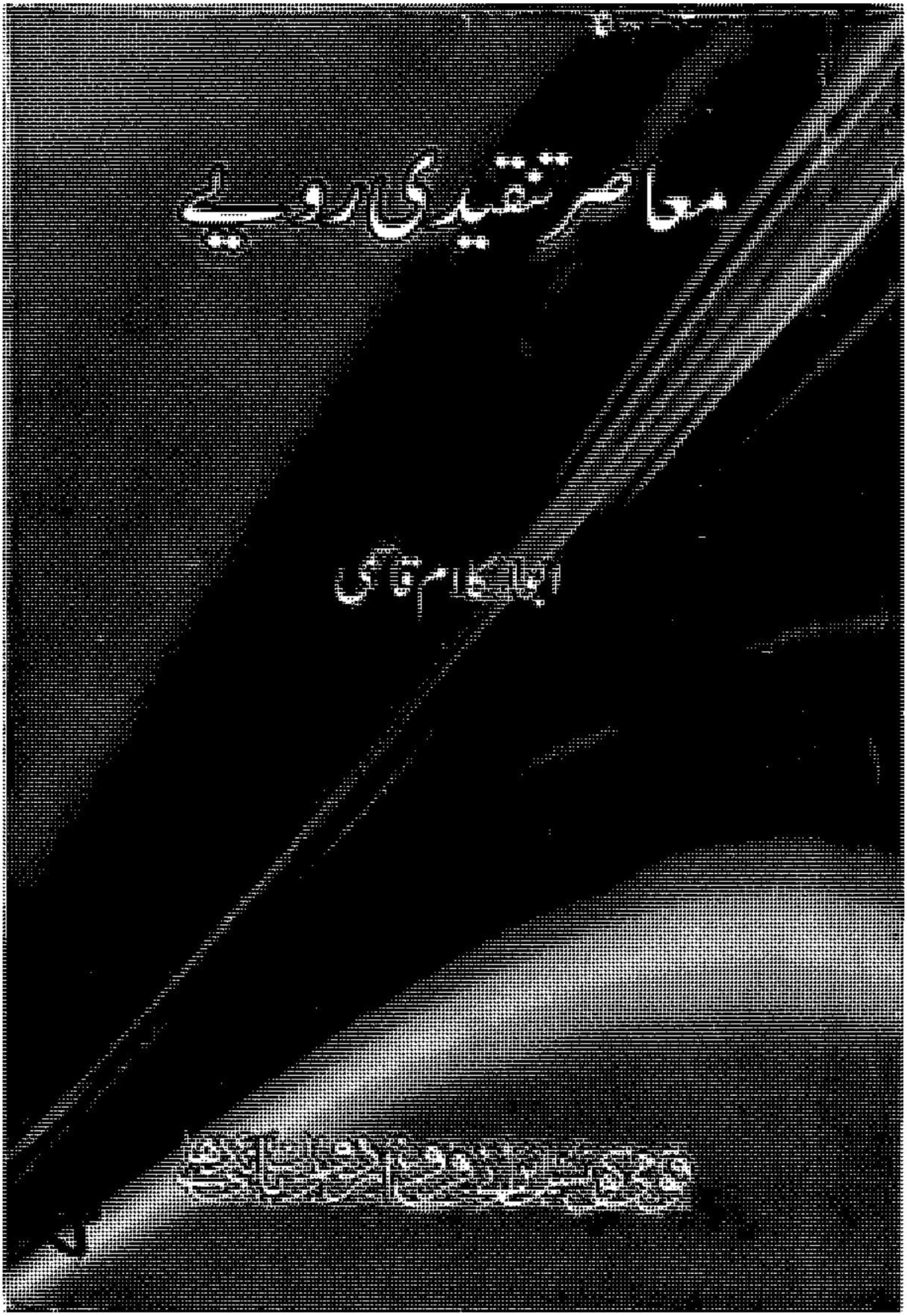
معاصر تنقیدی رویے

ابوالکلام قاسمی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی


معاصر تنقیدی رویے
ابوالکلام قاسمی
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

معاصر تنقیدی رویے

ابوالکلام قاسمی

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

قومی اردو کونسل کی پہلی اشاعت : 2012
تعداد : 550
قیمت : -/84روپے
سلسلۂ مطبوعات : 1574

Ma-asir-Tanqeedi Rawayye
by
Abul Kalam Qasmi

ISBN: 978-81-7587-749-8

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۔ 110006
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho (Top) کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

مختلف علوم کی ترویج وترقی کا بنیادی اور مستحکم وسیلہ علمی وادبی کتابوں کی اشاعت ہے۔ یوں تو ذرائع وابلاغ نے کتابوں کے علاوہ معلومات کے فروغ کی بہت سی صورتیں پیدا کردی ہیں، مگر تحریری وسیلۂ اظہار کو اس اعتبار سے امتیاز حاصل ہے کہ تحریر مستحکم اور دیرپا انداز میں علوم کی مرکزیت کا تعین کرتی ہے۔ جہاں تک کتابوں کا سوال ہے تو کتابیں صحافیانہ تحریروں اور ادبی رسائل وجرائد کے مقابلے میں بھی زیادہ دیرپا ثابت ہوتی ہیں۔ ادبی جرائد میں علمی وادبی مضامین بھی شائع ہوتے ہیں اور ادبی صحافت کی نمائندگی کرنے والی تعریجی، ترقیاتی اور تجزیاتی تحریریں بھی۔ مگر کتابوں کی صورت میں آکر عام مضامین اور علمی دریافتوں کو بھی گویا اعتبار حاصل ہوجاتا ہے۔ اسی باعث یہ بھی کہا جاتا ہے کہ کتابیں ادبی رسالوں کے برخلاف ایسی تحریروں پر مشتمل ہوتی ہیں جن میں ٹھوس روایت بننے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔

قومی اردو کونسل نے کتابوں کی اشاعت اور بڑے بڑے علمی منصوبوں کی تکمیل کو اپنے دائرۂ کار میں شروع سے ہی شامل کررکھا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ علمی منصوبوں کی تکمیل اور کتابوں کی اشاعت کونسل کی مابہ الامتیاز خصوصیت بن گئی ہے۔ کونسل، جہاں اردو کی علمی وادبی روایت کی بازیافت کی سبیلیں پیدا کرتی رہتی ہے اسی طرح معاصر ادبی منظرنامے کو بھی اپنے اشاعتی پروگرام کے توسط سے نمایاں کرنے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ ہم نے اپنے اشاعتی پروگرام کو کسی مخصوص لسانی یا ادبی پہلو تک کبھی محدود نہیں رکھا۔ اسی باعث اردو کی اہم کتابیں، خواہ صحافت سے تعلق رکھتی ہوں، تاریخ پر مبنی ہوں، یا خالص علمی اور سائنسی موضوعات کے فروغ میں اہم کردار ادا کرسکتی ہوں، کونسل کی جانب سے

شائع بھی ہوتی ہیں اور مختلف النوع کتابوں کی اشاعت کے لیے کونسل جزوی امداد بھی فراہم کرتی رہتی ہے۔ تاکہ صرف اشاعت کی دشواریوں اور مالی مشکلات کی وجہ سے کسی قابل قدر مصنف کی علمی کاوشیں منظر عام پر آنے سے، یا کوئی وقیع اور دیرپا کتاب اشاعت سے محروم نہ رہ جائے۔ چوں کہ اس نوع کے منصوبے ہمیشہ کونسل کے زیر غور رہتے ہیں اس لیے بہتر سے بہتر تصنیفات کا انتخاب اور علمی منظرنامے کو متمول کرنے والی کاوشیں ہمارے اشاعتی پروگرام میں شامل رہتی ہیں۔

چوں کہ اردو ادب کی قدر و قیمت کے تعین اور تخلیقی شہ پاروں کی درجہ بندی کا فریضہ سب سے بہتر طریقے پر تنقیدی تحریریں ادا کرتی ہیں، اس لیے شعر و ادب کی تفہیم اور تعبیر و تحسین پر مبنی تنقیدات کو نظر انداز کرنا، دراصل خود احتسابی سے آنکھیں چرانے کے مترادف ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کونسل ہمیشہ کوشش کرتی ہے کہ ادبی و تنقیدی معیار بندی کرنے والی کتب کو ترجیحی طور پر شامل اشاعت رکھا جائے۔

اسی مقصد کی تکمیل کے لیے پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی ساہتیہ اکادمی انعام یافتہ کتاب 'معاصر تنقیدی رویے' کو بھی شائع کیا جارہا ہے تاکہ اندازہ لگایا جاسکے کہ ادب کی تفہیم اور قدر شناسی کا معیار کیوں کر متعین کیا جاسکتا ہے۔ یہ کتاب، یوں تو تنقیدی نظریات اور عملی و تجزیاتی تنقید سے متعلق مضامین کا مجموعہ ہے لیکن ایک موضوعی اور ایک زمانی ہونے کی مناسبت سے اس میں تقریباً پوری ایک صدی کی تنقیدی صورت حال کا احاطہ کرلیا گیا ہے اور بیسویں صدی کے تقریباً تمام اہم اور قابل ذکر نقادوں کی ادبی اور تنقیدی کاوشوں پر غیر جانب دارانہ انداز میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔ یہ امتیاز کسی ایک کتاب کے لیے بے حد قابل قدر ہے۔

اردو کونسل نے اس کتاب کو شامل اشاعت کرکے اپنے اشاعتی منصوبے کو ایک نئے معیار اور اعتبار سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہمیں توقع ہے کہ کونسل کی شائع کردہ اس کتاب کی حسب سابق پذیرائی کی جائے گی۔

قارئین سے گزارش ہے کہ اس کتاب میں اگر انھیں کوئی کوتاہی نظر آئے تو قومی اردو کونسل کو باخبر کریں تاکہ اس کوتاہی کا ازالہ اگلی اشاعت میں کرلیا جائے۔

ڈاکٹر خواجہ محمد اکرام الدین

ڈائرکٹر

مضامین

پیش گفتار	....	vii

○

ادبی تنقید کی نظریاتی بنیادیں	....	1
معاصر تنقید کی نارسائیاں	....	13
جدید اور مابعد جدید تنقید کی کشمکش	....	29
مابعد جدید تنقید: اصول اور طریق کار	....	41
اردو تنقید اور نوآبادیاتی فکر	....	57
ہیئتی تنقید کی مبادیات	....	71

○

الطاف حسین حالی اور غزل کی تنقید	....	81
کلیم الدین احمد کی ناقدانہ انفرادیت	....	95
احتشام حسین کے تنقیدی رویے	....	113
آل احمد سرور اور نقدِ اقبال	....	125

گوپی چند نارنگ کا تنقیدی دائرۂ کار	....	143
سجاد ظہیر کے تنقیدی رویے	....	151
سردار جعفری کے تنقیدی رویے	....	165
اسلوب احمد انصاری کی تنقیدی فکر کا ارتقا	....	181
وہاب اشرفی کی ناقدانہ شناخت	....	207

O

قدیم شعری متن اور جدید تعبیری رویے	....	223
نقدِ میر کے بدلتے ہوئے رویے	....	237
میر انیس کا ناقدانہ شعور	....	253
تانیثیت: نظریہ اور تنقید	....	267

●●●

پیش گفتار

ادبی تنقید کیا ہے اور کیا نہیں؟ اس کا اندازہ گزشتہ ایک صدی میں لکھی جانے والی تنقیدی تحریروں کو پڑھ کر بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ الطاف حسین حالی سے لے کر کلیم الدین احمد تک اردو تنقید کی جو صورتِ حال رہی اس کے بڑے حصے کو کلیم الدین احمد نے محبوب کی موہوم کمر سے تشبیہ دے کر مشتبہ قرار دینے کی کوشش کی تھی مگر کلیم الدین احمد کے نہایت سخت گیر احتساب کے باوجود اردو تنقید کی تاریخ پر پوری صدی گزر جانے کے باوجود اس نوع کی تنقیدی تحریریں خاصی کم لکھی گئیں جن کو ادبی تنقید کے مثالی نمونوں کا نام دیا جا سکے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر بیسویں صدی کے نصف آخر میں مغربی تنقید سے استفادے کی راہیں زیادہ استوار ہوئیں تو اس کے باعث غیر جانبداری اور معروضیت کا رویہ بھی نسبتاً زیادہ نمایاں ہوا۔ مگر اردو تنقید کی عام فضا ہنوز تاثراتی اور عمومی نوعیت کی تحریروں کو ادبی تنقید کا نام دینے کے مترادف ہے۔ اس ماحول میں ادبی تنقید کو اس کی منطقی زبان اور معروضی طرزِ بیان پر کوئی مفاہمت نہ کرنا سب سے اہم ناقدانہ رویہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

ناچیز نے شاعری اور نثر، دونوں طرح کے ادب پاروں پر تنقیدی مضامین لکھے ہیں۔ لیکن بالعموم کوشش یہ رہی ہے کہ شاعروں اور ادیبوں کو مرکز میں رکھنے کے بجائے انکی تخلیقات کو بنیادی محور بنایا جائے اور متن پر سارا ارتکاز قائم رکھنے کے نتیجے تحریک پانے والے ناقدانہ ردعمل کو

استدلال کی مدد سے سامنے لایا جائے۔ اس پورے عمل میں شعری یا ادبی طریق کار کی شناخت اور تجزیاتی محاکے کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ زیرِ نظر کتاب سے قارئین کو اس بات کا اندازہ لگانے میں زیادہ دشواری نہیں ہوگی کہ مصنف کو تنقیدی نظریات، معیارات اور ان کے فلسفیانہ مباحث سے کتنی دلچسپی ہے۔ تاہم یہ دلچسپی بھی اسی وقت معنی خیز قرار دی جا سکتی ہے جب اس کی تنقیدی تحریریں بھی اس کا ثبوت پیش کریں۔ ادبی تنقید کے منظرنامے کی تفہیم کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ تنقید کے نام سامنے آنے والے تفہیمی اور تعبیری رویوں کی قابلِ شناخت نشان دہی کی جا سکے۔ اسی باعث اس کتاب کا نقطۂ ارتکاز ہی تنقید کی انفرادی رویوں کو بنایا گیا ہے۔

'تنقیدی رویے' میرے ان مضامین کا مجموعہ ہے جن میں اردو کی ادبی تنقید اور مختلف نظری اور عملی تنقیدی رویوں کی اہمیت اور قدر و قیمت نشان زد کی گئی ہے۔ یہ کتاب، میرے 'بیسویں صدی کی اردو تنقید کی تاریخ' لکھنے کے خواب کی تعبیر بھی ہے۔ اردو میں تنقید کے نام سے کتابیں اور مضامین کثرت سے سامنے آتے رہتے ہیں، لیکن ادبی تنقید کے منصب اور دائرۂ کار سے بہت کم تحریریں انصاف کر پاتی ہیں۔ اس کتاب میں شامل مضامین اردو تنقید کی تاریخ کی بعض کڑیوں کے غیاب کا احساس دلا سکتے ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ عنوان میں نظر نہ آنے والے بعض نقاد یا رویوں کی شناخت متعدد مضامین کے مطالعہ کے دوران کی جا سکتی ہے۔ اس اعتبار سے زیرِ نظر کتاب ایک مربوط یک موضوعی کتاب، کے طور پر پیش کی جا رہی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ مشمولہ مضامین کا مطالعہ بھی اسی نقطۂ نظر کے تحت کیا جائے گا۔

میں نے تخلیقی ادب کو ہمیشہ لطف اندوزی اور حصولِ مسرت و بصیرت کے عوامل کے تحت ضرور پڑھا ہے مگر کبھی بھی محاسن و معائب کا سیاق و سباق میری نگاہوں سے اوجھل نہیں رہا۔ اس لیے میری تنقید کو تنقید سے کہیں زیادہ ایک باذوق اور حساس قاری کے ردِ عمل کا نام دیا جانا چاہیے۔ مجھے اس بات سے قدرے اطمینان کا احساس ہوتا ہے کہ میری تحریروں نے اکثر فن پارے کے افہام و تفہیم کی فضا پیدا کرنے کے ساتھ قاری کے تجسس کو بھی بیدار کیا ہے۔ شاید اسی باعث مجھے کسی بھی مرحلے پر نہ اپنے طرزِ اظہار سے نارسائی کا گلہ رہا ہے اور نہ اپنے قاری سے۔

میں شکرگزار ہوں ڈاکٹر مہتاب حیدر نقوی، امتیاز احمد اور خالد سیف اللہ کا جنھوں نے

زیادہ تر مضامین، اشاعت سے قبل ہی بہ اصرار سنے اور اپنی رائے دینے میں کبھی تکلف نہ کیا۔ اور دعا گو ہوں اپنے تلامذہ آفتاب عالم، محمد بکر صدیقی اور شاہ عالم کے لیے جنھوں نے پروف پڑھنے کی زحمت کے ساتھ میرے متعدد تنقیدی بیانات پر مسلسل گفتگو اور بحث و تمحیص کا سلسلہ جاری رکھا۔

ابوالکلام قاسمی

ادبی تنقید کی نظریاتی بنیادیں

ادبی تنقید، شعروادب کی پرکھ اور اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کو سمجھنے اور سمجھانے کا نام ہے۔ تنقید کے دائرہ کار میں تعریف و تحسین بھی شامل ہے اور فن پارے کے نقائص کی نشان دہی بھی۔ اسی باعث تنقید کا عمل توازن، غیر جانب داری اور معروضیت کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے، لیکن نظریاتی تنقید اور اس کے اطلاقی پہلو کے پس منظر میں سب سے پہلے یہ بات سمجھنی ضروری ہے کہ تنقیدی نظریے کا کوئی بھی عملی اطلاق، نظریے اور اطلاق کی مکمل ہم آہنگی کے بغیر ممکن نہیں۔ کسی نظریے، نقطۂ نظر اور نظام فکر کے بغیر اطلاقی تنقید ہوا میں معلق ہو کر رہ جاتی ہے۔ اسی طرح اگر صرف تنقیدی نظریات اور تخلیق کے محرکات کے بارے میں محض نظری اور تصوراتی گفتگو کا سلسلہ دراز ہوتا رہے تو اسے محض ذہنی ریاضت یا دانش ورانہ جگالی کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ادب کی ماہیت اور ادبی اظہار سے متعلق مسائل سے واقفیت کے بغیر بھی ایک عام انسان شعروادب کی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا ردعمل ظاہر کر سکتا ہے اور اکثر کرتا رہتا ہے، مگر وہ اپنی پسند یا ناپسندیدگی کے اسباب کی وضاحت سے قاصر رہتا ہے۔ ادبی تربیت کے نتیجے میں ادب کی ماہیت کا علم بھی ہوتا ہے اور اپنی پسند و ناپسند کو تعقل استدلال کی سطح پر لا کر پیش کرنے کا سلیقہ بھی حاصل ہوتا ہے۔ تاہم ایک عام سماجی سوجھ بوجھ اور ادبی تربیت کے مابین یہ فرق سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے کہ شعروادب کی روایت کے زیر اثر نشوونما پانے والا ذہن پہلے تو ادبی قدر کی اہمیت سے واقف

ہو جاتا ہے۔اور ادبی قدر کا یہی شعور اسے دو اور چیزوں کے احساس سے دو چار کرتا ہے۔پہلی چیز تو یہ کہ ادب اور غیر ادب میں فرق کیوں کر قائم کیا جاسکتا ہے اور ہر زمانے کے ادب میں ایسی کیا باتیں مشترک ہوتی ہیں جو ادب پارے کو عام سماجی اظہار یا صحافیانہ تحریر وغیرہ سے بلند کر دیتی ہیں اور پھر یہ کہ ان ہی ادبی اقدار کی بدولت ایک عہد کا ادب دوسرے عہد کے لیے اور ایک جگہ کا ادب دوسری جگہ کے لیے با معنی بنا رہتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کی معنویت نت نئی تبدیلیوں سے دو چار ہونے کے باوجود، برقرار رہتی ہے۔تنقید کے معاملے میں دوسری اہم چیز وہ نظریات اور تصورات ہیں جو ادب کی تخلیق، ادب اور غیر ادب کے امتیازات، اور ادب کی معنویت کے لیے فکری بنیادوں کا رول ادا کرتے ہیں۔ پھر یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ ان ہی نظریات کے حوالے سے زندگی، زندگی کے مظاہر اور انسانی علوم سے شعر و ادب کا رشتہ قائم ہوتا اور انسانی تجربے میں ادب بھی ایک با معنی تجربہ قرار پاتا ہے۔

ادب پارہ چوں کہ ہوا میں تخلیق نہیں کیا جاسکتا، چوں کہ انسان کے سوچنے سمجھنے کا انداز شعر و ادب پر اثر انداز ہوتا ہے، چوں کہ انسان اور انسانی زندگی کے مسائل اور فکری رویے ادب کی تخلیق کا رخ متعین کرتے ہیں، اس لیے انسانی فکر کے وہ بہت سے رجحانات جو بہ ظاہر ادبی نہیں ہوتے، مگر ادب کو تخلیق کیے جانے کے محرکات ضرور بن جاتے ہیں۔اس کی مثالیں ہر زبان اور ہر زمانے کے ادبی نظریات میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔قدیم مغربی تنقید کو دیکھیے تو پتہ چلتا ہے کہ افلاطون نے عینیت کی بنیاد پر نظریہ نقل یا نمائندگی کا نقطہ نظر (Mimatic Theory) ریاست اور مثالی سماجی نظام کی تشکیل کے پس منظر میں پیش کیا تھا۔ مثالی سماج کے مختلف پہلوؤں پر غور کرتے ہوئے، اس نے ہر پیشہ اور ہر فن سے وابستہ افراد کے کام کی نوعیت کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا اور شاعروں کے بارے میں یہ تصور پیش کیا تھا کہ چوں کہ وہ آسمان کی مثالی دنیا جسے اس کی زبان میں عین عالم قرار دیا جاسکتا تھا، اس کی نقل کی نقل کرتا ہے۔یعنی ہماری دنیا میں جو کچھ ہے وہ اوپر کی مثالی دنیا کی نقل ہے اور شاعر اس دنیا کی اشیاء، انسان، اس کے اعمال یا اس کے جذبات و احساسات کی نقل کرتا ہے، اس لیے وہ دوسرے درجے کا نقال ٹھہرا۔افلاطون کے خیال میں چوں کہ نقل کبھی بھی من و عن اصل کا بدل نہیں ہوسکتی، اس لیے شاعروں کو ایسے

نقالوں کا نام دیا جاسکتا ہے جو عالم عین سے دودر جے دور رہتے ہیں۔اس لیے اس نے تجویز رکھی کہ اس کی مثالی ریاست میں شاعروں کو رہنے کی اجازت نہیں دی جائے گی۔ارسطو نے بھی افلاطون کی اس بات پر اضافے کے باوجود اس نقطۂ نظر سے اتفاق کیا اور ایک نقال کی حسن کاری اور ہمہ جہتی کی بنیاد پر شاعری کو قابل احترام اور دیرپا چیز قرار دیا۔تاہم ثابت تو یہی ہوا کہ قدیم ترین مغرب کے وہ پہلے اشخاص جو فن پارے یا شاعری کی ماہیت کا نظریہ پیش کر رہے تھے۔ انھوں نے شعری عمل کی اہمیت یا عدم اہمیت پر ایک مربوط نظریے کے ذریعہ بعض سوالات قائم کرنے کی کوشش کی۔اسی طرح عربی تنقید کے ابتدائی آثار میں عربوں کی ثقافتی صورت حال کے پس منظر میں روایت، نسلی عظمت، یا شجاعت اور بہادری کے حوالے سے شعری نظریات مرتب ہونا شروع ہوئے۔البتہ یہ ضرور ہوا کہ جب اموی دور کے اواخر اور عباسی دور کے اوائل میں ارسطو کی کتاب Poetica کا ترجمہ ''بوطیقا'' کے نام ہو گیا تو عربوں کے نظریہ شعر و ادب میں مغربی تصور شعر کے بعض پہلوؤں کی شمولیت ہونی شروع ہوئی۔قدامہ ابن جعفر کا یہ قول کہ ''بہترین شعر وہ ہوتا ہے جو اکذب، یا سب سے زیادہ جھوٹ پر مبنی ہو''۔اسلامی روایت میں صداقت کے تصور کی بالادستی کے باوجود اسلامی عرب کے نظریہ ادب میں غیر معمولی ہلچل پیدا کرنے والا ثابت ہوا۔اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ادبی اور شعری نظریات کی روایت خواہ وہ کسی بھی زبان کی ہو، اس میں داخلی اور خارجی عوامل تبدیلیاں بھی پیدا کرتے ہیں اور نئے عناصر شمولیت کو بھی راہ دیتے ہیں۔پھر یہ کہ دو زبانوں، دو تہذیبوں اور دو دادبیات کا باہمی لین دین ان کے نظری اور فکری رجحانات میں تبدیلیاں تو پیدا کرتا رہتا ہی ہے نئے تصورات کی قبولیت کی راہ بھی ہموار کرتا رہتا ہے۔

اس پس منظر میں عالمی ادب کے نمائندہ رجحانات پر ایک نگاہ ڈالیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ کلاسیکیت ہو یا نوکلاسیکیت یا رومانیت ان کی جڑیں سماج اور تہذیب میں پیوست تھیں، مگر وقت کے ساتھ ساتھ یہ رجحانات اس طرح شعر و ادب کے میلانات بن گئے گویا ان کا خمیر یہیں سے اٹھا تھا۔اسی طرح مغربی ادب میں حقیقت پسندی، فطرت نگاری، وجودیت، اظہاریت، تاثریت یا علامت پسندی کے رویے پہلے علمی یا ثقافتی تصور کی صورت میں سامنے آئے اور رفتہ رفتہ

ان کو اہم اور طاقت ور ادبی میلانات میں اس طرح تبدیل ہونے کا موقع ملا کہ ان رجحانات کی ثقافتی معنویت کے سیاق وسباق میں ہی ان کو ادبی نظریے کی حیثیت سے قبول بھی کیا گیا اور اطلاقی تنقید میں ان کی نظریاتی معنویت بھی مزید مستحکم ہوتی چلی گئی۔

ادبی تنقید کا نام لیا جائے تو بالعموم اس سے اطلاقی تنقید مراد لی جاتی ہے۔ یعنی کوئی ایسی تحریر جو ادبی متن کے مطالعہ، تفہیم، تجزیے، تقابل، تشریح اور تعبیر جیسے وسیلوں کو استعمال کرنے کے بعد ادب پارے کی جانچ پرکھ کرے یا زیادہ واضح انداز میں کہا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید تو دراصل وہ ہے جس کے وسیلے سے ادبی متن کے سمجھنے اور اس کی قدر و قیمت کو متعین کرنے کا فریضہ انجام دیا جاتا ہے۔ اس عمل میں تحسین کے ساتھ تنقیص کے مراحل بھی آتے ہیں۔ مگر نہ تو تحسین بلا دلیل ہونی چاہیے اور نہ تنقیص بغیر کسی نقص کی نشان دہی کے۔ یعنی ہر مرحلے اور ہر فیصلے میں غیر جانب داری اور معروضیت، بنیادی شرط قرار پائے گی — تاہم اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ ادبی تنقید کی اصطلاح بالعموم عملی اور اطلاقی تنقید کے معنی میں استعمال کی جاتی ہے، اس حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ تنقید کا کوئی بھی عمل اپنے پس منظر میں اصولی اور نظریاتی بنیادیں ضرور رکھتا ہے۔ اس بات کو عام فہم انداز میں اس طرح سمجھا جاسکتا ہے کہ اگر ہم کسی فن پارے میں شعری تدبیروں اور شاعرانہ صنعتوں کی نشان دہی کرنا چاہیں تو ان کا پس منظر یہ ہوگا کہ شاعرانہ ذہن کیوں کر اشیا میں مماثلتیں تلاش کر لیتا ہے؟ وہ کیسے مختلف حقائق کے اسباب وعلل میں تبدیلی یا حسن پیدا کرکے اپنے بیان میں لطف اور کشش پیدا کرتا ہے، یا یہ کہ رمز و کنایہ اور استعارے کا استعمال کیوں کر سامنے کے متعین معنوں کے ساتھ دوسرے معنوں کا امکان پیدا کر دیتا ہے؟ ان باتوں میں اول الذکر پس منظر میں تشبیہ یا استعارہ پیدا ہوتا ہے، ثانی الذکر کے باعث حسن تعلیل کی صنعت عمل میں آتی ہے اور موخر الذکر پس منظر، فن پارے کو زمان و مکان کی تبدیلی کے باوجود بامعنی باقی رکھتا ہے۔ یہ تمام رویے شعری تنقید کے لیے نظری بنیادیں فراہم کرتے ہیں۔ یہی رویے جب اطلاقی سطح پر تنقیدی عمل سے مربوط ہو جاتے ہیں تو فکری یا نظریاتی سطح پر اس کے سرچشمے انسانی زندگی یا تہذیب وثقافت سے پھوٹتے ہوئے محسوس ہونے لگتے ہیں۔

ان معروضات کو ادبی تحریکات یا میلانات کے حوالے سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جاسکتا ہے، اردو میں سرسید تحریک یا ترقی پسند تحریک، دونوں کی نظریاتی جڑیں اپنے اپنے زمانے کی سماجی صورت حال اور ثقافتی مظاہر میں پیوست تھیں۔ اگر سرسید کے عہد میں ادب پارے کی حقیقت پسندی اصلیت اور فطرت پسندی کو تنقیدی اعتبار سے اچھے ادب کی ضمانت قرار دیا گیا، تاہم یہ نظریہ تو شعر و ادب کے لیے بعد میں استعمال ہوا، اس نظریے کی داغ بیل زندگی کی حقیقت پسندی، توہم پرستی سے دوری اور سرسید کی فطرت پسندی میں پیوست تھی۔ اسی طرح ترقی پسند نظریۂ ادب نے اصلاً سماجی، اشتراکی یا طبقاتی نقطۂ نظر، اشتراکیت یا کمیونزم کے مقبول ہوتے ہوئے نظریات سے کسبِ فیض کیا، ان نظریات کو اول اول ادب کے لیے وضع نہیں کیا گیا تھا، بلکہ ان کی اساس طبقوں میں منقسم سماج، زیردستوں کے استحصال اور اسی استحصالی صورت حال میں مساوات اور غیر طبقاتی معاشرت کے قیام کی تمنا نے مارکس یا اینگلز کے نقطۂ نظر یا اشتراکیت کے فکری نظام میں ڈھال کر منضبط کیا تھا۔ اس پس منظر میں ترقی پسند نظریۂ ادب کی بعض ایسی باتوں پر بھی غور کیجیے جو آج قابل قبول نہیں لگتیں، تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا تعلق بھی ماضی میں کسی نہ کسی صورت میں اشتراکیت کے نقطۂ نظر سے ضرور قائم ہو جاتا تھا۔ مثال کے طور پر شروع کے زمانے میں ترقی پسند تنقید نے استعارہ سازی یا بالواسطہ اظہار سے اجتناب برتنے کی جو کوشش کی، اس کی نظری بنیاد سوائے اس کے اور کچھ نہ تھی کہ ادب کو عوامی زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے اور ادب کو عوام کے لیے لکھا جانا چاہیے، اس لیے اس میں راست بیان سے کام لینا چاہیے، چنانچہ اس بات کی ضرورت محسوس کی گئی کہ ایسی زبان لکھی جائے جو کسی اعتبار سے پیچیدہ یا بالواسطہ نہ ہو جو عوام کی سمجھ سے بالاتر کہی جاسکے۔ ترقی پسندوں نے اپنی تنقید میں اشرافیہ طبقے کی ادبی ترجمانی پر اعتراضات کیے۔ ماضی کے ادب کو اعلیٰ طبقے کی ذہنی عیاشی کا عکاس قرار دیا، یا پس ماندہ طبقے کے نمائندوں کو ادب میں زیر بحث لانے کی ضرورت پر اصرار کیا۔ ان تمام رویوں میں سماج کی طبقاتی تقسیم کو ختم کرنے اور کسی غیر طبقاتی معاشرے کا خواب دیکھنے کا نقطۂ نظر کارفرما تھا — یہ تو صرف بعض مثالیں ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس جدیدیت کے پس منظر میں وجودی تصورات ہوں، ادب لطیف کا محرک، رومانیت کا رجحان ہو، ابہام پسندی میں

اظہاریت کا زاویہ نظر جھانکتا نظر آتا ہو یا پیکر تراشی کے میلان میں اشیا کو متحرک اور محسوس صورتوں میں نمودار کرنے کا داعیہ موجود ہو۔ یہ تمام باتیں عملی طور پر روبہ کار آکر اطلاقی تنقید کہلاتی ہیں، اور اگر ان ہی باتوں کے پس منظر کو نظری بنیادوں پر سمجھنے کی کوشش کی جائے تو ان کو ادبی یا تنقیدی تصورات کا نام دیا جاسکتا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ انسانی احساس یا تجربہ کس طرح ایک نقطۂ نظر یا نظریے کی صورت میں تبدیل ہوجاتا ہے تو اس سوال کو احساس، تجربہ، زاویہ نظر اور نظریے، کے ارتقائی مرحلوں کی مدد سے زیادہ آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ہم سب لوگ زندگی کے معمولات سے لے کر اتفاقی واقعات تک اور جذبۂ احساس سے لے کر مشاہدے اور تجربے تک کے مراحل سے گزرتے رہتے ہیں۔ اکثر داخلی احساس خارجی معمولات کا نتیجہ ہوتا ہے اور بسا اوقات داخلی احساس یا جذبہ خارجی منظرنامے میں تبدیلی پیدا کرتا رہتا ہے، مگر ہم انفرادی طور پر جن تجربات سے گزرتے ہیں وہ بسا اوقات اجتماعی تجربات کا آئینہ ہوتے ہیں، یعنی اگر الگ الگ انسانوں کے ایک نوع کے تجربے کی نوعیت کا اندازہ لگانا چاہیں تو پتہ چلے گا کہ ان میں خاصی مماثلت ہوتی ہے۔ انسان اپنے حسی، جذباتی، یا مجموعی طور پر ذہنی اور عملی تجربے کی بنیاد پر اپنا نقطۂ نظر متعین کرتا رہتا ہے۔ مگر جب تک انسانی تجربہ عام رائے یا رجحان کی حدوں میں داخل نہیں ہوتا اس وقت تک اس کی حیثیت نقطۂ نظر یا اندازِ فکر کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتی۔ مگر جب یہی نقطۂ نظر مسلسل تجربات یا اجتماعی تجربے یا مشاہدے کے نتیجے میں کسی نظام یا فکری سیاق وسباق میں ڈھلنا شروع ہوتا ہے تو اس کو نظریے کی شکل حاصل ہوجاتی ہے۔ سائنس میں بات، مفروضات سے شروع ہوتی ہے اور کسی تجربہ گاہ میں پایہ ثبوت تک پہنچنے کے بعد وہی مفروضات مسلمات میں شامل ہوجاتے ہیں۔ تاہم ایسا بھی ہوتا ہے کہ سائنس میں بڑے سے بڑے مسلمات پوری طرح مسترد ہونے کا امکان باقی رہتا ہے۔ جب کہ سیال فکری دنیا میں نظریات بنتے اور بگڑتے رہتے ہیں، ان میں جزوی تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی ہیں مگر پوری طرح ان کے مسترد ہونے کی گنجائش بہت کم نکلتی ہے۔ اسی باعث کہا جاتا ہے کہ جب کسی معاملے میں مسلسل تجربے سے عمل کی صداقت ہم آہنگ ہوکر تسلیم کیے جانے کے قابل ہوتی ہے تو ان صداقتوں کو اصول یا نظریے کی اہمیت

حاصل ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ نظریات کی دنیا میں تبدیلی اور اختلاف رائے کی گنجائش ہر زمانے میں باقی اور برقرار رہتی ہے۔

اصولوں کی تشکیل اور نظریہ سازی کی متذکرہ صورتیں ایک تعمیم کے ساتھ انفرادی زندگی سے لے کر کائنات کے بڑے مظاہر تک کا احاطہ کرتی ہیں، مگر جہاں تک ادبی تنقید کے معاملے میں تنقیدی نظریے کا سوال ہے تو یہ بات بہت اہم ہے کہ ہر تنقیدی عمل یا انداز تفہیم یا انداز تشریح کا پس منظر کوئی نہ کوئی نظریہ ضرور ہوتا ہے۔ مختلف ادبی رجحانات اور میلانات کے پس پشت کارفرما نظریات کا ذکر آ چکا ہے۔ مگر یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ اطلاقی تنقید کے جن رویوں کے پیچھے بہ ظاہر نظریے کی کارفرمائی دکھائی نہیں دیتی وہاں بھی نظریہ موجود ضرور ہوتا ہے۔ عام سوجھ بوجھ اور ذاتی پسند وناپسند پر مبنی تنقید وتعبیر کو ہم نے تاثراتی یا تخلیقی تنقید کا نام دے رکھا ہے۔ مگر اس طرز تنقید میں بھی اسی ادبی نظریے کی بنیاد کارفرما ہے کہ تنقید ایک معنی میں تخلیق کی بازآفرینی ہے، یا پھر یہ کہ فن پارہ جس طرح قاری پر وارد ہوتا ہے یا قاری اس سے جو تاثرات قبول کرتا ہے، اس کے اظہار کو بھی تنقید کا نام دیا جانا چاہیے۔ تو ان باتوں سے سوائے اس کے اور کیا ثابت ہوتا ہے کہ وہ عملی تنقید بھی جو بادی النظر میں نظریے سے آزاد دکھائی دیتی ہے وہاں بھی کوئی نہ کوئی ادبی نظریہ اپنی موجودگی کا احساس دلائے بغیر نہیں رہتا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ تنقید کے کاروبار کا سارا انحصار ادب پارے کے مطالعے اور نقاد کے اس رول پر ہوتا ہے جو وہ ایک سچے قاری کے طور پر انجام دیتا ہے۔ اس لیے اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ تنقید نگار ایک بلند پایہ، باذوق اور بابصیرت قاری ہوتا ہے۔ یہ قاری فن پارے کے ساتھ اس کی اولیت، فن پارے میں فکر وفن کے متناسب امتزاج کی نوعیت اور تخلیقی اظہار کے مسائل سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ مگر ان تمام لوازم سے واقفیت اور بصیرت افروز تبحر علمی کے باوجود جب کبھی وہ اپنے نقطۂ نظر کو نظریے میں تبدیل کرنا چاہتا ہے تو اس کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ اس نظریے کو فلسفیانہ مقدمات اور استدلال کی مدد سے دوسروں کے لیے بھی قابل قبول بنانے کی اہلیت رکھتا ہو۔ اگر اس کے نظریے میں قبولیت کا امکان نہ ہوگا تو اس کی بنیاد پر فن پارے کی اطلاقی تنقید کا سلسلہ جاری رکھنا آسان نہ ہوگا۔ اسی باعث کہا جاتا ہے کہ

ایک باذوق قاری (اگر وہ نقاد بھی ہے تو اس کی ذمہ داریاں اور بھی بڑھ جاتی ہیں) اپنی ادبی پسند و ناپسند کے لیے بنیادی طور پر تو اپنے ذوق وجدان کو ہی رہنما بناتا ہے۔ مگر نقاد کا رول ادا کرتے ہوئے اس کے لیے دوسروں کو مطمئن کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ چنانچہ اصول سازی کے خمیر میں یہ بات شامل ہوتی ہے کہ فنی اقدار کی نظری بنیادوں میں اس طرح کی تعمیم پیدا کرنا لازمی ہے کہ اگر تمام لوگ نہیں تو باذوق قارئین کا ایک بڑا طبقہ اس سے ضرور متفق ہو جائے۔

تنقید نگار پر ایک ذمہ دار قاری کی حیثیت سے جو شرائط عائد ہوتی ہیں، ان کی طرف بعض اشارے کیے جا چکے ہیں۔ تاہم اگر نرے قاری کو نقاد سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کی جائے، جو تنقیدی تحریروں کی مدد سے ادب پارے کے افہام و تفہیم کی سبیل پیدا کرتا ہے، تو یہ کہنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ چوں کہ تنقید، قاری کی پسند و ناپسند کو دلائل کے ہتھیار سے لیس کر دیتی ہے، اس لیے تنقیدی تحریروں کے اثرات بسا اوقات قاری کی رائے میں شدت اور ذوق کے استحکام کی صورت میں بھی نمودار ہوتے ہیں۔ تنقیدی دلائل سے باخبر ہونے سے پہلے عام قاری اگر کسی فن پارے کو پسند کرتا ہے جب بھی اس کی پسند قدرے مبہم رہتی ہے اور ناپسند کرتا ہے تب بھی وہ ایک نوع کے ابہام سے دوچار رہتا ہے۔ ایسے موقع پر تنقید کا رول بنیادی نوعیت اختیار کر لیتا ہے۔ نقاد اپنی تحریروں سے قاری کی رائے کے ابہام کو دور کرتا ہے اور قاری کی پسند و ناپسند کو معقولیت کی بنیاد پر ایک نئے اعتماد سے دوچار کر دیتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہیں کہ اگر تنقید، عام قاری کی رائے کو تعقل اور منطق کی بنیاد فراہم کر دے تو ایسی تنقید صحیح معنوں میں اپنا اصل فریضہ انجام دے رہی ہے۔ بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ جس طرح تنقید کسی فن پارے کے بارے میں قاری کے ابہام کو دور کر دیتی ہے اسی طرح اس کی رائے کو تبدیل بھی کر دیتی ہے۔ قاری اگر نقاد کی دلیلوں کی معقولیت سے متاثر ہو کر اپنی رائے کو بدلنے پر مجبور ہو جائے تو اس سے زیادہ موثر اور اہم کردار تنقید کا اور کیا ہو سکتا ہے۔

یہ تو رہی تنقید کی نظری اور عملی کارکردگی کی بات، مگر جہاں تک اصول سازی اور نظریہ طرازی کا سوال ہے تو اس موقع پر بنے بنائے اصولوں پر عمل پیرا ہونے اور بہ ذات خود اصول سازی کی کوشش کرنے کے فرض کو بھی سمجھنا ضروری ہے۔ صرف اردو کی اطلاقی تنقید نہیں

