی Structure of Sensiblity جداگانہ نوعیت کی ہے۔ وہ زبان کے ارتقا کے مختلف نقطوں پر ظہور پذیر ہوئے یا منصۂ شہود پر آئے ہیں۔ اور ان دونوں حقائق نے مل جل کر ان کے مشاہدۂ باطن میں امتیاز پیدا کر دیا ہے جو منعکس ہوتا ہے ان کے اسٹائل میں۔ ادب اور شاعری میں اشیائے خارجی یا معروض ہائے مادی کا ہو بہو عکس یا ان کا بیان نہیں ملتا۔ بلکہ ان کے ذہنی متبادلات اور ان کی منقلب حسی تصویریں۔ ایسی صورت میں اسٹائل شاعر یا ادیب کا بہ حیثیت شخص انعکاس نہیں ہوتا اور نہ اشیا کی بعینہٖ تصویریں بلکہ اس کے نقطۂ نظر اس کے مشاہدۂ باطن اور اس کے حسی ادراک کو ظاہر کرتا ہے جن کے ذریعے ان اشیا کے

باہمی رشتے اور وابستگیاں اور ان میں مشترک قدر یا معنی کا تعین شاعر یا ادیب نے کیا ہے۔ اسٹائل کو بیرونی طور سے پرکھنے کا طریقہ بالکل سطحی ہے۔ اس کے اندرون میں اتر کر اس پر غور کرنا چاہیے۔ یعنی توجہ اس کی نفسیات پر مرتکز ہونی چاہئے۔ اندرونی سطح پر جو عمل ہوتا ہے اسے الفاظ کے ذریعے اور اس کی تشہیر و اشاعت کی غرض سے ایک خارجی ہیئت دی جاتی ہے۔ قواعد زبان کے برعکس اسٹائل کوئی جمی جمائی شکنجے میں کسی ہوئی شے نہیں ہے، جسے منطق کے محاورے میں دائرہ بیان میں لایا جاسکے۔ یہ صرف ذہن کے خارجی اظہار سے بھی عبارت نہیں، بلکہ یہ ایک زندہ نظام کی کلی وحدت ہے جو صرف میں لائی جاتی ہے اپنا نقش مرتسم کرتی ہے اور اظہار کے لیے ان فنی تدابیر پر تکیہ کرتی ہے جو کسی مصنف کو حاصل ہیں۔ قواعد زبان کے عناصر اور ارکان کو دو اور دو چار کے ذریعے تعریف کی حد میں لایا جاسکتا ہے۔ اسٹائل اس طرح کے تجزیہ یا حد بندی کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ اس میں کام تو بہرحال الفاظ ہی سے لیا جاتا ہے۔ لیکن جہاں قواعد زبان کے باہمی روابط اوپری اور خارجی ہوتے ہیں، وہاں اسٹائل کے عناصر میں ایک زیر زمین اور ماورائے منطق علاقہ ہوتا ہے تنظیم، ترتیب اور کفایت یعنی اس شے کی قطع و برید جسے والٹر پیٹر نے Surplusage کا نام دیا ہے۔ اسٹائل کے تفاعل میں ایک قابل لحاظ عنصر ہے۔ سر والٹر رولے نے بہت صحیح بات اور بڑی بے ساختگی کے ساتھ کہی ہے کہ اسٹائل ایک ایسی لطیف شے ہے جو رسائی کی گرفت سے بچ نکلتی ہے یعنی Elusive ہوتی ہے۔

اسی سے ملحق یہ مسئلہ بھی ہے کہ اچھے ادبی اسٹائل میں مرادفات کے استعمال کے لیے گنجائش نہیں ہوتی۔ مشہور فرانسیسی ناول نگار فلابیر نے بہت صحیح بات کہی ہے کہ ایک خیال کے اظہار کے لیے دراصل بس ایک ہی لفظ کفایت کرتا ہے۔ ان گنت الفاظ کے طومار میں سے ایک شے یا ایک کیفیت یا ایک صفت کی نشاندہی کے لئے ایک ہی لفظ یا ترکیب ہمارے مصرف کی ہوتی ہے۔ لفظ پر لفظ اور ترکیب پر ترکیب جمانے سے عجز بیان کا بھرم کھلتا ہے۔ قدرت بیان کا اندازہ نہیں ہوتا، جیسا کہ مثلاً شاعر انقلاب جوش ملیح آبادی کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ عربی نثر کی معروف کتاب 'مقالات حریری' میں ہمیں ایک ایسی نثر کا نمونہ ملتا ہے جسے مکھی پر مکھی مارنے سے

تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہاں چھلکے ہی چھلکے ہیں مغز کا دور دور پتہ نہیں۔ اس کے بالمقابل کلیلہ ودمنہ کی نثر معتدل، ہموار اور معنی آفرینی کی پورے طور پر حامل کہی جا سکتی ہے اور فارسی زبان میں ابوالفضل کی پر پیچ اور انشائے مادھورام کی مغلق نثر کے مقابلے میں سعدی کی نثر کو رکھیے جو بغایت رچی ہوئی ہے لچک داری، عذوبت اور سحرآفریں سادگی سے متصف اور ہر طرح کے تصنع اور آلائش بے جا سے مستغنی اور پھر بھی بلکہ ان ہی اسباب کی وجہ سے پر اثر۔ وہ شے جسے اظہار کی موزونیت یعنی Adequacy کہتے ہیں۔ الفاظ پر قابو پانے سے حاصل ہوتی ہے۔ ان کے ذخیرے کی نمائش اور انھیں بے دریغ لٹانے سے نہیں۔ اسی طرح تکرار جو اصرار کو نمایاں کرنے کے لئے لسانی سطح پر معروف اور مسلم قوت ہے، شاعری میں تو بہت کم کام دیتی ہے۔ کیونکہ وہ آہنگ کو تیز کر دیتی ہے لیکن نثر میں وہ نہ صرف ہنرمندی کی کمی کو سامنے لاتی ہے بلکہ بھونڈے پن کی چغلی کھاتی ہے۔ اس کا استعمال جائز طور پر ایک نوع کی بین خامی میں شمار کیا جاتا ہے۔ الفاظ جب روزمرہ کے تجربے کے دائرے سے نکل کر فن کی کائنات میں داخل ہوتے ہیں، تو ان کی ہیئت اور ان کا رنگ روپ بدل جاتا ہے۔ اسی طرح تلمیحات یعنی Allusions کا ضرورت سے زیادہ استعمال بھی اسٹائل کو بوجھل اور گراں بار بنا دیتا ہے۔ اس سے شاعر یا ادیب کی رسائی کی وسعت اور اس کی قوت انجذاب کا تو ضرور پتہ چلتا ہے اور اس کے حافظے کی گرفت اور استحکام کا بھی لیکن اس سے یہ عقدہ بھی کھلتا ہے کہ اسے اپنی اندرونی قوت پر پوری طرح بھروسہ نہیں ہے اور وہ بغیر بیساکھیوں کے ہموار قدموں سے اپنے بل بوتے پر زیادہ دور تک اور زیادہ دیر تک نہیں چل سکتا۔

یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ اسٹائل کے دو پہلو ہیں ایک وہ جسے ہم Compositional پہلو کہہ سکتے ہیں اور دوسرا اس کا فلسفیانہ جمالیاتی پہلو، پہلے میں بیش از بیش دخل قواعد زبان کا ہوتا ہے۔ دوسرے میں شخصیت کی تاب و توانائی کے ساتھ مشاہدۂ باطن اور بصیرت کا۔ اسٹائل کی پہلی قسم ایسی ہے جس کے لیے درس و تدریس، ریاضت اور مشق و تمرین ضروری ہے اور دوسری خالصتاً ذوقی اور وجدانی شے ہے۔ موخر الذکر جس کے سلسلہ میں والٹر پیٹر نے کہا کہ Soul is a Fact ایسی ہے جس پر کسی طرح کے قانون کو نہیں لادا جا سکتا کہ روح پر

کون پابندی عائد کرسکتا ہے۔ ایک اور نکتہ جو کبھی اس سلسلہ میں موضوع بحث بنا کرتا تھا وہ خلوص اور عدم خلوص کا تھا۔ یہ بحث فی زمانہ مطلق لائق توجہ نہیں رہ گئی ہے کہ اسے جاری رکھنے کے لیے کوئی معقول وجہ جواز نہیں ہے۔ یہ دونوں کم و بیش ایک طرح کی اخلاقی قدریں ہیں۔ جن کا جمالیات یا لسانیات یا اسلوبیات یعنی Stylistics سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اب یہ صرف ادبی مباحث کی باقیات میں شمار کی جاسکتی ہیں۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا۔ تجربہ جب خارجی دنیا سے نکل کرفن کی دنیا میں بار پاتا ہے، تو اپنی اصلی اور پہلی حالت پر قائم نہیں رہتا۔ یعنی بجنسہٖ منتقل نہیں کیا جاتا۔ خارجی یا واقعے کی دنیا اور اور فنی کائنات کے مابین ایک اور ایک کی نسبت یا مساوات نہیں ہوتی۔ مزید برآں جو عنصر سکھایا جاسکتا ہے وہ صحت ہے لیکن صحت اسٹائل کا صرف منفی جوہر ہے اس کی مثبت خوبیاں ندرت اور انفرادیت ہیں اور یہ اکتسابی نہیں بلکہ وہبی ہوتی ہیں۔ چنانچہ یہ عام مشاہدے کی بات ہے کہ بعض لکھنے والے سینکڑوں صفحات سیاہ کر چکنے کے باوجود بھی ادب کے منشی ہی رہتے ہیں، یعنی منشی مادھورام کے چیلے، اور ایسی عبارت لکھنے پر قادر نہیں ہوتے جس سے ذہن اور روح کے دریچے کھل جائیں اور تحریر سے شخصیت کی مہک پھوٹ پڑے۔ اچھے اسٹائل میں بالآخر کار ہمیں جدت پسندی کی تنظیم ملتی ہے اور اس سے ایک ایسی ہم آہنگی ابھرتی ہے جو تخیل کی فراوانی اور افراط و تفریط اور بہتات کو خارج کردیتی ہے۔ بہترین اسٹائل تو دراصل وہ ہے جو پڑھنے والے کو اپنی ناگزیریت یعنی Inevitability کا احساس دلائے۔

اور دوسری زبانوں کی طرح اردو ادب میں بھی ہمیں اسالیبِ بیان کا مینا بازار نظر آتا ہے۔ اگر ہم اردو کے تین عظیم شاعروں کا تصور کریں تو شاید یہ کہنے میں حق بجانب ہوں کہ اقبال کے اسٹائل میں انفرادیت کا رنگ غالب کی نسبت کسی قدر زیادہ ہے۔ اور میر کے ہاں اقبال اور غالب دونوں سے بڑھ کر۔ ہمارے دور میں سب سے اچھی نثر مولوی عبدالحق نے لکھی ہے جن کے ہاں ہمواری، محکمی، خیال اور لفظ کی چول سے چول بٹھانے یا مافی الضمیر اور بیرونی تجسیم میں مطابقت پیدا کرنے کے اس فن کا تکملہ بھی نظر آتا ہے۔ جس کی داغ بیل حالی نے اپنی بے مثل نثر میں ڈالی تھی اور شخصیت کا نکھار بھی اور ناقص ترین نثر کلیم الدین احمد نے لکھی ہے۔ جس کی کوئی کل

ہی سیدھی نہیں۔ مولوی ابوالکلام آزاد کی ذہانت اور فطانت میں شبہ نہیں۔ لیکن ان کی نثر خطیبانہ ہے اور تقلیلِ الفاظ کے برعکس اطنابِ بیان کا نمونہ۔ غلو اور اسراف بے جا یعنی Extravagance ایک طرف اور سنکی پن یعنی Eccentricity۔ دوسری جانب اسٹائل کی وقعت کو مجروح کر دیتے ہیں۔ پہلے کی مثال مولوی ابوالکلام آزاد اور دوسری کی کلیم الدین احمد ہیں۔ اول الذکر کی نثر کا بین عیب وہ ہے جسے انگریزی لفظ Prevarication سے ادا کیا جا سکتا ہے۔ یہ رجعت پسندانہ یعنی Retrogressive اس معنی میں ہے کہ غالب اور حالی نے اردو نثر کو ارتقا کی جس جہت سے آشنا کیا تھا اسے مولوی صاحب نے اس سے مخالف راستے پر ڈالنے کا جتن کیا۔ غبار خاطر کا موازنہ اگر 'خطوط غالب' سے کیجئے تو کھوٹے کھرے یعنی Inauthentic اور Authentic کا فرق علی الترتیب صاف ظاہر ہو جائے گا۔ موخر الذکر میں زندگی کا جو رس ہے جو دانائی اور کشادگیِ ذہن و نظر ہے اول الذکر میں اس کی بجائے ایک طرح کی Psuedo Intellectualism اور Attitudinizing ملتی ہے۔ مولوی صاحب کا کم و بیش تتبع ان سے بدرجہا کم لیاقت رکھنے والے لوگوں مثلاً نیاز فتح پوری نے کیا ہے۔ کچھ اور منفرد صاحب طرزِ انشا پرداز بھی ہمارے دور میں سامنے آئے ہیں۔ خواجہ حسن نظامی کی نثر بے داغ، البیلی اور سحر انگیز ہے۔ رشید احمد صدیقی کا زرنگار قلم اپنا الگ ہی امتیاز رکھتا ہے۔ مہدی الافادی کے ہاں جو دروبست، تجمل اور رعنائی ہے وہ خاصے کی چیز ہے۔ مولانا عبدالماجد دریابادی بھی بلا شبہ صاحب طرز ادیب ہیں، گو ان کی تحریر سے لطف اندوز ہونے میں قاری کو جھٹکے کافی سہنے پڑتے ہیں۔ خورشید الاسلام کی انشا پردازی میں جو غیر معمولی چستی، چمک، توانائی اور دلآویزی ہے وہ ہمیں عبدالرحمٰن بجنوری کی یاد دلاتی ہے۔ گو موخر الذکر کو اول الذکر پر ایک گونہ فوقیت اور برتری حاصل ہے۔ تنقیدی نثر کی سب سے زیادہ باوقار اور معتبر مثال ہمیں خواجہ منظور حسین کی تحریروں میں ملتی ہے۔ ان کے ہاں الفاظ کی کڑھت، ایسی شستگی و شائستگی اور لب و لہجے میں ایسا توازن، اعتدال اور بانکپن ہے جو کم لوگوں کو نصیب ہوا ہوگا۔ ہماری زبان میں بعض ایسے لکھنے والے بھی ہیں۔ کلیم الدین احمد کے سوا بھی جنھوں نے انگریزی زبان و ادب کے مطالعے سے کچھ بھی نہیں سیکھا۔ ان میں بعض کے ذہن

پر فارسی اندازِ نگارش کی روایتی مبالغہ آرائی کا غلبہ رہا ہے۔ انگریزی زبان میں دورِ قدیم میں سب سے زیادہ معتبر صاحب طرز نثر نگار ڈرائیڈن اور سوئفٹ تھے اور جدید ترین دور میں نثر کے سب سے زیادہ کھرے نمونے ہمیں برنارڈ شا، ٹی ایس ایلیٹ اور برٹرینڈ رسل کے ہاں ملتے ہیں کہ یہی تینوں جدید انگریزی نثر کے معمار اور امام کہے جا سکتے ہیں۔

☆☆☆

استعارے کا تفاعل

ہر تخلیقی فن کار کا سروکار اس واسطے سے ہوتا ہے جو حقیقت اور اس کے گونا گوں مظاہر کے درمیان موجود ہے اور جسے وہ متشخص، ممیز اور واضح کرنا چاہتا ہے۔ استعارہ محض ایک فنی تدبیر ہی نہیں ہے بلکہ وسیلہ ہے ان دونوں کے درمیان ربط پیدا کرنے اور انھیں پہچاننے کا۔ آغاز کار میں انسان اشیا کا ادراک براہ راست طور پر اور بے جھجک کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا اور حقیقت اور ذہن انسانی کے مابین تعلق کسی فصل کا روادار نہیں تھا۔ زبان وجود میں آئی اشیا کو نام دینے سے اور شروع میں اشارہ کرنے والے یعنی Signifier اور مشار الیہ یعنی Signified کے درمیان پوری ہم آہنگی اور کامل مطابقت پائی جاتی تھی۔ یہ کہا گیا ہے کہ انسانی زبان تخلیقی لفظ کی جو لامحدود توانائی کا حامل تھا انسانی سطح پر اظہار کی حیثیت رکھتی ہے۔ آغاز کار میں نام اور ہیئت ایک ہی کل کے دو اجزا تھے یعنی ان میں وحدت کامل موجود تھی غیر مظہر یعنی Unmanifest کی گہرائی اور سونے پن سے مظہریت کی طرف اقدام ہی زبان کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے۔ آوازوں اور حروف کا باہم پیوستہ سلسلہ اور ان کی تنظیم الوہی توانائی کو متشکل کرنے کا ایک وسیلہ ہے یا بہ الفاظ دیگر یہ ایک طور پر ترصیع ہے حقیقت کے ساختیوں یعنی Structures of Reality سے عہدہ برآ ہونے کی۔ یہاں پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ یہ زبان کا بالکل ابتدائی اور الہڑ یعنی Naive تصور ہے۔ چنانچہ

جب ہم اظہاریت کی اگلی سطح پر پہنچتے ہیں تو یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ ساری فنی تدبیروں کی جڑ مماثلت یعنی Analogy کو متعین کرنے کے عمل میں پوشیدہ ہے۔ تشبیہ کیا ہے؟ یہ دو اشیا یا معروضات کو مماثلت کی بنا پر ایک دوسرے سے قریب لانے کی کوشش کے مرادف ہے۔ یہ ایک سادہ عمل ہے، جس میں بہت زیادہ ریاض یا کاوش درکار نہیں اور اس کا مقصد ہے تزئین و آرائش کا حصول، رمز بلیغ یعنی Conceit کے استعمال میں مماثلت ان اشیا کیفیات یا تجربات کے درمیان قائم کرنی پڑتی ہے جو بادی النظر میں کوئی نقطۂ اتصال نہیں رکھتے اور جن کا تعلق ایسے منطقوں سے ہوتا ہے جو ایک دوسرے سے بہ مراحل دور کہے جاسکتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ ہیجان یعنی Tension اور احساس حیرت کا پیدا ہونا ہے، اور بہجت اہتزاز کا بھی۔ اس سے ذہن کو جودت اور کشادگی کا بھی تجربہ ہوتا ہے۔ اور ذہن پر زور ڈالنا بھی ضروری ہوتا ہے کہ اس کے بغیر مماثلت کا جواز واضح نہیں ہوسکتا۔ غالب کی شاعری میں اس کی متعدد مثالیں مل جائیں گی چند ایک ملاحظہ کیجئے۔

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا کارفرما جل گیا

ہیں بسکہ جوش بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

چھوڑا مہ نخشب کی طرح دست قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

خانہ ویراں سازیٔ حیرت تماشا کیجیے
صورت نقش قدم ہوں رفتہ رفتار دوست

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

چھڑکے ہے شبنم آئینہ برگ گل پہ آب
اے عندلیب وقت وداع بہار ہے

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرپا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

لیکن کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جہاں رمز بلیغ کے استعمال میں ایک طرح کے شعوری ارادے اور دور کی کوڑی لانے کا عمل دخل ہے وہاں استعارے میں مماثلت کی پہچان دریافت اور اظہار میں ایک نوع کی بے ساختگی اور اضطراری کیفیت نمایاں ہوتی ہے اور ادراک چشم زدن میں اسے اپنی گرفت میں لے آتا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ استعارے کے لغوی مفہوم میں جسے ہم کنایہ بالقصد بھی کہہ سکتے ہیں یہ امر مستتر ہے کہ ہم معلوم کی کیفیت کو نامعلوم سے وابستہ کر دیں۔ یعنی یہ ایک طرح کے بہ سرعت انتقال ذہنی کا مطالبہ کرتا ہے اور اس سے توسیع مفہوم کا امکان بھی پیدا ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر تشبیہ کے معاملے میں ہم کم و بیش وہیں رہتے ہیں جہاں اس سے پہلے تھے لیکن استعارے کے ذریعے ہم کیفی کائنات یعنی Universe of Quality کا بہت دور تک احاطہ کر سکتے ہیں۔ فرانسیسی مصنف ریکوئر نے یہ بات بہت دلچسپ کہی ہے کہ منروا Minerva کی مانند جو جوپیٹر Jupiter کے سر سے برآمد ہوا تھا۔ استعارہ ادراک کے سریع عمل سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔

ہم ایک بار پھر یہ سوال اپنے سامنے رکھنا چاہیں گے کہ شاعری میں استعارے کا تفاعل

کیا ہے؟ کیا تشبیہ یا رمز بلیغ یا محاکات اور تمثیل سے کام نہیں چل سکتا؟ اور استعارے کے عمل میں وہ کون سی ایسی ندرت پنہاں ہے جس کی وجہ سے اسے تخلیق شعر کے ضمن میں اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ پیکر نگاری یا محاکات کے استعمال سے ہمیں مجرد خیال کی ایک مرئی تصویر ہاتھ آ جاتی ہے۔ ہم ایک ایسے معروض کے روبرو آ جاتے ہیں جس کا ادراک حواس ہی کی مدد سے ممکن ہے یعنی خیال جذبے میں فکر احساس میں اور تجریدیت قطعیت اور جسمانیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہاں حواسیت اور تخیل کے متوازی اعمال حاوی نظر آتے ہیں۔ اسی طرح رمز بلیغ کے استعمال میں تخیل ہی کی کارفرمائی کے طفیل ان مل، بے جوڑ، غیر مماثل، اور بظاہر ایک دوسرے سے منقطع اور متفرق اشیا کو ایک مرکز پر جمع کر دیا جاتا ہے۔ یعنی متضاد اور دور دراز گوشوں سے حاصل شدہ مواد کو ایک نقطے پر لایا جاتا ہے۔ عمومی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ استعارے کا وظیفہ ہے Sense یعنی مفہوم کو Sensible یعنی قابل احساس اکائی میں ضم یا منقلب کر دینا، یہاں نظر اس مرکز سے تجاوز کر جاتی ہے۔ جہاں ہم ابھی موجود تھے اور ان دیکھی خلاف قیاس دنیاؤں کو ہمارے سامنے پیش کر دیتی ہے اور اس کا تمام تر انحصار ہمارے وسیلہ ادراک پر ہوتا ہے۔ یہاں ہم قدم بہ قدم آگے نہیں بڑھتے نہ دو اور دو چار اکائیوں کو پہلو بہ پہلو رکھتے ہیں۔ یہاں جمع اور تفریق کا عمل کارگر نہیں ہوتا۔ نہ یہاں یہ کہنے کی حاجت ہوتی ہے کہ فلاں شے فلاں دوسری شے کے موافق یا مانند ہے۔ بلکہ ادراک اور تخیل ایک ہی جست خیز کے سہارے ہمیں معلوم سے نامعلوم سادہ سے پیچیدہ اور علم اور واقفیت سے وجدان اور معرفت تک پہنچا دیتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ اظہار ترجمانی اور برملا موازنے کا راستہ نہیں ہے۔ بلکہ سرتاسر ایسے انکشاف کی راہ ہے جو کثیر العناصری، ہم وقت موجودگی یعنی Simultaneity اور وسعت کی طرف لے جاتی ہے۔ تشبیہ میں سجاوٹ اور تزئین و آراستگی کا عنصر نمایاں ہوتا ہے۔ اور چونکہ استعارہ بھی دبائی ہوئی یا چھپی ہوئی تشبیہ ہی ہے اس لیے اس میں بھی دمک، تابانی اور رنگارنگی کی جلوہ سامانی نظر آتی ہے۔ استعارہ ہمیں پوری حقیقت سے چشم زدن میں روشناس کراتا ہے اور ہمکنار کر دیتا ہے۔ تشبیہ میں بقول میر انیس ایک مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کا اہتمام نظر آتا ہے۔ مثلاً اقبال کی نظم حسن و عشق (بانگ درا) کے یہ اشعار

دیکھئے۔

جس طرح ڈوبتی ہے کشتی سیمین قمر
نور خورشید کے طوفان میں ہنگام سحر
جیسے ہوتا ہے گم نور کا لے کر آنچل
چاندنی رات میں مہتاب کا ہمرنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدبیضائے کلیم
موجۂ نکہت گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیل محبت میں یوں ہی دل میرا

یا غالب کے یہ اشعار

بہ رنگ کاغذ آتش زدہ، نیرنگ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر

ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبا ہے آبگینہ گداز

حیرت سے ترے جلوہ کی ازبسکہ ہیں بے کار
خور قطرۂ شبنم میں ہے جوں شمع بہ فانوس

ہرعضو غم سے ہے شکن آسا شکستہ دل
جوں زلف یار ہوں میں سراپا شکستہ دل

ہوں بہ وحشت انتظار آوارہ دشت خیال
اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال

دست رنگیں ہے جو رُخ پردا کرے زلف رسا
شاخ گل میں ہوں نہاں جوں شانہ در شمشاد گل

بسکہ وہ چشم و چراغ محفل اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع خلوت خانہ ہم

مضمون وصل ہاتھ نہ آیا مگر اسے
اب طائر پریدۂ رنگ حنا کہوں

ہو چکے ہم جادہ ساں صد بار قطع اور پھر ہنوز
زینت یک پیرہن ہیں جوں دامن صحرا نہیں

چشم خوباں میں فروش تشنہ زار ناز ہے
سرمہ گویا موج دود شعلۂ آواز ہے

وہ تشنۂ سرشار تمنا ہوں کہ جس کو
ہر ذرہ بہ کیفیت ساغر نظر آوے

اس کے برعکس استعارہ ہمیں اشیا کے باطن اور جوہر تک پہنچا دیتا ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ یہاں تجربے اور تاثر کا نچوڑ ملتا ہے۔ اس لئے اشیا ایک باہم دگر وابستہ و پیوستہ اکائی کی حیثیت سے ہماری چشم بصیرت پر روشن ہو جاتی ہیں۔ اکثر یہ بھی کہا گیا ہے کہ دور اول کے شاعروں کے ہاں استعارے کا استعمال زیادہ ملتا ہے کیونکہ آغاز کار میں اشیا تک رسائی براہ

راست ہوتی ہے۔ جیسے جیسے تہذیب میں ارتقا کا عمل سامنے آتا ہے اسی اعتبار سے تشبیہ کی اہمیت بڑھتی جاتی ہے۔ لیکن یہ کوئی قاعدہ کلیہ نہیں ہے۔ مثلاً ہم دیکھتے ہیں کہ انگریزی شاعر چاسر کے ہاں تشبیہات کا ایک نگار خانہ نظر آتا ہے۔ جبکہ شیکسپیئر کے ہاں اس کے برعکس عموماً شعری بیان کی زبان Language of Poetic Discourse استعارہ ہے۔ اسی طرح یہ بھی کہا گیا ہے کہ بیانیہ شاعری میں تشبیہات کی جلوہ گری بیش از بیش نظر آتی ہے۔ اور فلسفیانہ شاعری میں یا ایسی شاعری میں جو ادراک کی پیچیدگی کو منعکس کرتی ہے۔ استعارے کا عمل دخل توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے۔ یہاں تک کہ بعض اوقات ایک پوری نظم یا غزل ہی ایک مکمل استعارہ بن جاتی ہے۔ مثلاً اقبال کی نظم 'ساقی نامہ' مجسم توانائی یعنی Embodied Energy کا استعارہ کہی جاسکتی ہے۔ کبھی کبھی یہ بھی دیکھنے میں آتا ہے کہ بعض عظیم شاعروں جیسے شیکسپیئر اور غالب کے ہاں ہمیں استعارہ در استعارہ بھی ملتا ہے۔ مثلاً غالب کے اس شعر میں 'طلسم آئینہ زانوئے فکر ہے غافل/ ہنوز حسن کو ہے سعی جلوہ افروزی'۔ اور فرصت آئینہ دیرواز عدم تا ہستی ایک شرر بال دل دیدہ چراغاں زدہ ہے۔ اس کے اسباب دو ہیں اول اس مواد کی فراوانی جو ایک فن پارے میں شاعر کے لیے نقطۂ آغاز ہے۔ اس ضمن میں اس کی نگاہ کا ایک مرکز سے دوسرے مرکز کی طرف بڑھنا، اور دوسرے خود شاعر کی جودت فکر اور براقئی طبع بلکہ سرعت انتقال ذہنی کہ ایک ہی وجدانی لمحے میں ایک سے زیادہ مماثلتوں کو پانے اور انھیں معرض اظہار میں لانے کا بار اپنے سر لے سکتا ہے۔ ارسطو نے بوطیقا کے آخر آخر میں استعارے کے استعمال پر قدرت کو اعلیٰ درجے کے شاعر کی فطانت کی پہچان قرار دیا ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا عموماً شاعری اور استعارے کا وظیفہ ہے جذبات کی لفظ و بیان میں تقلیب جسے سوسن لینگر کی اصطلاحات یعنی Feeling اور Form کے ذریعے واضح کیا جاسکتا ہے ٹی ایس ایلیٹ نے عمومی طور پر اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ شاعر کا سروکار نہ تفکر سے ہوتا ہے اور نہ اس کا کام خیالات کا اظہار ہے۔ بلکہ اس کا اصل کام جذبات کی تنقیح اور تہذیب ہے اور انھیں ایک شفاف شکل دینا۔ ایلیٹ کے بیان کے پہلے حصے سے تو کلیتاً اتفاق ممکن نہیں، سوائے اس کے

کہ ہم یہ کہیں کہ اس کا واسطہ مجرد فکر کی بجائے محسوس فکر سے ہوتا ہے۔ یا یہ کہیں کہ اس کا فنی طریقہ کار Iconic ہوتا ہے۔ لیکن آخری بات یقیناً صحیح معلوم ہوتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ نے اپنی مشہور کتاب، انگریزی نثری اسلوب میں یہ درست کہا ہے کہ استعارے کا عمل سرعت کے ساتھ توافق کو روشنی میں لے آتا یا اسے منور کر دیتا ہے۔ استعارے کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ بصری صفائی یعنی Visual Clarity کو لازماً نمایاں کرے۔ اس کا اصلی کام حسی ارتعاشات میں تمیز کرنا ہے اور انھیں مجتمع کرنا بھی۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو یہ سمونے کا عمل یعنی ایک طرح کا Fusing Process ہے۔ یہ بات بارہا کہی گئی ہے کہ کسی بھی استعاراتی بیان کے دو اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔ پہلا وہ جسے اس کا موضوع قرار دے سکتے ہیں یا لسانیاتی محاورہ بیان میں concept اور جس پر گویا اصل توجہ مرکوز کی گئی ہے۔ آئی اے رچرڈز نے اسے Tenor کے لفظ سے تعبیر کیا ہے اور وہ عنصر جسے اس توجہ کا ذریعہ بنایا جاتا ہے اسے محاورے کے مطابق Sound Image کا نام دیا گیا ہے اور رچرڈز نے اسے Vehicle کہا ہے۔ اور اسی نے اس پر یہ اضافہ بھی کیا ہے کہ دونوں کے درمیان جتنا بعد ہوگا، ان دونوں کا تال میل جتنا غیر متوقع ہوگا استعارہ اتنا ہی بلیغ اور حیرت انگیز یعنی Striking ہوگا۔ ان دونوں کے درمیان تعلق کو Focus Frame جیسے مرکب لفظ سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ عملاً یہ دونوں اجزا ایک وحدت میں مدغم ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ فی الاصل یہ دونوں انفرادی طور سے اتنے اہم نہیں ہیں اور نہ الگ الگ استعارے ہی اہم ہوتے ہیں۔ بلکہ وہ پوری فضا آہنگ اور جھنکار یعنی Resonance اہم ہے۔ جو مجموعی طور سے استعاراتی کائنات پر عکس افگن ہوتی ہے۔ کالرج نے اسے حاوی جذبے یعنی Dominant Passion کا نام دیا ہے۔ یہاں منطق کا گذر نہیں ہوتا، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ یہ استعارے غیر منطقی ہوتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کا محاکاتی تفاعل یعنی Iconic Functioning زیادہ قابل توجہ ہوتا ہے۔ غالب کے ہاں استعارے کی چند مثالیں دیکھیے جو مقدمات بالا کی توضیح کرتی اور انھیں مستحکم بناتی ہیں۔

کسی کا جنون دید تمنا شکار تھا

آئینہ خانہ وادیٔ پر غبار تھا

اے وائے غفلت نگہ شوق ورنہ یاں
ہر پارہ سنگ لخت دل کوہ طور تھا

حیرت فروشِ صد نگرانی ہے اضطراب
ہر رشتہ چاک جیب کا تارِ نظر ہے آج
کی متصل ستارہ شماری میں عمر صرف
تسبیح اشک ہائے زمژہ چکیدہ ہوں

میں چشم واکشودہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنم خورشید دیدہ ہوں

ہوں گرمیٔ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوں

بہ وحشت گاہ امکاں اتفاق چشم مشکل ہے
مہ و خورشید باہم ساز یک خواب پریشاں ہیں

ہم زانوے تامل و ہم جلوہ گاہ گل
آئینہ بند خلوت و محفل ہے آئینہ

شوق عناں گسل اگر درس جنون ہوس کرے
جلوہ سیر دو جہاں یک مژہ خواب پا سمجھ

ہستی فریب نامہ موج سراب ہے
بیک عمر ناز شوخیٔ عنواں اٹھایئے

ہم زباں آیا نظر فکر سخن میں تو مجھے
مردمک ہے طوطیٔ آئینہ زانو تو مجھے

بعد از وداع یار بہ خوں تپیدہ ہیں
نقش قدم ہیں ہم کف پائے نگار کے

اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

ہوں تصور ہائے ہم دوشی سے بدمست شراب
حیرت آغوش خوباں ساغر بلور ہے

غدار یار نظر بند چشم گریاں ہے
عجب کہ پرتوِ خور شمع شبستاں ہے

دامن گردوں میں رہ جاتا ہے ہنگام وداع
گوہر شب تاب اشک دیدۂ خورشید ہے

حیرت حجاب جلوہ و وحشت غبار چشم
پائے نظر بہ دامن صحرا نہ کھینچیے

199

بہار گل دماغ نشہ ایجاد مجنوں ہے
ہجوم برق سے چرخ و زمیں یک قطرہ خوں ہے

☆☆☆

اقبال کے ایک شعر کے حوالے سے

کیا ہے کتابوں نے تجھ کو کور ذوق اتنا
صبا سے بھی نہ ملا تجھ کو بوئے گل کا سراغ

'ضرب کلیم' میں مندرج ڈاکٹر اقبال کی ایک غزل کا یہ شعر اپنے مضمرات کے لحاظ سے بہت اہم ہے۔ مختلف زبانوں کے ادب اور شاعری میں ایسے کئی نام ذہن کے افق پر ابھرتے ہیں، جو کتابی علم کو انسان کی خلقی صلاحیتوں کے افسردہ اور مضمحل ہو جانے کا سبب جانتے تھے۔ انگریزی ادب میں ولیم بلیک، فارسی ادب میں شیخ سعدی شیرازی اور اردو میں اقبال اس ضمن میں خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان تینوں کے ہاں جو امر مشترک ہے وہ ہے بیرونی نظم وضبط کی سخت گیری کے خلاف احتجاج جو علم کے حصول کے لیے بعض اوقات ضروری سمجھی گئی اور روا رکھی گئی، اور جس کی وجہ سے ذہنی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار آنے کا موقع نہیں ملتا۔ بہ الفاظ دیگر یہاں حد فاصل قائم کی گئی ہے۔ میکانکی ذرائع سے حاصل شدہ علم یعنی کتابی علم اور براہ راست یعنی وہبی علم کے درمیان، یہاں اس علم کے، جس کا انحصار حواس پر بھی ہوتا ہے اور منطق پر بھی اور وجدانی اور عضویاتی عمل کے مابین فرق وامتیاز برتا گیا ہے۔ اسی سلسلہ میں ایک فلسفیانہ بحث جو

عرصہ دراز ہوا چھڑی تھی یہ تھی کہ وہ خیالات جن کی بنیاد پر علم وجود میں آتا ہے خارج میں موجود اشیا سے سروکار رکھنے کا نتیجہ کہے جاسکتے ہیں۔ یا پہلے سے خلقی طور پر باطن میں چھپے ہوتے ہیں۔ وہ مفکر جو خیالات اور ان پر مبنی علم کے ارتقا میں یقین رکھتے ہیں۔ یہ سمجھتے ہیں کہ ذہن انسانی پر خارجی اشیا کے تصادم یعنی Impingement کے نتیجے کے طور پر خیالات پیدا ہوتے ہیں اور اس کے برعکس نقطہ نظر رکھنے والے اہل فکر کی رائے تھی کہ خیالات اپنی اولین شکل میں جنھیں Innate Ideas کہا جاتا ہے۔ پہلے سے موجود ہوتے ہیں اور جوں جوں وقت گزرتا ہے اور ذہن انسانی اور اشیا اور معروضات کے درمیان ردعمل ظہور پذیر ہوتا ہے ویسے ویسے علم کا ارتقا ہوتا رہتا ہے پہلا نقطہ نظر رکھنے والے مادیت اور میکانکیت میں عقیدہ رکھنے والے اور موخرالذکر نصب العینی مفکروں کے زمرے میں آتے ہیں۔

اس مسئلے کے اور بھی کئی پہلو ہیں جن پر غور کرنا ضروری ہے۔ کتابی علم کی فراوانی کا ایک واضح نتیجہ تو شاید یہ ہوتا ہے کہ انسان اطلاع اور واقفیت اور اعدادوشمار پر بھروسہ کرنے کا اس درجے عادی ہوجاتا ہے کہ وہ اسی کو تمام تر علم کے مرادف جانتا ہے اور اس دانائی سے اس کا رشتہ رفتہ رفتہ منقطع ہونے لگتا ہے جو علم کی نقیض ہے۔ اسی بات کو دوسرے الفاظ میں یہ کہہ کر ادا کیا جاسکتا ہے کہ وہ وقوعات حقیقت یعنی Events of Reality سے اس حد تک وابستہ رہتا ہے کہ ان کے پس پشت جو احساس معنویت ہوتا ہے اس پر اس کی نظر نہیں جاتی اور اسے اس کا کوئی شعور نہیں ہوتا۔ اطلاع اور واقفیت وقوعات کے بارے میں اور انھیں ترتیب و تنظیم دینے کا عمل عقل محض کا، اسی بنیاد پر وہ پوری عمارت تعمیر کی جاتی ہے جسے ہم علم کا نام دیتے ہیں۔ اس کا تمام تر انحصار Quantity پر ہوتا ہے۔ کیفیت پر بالکل نہیں۔ اس علم کا تعلق ریاضی اور سائنس سے ہوتا ہے اور انہی علوم میں اس کی بیش از بیش ضرورت پڑتی ہے۔ اس کے لیے ایک اصطلاح انگریزی میں Quantifying Ratio کی ہے جو اکثر استعمال کی جاتی ہے۔ شاید اسی کے بارے میں مولانا روم نے کہا ہے کہ وہ علم جس کا تعلق محض وقوعات حقیقت سے ہوتا ہے ایک سانپ کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ علم را برتن زنی مارے بود، برطانوی شاعر ولیم بلیک نے اس کے لئے Reptiles of the mind یعنی ذہن کے

اڑدہوں کی ترکیب استعمال کی ہے۔ مقصود دونوں کا ایک ہی ہے۔ یعنی ایسا علم روح کے لیے نہ صرف ایک روگ بلکہ ایک ہلاکت آفرین عمل بن جاتا ہے۔ اس کے بالمقابل وہ علم ہے جو قلب کی گہرائیوں میں جنم لیتا ہے۔ 'علم را بر دل زنی یارے بود' یعنی یہ روح کی بالیدگی اور افزونی حیات کا سبب بنتا ہے۔ اقبال جو رومی کو اپنا مرشد روحانی مانتے ہیں۔ اسی نقطۂ نظر کے حامی نظر آتے ہیں اور مرید ہندی کی زبان سے یہ کہتے سنائی دیتے ہیں۔ پڑھ لیے میں نے علوم شرق و غرب/ روح میں باقی ہے اب تک درد و کرب، یہاں علم کے حصول کے باوجود یا اسی کے سبب درد و کرب کا جو احساس پیدا ہوا وہ خود اس امر کی دلیل ہے کہ منطقی علوم کے اکتساب سے طمانیت اور آسودگی کی یافت ممکن نہیں۔ اقبال کی شاعری میں خبر، اور نظر کی دو اصطلاحیں برابر مستعمل رہی ہیں۔ پہلی علم اور اطلاع کی دین ہے اور دوسری حکمت اور دانائی کی آفریدہ۔ پہلی کا تعلق خرد سے اور دوسری کا عشق سے۔ اسی طرح ڈاکٹر اقبال نے دو اور عناصر کے درمیان تضاد اور تفریق کی طرف اشارہ کیا ہے یعنی زیرکی، اور حیرانی۔ اول الذکر علم کی توسیع اور صیقل شدہ ذہن سے پیدا ہوتی ہے اور موخرالذکر جسے انھوں نے حیرانی یا Wonderment کہا ہے، زندگی کی گہرائیوں کا ناپنے کا نتیجہ۔ جو دانائی اور بصیرت سے غیر متائز ہے اور علم کی آخری حد یا انتہا ہے، یا جہاں جرمن فلسفی کانٹ کی اصطلاح میں عقل محض کے پر جلتے ہیں کہ وہاں تک اس کی رسائی ممکن نہیں۔ اس مسئلے کا ایک دوسرا پہلو بھی لائق توجہ ہے۔ کتابی علم کی فراوانی نہ صرف عقل کی چاکری پر مجبور کرتی ہے اور ذہن کے تخلیقی سوتوں کو پژمردہ کرتی ہے بلکہ اس کا ایک اثر یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم فطرت سے دور ہو جاتے ہیں۔ اور حواسی لذتوں سے محروم اور بیگانہ۔ ہماری علامتیں بھی ریاضیاتی اکائیوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ تخلیق کا سرچشمہ بھی بڑی حد تک فطری محاکات ہیں۔ ذہن انسانی کو مختلف خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ کہ یہ ایک عضوی کل یعنی Organic whole ہے اور اس کی توانائی اور مدام زندگی کا انحصار اس امر پر ہے کہ وہ فطرت اور اس کی لازوال تخلیقی دولت سے بے تعلق نہ ہونے پائے۔ اقبال کے جس شعر سے ہم نے اپنی گفتگو کا آغاز کیا ہے۔ اس میں صبا، فطرت کا اشارہ ہے اور بوئے گل اس تخلیقی کل کا جو انسان کے باوقعت کارنامے کی ایک بین علامت ہے، اکتسابی علم