بلکہ بیش تر ترقی یافتہ ادبیات کے بارے میں لکھی گئی نگارشات پر ایک نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ادبی اظہار کے تمام لوازم کا خیال رکھنے کے باوجود تنقیدی نظریات، اپنی اصل کے اعتبار سے دوسرے علوم مثلاً نفسیات، لسانیات، عمرانیات، سماجیات کے مباحث سے کشید کیے ہوئے ہوتے ہیں۔ لیکن فنی اظہار چوں کہ زندگی کے تمام شعبوں سے کسب فیض کرتا ہے اس لیے تنقیدی نظریات کا پس منظر اپنی جگہ، مگر ان کے عملی انطباق کے دوران زبان وادب کی نزاکتوں اور باریکیوں سے ذرا سی بھی غفلت نہیں برتی جاسکتی۔ اسی باعث ادبی شہ پارے کی پرکھ کے دوران اگر فنی پارے کی ادبی اور فنی قدروں کو نظر انداز کر دیا جائے یا پھر تنقید نگار کا ذوق ہی مشتبہ یا ناقابل اعتبار ہو، تو بڑے سے بڑے تنقیدی نظریے کا اطلاق بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایسے نقادوں کی کمی نہیں جو شعر وادب سے کم اور ان دوسرے علوم وفنون سے زیادہ واقف ہوتے ہیں جو علوم ادبی نظریہ سازی میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس لیے اصول ونظریات کی تمام بالادستیوں کے باوجود ادب کے دائرہ کار میں آ کر ایسے ہی اصول ونظریات کامیابی کے ساتھ استعمال کیے جاسکتے ہیں، جن کا استعمال کرنے والا شعر وادب کی ماہیت اور ادبی اظہار کے مسائل سے بھی گہری واقفیت رکھتا ہو، اور یہی نہیں بلکہ اس کا ادبی اور شعری مذاق بھی اعلیٰ درجے کا ہو۔ ان شرائط سے ایک ساتھ عہدہ برآ ہونا ہر چند کہ آسان کام نہیں لیکن تنقید نگار کے لیے اپنے ادبی ذخیرے سے بھرپور واقفیت، لسانی نزاکتوں کا علم اور وقتاً فوقتاً اپنے ذوق کا امتحان لیتے رہنے کا حوصلہ ہونا لازم ہے۔ ادب پارے پر پہلے سے بنے بنائے ہوئے اصولوں کا انطباق کرنا آسان ہوتا ہے، مگر زیر بحث ادب پارے کی تفہیم اور دوسرے ادب پاروں کے سیاق وسباق کو دیکھنے اور پرکھنے کی ضرورت ناگزیر ہوتی ہے۔ بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہر نقاد نظریہ ساز تو ہوتا نہیں اس لیے وہ کسی ادبی نظریے کو فیشن کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ زیر بحث ادب پارے کی لسانی، تاریخی اور تہذیبی معنویت تو پس پشت جا پڑتی ہے اور تنقید کے نام پر محض دکھاوے کی علمی اور فلسفیانہ موشگافیوں کا سلسلہ دراز ہوتا چلا جاتا ہے۔ اردو میں نظریاتی تنقید کی حد تک اس صورت حال سے متعدد نقاد دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ ہمارے یہاں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو فیشن کے طور پر نئے ادبی نظریات کی بیساکھی کا استعمال کرنا شروع کر دیتے ہیں۔

بعض نقاد تو اپنی زبان کی مبادیات اور ادب پارے کی پوری روایت سے اچھی طرح واقفیت حاصل کیے بغیر نت نئے نظریات کا انطباق کرنے کی کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ادب پارے کے ساتھ ناروا سلوک تو ہوتا ہی ہے، اطلاق کیے جانے والے نظریے کی شکل و صورت بھی مسخ ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس لیے ادبی نظریے اور ان کی اطلاقی معنویت کی صحیح تفہیم کے لیے بعض بنیادی سوالوں سے نبرد آزما ہونا اور ان کے جواب دینے کے لیے تیار ہونا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ جب تک ہم ادبی اظہار کی نوعیت کو سمجھنے کے اہل نہیں ہوں گے اس وقت تک نہ تو ادب اور غیر ادب میں فرق قائم کر پائیں گے اور نہ ادب کی معنویت کا تعین کرنا آسان ہوگا۔ اس لیے اس مسئلے کو اگر بعض سوالات میں منقسم کر کے دیکھا جائے تو ان کے جواب کے دائرے میں ادب، ادبی تنقید اور ادب کی نظری اساس سے متعلق بیش تر مباحث کو سمیٹا جا سکتا ہے۔

ادب اور غیر ادب میں تفریق کیوں کر قائم کی جا سکتی ہے؟ ادب میں روایت کو کیا اہمیت حاصل ہے؟ ادب کے حوالے سے تسلسل کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ زمانۂ حال کے ادب میں ماضی کس حد تک موجود رہتا ہے؟ قدیم و جدید ادب کے مابین بنیادی نوعیت کا فرق ممکن ہے یا نہیں؟ نئی زندگی یا اس کے نئے مسائل اظہار کے سانچوں میں کس حد تک تبدیلی پیدا کر سکتے ہیں؟ قدیم طرز اظہار یا رائج سانچوں میں تبدیلی کا حق کسے حاصل ہے اور کسے نہیں؟ اور ادیب کی انفرادی سوچ اور قاری کی عمومی اور اجتماعی سوچ کے مابین وہ کیا بنیادی اقدار ہو سکتی ہیں جن میں اشتراک ممکن ہے؟ اس نوع کے تمام سوالات عملی تنقید پر منتج ضرور ہوتے ہیں۔ مگر ادب کے مالہ و ماعلیہ کو واضح کرنے کی غرض سے متذکرہ سوالوں کو ان کے پورے سیاق و سباق کے ساتھ دیکھنے، سمجھنے اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی جائے تو تنقید کے لیے وہ نظری بنیادیں بھی فراہم ہو سکتی ہیں جن کی تشکیل میں کسی نہ کسی طرح ہر زبان، ہر زمانے اور ہر ادبی روایت کا کچھ نہ کچھ حصہ ضرور رہا ہے۔ ان معروضات سے اس بات کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ادب سے متعلق مسائل کو حل کرنے کی کوشش اور ان کے مضمرات سے باخبر ہونے کا احساس، تنقیدی نظریہ سازی کی اساس ہوا کرتا ہے۔ جہاں تک سوال ان مسائل کے عملی پہلوؤں کا ہے تو جب تک اصولوں کو

فن پارے کی تفہیم یا اس کی تشریح و تعبیر یا تعین قدر کے لیے استعمال نہیں کیا جاتا اس وقت تک نظریاتی مباحث اور اصول وضوابط، عملی تنقید کے مرحلے میں داخل نہیں ہوتے۔

نظریاتی اور اطلاقی تنقید کے درمیان حد فاصل کبھی کبھی بہت واضح نظر آتی ہے مگر اکثر نظریے اور اطلاق کی حد بندیاں اتنی دھندلی اور غیر واضح ہوتی ہیں کہ دونوں میں تفریق قائم کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ادبی اور لسانی لوازم کی بنیاد پر نظریاتی تنقید کے دائرہ کار سے پچھلے صفحات میں آشنا کرنے کی جو کوشش کی گئی ہے۔ اس سے تفہیمی اور تدریسی نوعیت کے نکات تو ضرور واضح ہو جاتے ہیں مگر جامعیت کے ساتھ تنقید کے نظری مباحث کی جامعیت کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ اس جامعیت کو اجمالی انداز میں اس طرح سمیٹا جا سکتا ہے کہ تنقید کی نظری اور عملی موشگافیوں کے بنیادی رویوں کی نشان دہی کر دی جائے۔ اس ضمن میں یہ عرض کر دینا کافی ہوگا کہ بعض تنقیدی نظریات کا انحصار ادب کو تفریح اور تفنن طبع کا وسیلہ سمجھنے پر ہے، بعض نظریات کی رو سے ادب تخلیق کار اور قاری کے احساس جمال کی تسکین فراہم کرتا ہے۔ بعض نظریہ سازوں کے نزدیک شعر و ادب، زندگی کی از سرِ نو تخلیق ہے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ نقاد کا کام صرف یہ ہے کہ وہ ادب کو سمجھ کر قاری کو سمجھا دے اور تخلیق کار اور قاری کے درمیان ایک پل کا فریضہ انجام دے۔ بعض نظریات کے اعتبار سے ادب، ادیب کی شخصیت کا آئینہ ہے، اور بعض نظریات ادب کی افادیت پر اصرار کرتے ہیں اور بعض نقادوں کے نزدیک ادب کی تخلیق طبقاتی کشمکش کا نتیجہ ہے...... اگر اس اجمال کی تفصیل میں جائیے تو ادبی نظریات کے تمام تر تنوع کو متذکرہ نکات کے تحت زیر بحث لایا جا سکتا ہے — مگر جو بات بنیادی اہمیت کی حامل ہے وہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ تنقیدی نظریات کے بغیر اطلاقی یا عملی تنقید ایک خوابِ پریشاں سے زیادہ کچھ اور باقی نہیں رہتی۔ اس لیے نظریے کی مرکزیت ہر زمانے میں برقرار رہے گی۔

●●●

معاصر تنقید کی نارسائیاں

ادبی تنقید کی ماہیت اور منصب کے بارے میں طول طویل باتیں اپنی جگہ، مگر حقیقت یہ ہے کہ تنقید، ادب کے گہرے مطالعہ اور اس کے مضمرات تک رسائی حاصل کرنے کے ساتھ اگر قاری کو اس عمل میں شریک نہیں کر پاتی تو اپنی بنیادی ذمہ داری سے عہدہ برا نہیں ہوتی اور جہاں تک اس کے دائرۂ کار کا سوال ہے تو اس کے دائرۂ کار کو لاکھ پھیلایا جائے مگر اسے ادب کے تعین قدر پر منتج ضرور ہونا چاہئے۔ اس لیے معاصر تنقید کی کامیابی یا نارسائی کا اندازہ اس وقت تک نہیں لگایا جاسکتا جب تک معاصر تنقیدی رویوں کو نشان زد نہ کرلیا جائے۔ ان رویوں میں بعض میلانات ور جحانات کا عکس بھی شامل ہوتا ہے اور ادبی نظریات کی کارفرمائی بھی شریک ہوتی ہے۔ یہ سوال ہر زمانے میں اٹھایا گیا ہے کہ تنقید کے نظری اور اصول مسائل کی جب تک چھان پھٹک نہ کرلی جائے اس وقت تک ان کے اطلاقی پہلوؤں کو قرار واقعی شکل کیوں کر دی جاسکتی ہے؟ مگر ایسا بھی ہوا ہے کہ ماضی قریب میں ہیئتی تنقید کے علم برداروں نے اصولی اور اطلاقی پہلوؤں کو ایک ساتھ نافذ العمل کرنے کا سلسلہ قائم کیا اور کسی نے یہ سوال تک نہ اٹھایا کہ اصولی مباحث پر اتفاق رائے کے بغیر اس کے اطلاقی نمونوں کو قابل قبول کیسے تسلیم کرلیا گیا۔ اس کے برعکس ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تنقیدی تصورات پر فعال اور ہمہ جہت انداز میں لکھنے

لکھانے کا عمل گذشتہ دس پندرہ برسوں سے جاری ہے لیکن ہنوز ان کے عملی انطباقات کی واضح اور قابل شناخت صورتیں عملی تنقید کے نام سے سامنے آنے کا نام نہیں لیتیں۔

اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ معاصر تنقید کے نظری مباحث اور روبہ عمل نمونوں کی کامیاب اور ناکام صورتوں کو ان کے مخصوص سیاق وسباق میں دیکھنے کی کوشش کی جائے۔ معاصر تنقید کے بارے میں محمد حسن کا کہنا ہے کہ اس کی نارسائیوں کی فہرست خاصی طویل ہے۔ گوپی چند نارنگ فرماتے ہیں کہ ''اس وقت اردو تنقید کی عمومی صورت حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں۔'' اور یہ کہ ''ترقی پسندی ہو یا جدیدیت، اس وقت اردو تنقید میں زوال کا منظر نامہ مکمل ہے۔'' شمیم حنفی کے خیال میں ''ضرورت سے زیادہ نظری مباحث اور ادبی تصورات پر توجہ صرف کرنا تنقید کے المیہ کے علاوہ اور کچھ نہیں۔'' وزیر آغا سمجھتے ہیں کہ ہر نئی بصیرت سے تنقید کو ضرور استفادہ کرنا چاہئے اور وہ خود بساط بھر نئی تھیوری اور لسانی دریافتوں سے عملی طور پر استفادہ کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں، یہ الگ بات ہے کہ ان کی تحریروں میں آکر نئے ادبی نظریات کی شناخت ہی مشتبہ ہوکر رہ جاتی ہے۔ اب رہے شمس الرحمٰن فاروقی، تو ان کو معاصر تنقید کی صورت حال سے کوئی خاص شکایت نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ اس نوع کے اپنے ہر جائزے میں ان پر خود اپنی تنقید کے کیف وکم کا سحر اس درجہ حاوی ہے کہ انہیں معاصر تنقید سے بے اطمینانی خود اپنی کارکردگی سے بے اطمینانی کے مترادف معلوم ہوتی ہے۔

اس پس منظر میں معاصر تنقید کے بارے میں بعض سوالات بڑی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ کیا ہماری تنقید اپنے مقاصد اور ذمہ داری سے پوری طرح عہدہ برا ہو رہی ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہماری تنقید، تخلیق کار، متن اور قاری یا ان سے مربوط مسائل سے بے نیاز ہوکر محض خود کلامی کی عادی ہوکر رہ گئی ہو۔ پھر یہ کہ معاصر تنقید میں ادبی تھیوری اور اطلاقی نمونوں کا توازن غیر متناسب ہوکر تو نہیں رہ گیا ہے؟ ایسا تو نہیں ہے کہ تنقید اور تنقید نگار کا اقتدار کچھ اس درجہ حاوی ہو گیا ہے کہ فن کار اور فن پارہ دونوں محکوم محض بن کر رہ گئے ہوں۔ ان سوالات کے علاوہ قدیم وجدید ادب کی طرف ہمارے تنقیدی رویے، تنقید کی زبان اور تنقیدی فکر میں رونما ہونے والی تبدیلیاں، یہ تمام مسائل اپنی اپنی جگہ اہم سوالات کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں، جن سے چشم پوشی کرنا سردست

ممکن نہیں رہ گیا ہے اس لیے کوشش کی جائے گی کہ ان سوالات کا بالترتیب جواب دینے کے بجائے معاصر تنقید کے رول کو ان سوالات میں موجود مسائل سے مربوط کر کے دیکھا جائے۔

معاصر اردو تنقید، جن تحریروں سے عبارت ہے، ان کا بڑا حصہ ایسے چھوٹے بڑے نقادوں کی کاوشوں پر مشتمل ہے جن کے درمیان ادبی گروہوں، علاقوں، ہم خیال لکھنے والوں اور معاصر ادیبوں کے ذاتی روابط پر مبنی تحسین باہمی کے رویے کی شمولیت عام ہے۔ ایسی تحریریں بھی تنقیدی کاوشوں کا متبادل بن گئی ہیں، جن میں ہمت افزائی، سرپرستی، رونمائی اور علاقائی اور گروہی مفادات کے تحفظ کا رجحان کارفرما نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی تحریریں کثرت سے ادبی رسائل کے صفحات میں دیکھنے کو ملتی ہیں اور تقریظ، پیش لفظ، فلیپ اور تبصرے کی شکل میں اس رجحان کو روز افزوں فروغ حاصل ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے یہ وضاحت گفتگو کے آغاز میں ہی ہو جائے تو بہتر ہے کہ اس نوع کی تحریریں معاصر تنقید کے سنجیدہ جائزے کا موضوع نہیں ہو سکتیں۔ اب رہی ایسی تحریریں جن سے تنقید کی نظریاتی اساس اور منظم تنقیدی ضابطے کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ایسی تحریریں یقیناً سنجیدہ توجہ کے مستحق ہیں اور ان کی بدولت ہی صحیح معنوں میں کامیاب اور ناکام تنقید کی کوئی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔

ترقی پسند تنقید نے مارکسی جمالیات کو سلیقے سے مرتب کیے بغیر اور متفرق اور بکھرے ہوئے ترقی پسند تصورات کی بنیاد پر جس طرح تنقیدی جائزوں کا سلسلہ جاری رکھا تھا، اس کے نسبتاً قابل توجہ نمونے تو اب عرصے سے دیکھنے کو بھی نہیں ملتے۔ اختر حسین رائے پوری، سردار جعفری، احتشام حسین اور ممتاز حسین یا محمد حسن کی متعدد تحریریں ترقی پسند فکر کے بکھرے ہوئے انطباقات کے طور پر ضرور موجود ہیں مگر سوائے اختر حسین رائے پوری اور احتشام حسین کے کوئی نقاد ایسا نظر نہیں آتا جس نے بے لچک انداز میں اپنی تنقید کو مارکسی شعریات کا نعم البدل بنانے کی طرف توجہ صرف کی ہو۔ سردار جعفری ہوں یا ممتاز حسین یا ان کے بعد کی نسل کے بعض اور ترقی پسند نقاد، ان کے یہاں بعد کے زمانے میں دوسرے تصورات کی ناگزیریت اور اپنی شعریات کی تنگی واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال، غالب اور میر کے بارے میں سردار جعفری کی تحریروں میں اور خسرو یا غالب کے سلسلے میں ممتاز حسین کے مضامین میں اس

لچک دار رویے کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے اور جس سے دوسرے ادبی تصورات سے استفادے کا سراغ ملتا ہے۔ چونکہ ترقی پسند تنقید نے خود اپنے مثالی شاعروں اور ادیبوں کے ضمن میں بھی کسی مربوط اور مستحکم نقطۂ نظر کا ثبوت نہیں دیا، اس لیے اس تنقید کی نارسائی اس سے زیادہ اور کیا ہوسکتی ہے کہ ترقی پسند تنقید کے پورے سرمایے میں مربوط نظامِ فکر کے عناصر کی تلاش بڑی حد تک بے سود معلوم ہوتی ہے۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ جو تنقیدی نقطۂ نظر اپنی روایت کے بڑے حصے پر خطِ تنسیخ کھینچنے اور متعدد اصناف ادب کو جاگیردارانہ معاشرے اور ذہن کا نمائندہ بتا کر انہیں مسترد کرنے کے درپے ہو یا پھر معاصر شاعر و ادیب کے لیے محض ہدایت نامے جاری کرنے تک خود کو محدود کر لیا ہو، اس نقطۂ نظر کو کلی طور پر ادبی یا تنقیدی نظام کا متبادل کیوں کر قرار دیا جاسکتا ہے؟۔

ترقی پسند تنقید کے عروج سے لے کر ہیئتی تنقید کے رائج ہونے تک، ان تنقیدی رجحانات کے متوازی ہمارا واسطہ ایک ایسی طرز تنقید سے بھی پڑ چکا ہے جس میں متفرق سماجی، عمرانیاتی، نفسیاتی اور فلسفیانہ نظریات کی بنیاد پر قدیم ادب کو زیادہ اور جدید ادب کو قدرے کم، دیکھنے اور پرکھنے کے انفرادی رویے بھی سامنے آئے اور گئے، مگر چوں کہ اس طرز تنقید نے اپنے آپ میں کسی نوع کے ہمہ گیر تنقیدی موقف کی حیثیت اختیار کر کے اسے رجحان میں تبدیل کرنے کا فریضہ انجام نہیں دیا، اس لیے ان کاوشوں کو ادب کی پرکھ کے نت نئے زاویوں سے تو ضرور تعبیر کیا جاسکتا ہے لیکن ماضی قریب سے لے کر اب تک رائج تنقیدی رجحانات کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ جس تنقیدی طریق کار کو بیسویں صدی کے نصف سے زیادہ عرصہ تک متعارف ہونے اور رواج پانے کا موقع ملا وہ ہیئتی تنقید کے مختلف رویے ہیں۔ اس کا سلسلہ نئی امریکی تنقید کے ساتھ ساتھ آئی، اے رچرڈس، ایف آر لیوس اور ایمپسن کے تصورات اور عملی طریق کار سے ملتا ہے اور اس کی تنقید کا مرہون منت ہے۔ کلیم الدین احمد ہوں یا آل احمد سرور، اسلوب احمد انصاری ہوں یا شمس الرحمن فاروقی، شمیم حنفی ہوں یا مغنی تبسم، ان سب کی تحریروں کا بڑا حصہ ہیئتی تنقید کے مختلف اصولوں اور پیمانوں کے انطباق پر مبنی ہے۔ ان تمام نقادوں میں شمس الرحمن فاروقی اور ان سے قبل کلیم الدین احمد نے ان اصولوں کو حمیت اور قطعیت کے ساتھ اپنی تقریباً تمام تحریروں میں

برتنے کی کوشش کی ہے۔آل احمد سرور کی طرح وارث علوی اور فضیل جعفری کی تنقیدی تربیت ترقی پسند فکر کے زیر اثر ضرور ہوتی تھی اور اسی باعث ان کی ابتدائی تحریروں میں ترقی پسند ترجیحات کو اپنانے کے واضح نمونے ملتے ہیں مگران نقادوں نے بہت جلد اپنے موقف کی تبدیلی کا اعتراف کیے بغیر اپنے تنقیدی معیاروں کو ہیئتی تنقید کے اصولوں سے ہم آہنگ کرلیا۔اس طرح ان کی تحریروں کا بھی معتد بہ حصہ ہیئتی طریق کار سے عبارت ہے۔

اردو میں ہیئتی تنقید کی ہمہ گیری نے ترقی پسند فکر کی انتہا پسندی کے متبادل کی حیثیت دراصل ایک ردعمل کے طور پر اختیار کی اور چوں کہ اس ردعمل کو کبھی ادبی معیاروں کا نام دے کر اور کبھی وسیع تر تناظر کے طور پر بیسویں صدی کے مقبول ترین مغربی تصورات کا آمیزہ بنا کر، متن کی مرکزیت اور تقدس کا نمائندہ بنانے کی کوشش کی گئی،اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ نئی امریکی تنقید یا پھر ہیئتی تنقید کی نوعیت اور افادیت کو مختلف زاویوں سے دیکھا جائے۔ ہیئتی نقادوں میں بعض ایسے نقاد تھے جنہوں نے ایک عرصہ تک خود کو ہیئتی تنقید کے اصولوں پر عمل پیرا رکھا اور بعض نے اپنی تنقید میں دوسرے تنقیدی نظریات اور تصورات سے بھی استفادہ کا ثبوت دیا۔مثال کے طور پر محمد حسن عسکری نے تہذیب، گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات اور صوتیات، وزیر آغا نے عمرانیات اور سلیم احمد نے نفسیات کی ہم آمیزی سے قدر اجتہادی اور دوررس تنقیدی موقف مرتب کرنے کا ثبوت پیش کیا۔ظاہر ہے کہ ان نقادوں کے لیے ہیئتی تنقید کو میکانکی انداز میں استعمال کرنے کے برخلاف شعریات میں ہمہ جہت فن پاروں کی پرکھ کے لیے نسبتاً وسیع تر تناظر کی جستجو کو ایک خاص اہمیت حاصل تھی۔

گذشتہ برسوں میں نظری طور پر اردو میں جو تنقیدی مباحث عام رہے ہیں ان میں ہیئتی تنقید کے حد سے بڑھی ہوئی میکانکی طریق کار کے خلاف ردعمل کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی ہیئتی تنقید کے اس دعوے کے سبب کہ ''ادب کو اول و آخر ادبی معیاروں پر ہی پرکھنا چاہئے''اس تنقیدی طریق کار کا سحر خاصے طویل عرصے تک قائم رکھا ہے۔مگر ادب کو ادب کے دائرے میں پرکھنے، مشروط ذہن سے لکھنے یا نہ لکھنے اور تنقیدی تعبیرات میں مشروط یا غیر مشروط ذہن کا ثبوت دینے جیسے مسائل کے مابین اسی نوع کی تفریق نہ کرنے کے سلسلے میں

جس نوع کی غلط فہمیوں کو عام کیا گیا ان کے باعث غلط مبحث کا طویل سلسلہ سا قائم ہو گیا۔
شمس الرحمن فاروقی نے اپنی تنقیدی تحریروں کا دفاع کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''اس پر اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ ادبی معیار کیا اور کہاں ہیں۔ لیکن ہم سب کا اس پر اتفاق ہے کہ ادب کی خوبی ادب ہی کے دائرے میں طے ہو سکتی ہے......''

مگر جب تنقیدی تحریروں میں اس اصول کا اطلاق کیا گیا تو ایسا محسوس ہوا کہ گویا ہم تفہیم کی سطح پر بھی فن کار کو ان تمام محرکات سے کاٹ دینا چاہتے ہیں جن کا سراغ ان کی ہیئت، ان کے ڈکشن اور ان کی لسانی ساختوں میں بجا طور پر ملتا ہے۔ اس بات میں دو رائے، بے شک نہیں ہو سکتی کہ ادب کی خوبی ادب کے دائرے ہی میں طے ہونی چاہیے۔ مگر اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ہم ڈکشن کے تمام ترکیبی عناصر کا تجزیہ کرنے کے بعد اگر کسی فن پارے کو اعلیٰ درجے کے فنی نمونے کا درجہ دینے کا اعتراف کرتے ہیں تو پھر یہ دیکھنے کی کوشش نہ کریں کہ وہ فن پارہ ثقافتی، تہذیبی، جمالیاتی، اخلاقی اور انسانی اقدار کی نمائندگی بھی کرتا ہے یا نہیں۔ در اصل ہوا یہ ہے کہ جو چیز تخلیقی عمل اور تخلیق کار کے منصب کے لیے مخصوص تھی اسے تنقیدی تشریح و تعبیر میں بھی من وعن استعمال کرنے کی کوشش کی گئی۔ یوں تو ہیئتی تنقید کے علم برداروں کے نقطۂ نظر سے متن کی مرکزیت کے سامنے تخلیق کار اور تخلیقی عمل کو بھی اسی طرح خارج از بحث ہونا چاہئے تھا جس طرح مصنف کی شخصیت اس کا ماحول، معاشرہ یا اس کی ثقافت خارج از بحث تھی۔ مگر اسے دوھرے معیار کے علاوہ اور کیا نام دیا جائے کہ تخلیقی عمل کے حوالے سے مصنف کی ذات اور اس کی افتادِ طبع ابہام کی مختلف نوعیتوں اور ترسیل و ابلاغ کی مختلف صورتوں کے نام سے زیر بحث آتی رہی۔ عمیق حنفی نے غلط نہیں لکھا تھا کہ:۔''مشروط ذہن کا مطلب (محض) یہ ہے کہ مصنف باہر کی کسی ہدایت کا تابع نہ ہو یا Dictation لے کر شعر کہنے پر مجبور نہ ہو، بلکہ داخلی ضرورت کے مطابق اپنے اظہار کی راہیں نکالے۔''......اب اگر اس کی داخلی ضرورت میں اس کی مکمل ذات کا اظہار شامل ہے اور یقیناً ہے، تو وہ تمام تہذیبی اور ثقافتی عوامل زیر بحث آئیں گے جو ایک منزل پر آ کر فن کار کا منشور نہیں، بلکہ اس کے تخلیقی تجربے کا حصہ ہیں۔ مشروط یا غیر مشروط ذہن کی جو بات

فن کار کے لیے اہمیت رکھتی تھی اس کو ہیئت پرست تنقید نے اپنی انتہا پسندی میں قاری، نقاد، یا معتبر یا تشریح نگار کے لیے بھی ضروری قرار دے دیا... ہیئتی تنقید کے اصولوں کے اطلاق میں اردو میں جس انتہا پسندی کو روا رکھا گیا اس میں طے شدہ اصولوں سے صرف طے شدہ نتائج تک ہی پہنچا جا سکتا تھا۔ شاید اسی صورت حال سے اُکتا کر گوپی چند نارنگ نے لکھا کہ "فن پارے کی خود مختاری اور خود کفالت کو ڈھال بنا کر ادب کا رشتہ تاریخ اور سماج سے عمداً کاٹ دیا گیا ہے۔"... اس کا مطلب یہ نہیں کہ گوپی چند نارنگ ترقی پسند تنقید کی وکالت کر رہے تھے، اگر ایسا ہوتا تو انہیں ترقی پسند تنقید کے بے بنیاد ہونے کا یہ احساس نہ ہوتا جو ان الفاظ سے ظاہر ہے:

> "آزادی کے بعد ترقی پسندی کے مقابلے میں جدیدیت کی کامیابی کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسندی کے پاس ادب اور غیر ادب میں فرق کرنے کی تھیورٹیکل بنیاد نہیں تھی۔ یعنی کمٹ منٹ تو تھا لیکن ادبی کمٹ منٹ نہیں تھا۔"

یہ الگ بات ہے کہ یہاں ایک بار پھر کمٹ منٹ کی اصطلاح کو مطلق معنوں میں استعمال کیا گیا ہے جس سے اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ کمٹ منٹ کی شرط کس کے ساتھ متصف کی جا رہی ہے؟ فن کار کے ساتھ، نقاد کے ساتھ، یا قاری کے ساتھ — اور جہاں تک جدیدیت کا سوال ہے تو یہاں جدیدیت آیا ایک ادبی رجحان کے طور پر زیر بحث آتی ہے یا تنقید کے حوالے کے طور پر؟ — اس لیے کہ شمس الرحمن فاروقی بھی ہیئتی تنقید یا نئی امریکی تنقید یا ادب برائے ادب کی ساری بحث کو، یا ادب کے ادبی معیار کے پورے مسئلے کو، جدیدیت کی دین ثابت کرنے پر مصر ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ "ادب کے ادبی معیاروں پر اتفاق رائے اردو ادب کو جدیدیت کی دین ہے" — جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ساری دنیا میں ادب کے حوالے سے ادب کے ادبی معیاروں کی بات وقفہ وقفہ سے اٹھائی جاتی رہی ہے اور جدیدیت سے مشروط کیے جانے والے ادبی معیاروں کے تصور میں آئی۔ اے۔ رچرڈس، ایف۔ آر۔ لیوس اور ایمپسن سے لے کر نئے امریکی نقادوں تک کا فکری اثر و رسوخ بھی ضرور شامل ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ گذشتہ نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ ہیئتی تنقید کے غلبے کا زمانہ ہے۔ "اردو تنقید پر ایک نظر" کی اشاعت سے اس کی تاریخ شروع ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ

حلقۂ ارباب ذوق کے زاویۂ نظر، بالخصوص میراجی کی تجزیاتی تحریروں سے ہوتا ہوا محمود ایاز کے 'سوغات' اسلوب احمد انصاری کے 'نقطۂ نظر' گوپی چند نارنگ کی بیش تر ابتدائی تحریروں اور شمس الرحمن فاروقی کے پورے تنقیدی سرمایے تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔ ہیئتی تنقید کے اس اسلوب میں ڈکشن، متن کی ظاہری اور باطنی ساخت، پیراڈوکس کا استعمال، علامت، استعارہ، پیکر، تناؤ، طنز اور بیان کی دبازت میں شامل عناصر کی حیثیت سے ابہام کی مختلف نوعیتیں، جیسے تمام اسالیب شامل ہیں۔ اب یہ بات اردو ادب کے کس طالب علم کو معلوم نہیں کہ اس تنقیدی طریق کار کا متبادل مشرقی شعریات کے علم بدیع اور بیان کے مختلف پہلوؤں میں تلاش کیا جاسکتا تھا اور ان کی آمیزش سے بہت پہلے اردو شعریات کی تشکیل کی جاسکتی تھی۔ مگر اپنے غالب رویے کے اعتبار سے ہیئتی تنقید کے سارے ہتھ کنڈے مغرب سے کچھ اس طرح درآمد کر لیے گئے تھے کہ مختلف مقاصد سے استعمال کی جانے والی مختلف اصطلاحات کو من مانے انطباقات کے طور پر استعمال کرنے کو گویا مقبول عام کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ اس کی انتہا یہ تھی کہ اصناف کی حد فاصل کو نظر انداز کر کے نظم کی تنقید کے لوازم کو غزل کے لیے اور غزل کے ایجاز و اختصار کو بیانیہ اصناف کے لیے علی الاطلاق استعمال کیا گیا۔ اس ضمن میں دبازت اور تہہ داری کا کچھ ایسا دور دورہ ہوا کہ مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، شہر آشوب، حتیٰ کہ نثری اصناف تک کے بیانیہ کے لیے اس دبازت اور تہہ داری کے معیار اور پیمانے کو برتنے کی کوشش کی گئی۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ بیانیہ شاعری اور شاعرانہ بیان میں کسی نوع کی تفریق کالعدم ہو کر رہ گئی۔...... یہ اسی قسمی طریق کار کا نتیجہ تھا کہ ظفر اقبال اور زیب غوری کی غزل کے لیے جو تنقیدی پیمانے کارآمد ہو سکتے تھے ان کو ناصر کاظمی، منیر نیازی اور شہر یار کی غزل کی پرکھ کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا۔ ظاہر ہے کہ یہ انداز یا تو شاعری سے ناانصافی تھی یا تنقیدی اصولوں کی بے حرمتی.... اسی طرح مثنوی گلزار نسیم کی رعایت لفظی اور پیکروں سے مملو شاعری کے مقابلے میں سحر البیان کے رواں اسلوب اور سہل ممتنع کی شاعری قدرے مختلف پیمانوں کی متقاضی تھی، مگر ہیئتی تنقید نے اردو میں آکر اکہری معیار بندی کی انتہا پسندانہ مثالیں قائم کر دیں۔ اس طریق کار اور معیار کی یکسانیت نے بعض مقامات پر نہایت عبرت ناک صورتیں پیدا کیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے غالب کے بارے میں لکھا کہ: "غالب کے

نزدیک مشکل پسندی کا معیار استعارہ ہے" لیکن اس استعارے میں مخصوص ہوش مندی کی بھی کارفرمائی ہے، جو میر کے یہاں مفقود ہے" ۔اور جب کچھ عرصے کے بعد انہوں نے ہی میر کی غزلوں کی شرح لکھی تو تشریح وتعبیر کے ہر ممکن معیار کو میر کی عظمت اور افضلیت کے لیے کچھ اس طرح صرف کردیا کہ اس کی قیمت انہیں مومن، آتش اور دوسرے استاد غزل گو شاعروں کے ساتھ مرزا غالب تک کی شکل میں چکانی پڑی۔ ہیئتی تنقید پر حد سے بڑھے ہوئے اصرار کے باعث محض دبیز اسلوب، ابہام پر مبنی لسانی تدبیروں اور جدلیاتی لفظیات کے بجائے دوسرے تمام اسالیب معتوب قرار پائے اور اس حقیقت سے چشم پوشی کی گئی کہ ایک عہد میں ایک سے زیادہ اسالیب شعر بڑی اور اہم شاعری کی ضمانت ہوسکتے ہیں ۔ یہ صرف ہیئتی تنقید کو ادبی تعین قدر کا واحد مثالی طریق کار سمجھنے کا نتیجہ تھا کہ معاصر تنقید نے قاری کے سماجی اور ثقافتی نقطۂ نظر اور فن پارے کی عصری معنویت کو ادب کے غیر ادبی معیار کا نام دے دیا گیا۔ مگر نقاد کی صورت حال وہاں پیدا ہوئی جب ادب کے ادبی معیار پر سارا زور صرف کرنے کے بعد اقبال کے بارے میں شمس الرحمن فاروقی نے لکھا کہ:

> "نوآبادیاتی فکر کے سب سے بڑے ترجمان ہمارے یہاں اقبال ہیں۔ یہ اقبال ہی تھے جنہوں نے ہمیں سکھایا کہ مغربی فکر اور تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہئے ، بلکہ اس کی کمزوریوں اور نارسائیوں پر بھی نظر رکھنی چاہئے ۔اقبال نے ہمیں بتایا کہ مغرب نے ہمارا فکری اور تہذیبی استحصال کیا ہے۔اقبال نے مشرق کو محض تاریخ پارینہ کی طرح نہیں بلکہ زندہ وجود کے طور پر دیکھنے کی تلقین کی۔......"

تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے حوالے سے نوآبادیاتی فکر کی مدافعت، مغربی فکر سے عدم مرعوبیت یا تہذیبی استحصال وغیرہ کی باتیں ادب کے ادبی معیاروں کا حصہ کہاں سے بن گئیں۔شاید یہی احساس تھا کہ پھر اس تضاد کو رفع کرنے کی خاطر انہوں نے اس وضاحت کے لیے خود کو مجبور محسوس کیا:

> "فن کو کسی مخصوص طرز فکر سے آزاد کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ فن کو طرز احساس اور داخلی بصیرت، اور اس داخلی بصیرت کے ذریعہ دنیا میں

معنویت کے وجود کے استحکام کی قوت سے بھی خالی قرار دے دیا جائے۔
فن کار براہ راست معنی خلق کرے یا نہ کرے وہ ایسی وضع ضرور خلق
کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں۔"

اس اقتباس اور اس جیسے دوسرے متعدد بیانات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ شمس الرحمن فاروقی کو ہیئتی تنقید کے نام نہاد خالص نقطۂ نظر کے ساتھ وقتاً فوقتاً بعض تاویلات کی ضرورت کیوں پیش آتی رہی۔ اس لیے کہ خود ان کے بقول ادبی تنقید کو اپنے زمانے کے فیشن سے بھی ہم آہنگ رہنا چاہیے، ورنہ اپنے طریق کار کے ازکاررفتہ ہونے کا خوف بڑا ہیبت ناک ہوجاتا ہے۔

تاہم ہیئتی تنقید کا جو تاریخی کردار رہا ہے اور جس طرح اس نے ادب کی ادبیت کو قائم کرنے کی کوشش کی اس کے پیش نظر اس نے معاصر اردو تنقید کو کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو، درجہ بندی، تعین قدر اور فرق مراتب کا ہنر ضرور سکھادیا، لیکن ایسا بھی ہوا کہ بعض نقادوں نے حد سے بڑھی ہوئی ہیئت پرستی کو ہی مقصد ومنتہا سمجھ لیا۔ ان نقادوں میں حامدی کاشمیری کی تازہ مثال، اکتشافی تنقید اور متن میں معنی کے مسئلے پر ان کی متعدد تحریریں ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

"تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی یہ امکان خیز
تخیلی فضا جو لسانی عمل کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے، اس میں کردار واقعہ
کے تعامل سے جو تجربہ ابھرتا ہے وہ مختلف جہات کی جانب سفر کرتا ہے
اور تجسس وتحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔"

ان جملوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ حامدی کاشمیری نے زبان کو خیال کا ترجمان نہ قرار دے کر نعم البدل تصور کرنے کے مابعد جدید تنقید تصور کا غلط استعمال کیا ہے اور اسے اپنی ہیئتی تنقیدی فکر سے انمل انداز میں وابستہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس انداز فکر کا ایک جواب تو شمس الرحمن فاروقی کے محولہ بالا جملے میں مضمر ہے کہ "فن کار ایسی وضع ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں" اور دوسرا اقرار واقعی جواب گوپی چند نارنگ نے ان کی کتاب پر ردعمل کا اظہار کرتے ہوئے اس غلط فہمی کو رفع کرنے کی صورت میں دیا ہے اور نئی فکر کے حوالے سے بھی ان کو قائل کرنے کی کوشش کی ہے:

''پس ساختیاتی فکر جب یہ کہتی ہے کہ معنی کا مرکز نہیں یا معنی التوا میں ہے یا معنی جتنا حاضر ہے اتنا غیاب میں ہے، تو اس کا ہرگز مطلب یہ نہیں کہ معنی کا سرے سے وجود ہی نہیں۔ بلکہ یہ کہ معنی سیال ہے اور مسلسل گردش میں ہے۔''

ان مباحث سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ہیئت کو سب کچھ سمجھنے کا نظریہ اور قاری کے وجود سے چشم پوشی یا متن اور قاری کے تعامل سے انکار کا نقطہ کسی حد تک غلط فہمیوں کی گنجائش پیدا کر سکتا ہے۔

گذشتہ دس پندرہ برسوں میں ساختیات اور مابعد ساختیات سے مربوط قرأت متن پر جن ادبی نظریات اور تنقیدی تصورات کو متعارف کرانے، ان کی چھان پھٹک کرنے یا ان کی افادیت یا عدم افادیت کے بارے میں غور وخوض کا سلسلہ قائم ہوا ہے، اس کے باعث ہیئتی تنقید کی حد سے بڑھی ہوئی 'متن مرکزیت' اور منشائے مصنف سے یکسر انکار، جیسے مسائل پر نئے سرے سے سوچنے اور بحث کرنے کی صورت حال پیدا ہوئی ہے۔ مابعد ساختیاتی نظریات میں ساخت کے تصور اور فلسفۂ لسان کی اہمیت کے ساتھ قاری اساس تنقید، علم شرح، بین المتونیت، مابعد جدید صورت حال اور ثقافتی اور لسانی اکائیوں کی اہمیت جیسے مسائل نے تنقیدی منظر نامے میں خاصی بڑی تبدیلی پیدا کر دی ہے۔ اس نئے منظر نامے کے زیر اثر ہر سطح کے نقاد کو ان نئی بصیرتوں کو قبول کرنے یا رد کرنے اور ماقبل کی متن مرکزیت کو نئے سرے سے پرکھنے کا موقع ملا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے چوں کہ اس نظریات کے پس منظر میں مبسوط طریقے پر نئی شعریات کو مرتب کرنے کی کوشش کی ہے، اس لیے ہیئتی تنقید کی تنگ دامانی کو محسوس کرنے کا عمل ان کے یہاں واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ اس سیاق وسباق میں ان کے دو ایسے بیانات سے، جن میں ترقی پسند تنقید اور ہیئتی تنقید کی نارسائی زیر بحث آئی ہے، مابعد ساختیاتی بصیرتوں پر گفتگو کی راہ ہموار ہو سکتی ہے:

''آلتھو سے نے مارکس کو جس طرح باز تحریر کیا ہے اور مارکسیت کے اندر رہ کر ادب اور آرٹ کی نسبتاً خود مختاری کی راہ نکالی ہے اور کشادہ فکری کی گنجائش پیدا کی ہے، یا دوسروں نے مارکسیت کے امکانات پر

جو کچھ لکھا ہے....اس کے پیش نظر یہ توقع نہیں کہ ترقی پسند تنقید جسے اردو میں جدلیاتی اور متحرک رویہ اپنانا چاہئے تھا،نئی فکر سے مکالمہ کرتی اور کھلے دماغ سے اپنا احتساب کرتی۔لیکن موجودہ صورت حال میں ایسی توقع خوش خیالی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔"

اور یہ کہ:

"جدیدیت نے ادب کی ادبیت اور ذہنی آزادی پر زور دیا۔اس دعوت میں بڑی کشش تھی۔لیکن افسوس کہ جدیدیت نے تمام تر سیاسی معنی کو ادب سے خارج قرار دے دیا۔نئی تنقید کی ایک بڑی غلطی یہ تھی کہ اس نے مصنف کو رد تو کیا ہی تھا قاری کو بھی رد کر دیا۔اس لیے اصولاً نئی تنقید کا نظریاتی موقف معنی کے مسئلے پر آ کر دم توڑ دیتا ہے۔"

کمٹ منٹ کے صحیح تناظر اور معنی کی تحدید کے بارے میں گذشتہ سطور میں جو اشارات کیے گئے ہیں ان کو سامنے رکھتے ہوئے ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد ساختیاتی نظریات کو اردو کی نئی تنقید سے ہم آمیز کر کے اردو شعریات کے لیے زیادہ مفید اور کارآمد بنانے کے مسئلے پر نئے سرے سے غور وخوض کا سلسلہ شروع کیا جائے۔پروفیسر نارنگ بجا طور پر اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ پس ساختیات نے سابقہ تنقیدی ترجیحات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے"۔اس لیے اس نکتے کو بھی ہمیں فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ چوں کہ ساختیاتی یا مابعد ساختیاتی فکر کسی نظام اور ضابطے پر بھی اصرار نہیں کرتی،اس لیے ہمارے پاس نئی شعریات کی کلید،سوائے اس سوال کے اور کچھ نہیں کہ نئے ادبی نظریات کے بعض اصولوں کی آمیزش سے معاصر تنقید کو کیوں کر اردو کے جدید وقدیم ادب کی تفہیم اور ہمہ جہت معنوی وفور کے لیے زیادہ دور رس اور ہمہ جہت بنایا جا سکتا ہے۔مثال کے طور پر مابعد ساختیاتی فکر شاعری میں زبان کے محض ترسیلی کردار سے انکار کرتی ہے اور اس فکر کے زیر اثر زبان کو خیال یا موضوع کا ترجمان سمجھنے کے بجائے فی نفسہ حقیقت کی تخلیق نو کا سرچشمہ سمجھا جاتا ہے۔اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس فکر کی رو سے معنی کا التوا کچھ اس طرح رو بہ عمل ہوتا ہے کہ اگر ہم نے محض اس فکر پر انحصار کیا تو ہم تعین قدر اور مراتب کی درجہ بندی سے دور جا پڑیں گے۔

یہاں شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ نئے ادبی نظریات کی رو سے افلاطون اور ارسطو کا مسلمہ اور مروجہ تصورِ نقل یا حقیقت نگاری کا پورا پس منظر جس پر آج تک کے بیش تر تنقیدی تصورات کی بنیاد استوار تھی، مختلف سوالات کی زد پر آ گیا ہے۔ ہیئتی تنقید جس طرح متن کی مرکزیت کے سامنے ثقافت اور سیاست کو ہی خارج از بحث نہیں گردانتی، قاری کے وجود کو بھی اہمیت نہیں دیتی، اس کے بالکل برخلاف نئے نظریات زبان اور متن سے قاری کے مسلسل نبرد آزما رہنے پر زور دیتے ہیں اور متن کو قاری کی موجودگی کے بعد ہی معنی کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں، تو ان دونوں متخالف نقطۂ ہائے نظر کے مابین ہمیں کوئی نہ کوئی اشتراک کا پہلو تلاش کرنا پڑے گا۔ تا کہ قرأت کے لگاتار عمل کے نتیجے میں عصری معنویت کے ساتھ ثقافت اور اس سے مضبوط مفاہیم تک رسائی کا راستہ مسدود نہ ہو سکے۔

ہیئتی تنقید کے نقطۂ نظر سے متن یا زبان کو خیال کے وسیلۂ ترسیل سمجھنے والوں کا، مابعد ساختیات یا مابعد جدید تصورات سے اپنی بنیادوں کو متزلزل ہوتا محسوس کرنا بالکل ایک فطری اور قابلِ فہم ردِ عمل ہے۔ اس ردِ عمل میں خیال کی ترسیل اور حقیقت کو نئے سرے سے خلق کرنے کے مابین جو بُعد ہے اس بُعد یا تضاد کو دونوں زاویۂ نظر کی شناخت کے طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے، لیکن اس حقیقت سے کیوں کر چشم پوشی کی جا سکتی ہے کہ متن میں شامل معنی کے سرچشمے کی بالقوہ موجودگی کو اگر کوئی چیز بالفعل موجود بنا سکتی ہے تو وہ قاری کی قرأت کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اس لیے کسی ممکنہ تنقیدی طریق کار سے اس کی مفاہمت صرف اس صورت میں قائم ہو سکتی ہے جب ہم ان لسانی بصیرتوں پر اپنے دروازے بند نہ کر لیں۔ چونکہ دفورِ معنی یا تکثیرِ معنی کا یہ عمل قاری کی تبدیلی، صورت حال کی تبدیلی، زمان و مکان کی تبدیلی اور ثقافتی ترجیحات کی تبدیلی کے ساتھ نت نئے معانی و مفاہیم کے استخراج کا ایک سلسلہ سا قائم ہو سکتا ہے، اس لیے تکثیرِ معنی کی اس کلید کو ادبی تنقید اپنے عمل کی امکانی وسعت کے حوالے سے کیوں کر یکسر مسترد کر سکتی ہے۔ شاید یہی اسباب ہیں کہ جن کے باعث شمس الرحمن فاروقی جیسے قطعیت پسند ہیئتی نقاد بھی ڈھکے چھپے انداز میں ہی سہی، مگر اس کی افادیت کے جزوی اعتراف پر خود کو مجبور پاتے ہیں۔ وہ اپنی تنقید کی بازدید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"لیوی اسٹراوس نے یہ بصیرت فراہم کی کہ اگر سماج کے تمام عوامل اور مظاہر کسی وضع کا حصہ ہیں اور ہر مظہر ایک چھوٹی سے وضع ہے اور اس کے اصول اپنی جگہ پر خود مختار اور خود کفیل ہیں تو ادب کے مطالعات کو کیوں نہ اس نہج پر قائم کیا جائے کہ ادب ایک وضع ہے جس کے اپنے طور طریقے ہیں اور جس کے مختلف اصناف کو ہم اسی طرح الگ الگ لیکن مربوط طریقے سے دیکھ سکتے ہیں جس طرح سماج کے عناصر و مظاہر کو دیکھتے ہیں۔۔۔۔"

تاہم اس اعتراف میں وہ جس طرح متن کی مرکزیت کا قاری کی شرکت کے بغیر ذکر کرتے ہیں اور عمل قرأت سے کھلنے والے معنوی تکثیریت کے دریچے کی اہمیت کو نشان زد نہیں کرتے، اس سے واماندگیٔ شوق کی پناہیں تراشنے کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اپنے اس نوع کے بیانات کا اختتام اس فیصلے پر نہ کرتے کہ "شاعری اور دیگر اصناف میں وضعیاتی فکر بعض عمومی بصیرتیں ضرور عطا کرتی ہے لیکن اس سے آگے نہیں جاتی۔" اور اگر مان لیا جائے کہ ایسا ہی ہے تو ان بصیرتوں پر ہیئتی تنقید یا معاصر نئی تنقید اپنے دروازے بند کرنے پر کیوں مصر دکھائی دیتی ہے۔ کیا اس لیے کہ یہ فکر تکثیر معنی کا تصور قاری کی موجودگی یا قرأت کے عمل کے بغیر نامکمل بلکہ بے بنیاد مانتی ہے، متن کو محض ترسیل خیال کا وسیلہ نہیں سمجھتی، اور متن کو وفور معنی کا ایسا وسیلہ قرار دیتی ہے جس کی حدیں متعین کر کے جلد بازی میں کسی معنی کو حتمی اور آخری نہیں قرار دیا جاسکتا۔ جہاں تک متن کے خودکار ہونے کا سوال ہے تو مابعد ساختیات اس معروضے کو کلی طور پر تسلیم نہیں کرتی، لیکن جب دونوں تصورات میں مفاہمت کی راہیں نکالی جائیں گی تو ان بصیرتوں کے اشتراک سے معاصر تنقید تعین قدر کے مسلک پر قائم رہتے ہوئے مزید کارآمد شعریات کی تشکیل کا سلسلہ ضرور شروع کرسکتی ہے۔ اب رہا یہ سوال کہ متن کے ممکنہ معنی کو قاری کیوں کر بالفعل موجود بناتا ہے اور اخذ معنی میں ثقافت، تہذیب اور سماجی سروکار کی کیا اہمیت ہے؟ تو آج کے تنقیدی تصورات اس تناظر سے بے بہرہ ہو کر زندگی سے کٹ جانے کا ثبوت دے سکتے ہیں اور نہ صرف ایک قاری کو اس کا حق دیا جاسکتا ہے اس کے سمجھے ہوئے معانی و مفاہیم ہی کسی مخصوص متن کے لیے حتمی اور قطعی تشریح و تعبیر کی ضمانت ہو سکتے ہیں۔

معاصر تنقید کے منظر نامے میں بعض تصورات کے سلسلے میں بے لچک رویوں نے بھی تنقید کے دائرۂ کار کو محدود کر کے رکھ دیا ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر جس نوع کی شعریات کو فروغ حاصل ہوا وہ یقینی طور پر نئی امریکی تنقید اور ہیئتی تنقید کا آمیزہ تھا اور بلاشبہ اردو کے لیے زمانی طور پر ایک کارآمد طریق کار تھا۔ جب ترقی پسند تنقید اور مارکسی نقطۂ نظر کو از کار رفتہ ثابت کیا گیا تو اس کی بنیاد تاریخ میں رونما ہونے والی تبدیلی کے جواز پر رکھی گئی تھی۔ لیکن آج جب جدیدیت کے دائرۂ کار میں وسعت پیدا کرنے یا اس کا متبادل تلاش کرنے کا سوال اٹھایا جاتا ہے تو شمس الرحمن فاروقی اس کی مدافعت میں تاریخی تبدیلی کے تصور کو غیر ضروری قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> ''جدیدیت کے بعد کیا؟ کے جوابات بعض حلقوں میں ڈھونڈھے گئے ہیں۔ ان کے پیچھے یہی خیال کارفرما ہے کہ تاریخ میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔'' لیکن آج کے سب سے بڑے مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن کو پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں جتنی اہمیت تبدیلی کی ہے اس سے زیادہ اہمیت تسلسل کی ہے۔''

تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اردو والوں کو اب آگے کا سارا سفر اسی جدیدیت اور اس کے قطعی طریق کار کے ساتھ کرنا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی زمانے میں اگر ادبی تنقید نارسائیوں کا شکار ہوتی ہے تو اس کی سب سے بڑی وجہ اس نوع کے بے لچک رویے اور قطعیت ہوتی ہے۔ معاصر تنقید کے بارے میں ابتدا میں بعض نقادوں کی بے اطمینانی کا جو ذکر آیا تھا اس کا ہدف موجودہ تنقید کے طریق کار کے ساتھ اس کی نوعیت بھی ہے۔ مثلاً محمد حسن، شرح نویسی کو بھی تنقید کے منصب سے فروتر گردانتے ہیں اور ادب کی موت کے اعلان کو بھی تنقیدی سنسنی خیزی کا نام دیتے ہیں، لیکن ان تاثرات میں جو گروہی تعصب کارفرما ہے اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں۔ محمد حسن کے برخلاف شمیم حنفی تنقید کے لیے مباحث، نظری مسائل اور لسانی باریکیوں کو ہم عصر تنقید کے المیے سے تعبیر کرتے ہیں۔ وہ تخلیقی متن کا مطالعہ انسانی تجربے کی حرارت اور زندگی کی دستاویز کے طور پر

کرنا چاہتے ہیں اور متن کو بے جان لسانی ساخت کی حیثیت سے دیکھنے کو تنقید کے منصب کے منافی قرار دیتے ہیں۔ معاصر تنقید اور نظری مباحث کے اس ردِ عمل میں شمیم حنفی اکیلے نہیں ہیں۔ شمیم حنفی کے ساتھ وارث علوی اور اور فضیل جعفری کو بھی تنقید کی نئی تھیورٹیکل بحث و تمحیص سے اُکتاہٹ ہوتی ہے۔ نئے ادبی نظریات اور علمی وفکری مسائل سے ان بالغ نظر نقادوں مگر معاندانہ رویہ خود ان کی اپنی تنقیدی سرگرمی کو محدود کرنے کے مترادف بھی ہے اور تجسس کے فقدان کا بھی پتہ دیتا ہے۔ کہنے کو تو ادبی تنقید کے بارے میں ابتدائی گفتگو کا آغاز یہاں سے ہوتا ہے کہ نقاد بنیادی طور پر ادبی کارناموں سے تنقید کے اصول وضع کرتا ہے۔ لیکن اگر ہم صرف اس اصول پر کاربند رہیں تو خود پر تصورات، نظریات اور ادبی اور ثقافتی دریافتوں کے سارے دروازے بند کر لینے کا ارتکاب کریں گے۔

ان معروضات کے مختلف پہلوؤں کو مرتکز کرتے ہوئے اخیر میں اس حقیقت کا اعتراف مناسب ہوگا کہ معاصر تنقیدی نارسائیاں کامیاب ادبی سرگرمیوں میں اس وقت تبدیل ہوسکتی ہیں، جب گروہی یا نظریاتی تحفظات ہماری ادبی تفہیم کی راہ کا پتھر نہ بن جائیں اور ہم کوشش کریں کہ مشرق و مغرب میں رائج اور نو وارد ادبی نظریات اور تنقیدی بصیرتوں کو معاصر تنقید سے ہم آہنگ کر کے اردو کی اپنی شعریات نئے سرے سے مرتب کرنے کی طرف مائل ہوسکیں۔

●●●

جدید اور مابعد جدید تنقید کی کشمکش

بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں اردو کی ادبی تنقید نے جدید تنقیدی رویوں کی مدد سے جس طرح نئے سرے سے استناد سازی کی کوشش کی، اس کے باعث استناد تو استناد، تنقید کا اعتبار ہی مشتبہ ہو کر رہ گیا۔ ایک طرف جدیدیت کے میلان نے ادبی اظہار کے تمام اسالیب کو تاریخ، معاشرت اور ثقافت سے کاٹ کر ادبی قدر کا نام دینے کی کوشش کی تو دوسری طرف جدید تنقید اپنا کوئی ایسا نظام تشکیل دینے میں ناکام رہی جو اردو کی مختلف اصناف کے ساتھ یکساں طور پر انصاف کر پاتی۔ جدیدیت کے زیرِ اثر فروغ پانے والی اس تنقید نے، جس کو وسیع معنوں میں ہیئتی یا نئی امریکی تنقید کا شاخسانہ قرار دیا جانا چاہیے، ادبی قدر کو جس انتہا پسندی کے ساتھ نافذ کرنے کی کوشش کی، اس کے سبب ادب کا سارا تہذیبی سیاق و سباق خارج از بحث قرار پایا۔ اس کے برخلاف ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تصورات پر مبنی ادبی نظریات نے ادب کے اس روایتی نظریۂ نقل پر ہی سوالیہ نشان قائم کر دیا جس کا سلسلہ افلاطون سے لے کر نئی تنقیدی کاوشوں تک پھیلا ہوا تھا۔ جدیدیت کے زیرِ اثر فروغ پانے والی نئی تنقید نے متن کی مرکزیت پر جس طرح انحصار کیا تھا، اس کے برخلاف جدید ادبی نظریات نے یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ معنی کی تلاش متن کے الفاظ کے بجائے الفاظ کے مابین رشتوں، متن کے وقفوں اور ان کے سیاق و سباق میں کی جانی چاہیے۔ اس پوری صورت حال میں معاصر تنقید کا کوئی بھی جائزہ اس وقت تک بامعنی

نہیں ثابت ہوسکتا جب تک اردو تنقید کے نئے رویوں کو ادبی تنقید کی ماہیت اور ماضیٔ قریب میں رائج تنقیدی طریق کار کے سیاق وسباق میں نہ دیکھنے کی کوشش کی جائے۔

ہر عہد کی ادبی اور تخلیقی سرگرمیوں کا پس منظر وہ تصور شعر وادب ہوتا ہے جو تنقید کے لیے بھی نظریاتی اساس فراہم کرتا ہے اور ادبی اظہار کے خدو خال بھی متعین کرتا ہے۔ اردو میں ادبی تنقید کی تاریخ بہت پرانی نہ سہی تاہم کم از کم ایک صدی پر اس طرح پھیلی ہوئی ضرور ہے کہ ابتدائی نصف صدی کو ہم مشرقی اور مغربی ادبی تصورات کے آمیزے، اور بعض عمومیت پسندانہ نظریاتی بنیادوں کی تشکیل کا زمانہ ضرور قرار دے سکتے ہیں۔ ترقی پسند تنقید نے ان بنیادوں کے لیے ایک ایسی زمین فراہم کرنے کی کوشش کی جس کے باعث اردو تنقید ایک مخصوص قسم کی نظریاتی مطالبے اور معاشرتی یا اشتراکی تصورات کے سیاق وسباق میں تبدیل ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اس موقع پر اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ ترقی پسند تصور ادب کیا تھا؟ اس کی فکری بنیادیں کیا تھیں اور ہیئت اور اسلوب کی سطح پر اس میں بالواسطہ اظہار کو ترجیح نہ دینے کی نظریاتی اساس کیا تھی؟ آزادی کے بعد کے برسوں میں ترقی پسند تحریک اس خوش گمانی کے باعث کہ تحریک آزادی میں اس کے ادبی اور فکری موقف کا کچھ نہ کچھ دخل ضرور تھا، آزادی دلانے کے التباس میں سرشار رہی، اس سرشاری نے ترقی پسند تنقید کو اپنی کارکردگی اور نام نہاد کامیاب موقف کے نام پر بہ ظاہر اطمینان، مگر در اصل اضمحلال سے دو چار کر دیا۔ مگر اس اطمینان اور اضمحلال میں بھی ترقی پسند تنقید نے اپنے تنقیدی فیصلوں کو اعتدال اور توازن سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش نہیں کی۔ چنانچہ سماجی اور اجتماعی نوعیت کی اس تنقیدی سوچ نے ایک ایسے رد عمل کو بھی دعوت دی جس نے جماعت کے بجائے فرد اور سماج کی تعمیم کے بجائے تخلیق کار کی ذات کے اختصاص کی طرف مائل کر دیا۔ چنانچہ ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں ترقی پسند تصور ادب کو ایک طاقتور مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا، جس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ ادیب کی آزادی، خارجی یا نظریاتی ہدایات سے انکار، ہیئت اور اسلوب کے معاملے میں تجربہ پسندی اور اظہاریت کے بعض انتہا پسندانہ رویے جدیدیت کے نام سے نہ صرف نمایاں ہوئے بلکہ ان رویوں نے ایک تنقیدی متبادل کی صورت اختیار کرلی، یعنی ایک انتہا پسندی کا رد عمل دوسری انتہا پسندی کی صورت میں

سامنے آ گیا۔ ایک تحریک کی معاشرتی شدت نے دوسرے رجحان کی انفرادی آزادی کے اعلان کی شکل میں ڈھلنا شروع کر دیا۔ شاید اسی صورت حال کا نتیجہ تھا کہ جدیدیت کو روبہ عمل آئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا کہ انحراف کی بعض آوازیں اٹھنا شروع ہوئیں، ان آوازوں میں ایک کمزور آواز میری بھی تھی، جب میں نے اگست 1976 میں الفاظ (علی گڑھ) کے پہلے شمارے میں یہ بحث شروع کی کہ جدیدیت کے زیر اثر بھی ادعائیت، قطعیت، بعض موضوعات کی تکرار اور مخصوص قسم کی لفظیات کی یکسانیت، اکتا دینے کی حد تک قابل اعتراض معلوم ہوتی ہے، میرے الفاظ تھے کہ:

> ''ترقی پسند اور جدیدیت، دونوں ہی تخلیقی اور تنقیدی سطح پر ایک نوع کی نظریاتی وابستگی کے شکار ہیں۔ جو الزام ترقی پسند تحریک پر جدیدیت سے متعلق ادیبوں نے عائد کیے تھے وہ امتداد وقت کے ساتھ خود جدیدیوں کے یہاں بھی ادعائیت اور قطعیت کی شکل میں ظاہر ہو رہے ہیں، اور ادیب کی آزادی کے نعروں نے بعض رویوں کی پابندی کی حیثیت اختیار کرنی شروع کر دی ہے۔'' (الفاظ، اگست 1976)

اس وقت الفاظ کی بحث میں وحید اختر، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، فضیل جعفری، شمیم حنفی اور بعض دوسرے نمائندہ نقادوں نے حصہ لیا تھا، مگر جین بین باتیں کرنے کے انداز کے باعث پوری بحث مجذوب کی بڑ سے زیادہ اہمیت نہ حاصل کر سکی۔ ہوسکتا ہے نظریاتی سطح پر جدیدیت سے انحراف کی اس وقت تک فضا نہ تیار رہی ہو۔ مگر اس کے بعد ایک دہائی کا عرصہ بھی نہیں گزرا کہ جدیدیت کے متبادل کے طور پر اردو میں نئے ادبی نظریات اور ساختیاتی مباحث کو متعارف کرانے کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ ظاہر ہے کہ اس ضمن میں تقدم زمانی کا سہرا گوپی چند نارنگ کے سر رہا۔ ورنہ ہو یہ رہا تھا کہ انحراف کے نام پر لسانیات اسلوبیات یا عمرانیات کے حوالے سے جہاں کہیں ادبی قدر کا ذکر آتا، اسے جدیدیت اپنے کھاتے میں ڈال لیتی۔ اردو میں عالمی سطح کے ان ادبی نظریات کو شروع شروع میں کسی طاقت ور رجحان کی حیثیت حاصل نہ تھی، تاہم ساختیات سے متعلق سوسیور یا لیوی اسٹراؤس کے تصورات کے سرچشمے سے مابعد ساختیاتی دبستانوں کو سامنے آنے میں زیادہ دیر نہیں لگی، جن میں تنقید کے لیے متعدد متبادل موجود تھے۔ ان دبستانوں کے

مضمرات کیا تھے؟ اور ان میں جدیدیت کی کلیت پسندی کے مقابلے میں غیر کلی نوعیت کے رویوں کی کہاں گنجائش پیدا ہوئی؟ یہ ایک الگ اور دلچسپ بحث ہے، جس کو تھوڑی دیر کے لیے التوا میں ڈال کر، جدیدیت کے بارے میں ردعمل اور اس کی انتہا پسندی پر ظاہر ہونے والی بے اطمینانی پر ایک نگاہ ڈالنا مناسب ہوگی۔

یہ وہی زمانہ ہے جب ایک طرف نئے ادبی نظریات کا تعارف جاری ہے اور دوسری طرف جدیدیت زدہ تنقید سے اکتاہٹ کا احساس عام ہو چلا ہے۔ بعض نقادوں نے جدیدیت کے زیر اثر فروغ پانے والے تصورادب کو جدید تنقید کی نارسائی سے تعبیر کیا۔ گوپی چند نارنگ نے لکھا کہ ''اس وقت اردو تنقید کی عمومی صورت حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں'' یا یہ کہ ''ترقی پسندی ہو یا جدیدیت، اس وقت اردو تنقید میں زوال کا منظر نامہ مکمل ہے''۔ محمد حسن نے اپنے ایک مضمون کا آغاز اس جملے سے کیا کہ ''جدید تنقید کی نارسائیوں کی فہرست خاصی طویل ہے''، مغنی تبسم نے معاصر تنقید پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس کو جدیدیت کے عہد کے خاتمے اور آزاد خیال انسان دوستی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ انہوں نے لکھا کہ:

> ''بیسویں صدی کی ساتویں دہائی ختم ہوتے ہوتے اردو کی جدیدیت نے آخری سانس لی۔ عالمی ادب میں آزاد خیال انسان دوستی کا خاتمہ ہوگیا جس نے ادب کا رشتہ سیاست اور نظریات سے توڑ دیا تھا۔ (جدیدیت کے زیر اثر) معنی کو متن تک محدود کر کے تنقید کے کام کو سیاق وسباق کے حوالے کے بغیر متن کے دائرے میں رہ کر اس کے تجزیے اور تشریح تک محدود کر دیا گیا تھا۔

مگر گوپی چند نارنگ ہوں یا مغنی تبسم، وزیر آغا ہوں یا قمر جمیل، ضمیر علی بدایونی ہوں یا وہاب اشرفی ان سب کے یہاں جدیدیت کے متبادل کے طور پر مابعد جدید نظریات ادب سے بصیرت حاصل کرنے اور اطلاقی تنقید کے بدل کی تلاش کا داعیہ کسی نہ کسی صورت میں موجود ضرور تھا۔ آزاد خیال انسان دوستی کی جگہ پر تھیوری کیوں کر قابض ہوتی جارہی تھی اور متن کی قرأت اور قاری کی شمولیت معنی کا سرچشمہ کیسے بن رہی تھی، اس کا اعتراف براہ راست یا بالواسطہ انداز میں

جدیدیت کے سب سے بڑے نمائندے شمس الرحمٰن فاروقی بھی کرنے لگے تھے۔انہوں نے لکھا کہ ''ادب کو پڑھنے کے بارے میں وضعیاتی فکر یا مابعد وضعیات نے بعض بیش قیمت باتیں کہی ہیں۔'' اور یہ کہ ''بقول جاتھن کلر، وضعیاتی شعریات در اصل ایک نظریۂ قرأت ہے، اردو میں ان نظریات قرأت کا ورود فال نیک کا حکم رکھتا ہے'' ان جملوں میں قرأت کے نظریے کی بات اپنے آپ متن میں قاری کی شمولیت کا اعتراف ہے۔مگر شمس الرحمٰن فاروقی اپنی اس نوع کی گفتگو میں متن کے تقدس کے مجروح ہونے کے پہلو کو یکسر پردۂ خفا میں ڈال دیتے ہیں، جو ہیئتی جدیدیت کی متن مرکزیت کے برخلاف، اور قاری اساس تنقید کی بنیاد ہے۔ہمیں اس بات کا اعتراف کرنا چاہیے کہ قاری اساس تنقید ہو یا علم شرح وتعبیر، تانیثیت ہو یا نئی تاریخیت، بین المتونیت ہو یا مابعد نوآبادیاتی زاویۂ نظر، ایک تو یہ سارے رویے مابعد ساختیاتی رویے ہیں اور دوسرے یہ کہ ان تصورات کا کوئی بھی ترجمان، ان میں سے کسی ایک مکتب فکر کو واحد ادبی نقطۂ نظر ثابت کرنے پر مصر نظر نہیں آتا۔پھر یہ بات بھی بڑی اہم ہے کہ ادب کی تفہیم اور متن کی قرأت کے مسئلے کو، جن سے بہر حال تنقید کے عمل کا آغاز ہوتا ہے، ان میں سے کسی بھی نظریہ ادب کے حوالے سے دیکھا، پڑھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک جگہ لکھا تھا کہ:

> ''ایک دن وہ بھی ہوگا، جب جدیدیت اپنا اچھا برا کام کر چکے گی اور کوئی اور نظریہ اس کی جگہ لے گا۔میں اس دن کا منتظر ہوں۔''

مگر وہ دن آیا بھی اور چلا بھی گیا، مگر اس کے اعتراف میں انہیں اپنی ہزیمت چھپی دکھائی دیتی ہے۔حالاں کہ جدیدیت کی جگہ لینے والے رویے اتنے ہمہ جہت ہیں کہ ان کے اندر متعدد متبادل پہلے سے موجود ہیں۔اور ایک نظریہ کے بجائے مختلف نظریات کی موزونیت اور افادیت کو آزمانا آسان ہو گیا ہے۔مگر فاروقی اپنے زمانے کی تنقیدی صورت حال کے نقائص کا اعتراف، خود اپنی تنقیدی تحریروں سے انکار کے مترادف تصور کرتے ہیں۔اگر ایسا نہ ہوتا، تو اپنی اس رائے کے باوجود کہ ''ادبی اصول ونظریات کو میں ترقی پسندوں کی طرح مطلق، آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا'' جب وہ شعر، غیر شعر اور نثر، کا نیا اڈیشن شائع کرتے ہوئے اس کتاب کی زمانی معنویت پر گفتگو کرتے ہیں تو اپنے پرانے رویوں میں کسی لچک کا ثبوت نہیں دیتے۔وہ اپنی بات اس طرح

شروع کرتے ہیں کہ ''ادب کے بارے میں میرے نقطۂ نظر میں کوئی خاص تبدیلی، کچھ باتوں میں تاکید کی کمی اور کچھ میں تاکید کی زیادتی کے علاوہ نہیں آئی''۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کا یہ قطعی اندازِ تحریر اس زمانے سے تعلق رکھتا ہے جب وہ میر کی شاعری کا ہمہ جہت جائزہ لیے ہوئے اپنے مقدمات میں ان بصیرتوں سے زیادہ تقویت حاصل کرتے ہیں جو بصیرتیں انہیں نئے ادبی نظریات سے حاصل ہوئی ہیں۔ منشائے مصنف کا مسئلہ ہو، ادب کے ثقافتی پس منظر کا معاملہ ہو، بین المتونیت کی نئی صورتوں کی دریافت ہو یا شرح و تعبیر میں فلسفۂ قرأت کے نکات کا استعمال ہو، ہر جگہ اور ہر موقع پر ان کی تحریروں کے پس منظر میں مابعد جدید تصورات کی گونج سنائی دیتی ہے۔ اس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ گویا ہمارا ایک نمائندہ نقاد نظری مباحث کے دوران اپنے پرانے موقف پر مصر ہے اور عملی تنقید کے نمونوں میں بالکل مختلف نقطۂ نظر اور فلسفۂ شعر و ادب سے کسب فیض کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ایسے موقعوں پر محمد حسن عسکری کی یہ شوخ گفتاری بھی بہت دور تک بامعنی دکھائی دیتی ہے کہ:

> ''میں بار بار اصرار کروں گا کہ میرے خیالات میرے تعصبات ہیں جو تیزی سے بدلتے رہتے ہیں....مجھے ازلی اور ابدی صداقتیں پیش کرنے کا دعوی نہیں۔ میں صرف اپنے اعصاب کے ذریعے حقیقت تک پہنچنے کی لڑکھڑاتی کوشش کرسکتا ہوں۔''

مگر جس نقاد کو ازلی اور ابدی صداقتیں پیش کرنے کا دعوی ہے، اس کے لیے اپنے ادبی نقطۂ نظر میں کسی طرح کی تبدیلی کی ضرورت محسوس نہ کرنا کوئی تعجب کی بات نہیں۔ مگر یہ رویہ اس وقت زیادہ تشویش ناک بن جاتا ہے جب اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا ادبی موقف اس کے تعصبات اور تحفظات کا بھی حصہ ہے۔ شمس الرحمن فاروقی ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریات کی حد بندیوں کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ان کے ممکنہ ادبی معنویت سے انکار نہیں کر پاتے اور اپنے بعض تحفظات کے باوجود لکھتے ہیں کہ:

> ''اگر ساختیات کی رو سے سماج کے تمام مظاہر کسی ساخت کا حصہ ہیں، اور ان کا ارتقا خود اپنی منطق کے زیر اثر ہوتا ہے اور یہ کہ یہ منطق خود کفیل

ہوتی ہے، تو ادب کے مطالعے کو بھی اسی نہج پر قائم ہونا چاہیے۔ اس طرح ادب بحیثیت ساخت کے اپنے طور طریقے ہو سکتے ہیں اور اس کی اصناف یا انواع کو پہلے جزوی طور پر دیکھا جا سکتا ہے، اور پھر کلی طور پر اسی طرح مضبوط انداز میں دیکھا جا سکتا ہے جس طرح ہم سماج کے مظہر کو دیکھتے ہیں۔"

اگر ساختیاتی منطق ادب کے لیے اسی تناظر میں کار آمد طریقے پر استعمال کی جاتی تو ادبی تنقید کے اصولوں کی تو اس طرح تشکیل نو کی ہی جا سکتی تھی کہ اس کی ہر صنف پر بحیثیت جزو، اور ان کے اشتراک سے مربوط ہونے والے ادبی کل کو ایک بڑی ساخت کے طور پر مطالعہ کا موضوع بنانے کی طرف توجہ صرف کی جاتی۔ اس کے برخلاف ہوا یہ کہ جدیدیت کے زیر اثر تنقیدی سرگرمیوں نے کچھ ایسے مختلف معیار متعین کیے کہ ان کے اشتراک سے کسی کلیے کا استخراج کسی طرح آسان نہ ہو۔ کیا آج بھی یہ بات نہیں کہی جا سکتی کہ جدید تنقید میں دبازت، تہہ داری، اور استعارے سے پیدا ہونے والے ابہام کو عملی طور پر غزل کی ایمائیت اور رمزیت تک محدود کر کے رکھ دیا گیا ہے۔ مغربی تنقید کے پس منظر میں ہیئتی تنقید کے اس نقطۂ نظر کا سارا انحصار نظم کی صنف پر تھا۔ اردو میں حد یہ ہوئی کہ ان اصولوں کو اردو نظم تک کے جائزے میں بھی خاطر خواہ استعمال نہیں کیا گیا۔ جہاں تک دوسری کلاسیکی اصناف قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی کا سوال ہے تو یہ اصول سرے سے ان اصناف کے لیے کبھی استعمال ہی نہیں کیے گئے۔ اور جہاں کیے گئے وہاں بیانیہ اصناف میں استعارے کی تلاش اور غزل والی دبازت اور تہہ داری کی جستجو کا عبرت انگیز مطالبہ سامنے آیا۔ جب کہ ہونا یہ چاہیے تھا کہ بعض اصولوں کو مرکزی اصولوں کی حیثیت دی جاتی اور دوسرے فروعی پہلوؤں کی بنیاد پر ہر صنف کے لیے منفرد ذیلی اصولوں پر توجہ مرکوز کی جاتی۔

اردو میں اصول نقد کی تاریخ ہی یہ رہی کہ دوسری زبانوں سے درآمدہ معیارات جہاں کہیں اردو کے مزاج اور قالب سے ہم آہنگ نہیں معلوم ہوئے، بہت جلد مسترد کر دیے گئے۔ حالی کی سادگی اور جوش، کے تصور کو عملی تنقید میں تقریباً فراموش کر دیا گیا۔ یہ تو کہیے کہ 'اصلیت' کے تصور کو ترقی پسندوں کی حقیقت نگاری کے نعرے نے سہارا دے دیا، ورنہ جدیدیت کے ہاتھ

میں آ کر اصلیت کا معیار یا تو سماجی اور موضوعاتی وابستگی سے موسوم ہو کر معتوب ہو جاتا یا کم از کم غیر ادبی معیار قرار دے دیا جاتا۔ جہاں تک اس سوال کی اہمیت کا سوال ہے کہ تنقید کو ہر زمانے میں ایسے اصول درکار ہوتے ہیں جو ہمیں یہ بتا سکیں کہ کون سے اصول ادب کو ادب بنانے کا وسیلہ بنتے ہیں اور کن اصولوں کی بنا پر اچھے اور برے ادب میں تفریق قائم کی جا سکتی ہے؟ تو اس سلسلے میں یہ عرض کیا جا سکتا ہے کہ اگر جدید اردو تنقید اپنے اصول ہیئتی تنقید سے اخذ کر سکتی ہے اور ابہام، تناؤ، پیراڈوکس اور الفاظ کی جدلیاتی منطق کو تنقیدی پیمانوں کے طور پر روبہ عمل لا سکتی ہے تو بھلا مابعد ساختیاتی رویوں کو متن سے ممکن حد تک معنی کے استخراج اور قرأت کے مختلف طریق کار میں تفریق کے لیے کیوں استعمال نہیں کر سکتی۔ اگر ہم ادبی معیار بندی کا سبق ہیئتی اور نئی امریکی تنقید سے بلکہ ماضی میں کچھ دور تک جائیں تو مغرب کے رومانیت پسند ادیبوں سے سیکھ سکتے ہیں تو پھر مابعد جدید نظریات سے حاصل ہونے والی بصیرتوں کے دروازے ہم خود پر بند کیوں کریں۔ ہم جب بھی ادب کے لیے ادبی معیاروں کی بات کرتے ہیں تو اپنی کوتاہ اندیشی کے باعث اس کا سارا کریڈٹ جدیدیت کو دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ حالاں کہ مغرب میں رومانیت کے علم برداروں سے لے کر نئی مغربی تنقید کے پیش رو آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ایف۔ آر۔ لیوس تک اور اردو میں روایتی شاعرانہ صنعت گری سے لے کر ادب لطیف کے نمائندوں تک، کہیں بھی ادبی معیاروں سے انکار نہیں ملتا۔ تو پھر ادبی معیار بندی پر محض جدیدیت کی اجارہ داری کیسے تسلیم کر لی جائے۔ جدیدیت زدہ تنقید میں ادبی معیار کے مسئلے کو جس طرح فنی لوازم کا بدل سمجھ لیا اور ان ہی فنی لوازم کو مقصود بالذات سمجھنے کی غلطی کی تکرار کی، اس کے باعث جدید تنقید پوری طرح یک رخی ہو کر رہ گئی۔ جب کہ مابعد ساختیات نے فلسفیانہ مقدمات کی بنیاد پر جس طرح مابعد جدید صورت حال میں ایک سے زیادہ تنقیدی متبادل ہمارے سامنے لا کھڑے کیے ہیں، تو پھر کیوں نہ ان نظریاتی متبادلات کو ادبی اقدار کی شمولیت کے ساتھ مختلف اصناف ادب کے تعین قدر میں استعمال کرنے کی کوشش کی جائے۔ راقم الحروف نے چند سال قبل معاصر تنقید کے تضادات پر لکھتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا تھا کہ ہر چند کہ مابعد ساختیاتی رویوں کی بعض حد بندیاں ہیں مگر اس کے ثقافتی حوالے، بین المتونی رشتے اور متن اور قاری کے باہمی رابطے کی اہمیت کے

پیش نظر، نئے تصورات سے فراہم ہونے والی بصیرت سے کسب فیض نہ کرنا ہماری بد توفیقی پر محمول ہوگا۔ مگر اس کے ساتھ ہی تعین قدر کے مرحلے میں جدید تنقید کے ادبی پیانوں کو روبہ عمل لانے کی اہمیت بہر حال برقرار رہے گی۔ میرا معروضہ تھا کہ:

''مابعد ساختیاتی فکر کی رو سے معنی کا التوا کچھ اس طرح روبہ عمل آتا ہے کہ اگر ہم نے محض اس فکر پر انحصار کیا تو ہم تعین قدر اور مراتب کی درجہ بندی سے دور جا پڑیں گے۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد جدید نظریات کو اردو کی جدید تنقید سے ہم آمیز کر کے اردو شعریات کے لیے اسے زیادہ مفید اور کار آمد بنانے پر نئے سرے سے غور و خوض کا سلسلہ شروع کیا جائے۔''

یوں تو جدید تنقید اور مابعد جدید تصورات کے مابین جس نوع کے کشاکش کا سلسلہ نئے ادبی نظریات کے رواج کے ساتھ ہی شروع ہوگیا تھا، اس کے پس منظر میں ہیئتی تنقید کی زائیدہ اردو کی جدید تنقید، اور ثقافتی حوالوں پر اصرار کرنے والے نئی تنقیدی مباحث میں اشتراک، دور از کار بات معلوم ہوتی ہے۔ لیکن جدید اردو تنقید نے گذشتہ برسوں میں نو آبادیاتی عناصر کو نشان زد کرنا شروع کیا ہے، یا بین المتونیت کے مضمرات کو متن کے بجائے متن کے رشتوں میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے یا تعبیر متن کے معاملے میں نئی بصیرتوں کی اہمیت تسلیم کی ہے، ان مثالوں کی موجودگی میں ادب کی تفہیم اور اقداری فیصلوں میں مدد حاصل کرنے کے لیے ان نظریات سے استفادے کی راہیں ضرور استوار کی جاسکتی ہیں۔

جدیدیت کے زیر اثر فروغ پانے والی تنقید نے محض ان معیاروں کی بنیاد پر جن کو اس نے ہمیشہ ادبی معیار کا نام دیا اور انہیں ادب کے تعین قدر کے لیے آفاقی اصولوں کی طرح برتا، اسی تنقید کے نمائندوں نے کبھی یہ سوچنے کی زحمت گوارہ نہیں کی کہ آفاقیت کا مغربی تصور کسی بھی طرح مشرقی اقدار کی نمائندگی نہیں کرتا، اردو میں ادبی تنقید کا آغاز ہی چوں کہ نو آبادیاتی مرعوبیت کے زیر اثر ہوا تھا، اور چوں کہ مغرب میں ب ہی کیا تمام علوم و فنون میں آفاقیت کا نعرہ سب سے زیادہ مقبول اور پسندیدہ رہ چکا تھا اس۔ یہ اس کے زیر اثر الطاف حسین حالی ہوں یا محمد حسین آزاد،

ان دونوں کے یہاں آفاقی اصولوں کی تلاش بنیادی علمی اور ادبی مطالبہ بن کر ابھری تھی۔ مگر عبرت انگیز صورت تب سامنے آئی جب نصف صدی سے زیادہ عرصے کے بعد جدیدیت نے نوآبادیاتی ذہن کے مثالی معیارات کو آفاقی اصولوں کی حیثیت سے قبول کرلیا، گذشتہ دو تین دہائیوں میں نئے ادبی نظریات اور بعد جدید رویوں نے آفاقیت کے تصور پر محض سوالیہ نشان قائم نہیں کیے بلکہ اس کو مغرب کی تہذیبی برتری اور اپنے بنائے ہوئے اصولوں کو تسلط کی حد تک حاوی دیکھنے کی مغربی بالادستی کا نام دے کر یکسر مسترد کرنے کی کوشش کی ہے۔

اب ذرا آفاقیت کے تصور کے مضمرات پر نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ادب کا حوالہ ہو یا تہذیب کا، آفاقیت کا تصور بنیادی طور پر مغرب میں رومانی دور کی یادگار ہے۔ اگر آپ اس تصور کے پس منظر میں جائیں تو پتہ چلتا ہے کہ آفاقی اصولوں کی تلاش وجستجو دراصل ان بالادست اور بلند مرتبت معیارات کی تلاش کا دوسرا نام ہے جس کو مغربی نظریہ سازوں نے عالمی سطح پر بنیادی اور ہمہ گیر پیمانوں کی حیثیت سے منوانے کی کوشش کی تھی۔ مابعد جدید نقطۂ نظر رکھنے والے دانشور اور نقاد آفاقیت کے اس تصور کو بے معنی بھی قرار دیتے ہیں اور اس کے ممکنہ منفی نتائج کے اندیشوں سے بھی بے خبر نہیں ہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ علوم وفنون کے حوالے سے آفاقیت کا کوئی بھی تصور محض گورے امریکیوں کا اجارہ بن کر رہ گیا ہے، جو دوسری زبانوں، دوسری ثقافتوں، دوسری نسلوں اور دوسرے علاقے سے تعلق رکھنے والی اکائیوں کے تخلیق کردہ ادب کے لیے یکسر لایعنی ہے۔ چنانچہ یہیں سے مقامیت کے ساتھ ساتھ تہذیبی، جنسی اور نسلی سطحوں پر مختلف وحدتوں کی اہمیت پر اصرار بڑھ جاتا ہے اور ثقافتی سیاق وسباق ہر وحدت اور اکائی کے مطالعہ کا ادبی تناظر بن جاتا ہے، چونکہ اس نکتے پر مابعد نوآبادیاتی تنقید سب سے زیادہ توجہ صرف کرتی ہے، اس لیے اردو کی معاصر تنقید کے لیے یہ نقطۂ نظر غیر معمولی اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ اس لیے کہ نوآبادیاتی عہد میں تقریباً سو سال سے زیادہ عرصے تک ہندوستانی زبانوں میں بالعموم اور اردو میں بالخصوص مغربی حکمرانوں کی مرضی، رہنمائی اور بالادستی کا ادب لکھا جاتا رہا۔ چنانچہ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس نوع کی ساری ادبی تحریروں کے سلسلے میں ایسے تنقیدی پیمانوں کی گنجائش نکالی جائے جن کی مدد سے نوآبادیاتی افراط وتفریط کی نشان دہی کی جاسکے اور فکری اور

تہذیبی مرعوبیت کے عناصر کو پوری طرح بے نقاب کیا جا سکے۔اس طریق کار کو مابعد نوآبادیاتی تنقیدی طریق کار کا نام بھی دیا جا سکتا ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس طرح کے ثقافتی مطالعات میں ادبی قدر کے پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کیا جائے گا۔