کے بوجھ تلے دب کر انسان کا ذہن شاید اس قابل نہیں رہتا کہ اس کے اور فطرت کے درمیان وہ تعامل باقی رہ سکے جس کی روشنی میں وہ کائنات کے حسن اور زیست کے اسرار و رموز کو اپنی گرفت میں لے سکے۔ ورڈز ورتھ نے اپنی مشہور نظم The Excursion میں اس تصادم یا باہمی ہم آہنگی کا ذکر کیا ہے۔ جو ذہن اور خارجی کائنات کے درمیان عمل پذیر ہوتی رہتی ہے۔ اسی سے وحدت یا Oneness Identity کا وہ تصور پیدا ہوتا ہے جس کا حصول انسان کی ساری کاوش اور جدوجہد کا منتہا اور مقصود ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ دور جدید میں زندگی کے ریزہ ریزہ ہو جانے کا جو تصور ابھرا ہے اور جسے جدید انسان کا مخمصہ یعنی Predicament یا مقدر کہا جا سکتا ہے وہ اسی وحدت کی نایافت سے عبارت ہے۔

اسی سے ملحق یہ مسئلہ بھی ہے کہ خود علم کو مختلف خانوں میں منقسم یعنی Compartmentalized کر دیا گیا ہے۔ اور اس کے مختلف اجزا کے درمیان باہمی ارتباط کی کمی محسوس ہوتی ہے اس کی ایک بڑی وجہ غالباً اختصاصیت پر زور دینا بھی ہے۔ ہم علم یا اطلاع کی مختلف النوع اکائیوں کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے لگے ہیں۔ اور ہماری توجہ اس امر کی طرف سے ہٹتی جا رہی ہے کہ یہ مختلف اکائیاں ایک دوسرے سے کیا ربط و اتصال رکھتی ہیں اور یہ سب آپس میں مل کر کس طرح ایک نوع کی جامعیت پیدا کر سکتی ہیں۔ اقبال نے تو جدید قاری کے بارے میں یہ کہا تھا کہ وہ کتاب خواں ہے صاحب کتاب نہیں، یعنی وہ کتاب کے مندرجات کا احاطہ تو بے شک کر سکتا ہے مگر ان کی اندرونی روح پر دسترس حاصل نہیں کر پاتا۔ اس نقطہ نظر کی توسیع کے طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ علم جو کتاب کی صورت میں مرتب اور فراہم کیا گیا ہے چوں کہ صرف نظری علم ہے اور وحدت یافتہ نہیں ہے اس لئے اس کے مطالعے میں غلو برتنا ہمیں اس حقیقت سے دور لے جاتا ہے جس کا انحصار محض عقلی قیاسات اور مفروضات پر نہیں بلکہ تخیل اور جبلتوں پر ہوتا ہے اور جس کا ایک بڑا سرچشمہ مظاہر فطرت ہیں۔ ہماری علامتیں بھی جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، ریاضیاتی بن گئی ہیں اور ان کا براہ راست تعلق فطرت سے ٹوٹ گیا ہے اور اسی لیے وہ ہمارے لیے اس اہتزاز اور احساس طمانیت کا مصدر نہیں رہی ہیں جس کا تجربہ غالباً ماقبل تاریخی دور

کے انسانوں کو ہوتا ہوگا۔ جب علم کا مخزن و منبع صرف کتابیں نہیں تھیں بلکہ زندگی کے نوع بہ نوع معاملات میں دانائی اور بصیرت کا حصول۔ اسی ضمن میں ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ حقیقت سے آگہی کے ذرائع کیا ہیں؟ حقیقت کا ادراک دو طرح ممکن ہے ایک طرف علم اور منطق کے وسیلے سے اور دوسری طرف کشف اور وجدان کی روشنی میں۔ پہلا طریقہ وہاں سامنے آتا ہے۔ جہاں سارا انحصار تجربے اور مشاہدے پر ہوتا ہے۔ اور ان اکائیوں کو مجتمع کرنے، ترتیب دینے اور منظم کرنے پر جو اس صورت حاصل ہو چکی ہے یہ علم زینہ بہ زینہ بڑھتا ہے۔ آہستہ آہستہ اور پھونک پھونک کر قدم رکھتا ہے اور اس میں حاصل شدہ مواد کی تصدیق و توثیق بھی ضروری ہوتی ہے پھر اس سے اور دوسری نئی تعمیمات بھی اخذ کی جا سکتی ہیں اور یہ سلسلہ بظاہر مسلسل اور لامتناہی معلوم ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی زنجیر ہے جس کے مختلف حلقے سخت گیر منطق کے ذریعے باہم مربوط اور منسلک ہوتے ہیں۔ یہ علم بالواسطہ طور پر حاصل ہوتا ہے۔ اس میں ترمیم و تنسیخ اور اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے۔ اور وقوعات حقیقت اور تعمیمات پہلو بہ پہلو چلتی رہتی ہیں اس کے لئے صبر، انضباط، ترتیب اور درجہ بندی سب ہی لازمی ہیں۔ اس کے برعکس وجدانی علم ہے جس کا امتیازی وصف اور جس کے حصول کا ذریعہ ایک طرح کی Immediacy کو سمجھا جاتا ہے۔ جو نہ اعداد و شمار کا محتاج ہوتا ہے اور نہ رک رک کر احتیاط و انضباط کے ساتھ نتائج تک پہنچاتا ہے بلکہ چشم زدن میں حقیقت کا انکشاف اس کے ذریعے ممکن ہوتا ہے وجدانی اور تخیلی علم میں کوئی فرق نہیں، کہ یہ ایک دوسرے کے متبادل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وجدان اور تخیل کے ہمراہ جن کے ڈانڈے ایک دوسرے سے ملتے ہیں اگر ہم جبلتوں کو بھی جوڑ لیں تو یہ حلقہ تمام ہو جاتا ہے۔ پہلی قسم کے علم کے ماننے والے فلسفی، سائنس داں اور ریاضی داں ہیں اور دوسری قسم کے علم کے علمبردار شاعر، تخلیقی فن کار اور تصوف کے لذت آشنا شمار کیے جا سکتے ہیں۔ موخر الذکر کا دعویٰ ہے کہ وہ حقیقت کا ادراک براہ راست اور پلک جھپکتے میں کر لیتے ہیں۔ اور ان کے قلب پر جو کچھ منکشف ہوتا ہے اس کا پہلے سے سان گمان بھی انھیں نہیں ہوتا۔ نہ اس کے لیے وقت کا کوئی لمحہ متعین ہوتا ہے نہ اس کی پیشن گوئی کی جا سکتی ہے۔ اور نہ اس کے لیے کسی طرح کی تیاری ضروری ہے۔ تیاری اور پیشن گوئی دونوں کی عدم موجودگی

کے سبب احساس حیرت کا پیدا ہونا تعجب انگیز نہیں۔ سائنسی طریقے کار کے لیے استنباط کا عمل ضروری ہے۔ وجدانی علم اس سے بے نیاز ہوتا ہے کیونکہ موخر الذکر کے سلسلہ میں کڑی سے کڑی ملانے کا اصول کارفرما نہیں ہوتا۔ یہاں قدم بہ قدم اور زینہ بہ زینہ آگے بڑھنے کے بجائے ایک طرح کی جست خیزی کا اظہار ہوتا ہے۔ یہاں ایک امر کا ذکر کیے بغیر نہیں رہا جاسکتا۔ ایک مشہور فرانسیسی سائنس داں Poincare نے یہ کہا ہے کہ اپنی تحقیقات کے دوران جب اسے نتائج کے استخراج کے سلسلہ میں اپنے مقدمات اور علمی طریقہ کار کی اکائیوں کی ترتیب و تنظیم کرتے وقت انتہائی دردسری کے باوجود امید کی کوئی کرن نظر نہیں آتی تھی اور کوئی راستہ سجھائی نہیں دیتا تھا۔ تو بعض اوقات ایسا ہوا ہے کہ ایک لمحہ تنویری میں اسے ایک دم ایسا لگا گویا سامنے سے سارا گردوغبار چھٹ گیا ہے اور جس حقیقت کی جستجو میں وہ سرگرداں رہا تھا وہ اس کے قلب پر منکشف ہوگئی ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ حقیقت کی کنہ تک رسائی کا ایک راستہ یہ بھی ہے جسے عقل اور منطق کے ضابطوں اور وسیلوں سے کوئی سروکار نہیں۔

علامتوں کا مسئلہ بھی علم کی نوعیت کے مسئلہ سے منسلک و مربوط ہے۔ ریاضی اور سائنس کی علامتوں میں تجرید پائی جاتی ہے کیونکہ ان کا مقصد جس حقیقت کی تبلیغ و ترسیل ہے وہ خود تجریدیت سے متصف ہے۔ تخیلی طریقہ کار کی علامتیں ایک ایسی حقیقت کی ترجمانی کرتی ہیں جو متنوع الجہات بھی ہے اور جس کی رگوں میں خون بھی گردش کررہا ہے۔ ایسی حقیقت کی ترجمانی نہ اعداد وشمار سے کی جاسکتی ہے اور نہ محض لکیروں اور نشانات سے بلکہ ایسی علامات سے جو فطرت کی بے پایاں زرخیزی اور تنومندی سے قوت نمو حاصل کرتی ہیں۔ جیسے جیسے علم کی فراوانی ہوتی جاتی ہے کتابوں اور رسائل کی اشاعت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے اور ہم اشیا کو کتابوں کی عینک سے دیکھنے کے عادی ہوتے جاتے ہیں۔ ویسے ویسے ہم فطرت کی جاں بخش اور حیات افروز فیاضی سے محروم ہوتے جاتے ہیں۔ ہمارے دور میں کمپیوٹر کا استعمال روز بہ روز ترقی پر ہے۔ ہم ہر چیز کو Computerised کرنا چاہتے ہیں۔ تا کہ جن نتائج تک ہمیں پہنچنا ہے وہ مشینی مہارت اور سرعت کے ساتھ ہمیں فراہم کیے جاسکیں۔ اس کا ایک فائدہ تو ضرور ہے اور وہ ہے وقت کی بچت۔

لیکن دوسری طرف اس میں جو خامی ہے وہ ہر شے کو سائنسی میکانکیت کا پابند بنا دینا اور اس سے انسانی اور تخلیقی جوہر کا علاحدہ کر دینا۔ شاید ایک زمانہ وہ بھی آئے جب تخلیقی ذہن کے اظہار کے راستے بالکل بند ہو جائیں گے۔ اور سارے کام بس ایک بٹن دبانے سے ہو جایا کریں گے اور خود کتابی پیداوار کی رفتار اتنی تیز ہو جائے اور آسانی سے ممکن الحصول کہ اسے ہضم کرنا بھی مشکل نہ رہ جائے۔ ایسی صورت میں زندگی کا کیف و کم یقیناً بہت گھٹ جائے گا۔

ڈاکٹر اقبال نے ضرب کلیم میں ایک جگہ جویائے علم کو مخاطب کر کے یہ بھی کہا ہے کہ

خدا تجھے کسی طوفاں سے آشنا کر دے
کہ تیری بحر کی موجوں میں اضطراب نہیں

بحر کی موجوں میں اضطراب کا عدم وجود جس امر کی نشاندہی کرتا ہے وہ غالباً یہ ہے کہ کتابی علم کی فراوانی سے زندگی میں ایک تعطل کی صورت پیدا ہو جاتی ہے اور ذہن کا زندہ تفاعل باقی نہیں رہتا۔ اضطراب سے مراد یہاں محض جسمانی ہیجان نہیں، بلکہ وہ حرکی تعامل ہے جو ذہن اور اشیا کے درمیان اگر موجود ہو، تو ایسا علم روشن ضمیری پیدا کر سکتا ہے جس طوفان سے آشنا ہونے کی دعا جویائے علم کے لیے کی جارہی ہے وہ ایک طرح کا حرکی اور تخیلی ارتباط ہے۔ ذہن انسانی اور مظاہر فطرت کی کائنات کے درمیان جس کے بغیر حقیقی علم کا حصول ممکن نہیں۔ جدید دور کے برطانوی ناول نگار ڈی ایچ لارنس نے جگہ جگہ لاشعور سے ملحق تخلیقی سرچشموں کی نشاندہی کی ہے اور یہی بات مشہور ماہر نفسیات یونگ نے بھی کہی ہے۔ اس کی طرف اشارہ اٹھارھویں صدی کے برطانوی شاعر ولیم بلیک نے بھی کیا ہے۔ ایک طرف شعوری علم اور منطق کے قضایا سے حاصل شدہ اطلاع اور واقفیت کا انبار ہے کہ ہر دم بڑھتا چلا جاتا ہے اور دوسری جانب وہ علم ہے جو جبلتوں کا آفریدہ ہے۔ لاشعور کی بھول بھلیاں اسے جنم دیتی ہیں۔ وہ کہکشاں اور قوس قزح کے رنگوں کی طرح آبدار بھی ہے اور زیر زمیں تاریک دنیا کے سائے بھی اس پر پڑتے ہیں۔ وہ ہمارے اندرون میں بیک وقت خوف اور مسرت بھی پیدا کرتا ہے۔ اور ہماری بصیرت کی توسیع بھی عمل میں لاتا ہے۔ وہ صرف واقفیت ہی میں اضافہ نہیں کرتا، بلکہ ہمارے ایمان و ایقان کو بھی تازہ کرتا ہے۔ انگریزی

شاعر ولیم بلیک کے محاورۂ گفتگو میں وہ ہمارے ادراک کے دراز وں Doors of Perception کو نہ صرف کھول دیتا ہے بلکہ ان کی تجزیہ بھی کرتا ہے۔ وہ ہمیں یہ بھی سکھاتا ہے کہ ہم آنکھ کی مدد سے نہیں، بلکہ آنکھ کے آر پار بھی دیکھ سکیں۔ یہی وہ علم ہے جس سے ہمیں بوئے گل کا سراغ ملتا ہے۔ اور اسی کو اقبال نے ام الکتاب کہا ہے یعنی کتابی علم نہیں بلکہ وہ علم جو زندگی کا رس چوسنے سے شخصیت کا جزو بن جاتا ہے اور جس کا اعداد وشمار کے ذریعے اکتساب نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ زندگی کو ہر رنگ میں دیکھنے ہر شے کے جوہر تک پہنچنے اور ہر ذات کو اسی کے مرکز سے متعلق کرنے سے جو نظر پیدا ہوتی ہے وہی علم کا اصل تقاضا اور اس کا ثمرہ ہے۔ یہاں صرف اعداد' حجم' تطبیق وتوثیق، آزمائش، وزن اور مقدار سے کام نہیں چلتا۔ کیونکہ ان سب کے استعمال سے ہماری رسائی محض اشیا کی خارجی ہیئت اور فارم تک ہوتی ہے۔ ان کے اندرونی کیف وکم کا پتہ ان چیزوں سے نہیں چلتا۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ ذہن کے تخلیقی سرچشموں کو اشیا کی اندرونی توانائیوں سے ہم آہنگ بنایا جائے اور یہ کہ یہ توانائیاں اس جوہر سے بھی مطابقت رکھتی ہوں، جس کا منبع مظاہر فطرت کی آب وتاب اور اس کا رنگ روغن ہے۔ عضویت یعنی Organicism کا جو تصور ہمیں بعض ممتاز اور سر برآوردہ انگریزی رومانی شاعروں کے ہاں ملتا ہے اور جس کا اطلاق شخصیت اور شاعری دونوں پر ہوتا ہے کم وبیش وہی ہمیں اقبال کے ہاں بھی ملتا ہے۔ اسی کا ہنرمندانہ انعکاس ہمیں اس شعر میں نظر آتا ہے جو سرورق دیا گیا ہے۔

☆☆☆

اسطوری تنقید

نورتھروپ فرائی، جن کا انتقال اسی سال جنوری میں کینڈا میں ہوا، اس صدی کے دو عظیم ترین نقادوں میں سے ایک تھے، دوسرے ایف آر لیوس تھے جن کا انتقال جنوری 1978 میں کیمبرج میں ہوا تھا۔ لیوس نے اطلاقی یعنی نئی تنقید کے جو نمونے اپنی کم وبیش ایک درجن سے زیادہ تصانیف میں پیش کیے وہ معرکۃ الآرا ہیں۔ ان میں گہرے اور بسیط علم اور غیر معمولی بصیرت کی جو آمیزش اور یکجائی ہے اور ریشم کی اصطلاح میں Texture یعنی ادبی شہ پارے کی بناوٹ سے ژرف بینی کے ساتھ سروکار رکھنے کا جو اہتمام ملتا ہے وہ فقید المثال ہے۔ انھوں نے شاعرانہ زبان اور فارم کو شاعرانہ مفہوم کی بنیاد بنایا، اور شعری تجربے کو اولیت کا درجہ دیا۔ جس تنقیدی طریق کار کی داغ بیل آئی اے رچرڈز اور ولیم ایمپسن نے ڈالی تھی۔ اسے لیوس نے معراج کمال تک پہنچادیا۔ فرائی نے نہ صرف شیکسپیئر ولیم بلیک اور ٹی ایس ایلیٹ پر انتہائی جامعیت اور بلوغت فکرونظر کے ساتھ جو کچھ کہا ہے وہ تنقیدی اعتبار سے حد درجہ وقیع اور قابل غور وتامل ہے بلکہ اس پر مستزاد انھوں نے تنقید کے دائرے کو وسیع تر کرنے کا ڈول ڈالا اور ایک نئے دبستان فکر کا آغاز کیا۔ جسے اسطوری تنقید Myth Criticism کہا گیا ہے۔ جن اہم تنقیدی مطالعات کا ابھی ذکر کیا گیا وہ دراصل انہی بنیادوں پر قائم ہیں۔ جن کا تصوراتی چوکھٹا ہمیں فرائی کی عہد ساز تالیف

Anatomy of Criticism میں ملتا ہے۔

اسطوری تنقید اور فکر کے لیے اساس کار جن مفکرین نے فراہم کی ان میں تین نام بہت اہم ہیں اول کیسیرر، دوسرے مسز سوسن لینگر اور تیسرے رچرڈ چیز۔ ان سب نظریات کا تعلق فرائڈ کی نفسیات بلکہ اس سے بڑھ کر یونگ کی فکر سے ہے اور اسی طرح تمدنی علم الانسان کے میدان میں ان اقدامات اور مواد سے جنھیں جیمز فریزر نے اپنی بھاری بھرکم تالیف The Golden Bough میں انتہائی شرح وبسط کے ساتھ پیش کیا۔ اس ضخیم مواد پر مبنی طرز فکر و احساس کا انعکاس بیسویں صدی کے انگریزی ادب میں ٹی ایس ایلیٹ کی شاعری اور جیمس جوائس کے فکشن میں نظر آتا ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے ایک اہم اور بنیادی فرق کی طرف توجہ مبذول کرانا ضروری ہے، فرائڈ نے Dream Work اور Poetic Work کے درمیان مماثلت کو تین عناصر پر منحصر قرار دیا ہے۔ اول تلخیص یا Condensation کا عمل یعنی کئی پیکروں کو ایک واحد پیکر میں مجتمع کرنا، دوسرے Displacement یعنی کسی نسبتاً کم اہم عنصر کو کل کی تہہ نشین اہمیت سے متصف کرنا اور تیسرے Over Determination یعنی متخالف معنویتوں کو ایک عنصر پر اس طرح مرتکز کرنا کہ ایک سے زیادہ معانی متبادر ہوں۔ فرائڈ کا اصرار اس امر پر تھا کہ متخالف رابطوں کے بجائے پہلو بہ پہلو رکھے جانے والے پیکروں کو ترجیح دی جائے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس کی دلچسپی ادبی فن پارے سے اتنی نہیں ہے جتنی کہ اسے ایسی کلید سمجھنا، جس کے ذریعے تخلیقی فن کار کے ذہن تک رسائی حاصل کی جائے۔ یونگ نے اس کے برعکس اس امر پر زور دیا کہ اگرچہ فنی کارنامہ انسانی وجود کی گہرائیوں میں جنم لیتا ہے لیکن اس کی تجسیم اور تنظیم کا عمل شعوری سطح پر ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک خواب کی کیفیت پراگندگی سے عبارت نہیں ہے، کیونکہ بہت سے خواب مقصدیت کے حامل یعنی Purposive اور معنی خیز ہوتے ہیں اور یہ مقصد ہمیں اپنے بارے میں علم کا فراہم کرنا ہے۔

ان بیشتر مفکرین کا جن کا ذکر ابھی کیا گیا، اتفاق اس امر پر ہے کہ جدید انسان کے بطون میں، ماقبل تہذیب دور کا انسان اب بھی زندہ ہے اور آرکی ٹائپل انداز فکر کی جھلکیاں مختلف تہذیبوں کے ابتدائی ادوار میں پائی جاتی ہیں۔ آرکے ٹائپ کیا ہے؟ یہ انتہائی قدیم پیکر یا نقش

اولین ہے، جوانسان کے لاشعور کا ایک حصہ ہے۔ یہ باقیات ہے نسل کے بیشتر مشترک تجربات کی اور ایک جزو ہے اس جوابی ردعمل کے پیٹرن کا جو اسے وراثت کے طور پر ملا ہے اور جو امتداد وقت سے وابستہ ہے، آرکی ٹائپ اور اسطور کے ارتقا کے سلسلہ میں کیسرز کا جھکاؤ جرمن مفکر کانٹ کی طرف ہے اور اس کے برعکس اولین نقش اور امیج کی زبان متصف ہے جذباتی تجربے کی شدت سے، کیسرز کو ایسی کائنات کی تلاش ہے جہاں اشیا اور الفاظ کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ آرٹ جس جذبے کو زبان عطا کرتا ہے وہ خالص جذبہ ہے۔ جو لکھنے والے کے جذبات کے ابال سے مختلف شے ہے۔ چوں کہ حقیقت کا ادراک اشارتی فارم ہی کے ذریعے ممکن ہے لہذا آرٹ اس کی رائے میں ایسا تناظر فراہم کرتا ہے جس کے ذریعے ہم حقیقت آخری سے آنکھیں چار کر سکتے ہیں۔ مسز لینگر کے نزدیک اسطور مابعد الطبیعاتی فکر کی اولین شکل ہے اور آرٹ التباس یعنی Illusion کی ایک کائنات کو وجود میں لاتا ہے۔ یہ ایک عضوی فارم اس لیے رکھتا ہے کہ اس میں حقیقت سے وابستہ سارے ہیجانات کا عکس اور انھیں متحد اور منضبط کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ اسی کو انھوں نے اشارتی تقلیب یعنی Transformation کا نام دیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر فن کار حسیاتی زندگی Life of Sentience کو ایک معروضی شکل میں ڈھالنا چاہتا ہے۔ رچرڈ چیز کے خیال کے مطابق اسطور حقیقت کا ایک رخ اور اس کی ایک جہت ہی نہیں بلکہ خود حقیقت کا دوسرا نام ہے۔ فرائی کی رائے میں آرٹ یا شاعری ترصیع کی نادرہ کاری کا ایک نمونہ ہے اور تہذیب ایک عمل ہے، فطرت کو ایک کلی انسانی فارم دینے کا۔ اسطور اسی انسانی فارم کا دوسرا نام ہے۔ اور ادب اور شاعری میں پیکر کا استعمال اسی کلی انسانی فارم کو متشکل کرنے کے لئے کیا جاتا ہے۔

فرائی کی رائے میں نظم کا Efficient Cause شاعر خود ہے اور اس کا Formal Cause آرکی ٹائپ ہے۔ جب کوئی ایک پیکر یا پیکروں کے گچھے تواتر کے ساتھ برتے جاتے ہیں تو ان میں ایک طرح کی دبازت اور تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔ ان پیکروں کی شکل جو عام انسانی تجربوں کے ابلاغ کے لیے وضع کیے گئے ہیں۔ شہر باغ، فارم Sheepfold اور خود انسانی جماعت سے دی جا سکتی ہے اور آرکی ٹائپ کی مثالوں میں زمین دوز غار، جرم سے سرنگوں سرگرداں

انسان، فوارے اور زمین میں مدفون گھاس کا دانہ شامل ہیں۔ اسی طرح صلیب کا نشان اور تاج بھی وسیع مضمرات رکھتے ہیں۔ ان سب تجربات میں جن کے ابلاغ کے لیے یہ تراشے گئے ہیں ایک استمرار اور تسلسل پایا جاتا ہے۔ وہ زماں و مکاں کی بندشوں کے پابند نہیں ہوتے۔ ان کی جڑیں ماضی میں دور تک پیوست ہیں۔ آرکی ٹائپ کے سلسلہ میں جن مفکرین کے درمیان بحثیں ہوئی ہیں ان سب کا کہنا ہے کہ اسطور یعنی Ritual ' Myth اور خواب ایک ہی حقیقت کے مختلف ابعاد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یا یہ کہیے کہ آرکی ٹائپ ان تینوں کو وحدت میں ڈھالنے کا ایک خارجی وسیلہ ہے۔ کیسرز نے یہ کہا تھا کہ جہاں ایک طرف سائنس ہماری بیرونی زندگی کو روشنی میں لاتی ہے اور اس سے متعلق ہے، وہاں دوسری جانب اسطور کا تعلق ہماری اندرونی زندگی سے ہے۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ Ritual اور خواب سے دراصل کیا مراد ہے؟ اور ان دونوں کے مابین نقطۂ اتصال کیا ہے؟ Ritual کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ وہ ماقبل منطق ماقبل مطلق اور ماقبل انسانیت مظہر ہے۔ اس میں جادو یا تسخیر کا عنصر بھی شامل ہے اور ایک طرح کی مخفی دانائی سے بھی یہ ملحق ہے اور اس کی وساطت سے انسان کائنات فطرت سے اپنا ٹوٹا ہوا رشتہ دوبارہ قائم کرنے کی ایک نجی کوشش کرتا ہے۔ Ritual اور خواب میں ایک بنیادی فرق ہے۔ اول الذکر کا نصب العین فرائی کے خیال میں ایک لامحدود معاشرتی عمل کا حصول ہے اور موخر الذکر کا نصب العین لامحدود انفرادی فکر کا حصول۔ فرائی آرکی ٹائپ کو ایک قابل ابلاغ یعنی Communicable اشارہ تسلیم کرتے ہیں۔ اور اس سے اس امر کا استنباط کیا جا سکتا ہے کہ ادب اور شاعری ایک معاشرتی سیاق و سباق رکھتے ہیں۔ جہاں تک مظہر فطرت کا تعلق ہے فرائی نے ایک اہم بات یہ کہی ہے کہ آرکی ٹائپل سطح پر فطرت انسان کو اپنے اندر لیے ہوئے ہے یعنی یہاں انسان مظروف اور فطرت ظرف ہے۔ اس کے برعکس Anagogic سطح پر انسان فطرت کو اپنے اندر لیے رہنے کی صلاحیت سے بہرہ ور ہے۔ یعنی فطرت مظروف بن جاتی ہے اور انسان ظرف اور یہ تصور ایک طرح کے عمل ارتقا کی غمازی کرتا ہے۔ اسی ضمن میں فرائی نے کہا کہ Apocalypse سے اس کی مراد ہے پورے مظہر فطرت کا ایسا تخیلی تصور جس کی ایک لامحدود، لازوال اور زندہ قالب میں سمائی ہو سکے۔ مسز لینگر کی طرح فرائی

بھی ادبی فن پارے کو ایک ایسا اسٹرکچر تصور کرتے ہیں جس میں ذاتی تجربات کو ایک معروضی شکل دی گئی ہے۔ بعض اوقات ذاتی اور نجی تجربے کی موجودگی بھی ضروری نہیں ہے۔ کیونکہ تخیل کی مدد سے جو ایک قوی اور موثر قوت ہے بہت سے ایسے مواقع یا صورت حال کا ادراک کیا جا سکتا ہے اور ایسے تجربات کا بھی قیاس کیا جا سکتا ہے جو ذاتی طور پر تخلیقی فن کار کی رسائی میں نہیں رہے ہیں۔

اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے کہ انسان اور فطرت کے درمیان جو تعلق ہے اسے آرکی ٹائپل اور Anagogic دونوں سطحوں پر دیکھا جا سکتا ہے۔ جدید تنقید میں فرائی کا کارنامہ اسطور کا رشتہ نہ صرف ماقبل تاریخ انسان کے کوائف سے جوڑنے کا ہے بلکہ ان قدیم ترین امیجز کا رشتہ بائبل کے اسطور سے ملانے کا بھی۔ انجیل مقدس میں مذکورہ قصص الانبیا اور دوسرے مظاہر کی جو توجیہات کی گئی ہیں ان کے اور کلاسیکل اسطور کے مابین جو نقطۂ اشتراک فرائی نے ڈھونڈا ہے اور نمایاں کیا ہے وہ حیرت انگیز ہے۔ اسے چاہے وہ لوگ قابل قبول نہ سمجھیں جنھیں یونگ نے Reason Mongers کہا ہے لیکن اس مماثلت نے ان کی معنویت میں توسیع ضرور پیدا کر دی ہے۔ علم الاصنام یا اسطور کی تعبیر اگر مجازیہ Allegory کی سطح پر کی جائے اور تمدنی علم الانسان کا رابطہ اگر Anagogic سطح سے جوڑا جائے تو تعبیر و توضیح کے وسیع ابعاد کا حصول ممکن ہے۔ فرائی نے اس امر کو تسلیم کیا ہے کہ ادب کا ایک تاریخی اور سماجیاتی سیاق و سباق بھی ہوتا ہے۔ اسطوری توجیہ پر زور دینے سے ہم ادب اور شاعری کے خلاف سائنس کی معاندانہ دخل اندازی کا سد باب اور دفاع کر سکتے ہیں، قرآن کریم اور انجیل مقدس میں جو تمثیلیں استعمال کی گئی ہیں ان میں بعض مشترک ہیں۔ اور ان کی توجیہ سے انسانی صورت حال کے بہت سے پہلو پے در پے اور مستقل طور پر سامنے آتے رہتے ہیں۔ مہم جوئی یعنی Quest کا محرک ایک ایسا محرک ہے جو اسطور، خواب اور Ritual تینوں میں مشترک ہے۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ تینوں ایک طرح کے Episodes ہیں جو مہم جوئی کے خارجی ڈھانچے میں اپنا وجود رکھتے ہیں۔ اسرائیل کی سرگردانیاں اس کی بین مثال ہیں۔ اسی طرح بائبل میں Egypt اور Babylon معاشرتی اختلال بلکہ استبداد اور تعدی کا ایک بین استعارہ ہیں۔ اور طوفان تحلیل ہونے یعنی Dissolution کے اسطور کی ایک

واضح مثال ہے۔ ولیم بلیک اور ٹی ایس ایلیٹ دونوں کی شاعری میں آر کی ٹائپل اور Anagogic سطحوں پر تنقید کا عمل معنی ومفہوم کے انکشاف کا وسیلہ بن جاتا ہے اور ان دونوں کو ادب میں تنظیمی اصولوں یعنی Structural Principles کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔

فرائی کی تنقیدی تاروپود کا ایک اہم جز موسموں کی گردش یعنی cycle سے متعلق ہے۔ Ritual کے سلسلہ میں یہ کہا گیا ہے کہ وہ ہمیں ایک کلینڈر فراہم کرتا ہے جس کے ذریعے احساس صحت اور درستگی کے ساتھ افلاک اور سیارگان فلک کی نقل وحرکت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے، موسموں کی گردش ایک ایسا محرک ہے جو فطرت کا ایک لازمی جزو ہوتے ہوئے شاعری میں اکثر برتا گیا ہے۔ اس کا رشتہ حیات کے آغاز، ثمر رسیدگی، اضمحلال، موت اور زندگی نو سے بھی جوڑا جاسکتا ہے۔ زمین وآسمان اور ان کے درمیان معلق انسان کی تقدیر کے سلسلہ میں تین روحوں، چار مزاجی عناصر، پانچ ترکیبی عناصر، سات سیاروں نو افلاک اور بارہ Zodiac علامتوں یعنی Signs کی اہمیت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ضمناً یہ ذکر بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ چار بنیادی عناصر تکوین یعنی ہوا، مٹی، پانی اور آگ سے ماخوذ پیکروں کو ولیم بلیک نے اپنی کئی اہم نظموں میں اور ٹی ایس ایلیٹ نے اپنی شاہکار نظم Four Quartets میں اور برطانوی شاعر Dylan Thomas نے اپنی شاعری میں برتا ہے۔ دراصل موسموں کے تغیر وتبدل میں آہنگ کا جو احساس مخفی ہے، اسے فرائی نے زندگی کی کلی صورت پر منطبق کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں سب سے زیادہ دلچسپ امر ڈرامے کی اصناف کا وہ تعین ہے جو موسموں کی نسبت سے کیا گیا ہے، یہ اصناف ہیں طربیہ، رومانس المیہ اور طنزیہ، طربیہ کی نسبت موسم بہار سے، رومانس کی موسم گرما سے، المیہ کی موسم خزاں سے اور طنزیہ کی موسم سرما سے ٹھہرائی گئی ہے۔ طربیہ کے سلسلہ میں فرائی نے خاص طور پر اس عنصر کی موجودگی کی طرف اشارہ کیا ہے، جسے بالقوہ المیہ یعنی Potential Tragedy کہا جاسکتا ہے اور جو اس میں ایک خفیف سا تناؤ پیدا کرتا ہے اور جس کی مثالیں شیکسپیئر کے طربیہ ڈراموں میں نظر آتی ہیں۔ ان میں ہیرو کی بظاہر موت اور پھر ایک نئی زندگی سے آشنا ہونے میں ایک آر کی ٹائپل عنصر کی نشان دہی کی گئی ہے۔ رومانس کے سلسلے میں فرائی نے تین عنصر کی طرف اشارہ کیا ہے۔ Agon

یعنی کشمکش Pathos یعنی موت سے نبرد آزمائی اور تیسرے Anagnosis یعنی دریافت۔ اس کی مثال ایک طرف اسطوری شبیہ Attis سے دی جاسکتی ہے۔ اور دوسری جانب حضرت عیسیٰ مسیح کے سلسلہ میں Easter کی تفصیلات سے۔ فرائی نے یہ بھی کہا ہے کہ شیکسپیئر کے ڈراموں کی ہیروئنیں جیسے Hermoine اور Perdita میں ہمیں دو اسطوری کرداروں سے واضح مماثلت ملتی ہے۔ یعنی Demeter اور Persephone المیہ کے سلسلے میں فرائی نے جو ترکیب استعمال کی ہے وہ بڑی بلیغ اور معنی خیز ہے۔ اسے انھوں نے Mimesis of Sacrifice کہا ہے۔ انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ اس میں ہمیں بیک وقت صحت اور موزونیت یعنی Rightness کا دہشت انگیز احساس بھی ہوتا ہے اور برائی اور غلطی یعنی Wrongness کا دلسوزی پیدا کرنے والا احساس بھی۔ اسی طرح طربیہ وژن کی روشنی میں انسانی کائنات بہ طور ایک برادری کے متصور کی جاسکتی ہے۔ اور المیہ وژن کے زیر اثر یہ ظلم و تعدی یا اختلال کا اشاریہ ہے۔ اسی طرح جہاں المیہ کی کائنات ایک قابل نفرت یعنی Abhorred اکائی ہے وہاں رومانوں کی کائنات کو ایک نصب العینی اکائی یا Model world کہا جاسکتا ہے۔ طنزیہ کارناموں کا جنھیں طربیہ کارناموں کی ایک مضحک شبیہ یعنی Parody کہا جاسکتا ہے نقطۂ آغاز تو ایک طرح کی واقعیت یعنی Realism سے ہوتا ہے، لیکن ان کا انجام ایک طور سے Archetapal Myth پر ہوتا ہے۔ ان میں جو عنصر سب سے زیادہ لائق توجہ ہے وہ ایک غیر نصب العینی یا Unidealized زندگی کے سلسلے میں تجربات کے ابہامات یعنی Ambiguites اور نوع بہ نوع پیچیدگیوں کے تانے بانے ہیں۔

فرائی نے خاص طور پر شیکسپیئر کے ڈراموں کے تجزیے میں اصناف کی تعین کے سلسلے میں موسموں کی گردش کے حوالے سے اہم قیاسات قائم کیے ہیں اور اہم نتائج کا استنباط کیا ہے۔ انہوں نے یونانی اور الزبیتھن دور کے ڈراموں کے معاملے میں بھی اسی طریق کار کو برتا ہے۔ اور آرکی ٹائپل اسطور کی روشنی میں کسی قدر ایلیٹ کی شاعری اور خاص طور پر ولیم بلیک کی شاعری کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔ بیسویں صدی میں وہ بلیک تنقید کے ممتاز ترین نقاد کہے جاتے ہیں اور انھوں نے بہت سے اہم اور نئے پہلوؤں کا انکشاف کیا ہے۔ دراصل انسانی تقدیر کی تشکیل کا

انحصار ایک حد تک انسان کی اپنی قوت ارادی اور اپنے نفس کے ادعا پر بھی ہے اور اس میں خاص عمل دخل اس رشتے کا بھی ہے جو انسان اور فطری کائنات کے درمیان ہے اور ان محیط قوتوں کا بھی جو پراسرار طریقے پر اپنا ہاتھ انسان کی نبضوں کی رفتار پر رکھتی ہیں۔ حیات و ممات کی گردش، پیہم بننے اور بگڑنے کا نا متناہی عمل، عناصر کی باہمی آویزش اور اس سے پیدا شدہ رستخیز جس میں زمین سے لے کر آسمان تک ہر شے ملوث معلوم ہوتی ہے۔ ان سب کا انعکاس ادب میں دیکھنا اور اسے نمایاں کرنا، یہ سب فرائی کے نزدیک تنقید سے سروکار کا ہدف ہے پھر چونکہ آرکی ٹائپ ایک قابل ابلاغ اشارہ بھی ہے اور انسانی معاشرہ اس کا نقطہ ارتکاز یا Focus ہے اس لیے تنقید ایک معاشرتی عمل بھی ہے اور ایک سماجی منشا بھی رکھتی ہے۔ فرائی نے کہا ہے کہ فنی کارنامے میں تاریخی لزوم یا جبر نہیں ہوتا لیکن وہ تاریخی قوتوں کی طرف ایک جوابی ردعمل کو ضرور ظاہر کرتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ برطانوی شاعر ہاپکنز نے ادبی فن پارے کے سلسلے میں دو عناصر کے درمیان امتیاز کیا ہے ایک Overthought جس سے مراد ہے ایک طرح کا غیر مبہم یعنی Explicit بیان اور دوسرے Underthought جس سے مراد ایک پیچیدہ لسانیاتی مرکب اور معانی کی کثیر الجہتی ہے۔ اول الذکر کے لیے متبادل اصطلاح شعوری منشا یعنی Intentional Meaning ہے۔ فرائی کی رائے میں پہلا عنصر ثانوی مفہوم کے برابر ہے۔ اور وہ دوسرے عنصر کے ساتھ ہم آہنگ یا منقلب ہو کر ہی قابل توجہ بنتا ہے۔ معاشرتی سیاق و سباق کا احساس تنقید نگار کے لئے بہر حال ضروری ہے کیونکہ ادبی فن پارے کے سلسلے میں ابلاغ اور اظہار دونوں ضروری ہیں۔ یہ صرف اتنا ہے جس کی دلچسپی اول الذکر میں نہیں ہوتی بلکہ صرف موخر الذکر میں ہوتی ہے۔ فرائی کے نزدیک ادبی رسمیات یعنی Conventions کی اہمیت اپنی جگہ ہے ان کا لحاظ رکھنے اور انھیں برتنے کا اثر لازمی طور پر اتباع محض اور اس طرح پابستگی پر منتج نہیں ہونا چاہیے۔ کیونکہ انہی رسمیات کے ذریعے حال کا رشتہ ماضی سے استوار کیا جا سکتا ہے۔ اور انہی پابندیوں میں رہ کر فطانت کے اصلی جوہر کھلتے ہیں۔ اس کو فرائی نے Myth of Continuity کہا ہے۔ دراصل رسمیات، اصناف اور اسطور وہ زنجیریں ہیں جو آپس میں متحد ہیں۔ اور جن سے وصل یا پیوستگی یعنی Coherence کا