نوآبادیاتی مطالعات کے ساتھ تانیثیت بھی چوں کہ جنسی سطح پر تفریق کے تصور کے خلاف ایک ردعمل ہے، اس لیے تانیثت یا تانیثی تنقید، جنسی بالادستی اور تفریق پرمبنی ادبی تحریروں کو ترجیحی بنیادوں پر زیر بحث لاتی ہے۔اردو میں تانیثی تنقید، نہ صرف اس تفریق کی نشان دہی پرمبنی ہوسکتی ہے۔ بلکہ خصوصیت کے ساتھ فکشن میں تانیثی کرداروں کے ساتھ سلوک، ان کی مجہول پیش کش، ان کے ساتھ منفعل فنی برتاؤ، جیسے تمام نکات کو نقطۂ ارتکاز بنا سکتی ہے۔مگر ان کے ساتھ بھی ادبی اور تخلیقی عناصر کی نشان دہی کے پیمانے ہر جگہ اپنی موجودگی کا احساس دلائیں گے۔

●●●

مابعد جدید تنقید: اصول اور طریقِ کار

مابعد جدید تنقید کے اصول اور طریق کار کی تلاش و جستجو کا عمل اس وقت تک معنی خیز اور منطقی بنیادوں پر استوار نہیں ہو سکتا جب تک اس کے زمانی سیاق و سباق کا تعین نہ کر لیا جائے۔ مابعد جدیدیت کیا ہے؟ کیا مابعد جدید صورت حال جدیدیت کے ادبی میلان کے متوازی کسی ادبی رویے کو نشان زد کرتی ہے اور کیا مابعد جدید تصور ادب کے مختلف، متنوع اور قدرے منتشر عناصر کو تنقیدی ضابطے کے طور پر استعمال کیا جا سکتا ہے؟ یہ سوالات بنیادی نوعیت کے ہیں اور ان ہی سوالات کا سامنا کر کے ادب اور تنقید کے بدلتے ہوئے منظر نامے کی مدد سے تنقیدی طریق کار کی ضابطہ بندی کی جا سکتی ہے۔ اس لیے پہلے اس بات کو سمجھنا ضروری ہے کہ جدیدیت کے زیر اثر مرتب ہونے والے تنقیدی رویوں کے اساسی محرکات کیا تھے، اور ان محرکات کے نتیجے میں ادبی اظہار کے وہ کون سے پہلو نظر انداز کیے جاتے رہے جن کی تلافی مابعد جدید تنقیدی طریق کار سے کی جا سکتی ہے؟ اس ضمن میں جدیدیت کے نظری مسائل کا ذکر ضروری ہے۔ تا کہ مابعد جدیدیت کے حدود کا تعین کیا جا سکے۔ اگر آپ جدیدیت کے نمایاں عناصر کی نشان دہی کریں تو سیاسی وابستگی سے انکار اور کسی مخصوص سیاسی یا سماجی رویے کی رہنمائی قبول نہ کرنے پر اصرار، کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ جدیدیت آزادیٔ رائے اور آزادیٔ فکر پر زور دیتی ہے۔ فنی شعور پر کسی قسم کی پابندی گوارہ نہیں کرتی۔ جدیدیت کو قاری سے رابطے سے زیادہ تخلیق کار کے

تخلیقی شعور کی سچائی پر اصرار ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر ہمارے ادب میں اشاریت اور علامت پسندی کی تہہ داری کی وکالت کی گئی۔ ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے غیر ادبی معیاروں سے اجتناب برتا گیا اور چوں کہ جدید موضوعات کے ساتھ جدیدیت نے نئے اسالیب کا بھی تقاضہ کیا اس لیے تجربہ پسندی کو جدیدیت میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہو گئی۔ لیکن فکری طور پر اگر کوئی نقطہ نظر یا فلسفیانہ پس منظر جدیدیت میں موجود رہا تو وہ وجودی فکر کا پس منظر تھا۔ وجودیت کے علاوہ بیسویں صدی کے اوائل تک نمایاں ہونے والے فکری اور فنی رویوں میں ماورائے حقیقت نگاری، پیکر تراشی، مکعبیت اور علامت نگاری جیسے رجحانات سے بھی جدیدیت نے خاطر خواہ استفادہ کیا.... جدیدیت کے ان تمام نمائندہ عناصر سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند ادبی نقطہ نظر کے مقابلے میں جدید تصورِ ادب میں ذاتی اور داخلی حوالے نمایاں رہے۔ ترقی پسندوں کی جانب دار سیاسی وابستگی کے مقابلے میں جدیدیت نے سیاسی وابستگی کو یکسر مسترد کیا۔ براہ راست طرزِ اظہار اختیار کرنے کے بجائے فن پارے میں تہہ داری اور دبازت پر اصرار کیا۔ جس کا لازمی نتیجہ تھا کہ استعارہ سازی، اور علامت نگاری جیسے ادبی طریق کار کو حد درجہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ زبان، اسلوب اور تکنیک کو مواد اور موضوع سے زیادہ اسی خاطر اہمیت حاصل ہوئی کہ علامتی اظہار سے معنوی زرخیزی کے امکانات میں اضافہ ہوسکتا تھا۔ لیکن یہ پورا تصورِ ادب معنی اور مفہوم کی تکثیریت پر مرکوز تھا۔ اور اس میں زبان کو حقیقت کے عکس یا اظہارِ حقیقت کے تہہ دار وسیلے کے طور پر استعمال کیا گیا۔ اس نقطہ نظر کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ حقیقت سے ہمارا رشتہ لازمی طور پر قائم رہا اور زبان، خارجی حقیقت کا عکس پیش کرنے یا حقیقت کے اظہار کا ایک موثر وسیلہ بنی رہی۔

مابعد جدید تصورِ ادب نے سب سے بڑا اور سب سے اہم سوال خارجی حقیقت یا واقعات و تجربات یا مشاہدات کے حقیقی روپ اور زبان کے ذریعہ پیش ہونے والے روپ کے بارے میں اٹھایا۔ اس لیے زندگی اور زندگی کے لسانی اظہار کے درمیان جس نوع کی خلیج حائل ہے وہ بڑی اہمیت اختیار کر گیا۔ مابعد جدیدیت نے معروضی صداقت کے تصور پر ہی سوالیہ نشان قائم کر دیا۔ چنانچہ صداقت یا زندگی کی معروضیت ہی ادب کے حوالے سے معرضِ بحث میں آ گئی۔ زبان کے رول کے بارے میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین یہ وہ بنیادی حدِ فاصل ہے

جن کو اگر اس گفتگو میں پیش نظر نہ رکھا جائے تو ادب یا ادبی اظہار کی سطح پر ہمارا نقطہ ارتکاز مابعد جدید ادب کے بجائے مابعد جدید سماجی یا ثقافتی صورت حال سے مربوط ہو جائے گا جو اس گفتگو میں ہمارا بنیادی سروکار نہیں، ہر چند کہ ضمنی اور ثانوی سطح پر مابعد جدید صورت حال بھی زیر بحث آسکتی ہے۔ اس ضمن میں یہ بات بھی خارج از بحث نہیں کہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح اپنے لغوی معنوں میں ان ادبی رویوں کو نشان زد کرتی ہے جو زمانی اعتبار سے جدیدیت کے بعد کے رویے ہیں۔ شاید اسی باعث اردو کے متعدد نقادوں نے 'جدید' کے لفظ کو معاصر، موجود، اور نئے کے مترادف کے طور پر استعمال کیا ہے، لیکن چوں کہ اردو میں جدیدیت کا میلان ترقی پسند ادبی نظریے کے بعد اور اس کے ردعمل میں سامنے آیا اس لیے زمانی طور پر نئے پن اور عصری ادبی رویے کے لیے اس اصطلاح کا استعمال زیادہ موزوں نہیں معلوم ہوتا۔ جہاں تک مابعد جدیدیت کا سوال ہے تو اس اصطلاح کے لغوی معنی بھی جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، بہ ظاہر جدیدیت کے بعد کے زمانی حوالے کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ لیوتار نے ادبی اصطلاح کے طور پر ماقبل اور مابعد کے لفظوں سے کسی نوع کی زمانی تفریق کو تہذیبی تاریخ کے لیے بے معنی قرار دیا ہے۔ اس لیے اس کے خیال میں ''مابعد اور ماقبل پر زور دینے کے باعث ہم اکثر اس زمانۂ حال کو نظر انداز کرنے کے مرتکب ہوتے ہیں۔ جو زمانی تسلسل کے لیے صحیح تناظر فراہم کرتا ہے۔''

تاہم مابعد جدیدیت کی ادبی اور ثقافتی اصطلاح حتمی طور پر جدیدیت کے خلاف کسی ردعمل کو سامنے نہیں لاتی، بلکہ ایسا بھی ہوا ہے کہ جدیدیت کے زیر اثر ابھرنے والے بعض رویوں نے جو ادب تخلیق کیا وہ بھی بعد میں مابعد جدید کہلایا۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کے بنیادی فن پاروں کے طور پر بہت سے ایسے متون کا نام لیا جاتا ہے جو کسی زمانے میں جدیدیت کی شناخت تصور کیے جاتے تھے۔ اگر ایسا ہے تو اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جدید تنقید کے نظریہ سازوں نے جدیدیت کے اندر مابعد جدیدیت کے ان عناصر کو اپنی تحریروں میں کیوں کر نمایاں نہیں کیا جن کو جدیدیت کے مساوی یا متوازی رویے کی حیثیت حاصل ہو سکتی تھی۔ پھر یہ بھی ہے کہ جدیدیت نے تعین قدر کے جن آفاقی اصولوں پر انحصار کیا ان اصولوں کا اطلاق اپنے آپ غیر آفاقی،

تاریخی، نسلی یا علاقائی حوالوں سے صرف نظر کرنے کی صورت میں نمودار ہوا۔ اس بات کو اس طرح بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ جدید تنقید کی ضابطہ بندی نے شعوری یا غیر شعوری طور پر معاصر ادب کے ان عناصر کو التوا میں ڈالنے کی کوشش کی جن عناصر کو آج مابعد جدید عناصر کے طور پر نمایاں کیا جارہا ہے، اور ان سے مربوط اور دوسرے عناصر کی تشکیل کے ذریعہ مابعد جدیدیت کی شناخت مرتب کی جارہی ہے۔ مثال کے طور پر سیاسی وسماجی عدم وابستگی کا مسئلہ، مابعد جدیدیت کے لیے اہم نہیں رہ گیا، آزادیٔ فکر کو مطلق قدر کے طور پر تسلیم تو کیا گیا مگر اس کا رشتہ زبان سے جوڑنے کی کوشش کی گئی۔ قاری سے رابطے کو جس طرح جدیدیت نے ثانوی حیثیت دے رکھی تھی، مابعد جدید تصور ادب نے نہ صرف یہ کہ قاری کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ اس کے تاثر یا ردعمل کے بغیر متن کے معنوی عمل کو نامکمل قرار دیا۔ جہاں تک ادب کو ادبی یا غیر ادبی معیاروں پر پرکھنے کا سوال ہے تو اس نئے میلان نے ادبی اور غیر ادبی معیاروں میں کوئی تفریق ہی قائم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید بلکہ مابعد ساختیاتی رویے کے ادبی اور غیر ادبی اظہار میں حد فاصل قائم نہ کرنے کے طریق کار پر ادبیات اور شعریات کے ماہرین سب سے زیادہ معترض نظر آتے ہیں۔ مابعد جدید ادب میں جدیدیت جیسی تجربہ پسندی کو اس حد تک سیال اور لچک دار بنادیا گیا ہے کہ اس رویے کا پورا انحصار زبان کے ذریعے حقیقت یا واقعیت یا مدلول کی تخلیق پر مرکوز ہے۔ لیکن ان تمام متوازی، مماثل اور غیر متوازی غیر مماثل پہلوؤں کے مقابلے میں مابعد جدیدیت نے، جدیدیت کے زیر اثر غیر معمولی اہمیت اختیار کر لینے والی علامت پسندی سے الگ رویہ اختیار کیا جس کی وجہ سوائے اس کے اور مدعا کے باہمی رشتے کو قطعی اور حتمی نہیں قرار دیتا۔ اس رویے کے مطابق ادب میں زبان کی تشکیل وتعمیر کی اپنی آزاد اور خود مکتفی منطق ہوتی ہے۔ اور یہی منطق یہ طے کراتی ہے کہ زبان کے وسیلے سے قاری جس تجربے تک رسائی حاصل کرتا ہے وہی لازمی طور پر حقیقت یا واقعیت کا اصلی روپ ہے بھی یا نہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ وہ لسانی طریق کار ہے جو زبان کی ساخت اور لفظ ومعنی کے غیر قطعی ربط کے تصور کے زیر اثر روبہ عمل آتا ہے۔ اس لسانی طریق کار کے مطالعے کے بعد نسبتاً قدیم متون میں بھی مابعد جدید رویوں کی نشان دہی کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر جیمس جوائس کے ناول یولیسس کو جدیدیت کا بھی سنگ سمجھا جاتا ہے اور اس ناول میں ہم

آواز وہم معنی الفاظ کی تکرار سے جس نوع کے جمالیاتی تاثرات ابھارے گئے ہیں، اس انداز کو مابعد جدید انداز سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ یا اسی طرح بیکٹ کے ڈرامے 'ویٹنگ فار گوڈ' میں تضاد، عدم ربط، غیر منطقی لسانی اشاروں یا تلمیحوں کے ذریعے جس طرح کی متنیت نمایاں کی گئی ہے اسے اب مابعد جدید تصورِ متنیت کا نام دیا جاتا ہے۔ ان مثالوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین عمل اور ردِ عمل کا تعلق نہیں بلکہ ان کو دو ایسے متوازی ادبی رویوں کی حیثیت حاصل ہے جن میں سے ایک کو دوسرے کے غیر پر مبنی قرار دیا جاسکتا ہے۔

جہاں تک مابعد جدید تنقید کا سوال ہے تو اس کی باضابطہ تشکیل نہ ہونے کے باوجود اس کے نظری مباحث ان ہی بنیادوں پر استوار ہوں گے جو مابعد جدید تصورِ ادب کے نظری مباحث ہیں۔ ان مباحث کی جو تلخیص اب تک زیرِ بحث آئی ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ مابعد جدید تنقید صرف، مابعد جدیدیت، کے زیر اثر لکھے جانے والے ادب پر ہی نہیں لکھی جائے گی۔ اگر ایسا ہو تو کسی بھی تنقیدی طریق کار کا دائرہ محدود ہو کر رہ جائے گا اور آج کے بدلے ہوئے ادبی منظر نامے میں ماقبل کے متون کے مطالعہ کا جواز، اور معنویت برائے نام رہ جائے گی۔ کسی بھی زمانے کے تنقیدی اصول وضوابط جس طرح اپنے زمانے کے ادبی رویوں سے کسبِ فیض کرتے ہیں لیکن ان کا اطلاقی پہلو زمانہ حال کے ادب تک محدود نہیں رہتا اسی طرح مابعد جدید تنقید کو بھی قطعیت سے اجتناب کرتے ہوئے اپنے مطالعے اور تفہیم کا دائرہ وسیع کرنا ہوگا۔ مابعد جدید تنقیدی رویے کے بارے میں ایک عمومی اور سہل پسندانہ نقطۂ نظر تو یہ ہوسکتا ہے کہ جس ادبی سرمایے کو جدیدیت کا نمائندہ سرمایہ قرار دیا گیا ہے اس سے مختلف ہر رویے کو ہم مابعد جدید رویہ قرار دے دیں۔ لیکن اس نقطہ نظر کو پائدار بنیادوں پر قائم نہیں کیا جاسکتا اور نہ محض زمانی طور پر جدیدیت کے بعد رونما ہونے والے ہر ادبی میلان کو بغیر کسی نظریاتی یا ادبی درجہ بندی کے مابعد جدیدیت کے دائرہ کار میں شامل کرنا آسان ہوگا۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد جدید ادب کے ایک مرکزی تصور ''متن، متنیت اور متن کی بنت'' کے اساسی طریق کار کو سب سے پہلے سمجھا جائے، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ متن اور متنیت کو زیرِ بحث میلان کے تحت کیوں کر غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی ہے۔ ساختیات، مابعد ساختیات اور لاتشکیل سے

متعلق نظریات میں لسانی متن بنانے کی منطق پر سب سے زیادہ زور ملتا ہے۔ اسی لیے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ مابعد جدید نظریۂ ادب کی تشکیل میں سوسیور، لاکاں، پال دی مان، رولاں بارتھ، لیوتار اور جولیا کرستیوا کے افکار و نظریات نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ چوں کہ مابعد جدیدیت نے پس ساختیاتی نظریات سے بنیادی نوعیت کا استفادہ کیا ہے، اس لیے اس تصور ادب میں یہ بھی اصرار نمایاں ہے کہ متن نہ صرف یہ کہ قائم بالذات ہے بلکہ فی نفسہٖ اپنا جواز اور معیار بھی ہے۔ مابعد جدیدیت کے اس ادبی اور لسانی رویے کے باعث متن کی حیثیت ان تمام حوالوں سے دیکھی اور پرکھی جائے گی جو حوالے متن کے بنانے اور متن کو خارجی حقیقت کا نعم البدل ثابت کرنے سے عبارت ہیں۔ یہی سبب ہے کہ مابعد جدیدیت میں بین المتونیت (Inter Texuality) کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ فکشن کے ضمن میں مابعد جدید متن کی موجودگی کا سلسلہ مشرق و مغرب میں دور تک پھیلا ہوا ہے۔ بین المتونیت اتنی وسیع اور جامع اصطلاح ہے کہ اس کے دائرہ کار میں محض کتابی اور تحریری متن نہیں آتا بلکہ لسانی اظہار کے ساتھ ساجی یا ثقافتی مظاہر لفظوں کی گرفت میں آنے والے حقائق کے علاوہ معرض اظہار میں نہ آپانے والا اظہار، ماضی کے مسلمات، ثقافتی طور پر رائج تصورات، نسلی حافظہ، اور کہاوتوں یا تلمیحوں کے نام سے متداول قصوں اور کہانیوں جیسے اظہار و بیان کے سارے اسالیب، اس طریق کار کے ذریعہ متن کے طور پر استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ متن پر متن بنانے کی سامنے کی مثال تو بہت واضح ہے کہ کسی ادبی یا لسانی متن یا اس متن کے کسی پہلو، کسی کردار، یا کسی صورت حال کی بنیاد پر مابعد جدید فکشن یا شاعری کی ساخت بنائی جائے۔ فکشن کے سلسلے میں متن کی کسی ایسی ساخت کے لیے ریمنڈ فیڈرمین نے ماورائے فکشن (یا Surfiction) کی اصطلاح استعمال کی ہے — اردو کی ادبی روایت میں اس نوع کے متن کی تشکیل کوئی نئی چیز نہیں۔ قدیم متن کا پس منظر ہماری شعریات کا ایک طاقت ور محرک رہا ہے۔ مثال کے طور پر قصہ چہار درویش، طوطا کہانی اور گل بکاؤلی کو پیش کیا جاسکتا ہے، کہ ان متون کو کئی شعری اور نثری اصناف میں بنیادی متن کے طور پر استعمال کیا گیا۔ 'گلزار نسیم' سے موسوم مثنوی گل بکاؤلی کے قصے پر مبنی ہے، اور اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس مثنوی میں بنیادی قصے کی معنویت کو تبدیل کیا گیا ہے۔ اس انداز ہم ایک روایتی کہانی کی باز آفرینی بھی قرار

دے سکتے ہیں، مگر جب اسی کہانی کو اس نقطۂ نظر سے دیکھا گیا کہ شہنشاہ زین الملوک کا اپنے سب سے چھوٹے بیٹے تاج الملوک کو دیکھتے ہی اپنی آنکھیں گنوا بیٹھنے میں ایڈی پس کامپلیکس کا پہلو مضمر ہے اور جب ہم آگے یہ دیکھتے ہیں کہ نسلی خلیج یا فرائڈ اور یونگ کے تحت الشعور، اور اجتماعی لاشعور کی نمائندگی کرنے والا تاج الملوک ہی اپنے باپ کا سچا وارث اور اس کے دکھوں کا مداوا ثابت ہوتا ہے، تو اندازہ ہوتا ہے کہ پرانا متن نئے قالب میں افہام و تفہیم کے کئی اور گوشے روشن کرتا ہے۔ متن پر متن بنانے کی سیدھی اور براہ راست مثالوں میں انتظار حسین کے متعدد افسانے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ بالخصوص ان کا افسانہ 'نر ناری' اپنی اصل کے اعتبار سے بیتال پچیسی کے ایک قصے پر مبنی ہے۔ اگر آپ اس کی گہرائی میں جائیں تو اس موضوع پر آپ کو تھومس مان کے افسانہ 'The Transposed Head' کو بھی اپنے ذہن میں تازہ کرنا پڑے گا۔ اور پھر آپ کو اندازہ ہوگا کہ انتظار حسین نے کس طرح بیتال پچیسی کے قصے اور تھومس مان کی کہانی کو ہم آمیز کر کے اپنے افسانے میں ایک تیسری جہت پیدا کی ہے۔ مزید برآں یہ کہ اپنے متن کو ماضی سے مربوط رکھتے ہوئے اسے اپنی معاصر زندگی کا حوالہ بنادیا ہے۔ اسی طرح انتظار حسین نے اپنے افسانے 'رات' میں یاجوج ماجوج کے متن کو اور دیوار میں دیوار قہقہہ کے اسطور کو ایسے بنیادی متن کے طور پر استعمال کیا ہے، جسے ثقافتی متن کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ متن پر متن تیار کرنے کی اس سے بھی زیادہ واضح مثالیں ملاحظہ کرنا چاہیں تو سریندر پرکاش کے افسانہ بجوکا، میں پریم چند کے ہوری کا حوالہ اور بھولا کی واپسی میں راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ 'بھولا' کی بازگشت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ اسی طرح انور قمر کے افسانہ کابلی والا کی واپسی میں رابندر ناتھ ٹیگور کے متن، عابد سہیل کے افسانہ عیدگاہ میں پریم چند کے متن، اور وحید انور کے افسانہ 'مہالکشمی کے پل کے اس پار' میں کرشن چندر کے متن کو اپنی تعبیر کے منطق کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اردو نظم میں سعادت حسن منٹو کے افسانے ہتک، کے متن پر شہریار، بلراج کومل اور کمار پاشی کی نظمیں 'سوگندھی' کے کردار کے بعض بالکل نئے پہلو ابھارتی ہیں۔ اس طریق کار میں مابعد جدید متن کا جواز خود متن کے اندر موجود ہے۔ اور جہاں ماقبل کے کسی متن کا حوالہ پس منظر کے طور پر کارفرما نظر آتا ہے تو کہانی یا نظم کا متن ماقبل کے بول یا خارجی حوالے یا سماجی مسئلے کی نمائندگی نہیں کرتا

بلکہ مابعد جدید متن کو جس دلالت معنی کا وسیلہ بنایا گیا ہے اسی دلالت کا حوالہ متن میں اپنا جواز آپ بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ متن پر متن بنانے کے اس طریق کار کا استعمال فکشن میں روز افزوں ہے۔ مابعد جدید فکشن میں اس کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ عالمی سطح کا نمائندہ ترین شاعر اور فکشن نگار بورخیس کہتا ہے کہ ''مابعد جدیدیت ایسا متن تیار کرتی ہے جو ترجیحی طور پر ماقبل کے کسی نہ کسی متن کی تفسیر اور اس پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہو۔ خود بورخیس کے بیشتر افسانے کسی نہ کسی متن کی تفسیر، تبصرے یا اس پر مکالمے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مغرب کے متعدد پرانے اور نئے ادیبوں کے متن کو بورخیس نے اپنے متن کے بنیادی مواد کے طور پر اس حد تک استعمال کیا ہے کہ متن تیار کرنے کے اس طریق کار میں اس کو ممتاز حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔

مابعد جدید ادب کا ایک امتیازی پہلو، ادب کے آفاقی قدروں اور آفاقی اصولوں کے بجائے مقامی، تہذیبی اور ثقافتی قدروں کی بازیافت بھی ہے۔ اس رویے نے تنقید کی دنیا میں ادب کی پرکھ کو زیر بحث ادبی متن کے تہذیبی سیاق و سباق سے لازمی طور پر مربوط کر دیا ہے۔ کوئی بھی ادبی متن کسی مخصوص تہذیب اور اس تہذیب کے تصور کائنات کا زائیدہ ہوتا ہے، اس لیے اس کی قدر و قیمت بھی تہذیبی سیاق و سباق میں ہی متعین ہو سکتی ہے۔ اور اس کی معنویت بھی تہذیبی حوالوں سے ہی قائم کی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں اردو کے نقادوں میں بنیادی نوعیت کے سوالات شمس الرحمٰن فاروقی نے میر کی شاعری کے مطالعے کے دوران، غزل کی شعریات کی بازیافت کے عمل سے گزرتے ہوئے اٹھائے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''گذشتہ سو برسوں سے ہمارا المیہ یہ رہا ہے کہ ہم لوگوں نے اپنے ادب کو غیر تہذیب کے حوالے سے پڑھا، اور اس وقت یہ عالم ہے کہ وہ شعریات ہی ہم سے کھو گئی جس کی رو سے کلاسیکی زمانے کے لوگ اپنے شعر بناتے تھے۔ لہٰذا کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لیے بے معنی ہے اور جو حصہ معنی خیز ہے وہ بھی اس لیے بامعنی ہے کہ غیر تہذیب کے تصورات کو ہم کھینچ تان کر اس پر منطبق کر سکتے ہیں۔..... کسی ادب کو پڑھنے کے لیے آفاقی تنقیدی اصولوں سے زیادہ ضروری اس بات کا جاننا ہے کہ

جس تہذیب نے وہ ادب پیدا کیا ہے اس میں کس چیز کو ادب کہتے ہیں۔
کیوں کہ آخری تجزیے میں بس یہی بات نکلتی ہے کہ جن متون کو ادبی معاشرہ
ادب کہے وہ ادب ہیں، جن کو ادبی معاشرہ اچھا کہے وہ اچھا ادب ہیں،
اور جن کو ادبی معاشرہ بڑا ادب کہے وہ بڑا ادب ہیں۔ (شعر شور انگیز:3)

اردو میں آفاقی تنقیدی اصولوں کی آواز سب سے نمایاں طور پر الطاف حسین حالی نے اٹھائی تھی اور اسی باعث غزل اور قصیدے کے سرمایے میں ان کو اَن گنت نقائص نظر آئے۔ اس تصور ادب کی انتہا پسندانہ مثال کرنل ہالرائڈ اور محمد حسین کے ذریعہ چلائی گئی جدید نظم کی تحریک میں ملتی ہے۔ جس کے تمام مباحث میں اردو نظم کا اہم ترین شاعر نظیر اکبرآبادی کہیں بھی قابل ذکر تک نہ ٹھہرا۔ کلیم الدین احمد نے اپنی تنقید میں اس آفاقیت کی لے کو کچھ اور بلند کیا۔ نتیجے کے طور پر بعض ممتاز ترین نظم گو شعرا مغربی نظم کے 'عضویاتی کل' کے پیمانے پر ساقط الاعتبار قرار دیے گئے اس انداز نقد کا نقطۂ عروج یہ تھا کہ اقبال ان کے لیے دوسرے درجے کے نظم گو ٹھہرے کہ نظم کی ہیئت کے سلسلے میں وہ نہ صرف یہ کہ ان کے نام نہاد آفاقی معیار پر پورے نہیں اترتے بلکہ اس لیے بھی عالمی سطح کے شاعر قرار نہ پاسکے کہ عالمی سطح کے کسی مغربی نقاد نے ان کو سند اعتبار نہیں بخشا۔ اردو ادب اور تنقید میں آفاقی معیاروں کی بازگشت علی گڑھ تحریک، ادب لطیف، ترقی پسند تحریک اور جدیدیت جیسے تمام ادبی رویوں میں محسوس کی جاسکتی ہے۔

مابعد جدید تصور ادب چوں کہ مقامی اور تہذیبی حوالوں کو متن کا لازمی تناظر قرار دیتا ہے اس لیے مابعد جدیدیت میں قبائلی اور نسلی قصوں، داستانوں، اور دیومالاؤں کی معنویت زیادہ بڑھ گئی ہے۔ افریقہ میں سیاہ فام شاعری کا فروغ، ہندوستان میں دلت لٹریچر کی فراوانی اور بیش تر زبانوں میں نسائی ادبی رویوں پر اصرار اسی مابعد جدید صورت حال کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس لیے مابعد جدید تنقید اس نوع کے ادبی متون کو محض نسلی، جنسی یا طبقاتی نمائندگی کی وجہ سے اب نظر انداز نہیں کرسکتی۔ اس سلسلے میں یہ بات درست ہے کہ مابعد جدید صورت حال میں احیا پرستی، بنیاد پرستی یا علیحدگی پسندی کو اخلاقی جواز اور فکری سہارا مل سکتا ہے۔ مگر ان تمام خطرات سے آگاہ رہتے ہوئے ادبی متن کے پھیلتے ہوئے انتہا درجہ وسیع دائرے کو محدود نہیں کیا جاسکتا۔ اس موقع پر تنقیدی طریق کار

کے نقطۂ نظر سے ایک اہم سوال یہ اٹھایا جا سکتا ہے کہ نسلی، طبقاتی یا جنسی بنیادوں پر لکھے جانے والے متن کی عملی تنقید میں تعیین قدر کا معیار کیا ہو؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ موضوعاتی وابستگی کے ادب اور زبان کے حوالے سے لکھے جانے والے متن میں بھی مابعد جدید شعریات کے بنیادی اصول اپنا کام کرتے رہیں گے اور دوسرا جواب یہ کہ مابعد جدید تنقید کا طریق کار اقداری کے مقابلے میں ترجیحی طور پر توضیحی ہوگا—

مابعد جدیدیت جب آفاقیت اور ہمہ گیری کے نوآبادیاتی رویے سے انحراف کرتی ہے تو اس کی مراجعت تہذیب اور ثقافت کے حوالے سے ماضی کی طرف بھی ہوگی۔ اس لیے حوالہ خواہ تلمیح کا ہو، اپنی زمین سے وابستگی کا یا کہاوتوں اور دیومالائی قصوں کا، ان سب کو ماضی کی طرف مراجعت کا نام دینا ہی زیادہ مناسب ہوگا۔ مشرق و مغرب میں بلا امتیاز تلمیح کے جامع اور دوررس استعمال کی دیرینہ روایت رہی ہے۔ مگر یہ روایت مابعد جدید نقطۂ نظر کے لیے اس وقت قابل توجہ بنتی ہے جب اس کے ذریعے ماضی یا ماضی کے مفروضات اور مسلمات ثقافتی یا ادبی متن کے طور پر نمودار ہوتے ہیں اور کسی دوسرے متن کی تشکیل کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ اردو شاعری میں مشرقی تہذیب و ثقافت، مذہبی معتقدات، الہامی کتب، اور اساطیری واقعات کی اتنی جامع اور گنجان تلمیحیں موجود ہیں جن کی درجہ بندی کے ذریعہ شعوری اور لاشعوری طور پر تلمیحی محرکات کی کارفرمائی کے عقدے نئے اور پرانے متون کے مطالعے میں کھولے جا سکتے ہیں۔ مابعد جدیدیت تلمیح کو براہ راست زیر بحث نہیں لاتی بلکہ اس کے وسیلے سے ثقافتی متن کو موضوع بناتی ہے۔ اب دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ثقافتی متن کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور اس میں ثقافتی اداروں کے ساتھ معتقدات اور مسلمات کا کیسا جال پھیلا ہوا ہے۔ اس بات کو اختر الایمان کی ایک نظم ''کالے سفید پروں والا پرندہ'' اور ''میری ایک شام'' کے چند مصرعوں کی مدد سے کسی حد تک سمجھا جا سکتا ہے:

برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ/ بھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے/
موت سے ہم نے ایک تعاون کر رکھا ہے/ سڑکوں پر ہر لحہ ایک میت جاتی ہے/
پس منظر میں کیا ہوتا ہے نظر کہاں جاتی ہے/

یا یہ مصرے کہ:

پھولوں کی خوشبو سے کیا کیا یاد آتا ہے/ چوک میں جس دن پھول پڑے
سڑتے تھے/ خونی دروازے پر شہزادوں کی پھانسی کا اعلان ہوا تھا/ یہ دنیا
لمحہ لمحہ جیتی ہے/ دلی کی گلیاں ویسی ہی آباد شاد ہیں سب/ دن تو کالے پر
والے بنگلے ہیں/ جو سب لمحوں کو/ اپنے پنکھوں میں موند کے آنکھوں سے
اوجھل ہوجاتے ہیں/ چاروں جانب رنگ رنگ کے جھنڈے اڑتے ہیں/
سب کی جیبوں میں انسانوں کے دکھ درد کا درماں/ خوشیوں کا نسخہ بندھا
پڑا ہے/ لیکن ایسا کیوں ہوتا ہے/ جب نسخہ کھلتا ہے/ 1857 جاتا ہے/
1947 آجاتا ہے/—

اس متن میں تاریخیت کی کارفرمائی واضح ہے مگر یہ تاریخیت محض تاریخیت نہیں، بہت اہم تاریخی اور ثقافتی متن کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ جیسے مصرعے سے جہاں ایک طرف مہاتما بدھ اور عیسیٰ مسیح کی روایت سے مربوط تاریخی اور مذہبی متن کی سنجیدگی ابھرتی ہے وہیں پھیلنے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے، جیسے مصرعے سے اہمال اور لایعنیت کا دائرہ کھینچ دیا گیا ہے۔ اسی طرح خونی دروازہ اور شہزادوں کی پھانسی کے اعلان کا ذکر اور پھر اس کے بعد دلی کی گلیاں ویسے ہی آباد شاد ہیں سب، کا حالیہ منظر، تضاد، کشمکش اور آئرنی (Irony) کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ جو تہذیبی حوالوں کے ساتھ اپنی بین المتونی منطق کے اعتبار سے مانوس صورتِ حال میں حیرت، عبرت اور آگہی کا احساس اجاگر کردیتا ہے۔ بعد کے مصرعوں میں نعروں، منصوبوں، وعدوں، خوش آئندہ خوابوں کی صورت میں انسان جس طرح اپنے دکھ درد کا درماں ڈھونڈھ لیتا ہے، فریب اور فریب شکستگی کی اس پوری فضا کو دو بڑے تاریخی اور تہذیبی متن 1857 اور 1947 کی شکنجے میں رکھ کر پاش پاش کردیا گیا ہے— یہ اور اس طرح کے اختر الایمان کے بعض اور متن، شاعر کا وہ امتیاز بن جاتے ہیں جن کو مابعد جدید صورت حال اور تصور ادب کے حوالے سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا بھی جاسکتا ہے اور ان کی توجیہ بھی قرار واقعی انداز میں کی جاسکتی ہے۔

نئی غزل کے کچھ ایسے اسالیب جو نسبتاً بعد کے زمانے میں سامنے آئے ہیں ان میں بھی اپنی زمین اور اپنے مذہبی ورثے کو ثقافتی متن کے طور پر استعمال کرنے کی مثالیں بہت نمایاں ہیں۔ تفصیلی مثالوں سے احتراز کرتے ہوئے عرفان صدیقی کے چند شعر اس ضمن میں ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں:

ندی سے پھول نہ گنج گہر نکلتا ہے
جو طشت موج اٹھاتا ہوں سر نکلتا ہے
یہ کس نے دست بریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام شہر میں نخل دعا نکل آئے
یہ سرخ پھول سا کیا کھل رہا ہے نیزے پر
یہ کیا پرند ہے شاخ شجر پہ وارا ہوا

ان اشعار میں ایثار، قربانی یا کربلا کی کھوئی ہوئی روایت کی بازیافت کا عمل موجود ہے۔ جدید تنقید اس نوع کے شعروں کو علامت کے خانے میں رکھ کر مرکز کے بجائے محیط پر مبنی تعبیر کی صورتیں پیدا کرتی ہے۔ اگر آپ آخری شعر کو ایک بار پھر پڑھیں کہ 'یہ سرخ پھول سا کیا کھل رہا ہے نیزے پر یہ کیا پرند ہے شاخ شجر پہ وارا ہوا، تو پتہ چلتا ہے کہ لسانی ساخت یا دلالتی منطق سے اس میں بالکل نامانوس اور سیال سا معروض بنانے کی کوشش نمایاں ہے۔ اس قسم کی لسانی منطق کو ساخت کی سطح پر لانے کی کوششیں فرحت احساس، ثروت حسین اور محمد اظہار الحق کی غزلوں میں بھی جگہ جگہ سامنے آتی ہیں۔ اظہار الحق کے دو شعر ہیں کہ:

سنہری نیند سے کس نے مجھے بیدار کر ڈالا
دریچہ کھل رہا تھا خواب میں دیوار کر ڈالا
مری اترن سے اپنی ستر پوشی کر رہا ہے وہ
مرے طرز غزل نے کیا اسے نادار کر ڈالا

پہلے شعر میں سنہری نیند کے پیکر کی منطق کہیں خارجی حقیقت میں نہیں بلکہ خود شعر میں ہی خواب میں دریچہ کھلنے کے بیان میں موجود ہے اور بیدار کرنے میں کھلتے ہوئے دریچے کو دیوار میں

تبدیل کرنے کا جواز دیکھا جاسکتا ہے۔ اس نوع کے اشعار لسانی ساخت کے اعتبار سے نہ صرف یہ کہ اپنا جواز آپ بن جاتے ہیں بلکہ لسانی یا نشانیاتی ساخت کے ان نمونوں کے لیے کسی خارجی معروض کی صحیح یا غلط ترجمانی کی گنجائش بھی نہیں پیدا ہو پاتی۔ شعری متن میں اس لسانی طریق کار کی مثالیں غزلوں سے زیادہ نظموں میں ملتی ہیں۔ عادل منصوری، ثروت حسین اور صلاح الدین پرویز کی نظموں کا مطالعہ لسانی حقیقت کو تشکیل دینے کے نت نئے طریقے سامنے لاسکتا ہے۔ عادل منصوری نے اپنی مشہور نظم ''حشر کی صبح درخشاں ہو مقامِ محمود'' میں زمانی اور مکانی حوالوں کو خلط ملط کر کے زمان کو مکان اور مکان کو زمان میں منقلب کرنے کا بہترین تجربہ کیا ہے۔ خود اس مصرے میں حشر کی صبح درخشاں کو مقامِ محمود بتا کر صبح کے زمانی حوالے کو مقامِ محمود کے مکانی حوالے میں تبدیل کیا گیا ہے۔

معاصر فکشن میں اس لسانی طریق کار کے استعمال کا رجحان بہت واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے، اس لیے نیا فکشن کسی خارجی حقیقت کی ترجمانی کے بجائے لسانی مدلول کی تلاش بنتا نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں نیر مسعود کے متعدد افسانوں اور عبداللہ حسین کے ناول 'قید' کے متن میں تشکیل کی یہ صنعت شعوری طور پر استعمال کی گئی ہے۔ قاضی افضال حسین نے مابعد جدید ادب سے متعلق اپنے مضمون میں اس طرح کے افسانوی متن کی یافت میں قصہ کے اسباب وعلل سے زیادہ نتائج کو کارگر دکھایا ہے، جس کی توثیق 'قید' نام کے ناول کے متعدد بیانات سے ہوتی ہے۔ مثلاً یہ کہ عبداللہ حسین قصہ کے بیان میں حتمی بیانات کے بجائے راوی کے ایسے زاویہ نظر پر انحصار کرتے ہیں جو راوی کا زاویۂ نظر ہونے کے ناطے غلط بھی ہوسکتا ہے اور درست بھی۔ بیان کی پیش بندی کی ایک مثال اس طرح ہے:

> ''اس کے بعد جو کچھ ہوا وہ ایک پراسرار واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واقعہ یا اس کا سبب کسی کے علم میں نہ آیا۔ محض اس کے نتائج دیکھنے میں آئے۔ جو اصل واقعہ سے بھی زیادہ اسرار کے حامل تھے۔ بہر حال جو کچھ دنیا کے سامنے پیش آیا اس کا حال یوں ہے۔''

اب ذرا اس طریق کار کا استعمال دو بالکل نئے افسانوں میں ملاحظہ کیجیے۔ اسد محمد خاں، اپنے افسانے 'وقائع نولیس' میں راوی کے اس بیان سے پوری کہانی کا زاویہ اس طرح تبدیل کر دیتے ہیں:

''پیارے قارئین! زیادہ خوش ہونے کی ضرورت نہیں۔ میں یہ قصہ
یہاں بیٹھ کر سنا رہا ہوں اس لیے یوں سنایا ہے اگر وہاں ہوتا تو دوسری
طرح سنا تا دیسے آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ ادھر ادھر میں کوئی فرق نہیں۔
دو بے سالا ٹھیک ہی کہتا ہے، ادھر بھی یہی ہے بائی گاڈ، کوئی ڈفرنس نہیں۔
ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں دونوں سسرے۔''

اسی طرح خالدہ حسین اپنے ایک بالکل تازہ طبع شدہ افسانے 'مصروف عورت' کا آغاز اس طرح کرتی ہیں:

''میں ایک مصروف عورت ہوں اب میں آپ سے درخواست کروں گا کہ
یہ لفظ 'عورت' قوسین میں کر دیجیے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ مجھے صرف ایک
مصروف وجود سمجھا جائے۔ چلیے تو میں ایک مصروف ہوں۔ یہ مجھے بار بار
اس لیے نہیں کہنا پڑ رہا ہے کہ مجھے اس حقیقت پر کسی قسم کا شک ہے۔
دراصل میں نے کبھی کہیں تھوڑی سی منطق پڑھ لی تھی، اب میری ہر بات
خود بہ خود تین بیانات میں تقسیم ہو جاتی ہے۔

ان دونوں مثالوں میں راوی کا واقعات کی عدم قطعیت پر اصرار متن کے طرز وجود کو اہمیت دینے پر مرتکز ہے۔ جدید تنقید اس قسم کے افسانوں میں علامتی منطق تلاش کرنے کی کوشش کرتی ہے مگر زبان کے استعمال کے یہ مابعد جدید رویے متن کی متنیت کو مستحکم کرنے کی طرف زیادہ مائل نظر آتے ہیں۔ افسانے کے متن میں لسانی تشکیل کی انفرادی اور بڑی حد تک غیر قطعی منطق کا استعمال خالدہ حسین کے علاوہ رشید امجد، حسن منظر، سید محمد اشرف اور شوکت حیات کے بیانیہ میں متعدد جگہوں پر ملتا ہے۔ نئے ناولوں اور افسانوں کی مابعد جدید قرأت اس رویے کی کارفرمائی کو کچھ اور جامع اور منضبط انداز میں سامنے لا سکتی ہے۔

مابعد جدید تنقید کی ضابطہ بندی اور طریق کار کی جستجو اس وقت تک مکمل نہ ہوگی جب تک متن کی قرأت کے نئے نظریات سے استفادہ نہ کیا جائے اور یہ نہ دیکھا جائے کہ مابعد جدیدیت کی شعریات کے لیے مابعد ساختیاتی اور لاتشکیلی سرچشموں سے کیوں کر استفادہ کیا جا سکتا ہے۔