تصورابھرتا ہے۔اس سے پہلے یہ کہا جاچکا ہے کہ اسطور شاعری کی زبان ہے جس کے ذریعے اس کا رشتہ ماقبل تہذیب انسان کی نفسیات سے قائم ہوتا ہے۔فرائی نے Oral کلچر اور Writing کلچر کے درمیان فرق کو نمایاں کیا ہے۔فرائی نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ اول الذکر میں شاعری غیر مسلسل اور نثر مسلسل ہوتی ہے۔اس کے برعکس موخر الذکر میں نثر مسلسل اور شاعری غیر مسلسل ہوتی ہے۔ اور اس سے پدم شری کلیم الدین احمد کے اس انتہائی احمقانہ خیال کی تکذیب ہوتی ہے کہ غزل نیم وحشی صنف سخن ہے۔ یہ ایک سو فسطائی آرٹ فارم ہے۔ اور اس کا غیر مسلسل پن یعنی Discontinutiy ہی دراصل اس کی مابہ الامتیاز خصوصیت ہے۔اس کے علاوہ فرائی نے دو بہت معنی خیز اصطلاحات وضع کی ہیں۔یعنی Myth of Concern اور Myth of Freedom ان کا کہنا ہے کہ بنیادی طور پر ان میں کوئی فرق پایان کار نہیں رہتا۔کیوں کہ اول الذکر ترقی کے موخر الذکر کے درجے تک پہنچتا ہے۔اول الذکر ایک قدامت پسند یعنی Conservative قوت ہے۔اور موخر الذکر اس کے برعکس ایک لبرل قوت۔اول الذکر کا انحصار معاشرتی جبر، عقل کی بالادستی، پابستہ اداروں کے تحکم اور اس صداقت پر ہے، جسے Truth of Correspondence کہا گیا ہے۔اور جس میں معروضیت، علاحدگی اور شہادت کا قانون جاری ہوتا ہے۔موخر الذکر ان سب سے آگے لے جا کر تخیل کی صداقت یعنی Truth of Imagination تک پہنچاتا ہے اور عقل اور منطق کی سخت گیری اور چاکری سے نجات دلاتا ہے۔ پہلے متھ کا تعلق Oral کلچر اور دوسرے کا Writing کلچر سے ہے۔ان دونوں قسم کے اسطور کے درمیان تناؤ کے نتیجے کے طور پر نصب العینی کائنات یعنی Model World وجود میں آتی ہے فرائی نے Open myth کے حق میں اپنی رائے کا اظہار کیا ہے کیونکہ ان کا خیال ہے کہ یہ دونوں اسطور ایک طرح کے جمود کی طرف لے جاتے ہیں۔اور کوئی اسطور پایان کار چھا جانے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ادب ایک کل ہے، ایک تخیلی ہیئت یا اکائی ہے۔محض ایک مجموعہ یا Aggregate نہیں۔فرائی کا خیال ہے کہ ادب بالقوۃ وسعت اور تنوع کی طرف میلان رکھتا ہے۔اور زمان و مکاں سے گذرتا ہوا ایک آزاد اور متحرک کائنات کی تخلیق کرتا ہے۔تنقید کا کام محض ادب اور شاعری کے نمونوں کی مقامی بناوٹ کا

تجزیہ کرکے اس کا احتساب کرنا اور اس پر فیصلہ صادر کرنا نہیں ہے۔ یہ ایک طرح کی تفتیش ہے تہذیب کے پورے عمل اور ردعمل کے اس مجموعے کی جس میں تاریخ مابعد الطبعیات قانون، نفسیات اور علم الانسان سب ہی شامل ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ادب اور شاعری کی تخلیق اور تنقید میں معنویت کے مختلف تانے بانے ایک واحد نقطے پر مجتمع ہوجاتے ہیں۔ یہی ان کے لیے طرۂ امتیاز ہے۔ معنویتوں کے امکانات کی یہ رنگارنگی اور افراط ہی دراصل ان کی ثروت یعنی Plentitude کو وجود میں لاتی ہے۔

راقم الحروف کے نام فرائی کا سب سے پہلا خط مورخہ 18 اگست 1965 جس میں انھوں نے اس کی ولیم بلیک پر کتاب Arrows of Intellect (65) پر جو بلیک متھ سے متعلق ہے اپنی گراں قدر رائے کا اظہار کیا تھا، یہاں پیش کیا جارہا ہے۔ اس رائے کا غیر ملکی تبصرہ نگاروں نے کتاب پر تبصروں کا حوالہ دیا۔ اور یہی رائے غالباً امریکہ میں کتاب کی اشاعت ثانی (70) کا محرک بنی۔

August 18,1965

Office of the Principal

A.A.Ansari
7 Zainul Abedin Road
Muslim University, Aligarh.

Dear Mr, Ansari

Thank you very much for your book on Blake, which I have been reading with great interest. It seems to me a comprehensive and very central study of Blake's myth. Such things as Blake's conception of imagination, the attack on Locke, the realization that Locke, Newton, and Bacon are " Sates " rather than individuals, the fact that Blake is both revolting against and attached to his own time,are all essential to the understanding of Blake and all of them are dealt with here with great lucidity. I like the chapter on Wordsworth and Coleridge, which deals very well with the tricky problem of cultural analogy where there is no question of direct influence. You show a

very unusual grasp of the three long poems, which most commentators on Blake skip over or avoid. Your book is a genuine contribution to the scholarship not merely of Blake but of the whole Romantic period.

With best wishes and renewed thanks,

Yours sincererely,

Northrop Frye

Principal

☆☆☆

ترقی پسند ادب اور تنقید

اردو زبان کے مشہور افسانہ نگار احمد علی یکم جولائی 1910 کو دہلی میں پیدا ہوئے اور 1994 میں کسی تاریخ کو کراچی میں ان کا انتقال ہو گیا۔

پریم چند کے بعد اردو میں جن چند افسانہ نگاروں کے نام یکلخت زبان پر آتے ہیں، وہ ہیں کرشن چندر، بیدی، منٹو اور عصمت چغتائی اور اس میں شک نہیں کہ یہ چاروں اپنے اپنے امتیازات رکھتے ہیں اور اپنے فن میں یگانہ اور منفرد ہیں۔ لیکن احمد علی کی اہمیت سے کسی طرح انکار ممکن نہیں۔ ان کے ہاں تخیل کی جو شادابی اور قوت، جو دروں بینی، تردد یعنی Angst کا جو احساس، جو رمزیت اور ایمائیت ہے اور اس پر مستزاد معاشرتی حقیقت کے گونا گوں پہلوؤں اور ان کے تضادات کا جو شعور ہے وہ کسی سے کم نہیں بلکہ کہنا چاہیے کہ بعض اعتبار سے اوروں سے بڑھ چڑھ کر ہے۔ احمد علی پہلے پہل ،انگارے، (1932) کی اشاعت کے وسیلے سے اردو قارئین سے متعارف ہوئے۔ اس مجموعے میں جسے سجاد ظہیر نے مرتب کر کے شائع کیا تھا خود ان کے علاوہ رشید جہاں، محمود الظفر اور احمد علی کے بھی دو افسانے شامل کیے گئے ہیں۔ اس کی اشاعت پر دو متضاد ردعمل سامنے آئے۔ ایک طرف تو اسے نئے ادب کے منشور کی حیثیت سے سراہا گیا، اور اس میں روایت کے خلاف تند و تیز بغاوت اور مجموعی طور پر سرکشی، سرکہ جبینی، اور دریدہ دہنی کی خوب خوب داد

دی گئی اور دوسری جانب مذہبی عقائد اور اخلاقی رویوں کے خلاف اس میں جو زہر اگلا گیا تھا اس کی مزید تشہیر پر قدغن لگانے کا پرزور مطالبہ کیا گیا۔ راقم الحروف کو یہ مجموعہ چند ہفتے قبل تقریباً چالیس پینتالیس برس بعد تیسری بار پڑھنے کا اتفاق ہوا اور اس نے حتمی طور سے یہ رائے قائم کی کہ اس کی جو مذمت کی گئی وہ تو خیر حق بجانب تھی ہی لیکن یہ مجموعہ ہرگز اس لائق نہ تھا کہ اس کا اتنا نوٹس لیا جاتا۔ کیونکہ خالص ادبی اور فنی لحاظ سے بھی جن افسانوں کو اس میں جگہ دی گئی تھی وہ حد درجے، ناتراشیدہ، ادھ کچرے اور کھردرے ہیں۔ اور ایک طرح سے ہذیان گوئی کے ذیل میں آتے ہیں۔ ناپختگی اس مجموعے کی پیشانی پر جلی حروف میں لکھی ہوئی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کی تحریر کا مقصد منہ چڑانے کے سوا کچھ اور نہ تھا۔ اس میں احمد علی کے ہی دو افسانے، مہاوٹوں کی رات، اور بادل نہیں آتے، بس غنیمت ہیں اور فنی گرفت کے کمزور ہونے کے باوجود انھیں آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کو برتنے کی ایک کوشش قرار دیا جاسکتا ہے اور ان میں اس رویے اور رجحان کی اولین آہٹ ملتی ہے، جو بعد میں نکھر کر احمد علی کے بعض معرکہ الآرا افسانوں میں نمایاں ہوا اور ان کی پہچان بنا۔ ان افسانوں میں سات کا نام بلاشبہ لیا جاسکتا ہے۔ مارچ کی ایک رات، ہماری گلی، میرا کمرہ، قید خانہ، موت سے پہلے، گزرے دنوں کی یاد، اور استاد شموخان، مارچ کی ایک رات میں ایک معروف معاشرتی مظہر یعنی جنسی کاروبار پر توجہ مرکوز کی گئی ہے۔ لیکن اسے صرف جنس کا خبط Obsession نہیں کہا جاسکتا۔ اس کی تہہ میں اداسی، حرماں نصیبی، روح کی تنہائی، بے چارگی اور بے کسی کی جو دلدوز تصویریں پیش کی گئی ہیں وہ پڑھنے والے کے اعصاب پر رینگتی چلی جاتی ہیں۔ اس میں جنسی کاروبار میں ملوث جن عورتوں کا عکس نظر آتا ہے وہ انسانیت کے ماتھے پر ایک سیاہ داغ کا تاثر ابھارتی ہیں۔ یہاں انسانی وجود اور خارجی حالات کا جبر آئینہ در آئینہ نظر آتے ہیں۔ اسی طرح 'استاد شموخاں' میں دلی کے نچلے طبقے کے رہن سہن اور طور طریقوں کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ اور اس میں جن مشاغل سے سروکار رکھا گیا ہے اور جو انجانے اور انوکھے موڑ اس میں ملتے ہیں انھیں بڑے ہی تیکھے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس میں کرخنداری زبان کو جو Cockney کے ہم پلہ ہے۔ بڑے لطف اور سلیقے کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ جو اپنی چاشنی رکھتا ہے یہی حال

'ہماری گلی' کا ہے۔ دونوں میں تقسیم ہند سے پہلے دلی کی اور وہ بھی ایک خاص طبقے اور علاقے کی یاد ذہن میں تازہ ہو جاتی ہے۔ اس افسانے میں کھجور کا پرانا درخت ایک علامتی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ علامتی یا تمثیلی طرز اظہار ہی نہیں بلکہ احساس کا موڈ Mode میرا کمرہ قید خانہ، گذرے دنوں کی یاد، اور موت سے پہلے جیسے افسانوں میں زیادہ شفافیت لیے ہوئے نظر پڑتا ہے۔ جیسا کہ شروع میں کہا گیا احمد علی کی فنی حیثیت میں ایک نمایاں عنصر ان کا متجسسانہ ذہن ہے۔ ان کے احساس میں شدت بھی ہے اور ٹھہراؤ بھی اور ان سے بڑھ کر کسک، چبھن اور دردمندی بھی، جو کسی بھی مظہر سے آنکھیں چار کرنے پر ان کے ہاں تشویش کا پہلو اختیار کر لیتی ہے۔ ان کے اہم ترین افسانوں کے مرکز میں جستجو کا وہ محرک نمایاں ہے جو انھیں حقیقت کا ادراک حاصل کرنے پر اکساتا ہے۔ انسان کا ذہن اور وہ پوری زندگی جو اس کا احاطہ کیے ہوئے ہے واقعی ایک قید خانہ معلوم ہوتی ہے۔ وہ اپنے آپ سے برابر یہ استفسار کرتے نظر آتے ہیں کہ اس پر اسرار کائنات سے جو ہر اعتبار سے Opaque نظر آتی ہے انسان کا رشتہ آخر کس نوعیت کا ہے۔ اور کیا انسان واقعتاً آزاد اور بااختیار ہے؟ کیا اس کی قوت ارادی اور اس کا حق انتخاب محض ایک واہمہ، التباس یا مسخرہ پن تو نہیں ہے؟ کیا غم زیست اور غم دوراں ازلی اور ابدی حقیقت ہیں اور کیا زمان ومکاں کی بندشوں کو شکست دے کر نروان کا حصول ممکن ہے؟ جیسا کہ شروع میں اشارہ کیا گیا تھا، احمد علی کے ہاں انسانی صورت حال کے روبرو ایک طرح کے تردد یعنی Angst کا احساس پایا جاتا ہے۔ ان کے افسانوں میں کسی طرح کی فلسفیانہ موشگافیاں نہیں ملتیں۔ وہ حقیقت کے خارجی مظاہر پر کوئی دو ٹوک واضح یعنی Explicit اور باہر سے عائد کیا ہوا تبصرہ نہیں کرتے بلکہ بیشتر ایک افسانوی Persona کی تخلیق کرتے ہیں اور اسی کی وساطت سے تحیر، درماندگی اور اجنبیت کے احساس کو اجاگر کرتے ہیں جس سے انسان اس قید خانے میں دوچار ہوتا ہے۔ جسے زندگی یا خارجی حقیقت کہہ لیجیے۔ ان کے کردار ایک طرح کی کشمکش کا شکار نظر آتے ہیں جو پیہم بھی ہے، اور انھیں ناصبوری کی حالت میں بھی رکھتی ہے۔ اور اس کی صلاحیتوں اور بیرونی مواقع اور صورت حال کے درمیان جو آویزش نظر آتی ہے اسے قابل فہم بنانے کی یہ Persona کوشش کرتا ہے، لیکن وہ پھر بھی پوری

طرح کامیابی سے ہمکنار نہیں ہوتا۔انسان کے درماندۂ راہ یعنی Derelict ہونے کا جیسا احساس احمد علی کے افسانوں میں ملتا ہے ویسا اردو کے کسی دوسرے افسانہ نگار کے ہاں نہیں ہے۔زندگی ایک بھول بھلیاں یعنی Labyrinth کے مانند لگتی ہے۔یعنی اس کی سب راہیں پیچ در پیچ ہیں۔اس میں اندر اندر ایسی بندشوں سے واسطہ پڑتا ہے جن سے باہر نکلنے کی کوئی سبیل دستیاب نہیں۔ ہر حقیقی فن کار کے ہاں ایک وجدانی حس ہوتی ہے اور وہ برابر اس سعی میں لگا رہتا ہے کہ حقیقت کے خرافات میں کسی معنی و مفہوم کو دریافت کرے۔ یہ کوشش اسے برابر پابجولاں رکھتی ہے۔ بنے بنائے آدرش اس کے کام نہیں آتے اور وہ برابر مہم جوئی یعنی Quest کی جبلت کے سہارے آگے بڑھتا رہتا ہے۔اپنے اردگرد بھی نظریں جمائے رکھتا ہے اور اپنے اندرون میں بھی غوطہ زنی کرتا ہے۔راقم الحروف کی رائے میں احمد علی کے سب سے اچھے افسانے 'قید خانہ' اور 'موت سے پہلے' کہے جاسکتے ہیں۔یہ ان کے مخصوص طرز احساس اور اس کی پیچیدگی یعنی Complexity کے حامل ہیں۔لیکن ان کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔ان کے ہاں فکر اور تخیل بیک وقت اپنی اپنی سطحوں پر کام کرتے نظر آتے ہیں۔اور ان کی نگاہیں زمین و آسمان دونوں کی گہرائیوں اور رفعتوں کا جائزہ لیتی محسوس ہوتی ہیں۔اپنے افسانوں میں احمد علی کبھی کبھی ایک Phantasy کی دنیا بھی تخلیق کرتے ہیں جس میں اشیا عجیب طرح گڈمڈ سی لگتی ہیں۔جستجو، تشکیک، ناکامی اور حرماں نصیبی کے کانٹے جو آدرشوں کی شکست سے پیدا ہوتے ہیں ان کے دل میں چبھتے رہتے ہیں۔جیسا کہ انگارے، کے دو افسانوں سے جنھیں بعد کے افسانوں کا پہلا ذائقہ یعنی Foretaste کہہ لیجئے ظاہر ہوتا ہے۔احمد علی کا آرٹ Surrealistic آرٹ ہے۔ان کے ہاں تسلسل نہیں غیر تسلسل بلکہ نفی تسلسل ایک اہم ادبی قدر ہے۔ان کے ہاں افسانوں میں نمایاں تشکیلی عنصر کرداروں کا عمل نہیں۔بلکہ ایک طرح کی خودکلامی ہے۔اور وہ قوت تقلیب جو زندگی کی حقیقتوں کو تخیل کی قوتوں میں تبدیل کرسکتی ہے۔وہ خارج کی کائنات کے بالمقابل ایک اندرونی کائنات کو نظم کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔'قید خانہ' میں جبریت کا احساس ایک حد تک کافکا کے دو مشہور ناولوں The Trial اور The Castle کی اجنبیت سی یاد دلاتا ہے۔گو دائرۂ کار یعنی Range کا فرق بہت اہم

ہے۔احمد علی کے افسانوں میں انسان حیرانی اور سرگردانی بلکہ سراسیمگی کا شکار نظر آتا ہے اور اس کی روح ایسے شکنجوں میں جکڑی نظر آتی ہے جس سے رہائی پانے کا کوئی امکان نہیں۔ ان کے افسانوں میں جو گہری بصیرت اور دروں بینی ہے وہ شاید اردو کے کسی اور کہانی لکھنے والے کے حصہ میں نہیں آئی ہے۔گذرے دنوں کی یاد، میں وقت کی فریب کاریاں اور کج ادائیاں تصور پر اس انداز سے منڈلاتی ہیں کہ وقت بھی دوران کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔'میرا کمرہ' کے آخر آخر میں ایک جھول نظر آتا ہے جو ترقی پسندی سے ان کی عارضی لگاوٹ کی چغلی کھاتا ہے۔اس کے ساتھ ہی یہ اعتراف کرنا بھی ضروری ہے کہ ای ایم فاسٹر کی تعریف کے علی الرغم (فاسٹر نے راقم الحروف سے کیمبرج میں بالمشافہ گفتگو کے دوران (دسمبر 1956) میں یہ تعریف دہرائی تھی) اپنے ناول Twilight in Delhi (1941) میں وہ اس بلند اور منفرد مقام پر براجمان نہیں ہیں۔ جوان دو افسانوں کا مقام اور ان کی سطح ہے۔گو اس میں ان کے افسانوں کی ایک حد تک توسیع نظر آتی ہے یعنی ایک طرف دلی کے زوال آمادہ معاشرہ کی جھلکیاں جن کے ذریعے دلی ایک آزادانہ وجود اختیار کر لیتی ہے اور دوسری طرف دلی کے شب و روز اور در و بام کی بوباس اور فطرت کے وہ رنگ برنگے نقوش گذراں جو ناول کی بساط پر ایک طرح کی Presence بن جاتے ہیں۔اس میں میر نہال کا کردار ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔لیکن یہاں تجربے کے اس غیر منفصل پن یعنی Immediacy کا احساس نہیں ہوتا، جو ان کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔گو ایک ہی فن کار کا شعور دونوں میں مشترک ہے۔لیکن میڈیم یعنی زبان کا فرق بہر حال ایک اہم فرق ہے۔اپنی زبان میں فن کار جس طرح اپنے داخلی وجود کو بے نقاب کر سکتا ہے وہ دوسری زبان کے ذریعے شاید ممکن نہیں۔ فاسٹر کی تعریف کی توجیہہ اس بنیاد پر کی جا سکتی ہے کہ ایک اجنبی یعنی Alien کلچر کی پرچھائیاں جو ہمارے اپنے کلچر سے مختلف ہوتا ہے، عموماً ہمیں لبھاتی ہیں اور فاصلے کا سحر رومان انگیز ہوتا ہے۔