اس موضوع پر اب تک جو کتابیں یا تحریریں دستیاب ہیں ان میں ایہاب حسن، لیوتار، جیمسن، جولیا کرسٹیوا اور امبرٹو ایکو، کی تحریروں کو خاصی شہرت حاصل ہو چکی ہے۔اردو میں مابعد جدید ادب کی شناخت پر معدودے چند مضامین لکھے گئے ہیں۔پچھلے برسوں میں نئے نظریات پر ہندوستان اور پاکستان میں جو تحریریں سامنے آئیں ان میں عموماً مابعد جدیدیت کی شعریات پر توجہ نہیں ملتی۔ پروفیسر نارنگ کی کتاب ساختیات، پس ساختیات، کے ساتھ مشرقی شعریات کے ابواب کا اضافہ مغربی شعریات کو مقامی اور تہذیبی حوالوں سے دیکھنے کی ایک ایسی مثال ملتی ہے جس کی مدد سے اصول وضوابط کا استخراج زیادہ مشکل نہیں رہتا۔ دیویندراسر کے مضامین میں مابعد جدید ثقافت اور صورتِ حال کی بلند آہنگی کچھ اتنی نمایاں ہوئی ہے کہ ادب کا سیاق وسباق قدرے پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ تاہم اس نوع کی تمام تحریروں نے ادب کے بدلتے ہوئے منظر نامے کو پیش منظر میں لا کھڑا کیا ہے— اس لیے ادبی اظہار کے حدود، اور لسانی طریق کار کی اس بدلی ہوئی صورتِ حال میں مابعد جدید تنقید کی تشکیل کا دروازہ یقیناً کھل گیا ہے۔ فکشن کے مطالعے میں مابعد جدید رویوں کا عمل دخل نسبتاً نمایاں اور فکشن کا متن بنانے کے نئے رویوں نے فنی سطح پر معتدبہ ذخیرہ کتابوں اور رسالوں کے صفحات میں فراہم کرنا شروع کر دیا ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ شعری متن کے مابعد جدید اصولوں کو از سر نو تشکیل دیا جائے۔ تاکہ پورے اردو ادب کے مطالعہ اور تفہیم کا نیا منظر ایک جامع شعریات کی شکل میں مرتب ہو سکے۔

●●●

اردو تنقید اور نو آبادیاتی فکر

اردو میں ادبی تنقید کی تاریخ گذشتہ سو سال کے عرصے میں جن انقلاب آفریں تبدیلیوں سے دو چار ہوئی ہے۔اس کے نتیجے میں یہ بات بڑی آسانی سے کہی جاسکتی ہے کہ اردو کے ادبی اور شعری سرمایے کی تفہیم اور اچھی یا بری شاعری کی پہچان کے پیمانے دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں لکھی جانے والی تنقید کے برابر رکھے جاسکتے ہیں،لیکن اس پورے زمانے میں ہم نے مشکل سے ہی پیچھے پلٹ کر یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ ہم نے اپنے اپنے ادب اور تہذیب کو سمجھنے اور اس کی حیثیت متعین کرنے کی خاطر جو اصول و معیار متعین کیے وہ کس حد تک ہمارے اپنے کلاسیکی سرمایے سے اخذ کیے گئے تھے۔گذشتہ برسوں میں نو آبادیاتی فکر کے حوالے سے مشرق و مغرب کی مختلف زبانوں میں اپنی ادبی تاریخ پر نظر ثانی کرنے اور ادب کو تہذیبی و ثقافتی اظہار کے طور پر دیکھنے کا جو سلسلہ شروع ہوا ہے اس کے نتیجے میں،تہذیبی سیاق و سباق میں ادبی نظریہ سازی کے محرکات کا مطالعہ ایک خاص اہمیت کا حامل ہو گیا ہے۔

سنہ ساٹھ کی دہائی میں فرانز فینن کی کتاب "The Wreched of the Earth" نے لوگوں کی توجہ اس بات کی طرف مبذول کرائی کہ تیسری دنیا کے پس ماندہ ممالک بالخصوص وہ ممالک جو برطانوی یا مغربی استعمار کے زیر نگیں رہے،ان میں مغربی فکر کے زیر اثر خود اپنی تاریخ اور اپنے ماضی کے مطالعے کا انداز کس طرح حکمراں طاقت اور اقتدار کے تابع رہا اور ان ملکوں

میں اپنے ماضی اور حال کی تاریخ کو نئے سرے سے لکھنے کے کیسے کیسے رویے سامنے آئے۔ ستر کی دہائی میں ایڈورڈ سعید کی کتاب "Orientalism" نے اس انداز فکر کو زیادہ مربوط اور منضبط انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب میں فوکو کے نظریہ صداقت، نظریۂ علم اور نظریۂ اقتدار کے ارتباط سے استفادہ کرتے ہوئے اس بات کا احساس دلایا کہ محکوم قوم کے اعمال، انداز فکر اور اظہاری وسائل کیوں کر اقتدار یا حاکم قوم کے زیر اثر تبدیل یا مسخ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ برطانوی سامراج نے زیر اقتدار قوموں کے لسانی اظہار اور طرز فکر کو سیاسی کنٹرول کے وسیلے کے طور پر کس طرح استعمال کیا؟ اس کا تجزیہ کرنے کے دوران برطانوی نوآبادیات میں مذہب، تہذیب، تاریخ، ادب اور سماجی مطالعات کے نہایت وسیع اور متنوع سلسلے کا احاطہ کیا گیا ہے۔ لیکن یہاں صرف اس پہلو سے سروکار رکھنے کی کوشش کی جائے گی جس کا تعلق ادبی تاریخ اور ادبی شعری نظریہ سازی کے محرکات وعوامل سے ہے۔

انیسویں صدی کا نصف آخر اردو کے شعروادب کی نظریہ سازی کے ضمن میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ 1857 کے بعد کے زمانہ میں اردو تنقید تذکرہ نویسی کے دور سے باہر نکلی۔ اسی زمانے میں اردو کے کلاسیکی ادبی سرمایے کے مربوط اور مبسوط جائزے کا سلسلہ شروع ہوا، اور اسی دور میں مغرب کے بعض ادبی نظریات اور تنقیدی رویوں کو عالمی اور آفاقی اصول ومعیار کی حیثیت حاصل ہوئی۔ اس انداز فکر کے اثرات اتنے ہمہ گیر اور دوررس ثابت ہوئے کہ تقریباً سو سال تک اردو کے نظریہ شعروادب میں مغربی فکر کو واحد تفہیمی طریق کار کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ نتیجے کے طور پر کسی نے اردو کی شعری اصناف میں زوال آمادگی کے عناصر تلاش کیے، کسی نے قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ کو ازکاررفتہ قرار دیا، کسی نے ہماری شاعری کی سب سے توانا اور مستحکم صنف غزل کو مغربی نظم گوئی کے پیمانوں پر پرکھنے کی کوشش کی، کسی نے اردو شاعری کے بڑے حصے کو جاگیردارانہ معاشرے کی عکاسی کا نام دیا، کسی نے شاعری کو محض سماجی اظہار کے طور پر دیکھنے کا انداز اختیار کیا اور اس کے ردعمل میں دوسرے حلقے نے ادب میں جنسی اور نفسیاتی محرکات کی اہمیت منوانے کی کوشش کی۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ کبھی مغرب کی رومانی شعری تحریک کے زیر اثر مرتب ہونے والے اصولوں کو قطعی اصولوں کا اعتبار حاصل ہوا، کبھی ہر طرح کی شاعری کو

شاعری کی تین آوازوں کے چوکھٹے میں رکھ کر دیکھنے کو مقبولیت حاصل ہوئی اور کبھی علامت، تناؤ، قول محال اور ابہام کو ہر فنی اظہار کی تفہیم کے ایسے وسیلوں کے طور پر استعمال کیا گیا گویا یہی اندازِ مطالعہ ناگزیر آفاقی طریق کار ہوسکتا ہے۔ تنقید کے مغربی اصول وضوابط اور شعری تدابیر نے اردو میں ادبی تفہیم اور تعین قدر کو یقینی طور پر نئی بلندیوں سے آشنا کیا۔ مگر افکار ونظریات کی ہماہمی میں اس بات سے یکسر صرف نظر کیا گیا کہ ادب کے کون سے نظریات ایسے تھے جو ہماری اپنی تہذیب وثقافت سے اخذ کیے گئے تھے اور ان نظریات میں کون سے ایسے عناصر شامل ہوئے جن کا ہماری ثقافتی قدروں سے دور کا بھی واسطہ نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ ان سوالات کا جواب ہمیں اردو تنقید کی موجودہ صورت حال میں نہیں بلکہ اس کے محرکات میں ملے گا۔ اس کے لیے ہمیں سو سال پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھنا ہوگا اور ان عوامل کا تجزیہ کرنا ہوگا جن کی تشکیل میں سرسید، حالی، محمد حسین آزاد اور شبلی جیسے بنیاد گذاروں کا رول سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہے۔

مغربی استعماریت کو حتمی اور کلی حیثیت یوں تو 1857 میں حاصل ہوئی مگر اس سے پہلے کی لسانی اور تعلیمی پالیسی نے مغربی تہذیب کی برتری کا اعتبار قائم کرنا شروع کر دیا تھا۔ فورٹ ولیم کالج، رائل ایشیاٹک سوسائٹی، اورینٹل سیمنری، دہلی کالج، کلکتہ مدرسہ اور بنارس اور آگرہ کے کالجوں کی ظاہری مشرقیت پسندی اور تعلیمی خدمات نے ایک ایسی فضا قائم کر دی تھی کہ ایک بڑے علمی حلقے کو اس نوع کا کوئی برطانوی اقدام نہ صرف یہ کہ شک وشبہے سے بالاتر نظر آنے لگا تھا بلکہ اس نوع کے اقدامات میں ہی اسے ہندوستانی عوام کی تعلیمی اور تہذیبی فلاح وبہبود کا راستہ دکھائی دینے لگا تھا۔ ہندوستانی تہذیب اور اردو ادب کی تاریخ کے سیاق وسباق میں سرسید ان کے معاصرین کے لیے اس نوع کی برطانوی کوششیں غیر معمولی طور پر اطمینان قلب کا باعث تھیں۔ سرسید نے تہذیب وثقافت کے جو معانی متعین کیے اس میں اقلیت پسندی اور مغربی تجربیت کو مرکزی حیثیت حاصل ہوئی۔ ان کی فطرت پسندی بھی اسی تجربیت کی زائیدہ تھی۔ سرسید کے اس اندازِ فکر کا مسلمانوں کے مذہبی طبقے پر کیا ردعمل ہوا اس کا اندازہ علما کی رایوں، فتووں اور اکبرالہ آبادی کی شاعری سے لگایا جاسکتا ہے۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ ایسا نہیں کہ برطانوی اقتدار کی طرف سے رائج کیے جانے والے فکری اور تہذیبی

رویوں کے سلسلے میں مزاحمت کا انداز اختیار نہیں کیا گیا۔ تہذیبی اور مذہبی طور پر سرسید نے اپنے انداز فکر کا جواب مسلمانوں کی بعض تعقل پسند تحریکوں میں ڈھونڈھا۔ انہوں نے مسلمانوں کے فرقۂ معتزلہ کے مذہبی شارحین کو نمونہ سمجھا اور غیر روایتی علما، زمخشری کی تفسیر 'الکشاف' اور کسی حد تک شاہ ولی اللہ محدث دہلوی کی مجددانہ کوششوں کو اپنا طریق کار اور تاریخی جواز بنایا۔ سرسید کا تصور ادب بھی ان کے تصور تہذیب کا ایک حصہ تھا اس لیے اپنے زمانے میں وہ ادبی نظریہ سازی کی مغربی کوششوں کا خیر مقدم کرتے اور اپنے ماضی کے ادبی سرمایے سے بے اطمینانی کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔

جہاں تک ادبی فکر کا سوال ہے، اس کی تبدیلی کا سب سے نمایاں اظہار کرنل ہالرائڈ اور محمد حسین آزاد کی نظم جدید کی تحریک کے ذریعہ سامنے آیا انجمن پنجاب کے پلیٹ فارم سے محمد حسین آزاد کی تقریر" کچھ نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" اور خود کرنل ہالرائڈ کے بیانات، سے ان محرکات وعوامل کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ اپنی تقریر میں محمد حسین آزاد نے اردو شاعری کے نقائص کا اعتراف کیا اور انگریزی شاعری کی تقلید کو واحد راہ نجات بنا کر پیش کیا۔ انہوں نے کہا کہ:

> "تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے
> مگر نئے انداز کے خلعت وزیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی
> صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔
> ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔"

انھوں نے غزل کی روایتی شاعری کو پوری اردو شاعری کی زبوں حالی کے نمونے کے طور پر پیش کیا اور مسلسل بیان کی اہلیت رکھنے والی تمام شعری اصناف سے صرف نظر کرتے ہوئے انگریزی نظموں کی تقلید اور دوسرے لفظوں میں مغربی تہذیب وادب کا اعتراف کچھ اس طرح کیا کہ ان کو اپنی شعری روایت بے وقعت نظر آئی:

> "جب میں زبان انگریزی میں دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب ومضامین کو
> نثر سے زیادہ خوبصورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں کہ کلام میں جان ڈال

دیتے ہیں اور مضمون کی جان پر احسان کرتے ہیں۔ لیکن ہمیں کیا، سن کر
ترسیں، اپنے تئیں دیکھ کر شرمائیں۔ کاش ہم جو ٹوٹی پھوٹی نثر لکھتے ہیں،
اتنی قدرت نظم پر بھی ہو جائے جس کے اعلیٰ درجے کے نمونے انگریزی
میں موجود ہیں۔"

آزاد کے ان بیانات کی بنیاد اگر صرف ان کی اپنی ذہنی اختراع ہوتی جب بھی کوئی بات نہ تھی، مگر جب ہماری نگاہ کرنل ہالرائیڈ کی تقریر کے ان الفاظ پر پڑتی ہے جو محفل مشاعرہ میں سنائی گئی تو حقیقت حال زیادہ صاف ہو جاتی ہے، اور پتہ چلتا ہے کہ آزاد کی زبان سے ہی در حقیقت ہالرائیڈ کی آواز سنائی دیتی ہے:

"آپ غور کریں کہ ہمارے دیہاتی مدارس میں ایک منتخبات اردو نظم جس
میں اخلاق ونصیحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کھینچی گئی ہو، درس میں
داخل نہیں ہو سکتی۔ کیا اس قسم کا انتخاب سودا، میر تقی میر، ذوق، غالب کی
تصانیف سے مرتب ہو سکے گا؟ تو حسب الہدایت دریافت کیا جاتا ہے کہ
شعرائے زمانہ حال سے خاص مدارس کے لیے ایک ایسی تصنیف کا کام
سرانجام ہو سکتا ہے یا نہیں؟ اگر اس طور پر مدارس سرکاری کے وسیلے سے
دیسی نظم کا رواج عام اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے، اور واہیات
نظم جو بالفعل بہت رائج ہے ختم ہو جائے تو بڑی اچھی بات ہو گی۔"

ہالرائیڈ کی اس تقریر میں اردو شاعری کے سرمایے کو بہ نظر تحقیر دیکھنے کا جو رویہ ملتا ہے اس میں ہندوستانیوں کو عام فہم، سہل اور سطحی انداز کی شاعری فراہم کرنے پر زور ہے، اور ساتھ ہی سودا، میر، غالب اور ذوق جیسے شعراء کے کلام کو فروتر ثابت کرنے کا وہ رویہ موجود ہے جو ماضی قریب تک کے ادبی اور تہذیبی سرمایے کو قابل نفریں ٹھہرانے کے مترادف ہے۔ کلاسیکی ادب کے انتخاب کو واہیات قرار دے کر اس کا تدارک انگریزی شاعری کے انداز کی ان نظموں سے کرنے کا مشورہ دیا گیا ہے جن کے لیے طفل تسلی کے طور پر 'دیسی نظم' کا عنوان استعمال کیا گیا ہے۔ محمد حسین آزاد اپنی تقریر میں ہالرائڈ کے ان خیالات کی محض توثیق نہیں کرتے بلکہ اپنے شعری سرمایے پر شرمندہ

ہونے اور انگریزی جیسی نظموں کے لیے ترسنے تک کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ جب آزاد کی تقریر اور انجمن پنجاب کے مناظمے کی خبریں شائع ہوتی ہیں تو سرسید بھی آزاد کے نام اپنے ایک خط میں ان کاوشوں کا خیر مقدم اس طرح کرتے ہیں:

''میری نہایت قدیم تمنا اس مجلس مشاعرہ سے برآئی۔ میں مدت سے چاہتا تھا کہ ہمارے شعرا نیچر کے حالات کے بیان پر متوجہ ہوں....ضرور ہے کہ انگریزی شاعری کے خیالات اردو زبان میں ادا کیے جائیں۔''

نیچر کے حالات سے سرسید کی مراد کیا تھی اور نیچر، حقیقت نگاری عقلیت پسندی اور تجربیت کے اشتراک سے سرسید کس طرح کا تہذیبی اور ادبی شعور عام کرنا چاہتے تھے، اسے سرسید کے اس تصورِ تہذیب کے تناظر میں زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جاسکتا ہے جسے انہوں نے مذہبی، سماجی، تعلیمی اور ادبی نظریات کے ساتھ مربوط کر کے ایک مرتب نظامِ فکر میں ڈھالنے کی کوشش تھی۔ یہاں صرف ایک حوالہ کافی ہوگا جس میں ڈاکٹر سید ظفر حسن نے اپنی کتاب ''سرسید اور حالی کا تصورِ فطرت'' میں طویل تجزیاتی جائزے کے بعد اپنا نتیجہ اس طرح پیش کیا ہے:

''سرسید پہلے مسلمان تھے جنہوں نے مغربی افکار کو مسلمانوں سے قبول کروانے کی خاطر مہم چلائی، اور ایک منظم تحریک کی بنیاد ڈالی .....اور یہ کہ...سرسید کی تمام خیال آرائیوں کی بنیاد دو لفظوں پر تھی، ایک تو فطرت اور دوسرے عقل۔ فطرت کو انہوں نے خصوصیت کے ساتھ ہر چیز کا معیار بنایا تھا الخ....''

شمس الرحمٰن فاروقی نے 'آبِ حیات' کے حوالے سے ادبی استناد بندی، نظریہ سازی اور تاریخ نویسی کی تہہ نشیں موجوں کی شناخت کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے تمہید کے طور پر یہ بات واضح کی ہے کہ برطانوی سامراج ہندوستان میں کس طرح کا مثالی انسان پیدا کرنا چاہتا تھا۔ اس ضمن میں انہوں نے مرزا ہادی رسوا کے ناول 'شریف زادہ' کے نیم خود سوانحی کردار مرزا عابد حسین کی مثال پیش کی ہے جس کو رسوا نے انگریزوں کے وفادار، سیاسی طور پر درست، اخلاقی اعتبار سے مکمل، سرکاری ملازمت سے وابستہ اور اردو شاعری جیسی کسی دیسی چیز کو ناپسند کرنے والے شخص یا

کردار کی حیثیت سے ابھارا ہے۔محمد حسین آزاد ذاتی حد تک اس کردار سے مختلف ضرور دکھائی دیتے ہیں مگر فاروقی کا خیال ہے کہ نظریہ شعر کی استناد بندی میں 'آب حیات' کے ذریعہ آزاد نے وہی رول ادا کیا جس طرح کا رول مرزا عابد حسین جیسا کوئی شخص ادا کر سکتا تھا۔

نوآبادیاتی فکر کی ترویج واشاعت کے معاملے میں محمد حسین آزاد کے استغراق کا یہ عالم ہے کہ جدید نظم کی پوری تحریک میں ان کی نگاہ سے نظم نگاری کی وہ اردو روایت یکسر اوجھل ہو جاتی ہے جس کی مثال کے طور پر قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبرآبادی تک کی کاوشوں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔آزاد نے اپنی تحریک میں ویسے تو مثنوی کی ہیئت کو موزوں اور مناسب سمجھا اور استعمال کیا لیکن اردو نظم کی روایت میں شامل شہر آشوب اور نظم کی مختلف اور متنوع ہیئتوں میں پیش کیے جانے والے نمونوں سے اغماض برتا۔اس ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ نظم نگاری کے جو قابل توجہ اور اہم نمونے نظیر اکبرآبادی نے پیش کیے تھے ان کو نظر انداز کیا گیا۔اس کا سبب یہ پیش کیا گیا کہ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی کتاب 'گلشن بے خار' میں نظیر کو بازاری اور سوقی شاعر قرار دیے جانے کے بعد نظیر کی شاعری کو اردو کے اشرافیہ نے ٹاٹ باہر کر دیا تھا۔ حالاں کہ ہالرائڈ یا آزاد یا حالی جس نوع کی نظموں کی ترویج میں مصروف تھے اس کی روایت نظیر کے یہاں موجود تھی جس کو صرف نام نہاد اخلاقی تصور کی بھینٹ چڑھانے کی کوشش کی گئی۔

الطاف حسین حالی نے مقدمہ شعر وشاعری میں اصولی اور اطلاقی دونوں اعتبارات سے ادبی نظریہ سازی، روایت کے جس شعور اور جس وقت نظر کے ساتھ کی ہے وہ ہماری نگاہوں سے مخفی نہیں۔لیکن حالی بھی جس طرح پیروی مغربی کو اردو شاعری، اور نئی معیار بندی کا پیمانہ بنا کر پیش کرتے ہیں وہ بھی غیر شعوری طور پر امپیریل ایجنڈا کی تکمیل میں تعاون دینے کے سوا اور کچھ نہیں۔ادبی استناد بندی کے جو معیار 'آب حیات' اور 'مقدمہ شعر وشاعری' کے ذریعہ قائم ہوئے انہوں نے آج تک ہماری تنقید کو اپنی گرفت میں رکھا ہے۔آزاد کی تاریخ نگاری میں ان کی زبان اور اسلوب بیان کا جو موثر اور توانا رول تھا کم وبیش وہی رول حالی کی منطقیت اور استدلال نے مقدمہ شعر وشاعری کے ذریعہ ادا کیا۔محمد حسین آزاد تو ذاتی طور پر اپنے والد کے معتوب ہونے اور اپنے آپ کو معرض خطر میں پانے کے شکنجے میں کسے ہوئے تھے مگر حالی ذاتی اور نفسیاتی طور پر

اس طرح کی کسی ذہنی اسیری کے شکار نہیں تھے۔ تاہم اپنی تمام مشرقیت پسندی، تہذیبی اور ثقافتی بیدار مغزی اور نیک نیتی کے باوجود امپیریل ایجنڈا کے فروغ میں معاون و مددگار ثابت ہوئے انہوں نے اقتدائے مصحفی و میر سے نجات حاصل کرنے اور پیروی مغربی کرنے کی جو وکالت اپنے ایک شعر میں کی تھی اس کو نظریاتی طور پر فروغ دینے کی کوشش کی امپیریل ایجنڈا کے نفاذ کا منصوبہ ایسا غیر دانش مندانہ نہ تھا کہ اس کے زیر اثر بغیر کسی دلیل اور حاجت کے محکوم قوم کو اپنے ماضی اور اپنی روایت سے انحراف کا پیغام دے دیا جاتا۔ چنانچہ سب سے پہلے کلاسیکی ورثے کو بے وقعت ثابت کرنے کی مہم روایت شناس اور کلاسیکی شعور رکھنے والے عالموں اور ادیبوں کے ذریعہ چلائی گئی اور بعد کے مرحلے میں راہ نجات کے طور پر مغربی فکر اور ادبی اصول و معیار کو آفاقی معیاروں کی حیثیت سے قبول کرنے کی تلقین کی گئی حالی نے اچھے شعر، اچھے شاعر اور شعر کی تاثیر سے متعلق جو بحثیں اٹھائیں ان میں مغربی فکر کو مرکزی حیثیت سے پیش کیا گیا۔ شاعر کے لیے حالی تین شرطوں کو لازی قرار دیتے ہیں، ایک یہ کہ وہ تخیل کا استعمال کرے، دوسرے تفحص الفاظ میں لگا رہے اور تیسرے یہ کہ مطالعہ کائنات میں مصروف رہے۔ یہ تینوں پیمانے انگریزی کے ادبی نظریات سے آئے تھے۔ ان پیمانوں کی پیش کش میں وہ جس طرح کی وضاحت کرتے ہیں اور مطالعہ کائنات کو جس طرح سطحی مشاہدے تک محدود کر دیتے ہیں وہ مشرقی تصور کائنات کی یکسر نفی کرتا ہے۔ اسی باعث ان کو قصیدہ، مثنوی اور غزل کی روایت میں جو نقائص نظر آتے ہیں ان میں سے بیشتر کا تعلق مشرق کے تصور کائنات سے ہے۔ وہ سادگی، اصلیت اور جوش کو شاعری کی بنیادی خوبیوں کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں، مگر ابن رشیق، قدامہ، ابن خلدون اور دوسرے عربی اور فارسی کے مشرقی نظریہ سازوں کے نام لینے کے باوجود شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں ان کو نظیر نہیں بناتے۔ وہ اپنی نظریاتی عمارت مغربی فکر کی بنیادوں پر استوار کرتے ہیں اور ملٹن کے حوالے سے سادگی، اصلیت اور جوش کو اس مدلل انداز میں اچھی شاعری کا پیمانہ بنا کر پیش کرتے ہیں کہ ان کی نظریہ سازی مغرب کی رومانی تحریک کے نظریات سے ہم آمیز ہو جاتی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ بعد کے اردو شاعروں میں اختر شیرانی، ساحر لدھیانوی اور مجاز کی شاعری، سادگی، اصلیت اور جوش کے پیمانے سے زیادہ ہم آہنگ معلوم ہوتی ہے۔ اصلیت کی تعریف

کرتے ہوئے انگریزی شاعر سے جو مثالیں وہ پیش کرتے ہیں ان میں انہیں بہترین نمونہ بھی انگریزی کے رومانی شاعر ورڈس ورتھ کی شاعری میں ملتا ہے۔ان کو ورڈس ورتھ کا کسی پھول کے مختلف اجزا کے نام معلوم کرنے اور اسما کو حقیقت اور ماہیت کے طور پر جاننے کا عمل، اصلیت اور 'مطالعہ کائنات' نظر آتا ہے۔ حالی شعر کی خوبیوں کا معیار ملٹن کے بنائے ہوئے ان رہنما اصولوں کو قرار دیتے ہیں جو اسکول کی سطح کی تدریس کی خاطر نظموں کے انتخاب کے ضمن میں پیش کیے گئے تھے، مگر وہ ان اصولوں کو علی الاخلاق قبول کر لیتے ہیں، اس کی تصدیق ایک یورپی محقق سے چاہتے ہیں اور میکالے کی رائے کو سند کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

ملٹن نے ان (خوبیوں) کو چند لفظوں میں اس طرح بیان کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو اور اصلیت پر مبنی ہو۔ ایک یورپین محقق ان لفظوں کی شرح اس طرح کرتا ہے...... جس مقناطیسی کشش کا ذکر اس محقق نے ملٹن کے الفاظ کی شرح میں کیا ہے، لارڈ میکالے کہتے ہیں کہ وہ خود ملٹن ہی کے بیان میں پائی جاتی ہے۔

واضح رہے کے یہ وہی لارڈ میکالے ہیں جنہوں نے اپنی تعلیمی پالیسی کے لیے ایسے طریق کار کے استعمال پر زور دیا تھا جس کے نتیجے میں ایسے ہندوستانی تعلیم یافتہ پیدا ہو سکیں جو رنگ و نسل کے اعتبار سے ہندوستانی اور کردار اور روح کے اعتبار سے برطانوی سامراج کا نوآبادیاتی ماڈل ہوں۔ حالی نے اگر نظریاتی تعبیر کو یہیں تک محدود رکھا ہوتا جب بھی غنیمت تھا، وہ مغربی پیمانوں کی بنیاد پر محمد حسین آزاد ہی کی طرح اردو کے کلاسیکی سرمایے کو ساقط الاعتبار ثابت کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتے۔ لکھتے ہیں:

''رہا وہ کلام جس میں نہ سادگی، نہ اصلیت نہ جوش، تینوں چیزیں نہ پائی جائیں، سو ایسے کلام سے ہمارے شعرا کے دیوان بھرے پڑے ہیں۔ کیوں کہ ہماری شاعری زیادہ تر اب دو قسم کے مضامین میں منحصر ہے، عشقیہ یا مدحیہ۔ عشقیہ مضامین اکثر غزل، مثنوی اور قصائد کی تشبیب میں باندھے جاتے ہیں۔ اور مدحیہ مضامین زیادہ تر قصائد میں۔ سو ان تینوں صنفوں میں شاعر کا کام یہ سمجھا جاتا ہے کہ جو مضامین قدیم سے بندھتے

چلے آئے ہیں اور بندھتے بندھتے بمنزلہ اصول مسلمہ ہو گئے ہیں، انہیں کو ہمیشہ بہ ادنیٰ تغیر باندھتا رہے اور ان سے سر مو تجاوز نہ کرے۔ مثلاً غزل میں ہمیشہ معشوق کو بے وفا، بے مروت، بے مہر، بے رحم، ظالم بتائے... اور اپنے تئیں غم زدہ، مصیبت زدہ، فلک زدہ، ضعیف، بیمار، بد بخت (ثابت کرے) غرض یہ کہ ایک عشق اور وفاداری کے سوا ان تمام صفات سے متصف کرنا جو عموماً انسان کے لیے قابل افسوس خیال کی جاتی ہیں...''

غور کرنے کی بات یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی غزل میں عشق کا جو تصور پیش کیا گیا اور اس تصور کی مناسبت سے عاشق اور معشوق کی صفات میں جن خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے ان کا مشرق کے تصور تہذیب سے کیا رشتہ ہے، اور محبت کی مجازی منزلیں محبوب حقیقی کی راہ کے لیے مختلف مدارج کی شکل کیسے اختیار کر لیتی ہیں۔ حالی نے اس پورے تہذیبی تناظر کو اپنے اعتراضات میں نظر انداز کیا ہے۔ فارسی اور اردو غزل میں محبوب کے جلال اور جفا کا تعلق محبت کے حقیقی اور لامتناہی تصور کا ایک حصہ ہے جس میں حقیقی اور مجازی محبت کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ اسی باعث بھگتی شاعری ہو یا اسلامی تصوف کے پس منظر پر قائم فارسی اور اردو کی عشقیہ شاعری، اس میں محبوب کے جفا، جلال، ہجر، بے مہری اور ان کے نتیجے میں محسوس کی جانے والی غم زدگی، مصیبت زدگی اور ہرماں نصیبی کا جواز مشرقی تصور کائنات میں آسانی سے ڈھونڈھا جا سکتا ہے اس ضمن میں مشرقی اور مغربی طرز احساس کا معاملہ بھی بالکل جدا جدا ہے اور دونوں طرز احساس میں انفس و آفاق میں سے کسی ایک کی ترجیح کو بھی اساسی حیثیت حاصل ہے۔ محمد حسن عسکری نے پیروی مغربی، تصور روایت اور مغرب و مشرق کی کشمکش سے متعلق اپنے مضامین میں اس تہذیبی اختلاف کو ان الفاظ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے:

''پیروی مغربی کے صرف ایک معنی ہو سکتے ہیں اور وہ یہ کہ ہم مغرب کا طرز احساس قبول کر لیں۔ لیکن ہم نے تھوڑی دیر کے لیے رک کر یہ نہیں سوچا کہ ہمارا طرز احساس کیا تھا اور اس میں کوئی تبدیلی بھی آئی یا نہیں؟''

الطاف حسین حالی خود مشرقی تصورِ کائنات کے پروردہ اور اس کے اسرار و رموز سے گہری واقفیت رکھتے ہیں لیکن سماجی صورت حال کا جبر اور اپنے زمانے کا غالب سامراجی ایجنڈا انہیں اس حد تک مبہوت کیے ہوئے ہے کہ وہ اردو کے کلاسیکی سرمایے کا احتساب کرتے ہوئے مغربی فکر اور نظریۂ ادب کو واحد پیمانے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔اس لیے انہیں بعض اصناف میں نقائص ہی نقائص نظر آنے لگتے ہیں۔اس فکری مغلوبیت سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ فاتح قوم کا منشا کس طرح مفتوح قوم کے بیانیہ میں شامل ہو جاتا ہے،اور کیوں کر مفتوح قوم خود اپنی تحقیر کے درپے ہو جاتی ہے۔

سرسید احمد خاں،محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے اردو کی شعری و ادبی نظریہ سازی کے ذریعہ اردو زبان و ادب کی جو خدمت انجام دی اس کی اساسی اور غیر معمولی اہمیت کے باوصف ان کی تحریروں کے ان محرکات کی نشان دہی،جو برطانوی نوآبادکاری کا حصہ تھے،اردو کی کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے لیے ضروری ہو گیا ہے۔اس سلسلے میں ان کے معاصر ڈپٹی نذیر احمد کی تحریریں بھی استعماری فکر کی طرف ہندوستانی ردِ عمل کا ایک دلچسپ نقشہ پیش کرتی ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد نے تفسیر لکھی،لکچر دیے اور اردو میں ناول کی روایت استوار کرنے میں اساسی کردار ادا کیا۔واضح رہے کہ ایڈورڈ سعید نے مغرب میں پروردہ ناول کی صنف کو ہی اسلامی تصورِ کائنات کے منافی ثابت کیا ہے۔ڈپٹی نذیر احمد برطانوی اقتدار کو ہندوستان کے لیے خدا کی رحمت تصور کرتے ہیں،مگر چوں کہ انہوں نے اپنے ادبی اظہار کے لیے ایک ایسی مغربی صنف نثر کا انتخاب کیا جس کی روایت سوائے داستانوں کے اردو میں نہ ہونے کے برابر تھی۔شاید اسی لیے انہوں نے اپنے ادبی سرمایے کی تحقیر کا رویہ اختیار نہیں کیا۔مگر قصہ نگاری کے تعلیمی اور سماجی مقاصد کا بار بار ذکر کرنے کے باوجود وہ بھی اس فکر کے منفی اثرات سے اپنے آپ کو محفوظ نہ رکھ سکے۔ان کو ناول لکھنے کی تو تحریک حکومت کی طرف سے انعام دیے جانے کے اعلان سے ملی۔اس لیے جس حد تک ان سے ممکن تھا انہوں نے حکومت کے ضابطے کے مطابق اپنی تحریروں کو ڈھالنے کی کوشش کی تاہم وہ آسانی سے مغربی تہذیب کی کلی برتری کو قبول کرنے پر آمادہ نظر نہیں آتے۔وہ اپنے ناولوں میں سماجی مسائل کی مرکزیت ضرور قائم رکھتے ہیں،مگر ساتھ ہی کرداروں اور

مکالمات کی مدد سے اس ساری کشمکش کو بھی پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس میں وہ خود کو بحیثیت مصنف مبتلا و معلق پاتے ہیں۔ وہ توبۃ النصوح میں نصوح اور کلیم کے کردار کے وسیلے سے مشرقی اقدار اور نئی مغربی فکر کے تصادم کو نمایاں کرتے ہیں اور شاید نہ چاہتے ہوئے بھی مغربی اقلیت پسندی اور آزادیٔ خیال کے نمائندہ کردار کلیم کو زیادہ فعال، زیادہ توانا اور مستقبلیت کا نمائندہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اپنی صفات کے اعتبار سے نصوح مشرقی طرز فکر کی، اور کلیم نوآبادیاتی فکر کی، نمائندگی کرتا ہے، اور ناول پڑھتے ہوئے توبہ نصوح کا کردار نیم خود سوانحی کردار ہونے کا بھی تاثر دیتا ہے، مگر ناول کے انجام کے طور پر کلیم کی پسپائی نوآبادیاتی فکر کی پسپائی نہیں بن پاتی بلکہ اس کردار کو ایک طرح کے المیاتی ہیرو جیسا ارتفاع مل جاتا ہے اسی طرح نذیر احمد کے ناول ابن الوقت، میں ابن الوقت کا کردار دوسرے کردار نوبل کا وہ مثالی آدمی بنتا ہوا دکھایا گیا ہے جو نوآبادیاتی فکر کی سطحیت کی نمائندگی کرتا ہوا بھی معلوم ہوتا ہے، جب کہ اس کے بالمقابل حجۃ الاسلام کا کردار مشرقی اقدار یا مذہب کا نمائندہ ہے اس ناول میں ابن الوقت کا کیریکچر تمسخر کا انداز اختیار کرنے کے باعث نوآبادیاتی فکر کے معاملے میں نذیر احمد کے تحفظات کو نمایاں کرتا ہے۔ اسی طرح اپنے دوسرے ناولوں میں بھی نذیر احمد نوآبادیاتی فکر سے کبھی مغلوب ہونے اور کبھی مزاحمت کا انداز اختیار کرنے کا تاثر دیتے ہیں۔

سرسید، آزاد، حالی اور ڈپٹی نذیر کے معاصرین اور متاخرین میں یوں تو کئی اور ایسے نام لیے جا سکتے ہیں جن کی تحریروں نے نوآبادیاتی فکر کو مستحکم کرنے اور اس کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا، مگر ان کے ساتھ ہی ایسے قلم کاروں کی تعداد کچھ کم نہیں جنہوں نے لگاتار مزاحمت کا انداز اختیار کیے رکھا۔ اردو ادب میں حب الوطنی کی تحریک اور روایتی اور مذہبی اقدار پر اصرار کرنے والے ادیبوں کی تحریروں سے اس ضمن میں مزاحمتی رویے کی پوری تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے، مگر اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ادبی اور تنقیدی نظریہ سازی کے معاملے میں جو رول محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے انجام دیا، بعد کے نظریہ شعر کا ارتقا اسی جہت میں ہوا۔

ہندوستان میں مغربی فکر کی آمد کے انداز اتنے متنوع اور غیر محسوس تھے کہ انیسویں صدی کے اختتام تک عموماً فکری مداخلت کا گمان بھی نہ گزرتا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ

مغرب کے فکری غلبے نے مسلمات کی حیثیت حاصل کرلی۔ اس لیے امداد امام اثر، عبدالرحمن بجنوری اور قدرے بعد کے نقادوں میں آل احمد سرور، کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری کو مغربی اصولوں اور پیمانوں کے استعمال کے لیے کسی قسم کا جواز فراہم کرنے کی ضرورت بھی پیش نہ آئی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم ہر مغربی فکر کو نوآبادیاتی انداز فکر کا نام دے دیں۔ اس لیے کہ مشرقی مذاہب اور علوم کے سلسلے میں اختیار کیے جانے والے مغربی طریق مطالعہ کے نقائص کی تلاش کی تحریک بھی ہمیں ان نئے ادبی نظریات سے ملی ہے جن کو مغرب میں فروغ ملا۔ اب نوآبادیاتی فکر کے آغاز اور اس کے محرکات کی پوری روایت ہندوستانی ادبیات کی سو سالہ تاریخ میں محفوظ ہو چکی ہے، اس لیے اس کے مطالعہ اور معروضی جائزے کا مناسب وقت آ گیا ہے کہ آج ہم اس سو سالہ تاریخ کو معروضی فاصلے سے دیکھ سکتے ہیں۔

●●●

ہیئتی تنقید کی مبادیات

ادبی تنقید عرصہ دراز سے غیر جانب داری اور معروضیت کی تلاش میں مصروف ہے۔ یہ معروضیت کیا ہے؟ اور معروضیت کے مقصد کو کیوں کر حاصل کیا جاسکتا ہے؟ اس کے جواب مختلف انداز میں دیئے گئے ہیں اور تنقید نے اس معروضیت کی جستجو میں متعدد ایسے طریق کار استعمال کیے ہیں جن کی بنیاد پر ذاتی پسند و ناپسند اور جانب دارانہ رویے کو ممکن حد تک منہا کیا جاسکے۔ نئی امریکی تنقید کے نام سے اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں جس طرز تنقید کو متعارف اور غیر معمولی طور پر مقبول ہونے کا موقع ملا وہ معروضیت کے معاملے میں حد درجہ غیر ملوث تصور کیا گیا اور اسی باعث نئی تنقید کے مختلف اور متنوع طریق کار کو اہمیت حاصل ہوئی۔ نئی امریکی تنقید میں نئے پن کا تصور اپنا زمانی سیاق وسباق کم رکھتا ہے اس لیے اسے صرف نئے پن یا معاصر ہونے کے سبب نئی تنقید کا نام نہیں دیا گیا بلکہ یہ ہیئتی تنقید کے وسیع مفہوم کا وہ امریکی پہلو تھا جس کو بعض مخصوص امتیازات کے ساتھ نئی ادبی تنقید سے موسوم کیا گیا۔

اگر ہم ہیئتی تنقید کو نسبتاً غیر قطعی اصطلاح کے طور پر دیکھیں اور اس کے آثار کو مغربی تنقید کی تاریخ میں نشان زد کرنے کی کوشش کریں تو اندازہ ہوگا برطانیہ، روس اور خود امریکہ میں ہیئت کی مرکزیت پر مبنی تصورات پہلے سے موجود تھے۔ کولمبیا یونیورسٹی میں تقابلی ادب کے پروفیسر Spingarm نے 'نئی تنقید' کی اصطلاح 1910 میں سب سے پہلے کم وبیش بعد کے

تسلیم شدہ مفہوم میں استعمال کرتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ''تنقید کو تاریخی یا سماجی حوالوں سے آزاد ہونا چاہیے''......انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں مغربی تنقید پر تاریخی، سوانحی اور تاثراتی انداز تنقید کا جو غلبہ تھا اس کے زیر اثر ادبی متن کی مرکزیت کے بجائے ادب پارے کی تخلیق کے محرکات اور ماخذ کی جستجو، معاشرتی پس منظر کی اہمیت، تاریخی تناظر اور قاری یا ناقد کے شخصی ردعمل کو تنقید کے مقبولِ عام رویوں کی حیثیت حاصل تھی۔ روس میں اس طریق مطالعہ کی شدت مواد پسندی اور سماجی تناظر پر اصرار کی صورت میں اس انتہا پسندی کے ساتھ رائج ہوئی کہ اس کا ردعمل روسی آواں گارد ادبی تجربہ پسندی اور ہیئت پرستی کی صورت میں بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں سامنے آچکا تھا۔ لیکن روس کے سیاسی جبر نے ہیئت پرستی کے اس رجحان کو زیادہ نمایاں ہونے کا موقع نہیں دیا۔ قدرے بعد کے برسوں میں پراگ اور پھر امریکہ میں اس ہیئت پرست جماعت کے بعض افراد نے اپنے نقطۂ نظر کو منظم انداز میں پیش کیا۔ ہیئتی تنقید کے نقطۂ نظر سے زبان کے استعمال کی نوعیت کو اہمیت حاصل ہوئی اس کے نتیجے میں ادبی زبان اور عام ترسیلی زبان کی تفریق زیر بحث آنے لگی تھی۔ روسی ہیئت پسندوں کے خیالات کے عام نہ ہونے کے باعث نئی امریکی تنقید بنیادی حوالے کے طور پر ان کے ذکر سے خالی تھی۔ مگر برطانیہ میں فی نفسہ ادب پارے کے مطالعے پر جو زور دیا گیا تھا اسے نئی تنقید کے ابتدائی آثار کی حیثیت بہرحال حاصل رہی۔

نئی تنقید کی اصطلاح کو ایک منظم تنقیدی طریق کار کے طور پر John Crowe Ransom کی کتاب The New Criticism کی اشاعت کے ساتھ تسلیم کیا گیا۔ گوکہ اس کتاب کی اشاعت سے قبل خود رینسم کی کتاب God Without Thunder اور اس کے دوسرے ساتھیوں کی بعض کتابیں شائع ہوچکی تھیں جن میں نئی تنقید کی اصطلاح کا تشکیلی مواد موجود تھا۔ رینسم نے اپنی کتاب میں تنقید کے جو اصول منضبط طور پر پیش کیے ان میں آئی۔اے۔رچرڈز، ٹی۔ایس۔ایلیٹ اور ایمپسن کے نام خصوصی طور پر لیے۔ اس لیے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ بھی شعر کی ہیئت کو مرکزی اہمیت دینے یا اسے اصل معنی سمجھنے کے نقطۂ نظر کو بالکل نیا تصور نہیں سمجھتا تھا۔ کہنے کو تو کولرج اور بعض دوسرے رومانی اور تمثیلی تنقید نگاروں نے

بھی ہیئت اور مواد کو ہم معنی سمجھنے کا اشارہ دیا تھا اور آسکر وائلڈ کے اس قول کو بھی بڑی شہرت حاصل ہوئی کہ:

"ہیئت ایک اسطور ہے اور یہ اسطور ہی زندگی کے سربستہ راز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر کوئی ہیئت پرستی سے اپنی بات شروع کرے تو پھر فن کے اندر کوئی ایسا راز باقی نہ رہ جائے گا جو اس پر منکشف نہ ہو جائے۔....."