احمد علی چونکہ انگریزی کے استاد رہے ہیں اس لیے انھوں نے ٹی ایس ایلیٹ کی شاعری پر ایک مستقل کتاب کے علاوہ غالب، اقبال اور اسٹائل پر بھی مضامین لکھے اور کئی Anthologies

بھی مرتب کیں اور آخر آخر میں انھوں نے قرآن کریم کے متن کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔ ان کی اور بھی سرگرمیاں جاری رہیں لیکن کچھ ایسا لگتا ہے کہ اردو دنیا سے ان کا تعلق خاصی مدت سے منقطع سا ہو گیا تھا۔ یا تو اس لیے کہ انھوں نے اردو میں لکھنا تقریباً ترک کر دیا تھا اور ان کی دلچسپی کے دائرے میں اور دوسری مصروفیات شامل ہو گئی تھیں یا اس لیے کہ ترقی پسند تحریک والوں نے انھیں اپنے ڈھب کا نہ پا کر انھیں اپنی برادری سے خارج کر دیا۔ اس حقیقت کے کئی پہلو ہیں جنھیں ذہن میں رکھنا ضروری ہے تاکہ صحیح تناظر قائم رہ سکے۔

احمد علی نے ایک انٹرویو کے دوران کہا یہ 1937 کا واقعہ ہے۔ ترقی پسند تحریک پر سجاد ظہیر اور محمود الظفر وغیرہ حاوی ہو گئے تھے اور ان میں ڈاکٹر عبدالعلیم بھی شامل تھے، ان لوگوں نے ترقی پسند تحریک کو روس کی کمیونسٹ پارٹی کے مینی فیسٹو پر چلانا شروع کر دیا تھا۔ اس سلسلے کی ایک کڑی کے طور پر انھوں نے اعلان کیا کہ ترقی پسند تحریریں ہمیشہ مزدوروں اور کسانوں کی زندگیوں کے بارے میں ہوتی ہیں۔ لہٰذا مزدوروں اور کسانوں کے مسائل سے ہٹ کر جو کچھ بھی لکھا جائے گا اسے ترقی پسندی قرار نہیں دیا جائے گا۔ میں نے اس اعلان پر شدت سے احتجاج کیا۔ میرا موقف یہ تھا کہ زندگی کے ہر پہلو میں ترقی پسندی موجود ہے...... میں تحریک سے بالکل الگ ہو گیا اور تب ہی سے میں نے اردو چھوڑ کر انگریزی میں لکھنا شروع کر دیا۔ یہ بیان ایک انکشاف سے کم نہیں۔ گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے اسی کو کہتے ہیں۔ 'انگارے' 32 میں شائع ہوئی تھی اس وقت سے لے کر 37 تک مدت کے دوران احمد علی نے ترقی پسند تحریک کے مفروضات پر غائر نظر ڈالی اور نتائج پر اس انٹرویو سے روشنی کی ایک کرن پڑتی ہے۔ اس تراشے سے یہ ظاہر ہے کہ احمد علی شہر بدر اس لیے کر دیے گئے کہ انھوں نے ادب کی تخلیق کو پارٹی مینی فیسٹو کے تابع کرنے سے انکار کر دیا۔ اس تحریک سے روگردانی کے بعد انھوں نے اردو میں لکھنا ہی چھوڑ دیا، جو ایک بھاری نقصان کے مرادف تھا۔ اس طرح وہ عام اردو پڑھنے والوں کی توجہ سے ہٹ گئے اور انھیں اپنے استحقاق کے تناسب سے شہرت نہیں ملی۔ احمد علی جیسے تخلیقی فن کار کی افتادِ طبع اور ان کے مزاج کا ڈھرا ہی ایسا تھا کہ وہ کسی فارمولے کے مطابق لکھنے کے لیے اپنے آپ کو رضامند نہیں کر سکتے تھے۔ 'انگارے' کی

اشاعت کے وقت ان میں ایک طرح کی تصوریت، ایک نوجوان کا جذبہ، بغاوت و مقاومت اور ایک نوع کا جوش اور ابال تھا۔ مروجہ اقدار اور روایات کے ضمن میں ایک طرح کی بے اطمینانی اور انحراف واحتجاج کی امنگ اور حوصلہ تھا۔ اس لیے وہ کچھ مدت تک ترقی پسندوں کے ہمنوا اور حلیف رہے۔ لیکن اس تحریک کے ساتھ ان کی وفاداری تادیر چلنے والی نہیں تھی۔ کیوں کہ وہ کسی طرح کی ناکہ بندی کے قائل نہیں تھے۔ اس لئے ان کی ڈگر دوسروں سے الگ ہی نظر آتی ہے۔ وہ ان لکھنے والوں میں سے نہیں تھے جو بیساکھیوں کے سہارے چلتے ہیں اور کسی تحریک سے منسلک ہو کر سستی شہرت کمانے کے درپے رہتے ہیں۔ اپنے اندرون میں ڈوب کر زندگی کی زیادہ گہری سطحوں پر نظر ڈالنے کی جبلت اور صلاحیت نے انھیں اوپری اور خارجی سہاروں سے مستغنی کر دیا تھا۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ انھوں نے کبھی کوئی سہارا ڈھونڈا ہی نہیں۔ وہ اپنے مخصوص گوشۂ چشم یعنی Corner of the Eye سے اشیا کو دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش میں لگے رہے اور حقیقت کا تجزیہ اور محاکمہ بھی اندرونی محرکات کے وسیلے سے کرتے رہے۔

مارکسی ادب اور تنقید کا انحصار اس مفروضے پر ہے کہ ادب کی تخلیق کو پیداواری قوتوں سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ یہ قوتیں ایک طرف معاشی بنیاد یا Infrastructre فراہم کرتی ہیں اور دوسری طرف وہ بالائی اسٹرکچر ہے، جو اس سے ابھرتا ہے اور جسے Ideology کے نام سے پکارا گیا ہے۔ اس میں آرٹ، قانون، سیاست اور مذہب سب ہی شامل ہیں۔ یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ سب مظاہر اپنی الگ الگ حرکت و رفتار یعنی Tempo رکھتے ہیں اور انھیں کسی طرح بھی طبقہ واری جد و جہد کے اظہار یا معاشی صورت حال کے تابع نہیں کیا جا سکتا۔ مارکس اور اینگلز نے The German Ideology (1845 میں اس رائے کا اظہار کیا تھا اور یہ ایک بنیادی بات تھی، راقم الحروف کو اس سے اتفاق نہیں) کہ شعور زندگی کو متعین نہیں کرتا۔ بلکہ زندگی شعور کو متعین کرتی ہے، لیکن ان دونوں نے اس کے باوجود ادبی فن پارے کے سلسلے میں کبھی بھی حقارت کا رویہ اختیار نہیں کیا۔ بلکہ ان کی اہمیت کو بجا طور پر تسلیم کیا۔ اینگلز نے جوزف بلوک کے نام اپنے 1890 کے خط میں صاف طور سے کہا تھا کہ تاریخ کے مادی تصور کے

مطابق تاریخ میں پایان کار قطعی طور پر متعین کرنے والے عوامل پیداواری اعمال تو ہیں لیکن اس حقیقت کو یہ کہہ کر مسخ نہیں کرنا چاہیے کہ تنہا یہی عوامل فیصلہ کن ہیں۔ بہ الفاظ دیگر بنیاد اور بالائی اسٹرکچر میں ایک اور ایک کی مساوات نہیں اور پیداواری قوتوں کا تفاعل میکانکی انداز کا نہیں ہوتا۔ دونوں کے مابین رشتہ متشاکل یعنی Symmetrical نہیں ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ جن ادوار میں معاشی محرکات زیادہ فعال اور حرکی نہیں تھے، یا معاشرہ غیر ترقی یافتہ حالت میں تھا۔ ان میں اعلیٰ درجے کے ادب کی تخلیق نہ ہوئی ہو۔ مثال کے طور پر یونانی ادب یا شکسپیئر کے معرکہ الآراڈرامائی کارنامے اس اصول کی تکذیب کرتے ہیں۔ اول الذکر کی موجودگی کی توجیہ اور اس کا دفاع یہ کہہ کر کیا گیا ہے کہ یہ کارنامے اس وقت تخلیق کیے گئے جب فطرت اور انسان کے درمیان ہم آہنگی موجود تھی۔ جسے سرمایہ دارانہ نظام نے ختم کر دیا۔ رزمیہ کارناموں کے سلسلے میں خاص طور پر اس استدلال سے کام لیا گیا ہے۔ مارکس اور اینگلز دونوں کا کہنا ہے کہ گو آرٹ بہ نفس نفیس تاریخ کے عمل کو تبدیل نہیں کر سکتا لیکن یہ ایسی تبدیلی میں ایک فعال عنصر کی حیثیت کا ضرور حامل ہے۔ مارکسی تنقید میں دو مسائل خاص طور سے لائق توجہ ہیں۔ اول بنیاد اور بالائی اسٹرکچر کے درمیان تعلق یا بنیاد اسٹرکچر ماڈل کے بارے میں قیاس آرائی اور دوسرے حال کا ماضی سے رشتہ جس کے نتیجہ کے طور پر ماضی میں تخلیق شدہ آرٹ کے نمونے آج بھی ہمیں مسرت اور بصیرت فراہم کرتے ہیں۔ اس لیے تنقید کا مقصد دراصل اس پیچیدہ تعلق پر غور کرنا یا اس اصول کی کھوج لگانا ہے جس کے مطابق فنی ادب پارے کو آئیڈیلوجی سے ہم رشتہ بھی رکھا جا سکے اور اس سے انحراف اور روگردانی کی توجیہ بھی کی جا سکے۔ بہ الفاظ دیگر وہ معاشی ڈھانچے سے قربت بھی رکھتا ہے اور اس سے چھٹکارا حاصل کر کے اپنے آپ کو وجود بالذات اکائی کی حیثیت سے منوا بھی سکتا ہے۔ ٹروٹسکی نے برملا اور ڈنکے کی چوٹ پر کہا ہے کہ آرٹ اعلیٰ درجے کی Autonomy کا حامل اور حق دار ہوتا ہے۔ احمد علی کے انٹرویو سے جو تراشہ اوپر دیا گیا ہے اس میں ڈاکٹر عبدالعلیم اور سجاد ظہیر کے حوالے سے جو کچھ کہا گیا ہے اور اس کی صحت میں شبہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں، اس سے ایک طرح کی اذعانیت یعنی Dogmatism کا بھی اظہار ہوتا ہے اور ادبی طریقہ کار سے ناواقفیت کا بھی، اور

مارکس اور اینگلز کے خیالات کی من مانی تعبیر وتفسیر ہی نہیں ان کے توڑ مروڑ کا بھی۔ ہوسکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے بانیوں کے ذہن میں ابتدا میں صرف یہی خیال ہو کہ ادب کو عموماً زندگی کے Compulsions کے قریب لا کر اسے مروجہ اور مجہول محرکات سے آزاد کرایا جائے اور اس طرح اس میں تاب وتوانائی پیدا کی جائے اور اسے سیاست کا آلۂ کار نہ بنایا جائے۔ لیکن وہ بھی بہت دیر تک اس مقام اور پوزیشن پر نہیں ٹھہرے۔ آرٹ اور فن کو مارکسی آئیڈیلوجی کے زیر نگیں رکھنا، اور اس سے اس کی تشہیر واشاعت کا کام لینا دراصل فن کے بنیادی تقاضوں سے دیدہ ودانستہ پہلو تہی کرنے کے مرادف ہے اور مخصوص مفادات کے حصول پر نظر رکھنے کا پول کھولتا ہے۔ Plekhanov نے یہ کہا ہے کہ فن پارہ آئیڈیلوجیکل مواد سے خالی نہیں ہوتا اور نورتھروپ فرائی نے اس کے لئے Matrix of Civilization سے وابستہ ہونے کی شرط لگائی ہے۔ جس کا ادبی فن پارہ ایک جزو ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی بڑی حد تک صحیح ہے کہ ادبی فن پارے کا اپنے زمانے کی تاریخ سے تعلق بڑی حد تک بالواسطہ یعنی Mediated ہوتا ہے جبکہ ایک طرف اینگلز کا کہنا ہے کہ آئیڈلوجی اصولوں کا ضابطہ نہیں ہے بلکہ اقدار، خیالات اور محاکات کا ایک ایسا تانا بانا ہے جو اسے ایک سماجی تفاعل سے منسلک کر دیتے ہیں۔ ہندوستان میں اس کے نام نہاد متبعین یعنی ترقی پسندی کا پرچار کرنے والے آرٹ اور خارجی حقیقت کے مابین ایک سخت گیر مساوات پر اتفاق رائے حاصل کرنے پر تلے رہتے ہیں۔ اسے ایک نوع کی عامیانہ یعنی Vulgar مارکسی تنقید کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یعنی ادبی فن پاروں کو نمایاں یا ہمہ گیر آئیڈیولوجی کا زیر نگیں سمجھنا۔ کیا ہم ٹی ایس ایلیٹ کی شاہکار نظم خرابے یعنی The Waste Land کو یہ کہہ کر ٹال سکتے ہیں کہ یہ بورژائی آئیڈیولوجی کے اس افلاس کا جو سرمایہ دارانہ بحران سے ابھرا ہے، مظہر ہے۔ کیا ہم اس کے تنقیدی محاکے میں اس بات کو نظرانداز کر سکتے ہیں کہ اپنی سیاسی رجعت پسندی کے باوجود یہ ایک Avant garde شاعر کی بصیرت وعرفان کا انعکاس پیش کرتی ہے؟ کیا ہم اس کی تخلیق کے بعض ایسے عناصر جیسے بورژائی انتھروپولوجی (فریزر وغیرہ) بورژائی فلسفے (ایف ایچ بریڈلے وغیرہ) جمالیاتی تحریکوں کے اثرات، روحانیت کے خمیر میں نیم مسیحی، نیم بودھی عناصر کی ملاوٹ اور شاعر کے عمیق

موضوعی تجربات سے صرف نظر کر کے اس کی شاعرانہ فارم سے توجہ ہٹا سکتے ہیں؟ ضرور ایسا کریں، لیکن پھر ہم اپنے اوپر اس نظم کی تفہیم وادراک کے دروازے بند کرلیں گے۔ سخت تعجب ہے کہ فیض احمد فیض جیسے سنجیدہ متین اور متوازن ذہن ومزاج رکھنے والے شاعر نے محض ترقی پسندانہ عصبیت کے زیر اثر ایک نجی گفتگو میں ایلیٹ جیسے عظیم شاعر کے لئے فراڈ Fraud کا عامیانہ اور رکیک لفظ استعمال کیا۔ اینگلز کا یہ کہنا ہے کہ ادب معاشی اور سیاسی نظاموں سے زیادہ زرخیزی اور ثروت کا مالک ہوتا ہے۔ حق بات یہ ہے کہ فن خارجی حقیقت سے اثر پذیر بھی ہوتا ہے اور اس پر اثر انداز بھی اور انفرادی فطانت اور حسیت کا بھی اس کی تخلیق میں بہت بڑا رول ہوتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم، سجاد ظہیر، سید احتشام حسین اور سردار جعفری کے دماغ میں یہ بات کسی طرح نہیں بیٹھی کہ ادبی فن پارہ ایک استعاراتی Construct ہے۔ راقم الحروف کا مقصد استہزا نہیں، بلکہ یہ جتانا ہے کہ وہ ایک اسٹرکچر بھی رکھتا ہے۔ مواد بھی رکھتا ہے اور اندرونی پیچیدگی اور پیوستگی بھی۔ ان ہی سب کے اجتماع یا Conjunction کا نام ادبی فن پارہ ہے جسے عام طور پر ترقی پسندوں نے لائق اعتنا نہیں سمجھا۔ ترقی پسند تحریک کے خلاف ردعمل کے طور پر جب ادبی فن پارے کو محض ایک لسانیاتی ڈھانچہ تصور کرلیا گیا اور اس سے آگے کچھ بھی نہیں۔ تو یہ بھی ایک طرح کی انتہا پسندی تھی۔ لسانیاتی تنقید کے نام لیوا اس امر سے پہلوتہی کرنا چاہتے ہیں کہ پایان کار آرٹ تہذیبی عمل ہی کا ایک شاخسانہ ہے۔ زبان ترسیل وابلاغ کا ایک وسیلہ ہے اور ترسیل وابلاغ کی اہمیت بنیادی اور ناقابل انکار ہے۔ تو پھر ہمارے سامنے یہ سوال آ کھڑا ہوتا ہے کہ اس ترسیل وابلاغ کا ہدف کیا ہے؟ ادبی فن پارہ محض خلا میں تو اپنا وجود نہیں رکھتا۔ بہ الفاظ دیگر ادب کو محض پیداواری قوتوں کا اظہار ماننے والے بھی ایک ادھوری اور ناقابل قبول سچائی یعنی Truism پر زور دیتے ہیں اور محض لفظ کی توانائیوں پر اصرار کرنے والے بھی۔ دونوں افراط وتفریط اور تناقصات کا شکار نظر آتے ہیں۔

احمد علی نے آغاز کار میں سوشلسٹ حقیقت نگاری اور اس کے پس پشت مفروضات کا اپنے انداز میں اور ایک حد تک دم بھرا، اور انھیں برتنا چاہا، لیکن جیسا کہ انھوں نے صحیح کہا ہے کہ ترقی پسندی زندگی کی ہر سطح پر ہم سے توجہ کا مطالبہ کرتی ہے۔ دراصل وہ محض خارجی اشیا کی تصویر کشی پر

ہر گز قناعت نہیں کر سکتے تھے۔ان کا مطمح نظر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہر شے کا ایک خارج ہے اور ایک باطن۔فن کار حقیقت کو صرف اس کے خارجی اعراض ہی کے آئینے میں نہیں پیش کرتا بلکہ اس کے اندرون کو بھی نمایاں کرنا چاہتا ہے۔ادبی تخلیق کا سارا مسئلہ ہی یہ ہے کہ ہم اپنی حسیات، اپنے تخیل اور اپنی بصیرت و آگہی کی روشنی میں اسے کس نظر سے دیکھتے ہیں اور مختلف النوع مظاہر کے روبرو ان محرکات سے کیسے اثر پذیر ہوتے ہیں، جو تمام انسانوں میں یکساں طور پر مشترک ہیں۔فن کار کا اپروچ خط مستقیم پر نہیں ہوتا، بلکہ منحنی یعنی Tangential ہوتا ہے وہ انسانی جذبات، محرکات، اندیشوں آرزوؤں اور عزائم کا ادراک اپنے طور پر کرتا ہے اور ایک ایسی کائنات کی تخلیق کرتا ہے جو واقعاتی کائنات کے متوازی ہوتی ہے اور اس سے ممیز اور وقیع تر بھی۔فن کار اور صحافی میں یہی فرق ہے کہ جہاں موخرالذکر صرف واقعات یعنی Facts سے واسطہ رکھتا ہے، وہاں فن کار واقعات کی حس یعنی Sense of Facts بلکہ اس سے بڑھ کر معنویت کی حس یعنی Sense of Significance سے سروکار رکھتا ہے۔سیاست سے بھی اس کی وابستگی براہ راست نہیں ہوتی۔اس کا تعلق ریاست اور اس کے مسائل سے اتنا نہیں، جتنا کہ انسانی صورت حال سے ہوتا ہے۔احمد علی کی کسی بھی اچھی کہانی کا منبع اور مصدر حقیقت نگاری نہیں بلکہ تخیل اور وا ہے کی وہ طاقت ہے، جس کی روشنی میں اشیا کا باطن آشکار ہوتا ہے۔اس سے قبل ان کے سلسلے میں دو امور کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ایک ان کا متجسسانہ ذہن اور دوسرے ان کے ہاں تردد کا احساس۔ایسے افسانوں کو پڑھتے ہوئے جیسے قید خانہ، گزرے دنوں کی یاد، اور موت سے پہلے ہم ایک طرح کی سری یعنی Esoteric کائنات میں داخل ہو جاتے ہیں۔مشہور فرانسیسی مفکر گبرین مارسل نے مسئلہ یعنی Problem اور سریت یعنی Mystery کے درمیان ایک نازک فرق کی طرف یہ کہہ کی اشارہ کیا ہے کہ مسئلہ ہم سے باہر ہوتا ہے وہ حل کیے جانے پر اصرار کرتا ہے اور ہم اسے حل کرنے والے ہوتے ہیں جبکہ Mystery ہمارے اندر ہے، ہم ہی اس کا پیمانہ Measure ہیں، جس حد تک کہ ہم اس میں ملوث ہیں دراصل یہی فرق عمومی طور پر ترقی پسندوں اور احمد علی کے مابین ہے۔راقم الحروف کو محسوس ہوتا ہے کہ احمد علی کے لئے سریت آرٹ کا نقطۂ آغاز بھی ہے اور نقطۂ انجام بھی۔

آرٹ ہر حال میں اپنے وقت کی آئیڈیالوجیکل حد بندیوں سے ماورا ہونے کی طرف میلان رکھتا ہے اور ہمیں ان حقیقتوں کا عرفان بخشتا ہے جنھیں یہ نظروں سے اوجھل کر دیتی ہیں۔ احمد علی کی موت ایک ترقی پسند مصنف ہی کی موت نہیں بلکہ ایک کھرے تخلیقی فن کار اور اس کی اقدار اور آدرشوں کی موت بھی ہے۔

☆☆☆

تشریح اور تعبیر کا فن

تشریح اور تعبیر کے فن کے لیے ہرمنیات کی اصطلاح بے شک جدید فکر کی آفریدہ ہے۔ اور اسے قبول عام کی سند بھی پچھلے چند برسوں ہی میں ملی ہے۔ لیکن اس کا معنوی اعتبار سے چلن اس وقت سے شمار کیا جا سکتا ہے جب مذہبی صحائف خصوصاً انجیل مقدس کی تنقید کا سلسلہ شروع ہوا یعنی ذہن میں اس بات نے کلبلاہٹ پیدا کی کہ اس میں بیان کردہ پہیلیوں کی توجیہ خاطر خواہ طریقے پر کس طرح کی جائے۔ یہ اس عمومی مسئلے کی کہ جو باتیں فن کی بیرونی سطح پر ضبط تحریر میں آئی ہیں ان کے واقعی اور حقیقی مفہوم کا تعین کیسے کیا جائے، ایک مخصوص شکل ہے۔ اس ضمن میں دو امور پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ اول یہ کہ بظاہر سطحی اور اس کے بالمقابل اندرونی اور سری معانی میں کیسے فرق و امتیاز کیا جائے؟ اور دوسرے یہ کہ فن کی اپنی الگ کائنات کی شناخت اور پہنچان کیسے ہو؟ اصل بات یہ کہ بائبل کی تعلیمات کی، اگر انھیں تعلیمات کہنا درست قرار دیا جائے، قصوں اور تمثیلوں کے پیرائے میں ترسیل کی گئی ہے۔ بعض کا تعلق دنیوی زندگی کے تقاضوں کی بجا آوری سے ہے اور انھیں محکمات کے لفظ سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اور بعض کا تعلق انسان کی نفسی، اخلاقی اور روحانی زندگی سے ہے اور انھیں متشابہات کہا گیا ہے۔ یہ دونوں اصطلاحات یہاں قرآن پاک ہی سے لی گئی ہیں۔ بہ الفاظ دیگر بعض کا تعلق Exoteric زندگی

سے ہے اور بعض کا انحصار Esoteric زندگی پر ہے۔ جہاں تک محکمات کا تعلق ہے ان کا منشا واضح، غیر مشتبہ اور شفاف ہے۔ اس کے برعکس متشابہات کی ایک سے زیادہ پرتیں اور سطحیں ہوتی ہیں۔ اسی سے شریعت اور طریقت کے مابین فرق بھی پیدا ہوا یعنی شریعت قانون الٰہی ہے اور طریقت فرد کے اندرونی حاسے کا دکھایا ہوا راستہ۔ لیکن ان دونوں کے درمیان کچھ زیادہ تفاوت نہیں کیونکہ دونوں کا تعلق خالق اور مخلوق کے درمیان رشتے اور واسطے کے تعین سے ہے۔ چنانچہ قرآن کریم کی تفسیر بھی ان دونوں نقطہ ہائے نظر سے کی جاسکتی ہے۔ قرآن کریم کی سری تفسیر میں نمایاں کارنامہ محی الدین ابن عربی کا ہے۔ شریعت پر اصرار کی ضرورت اس لیے ہوتی ہے تا کہ انفرادی اور اجتماعی زندگی کی تنظیم کی جاسکے۔ نجی تجربے کا تعلق ہستی مطلق سے نفس کے رشتے پر ہے اور اول الذکر کو پیش نظر رکھے بغیر کسی معاشرے کی تشکیل اور استواری ممکن ہی نہیں اور اس لیے قانون کی بالادستی ایک ناقابل انکار حقیقت ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو اندرونی حالات وکوائف کی ترتیب واستحکام کے لئے طریقت کی رہنمائی لابدی ہے۔ اس لیے یہ کہنا مناسب ہوگا کہ شریعت اور طریقت متبادل طریقے نہیں بلکہ یہ ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں۔

جب ہم خالص ادبی سیاق وسباق میں گفتگو کرتے ہیں تو اول تو اس امر پر زور دینا لازمی ہے کہ ہمیں ادبی متن ہی کو تجزیے اور محاکے کے لئے توجہ کا مرکز ومحور بنانا چاہیے۔ وہ انتقادی طریق کار جو تعمیمات اور پامال جملوں اور تراکیب یعنی Cliches پر تکیہ کرتا اور اسے سرمایہ افتخار جانتا ہے ہمیں فن پارے کی تفہیم تک نہیں پہنچا سکتا۔ ادبی تعبیر وتفسیر کے ضمن میں دو امور کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ اول اس امر کا جائزہ لینا کہ تخلیقی فن کار نے خارج سے اخذ کردہ مواد کو کس طرح ایک نئی شکل دی اور اس مواد نے فن کی ہیئت میں ڈھل کر ہمیں کس طرح متاثر کیا اور دوسرے یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ اس تجربے کی جسے فن پارے کے اندر پیوست یا مدغم کیا گیا ہے قدر وقیمت کیا ہے اور فن کار نے اپنے وژن کی روشنی میں اس کی کس طرح تنظیم وتجسیم کی ہے کہ تعین قدر کی آخری کسوٹی غالباً یہی ہے۔ قبل اس کے کہ ہم اس مسئلے کو آگے بڑھائیں یہ امر بھی غور طلب ہے اور اس پر کافی زور دیا جارہا ہے کہ وہ آئیڈیلز اور قدریں جو فن کار کی شعوری سطح پر موجود ہیں اور جن کی

تنظیم وتشکیل اس نے کی ہے۔ کیا صرف انہی کا اظہار فن پارے میں ہوتا ہے اور کیا یہ بھی ممکن ہے کہ تجربے کے بعض ایسے اجزا بھی ہوں جو تحت الشعوری سطح پر وجود رکھنے کے سبب معرض اظہار میں آ گئے ہوں اور شعوری محرکات سے متبائن ہوں اور بعض صورتوں میں متصادم بھی۔ کیا فن کار کی شخصیت ہمیشہ دو حصوں میں منقسم ہوتی ہے؟ اس سلسلے میں قارئین کی توجہ اس امر کی طرف دلانا ضروری ہے کہ موجودہ مباحث کے شروع ہونے سے بہت پہلے عظیم برطانوی شاعر ولیم بلیک نے اٹھارھویں صدی میں اپنی معروف تصنیف The Marriage of Heaven and Hell میں مندرجہ ذیل رائے کا اظہار کیا ہے۔

> The Reason Milton wrote in fetters when he wrote of angels and god and at liberty when of devils and hell is that he was a true poet and of the devil's party without knowing it.

اس رائے میں اس خیال کا بیج موجود تھا کہ بعض اوقات فن کار کے شعوری عقائد اور غیر شعوری محرکات کے درمیان ایک طرح کا تناؤ موجود ہوتا ہے۔ اور تعبیر وتفسیر کے مرحلے پر یہ ہمارے فیصلہ کو متاثر کرتا ہے۔ بلیک کے اس قول کو ملٹن تنقید کے سلسلے میں خاصا آزمایا گیا، خصوصاً شیطان کے کردار کے ضمن میں اور تضاد کے طور پر آدم کے حوالے سے۔ استدلال کی صورت یہ تھی کہ اگرچہ ملٹن بنیادی طور پر اپنے مرکزی عقائد کے اعتبار سے ایک مذہبی آدمی تھا لیکن اس کے تحت الشعور میں اس کے بنیادی عقائد کے سوا کچھ اور بھی تھا۔ جسے شیطان سے اس کی ہمدردی نمایاں کرتی ہے۔ اور یہ ملٹن کے دوسرے نفس کی چغلی کھاتا ہے۔ اس حد تک تو نہیں لیکن جہاں تہاں مثلاً مکالمہ جبریل وابلیس کے تناظر میں اس تناؤ اور کشمکش کی صورت اقبال کے ہاں بھی دیکھی جا سکتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر ادبی فن پارے میں اور ہمیشہ ہی اس ذو معنویت کا انعکاس دیکھا جا سکے۔

ادبی تنقید ادبی فن پارے کی بازیافت بھی ہے اور تشکیل نو بھی۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ مطالعے کے دوران قاری یا نقاد متن سے اس حد تک سروکار رکھے کہ وقتی طور پر اس سے کامل

ہم آہنگی پیدا کرے۔ گو انتقادی عمل کے دوران ادبی فن پارے میں جتنا مدغم ہونا ضروری ہے اتنا ہی محاکے میں اور پایان کار اس سے دوری اور لاتعلقی بھی۔ خارجی زندگی کے کوائف فن پارے میں براہ راست دخیل نہیں ہوتے۔ بہ الفاظ دیگر ان کی تخیلی قلب ماہیت بہت ضروری امر ہے۔ لیبنیز سے مستعار اصطلاح کے بموجب فن پارے کو اپنے ہیئتی اور خود مکتفی وجود کے لحاظ سے ایک طرح کا Monad تو کہا جاسکتا ہے لیکن یہ تعریف کفایت نہیں کرتی۔ کیونکہ اس موناد کی گہرائیوں میں کوئی نہ کوئی عقیدہ، تصور اور کسی نہ کسی طرح کا آئیڈیل ضرور موجود ہوتا ہے۔ جسے جھٹلایا نہیں جاسکتا اور جسے اس کے ہیئتی نظام میں پیوست یعنی Insert کیا گیا ہے۔ فن پارے کی جڑیں زندگی کے کسی نہ کسی قرینے سے ربط و تعلق رکھتی ہیں جس کی کھوج از بس ضروری ہے۔ یہ کہنا بڑی حد تک درست ہے کہ ادبی فن پارہ تخیل کی کارفرمائی یعنی Functioning کا نتیجہ ہے۔ اور یہ بھی صحیح ہے کہ تجربے کا انتشار تخیل کی اس بھٹی سے گزر کر ایک نئی اور استعجاب انگیز شکل و صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ایک نئی انفرادیت اور ایک نیا آہنگ، لیکن تجربے کے دوران اس انفرادی وجود اور آہنگ کا ربط بعض ٹھوس حقائق سے جوڑنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ اور تخیلی عمل کے Mode of Operation یا تفاعل کو سمجھنا بھی۔ آخری تجزیے میں عظیم شاعری بڑے موضوعات سے سروکار کو فرض کرتی ہے۔ اور ایک بڑے ذہن اور آفاق گیر رویا کی پیداوار ہوتی ہے۔ سامنے کے موضوعات پر ہنرمندانہ سروکار سے اچھی اور خوشگوار شاعری ہی عالم وجود میں آتی ہے۔ عظیم شاعری نہیں۔

اس ضمن میں ایک پریشان کن مسئلہ اور بھی ہے۔ جہاں تک تحت الشعوری محرکات کے اظہار کا تعلق ہے وہ بعض صورتوں میں اپنا جواز رکھتا ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ قاری کی ادبی متن سے وابستگی اور سروکار کو بلند آواز سے قرأت ایک نئی جہت دیتی ہے۔ اور یہ کہنا بھی جائز اور درست ہے کہ ہم متن کی تشکیل نو اپنی بصیرت کی روشنی میں کرنے کے حق دار ہیں۔ شعر کی قرأت سے شعری فن پارے کے آہنگ کی گرہیں کھلنے لگتی ہیں اور چشم زدن میں اس کی معنویتیں ہم پر آشکار ہونے لگتی ہیں۔ جبکہ خاموشی سے پڑھنے سے غالباً یہ نتیجہ اس حد تک اور اتنی جلدی حاصل نہیں ہوتا۔ اس حقیقت کا شعور پانے کے لئے کسی نظریے کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں کیونکہ پڑھنے کے عمل یعنی

بلند آواز سے قرأت کا یہ ایک لازمی حصہ ہے اور عام تجربہ اس کی تصدیق وتوثیق کرتا ہے۔ لیکن اس سے آگے بڑھ کر یہ گمان کرنا کہ متن سے تخلیقی فن کار کو منہا کیا جاسکتا ہے ہمیں افراط وتفریط کی طرف لے جاسکتا ہے۔ عوامی گیتوں کے بارے میں تو یہ قیاس بڑی حد تک صحیح ہے کہ ان کی تخلیق کی ذمہ داری ایک اجتماعی تفاعل اور ذمہ داری ہے۔ لیکن جب ادبی تخلیق کا سفر ایک واضح مرحلے تک پہنچ گیا تو یہ تفاعل اور ذمہ داری اجتماعی نہیں رہی، انفرادی بن گئی۔ خارج سے اخذ کردہ مواد اور ذاتی تجربے کی ترسیل کے لمحے میں گو ایک نوع کی دوری اور فاصلہ پیدا کرنا یعنی Distancing ضروری ہوتی ہے ورنہ تخلیق محض ایک طرح کا ذاتی ابال بن کر رہ جائے لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں لینے چاہئیں کہ تخلیق بغیر اپنے خالق کے وجود میں آگئی اور اس کے وجود میں آنے کے بعد اب قاری اس پر اس حد تک حاوی ہوگیا کہ اس نے فن کار ہی کو اس تصویر سے پوری طرح خارج کردیا۔ یہ بات تو ایک حد تک صحیح ہے کہ متن کی ایک صورت تو وہ ہے جو چھپے ہوئے صفحہ پر موجود ہے اور دوسرا نقش وہ ہے جسے قاری نے تشکیل کیا ہے اور جسے آپ Subtext کہہ لیجئے دونوں میں فرق تو ضرور ہوگا اور ایک اسی طرح کا Disjunction بھی جو شعوری اور تحت الشعوری فن کار کے درمیان پایا جاتا ہے۔ لیکن کیا ان دونوں کے درمیان تطبیق کی کوئی صورت نہیں ہے؟ ویسے اس بدیہی امر کو تسلیم کرنے میں کوئی رکاوٹ نہیں ہے کہ تعبیر وتفسیر کے اظہار کے باوجود بہترین ادبی فن پارے کے مضمرات تمام نہیں ہوجاتے۔ جس کے صاف معنی یہ ہیں کہ ہر قاری کی تعبیر وتفسیر ایک طرح سے Provisonal اور Tentative ہوتی ہے حتمی آخری اور قطعی نہیں۔ بعض فن کاروں کو یہ بھی کہتے سنا گیا ہے کہ ان کے تخلیقی فن پارے کے بعض ایسے پہلو ہیں جنھیں پہلی بار نقاد ہی نے آشکار کیا ہے کہ اس سے پہلے خود ان کا ذہن ان مفاہیم کی طرف نہیں گیا تھا۔ اس سے اس خیال کو تقویت ملتی ہے کہ بعض امور کی تخلیقی فن کار اندرونی حاسے کے ذریعے جس طرح گرفت میں لے آتا ہے وہاں تک تجرباتی طریق کار کی رسائی آہستہ آہستہ ہی ہوتی ہے۔ اس لیے یہ بھی کہا گیا ہے کہ بڑے فنی کارنامے مظاہر فطرت کی طرح لازمانی ہوتے ہیں باوجودیکہ وہ اپنے عہد کے سیاق وسباق سے ابھرتے ہیں۔ اس سے ملحق یہ مسئلہ بھی ہے کہ کسی بھی فن پارے کی ایک تعبیر وتفسیر تو

اسے اس کے تاریخی چوکھٹے کے اندر رکھ کر کی جا سکتی ہے اور دوسری وہ ہے جو اسے ایک اسطوری حیثیت دیتی ہے پہلی قسم کی تعبیر و تفسیر محدود مفاہیم کی حامل ہوتی ہے اور دوسری وہ جسے آپ اسطوری یا Meta Historical کہہ لیجئے یعنی جو امکانات کے دروازوں کو کھلا رکھتی ہے۔ فلسفی ہیگل کی اصطلاح میں موخر الذکر کو آپ Absolute کہہ سکتے ہیں یا جدید اصطلاح میں Universal بہ الفاظ دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جس انداز سے کوئی فن کار Contingent کو آفاقیت یا لازمانیت کا رنگ دے سکتا ہے۔ اسی اعتبار سے اس کی تخلیق کے وزن وقار میں اضافہ ہوتا ہے اور اس قلب ماہیت کا بہت گہرا رشتہ ان اقدار زندگی سے ہے جو فن کار کے شعور میں پیوست ہوتی ہیں۔

☆☆☆

ادب میں روایت اور تجربہ

ادبی روایات کے قیام کی وجہ معلوم کرنے کے لئے تاریخی طریق کار کے برتنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کیونکہ اس کے بغیر بعض ادبی کارنامے مہمل اور نامانوس معلوم ہوتے ہیں۔ یہ روایات ظاہر ہے کہ عام عقائد، فنی ضروریات اور معاشرتی زندگی کی قیود اور حد بندیوں کی وجہ سے وجود میں آتی ہیں۔ ان کا جاننا ایسا ہی ضروری ہے جیسا کسی فنی کارنامے کے لسانی محاورے کو گرفت میں لانا۔ ادبی روایات شروع میں جائز طور پر پیدا ہوتی ہیں پھر وہ ایک چوکھٹے Frame work میں تبدیل ہو جاتی ہیں، جن میں رہ کر بعض تجربات اور بصیرتوں کا اظہار کیا جاتا ہے۔ لیکن ایسا بھی ہوتا ہے کہ کچھ عرصہ بعد وہ اپنی ایک آزاد شخصیت بنا لیتی ہیں۔ اور چونکہ وہ حالات بدل جاتے ہیں جنھوں نے انھیں جنم دیا تھا۔ اس لیے ان کا استعمال ایک طرح کی رکاوٹ بن جاتا ہے۔ اور پھر اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ ان روایتوں کو شکست دی جائے اور ان کی جگہ یا تو اور دوسری نئی روایتیں پیدا ہو جاتی ہیں یا پھر ان کی حیثیت ایک اضافی اور ضمنی نقطے کی سی رہ جاتی ہے لیکن آخر ادب میں روایت کی اہمیت کیا ہے؟ اور کیا تمام ادبی روایات کو ختم کر دینا چاہیے اور روایت کے مقابلہ میں تجربہ کی اہمیت کب اور کیوں محسوس ہوتی ہے؟

جب روایات ایک دفعہ بن چکتی ہیں تو ان کی اہمیت اس میں ہوتی ہے کہ وہ مختلف

فن کاروں کے درمیان ایک نقطۂ اتحاد کا کام دیتی ہیں اور قارئین کے نزدیک ان مفروضوں کی حیثیت رکھتی ہیں جن پر اعتماد کر کے اور جن کی مدد سے اور دوسری چیزوں کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اسی بنیاد پر یعنی فن کاروں اور ان کے مخاطبین کے درمیان مفاہمت کا ذریعہ ہونے کی وجہ سے تمام ادبی روایات کو ختم نہیں کر دینا چاہیے۔ ہاں تجربہ کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب وہ حالات یکسر بدل جائیں جو انھیں وجود میں لائے تھے۔ اور نئے حالات میں وہ روایات مضحکہ خیز معلوم ہونے لگیں جب بہ حیثیت ایک چوکھٹے Frame work کے بھی ان کا وجود اور استعمال گوارا نہ کیا جا سکے۔ یا جب ان کے استعمال سے یہ اندیشہ ہو کہ ادبی فن کار اپنے تجربے یا بصیرت کے انوکھے پن کو پوری توانائی اور بھرپور تاثر کے ذریعے ظاہر نہ کر سکے گا جب ان کی وجہ سے ذہنی اور تخلیقی انجماد کے پیدا ہو جانے کا خطرہ ہو۔