تاہم ہیئتی تنقید کے اس انداز فکر کو مربوط انداز میں پیش کرنے کی فضا رچرڈز، ایمپسن اور ایف۔ آر۔ لیوس کے ہاتھوں تیار ہوئی تھی۔ رچرڈز کی کتاب Principle of Literary Criticism (1924) اور (1926) Science and Poetry کو اس ضمن میں رجحان ساز تحریروں کی حیثیت حاصل ہوئی۔ آئی-اے- رچرڈز کا اپنا مخصوص تصور زبان تھا۔ اس کا خیال تھا کہ "چوں کہ الفاظ کسی غیر موجود معروض کا حوالہ بنتے ہیں اس لیے الفاظ ان کے لیے علامت کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔" اس کی نظر میں لفظ کو صرف اس کے اچھے برے، صحیح یا غلط اور خوبصورت اور بدصورت ہونے کے باعث اہمیت حاصل نہیں ہوتی۔ بلکہ ہوسکتا ہے کہ اس کے انفرادی معنی بھی اہم ہوں مگر اس کی صحیح اہمیت جملے یا نظم میں اس کے استعمال سے متعین ہوتی ہے جہاں ایک لفظ دوسرے لفظ کے باہمی تفاعل کے ذریعہ اپنی حیثیت کا تعین کرتا ہے...... یہ دراصل لفظ کا وہی عضویاتی نقطہ نظر ہے جس کی طرف کولرج نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا۔ رچرڈز نے تنقید کے بنیادی منصب کے طور پر شاعری کے ایک خود مختار اور خود مکتفی معروض کی حیثیت سے تجزیاتی مطالعہ کا جو تصور دیا اس کی اہمیت کو آج تک نظر انداز نہیں کیا گیا۔ اسی طرح رچرڈز نے حوالہ جاتی زبان اور حسی زبان (Referential and Emotive language) کے مابین تفریق قائم کر کے شاعری کی زبان کو حسی زبان کے اعتبار سے ایک ممتاز لسانی طریق کار سے موسوم کیا۔ کہنے کو تو رچرڈز کے بہت سے تصورات کو نئی تنقید کے نمائندوں نے مسترد کرنے کی بھی کوشش کی لیکن یہ رچرڈز ہی کا کارنامہ تھا کہ اس نے متن اور زبان کی مرکزیت کے رجحان کو مقبول بنانے میں سب سے اہم کردار ادا کیا، اور اس خیال کو قابل قبول بنایا کہ شاعری کے اصل مفہوم تک رسائی حاصل کرنے اور اس سے تعین قدر کے نتائج اخذ کرنے کی خاطر شاعری کے

محرکات، سوانحی اشارات اور معاشرتی یا نفسیاتی کیفیات کا حوالہ غیر ضروری ہے۔ رچرڈز اور نئی تنقید کے علم برداروں کے مابین پائے جانے والے اتفاق واختلاف کی بنیادوں کو شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں اس طرح سمیٹا جا سکتا ہے:

> ''رچرڈز کا یہ کہنا غلط نہیں کہ وہ اس مغربی تنقید کا بانی ہے جسے بعد میں نئی تنقید یا ہیئتی تنقید کے نام سے پکارا گیا۔ لیکن خود ہیئتی تنقید کے علم بردار رچرڈز سے اس لیے ناراض تھے کہ اس نے شعر میں مختلف، متضاد حقائق یا مشاہدات کا ایک متوازن امتزاج ڈھونڈھنے کی کوشش کی۔ اس کے برخلاف ہیئتی نقاد شعر کی ہیئت کو ایک بنیادی مسئلہ کی طرح دیکھتے تھے جو نظم کے آخر میں کسی جذباتی یا منطقی حل کو راہ دیتی ہے۔''

نئی امریکی تنقید نے شاعری کے نمونوں کے تجزیاتی مطالعے میں جس نوع کے تجزیاتی طریق کار کا استعمال کیا اس کی داغ بیل آئی۔ اے رچرڈز کے ہاتھوں کیمبرج کے ذہین طلبا سے نامانوس نظموں کے تجزیے کی صورت میں بہت پہلے پڑ چکی تھی، اور جس کی بنیاد پر اس نے اپنی کتاب ''عملی تنقید'' میں تجزیاتی طریق کار کی افادیت اور تجزیوں کے نتائج پر مبنی مقدمات قائم کیے تھے۔ علاوہ بریں رچرڈز کے شاگرد William Ampson نے جس طرح Seven Types of Ambiguity 1930 میں جس طریقے سے متن کے گہرے مطالعے کے ذریعہ نظم کے اجزا کے درمیان پیچیدہ رشتوں کی نشان دہی کی تھی وہ بھی دراصل ابہام کے حوالے سے کثیر المعنویت کی تلاش وجستجو کی ہی ایک صورت تھی۔ اس نے ابہام کی مختلف صورتوں کی بحث میں زبان کے استعمال کی نت نئی صورتوں کی وضاحت بھی کی تھی۔ اس لیے ایمپسن کی کتاب کے بعد ابہام کی اصطلاح اس مخصوص تنقیدی طریق کار کے استعمال کی شناخت کے لیے استعمال ہونے لگی تھی جس کو بعد میں 'نئی تنقید' نے خاصے کارآمد انداز مطالعہ کے طور پر استعمال کیا......ایمپسن سے پہلے یہ تصور عام تھا کہ شاعری سے پیدا ہونے والے تاثر کا مطالعہ شعری محرکات کی راہ ہموار کرتا ہے، اور یہ پورا عمل اپنے اندر کچھ ایسے اسرار ورموز کا حامل ہے جن کا صرف اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ایمپسن نے اس بات پر اصرار کیا کہ لسانی ڈھانچے کا تجزیہ کر کے شعری تاثر کے عوامل کا پتہ بخوبی

لگایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح ایمپسن کا خیال یہ بھی تھا کہ شاعری کی ہیئت اور معنی ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ اس نے شاعری کی اندرونی بافت کو Texture اور بیرونی ڈھانچے کو Structure سے تعبیر کیا اور ان دونوں کو ایک دوسرے سے غیر مربوط بتایا۔

جان کرورینسم نے رچرڈز اور ایمپسن کے خیالات پر یہ اضافہ کیا کہ شعری زبان کے استعمال کا حسی پہلو اپنے اندر بہت سی پیچیدگیاں بھی رکھتا ہے۔ اس کی نظر میں الفاظ کے داخلی روابط کا تجزیہ کر کے شعری تاثر کے پیدا ہونے کو نشان زد کرنا لازمی ہے۔ اس ضمن میں وہ گہرے مطالعے یا نظم کی Close Reading کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ گہرے مطالعے کا یہی طریق کار نئی تنقید کو پرانی تنقید کے توسیعی طریق کار Extensive Stusy سے الگ کر کے عمیق مطالعہ Intensive Study پر مبنی بنا دیتا ہے۔ رینسم کا خیال تھا کہ کسی ایک فن پارے میں تناؤ کا پایا جانا اس کا تحلیل ہو کر لازمی طور پر کسی مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں۔ اسی باعث اس کا نقطۂ نظر یہ بھی تھا کہ نئی تنقید نظم کے مختلف اجزاء کے باہمی تفاعل اور اس سے پیدا ہونے والی معنویت کو سمجھنے پر زور دیتی ہے۔ مگر اس میں طریق کار ایسا استعمال کیا جاتا ہے کہ پہلے نظم کے ہر عنصر کی انفرادیت کا پتا لگایا جائے اور اس کے بعد یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ یہ مختلف عناصر ایک دوسرے پر کس طرح اثر انداز (یا اثر پذیر) ہوتے ہیں اور اس طرح نظم کی پوری وحدت کا تصور ابھرتا ہے۔

نئی تنقید کے علم برداروں نے امیجری کو بھی بڑی اہمیت دی۔ یوں تو علامتی زبان میں تشبیہ اور استعارے کے ساتھ امیجری کے مطالعہ کی روایت مغربی تنقید میں پہلے سے موجود تھی۔ مگر نئی تنقید نے امیجری کی تلاش کو ایک ایسی بنیادی قدر بنا دیا کہ اب وہ شاعری کا لازمی عنصر اور شاعرانہ مفہوم، ساخت اور تاثر کا ایک اہم ترین وسیلہ بن کر سامنے آئی۔ جان کرورینسم اور اس کے ہم خیال نئی تنقید کے نمائندوں کے باعث امریکی جامعات اور کلاس روم میں نئی تنقید کو ایسی غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی جیسی مقبولیت کیمبرج میں رچرڈز کی رہنمائی میں طلبا کے ذریعے کیے گئے عملی تجزیوں کو بھی حاصل نہ ہوسکی تھی۔ جب Cleanth Brooks اور Robert Penn Warren کی کتاب Understanding Poetry(1938) شائع ہوئی تو نہ صرف یہ کہ اس کتاب کو نصابی کتاب کی حیثیت حاصل ہوئی بلکہ اس میں استعمال ہونے والے

شعری تفہیم کے تجزیاتی طریق کار کو طلبا اور اساتذہ میں ادبی تفہیم کے فیشن کا درجہ حاصل ہو گیا۔ چوں کہ یہ زمانہ امریکہ میں تعلیم کی توسیع کا تھا اور زبان کے مطالعے کے بعض بالکل نئے گوشے سامنے آ رہے تھے۔ اس لیے نئی نسل کے لیے شاعری کی تفہیم اور تعین قدر کے اس انداز کو سامنے کے نتائج پر مبنی طریق کار کے طور پر قبول کرنا آسان تھا۔ کسی ادب پارے کے متن تک اپنے آپ کو محدود رکھنا ذاتی، سماجی یا نفسیاتی سیاق وسباق سے صرف نظر کرنا اور سماجیات، نفسیات، معاشیات اور عمرانیات جیسے علوم کے سہارے کو بغیر متن کے دائرہ کار میں رہتے ہوئے آسانی سے تنقیدی نتائج کا حاصل کر لینا نسبتاً سہل اور غیر طولانی رویہ ثابت ہوا، جو صنعتی معاشرے کی عدیم الفرصت صورت حال کو بھی راس آ سکتا تھا اور زبان وادب کی تدریس کے لیے بھی زیادہ کارآمد اور مفید نظر آتا تھا۔ چنانچہ شکاگو مکتب تنقید کے جزوی اختلاف اور اس کے نمائندوں کے ذریعہ ارسطوئی شعریات کے احیا کے باوجود کئی دہائیوں تک امریکہ میں ہی نہیں بلکہ یورپ اور نوآبادیاتی ممالک اور زبانوں میں نئی تنقید کی مقبولیت غیر معمولی طور پر قائم رہی۔

نئی تنقید کے علم برداروں نے متن کے مطالعہ میں ابہام، پیراڈوکس، استعارہ، علامت اور تناؤ کی کیفیت کو خصوصیت کے ساتھ اہمیت دی۔ لیکن ایسا نہیں تھا کہ یہ سارے نقاد ایک ساتھ ان تمام شعری عناصر کی تلاش وجستجو کو مرکزی اہمیت دیتے تھے بلکہ ان کے مابین بھی اس اعتبار سے قدرے اختلاف تھا کہ اگر ریئسم ساخت اور متن کے عناصر کی باہم آہنگی کا متلاشی تھا تو ایلین ٹیٹ Tension یا تناؤ کی کیفیت پر خاص توجہ صرف کرنے کے حق میں تھا۔ کلینیتھ بروکس کے نزدیک پیراڈوکس کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے تو رابرٹ پین وارن کے خیال میں طنز یا Irony اور بلیک مر کے نقطہ نظر سے Gesture پر اصرار ملتا ہے۔

ایلین ٹیٹ کے خیال میں اچھی شاعری کے معنی دراصل اس میں موجود تناؤ کی کیفیت سے متعین ہوتے ہیں اور داخلی اور خارجی تناؤ کے نتیجے میں متن کی پوری ہیئت کا تعین ہو سکتا ہے۔ اس طرح کلینیتھ بروکس نے ایسے شاعرانہ بیانات کو جو بظاہر ایک دوسرے سے متضاد دکھائی دیتے ہیں لیکن متن کی کلیت میں دراصل کسی گہری صداقت کا پتہ دیتے ہیں۔ اس عنصر کو اس نے قول محال یا پیراڈوکس کے نام سے تعبیر کیا۔ اس کا مشہور جملہ ہے کہ "The Laguage of

"Poetry is The language of Paradox" ان دونوں کے برخلاف رابرٹ پین وارن نے طنزِ ملیح (Irony) کو شاعری کے لیے ایک اہم عنصر قرار دیا اور طنز کی تلاش و تعبیر کو تنقید کا اہم فریضہ گردانا۔ Irony کی اصطلاح کو وارن کے علاوہ بھی بعض نئے نقادوں نے وسیع معنوں میں استعمال کیا اور ایک بڑی ادبی قدر کے طور پر پیش کیا۔ واضح رہے کہ نئے نقادوں کے پیش رو آئی۔ اے۔ رچرڈز نے بھی Irony کے لیے متضاد رویوں کے احساس کو سنبھالنے اور توازن قائم رکھنے کے عمل جیسے الفاظ استعمال کیے تھے اور ٹی۔ایس۔ ایلیٹ نے رومانی شاعروں کی شاعری میں طنزیہ انداز کے فقدان کو ایک منفی قدر کے طور پر پیش کیا تھا۔

نئی امریکی تنقید کے نمائندوں کی تحریروں میں بعض الگ الگ عناصر کے سلسلے میں ترجیحات ضرور ہیں لیکن اس مکتبِ فکر کے اہم ترین نقاد Ransom، Cleanth Brooks، Robert Penn Warren، Allen Tate، R.P. Blackmur اور William K. Wimstt اپنی بعض ترجیحات کے باوجود بیش تر نکات میں اتفاق رکھتے ہیں۔ اگر ان نقادوں کے اتفاق رائے پر مبنی ایسے چند رویے اور طریق کار کو یکجا کیا جائے جن سے نئی تنقید کے مکتبِ فکر کی تشکیل ہوتی ہے تو انھیں درج ذیل نکات میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

(1) کسی نظم کو بنیادی طور پر نظم اور شاعری ہی تصور کیا جانا چاہیے اور کچھ نہیں۔ اس لیے نظم کو اس کے مطالعہ کے دوران ایک آزاد اور خود مکتفی معروض قرار دینا چاہیے، اور تنقید کا فریضہ ہے کہ وہ کسی بھی صورت میں اپنے معروض سے صرفِ نظر نہ کرے۔

(2) نئی تنقید کا مابہ الامتیاز رویہ گہرے مطالعے Close Reading کا ہے۔ اس گہرے مطالعہ کے ذریعہ نظم میں ابہام کے اسباب و عوامل کی تلاش، ہونی چاہیے، اور جس لسانی طریق کار کے باعث ابہام پیدا ہوا ہے یا جو لسانی طریق کار کثیر المعنویت کا ضامن ہے اس کا تفصیلی تجزیہ کیا جائے۔

(اس طرزِ تنقید میں رچرڈز اور ایمپسن سے استفادے کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے)

(3) یہ تنقید نظم کے مختلف عناصر کے مابین تفاعل کا مطالعہ کرتی ہے اور ان کے باہمی رشتوں کی وضاحت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

(4) نئی تنقید کے نمائندے نظم کی ساخت اور معنی کے درمیان عضویاتی وحدت کی تلاش کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ لوگ شاعری کی اصناف یا اقسام کے فرق سے واضح انکار تو نہیں کرتے لیکن عملی طور پر وہ صنفی تفریق کی بنیاد اپنے مطالعے میں کسی نوع کی تفریق کو روا نہیں رکھتے۔ ان کا خیال ہے کہ کسی بھی ادب پارے میں خواہ وہ غنائیہ ہو، بیانیہ ہو یا ڈرامائی، اس کی تشکیل الفاظ، استعارہ اور علائم سے ہوتی ہے کردار، فکر اور پلاٹ سے نہیں ہوتی......

(5) ان کا خیال ہے کہ نظم کا لسانی ڈھانچہ مواد کے گرد تیار کیا جاتا ہے اور اسی انداز کے باعث اس کے اندر تناؤ، طنز اور پیراڈوکس جیسے عناصر کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔

(6) نئی تنقید فی نفسہٖ متن کو ایک ایسے معروض کے طور پر زیر بحث لاتی ہے کہ متن کے ماقبل اور مابعد کے رشتے قریب قریب مسترد ہو جاتے ہیں۔ اسے دوسرے لفظوں میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب نظم کے محرکات کو رد کیا جاتا ہے تو مصنف بھی رد ہو جاتا ہے اور جب نظم کے تاثر کو اس کے محرکات کے حوالے سے زیر بحث نہیں لایا جاتا تو اس کے باعث قاری بھی نظر انداز ہو جاتا ہے۔ اس طرح نئی تنقید میں تخلیق یا فن پارہ سب سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔

نئی تنقید کے ان رویوں کو Contexual Criticism میں بھی استعمال کیا گیا، اس لیے اس طریقِ تنقید میں یہ خیال عام ہوا کہ ایک مکمل نظم کسی ہوئی، مربوط اور باہم منضبط ہوتی ہے اور انضباط کا یہی سیاق و سباق ہمیں غیر متنی حوالوں میں بھٹکنے سے روکتا ہے۔ شاید اسی سبب سے نئی تنقید سے متاثر سارے تنقیدی طریق کار فلسفیانہ موشگافیوں، عالمانہ تصورات اور رومانی نقطۂ نظر سے یکسر احتراز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نئی تنقید کے ان رویوں کے باعث مختلف مکاتیب فکر کی جانب سے اس طرزِ تنقید پر جو اعتراضات وارد ہوئے وہ بھی کچھ اہم نہیں تھے۔ اس تنقید کے معترضین میں ایک حلقہ تو ان مکاتب فکر کا تھا جو سوانح، نفسیات، تاریخ، سماجیات اور عمرانیات وغیرہ کے حوالے سے ادب پارے کے مطالعہ کے حق میں تھے، لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ بیسویں صدی کے نصف اوّل کا

بڑا حصہ نئی تنقید کے غلبے اور بالادستی کے لیے وقف رہا۔ البتہ لسانی مطالعات کی بنیاد پر قائم وہ نظریات جو قدرے بعد میں مقبول ہونا شروع ہوئے، نئی تنقید پر ان کے نمائندوں کے اعتراضات زیادہ بنیادی نوعیت کے ثابت ہوئے۔ ساختیات اور مابعد ساختیات سے متعلق ادبی نظریہ سازوں نے نئی تنقید سے بنیادی نوعیت کا انحراف کیا۔ اختصار کی خاطر ان انحرافی نکات کو مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

(1) نئی تنقید نے ترسیلی اور حوالہ جاتی سے شعری زبان یا حسی زبان کی جو تفریق قائم کی تھی اس کی بنیاد پر ادبیت یا Literaryness کا تصور عام ہوا۔ بعد کے نظریہ سازوں نے ادیب کے اس تصور کو پوری طرح مسترد کردیا۔ ان کے لیے فی نفسہٖ زبان مطالعہ کا موضوع بنی اس لیے زبان کے استعمال میں انہوں نے شعری اور غیر شعری زبان تو کیا، زبان کے ہر نوع کے استعمال کو اپنے مطالعہ کا موضوع بنایا۔

(2) نئی تنقید نے تہذیبی، ثقافتی اور تاریخی سیاق وسباق کی نفی کی تھی اور ان کی کوشش تھی کہ وہ شاعری کے مطالعہ کو غیر تاریخی بنیادوں پر قائم کریں۔ اس کے برخلاف نوتاریخیت اور مابعد جدیدیت کے نمائندوں نے تاریخ اور ثقافت کے رول پر اصرار کیا اور زبان کے ثقافتی کردار کو بنیاد بنایا۔

(3) نئی تنقید آفاقی معیاروں کی متلاشی تھی جب کہ بعد کے نظریات نے تہذیب وثقافت کی بنیاد پر آفاقی تصورِ ادب کی نفی کردی۔

(4) نئی تنقید حد درجہ اقداری فیصلے پر مبنی یا Evaluative تھی جب کہ مابعد ساختیات سے متعلق ادبی نظریات کے نمائندوں نے تنقیدی فیصلوں سے کم اور ایک نوع کے طریق مطالعہ یا نظریہ قرأت کے نقطۂ نظر سے زیادہ سروکار رکھا۔ اس لیے بعد کے زمانے میں تعینِ قدر سے زیادہ زبان کے استعمال کی نوعیت پر بحث ہوئی۔

(5) نئی تنقید نے اپنے طرزِ مطالعہ میں مصنف اور قاری دونوں کو غیر اہم قرار دیا تھا۔ مصنف کی عدم موجودگی کا تصور بعد میں بڑی حد تک قائم رہا مگر قاری اساس تنقید نے متن سے معنی ومفہوم کے استخراج کو اس کے قاری سے رابطہ اور ردِعمل پر استوار کیا۔

(6) نئی تنقید نے شاعری یا ادب پارے کی صنفی تفریق کو بڑی حد تک غیر اہم قرار دیا تھا جب کہ مابعد ساختیاتی نظریات میں صنفی دائرۂ کار اور سیاق وسباق کو متن کے مطالعہ کا ایک مرکزی حوالہ تصور کیا گیا۔

(7) اور ان تمام باتوں میں سب سے بنیادی اہمیت اس بات کی ہے کہ مغرب کی پوری تنقیدی تاریخ بہ شمول نئی تنقید جس افلاطونی نظریہ نقل پر قائم تھی اور جس کے باعث حقیقت کی نیابت کا فریضہ زبان کو سونپ دیا گیا تھا، ساختیات اور مابعد ساختیات رویوں نے زبان کو کائناتی حقیقت کی دریافت اور تخلیق کا بنیادی وسیلہ قرار دیا۔ اس لیے زبان کا رول ان کی نظر میں ثانوی نہیں بلکہ مرکزی اور بنیادی نوعیت اختیار کر گیا۔

●●●

الطاف حسین حالی اور غزل کی تنقید

الطاف حسین حالی کو اردو کی نظری تنقید کی تاریخ میں بھی بنیادگزار کی حیثیت حاصل ہے اور عملی یا اطلاقی تنقید کی تاریخ میں بھی۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں کہ ہندوستان کی دوسری زبانوں کے برخلاف اردو میں مربوط نظریاتی مباحث اور تجزیاتی طریق کار کے استعمال کا آغاز کم وبیش ایک ساتھ ہی ہو گیا تھا۔ مقدمہ شعر وشاعری کے نصف اول میں حالی نے تنقید کی مشرقی روایت اور بعض مغربی تصورات کی آمیزش سے، اپنی بعض حد بندیوں کے باوجود، جس منطقی اور معروضی انداز میں اردو شعریات کی ضابطہ بندی کی کوشش کی اس کی دوسری مثال ایک صدی گزرنے کے بعد بھی مشکل سے ہی تلاش کی جاسکتی ہے۔ پھر یہ کہ انہوں نے مقدمہ کے نصف آخر میں شعری اصناف کے عملی جائزے اور حیات سعدی اور یادگار غالب میں اطلاقی تنقید کے جو نمونے چھوڑے، ان کو عملی تنقید کے نمائندہ ترین حوالوں کی حیثیت حاصل ہے۔ اختلاف رائے کی گنجائش کے باوجود حالی کے تصور شعر کو مثالی اہمیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے، جب کہ اردو کی اطلاقی تنقید نے گذشتہ برسوں میں بعض ایسے مراحل طے کیے ہیں جن کو یقینا حالی کی عملی تنقید سے آگے کی منزلوں کا نام دیا جانا چاہیے۔

مقدمہ شعر و شاعری کے اطلاقی حصے میں غزل، قصیدہ اور مثنوی جیسی اصناف کی معنویت اور ان اصناف میں موجود شعری سرمایے کے جائزے میں ان کے مرتب کردہ نظریہ شعر

اور تنقیدی اصولوں کی خوبیاں اور خامیاں چھن کر سامنے آ گئی ہیں۔غزل کی صنف کے حوالے سے یہ جائزہ بالخصوص قابل توجہ ہے کہ اس تحریر میں اردو غزل سے متعلق مباحث کو شعریات کی صورت میں ڈھالنے کی پہلی مربوط کوشش ملتی ہے۔اس ضمن میں غزل کے دائرۂ کار، ہیئتی اور معنوی حد بندی اور اظہار کے مختلف اسالیب کی شناخت کے ساتھ اردو غزل کے متقدمین اور متاخرین شعراء کے مابین مابہ الامتیاز عناصر کو پہلی بار نشان زد کیا گیا ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بعد کے زمانے میں دہلی اور لکھنو اسکول کی تفریق، داخلیت اور خارجیت کے تصور اور صنعتوں کے استعمال کی نوعیت کے بارے میں بیش تر مباحث، الطاف حسین حالی کے قائم کردہ سوالات کی بازگشت ہیں۔غزل کے موضوع پر امداد امام اثر، شبلی نعمانی، مولوی عبدالسلام، حسرت موہانی اور عندلیب شادانی کے خیالات میں حالی کے ان تصورات کی گونج آسانی سے محسوس کی جاسکتی ہے۔ تاہم غزل پر وارد ہونے والے اعتراضات کا تجزیہ کرنے سے پہلے یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ حالی کے تصورات کے باعث غزل کے بارے میں منفی سوچ کا سلسلہ کیوں کر شروع ہوا؟

اس بات میں کسی شبہ کی گنجائش نہیں کہ عربی قصائد کی تشبیب سے لے کر فارسی غزل کے ایرانی اور ہندوستانی اسالیب اور اردو غزل کی روایت اور روح کو اپنے معاصرین اور بعد کے تنقید نگاروں کے مقابلے میں حالی نے کم گہرائی کے ساتھ نہیں سمجھا اور جذب نہیں کیا تھا۔لیکن اردو غزل کا ماضیٔ قریب ان کے لیے اس طرح غیر اطمینان بخش تھا جس طرح محمد حسین آزاد کے لیے! آخری زمانے کی پوری اردو شاعری نارسائیوں کا شکار تھی۔اردو شعریات کو مرتب کرنے اور اردو شاعری کی روایت کا عرفان رکھنے کے باوجود ان کے اس رویے کے مضمرات بڑی حد تک نو آبادیاتی مرعوبیت میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔یہ تہذیبی غلبے کی وہی دہشت تھی جس کے زیر اثر محمد حسین آزاد کو نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات، سے معنون لکچر میں اردو کے شعری سرمایے پر خط تنسیخ کھینچنے اور اپنے زمانے کے حاکموں سے نئی شاعری اور جدید نظم کی کلید حاصل کرنے کی تلقین کرنے کی طرف مائل ہونا پڑا تھا۔لیکن آزاد اور حالی کے مابین نمایاں فرق تھا۔ محمد حسین آزاد نظریہ ساز اور مرتب شعریات نہیں تھے، جب کہ الطاف حسین حالی اردو شعریات کی شیرازہ بندی بھی کر رہے تھے اور تنقیدی تصورات کی معیار بندی بھی۔شاید اسی سبب سے آزاد کے

اس نوع کے بیانات میں استدلال کی کوشش نہیں ملتی جب کہ حالی اپنی ہر بات کو دلائل اور اسباب وعلل سے مبرھن کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔اس صورت حال میں جب حالی یہ کہتے ہیں کہ ''غزل کی حالت فی زمانا نہایت ابتر ہے، وہ محض بے سود اور دور از کار صنف معلوم ہوتی ہے'' یا یہ کہ ''غزل کی اصلاح عام اصناف سخن میں سب سے زیادہ اہم اور ضروری ہے'' یا یہ کہ ''زمانہ بہ آواز بلند کہہ رہا ہے کہ یا عمارت کی ترمیم ہوگی یا عمارت خود نہ رہے گی'' تو ہم بجا طور پر یہ توقع کرتے ہیں کہ حالی کی نگاہ اپنے مشوروں اور اعتراضات کے عواقب پر بھی ہوگی۔ چنانچہ چند سطریں بھی نہیں گزرتیں کہ ہم حالی کو یہ کہتے سنتے ہیں کہ ''لیکن غزل کی اصلاح جس قدر ضروری ہے اسی قدر دشوار بھی۔غزل میں جو عام دل فریبی ہے، اصلاح کے بعد اس کا قائم رہنا نہایت مشکل ہے۔'' تاہم حالی اس دشوار کام کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور بعض ایسی اصلاحات تجویز کرتے ہیں جن کے نتیجے میں ایک بار پھر (ان کے خیال میں) غزل کی جامعیت اور ارتکاز کی صفت لوٹ کر واپس آسکتی ہے۔یوں تو حالی، غزل کی جامعیت کو معشوق کی اطلاقی حالت اور مجازی وحقیقی محبت، دونوں کے امکانات کی صورت میں دیکھنا چاہتے ہیں، لیکن غزل کے بارے میں ان کے منفی ردعمل کا سبب وہ سرمایہ ہے جو ان کے الفاظ میں دور آخر کی غزل گوئی'' سے عبارت ہے۔غزل کی فارسی روایت میں دنیا کی بے ثباتی اور روحانیت کو نقطۂ عروج تک پہنچائے جانے کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''اردو میں یہ رنگ تو عام طور پر، ایک آدھ کے سوا کسی کی غزل میں کبھی پیدا نہیں ہوا، لیکن عاشقانہ خیالات کو نیچرل اور سادہ طور پر ادا کرنے والے اردو غزل گویوں کے ہر طبقے میں کم وبیش ہوتے رہے ہیں۔مگر افسوس ہے کہ اب یہ رنگ بھی روز بروز گھٹتا جاتا ہے۔الفاظ میں صنعت اور خیالات میں رکاکت وسخافت یوماً فیوماً بڑھتی جاتی ہے۔''

سردست یہ بحث تو خارج از بیان ہے کہ اس ردعمل میں حالی نے، میر درد اور ان کے قبیل کے شاعروں کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ حالی کے نزدیک اعتراض کا محور کیا ہے؟ انہیں الفاظ میں استعمال ہونے والی صنعتوں پر بھی اعتراض ہے اور خیالات ہیں ردا

رکھی ہے جانے والی رکاکت و سخاوت پر بھی۔ یہاں صنائع لفظی پر حالی کے اعتراضات اس وقت ایک عجیب مرحلے میں داخل ہو جاتے ہیں جب وہ غزل کے ڈکشن کی جامعیت پر اصرار کرتے ہیں اور استعارہ اور تمثیل جیسے لفظی طریق کار کو بہ نظرِ استحسان دیکھتے ہیں۔ اس کی تاویل سوائے اس کے اور کچھ نہیں کی جاسکتی کہ عربی اور فارسی کی شعریات میں چوں کہ استعارے کو صنعتوں میں شامل نہیں کیا گیا ہے بلکہ اس کو ایک معنی کو کئی طریقے سے بیان کرنے کا انداز بتایا گیا ہے، اسی وجہ سے اس کی درجہ بندی علم بیان کے ساتھ کی گئی ہے اس لیے حالی نے استعارہ اور شعری صنعت گری میں تفریق روا رکھی ہے۔ لیکن بعد کے زمانے میں استعارہ اور تمثیل کو ہم لسانی طریق کار میں شمار کرنے کے باعث شعری صناعی کا ایسا جزو لاینفک تصور کرنے لگے ہیں جس کو رائج کرنے میں مغرب کی نو مرتب کردہ شعریات نے اہم رول ادا کیا ہے۔ جہاں تک غزل کے وسیلے سے بعض لکھنوی شعرا کے خیالات میں راہ پانے والی رکاکت کا سوال ہے تو اس پہلو پر حالی کا اعتراض ان کے اخلاقی تصور شعر کے تناظر میں عین متوقع معلوم ہوتا ہے۔ یہ وہی تصور شعر ہے جس کی تشکیل کے وقت وہ عربی شعریات کے مرتب قدامہ ابن جعفر کے تصورات سے بیش از بیش استفادے کے باوجود ان کے اس بیان کو کہ "احسن الشعر اکذبہ" (بہترین شعر وہ ہوتا ہے جس میں جھوٹ ہو) یکسر زیر بحث نہیں لاتے۔ لیکن حالی کے اس رویے کو اگر ان کے اخلاقی نقطۂ نظر کا حصہ مان لیں تو ہم ان کی نظریاتی مجبوری کا اندازہ ضرور لگا سکتے ہیں۔ الطاف حسین حالی نے غزل کے بارے میں لفظی و معنوی سطح پر جو اعتراضات کیے ہیں ان کا ہدف واضح طور پر متاخرین شعرا کی معاملہ بندی، اور محبت کے خارجی مظاہر اور تفصیلات ہیں۔ وہ لکھنوی شعرائے غزل کی زبان کو تصنع اور تکلف سے پُر اور فطری سلاست و روانی اور لطافت سے دور قرار دیتے ہوئے نظریہ سازی کے عمل سے گزرتے ہیں اور غزل کی شاعری کے اس زوال کے اسباب و علل تلاش کرنے کی طرف متوجہ ہوتے ہیں:

> "جب دلی بگڑ چکی اور لکھنو سے زمانہ موافق ہوا اور دہلی کے اکثر شریف خاندان اور ایک آدھ کے سوا تمام نام ور شعراء لکھنو میں جا رہے، اور دولت و ثروت کے ساتھ علوم قدیمہ نے بھی ایک خاص حد تک ترقی کی۔

اس وقت نیچرل طور پر اہل لکھنو کو ضرور خیال پیدا ہوا ہوگا کہ جس طرح منطق وفلسفہ وغیرہ میں ہم کو فوقیت حاصل ہے، اس طرح زبان اور لب ولہجے میں بھی ہم دلی سے فائق ہیں۔ چوں کہ منطق وفلسفہ وطب وعلم کلام وغیرہ کی ممارست زیادہ تھی، خود بخود طبیعتیں اس بات کی مقتضی ہوئیں کہ بول چال میں ہندی الفاظ رفتہ رفتہ ترک اور ان کی جگہ عربی الفاظ کثرت سے داخل ہونے لگیں۔ یہاں تک کہ سیدھی سادی اردو امرا اور اہل علم کی سوسائٹی میں متروک ہی نہیں ہوگئی بلکہ جیسا کہ ثقات سے سنا گیا ہے، معیوب اور بازاروں کی گفتگو سمجھی جانے لگی، اور یہی رنگ رفتہ رفتہ نظم ونثر پر غالب آ گیا۔ نظم میں جرأت اور ناسخ کے دیوان کا اور نثر میں باغ وبہار اور فسانہ عجائب کا مقابلہ کرنے سے اس کا کافی ثبوت ملتا ہے۔"

حالی کے اس بیان میں بنیادی ارتکاز مصنوعی لسانی طریق کار کو اپنانے اور مقامی روزمرہ کے رنگ کو چھوڑ کر محض مرعوب کرنے کی خاطر عربی الفاظ کے استعمال پر ہے، جس کا ان کے نزدیک، غزل کے لغوی معنی ومفہوم اور صنفی روایت سے کوئی علاقہ نہیں ـــ وہ اپنے اس ردعمل کو اپنے تصور شعر میں شامل سادگی اور اصلیت کے بنیادی عناصر سے مربوط کر لیتے ہیں، جس کا سبق انہوں نے ملٹن کے ایک بیان سے سیکھا تھا، اور ملٹن کا یہ مشروط بیان حالی کے یہاں آ کر مطلق شاعری کے لازمی عناصر میں شامل کر لیا گیا۔ نظریاتی اخذ واستفادہ نے الطاف حسین حالی کو جس طرح خود متقدمین کے ہاتھوں غزل کے مضامین میں پیدا ہونے والی وسعت سے صرف نظر کرنے پر مجبور کیا، وہ وسیع معنوں میں ان کے مشرقی تصور شعر سے ہم آہنگ نہ تھا۔ شمس قیس رازی نے، جن کو فارسی غزل کی شعریات کا پہلا مرتب قرار دیا جا سکتا ہے، اور جس کے حوالے حالی کی نظریہ سازی میں تلاش کیے جا سکتے ہیں، غزل کے شعر کے لیے فنون عاشقی کے بیان کو ترجیحی اہمیت دی ہے اور اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے 'المعجم' میں وصف زلف وخال، حکایت وصل وہجر، ذکر گل وگلزار و باغ وبہار، بیان ابر وباد وباراں اور وصف شہر وکوئے یار یا مقام ولدار جیسے الفاظ کا استعمال کیا ہے۔

اس پس منظر میں داخلی و خارجی موضوعات کی کوئی تحدید باقی نہیں رہتی اور اصلیت کا دائرہ خاصا وسیع ہو جاتا ہے۔ اب ذرا اس ضمن میں حالی کا بیان ملاحظہ کیجئے:

"اگرچہ اصل وضع کے لحاظ سے غزل کا موضوع عشق و محبت کے سوا کوئی اور چیز نہیں ہے لیکن ہمارے شعرا نے اس کو ہر مضمون کے لیے عام کر دیا ہے اور اب اس صنف سخن کو محض مجازاً غزل کہا جاتا ہے۔"

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حالی غزل کے موضوعات و مضامین کے تنوع کا اعتراف کرتے ہیں اور اس تنوع کو غزل کی اصل وضع اور روایت کے منافی بھی تصور کرتے ہیں۔ جب کہ ان کو یہ اقرار ہے کہ یہ صنف اب ہر مضمون کے لیے وسیلۂ اظہار بن چکی ہے تو محض متاخرین شعرا کی معاملہ بندی اور دوسرے خارجی تجربات یا مظاہر کائنات کا حوالہ معتوب کیوں قرار دیا جائے؟ اس سلسلے میں مزید خلط مبحث کی صورت وہاں پیدا ہوتی ہے جب الطاف حسین حالی سادگی اور اصلیت کی شرائط پر اصرار کرنے کے باوجود دہلوی شعراء کے غیر سادہ اشعار کا جواز تاویل کی شکل میں تلاش کرتے ہیں:

"غزل میں ضروری ہے کہ یہ نسبت اور اصناف کے سادگی اور صفائی کا زیادہ خیال رکھا جائے۔ اردو میں ولی سے لے کر انشا اور مصحفی تک عموماً سب کی غزل میں صفائی، سادگی، روزمرہ کی پابندی، بیان میں گھلاوٹ اور زبان میں لچک پائی جاتی ہے۔ ان کے بعد دلی میں ممنون، غالب، مومن اور شیفتہ وغیرہ کے ہاں فارسی ترکیبوں نے بلاشک زیادہ دخل پایا ہے، مگر یہ لوگ بھی اعلیٰ درجے کا شعر اس کو سمجھتے تھے جس میں پاکیزہ اور بلند خیال ٹھیٹ اردو محاورے میں ادا ہو جاتا تھا۔"

غالب، مومن اور شیفتہ کی غزل میں ولی، انشا اور مصحفی کے برخلاف جس نوع کا لسانی طریق کار ملتا ہے ان کو غالب کے اسلوب کی دبازت، مومن کی منطقیت اور شیفتہ کی علمیت یا فارسیت کے حوالے الگ الگ شناخت کے عمل سے گزارنے کی ضرورت ہے اور ان سب کا اسلوب ولی اور انشا کی سادگی اور صفائی سے مختلف ہے۔ مگر حالی حقائق کے تضاد کو تاویلوں سے حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں،

اس لیے یہاں ان کے بیانات میں تاویلات کا تناسب بڑھ جاتا ہے، یہ بات ان کی دوسری تحریروں میں نہیں ملتی۔

اصلیت کی شرط بھی حالی کے لیے سادگی سے کم اہمیت کی حامل نہیں۔ان کا خیال ہے کہ ''ہم کو چاہئے کہ اپنی غزل کو خود اپنے خیالات اور اپنے جذبات کا آرگن بنائیں''۔یہ اصلیت کا وہ تصور ہے جو شاعری سے شاعر کی آپ بیتی ہونے کا تقاضہ کرتا ہے۔اس طرح حالی شاعر کے واحد متکلم، شعری کردار اور شاعر کی ذات میں کسی قسم کا فرق روا نہیں رکھتے۔یہاں اگر اس بحث کو جدید مغربی تنقید کا زائیدہ سمجھا جائے کہ ''شاعری ذات کے اظہار کا نام ہے یا ذات سے فرار کا'' جب بھی مشرقی شعریات میں زبان بالخصوص استعاراتی زبان کے وسیلے سے ایک نئی کائنات کی تخلیق اور زبان کے استعمال کو تجربے کا متبادل قرار دینے کا تصور خاصا پرانا ہے۔عبدالقاہر جرجانی نے استعارہ کے اس عمل کو تجربے کا بیان محض ماننے کے بجائے خود زبان و بیان کو تجربے کا متبادل بتایا ہے۔مگر حالی غزل میں اصلیت کے مطالعے کو شاعر کی ذات تک محدود کر دینا چاہتے ہیں، وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''چوں کہ شاعری کا جزو اعظم یہ ہے کہ اس میں جو خیال باندھا جائے
> اس کی بنیاد اصلیت پر ہونی چاہیے اس لیے اصول شاعری کے موافق
> شراب و کباب کے مضمون باندھنا صرف ان لوگوں کا حق ہونا چاہئے جو
> یا خود اس میدان کے مرد ہوں یا اپنے اصلی خیالات خمریات کے پیرایے
> میں بطور مجاز و استعارہ کے ادا کر سکتے ہوں۔''

حالی نے غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے مجاز و استعارہ کو ہی نہیں تمثیل کو بھی پسندیدہ قرار دیا ہے مگر جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ ان کے نزدیک حقیقی معنوں میں استعمال ہونے والے غزل کے مزاج سے مخصوص الفاظ کو ہی استعارہ کی حیثیت سے بھی استعمال کرنے کو اہمیت حاصل ہے۔ وہ غزل کی مخصوص زبان پر ان الفاظ میں اصرار کرتے ہیں:

> ''جن بزرگوں نے غزل کی بنیاد تصوف اور اخلاق پر رکھی ہے ان کو بھی
> وہی زبان اختیار کرنی پڑی ہے جو غزل میں عموماً برتی جاتی ہے۔عشقیہ

مضامین میں جو الفاظ حقیقی معنوں پر اطلاق کیے جاتے تھے ان ہی
الفاظ کو ان بزرگوں نے مجاز و استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے، اور
رمز و کنایہ و تمثیل میں اپنے اعلیٰ خیالات ظاہر کیے ہیں۔''

جہاں تک غزل کی مخصوص زبان اور اس کے مزاج کا سوال ہے تو الطاف حسین حالی، تغزل کا لفظ تو استعمال نہیں کرتے مگر غزل کے مزاج کو تغزل کے مترادف کے طور پر ہی استعمال کرتے ہیں۔ غزل کی زبان اور اسلوب بیان کی شناخت پر حالی کا اصرار تغزل کی اصطلاح کی مقبولیت اور اسے Lyricism کا مترادف سمجھنے کی بنیاد معلوم ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ تغزل کی اصلاح Lyricism کے متبادل کے طور پر اردو میں بیسویں صدی میں داخل ہوئی ہے، اس سے قبل قدیم اردو شعریات میں اس تصور کا سراغ نہیں ملتا۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

''کلاسیکی شعراء کے سامنے تغزل اور غزلیت جیسے تصورات نہ تھے۔ ان
تصورات کا ہمارے اصل نظریہ شعر سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ جھوٹے الفاظ
ہیں جو انگریزی کے دباؤ میں آکر ہم لوگوں نے بیسویں صدی میں وضع
کیے۔ اپنی شاعری کو انگریزی نکتہ چینوں سے بچانے کے لیے ہم لوگوں
نے یہ ترکیب سوچی کہ غزل کو انگریزی Lyric کا مرادف قرار دیا، اور
اگر انگریزی Lyric میں Lyricism ہے تو اردو غزل میں لامحالہ تغزل
یا غزلیت بھی ہوگی۔''

شمس الرحمٰن فاروقی کے بیان میں اس حد تک صداقت تو ضرور ہے کہ تغزل کے لفظ کا استعمال بیسویں صدی سے قبل نہیں ملتا، مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ یہ تصور بھی پہلے سے موجود نہیں تھا۔ غزل کا وہ روایتی مزاج جس کو بنانے میں غزل کے پرانے سکہ بند موضوعات اور لفظیات شامل ہیں ان کا ذکر اردو تذکروں میں جگہ جگہ ملتا ہے، یہ تصور غزل کے ساتھ ابتداء سے ہی وابستہ رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جس شاعر کی غزل میں قصیدہ یا مرثیہ کے اسلوب کی جھلک ملتی تھی اس کو غزل کے مزاج سے الگ قرار دیا جاتا تھا۔ مثال کے طور پر سودا اور قائم کے ہم عصر احمد علی یکتا نے قائم کی غزل پر رائے دی تھی کہ ''دوسرے شاعروں کے برخلاف جن کی غزل، قصیدہ ہو جاتی ہے اور

قصیدہ غزل، قائم کی غزل، غزل ہی رہتی ہے اور قصیدہ، قصیدہ رہتا ہے شاید اس جملے میں سودا کی غزل کی قصیدہ نما بلند آہنگی پر طنز بھی ہے مگر زیادہ اہم بات یہ ہے کہ قائم یا سودا پر تبصرے کے ساتھ غزل کی غزلیت یا تغزل جیسی کسی صفت کا اعتراف اور غزل کے مزاج کا تعین بھی شامل ہے۔ غزل کے روایتی مزاج کے بارے میں اس نوع کے تصورات کی بنیاد پر نیر مسعود نے تغزل کی اصطلاح سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''ابتدا ہی سے ہمارے شاعروں نے تغزل سے انحراف کرنا شروع کر دیا تھا اور اسی انحراف کی وجہ سے غزل اردو کی بہت وسیع النظر اور سب سے جاندار صنف سخن بن گئی۔''

متاخرین شعرا کی غزل پر اعتراض کرتے ہوئے الطاف حسین حالی نے بھی تغزل کی اصطلاح استعمال نہ کرنے کے باوجود سادگی، اصلیت، جامعیت، مخصوص لفظیات اور متعین موضوعات یا اسلوب اظہار پر جو زور دیا ہے وہ دراصل غزلیت یا تغزل کے تصور پر اصرار کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اتفاق سے غزل پر حالی کے اعتراضات اور اصلاحی مشورے ان کے تصور شعر میں اس حد تک پیوست ہو گئے ہیں کہ اس سادگی اور اصلیت جیسی شرطیں بھی مغربی تصور نظم کا حصہ ہونے کے باوجود یہاں غزلیت کی اصطلاح سے پوری طرح ہم آہنگ بھی دکھائی دیتی ہیں۔ مگر یہاں حالی، ضمنی طور پر غزل کی جامعیت کو اپنے بین السطور میں تسلیم کرنے کے باوجود اس لسانی طریق کار کے مخالف دکھائی دیتے ہیں جس کی وجہ سے غزل اپنے مخصوص اسلوب پر قائم رہنے کے باوجود ہر طرح کے مضامین کی سمائی کے نمونے پیش کر سکتی ہے۔ حالی کے اعتراضات کیوں کر بعد کے زمانے میں غزل کی صنف کی تحدید کا پیش خیمہ بن گئے؟ اس کا اندازہ بعض نقادوں کے ان خیالات سے لگایا جا سکتا ہے جو حالی کے تصورات کی گونج کی شکل میں بعد کے نقادوں کے یہاں راہ پا گئے تھے۔ امداد امام اثر، کاشف الحقائق میں غزل پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''اس صنف کا تقاضہ یہ ہے کہ امور داخلی کے سوا امور خارجی قلم بند نہ ہوں اور اگر ہوں بھی تو داخلی پہلو کی آمیزش سے خالی نہ ہوں۔ اس لیے یہ صنف شاعری دشوار رنگ رکھتی ہے۔ ذرا سی لغزش سے غزلیت کا رنگ جاتا رہتا ہے۔''

عندلیب شادانی کا خیال ہے کہ:

> "حالی نے اپنے وقت کی رائج اور مقبول عام غزل گوئی سے جن خصوصیات کی بنا پر اظہار برہمی کیا تھا وہ اب بھی موجود ہیں اور معاصر شعرا کے دیوان لایعنی، بے بنیاد اور محض رسمی اشعار سے بھرے پڑے ہیں۔"

امداد امام اثر اور عندلیب شادانی ہی پر کیا موقوف، مولوی عبدالسلام، حسرت موہانی اور مسعود حسن رضوی ادیب بھی حالی کے اس نوع کے تصورات سے دامن نہ بچا سکے جنھوں نے 'ہماری شاعری' میں لکھنوی غزل گوئی کی مدافعت کی مدلل کوشش کی ہے۔ حالی نے جس طرح رعایت لفظی اور دوسرے محاسن شعری پر قدغن لگانے کی کوشش کی تھی اس کا ہدف بسا اوقات وہ خود بن جاتے ہیں۔ ان کا اخلاقی تصور شعر مسدس حالی کی توثیق تو کرتا ہے مگر خود ان کی غزل گوئی کی تائید نہیں کرتا اور اشعار کی تشریح و تعبیر کرتے ہوئے جب وہ غالب کی شاعری کے تجزیے میں نکتہ آفرینی کرتے ہیں تو محاسن لفظی و معنوی کی نشان دہی کیے بغیر غالب کی غزل کی عظمت اور انفرادیت کی نشان دہی نہیں کر پاتے۔ مرزا غالب کی غزل میں تلازمات کا استعمال، حسن تعلیل کی بہتات، لف و نشر کا انداز اور لفظی و معنوی رعایات کا ایسا نگار خانہ ملتا ہے جو اپنے آپ حالی کی اس ضابطہ بندی کے منافی معلوم ہوتا ہے جس میں وہ علی الاطلاق شعری صنائع کے مخالف دکھائی دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> "صنائع و بدائع پر کلام کی بنیاد رکھنے سے اکثر معنی کا رشتہ ہاتھ سے جاتا رہتا ہے، اور کلام میں بالکل اثر باقی نہیں رہتا۔ صنائع کی پابندی اور التزام سے تمام اصناف سخن میں عموماً اور غزل میں خصوصاً بچنا چاہیے......
> متاخرین میں صنائع کا خیال زیادہ تر اس سبب سے پیدا ہوتا ہے کہ قدما کے کلام میں کچھ اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جن میں باوجود حسن معنی کے اتفاق سے کوئی لفظی مناسبت پیدا ہو گئی ہے..... ہمارے لٹریچر میں صنائع لفظی کے لیے بڑھتے بڑھتے آخرکار محض الفاظ پرستی باقی رہ گئی اور معنی کا خیال بالکل جاتا رہا.....صنائع و بدائع کی پابندی دلی کے شعرا میں

عموماً بہت کم پائی جاتی ہے بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ بالکل نہیں پائی جاتی، البتہ لکھنو کے بعض شعراء نے اس کا سخت پابندی کے ساتھ التزام کیا ہے اور بمقابلہ اہل دہلی کے لکھنو کے عام شعرا بھی رعایت لفظی کا زیادہ خیال کرتے ہیں۔"

اس سلسلے میں انہوں نے ناسخ کی غزل کو بار بار حوالہ بنایا ہے۔ اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ کے ایک آدھ شعر میں رعایت اور صنعت کی کارکردگی کو بھی دیکھا جائے۔ ناسخ کے یہ دو شعر نمونے کے طور پر دیکھئے تو بات زیادہ واضح ہوسکتی ہے۔

کوئی غارت گر نہیں دیوانے کے اسباب کا
خانۂ زنجیر کو کچھ غم نہیں سیلاب کا

تو نے آنکھیں پھیر لیں، یاں کام آخر ہوگیا
طائر جاں پائے بندِ رشتۂ نظارہ تھا

پہلے شعر میں دیوانہ، زنجیر اور خانۂ زنجیر اور سیلاب، اسباب، خانہ اور غارت گر جیسے الفاظ لفظی مناسبت اور معنوی رعایت کے سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ناسخ نے 'خانہ' کے لفظ کو ایک طرف خانۂ زنجیر کی مناسبت میں اور دوسری طرف گھر کے معنی میں سیلاب کی غارت گری سے جوڑ دیا ہے۔ اس طریق کار میں صنعت کاری کے ساتھ جنون یا بربادی کے حوالے سے داخلی تجربہ بھی ہم آہنگ ہوگیا ہے۔ جب کہ دوسرے شعر میں محبوب کے تغافل کو اپنی روح کے فنا ہونے کا سبب بتاتے ہوئے شاعر نے طائر جاں کو پائے بند رشتۂ نظارہ کہا ہے اور اس طرح حسی اور جذباتی تجربے کی تمثیل سامنے آگئی ہے۔ ان نمونوں کی مدد سے اگر ہم صرف اس حقیقت کا عرفان حاصل کرلیں تو یہ کوئی معمولی بات نہیں کہ مغلیہ حکومت کے دورِ زوال میں ہمارے بیشتر غزل گو شاعر اپنی شاعری میں صنعت گری، پختہ کاری، توازن اور نزاکت بیان کا تاج محل تیار کرنے میں مصروف تھے اور اس طرح سماجی اور سیاسی اضمحلال، فنکاری اور ہنرمندی کا نقطۂ عروج بن گیا تھا۔ ایسا نہیں ہے کہ خود حالی فنی رفعت و بلندی کے اس نکتے سے باخبر نہیں تھے مگر جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے کہ

چوں کہ نو آبادیاتی فکر کا لازمی عنصر اپنے ماضی قریب پر خط تنسیخ کھینچنے اور ماضی بعید کی عظمت کی نوحہ خوانی کرنے سے عبارت تھا، اس لیے محمد حسین آزاد ہی کی طرح الطاف حسین حالی بھی اپنے آپ کو استعماریت کے ایجنڈا سے پوری طرح محفوظ نہیں رکھ پائے۔ اس رویے کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ وہ ماضی قریب کی غزل کی صنعت گری کو ہدف بنانے کے باوجود جگہ جگہ غزل کی ہزار شیوگی اور طرفگی کا اعتراف بھی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، اور اسی باعث حقیقت حال کے اعتراف اور منصوبہ بند اعتراضات اور اصلاحی مشوروں میں تضاد کی صورت حال نمایاں ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو حالی اپنے اعتراضات کے برخلاف اس خیال کا اظہار نہ کرتے:

> ''اگرچہ اس میں شک نہیں کہ جس طرح شعر میں جدت پیدا کرنی اور نئے اور اچھوتے مضامین پر طبع آزمائی کرنی شاعری کا کمال ہے۔ اسی طرح ایک مضمون کو مختلف پیرایوں اور متعدد اسلوبوں میں بیان کرنا بھی کمال شاعری میں داخل ہے،.....''

شعر میں جدت پیدا کرنے کا عمل، حالی کی تنقید کے زیر اثر یقیناً اضمحلال کا شکار رہا اور بیسویں صدی کے اوائل میں اردو غزل کے احیاء کے دوران پرانے اسالیب کے اپنانے کا غلبہ تو ضرور رہا مگر قدرے بعد میں فراق گورکھپوری اور یگانہ چنگیزی نے بعض نئے تجربے کو نئے طرز احساس میں ڈھال کر پیش کرنے کی کوشش بھی کی۔ اس کے نتیجے میں بیسویں صدی کے نصف آخر کے زمانے میں نئی غزل کے عملی اور اجتہادی نمونوں کی بہتات سامنے آئی اور اس باعث غزل کی زبان، اسلوب بیان اور طرز احساس کے سلسلے میں نئے سرے سے غور و خوض کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ اس زمانے میں غزل کے اسالیب میں جو تنوع پیدا ہوا اسے تنقیدی طور پر شعری اظہار کے نئے مباحث اور مغربی تنقید میں رائج ہونے والی صنائی، پیکر تراشی، پیراڈوکس، تناؤ، طنزیہ تہہ داری وغیرہ سے سہارا بھی ملا اور بدلی ہوئی شعریات میں اس نوع کی جدید غزل بہت سے نئے مباحث کا پیش خیمہ بن گئی۔ ان مباحث میں زبان کے استعمال کی نوعیت غزل کی صنف کے لیے اس باعث زیادہ اہمیت اختیار کرگئی کہ جس رویے کو حالی نے لفظ پرستی کہا تھا وہ شعری تنقید کا نیا حوالہ بن کر سامنے آیا۔ اس سلسلے میں بحث و تمحیص کا صرف اندازہ لگانے کی

خاطر ظفر اقبال کے تازہ مضمون کے یہ چند جملے آج کے بدلے ہوئے شعری تناظر کی تفہیم میں معاون ہو سکتے ہیں:

> ''شاعری کے طلسم زار میں داخل ہونے کا دروازہ صرف اور صرف لفظ ہے۔۔۔۔شعر میں لفظ کا غیر معمولی، غیر متوقع یا غیر حقیقی استعمال معنوی لحاظ سے اس کی کایا پلٹ سکتا ہے۔ لفظ کا کوئی بھی استعمال شاعر کو شعر میں بے معنویت کے خطرے سے دو چار نہیں کرتا، بلکہ لفظ کا کوئی بھی عجیب استعمال معانی کے نئے در کھولنے کا باعث ہو سکتا ہے۔''

ظفر اقبال کی یہ رائے غزل کے اسی ڈکشن کو نشان زد کرتی ہے جس کو حالی الفاظ پرستی قرار دیتے ہیں، اس لیے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غزل کے الفاظ کے آزادانہ استعمال کو زیر بحث لا کر نئے مباحث کا جو دروازہ کھولا گیا تھا، وہ منفی ہونے کے باوجود آج معاصر غزل میں پائے جانے والے تنوع کا محرک اور نقش اول بن گیا ہے۔ یہی حالی کی کشمکش بھی ہے اور ان کی افادیت بھی۔۔۔

●●●

کلیم الدین احمد کی ناقدانہ انفرادیت

اردو میں ادبی تنقید کی شیرازہ بندی کا پہلا نمائندہ ترین نمونہ 'مقدمہ شعر و شاعری' میں ملتا ہے۔ مقدمہ کی اشاعت 1893 میں عمل میں آئی۔ الطاف حسین حالی کے بعد تقریباً نصف صدی کا زمانہ سوائے شبلی نعمانی کی تنقیدی کاوشوں کے اصولوں کی ترتیب و تنظیم اور ان کے عملی اطلاقات کے معاملے میں کسی خاص پیش رفت کا پتہ نہیں دیتا۔ امداد امام اثر کی کتاب 'کاشف الحقائق' اس عبوری دور کی ایک قابل توجہ کوشش کا التباس ضرور پیدا کرتی ہے، مگر اس میں روبہ عمل تنقیدی طریق کار کچھ تو تاثراتی بیانات کی بالادستی کے سبب اور کچھ اپنی تعیم زدگی کے باعث رائے زنی سے آگے نہیں بڑھ پاتی۔ شبلی کے یہاں 'شعر العجم' کی جلد چہارم اور 'موازنہ انیس و دبیر' کے ابتدائی حصے میں مشرقی تصورات نقد کا غلبہ ہے۔ سوائے محاکات اور تخیل کی بحث کے، شبلی کی تنقید میں نئی تنقید کی روشنی سے آنکھیں چار کرنے کی کوشش برائے نام ہی ملتی ہے۔ لیکن شبلی کی اصولی باتیں ہوں یا اطلاقی نمونے، جس نظام تنقید کے مظہر ہیں ان کو اپنے حدود میں غیر معمولی نہیں تو غیر اہم بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ الطاف حسین حالی، البتہ انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے دوراہے پر ایک ایسے نقاد کے طور پر غیر معمولی ہیں جس نے مشرقی معیار نقد کے ساتھ مغرب کے تنقیدی تصورات کو اپنی بساط بھر شامل کر کے صحیح معنوں میں 'اردو شعریات' کے خدوخال مرتب کرنے کی کوشش کی۔

یہ محض اتفاق نہیں کہ نصف صدی کے عرصہ کے بعد اردو کے تنقیدی منظر نامے میں کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، آل احمد سرور اور احتشام حسین جیسے ممتاز نقاد تقریباً ایک ہی زمانے میں اپنی تنقیدی تحریروں سے نہ صرف متعارف ہوتے ہیں بلکہ مشرقی اور مغربی تصورات کی تفریق کو ختم کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن ادبی تنقید کی نئی روشنی اور عالمی اصولوں سے کم وبیش یکساں طور پر باخبر ہونے کے باجود کلیم الدین احمد اپنے معاصرین کے درمیان ادبی جمالیات اور تنقیدی ضابطہ بندی کے معاملے میں اسی طرح ممتاز دکھائی دیتے ہیں جس طرح حالی اپنے معاصرین اور متاخرین کے درمیان۔ آل احمد سرور نے کلیم الدین احمد کو نوآبادیاتی ذہن کا مالک قرار دیا ہے۔ اس بات میں اتنی ہی صداقت ہے جتنی محمد حسن عسکری، احتشام حسین اور خود آل احمد سرور کو نوآبادیاتی ذہن کا مالک قرار دینے میں ہوسکتی ہے۔ مگر اس فرق کے ساتھ کہ محمد حسن عسکری اپنی زمین سے وابستگی، آل احمد سرور، اردو کی تہذیبی اقدار کے شعور، اور احتشام حسین مارکسی تصورات سے کسب فیض کے سبب کلیم الدین احمد سے قدرے الگ زاویۂ نظر سے دیکھے جانے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ جب کہ کلیم الدین احمد اپنے اقداری فیصلوں میں بسا اوقات اردو کی ادبی روایت اور تہذیبی تقاضوں سے اغماض برتنے میں بھی کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ مغربی زاویۂ نظر کا حد درجہ اسیر ہونے کے باوجود ان کی تنقیدی تحریروں نے اصولوں کی ضابطہ بندی اور جمالیاتی اقدار کی بحالی میں کیا کردار ادا کیا ہے۔

کلیم الدین احمد کی تنقیدی کاوشوں کو تین بڑے خانوں میں منقسم کر کے دیکھا جاسکتا ہے:
1۔ نظری طور پر اصول تنقید کی ترتیب وتدوین۔ 2۔ اردو کے شعری سرمایے پر ان اصولوں کا عملی اور تجزیاتی انطباق اور 3۔ اردو کی تقریباً تمام رائج شعری اصناف کی بحیثیت صنف اور بحیثیت وسیلۂ اظہار، قدر و قیمت کو پرکھنے اور متعین کرنے کی کوشش۔ ان کی تحریروں کا متعد بہ حصہ تنقیدی اصول ومعیار کی شیرازہ بندی پر مشتمل ہے۔ 'ادبی تنقید کے اصول' اور 'اردو تنقید پر ایک نظر'، میں منصوبہ بند طریقے پر تنقید کی اصولی ضابطہ بندی ملتی ہے۔ جب کہ 'اردو شاعری پر ایک نظر'، 'اقبال ایک مطالعہ'، اور 'عملی تنقید' میں اصناف اور نمائندہ فن پاروں پر اطلاقی اور عملی تنقید کے ممتاز ترین نمونے ملتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کی تنقید بادی النظر میں سخت گیری، مغربی اصولوں پر جا و بے جا

اصرار اور بعض چونکانے والے بیانات پر مبنی ہونے کا تاثر قائم کرتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ایک سخت گیر نقاد ہیں۔ وہ مغربی اصول نقد کو ہی مثالی نمونہ نہیں بناتے، عالمی سطح پر تسلیم شدہ معیاری ادب پاروں کا اعلیٰ اور غیر معمولی معیار ان کے پیش نظر رہتا ہے، اور وہ شدید ردعمل پیدا کرنے والے بیانات دینے میں کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے۔ جہاں تک مغربی تصورات کو اردو میں رائج کرنے کا سوال ہے تو ان کے معاصرین میں جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے، تقریباً سبھی سربرآوردہ نقادوں نے حسب استطاعت اس روشنی سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر اس ضمن میں کلیم الدین احمد کی انتہا پسندی ایسے مقامات پر قابل تشویش بن جاتی ہے کہ جب وہ اردو کی لسانی، ادبی اور تہذیبی روایت کو یکسر نظر انداز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر ناقد کی حیثیت سے اپنی ہمہ گیری، انضباط اور بڑے دائرۂ کار کے باوجود مغربی سرچشموں کے حوالے سے وہ نو آبادیاتی ذہن کے مالک ہی ٹھہرتے ہیں۔ ان کی انتہا پسندی کا نقطۂ عروج غزل کی صنف پر ان کے اعتراضات کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ اپنے ادبی سفر کے بالکل آغاز میں 'غزل کو نیم وحشی صنف شاعری' ٹھہرانے جیسے چونکانے اور شدید ردعمل پیدا کرنے والے بیان پر نہ صرف یہ کہ وہ اصرار کرتے ہیں، وہ اپنی شعری تنقید کے بڑے حصے میں اس کا جواز فراہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اکتا دینے کی حد تک اس نقطۂ نظر کی تکرار کرتے ہیں اور تادم حیات اپنی رائے پر نظر ثانی کے لیے تیار نظر نہیں آتے۔ اس رویے پر حیرت اس وقت ہوتی ہے جب اندازہ ہوتا ہے کہ غزل کے صنفی اور ہیئتی نقائص کو معتوب و مردود قرار دینے کے باوجود انھوں نے کلاسیکی اور مابعد کلاسیکی غزل کا نہایت گہرائی، ہمہ گیری اور نظم وضبط کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ اس مطالعہ کے عمل میں غزل کے اشعار کی قوت اور رمزیت سے بسا اوقات انکار کرنا ان کے لیے ممکن نظر نہیں آتا، وہ اپنی بعض رایوں پر جزوی نظر ثانی بھی کرتے ہیں اور شاید اردو کے واحد نقاد ہیں جس نے اپنی کتابوں کی مختلف اشاعتوں میں ترمیم واضافے کیے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ ان کی ادبی اور تنقیدی تربیت میں مغربی نظم کی روایت نے بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ یہ بھی غلط نہیں کہ ان کے استاد ایف، آر، لیوس اور ان کے معاصر نقاد بالخصوص آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ یا ان سے قبل کالرج کی اس تنقید نے جو نظم یا نظم کے دوسرے اسالیب پر تھی،

ان کے ذہن کو ایسے سانچے میں ڈھالا تھا جس میں غزل جیسی مختلف الہیئت صنف کی سمائی بالکل نہ تھی۔ مگر ان تمام مغربی نقادوں نے بھی کسی فن پارے کی روایتی اور تہذیبی اقدار سے اس حد تک چشم پوشی برتنے کا ارتکاب نہیں کیا جس نوع کی چشم پوشی کلیم الدین احمد کے اس نقطۂ نظر میں دیکھی جاسکتی ہے۔ وہ اپنے ایک سربرآوردہ معاصر نقاد محمد حسن عسکری کے تہذیبی شعور کو یکسر نظرانداز کرتے ہوئے ان کی مغربیت کو مغرب کی دلالی قرار دینے میں بھی کوئی عار محسوس نہیں کرتے۔ وہ اپنے اور محمد حسن عسکری کے مابین اس فرق کو محسوس کرنے سے قاصر ہیں کہ اپنی تمام مغرب پسندی کے باوجود وہ مغربی تصور ادب کو بلا ترمیم و تنسیخ اردو کے لیے قبول کرنے کو آمادہ نہیں ہوتے اور ادب اور تہذیب کے رشتوں کو کبھی آنکھوں سے اوجھل نہیں ہونے دیتے۔ عسکری اگر یہ کہتے ہیں کہ ''ہر تہذیب کو اپنے ادبی اصول ومعیار متعین کرنے کا حق حاصل ہے، اور یہ کہ کسی مخصوص ادبی تہذیب پر غیر تہذیب کے معیارات مسلط نہیں کیے جاسکتے'' تو دراصل وہ تہذیبی شعور کے اسی فقدان پر معترض ہیں جس سے کلیم الدین احمد دوچار ہیں۔ محمد حسن عسکری کے اس دوررس تنقیدی نقطۂ نظر کا فیضان ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے غزل کی صنف کے جواز کے سیاق وسباق میں ایک قرار واقعی مقدمہ قائم کیا ہے کہ ''جس طرح یہ بات ایک ادبی تہذیب ہی طے کرسکتی ہے کہ ادب کیا اور کیا نہیں ہے، اسی طرح تہذیب ہی اس بات کا فیصلہ کرے گی کہ بڑا ادب کیا ہے''۔ یہ مقدمات اس اعتبار سے کلیم الدین کے متذکرہ نقطۂ نظر کا بطلان کرتے ہیں، اس لیے کہ اردو غزل یا کسی اور مشرقی صنف سخن، کو مغرب کے تہذیبی حوالوں سے کم تر ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ اس ضمن میں کلیم الدین احمد محض ظاہری ربط، اور موڈ کی یکسانیت پر مبنی غزل کے اشعار حتیٰ کہ قطعہ بند شعروں تک کو صرف اس لیے توصیف کا مستحق قرار دیتے ہیں جو خود ان کے سخت گیر تنقیدی اور جمالیاتی موقف کی پوری تائید نہیں کرتے۔ ضد کی ہے اور بات، مگر حقیقت یہ ہے کہ غزل کو دور وحشت کی یادگار قرار دینے کے بعد نصف صدی کا عرصہ بھی نہیں گزرا کہ انسان کے تہذیبی ارتقاء کے عمل میں خود کلیم الدین احمد کی زندگی میں متمدن انسانی معاشرے نے یہ ثابت کردکھایا کہ افہام وتفہیم کی زبان تہذیبی ترقی کے ساتھ طول کلامی کے بجائے دوٹوک، اشاراتی، علامتی، حتیٰ کہ اعداد وشمار پر مبنی لسانی کفایت لفظی کی طرف مائل ہوتی چلی گئی ہے۔

ایسی صورت میں محض تسلسل، طول کلامی اور مرتب اظہار کو تمدن کی شناخت تو کیا قرار دیا جاسکتا ہے، کفایت لفظی، استعارہ سازی، رمز وایما اور ایجاز واختصار کو مربوط اسالیب شعر کا بدل کیوں نہیں ثابت کیا جاسکتا۔

تاہم جس طرح کلیم الدین احمد کی ناقدانہ قد وقامت کو صرف غزل کی صنف پر ان کے اعتراضات کے باعث کم تر قرار نہیں دیا جاسکتا، اسی طرح ان کے مطالعے کی وسعت، سائنٹفک نقطۂ نظر، تجزیاتی ذہن اور طرز استدلال کی صحیح قدر و قیمت کا تعین صرف ایک صنف سخن پر ان کے نامناسب اور منفی موقف کے سبب پس پشت نہیں ڈالا جاسکتا۔ لیکن اردو تنقید کی تاریخ میں ہوا کچھ ایسا ہی ہے کہ کلیم الدین احمد کے معدودے چند سنسنی خیز بیانات کے شدید ردعمل نے ان کے غیر معمولی تنقیدی کارنامے کے اعتراف کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کیں — کلیم الدین احمد نے اپنی تنقید میں دو باتوں کی طرف سب سے زیادہ توجہ مبذول کی۔ ایک تو ادب و شعر کے بالکل بنیادی مسائل سے سروکار، اور دوسرے یہ کہ اپنے نظری اور اصولی بیانات کو تجزیے، تحلیل اور تقابلی مطالعے کی مدد سے قابل توثیق بنانا۔ اس سلسلے میں نقد شعر کے بارے میں اساسی نوعیت کے بعض نکات کی مدد سے نظری تنقید پر ان کی گرفت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

(1) ہمیں ادب کو برابر اور سختی سے بطور ادب دیکھنا چاہیے نہ کہ بطور تاریخ، اخلاق، فلسفہ، دینیات اور بطور ادب دیکھنے کے یہ معنی ہیں کہ ہم لفظوں پر ہر وقت نظر رکھیں، ان سے غفلت نہ برتیں، لیکن یہ بھی ملحوظ خاطر رہے کہ الفاظ، نقاد کی محنت کا آخری نتیجہ نہیں۔

(2) ہر لفظ میں ایک مخصوص جوہر ہوتا ہے، جو دوسرے لفظ میں نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کئی الفاظ ہم معنی ہوں، لیکن ہر لفظ کی ایک انفرادی خصوصیت ہوتی ہے جو اس کے مرادف لفظ میں نہیں پائی جاتی۔

(3) شاعری میں الفاظ محض ذریعہ ہیں اظہار خیالات وجذبات کا۔ اگر انھوں نے تجربے سے زیادہ اہمیت حاصل کرلی تو پھر شاعری ممکن نہیں۔

(4) الفاظ اور شاعری میں ایک ناگزیر ربط ہے، اردو شعرا اس ربط سے سراسر بیگانہ نظر آتے ہیں۔ شاعری کی منزلیں طے کرنے کے لیے الفاظ کی رہبری کی ضرورت ہے۔

اگر الفاظ رہنما نہ ہوں تو قدم آگے نہیں بڑھ سکتا۔ لیکن رہنما کو منزل مقصود سمجھ لینا کم عقلی کی دلیل ہے۔ اردو کے بعض شعراء قبلہ نما کو قبلہ قرار دیتے ہیں اس لیے گمراہی لازمی نتیجہ ہے۔

کلیم الدین احمد اپنے بیانات کو عموماً تشنۂ استدلال نہیں چھوڑتے۔ مثالیں دیتے ہیں۔ مثالوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ موخر الذکر بیان کے ثبوت کے طور پر وہ ایک شعر:

قیامت بپا ہوگی اٹھے گا فتنہ
وہ جوڑا انہیں اک بلا باندھتے ہیں

سے مثال دیتے ہیں اور اس میں معنی کے فقدان اور الفاظ کی بالادستی کا تجزیہ کر کے یہ ثابت کرتے ہیں کہ قیامت، فتنہ، جوڑا، بلا، جیسے متناسب الفاظ اور چست و بامحاورہ بندش کے باوجود اس شعر میں لفظ کیوں کر تجربے سے زیادہ اہمیت حاصل کر لیتے ہیں اور کیوں کر صنعت گری یہاں شعبدہ بازی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ ادب کو ادب کے طور پر دیکھنے کے اس اصرار کے باوجود ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اس مقولے کو ہر جائزے میں اپنی گرہ میں باندھے نظر آتے ہیں کہ ''ادب کی عظمت، صرف ادبی معیاروں سے نہیں جانچی جا سکتی، البتہ یہ کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ ادب کے عدم اور وجود کو صرف ادبی معیاروں سے ہی پرکھا جا سکتا ہے۔'' اس خیال میں ادب کی ادبیت پر اس قدر زور دینے کے باوجود یکساں نوعیت کے ادب پاروں کے مابین مافی الضمیر، خیالات کے وزن وقار اور زندگی کی بصیرت کو ہی مابہ الامتیاز بنائے جانے کے نکتے کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کلیم الدین احمد کی ادبی معیار بندی کا پہلا مرحلہ لفظ ہیں۔ اسی سبب سے لفظ کی لغوی حیثیت، استعاراتی حیثیت، لفظ کی انفرادی خصوصیت اور الفاظ اور شاعری کے ناگزیر ربط پر وہ جگہ جگہ اظہار خیال کرتے ہیں۔ انہیں شبلی نعمانی سے یہی شکایت ہے کہ انھوں نے 'موازنہ انیس و دبیر' میں الفاظ کو فصیح، غیر فصیح اور 'غریب' میں تقسیم کیا ہے۔ وہ یہ بتانے کے بعد کہ الفاظ خلا میں سانس نہیں لیتے اور وہ ہمیشہ کسی نہ کسی چیز کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ ان الفاظ میں شبلی کے نقطۂ نظر کا جواب دیتے ہیں:

''لفظوں کی اپنی کوئی خصوصیت نہیں ہوتی۔ وہ نہ حسین ہوتے ہیں اور نہ بدصورت، نہ خوشگوار ہوتے ہیں نہ مکروہ۔ کوئی لفظ بذات خود شاعرانہ

یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتا۔ ہر تجربہ سراپا بننے کے لیے، مجسم ہونے کے لیے موزوں ومناسب الفاظ کو چن لیتا ہے۔ جو شعری تجربے کو بیان کرنے میں مفید ہو وہ شاعرانہ ہے ورنہ نہیں۔ نثری لفظ چپٹا اور مفید ہوتا ہے۔ لیکن شعری لفظ آپ اپنا وجود ہوتا ہے اور ایک دنیائے معانی اس میں پنہاں ہوتی ہے۔''

اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کلیم الدین احمد لفظ کے علاوہ شعر کے دوسرے اجزا الفاظ کی ترتیب کی نوعیت، وزن، سیاق وسباق اور لہجہ کے بارے میں بعض ایسے نکات اٹھاتے ہیں جن کو حل کیے بغیر زبان، آہنگ اور شعری طریق کار کی جدلیت تک رسائی مشکل ہوتی ہے۔ زبان کی نحوی ترتیب اور وزن پیدا کرنے کی خاطر ترتیب میں رونما ہونے والی تبدیلی پر وہ خاص توجہ صرف کرتے ہیں اور یہ واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ شاعر کیوں کر الفاظ کی ترتیب اور وزن کے مابین توافق اور ہم آہنگی کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور کس طرح ایک شاعر کا لہجہ اس کو دوسرے شاعر سے مختلف اور ممتاز بنا دیتا ہے۔ اس طویل بحث کو وہ ان الفاظ میں سمیٹتے ہیں:

''وزن اور الفاظ کی نثری ترتیب میں آپس میں ایک کھیل ہوتا ہے، اور شاعر کا کام ہے کہ اس باہمی کھیل (Inter play) سے کام لے۔ وزن کا تقاضا ہوتا ہے کہ لفظوں کی نثری ترتیب بدلے اور یہ ترتیب بدلتی ہے۔ اگر شاعر وزن سے مجبور ہو گیا اور اگر اس نے وزن کے سامنے ہتھیار ڈال دیا تو اس نے اپنا کام نہیں کیا۔ وزن کا تقاضا گویا فن کاری کو ایک چیلنج ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ وزن اور لفظوں کی ترتیب میں جو مخاصمت ہے اسے دور کرے۔ وزن کا سہارا لے کر نثری ترتیب سے زیادہ اچھی زیادہ معنی خیز ترتیب لفظوں میں پیدا کرے۔

کلیم الدین احمد لفظ ومعنی، وزن وآہنگ اور ترتیب ولہجہ کی پوری بحث کو شاعری میں تجربے کے بالواسطہ بیان سے مربوط کر دیتے ہیں۔ انھوں نے ایک سے زیادہ بار لکھا ہے کہ ''شعر میں تجربے کا بیان براہ راست نہیں ہوتا بالواسطہ ہوتا ہے''۔ وہ میر کے شعر۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات   کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

کی مثال کے ذریعے اپنے دعوی کی دلیل فراہم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اس شعر میں بے ثباتی کا ذکر دکھائی نہیں دیتا مگر زیادہ بلیغ انداز میں قاری کے دل ودماغ پر بالواسطہ طرز گفتگو کے باعث وارد ہوتا ہے۔ وہ اس پر بس نہیں کرتے۔ دنیا کی بے ثباتی کے بیان سے متعلق مختلف شعرا اور اسالیب اظہار کی مثالیں پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے ع ہستی اپنی حباب کی سی ہے۔ ع بود آدم نمود شبنم ہے۔ ع جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا۔ ع اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات...... ان اشعار میں کہیں حباب، کہیں شبنم، کہیں گل اور کہیں شمع کے الفاظ بطور استعارہ اختیار کیے گئے ہیں مگر ہر جگہ ایک مضمون زیر بحث ہے اور وہ بے ثباتیِ دنیا کا مضمون ہے جو صرف بالواسطہ انداز بیان کے سبب زیادہ معنی خیز اور دوررس بن گیا ہے۔ اس ضمن میں میر کے متعدد اشعار کو کلیم الدین احمد زیر بحث لاتے ہیں اور ان میں براہ راست بات کہنے کے برخلاف استعاروں کی مدد سے مدعا ظاہر کرنے کی نوعیت کا جائزہ لیتے ہیں۔ تاہم میر تقی میر کے بارے میں ان کے توصیفی کلمات سے یہ اندازہ بالکل نہیں لگانا چاہیے کہ وہ کسی بھی شاعر کو غیر مشروط طور پر قابل تعریف تسلیم کر لیتے ہیں۔ انھوں نے اپنی مختلف کتابوں میں یکساں مضمون اور یکساں پس منظر رکھنے والے اشعار کے مابین موازنہ کیا ہے۔ میر کے ایک شعر ع فرصت بود وباش یاں کم ہے کام جو کچھ کرو شتاب کرو۔ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ: "اس شعر میں ایک پیش پا افتادہ خیال ہے کہ مہلت عمر کم ہے، اور اسی خیال سے دوسرا معمولی خیال نکلتا ہے کہ مہلت عمر کم ہے، اس لیے جو کام کرو شتاب کرو۔ پھر بھی یہاں خیال کی کوئی گہرائی نہیں۔ کوئی پیچیدگی نہیں"۔ جب کہ اگر اس شعر کا موازنہ میر کے ہی متذکرہ دوسرے شعر یعنی ع کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات + کلی نے یہ سن کر تبسم کیا۔ سے کیا جائے تو شعری طریق کار کی تبدیلی، تجربے کی نوعیت کی تبدیلی کا سراغ دیتی ہے۔ وہ تجزیہ اور تقابل کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "پہلے شعر میں ایک خیال ہے جو شعری تجربہ نہیں بن پاتا اور اس لیے شعر کی حیثیت سے اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ جب اس شعر میں خیال بھی ہے اور تاثر بھی اور یہ دونوں شعری تجربہ بن گئے ہیں۔ اس لیے کہ اس میں

ایک نیا پن ہے۔ ایک تازگی ہے، ایک لطف ہے جو روزمرہ کی باتوں
میں نہیں... میر کی آنکھوں نے کچھ دیکھا ہے اور نئی طرح سے دیکھا ہے،
کچھ سوچا ہے اور نئی طرح سے سوچا ہے، کچھ محسوس کیا ہے اور نئی طرح
سے محسوس کیا ہے۔ یہ چیز پہلے شعر میں نہیں ملتی—''

کلیم الدین احمد جب بھی شعری تجربے کا سوال اٹھاتے ہیں تو ان کا سارا ارتکاز لفظوں کے نظام سے تجربے کی نوعیت کے تعین کی طرف ہوتا ہے، مگر اس کے ساتھ ہی تخلیقی عمل کے حوالے سے ان محرکات وعوامل کو بھی نظر انداز نہیں کرتے جو ایک شاعر کو دوسرے شاعر سے اور ایک تجربے کو دوسرے تجربے سے الگ کرتے ہیں۔ وہ نئی انگریزی تنقید کے علم برداروں کی طرح یوں تو ہیئتی نقطۂ نظر کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں لیکن تخلیقی عمل کے نفسیاتی محرکات کو بھی کم اہم قرار نہیں دیتے۔ ادب اور تحلیل نفسی ان کی دلچسپی کا موضوع رہا ہے، اس لیے آئی، اے، رچرڈز کی طرح ان کے یہاں بھی شاعری کو پرکھنے کا جزدی نفسیاتی زاویۂ نظر کسی نہ کسی صورت ضرور کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری کی تنقید سے بحث کرتے ہوئے کلیم الدین احمد نے ان کے سماجی انقلاب کے پیغام اور اس قول کی معنویت کی قلعی کھولی ہے کہ ''ہر سیاسی اور سماجی انقلاب سے پہلے ایک ذہنی انقلاب کی ضرورت ہوتی ہے۔'' ان کے الفاظ ہیں کہ:

''اگر آپ شخصیت کی لاینحل گتھی کو نہیں سلجھا سکتے۔ اگر علم میں اتنی گہرائی
نہیں کہ اس کی اہمیت کا اندازہ کر سکیں تو آپ یہ نہیں بتا سکتے کہ ماحول کا
شخصیت پر کتنا اثر ہوتا ہے اور اس اثر کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔''

شاعری میں تجربے کی کیا نوعیت، اور عام زندگی میں تجربے کی صورت کیا ہوتی ہے، یا پھر یہ کہ مختلف ذہنی اور نفسیاتی عوامل کی شمولیت کے سبب عام تجربے شعری تجربے میں کیوں کر تبدیل ہوتے ہیں یا انسانی تجربے شاعری میں نمودار ہو کر کس طرح ابھرے پن سے مختلف اور ذاتی کے بجائے آفاقی بن جاتے ہیں، ان مضمرات کی عقدہ کشائی وہ اس طرح کرتے ہیں:

''قوت حاسہ کے ذریعے اثرات وحسیات کی بارش ہوتی رہتی ہے۔ تخیل دور
اور قریب کے نقوش کو جمع کرتا رہتا ہے، دماغ نئے نئے خیالات وتصورات

اکٹھا کرتا رہتا ہے۔ اس کے دل میں بوقلموں جذبات وکوائف ابھرتے اور رنگین ودلکش تجربات گزرتے رہتے ہیں اور نعمتوں کا یہ لامتناہی سلسلہ اس کے شعور یا تحت الشعور میں محفوظ رہتا ہے، اور وقتِ ضرورت وہ ان سب سے کام لیتا اور لے سکتا ہے۔ جب کوئی جوش، جذبہ یا خیال اسے بیتاب کرتا ہے اور اپنی ترجمانی پر مجبور کرتا ہے تو یہ سارے اثرات، نقوش، تصورات، جذبات وتجربات اس کی مدد کرتے ہیں۔ سب کے سب نہیں، وہی جو موزوں اور مناسب ہوتے ہیں۔ جنھیں یہ مخصوص تجربہ کسی اندرونی اور پوشیدہ رشتے کی وجہ سے کھینچ لیتا ہے——"