اب ہم بعض ادبی اصناف سے چند روایات کی مثال پیش کر کے یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ دراصل اس اصطلاح سے ہماری مراد کیا ہے؟ کسی بھی ادبی بحث کے لیے نقطۂ آغاز یونانی ادب ہو سکتا ہے۔ قدیم یونانی ڈرامہ میں ہمیں سنگیت Chorus کی روایت ملتی ہے جو اس دور سے لے کر ملٹن کے ڈرامہ Samson Agonistes اور ٹی ایس ایلیٹ TS Eliot تک کے ڈراموں میں موجود ہے۔ کورس کا مقصد یہ ہوتا تھا کہ وہ ڈرامے دیکھنے والوں کو ان باتوں سے آگاہ کر دے جو معمولاً ان کی اطلاع اور علم سے باہر ہیں۔ اس کا مقصد ڈرامہ کے عمل کی رفتار پر تبصرہ کرنا بھی ہوتا تھا۔ اس طرح کورس گویا ڈرامہ نگار اور ڈرامہ بینوں کے درمیان ایک واسطہ کا کام دیتا تھا۔ قدیم سنسکرت ڈرامہ میں ہمیں آکاش وانی کی روایت ملتی ہے۔ جس کی مثال شکنتلا سے پیش کی جا سکتی ہے۔ جب ڈرامہ میں عمل ایک خاص نقطہ پر پہنچ کر جمود کا تاثر پیدا کرتا تھا اور جب اس الجھن کا کوئی حل نظر نہ آتا تھا جو عمل کے منطقی نتیجہ کے طور پر پیدا ہو جاتی تھی تو کوئی غیبی طاقت انسانی اعمال کی دنیا میں اتر کر اس الجھن کو دور کر دیتی تھی۔ کالیداس کے علاوہ بھاس اور بھوبھوتی کے ہاں بھی اس روایت کی کارگزاری ملتی ہے۔ شیکسپیئر کے المیہ ڈراموں میں چڑیلوں Witches اور بھوتوں Ghosts کا وجود بھی ایک طرح کی روایت ہے۔ اس لیے کہ اس زمانے میں لوگ عام طور پر ان

کے وجود میں یقین رکھتے تھے۔ شیکسپیئر کے دور کے اور ڈرامہ نگاروں کے ہاں بھی یہ روایت ملتی ہے۔ اسی طرح طربیہ میں عموماً افراد کی شخصیتوں کے متعلق غلط فہمی بھیس بدلنا اور ان دونوں کی وجہ سے اتفاقی حادثے، ایک روایت کی حیثیت رکھتے تھے۔ ڈرامہ کے فن میں عام طور پر آحادِ ثلاثہ Three Unities یعنی وقت، مقام اور عمل کی وحدت پر زور دیا جاتا تھا۔ اور نیو کلاسیکی ادب اور تنقید میں اس روایت کے التزام کو مذہبی عقیدے کا درجہ حاصل ہو گیا تھا۔ داستانوں اور منظوم رومانوں کی، جو ازمنہ وسطیٰ میں لکھے جاتے تھے اور اسی طرح اردو مثنویوں کی بھی چند روایات تھیں۔ ازمنہ وسطیٰ میں جو مجازیہ Allegorical کارنامے لکھے جاتے تھے۔ وہ فرانسیسی میں ہوں۔ یا انگریزی زبان میں ان کی روایات میں دو عناصر قابل ذکر ہیں۔ اول خواب یا رویائے کی کیفیت اور دوسرے موسم بہار کی آمد، شاداب باغات، چشمے اور پرفضا مقامات کا بیان، اس سلسلے میں فرانسیسی زبان کے مشہور کارنامے Roman Dela Rose انگریزی شاعر لینگ لینڈ lang land کی شہرۂ آفاق نظم Piers plow Man اور چاسر Chaucer کی مجازیہ The Book of Duchess کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ خواب کی نفسیات کا اثر نثری مجازیہ کارناموں میں بھی خواہ وہ انگریزی زبان میں لکھے گئے ہوں، یا اردو میں بخوبی جھلکتا ہے۔ ازمنہ وسطیٰ کی انگریزی اور فرانسیسی غنائی نظموں میں بھی لازماً موسم بہار کا ذکر ایک روایت کی حیثیت رکھتا ہے۔ اردو اور فارسی قصیدوں میں تشبیب بھی اسی سے ملتی جلتی چیز ہے۔ ان زبانوں میں یہ عنصر براہ راست عربی قصیدہ سے آیا ہے جہاں قافلے کا اچانک کسی چشمے یا سرسبز چراگاہ پر پہنچ جانا اور ریگستان کے طویل سفر کی سختی اور صعوبت کے بعد اس کی طراوت اور دلکش فضا سے لطف اندوز ہونا، ایک واقعہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ فارسی اور اردو میں اس نے روایت کی حیثیت اختیار کر لی۔ اس طرح ازمنہ وسطیٰ کی عشقیہ شاعری کی چند روایات تھیں مثلاً واردات عشق میں انتہائی راز داری، عاشق کا بغایت فدوی پن یعنی Self Abasement، محبوبہ کی طرف سے کسی اقدام یا جواب کی توقع نہ رکھنا۔ شادی کے رشتہ سے باہر بھی محبوبہ سے ناجائز جنسی تعلقات رکھنا، حدیث شوق کا مدتوں زبان پر نہ آنا اور کاروبار محبت کا شادی کے بندھن پر منتج نہ ہونا وغیرہ۔ اسی طرح اردو، فارسی اور ہندی عشقیہ شاعری کی بھی

بعض روایات رہی ہیں جن سے سرمو تجاوز روا نہیں رکھا جاتا تھا۔ اردو غزل میں محبوب کے امرد ہونے کی عجیب وغریب تاویلیں پیش کی گئی ہیں۔ جن میں سے ایک یہ ہے کہ محبوب کے لیے مذکر کا صیغہ لانے سے اس تصور میں بڑی ہمہ گیری پیدا ہو جاتی ہے۔ اردو اور فارسی عشقیہ اور صوفیانہ شاعری میں بعض ایسے اشارے روایتی اہمیت رکھتے ہیں مثلاً گل و بلبل، قطرہ اور دریا، چرخ و آشیاں، جام و مینا، ساقی اور مغبچہ، صیاد، رقیب، بزم طرب، واعظ' محتسب'، موج و حباب، تیغ و سناں وغیرہ، اسی طرح Pastoral مرثیہ میں بعض عناصر روایات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مثلاً چرواہوں کی زندگی، ان کے ماحول اور مشاغل کی سادگی، اور بے داغ پن، چرواہوں کی زندگی کے لوازامات اور ان سے متعلق دیوی دیوتاوں کا ذکر، ان کا عام زندگی سے تعلق شہروں کی سو فسطائی، Sophisticated اور پرشور زندگی سے فرار، اور چرواہوں کی صحبت میں سکون اور آزادہ روی کی تلاش۔ ان سب پر مستزاد، ایک عام روایت جو تمام دنیا کی شاعری میں مشترک ہے وہ ہے کسی فنی کارنامے کو شروع کرنے سے پہلے شعر و شاعری کے دیوتا، یا خود خالق کائنات سے کامیابی اور سرافرازی کے لئے دعا کرنا، اور مدد طلب کرنا۔ دو اور روایتیں جو بڑی حد تک عام بھی ہیں اور متضاد بھی وہ ہیں اول شعرا کی خودستائی جس کا بیش از بیش اظہار ایشیائی زبانوں کی شاعری میں ملتا ہے۔ اور دوسرے اپنے آپ کو فیضان Inspiration کا آلہ کار تصور کرنا۔ یہ تصور مشرقی ادب میں بھی ملتا ہے یعنی یہ کہ مضامینِ اعلیٰ نوائے سروش ہیں۔ اور خود شاعر کا شعری ادراک، محض ضمنی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی طرح ناول، مختصر کہانی اور انشائیہ میں بیان کرنے والے کا کوئی صیغہ استعمال کرنا بھی روایت کی پابندی کو ظاہر کرتا ہے۔ ان بہت سی مثالوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دنیا کے تمام ادب میں بلا استثنا بعض عناصر روایت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جن کے برتنے میں مختلف فن کاروں کے درمیان کافی مماثلت پائی جاتی ہے۔ یہ روایتیں صدیوں تک ایک بنا بنایا سانچہ فراہم کرتی ہیں جن سے کام لے کر فن کار اپنے موضوعات کو بغیر کسی رکاوٹ کے موثر طور پر ادا کرتے رہتے ہیں۔

ٹی، ایس ایلیٹ نے اپنے مشہور مقالے Tradition and the Individual Talent میں اس بات پر زور دیا ہے کہ ہمیں شعرا اور ان کے پیش روؤں کے مابین امتیاز پر اتنا زور

اصرار نہیں کرنا چاہیے جتنا ان کی باہمی مماثلت پر۔ یہ بڑی حد تک صحیح ہے کیونکہ روایت جس کا اصل مفہوم منتقل کرنا ہے تاریخ کے تسلسل کی ضمانت کرتی ہے اور کسی بھی ادب کا کارآمد تصور ماضی اور حال کے اس تفاعل باہمی کے بغیر ممکن نہیں۔ ادبی سانچے اور روایتیں ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچتی رہتی ہیں۔ ان کے نشو ونما میں ہزاروں اور سینکڑوں سال کی فکر اور بصیرت کو دخل ہوتا ہے۔ ان کے اپنانے میں آسانی ہوتی ہے۔ وہ ذہنی اور تخیلی زندگی کے فروغ کے لئے ایک بنیاد فراہم کرتی ہیں اور ان کی روح کو سمجھے بغیر، ادب کے محرکات کو سمجھنا دشوار ہوتا ہے۔ قدیم ادب کے مطالعہ میں اگر خاص طور پر روایات کی اہمیت اور ان کی قدر و قیمت کا لحاظ نہ رکھا جائے تو بہت سی باتیں اجنبی اور مضحکہ خیز معلوم ہونے لگتی ہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ جو چیزیں آج کے ادب میں ایک نشان اور اشارہ کا کام کرتی ہیں جن کے پیچھے روشنی اور تاریکی کا ایک لمبا سلسلہ ہوتا ہے وہی باتیں قدیم ادب میں واضح اور تسلیم شدہ ادبی رسمیں تھیں۔ اس لیے کہ اس وقت ان پر تجربہ اور ضرورت کی مہر لگی ہوئی تھی۔ اب ان کے پس پشت صرف ماضی کی پرستش کا جذبہ یا پرانے اسالیب کو نقطۂ نظر کے طور پر استعمال کرنے کا تصور ہے۔ روایت اچھی چیز ہے لیکن روایت پرستی اچھی چیز نہیں۔ روایت پرستی کی ایک اچھی مثال اٹھارھویں صدی کے انگریزی ادب سے دی جاسکتی ہے۔ جو نیوکلاسیکی، Neo Classical ادب کہلاتا ہے۔ اس ادب میں قدما کی مثال اور ان کے مقرر کردہ اسالیب حرف آخر کی حیثیت رکھتے تھے۔ اس دور میں جدت کا مفہوم نئے خیالات یا نئے جذبات کی مصوری ہرگز نہیں تھا، بلکہ روایتی اسالیب اور روایتی موضوعات کو نئے، دلکش اور دلفریب انداز میں پیش کردینا۔ ایلیٹ نے ڈاکٹر جانسن پر اپنے مضمون میں جدت کی تعبیر روایتی سانچے میں رہ کر نفیس اختلافات Variations کے حاصل کرنے سے کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ دراصل انسانی احساسات اور جذبات کے بنیادی مسالے میں تو کوئی تبدیلی ہوتی نہیں اور عظیم کلاسیکی ادب میں بیشتر وہ عناصر مل جاتے ہیں جن پر بعد کا ادب کوئی اضافہ نہیں کرسکتا۔ اس لیے جدت طرازی دراصل انہی پابندیوں میں رہ کر کسی قدر نئے زاویۂ نظر کے برتنے کا نام ہے۔ یہ نیوکلاسیکی اتباع کی ایک نئی اور اچھوتی توجیہہ ہے۔ لیکن ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ انگلستان کی ادبی

تاریخ میں رومانی دور کے آتے آتے انسانی تخیل کے پرشور سیلاب نے نیوکلاسیکی روایت کے محکم حصار میں جگہ جگہ رخنے ڈال دیے۔ یہی حال جدید تر اردو انگریزی اور فرانسیسی شاعری کا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ ہر تجربہ روایت کے بطن سے پیدا ہوتا ہے لیکن خود تجربہ کی اہمیت اور ضرورت کا احساس اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ اب یا تو روایات مردہ ہو چکی ہیں یا اگر بالکل از کار رفتہ نہیں ہوئی ہیں تو ان میں تازہ لہو کی گردش کی ضرورت ہے۔ روایات کی کی تجدید اور نئی تعبیر اس سلسلۂ عمل کی درمیانی کڑی ہے۔ دراصل زندگی کسی ایک جگہ ٹھہر نہیں سکتی۔ اسے جمود پسند نہیں۔ نہ اسے ایک حالت میں مقید کیا جا سکتا ہے۔ زندگی یا تو پیچھے کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتی ہے یا دلیرانہ آگے کی طرف قدم اٹھاتی اور تمام موانعات کو ٹھکراتی چلی جاتی ہے یعنی یا تو ہم روایات میں ترمیم و تنسیخ کر کے انھیں حالات کے مطابق بنانا چاہتے ہیں یا نئی منزلوں کی طرف جادہ پیمائی شروع کر دیتے ہیں۔ یہی زندگی کی تقدیر اور انسان کے ذہنی عمل کا عموماً طریق کار ہے۔

روایت اور تجربہ میں کیا تعلق ہے؟ جیسا کہ ابھی کہا گیا انسان کے ذہن کا عمل بے شمار نقطوں سے مل کر بنا ہے۔ جو آپس میں مربوط ہیں۔ انسان کے ذہنی اور تخیلی اعمال میں تبدیلیاں اچانک ظہور میں نہیں آتیں۔ البتہ ان کے اچانک پن کا احساس اس وقت ہوتا ہے، جب خاموش اور نامعلوم اور وسیع بساط پر پھیلے ہوئے یہ دھندلے نقطے ایک نوعی تبدیلی کے احساس کو نمایاں کر دیتے ہیں۔ تجربے کی ضرورت ذہن کی اس ناآسودگی کو ظاہر کرتی ہے جو وہ مروجہ اسالیب کے خلاف محسوس کرتا ہے بعض دفعہ تخلیقی جذبہ کی اپج اور تازہ کاری نئے موضوعات کا انوکھا اور اچھوتا پن اور نادر احساسات کی باریکیاں اور ان کے نازک نقوش ادب کے ہر ابراہیم کو آذر کے طریقوں سے انحراف کی طرف مائل کرتے ہیں۔ اس مبرم Inevitable تبدیلی کے احساس کو پہنچاننا اور اس کا خیر مقدم کرنا ہر اچھے ادب کے لئے لازمی ہے، لیکن اکثر اوقات جدت کے زعم اور بے صبری کی رو میں ہم اس بنیاد کو بھی مسمار کر دینا چاہتے ہیں جس پر نئے تجربہ کی عمارت کھڑی کرنی ہے اور اس طرح نئے عزم اور نئے احساس کے جلو میں بہت سا ناقص مواد بھی جمع ہو جاتا ہے۔ ہر تجربہ شروع میں ان گڑھ اور کھردرا ہوتا ہے۔ اس میں اعتدال، تناسب اور روشن خط و خال کی کمی کا

احساس ہوتا ہے۔ اسے محسوس اور نمایاں طور پر متوازن اور دلکش بنانے کے لئے اسے مستحکم اقدار حیات کی مدد سے ایک خاص شکل دینے کی ضرورت ہوتی ہے لیکن معاشرتی اور سیاسی ڈھانچے میں تبدیلی کے ساتھ ہی مستحکم اقدار حیات خود نظر ثانی کی محتاج ہو جاتی ہیں۔ اس وقت اس بات کے پرکھنے کی ضرورت ہے کہ پرانے نظام اقدار کے کس قدر حصہ کو نئے تجربات کے ساتھ ہم آہنگ کر کے برقرار رکھا جا سکتا ہے۔ یہی روایت کا مثبت پہلو ہے۔

مخصوص ادبی روایات پر محاکمہ کرنے کے لئے یہ لازمی ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ یہ کس حد تک عام انداز ہائے فکر Attitudes سے ہم آہنگ تھیں۔ اور ان کے استعمال سے کس حد تک ابلاغ کے مقصد کو تقویت پہنچتی تھی۔ پرانی روایات کے نظام کو یکسر ختم کر دینے اور اس خلا کو ان کے مبادلات Substitute سے پر کرنے کی وجہ سے فن کاروں اور ان کے مخاطبین کے درمیان کوئی نقطۂ ارتباط باقی نہیں رہتا۔ بندھے ٹکے اسالیب کے استعمال سے مخاطبین کے ردِّ عمل کو ابھارنے اور متعین کرنے میں آسانی رہتی ہے۔ ہر ادبی تغیر اپنے ساتھ اس مسئلہ کو اٹھاتا ہے کہ اب ابلاغ Communication کے لیے کیا ذرائع اختیار کیے جائیں؟ اشاروں اور مفروضات کے پرانے نظام کو دور کر دینے کے دو ہی نتائج نکل سکتے ہیں۔ اول یہ کہ فن کار عام طور پر مانوس اور مقبول اشاروں اور روایات کے مقابلہ میں اپنے مخفی اور بے حد نجی اشاروں پر تکیہ کرتا ہے جس سے اس کا حلقۂ تفہیم و اشاعت محدود ہو جاتا ہے۔ دوسرے مشترک وسیلۂ ارتباط کی شکست سے اس میں ایک طرح کی ناراضگی اور احتجاج کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ دونوں کا نتیجہ ابلاغ کے حق میں مضر ہوتا ہے۔

اس تمام بحث کی تلخیص اس طور پر کی جا سکتی ہے کہ ادبی روایت کا مسئلہ براہ راست ادب میں تاریخی تجدید کے مسئلے سے منسلک ہے۔ قارئین کے نقطۂ نظر سے یہ ضروری ہے کہ وہ قدیم ادب کے مطالعے میں ان مروجہ اسالیب اور روایات کے متعلق اطلاع بہم پہنچائیں جن کے بغیر کسی ادب کا بنیادی چوکھٹا Framework قائم نہیں رہتا۔ اور فنی کارنامے کی تحسین اور محاکے میں ان کی اہمیت کو نظر انداز نہ کریں۔ فن کاروں کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ تجربہ کی خاطر تجربہ نہ کریں۔ اور تجربہ کو روایت کی شہ رگ سے منقطع نہ ہونے دیں۔ اگر روایات اس حد تک بے جان

اور پامال ہوگئی ہوں کہ ان میں نئے مواد کو قبول کرنے اور ظاہر کرنے کے امکانات باقی نہ رہے ہوں تو اس بات کی کوشش کریں کہ ان کے صحت مند جوہر کو بے جان حصہ سے جدا کر کے نئے آب ورنگ کے ساتھ کام میں لائیں۔ اگر ماضی کے اس ورثہ سے یکسر اجتناب لازمی ہو تب بھی اپنے عام قارئین اور ان کے اردگرد زندگی میں ایسے نقطۂ ارتباط کی تلاش کریں جس کی مدد سے اپنی بصیرت اور تجربے کو قربان کیے بغیر وہ انھیں اس میں شریک کر سکیں کیونکہ اس کے بغیر ادب اپنے ابلاغ کے مقصد میں جو اس کا بہت ہی اہم مقصد ہے ہرگز کامیاب نہیں ہو سکتا۔

☆☆☆

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی چند مطبوعات

بحرالفصاحت (جلد اول)

تالیف : نجم الغنی خاں نجمی رامپوری

تدوین : کمال احمد صدیقی

صفحات: 821

قیمت : 370/- روپے

تامل ناڈو میں اردو

مصنف: علیم صبا نویدی

صفحات: 192

قیمت : 135/- روپے

انتخاب غزلیات میر

مرتب : حامدی کاشمیری

صفحات: 255

قیمت : 67/- روپے

آئینہ جہاں (جلد چہارم)

مرتب: جمیل اختر

صفحات: 378

قیمت : 210/- روپے

اُردو ڈراموں کا انتخاب

مصنف : محمد حسن

صفحات: 600

قیمت : 156/- روپے

ادبیات شناسی

مصنف : محمد حسن

صفحات: 192

قیمت : 12.50 روپے

₹ 75/-

ISBN: 978-81-7587-590-6

9 788175 875906

राष्ट्रीय उर्दू भाषा विकास परिषद

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

National Council for Promotion of Urdu Language

Farogh-e-Urdu Bhawan, FC- 33/9, Institutional Area,
Jasola, New Delhi-110 025