کلیم الدین احمد شعری تجربے کی نوعیت اور دوسرے تجربے سے اس کے فرق کو نمایاں کرنے کے لیے عموماً مجرد بیانات پر اکتفا نہیں کرتے، اشعار میں اس کی مثالیں ڈھونڈھتے ہیں، شاعری میں لفظ کی ترتیب کو ہر پہلو سے دیکھتے ہیں اور تخلیقی عمل کے دوران واضح اور غیر واضح ارتعاشات کی نشان دہی کرتے ہیں۔ مگر وہ شاعری کو تاثر کے اعتبار سے ذہنی بصیرت کا موجب، فرحت بخش اور انبساط آفریں دیکھنا چاہتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ ان کی نگاہ میں شاعری میں الفاظ کے انتخاب کے خودکار عمل اور لفظوں کے ذریعے تجربے کی گرفت کی نوعیت میں خاصا فرق واضح ہوجاتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ بسا اوقات الفاظ بھی تجربے کی نوعیت کو تبدیل کردیتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر شاعری کے کسی ایسے نمونے کو سامنے رکھا جائے جس میں صنائع، رعایت لفظی اور محاسنِ شعری تو اپنے نقطۂ کمال پر نظر آئیں مگر وہ شعری تجربے کا ناگزیر حصہ نہ ہوں تو بات واضح ہوسکتی ہے۔ اس نوع کی فنی جزئیات کی شناخت میں بالعموم تنقید کو اپنا موقف اختیار کرنے میں خاصی دشواری پیش آتی ہے۔ کلیم صاحب 'سخن ہائے گفتنی' میں ایک مقام پر اس آزمائش سے دوچار ہوتے ہیں مگر بحیثیت 'تنقید نگار' تجربے کی نوعیت اور الفاظ کے انتخاب کی منطق کے مابین نہایت باریک تفریق قائم کرکے اپنی تنقیدی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوتے ہیں۔ گلزار نسیم میں محاسنِ لفظی اور صنائع کے مسئلے کو وہ اسی منطق کے ذریعہ حل کرتے ہیں:

"....حسنِ الفاظ کی عالمگیری 'گلزار نسیم' میں بھی موجود ہے۔ بعض شعرا

ایسے ہوتے ہیں جن کی قوت حاسہ محدود ہوتی ہے، جو مشاہدۂ عالم سے
متاثر نہیں ہوتے۔ اگر وہ کبھی جذبات کو محسوس کرتے ہیں تو الفاظ کے
ذریعے سے...... ایسا شاعر گلاب کے حسن سے بالکل متاثر نہیں ہوتا لیکن
حسین لفظ اس پر بلا کا اثر پیدا کرتا ہے۔ وہ واردات قلب سے واقف
نہیں ہوتا، لیکن رعایت لفظی کے خیال سے بے تاب ہوجاتا ہے۔ نسیم
اسی قسم کے شاعر ہیں۔ چوں کہ نسیم کا دل حسین وجمیل الفاظ یا تشابیہ سے
بے تاب ہوجاتا ہے اس لیے وہ پڑھنے والوں کو بھی بے تاب کرتے ہیں۔
لیکن اگر ذہن وادراک اس لفظی حسن کے علاوہ کچھ اور تلاش کرتا ہے تو
مایوسی ہی مایوسی ہے——"

شاعری میں الفاظ کے انتخاب کی مختلف نوعیتیں ہوتی ہیں۔ اگر کبھی شعری تجربہ ناگزیر طور پر اپنے الفاظ خود لے کر کرتا ہے اور کبھی الفاظ اپنے محاسن کی بدولت معانی کا نظام مرتب کرتے ہیں تو کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر کی قوتِ اختراع لفظی نظام کی تشکیل اپنے بل بوتے پر بھی کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ کلیم الدین احمد اس سلسلے میں غالبؔ اور مومنؔ کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ وہ مومن کی تسلیم شدہ نازک خیالی کو بادلیل قبول کرنے کے لیے تیار نہیں...... مومن کے متعدد اشعار کی مدد سے یہ ثابت کر دکھاتے ہیں کہ کبھی کبھی مومن خاں مومنؔ کس طرح اپنی نازک خیالی کی نمائش پر اتر آتے ہیں اور نئی تراکیب اور قوت ایجاد دکھلانے کی غرض سے اصل شاعری سے بھی دست بردار ہوجاتے ہیں۔ یہ کلیم الدین احمد کا عام تنقیدی طریق کار ہے کہ وہ کسی بھی شاعر کے لیے تعمیمی رائے زنی سے حتی الامکان احتراز کرتے ہیں، اور کسی نہ کسی طرح شاعر کے انفرادی رویے کی نشان دہی کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ وہ شاعرانہ انفرادیت کی جستجو کرتے ہیں اور شاعری کے حوالے سے اس کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ وہ ایسے مخصوص انفرادی شعری طریق کار کو نشان زد کرتے ہیں اور اسے دوسرے شعری رویوں سے مثالوں کے ذریعہ الگ کر کے دکھاتے ہیں۔ وہ جس طرح مومن کی قوتِ ایجاد میں نمائش کا پہلو ڈھونڈھ لیتے ہیں اسی طرح غالب کی قوت اختراع کو ان کی ذاتی پہچان بتاتے ہیں، مگر اس قوتِ ممیزہ کے ساتھ کہ

غالب اپنی قوتِ اختراع کے استعمال میں کہاں کامیاب ہوتے ہیں اور کہاں ناکامی ان کا مقدر ٹھہری ہے۔ اپنی کتاب 'عملی تنقید' میں غالب کے مجہدانہ رویے سے بحث کرتے ہوئے وہ غالب کے آرٹ کی وسعت اور تنوع کو اور میر کے آرٹ کی گہرائی کو نشان زد کرتے ہیں۔ اس بحث میں وہ یہ نتیجہ بھی نکالتے ہیں کہ تنوع اور گہرائی کے معاملے میں اب تک یہ دونوں شاعر یکتا اور بے مثال ہیں اور کوئی دوسرا شاعر ان کے امتیازات میں ان کا شریک نظر نہیں آتا۔ غالب 'تنقید' میں عموماً اس گتھی کو سلجھانے کی کوشش کم ملتی ہے کہ آخر غالب کے یہاں حد درجہ مشکل پسندی کے ساتھ انتہائی سادگی یا سہل الممتنع تک، کئی اسالیب کیوں ملتے ہیں، کلیم الدین احمد اس مسئلے کا سامنا کرتے ہیں اور غالب کی اسلوبیاتی شناخت کو تین زمروں میں تقسیم کرتے ہیں۔ (1) فارسیت کا غلبہ۔ (2) انتہا درجہ کی سادگی اور (3) ان دورنگوں کے بیچ فارسی الفاظ اور سیدھی بندشوں کی موجودگی، جیسے تین اسالیب کو وہ مثالوں اور تجزیوں کی مدد سے وثوق انگیز بناتے ہیں۔ وہ مومن کی قوتِ ایجاد اور غالب کی قوتِ اختراع کا فرق دونوں کے اشعار کے موازنے کے ذریعہ واضح کرتے ہیں۔ غالب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا ہے کہ قوتِ ایجاد کوئی نیا نقش بناتی ہے جس کا شمار عام ملکیت میں نہیں ہوتا۔ مثلاً غالب کے شعر ع تجھ سے قسمت میں مری صورتِ قفلِ ابجد تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا، میں قفلِ ابجد بالکل نئی چیز ہے لیکن موزوں اور مناسب، یا پھر ع باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا، میں بھی وہی نیا پن ہے اور وہی مناسبت بھی۔ کہیں کھینچ تان نہیں۔ لیکن اس قسم کی مثالیں کم ملتی ہیں اور جب نیا پن کی طرح رغبت ہوتی ہے تو نتیجہ رعایتِ لفظی یا دور از کار صنعتوں کی صورت میں ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کا ہی ایک شعر ہے ؎
>
> نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
> سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں میں
>
> نئی بات ہے، نیا نقش ہے اور ایسے بہت سے نقش ملتے ہیں جن میں جدت تو ہے لیکن اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔''

غالب کی شاعری کی وسعت اور تنوع کی نشان دہی، کلیم الدین احمد کی تنقید میں اس اعتبار سے بھی اہمیت اختیار کرلیتی ہے کہ اردو کے پورے شعری ذخیرے میں سوائے غالب کے انھیں کوئی اور شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس نے بقول ان کے غزل کی تنگی میں وسعت اور اس کے اختشار میں تنوع اور رنگارنگی کی راہ نکالی ہو۔ ان کا خیال ہے کہ:

> ''غالب کے آرٹ کا اصل کمال یہ ہے کہ اس نے غزل، خصوصاً مفرد شعر کی تنگی کو وسعت میں تبدیل کرنے کی کامیاب کوشش کی — دو مصرعوں کی بساط کیا ہے۔ اس میں گنجائش بہت کم ہے۔ کسی چیز کو پورے طور پر بیان کرنا ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہے۔ غالب نے اس مشکل کو آسان کرنے میں دوسرے شاعروں کے مقابلے میں زیادہ کامیابی حاصل کی ہے۔''

یہ محض غزل کی صنف کی تنگی کا گلہ اور غالب کی غزل کی وسعت کا اعتراف نہیں، اس نوآبادیاتی ذہن کا اعتراف شکست بھی ہے جس سے غزل کا ایجاز واختصار اپنی جامعیت، قوت اور دور رس معنویت کا خراج وصول کرلیتی ہے۔

کلیم الدین احمد کا امتیاز اس بات میں زیادہ نمایاں نظر آتا ہے کہ وہ بڑے سے بڑے شاعر کی فنی نقائص کی نشان دہی اور چھوٹے سے چھوٹے شاعر کے محاسن کا اعتراف کرنے میں کسی نوع کی استناد سازی کو اپنی راہ میں حائل نہیں ہونے دیتے۔ محاسن اور معائب کی چھان پھٹک عموماً ان کی تنقید میں تضادات کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ مگر تنقید میں حالی کا معاملہ ہو یا محمد حسن عسکری کا اور شاعری میں میر کی شاعری زیر بحث ہو کہ غالب کی، یا پھر جوش ملیح آبادی یا جگر مرادآبادی کی، وہ خوبیوں اور خامیوں کے تعین کے لیے بسا اوقات اعلیٰ درجے کے اشعار کے ساتھ معمولی اشعار کا بھی تجزیہ کرتے ہیں اور اس بات کو دلیلوں کی بنیاد پر قائم کرتے ہیں کہ کوئی شاعری بڑی ہے تو کیوں ہے اور بری ہے تو کیوں ہے۔ اگر ان کے تنقیدی جائزوں سے سرسری گزر جائے تو سچ مچ ایسا لگتا ہے کہ گویا وہ ایک ہی سانس میں تعریف بھی کرتے ہیں اور کیڑے بھی نکالتے ہیں۔ مگر غائر نگاہ سے مطالعہ اس تاثر کو غلط ثابت کرتا ہے۔ وہ اس بات کا پورا اہتمام کرتے ہیں کہ فن کے جس پہلو یا جس عنصر کے محاسن بیان کریں اس کو معیوب عناصر سے ممتاز کرکے دکھائیں۔ وہ

میر تقی میر کی دنیا کو تنگ اور محدود بتاتے ہیں مگر اس پہلو پر تحسین و آفرین بھی کہتے ہیں کہ وہ اپنے سیدھے سادے الفاظ سے چونکاتے تو یقیناً نہیں مگر ان پر جتنا غور کیا جائے پڑھنے والے کا استعجاب بڑھتا جاتا ہے۔ ''ان کے خیالات معمولی سہی لیکن ان میں ایک جوش و خروش ہے، گرمیٔ جذبات نے گویا ان کی صورت بدل دی ہے''۔ یہ انداز وہ محض میر یا غالب جیسے ممتاز ترین شعرا کے لیے ہی استعمال نہیں کرتے بلکہ مصحفی، جرأت، حسرت، جلیل، داغ، یگانہ، راسخ عظیم آبادی اور سیماب اکبر آبادی حتیٰ کہ نوح ناروی اور جگر مراد آبادی تک کے اشعار کو زیر بحث لاتے ہیں۔ اور ایک ایک کے شعری تجربے کی نوعیت پر بحث کرتے ہیں۔ وہ تنقید کو تحسین و تنقیص کے درمیان متوازن طریقے پر استعمال کرتے ہیں۔ اہم اور غیر اہم اشعار کے تجزیے کے دوران جگر مراد آبادی کے ایک شعر ؏ سنجیدگی بزار ہو، غم سے مفر نہیں + دریا اسی میں بند ہے جو آنکھ تر نہیں۔ میں آنکھ، پانی اور دریا کے تلازمات کی خوبی کا اعتراف کرتے ہوئے شعر کی منطق کو اس طرح بے بنیاد ثابت کرتے ہیں:

> ''یہ کہنا کہ غم سے کسی کو مفر نہیں، کوئی نالہ وزاری کرتا ہے، کوئی سنجیدگی کو کام میں لاتا ہے اور خاموش رہتا ہے۔ لیکن یہ تو بس ایک بات ہوئی۔ کوئی اچھوتا نقش نہ ہوا۔ دوسرے مصرعے میں اس کمی کی تلافی کر دی جاتی ہے۔ ؏ دریا اسی میں بند ہے جو آنکھ تر نہیں۔ آنکھوں سے دریا ابلنا تو سنا ہوگا۔ یہاں دریا کو کوزہ ہی میں نہیں آنکھ میں بند کرتے ہیں۔ لیکن سوچئے کہ کیا یہی واقعہ ہے کہ جو آنکھ، تر نہیں اسی میں دریا بند رہتے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ آنکھ تر نہ ہو اور اس میں دریا بند ہو۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ آنکھ تر نہ ہو اور اس میں ایک بوند بھی پانی کی نہ ہو۔ اس لیے یہ کلیہ کہ ؏ دریا اسی میں بند ہے جو آنکھ تر نہیں، قابل قبول نہیں اور یہ پہلے مصرعے کا لازمی نتیجہ بھی نہیں ـــــ''

شاعری کے جامع تجزیاتی مطالعے اور اس کی بنیاد پر اصولوں کا استنباط کرنے کے لیے اردو کے شعری ذخیرے سے جس نوع کی باخبری اور وسیع و عمیق مطالعہ کی ضرورت ہے، حیرت ہوتی ہے کہ

کلیم الدین احمد اردو کے رسمی طالب علم نہ ہونے کے باوجود اپنے بیش تر معاصرین کے مقابلے میں اعلیٰ اور ادنیٰ درجے کی شاعری کے مختلف اسالیب، سے زیادہ باخبر ہیں اورزیادہ منظم اورمربوط انداز میں اپنے بکھرے ہوئے مطالعے سے اصول وضوابط کا استخراج کرنے کے بھی اہل ہیں اورتنقیدی فکر کی شیرازہ بندی بھی کرسکتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک طویل لکچر 'ادبی تنقید کے اصول' میں اور کسی حد تک 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں تنقیدی اصولوں کو مرتب کرنے کی کوشش بھی کی ہے اور مختلف تنقیدی تصورات کی قدر و قیمت بھی متعین کی ہے۔ اردو تنقید نگاروں سے ان کی یہ شکایت بے جا نہیں معلوم ہوتی کہ حالی کے بعد کسی نقاد نے تنقیدی اصولوں کو نئے سرے سے مرتب کرنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> '' آج جب تنقید لکھنے والوں کا مطمح نظر حالی کی طرح محدود نہیں، جب وہ بہترین مغربی ادب، تنقیدی ادب سے واقفیت رکھتے ہیں اس کے باوجود کسی نے بھی 'مقدمہ شعر و شاعری' سے بہتر تنقیدی کارنامہ پیش نہیں کیا۔''

کلیم الدین احمد نے تنقید کی زبان اور تنقید کے طریق کار پر متذکرہ دونوں کتابوں میں تفصیل سے لکھا ہے۔ انھیں محمد حسین آزاد اور آل احمد سرور کی زبان سے ایک طرح کی شکایتیں ہیں۔ وہ آزاد کے اسلوب نگارش کو ان کی تنقید کی راہ میں حائل سب سے بڑا پتھر تصور کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

> '' تنقید کی زبان سیدھی سادی ہوتی ہے، صاف اور متعین ہوتی ہے۔ تنقید میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ زبان کی سلاست اور روانی، رنگینی اور جلا، خیالات پر پردہ نہ ڈال دے۔ آزاد اسی قسم کی غلطی کرتے ہیں۔ ان کی عبارت آرائی دو خامیوں کا سرچشمہ ہے۔ ایک خامی تو یہ ہے کہ نقاد اپنے موضوع کو پس پشت ڈال کر الفاظ کے حسن اور عبارت کی رنگینی میں جا پھنستا ہے، اور دوسری خامی یہ ہے کہ اس قسم کے اسلوب میں خیالات اور ان کے مختلف پہلوؤں کو صاف، محکم اور معین طور پر بیان کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔''

وہ اس سیاق وسباق میں الطاف حسین حالی کی تنقید کی تو بہت محتاط تعریف کرتے ہیں مگر ان کی زبان کا، ان کی نثر کا اوران کی منطقیت کا کھلے جی سے اعتراف کرتے ہیں:

''ادبی نقطۂ نظر سے اگر کوئی چیز دائمی ہے تو وہ شاعری نہیں، تنقید بھی نہیں، حالی کی نثر ہے۔ اگر مقدمہ شعروشاعری پڑھی جاتی ہے اور پڑھی جائے گی تو اپنی بے مثال نثر کے لیے۔ تنقیدی اصولوں اور نظریوں کے لیے نہیں۔''

لیکن اس رائے سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہ ہوگا کہ وہ حالی کی تنقیدی ضابطہ بندی کے قائل نہیں۔ مغربی تصورات نقد سے کلیم الدین احمد کے استفادے کو بالعموم مغرب کی غیر مشروط تقلید یا مرعوبیت سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ان کی ذہنی نشوونما ہی کا نہیں ذہنی ساخت کا حصہ ہے۔ اسی باعث مغرب کے تصورات شعر سے حالی کی جزوی اور نامکمل واقفیت بھی ان کے لیے باعث اطمینان ہے۔ لیکن خود کلیم الدین احمد اور حالی کے تنقیدی رویے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ حالی نے مشرق کے ساتھ مغرب کے علمائے شعر سے استفادہ تو ضرور کیا مگر اردو تنقید کے لیے انھوں نے جو اصول سازی کی اس میں دونوں مکاتیب فکر کی آمیزش ہے۔ وہ ایسی اصول سازی ہے جس کو اردو شعریات سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ حالی تنقیدی تصورات کے محض مرتب نہیں رہ جاتے بلکہ نظریہ ساز بن جاتے ہیں۔ جب کہ کلیم الدین احمد اپنے سائنٹفک ذہن، تجزیاتی شعور اور جزورسی کے باوجود تنقید کے معاملے میں نظریہ ساز کی حیثیت اختیار نہیں کر پاتے، محض اصولوں کے مرتب اور تنقیدی معیاروں کے ضابطہ بند معلوم ہوتے ہیں۔ وہ خود بھی اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ ''حالی نے جزئیات سے قطع نظر کرکے بنیادی اصولوں پر غور کیا، شعروشاعری کی ماہیت پر روشنی ڈالی اور مغربی خیالات سے استفادہ کیا اور اپنے زمانے، اپنے ماحول اور اپنی حدود میں جو کچھ کیا وہ تعریف کی بات ہے''۔ اگر اسی نقطۂ نظر سے کلیم الدین احمد کی تنقیدی کارکردگی پر رائے زنی کی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے مشرقی معیار نقد تک رسائی حاصل ہونے کے باوجود اس کو بہ نظر تحقیر دیکھا، اردو ادب پر مغربی تصورات کے اطلاق کے معاملے میں تہذیبی اور تاریخی قدروں کو یکسر نظر انداز کیا، تاہم جس مرتب ذہن وشعور اور جس سائنٹفک نقطۂ نظر

سے عالمی معیاروں کو انھوں نے اردو میں رائج کرنے میں کامیابی حاصل کی وہ ان کو اپنے تمام معاصرین میں ممتاز و منفرد بھی ثابت کرتی ہے۔

کلیم الدین احمد نے حالی کے تصورِ شعر کو اپنے حدود میں کارآمد بتانے کے بعد اس کے متعدد پہلوؤں کی خوبیوں اور خامیوں کا جائزہ بھی لیا ہے اور بہت سی باتوں سے اختلاف بھی کیا ہے۔ حالی نے 'مقدمہ' میں افلاطون کا نام لیے بغیر اس کے تصورِ نقل پر اپنی تنقیدی عمارت استوار کی ہے۔ کلیم الدین احمد، حالی سے اس ضمن میں اختلاف کرتے ہیں اور ارسطو کا نام لیے بغیر تصورِ نقل کے معاملے میں اس طرح اس کی جزوی تحریف سے استفادہ کرتے ہیں:

> ''حالی کہتے ہیں کہ شاعری نقالی ہے۔ مگر شاعری نقالی نہیں ہے، شاعر نیچر کی نقالی نہیں کرتا، شاعر خلاق ہے اور شاعری تخلیق۔ شاعری میں ایسی باتیں، جیسی کہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں، نہیں ملتیں۔ شاعری میں یہ باتیں فن کارانہ طور سے بیان کی جاتی ہیں اور ان کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔''

شاید یہاں اس وضاحت اور تفصیل کی ضرورت نہیں کہ ارسطو'بوطیقا' میں افلاطون کے نظریۂ نقل کی اساس کی تردید نہ کرتے ہوئے شاعری یا فنونِ لطیفہ میں نقل کی نوعیت کو کچھ ایسا مرتفع بنادیا ہے کہ اس کو تخلیق کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ ارسطو کے مطابق شاعر فطرت کی نقالی ضرور کرتا ہے مگر وہ اس کے غیر مربوط سلسلے کو مربوط کر دیتا ہے۔ فطرت نے جہاں جہاں خلا چھوڑا ہے شاعر نقل کے عمل میں اسے بھرتا جاتا ہے۔ اسی سبب سے شعری تخلیق حقیقت کی نقل محض نہیں رہ جاتی، بلکہ اس سے زیادہ دلکش، زیادہ مربوط اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے— کلیم صاحب نے سادگی، اصلیت اور جوش جیسے عناصر شعری کے حوالے سے بھی حالی کی تنقید کا تجزیہ کیا ہے اور تخیل کی بحث پر خصوصی توجہ صرف کی ہے۔ وہ اسی ضمن میں شبلی نعمانی کی تنقید کو بھی زیرِ بحث لاتے ہیں مگر شبلی کو صرف اس لیے حالی کے مقابلے میں کمتر قرار دیتے ہیں کہ انھوں نے اپنی تنقید کی بنیاد محض مشرقی تصوراتِ شعر کو بنایا۔ ان نمائندہ نقادوں کے علاوہ تاثراتی اور مارکسی نقادوں کے تنقیدی سرمائے سے متعلق ان کے جائزے اختلاف کی گنجائش باوجود ان کے فکری سرچشموں کی

معنویت اور ان کی تنقیدی تعبیرات کے تضادات کی نشان دہی کے اعتبار سے کلیم الدین کے عمیق مطالعے اور تجزیاتی شعور کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔

ان معروضات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ تنقیدی اصول ونظریات کا معاملہ ہو یا عملی طور پر ان کے انطباق اور تجزیاتی طریق کار کا، کلیم الدین احمد اپنے صاف اور واضح تصورات، منطقی استدلال اور تجزیاتی ذہن کے باعث اپنی تنقید کو معروضیت کی بنیاد پر قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی سائنٹفک زبان ان کی تنقید کی ایک بڑی قوت ہے۔ تعمیم زدگی سے اجتناب نے انھیں مختلف فن پاروں کی انفرادیت کی شناخت متعین کرنے میں مدد بہم پہنچائی ہے، اور ان کے تنقیدی رویوں نے اردو میں عالمی معیاروں کو متعارف اور رائج کرنے میں نمایاں ترین کردار ادا کیا ہے۔

●●●

احتشام حسین کے تنقیدی رویے

اردو میں نصف صدی قبل کا تنقیدی منظر نامہ آج سے خاصا مختلف تھا۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز سے قبل حالی اور شبلی کے تنقیدی تصورات اور رویے اتنی اہمیت حاصل کر چکے تھے کہ ان دونوں نقادوں کے خیالات کو حوالہ بنائے بغیر بالعموم منطقی اور مربوط تنقید لکھنے کے سلسلے کو آگے بڑھانا مشکل معلوم ہوتا تھا، جب کہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ جس تصور شعر و ادب کو اپنانے اور اطلاق کرنے کا رجحان سامنے آیا وہ گو کہ اردو کی اپنی روایت کے لیے قدرے نامانوس تھا مگر علمی اور نظریاتی سیاق و سباق نے اس تصورِ شعر و ادب کو بھی بہت جلد رائج اور مقبول کر دیا۔ ان دو رویوں سے الگ ایک رجحان وہ تھا جسے ہم تاثراتی تنقید کے رجحانات کا نام دیتے رہے اور بعض ایسے نقادوں کو بھی جو تاثراتی نہ تھے ان مقبولِ عام دو رویوں سے الگ ہونے کے باعث تاثراتی تنقید کے ہی خانے میں رکھا جاتا تھا۔

ایسی تنقید میں رومانی رویوں کی نمائندگی کرنے والی تنقید بھی تھی اور خالص تخلیقی انداز کی وہ تنقید بھی جو تخلیقی بازیافت کی طرف مائل نظر آتی تھی۔ پروفیسر احتشام حسین، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، اختر حسین رائے پوری وغیرہ کی تنقیدی سرگرمیوں کے آغاز اور ارتقا کا یہ زمانہ اسی فکری روایت اور ادبی سیاق و سباق کی مدد سے زیادہ بہتر طریقے سے اپنی شناخت متعین کرتا ہے۔

کیا نقطہ نظر رکھتے ہیں اور اپنے نقطہ نظر کو کس حد تک کامیابی کے ساتھ ادبی تفہیم اور تحسین کا حصہ بنانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

احتشام حسین نے تنقید کی ماہیت، اصول نقد، ادبی تنقید کی ضرورت اور ماضی کے ادب پر نئے تنقیدی ردعمل کی نوعیت، جیسے اصولی اور نظری مسائل پر متعدد مضامین لکھے ہیں۔ ان مضامین میں انھوں نے تنقید کے منصب اور ادبی تنقید کے مصرف پر سیر حاصل گفتگو کی ہے، تاہم اگر آپ ان مضامین کی مدد سے اصول و معیار کو نشان زد کر کے الگ کرنا چاہیں تو اس عمل میں آپ کو خاصی دشواریوں کا سامنا ہوگا۔ وجہ، سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ اپنی بات کفایتِ لفظی کے ساتھ بیان نہیں کرتے اور اکثر اپنے موضوع کے پس منظر میں اتنی دور تک کا سفر کرتے ہیں کہ پیش منظر یا موضوع کا ارتکاز اپنی اہمیت کھو دیتا ہے۔ اس کے باوجود اگر ان مضامین کے بنیادی نکات کو ڈھونڈ نکالا جائے تو بعض کارآمد باتیں سامنے آتی ہیں۔ احتشام حسین صاحب اپنے مضمون اصول تنقید میں لکھتے ہیں کہ:

> ''یوں دیکھا جائے تو اصول وضوابط اور قواعد کی گفتگو کرنے سے پہلے علوم کی پیدائش اور ان حالات کا جائزہ لینا ضروری ہے جن میں ان کی تخلیق ہوئی۔ ان کے ارتقا کے لیے صورتیں پیدا ہوئیں۔ کسی قسم کے اصول کا تذکرہ بعد کے بنائے ہوئے قاعدوں کی روشنی میں کرنا اور ان تاریخی پیچیدگیوں کو نظر انداز کر دینا جن میں اصولوں کی تدوین کرنے والوں نے انھیں مرتب کیا ہوگا، تاریخ اور فلسفہ دونوں کے نقطہ نظر سے غلطی ہوگی۔''

ظاہر ہے کہ اس بیان میں اپنے موضوع اصول نقد پر گفتگو کرنے سے زیادہ تخلیق کے محرکات وعوامل کی طرف اشارے کیے گئے ہیں اور اگر اس سے مراد تخلیقی عمل ہے تو تخلیقی عمل کا رشتہ ماضی کی تاریخی پیچیدگیوں سے جوڑا گیا ہے۔ مگر سوال اپنی جگہ برقرار رہتا ہے کہ تاریخی پیچیدگیاں کیوں کر تخلیق کار کے تخلیقی عمل پر اثر انداز ہوتی ہیں؟ اور کس طرح تاریخی اور سماجی صورت حال، تخلیقی عمل، عمل کا ظاہری حصہ نہ معلوم ہوتے ہوئے بھی، ادبی تخلیق میں اپنی موجودگی کا احساس

دلاتی ہے؟ وہ اپنے اسی مضمون میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی کی گتھیوں کو آگے چل کر کھولتے ہیں:

> ''تنقید منطق کی طرح ہر علم وفن کی تشکیل اور تعبیر میں شریک ہے، بلکہ وجدان اور جمال کے جن گوشوں تک منطق کی رسائی نہیں ہے، تنقید وہاں پہنچتی ہے، رنگ و بو اور کیف وکم کے غیر متعین دائرہ میں صرف قدم ہی نہیں رکھتی بلکہ ابہام میں توضیح کا جلوہ اور بے یقینی میں تعین کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ اس طرح تنقید کے سلسلے میں جب اصول کی گفتگو کی جائے گی تو طبعی اور اکتسابی علوم کے علاوہ ایک اور ایسے علم یا حس سے کام لینے کی ضرورت پڑے گی جو ان علوم کے منافی نہ ہوتے ہوئے بھی ان سب کے علاوہ کوئی بات ایسی بھی بتا سکے جس سے فیصلے میں مدد ملے۔ ممکن ہے وہ کئی علوم کے امتزاج کا نتیجہ ہو۔''

تنقیدی اصول بندی کے سلسلے میں ہر چند کہ اس اقتباس سے بھی کوئی واضح بات سامنے نہیں آئی۔ اگر کوئی علم، یا مخصوص حس یا حس لطیف، ادب پارے کے فیصلے میں معاون ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے تو اس کی وضاحت ہنوز تشنۂ دلیل ہے۔ اس بات کا احساس خود مصنف کو بھی ہے اسی باعث وہ یہ وضاحت کرنا بھی ضروری سمجھتا ہے کہ:

> ''جس وقت اصولوں کی بات آتی ہے، ہر شخص کسی نہ کسی حد تک قطعیت کا تصور کرنے لگتا ہے۔ ادب، سائنس ہو یا نہ ہو، لیکن اسے اپنے اظہار میں حقیقت کے قریب تو ہونا ہی چاہیے۔ تنقید اس سے آگے بڑھتی ہے اور گو اسے بھی ایک خاص مفہوم میں سائنس نہیں کہہ سکتے لیکن سچائی کی گفتگو میں وہ سائنس سے بالکل قریب ہوتی ہے۔ ایسی حالت میں اگر اصول کے اندر بھی بے راہ روی یا بے ترتیبی پائی گئی تو انہیں اصول کہنا ہی نہیں چاہیے۔''

احتشام صاحب تنقیدی اصولوں کی قطعیت پر حرف گیری بھی کرتے ہیں اور قطعیت پر مبنی اور منحصر چیز جسے ہم سائنس کہتے ہیں، اس کی ناگزیریت پر اصرار بھی کرتے ہیں۔ اگر آپ کسی خاص مفہوم میں تنقید کو سائنس نہیں کہتے تو بھلا سچائی کی گفتگو میں وہ سائنس سے قریب ہو کر کون سا

فریضہ انجام دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فریضہ ادب پر دوٹوک اور غیر جانب دارانہ فیصلہ صادر کرنے کے علاوہ اور کچھ نہیں، تو بھلا تنقید کی تجزیہ کاری، دقیقہ شناسی اور تحلیل جیسے طریق ہائے کار کو سائنس کا ہم معنی بتانے سے کیوں احتراز کرتے ہیں، جب کہ آپ ایسے اصولوں کی ترتیب کا ذکر بار بار کرتے ہیں جن کا انحصار انفرادی ذوق اور اپنی ذاتی پسند و ناپسند پر نہ ہو۔ احتشام صاحب کے بقول: ''اصول تو اس لیے بنتے ہیں کہ ان سے دوسروں کی رہنمائی ہو سکے''۔ تو ایسی صورت میں جس طرح ذاتی تاثرات تنقید کے اصولی منصب کو مجروح کرتے ہیں اسی طرح ذاتی یا گروہی نظریاتی قطعیت بھی اجتماعی اصول بندی کی راہ میں حائل ہوسکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید کے مختلف دبستانوں سے وابستگی کا اعلان کرنے والا کوئی شخص آسانی سے اپنے دبستانِ نقد کی اصول بندی تو نظریاتی بنیادوں پر کرسکتا ہے لیکن جہاں کہیں علی الاخلاق ادب کی پرکھ کے اصول و ضوابط کو مدون کرنے یا معیار وضع کرنے کی بات کی جاتی ہے تو اس ضمن میں مشرق و مغرب کی تنقیدی روایت میں تنقیدی اصولوں کو زیادہ سے زیادہ آزاد اور غیر جانب رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ احتشام حسین ادبی تنقید کی روایت پر گہری نگاہ رکھتے ہیں اور ان کو بخوبی اندازہ ہے کہ تنقید کا دائرۂ کار کیا ہے اور تنقید کے نام سے لکھی جانے والی کون کون سی باتیں تنقید کے دائرۂ کار میں نہیں آتیں، مگر ان کی مشکل صرف یہ ہے کہ وہ ان بنیادی تعریفوں اور اصولوں میں بھی اپنی سماجی وابستگی کا ذکر ضرور کرنا چاہتے ہیں'' نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اصول، اصول نہیں رہ جاتے۔ تعریف، تعریف نہیں رہ جاتی۔ پوری کی پوری تنقید یا ادب کی تفہیم یا پرکھ کے تمام نظریات سماجیات کا لاحقہ بن کر رہ جاتے ہیں۔ ان کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''ادب کی حیثیت کو سمجھنا اور ادیب کے ذہنی سرچشموں کا سراغ پانے کی کوشش کرنا، سماج کے ذہنی ارتقا کے مطابق فنی روایات کی توضیح کرنا اور قوم کی تہذیبی زندگی میں ادب اور ادیب کے مقام کا تعین کرنا تنقید کہلاتا ہے۔ گو نقادوں اور ادیبوں کا ایک گروہ تنقید کی اس حیثیت کا منکر ہے اور آج بھی تنقید کو محض تشریح، محض تسکینِ ذوق، اور محض حسن بیان سمجھتا ہے۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ تنقید محض تشریح یا محض حسنِ بیان کی تلاش کا نام نہیں، لیکن یہ بات بھی تو دوسری طرح کی انتہا پسندی کی نمائندگی کرتی ہے کہ تنقید کے لیے محض سماج کے ذہنی ارتقا کے مطابق فنی روایات کی توضیح اور محض قوم کی تہذیبی زندگی میں ادب اور ادیب کے مقام کے تعین کو لازمی قرار دے دیا جائے۔ یہ بات احتشام حسین سے بہتر اور کون جان سکتا تھا کہ اگر فن پارے کے مواد اور سماجی پس منظر کو کوئی اہمیت حاصل ہے۔ تو ہیئت اور اسلوب اظہار کو بھی کوئی کم اہمیت حاصل نہیں۔ ہیئت اور مواد پر احتشام حسین نے متعدد مضامین لکھے ہیں اور نظری طور پر بڑے توازن کے ساتھ دونوں کی ہم آہنگی پر زور دیا ہے، مگر جب وہ تخلیق اور تنقید کے رشتے پر گفتگو کرتے ہیں تو بالعموم حسنِ بیان، تشریح و تعبیر اور ہیئت کو یا تو ثانوی حیثیت دیتے ہیں یا پھر نظر انداز کر کے گزر جاتے ہیں۔ تاہم اپنے ایک مضمون میں انھوں نے تخلیق اور تنقید کے رشتے کو نظریاتی تحفظات کے بغیر بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

> ''اچھی تخلیقی قوت اچھی تنقیدی قوت کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ تخلیقی عمل میں ہی تنقیدی عمل کی نمود بھی پیدا ہو جاتی ہے اور دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں''۔

یہاں احتشام حسین نے ٹی ایس ایلیٹ سے استفادہ کیا ہے، یا اگر استفادہ نہیں کیا تو یہ ایلیٹ کے تخلیق و تنقید سے متعلق مشہور تصور کی بازگشت ضرور ہے۔ لیکن احتشام حسین صرف ان اشاروں پر ہی اکتفا نہیں کرتے، اس سلسلے کو آگے بڑھاتے ہیں اور بعض مثالوں سے تخلیقی عمل اور تنقیدی شعور کی باہم کارفرمائی کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔

جس طرح تخلیق کار کے اندر پائے جانے والے تنقیدی شعور کو احتشام حسین نے اس کے تخلیقی عمل کے لیے ضروری قرار دیا ہے، اسی طرح انھوں نے اس ردِ عمل کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے جو ادب پارے کے مطالعے کے دوران قاری پر وارد ہوتا ہے۔ ان کو اس بات کا احساس ہے کہ ردِ عمل کی نوعیت قاری کی انفرادی شخصیت اور افتادِ طبع کے اعتبار سے مختلف اور متنوع ہو سکتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''ادب کا مطالعہ سیدھے سادے طریقے پر شروع ہوتا ہے، لیکن پڑھنے والا جس قدر لکھنے والے کے جذبات اور خیالات، تجربات اور افکار میں

شریک ہوتا جاتا ہے اتنا ہی اس کا مطالعہ معنی خیز ہوتا جاتا ہے۔ یہ معنی خیزی
مختلف سطحیں رکھتی ہیں، کسی کے لیے لذت اندوزی اور جمالیاتی حظ کی
منزل پر پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے، کسی کے لیے توسیع شعور اور علم کا ذریعہ
بنتی ہے، کسی کے لیے اس سے محض جذبے کی تحریک ہوتی ہے، کسی کے لیے
معلومات کا ذریعہ بنتی ہے، شعر و ادب کے مطالعے سے معنی تو ہر شخص اخذ
کرتا ہے لیکن اس کی نوعیتیں مختلف ہوتی ہیں''۔

احتشام حسین کی نظریاتی قطعیت کے عام رویے کے برخلاف اس بیان میں انھوں نے اپنے نظریات اور تصورات اوپر سے مسلط کرنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ایک باذوق اور صاحب بصیرت نقاد کی طرح مختلف قاری پر ادب پارے کے مرتب ہونے والے مختلف اثرات کا اندازہ لگانے کی کوشش کی ہے اور تنقید میں اصول اور معیار کی ضابطہ بندی کے باوجود ہیئت اور اسلوب کے مطالعہ کے جو مختلف رویے ہو سکتے ہیں ان کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ کلیم الدین نے احتشام حسین کی تنقید نگاری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں احتشام صاحب کے بیانات میں تکرار اور مارکسی مفکرین کے خیالات کو بغیر حوالے کے پیش کرنے کے الزامات عائد کیے ہیں۔ کلیم الدین کی رائے کی شدت اپنی جگہ مگر ان کے متعدد اعتراضات کو عرصے تک دہرایا جاتا رہا ہے اور قرار واقعی جواب دینے کی کوشش کم کی گئی ہے۔ اسی نوع کے اعتراضات میں سے کلیم الدین کا ایک اعتراض تنقیدی اصولوں کے بارے میں ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''احتشام صاحب نے کوئی نئے اصول تنقید نہیں بنائے، وہ مارکسی ہی
سہی۔ ان کی تنقیدوں میں اصول کی دھجیاں اور پرزے ملتے ہیں۔ لیکن
ان دھجیوں اور پرزوں کو ملا کر کوئی اچھا لباس نہیں بنا سکتے ہیں۔ وہ
تفصیلات کی ضرورت سمجھتے ہوئے بھی تفصیلات سے گریز کرتے ہیں''۔

کلیم الدین احمد کی یہ رائے انتہا پسندی پر مبنی ہے۔ ہر نقاد نئے اصول نہیں بناتا۔ مغرب میں ارسطو، ہورلیس اور لان جائنس سے لے کر آئی۔ اے رچرڈز، یا نئی امریکی تنقید کے علم برداروں تک اور مشرق میں ابن المعتز اور قدامہ ابن جعفر سے لے کر قاری کے شمس قیس رازی اور خود عربی کے

عبدالقاہر جرجانی تک صحیح معنوں میں جتنے اصول ساز اور نظریاتی بنیادیں فراہم کرنے والے رہے ہیں ان کو انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے۔ اردو میں اصول سازی کی جو کوشش الطاف حسین حالی کے یہاں نظر آتی ہے اس پایے کی کوئی دوسری مثال آج تک نہیں پیش کی جاسکتی۔ ایسی صورت حال میں پرانے اصولوں اور معیاروں کو اپنی لسانی اور تخلیقی ضرورت کے اعتبار سے نئے انداز میں مرتب کرنا اور کامیابی کے ساتھ اپنے ادبی سرمایے پر ان کا اطلاق کر لینا، کوئی کم اہم بات نہیں۔ اس ضمن میں اردو کے کئی معاصر اور ماضی قریب کے نقادوں کے نام بھی لیے جاسکتے ہیں۔ احتشام کی تنقیدی کاوشیں ایسی نہیں کہ ان کی اہمیت سے یکسر انکار کر دیا جائے۔ ویسے یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ محولہ بالا بیان سے کلیم الدین احمد کی مراد اگر مختلف اوقات اور مختلف مضامین میں پیش کیے گئے الگ الگ اور بسا اوقات متصادم اور متضاد تنقیدی اصولوں سے ہے تو اس قسم کے بیانات کو نئے سرے سے دیکھنے کی ضرورت ہے تاکہ اندازہ لگایا جاسکے کہ احتشام حسین کے مختلف اصولی بیانات میں تطابق کی کوئی صورت نکلتی ہے یا نہیں۔ بادی النظر میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ احتشام حسین کی تنقید کی پوری عمارت مارکسی تصورات کی بنیاد پر استوار ہوئی ہے، مگر اس کے ساتھ ہی وہ بعض جگہ تخلیق کے مطالعے میں تخلیق کار کی شخصیت اور نفسیات کی اہمیت کا بھی احساس دلاتے ہیں۔ یہی نہیں، فرائڈ کے حوالے سے شعور، تحت الشعور، لاشعور، جنسی دباؤ اور جنسی گھٹن جیسی اصطلاحوں کا استعمال کر کے دبائے ہوئے جذبات کے فنی اظہار کی نوعیت کو سمجھنے کی بات کرتے ہیں تو ایسے موقع پر وہ بجائے مارکسی نقاد کے نفسیاتی نقاد کا فریضہ انجام دیتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ جب کہ ان کے نظام فکر کی مناسبت سے فرائڈ سے کہیں زیادہ یونگ کا تصور اجتماعی لاشعور زیادہ ہم آہنگ ہے۔ اگر احتشام صاحب فرائڈ کے انفرادی تحت الشعور کے بجائے یونگ کے نقطۂ نظر میں ظاہر ہونے والے نسلی حافظے اور عمرانیاتی حوالے کو اہمیت دیتے تو یہ نقطۂ نظر ان کے سماجی اور اجتماعی شعور کے تصور سے کہیں زیادہ ہم آہنگ ہوتا۔ کم و بیش یہی انداز نظر تاثراتی تنقید کے سلسلے میں ملتا ہے۔ احتشام صاحب بجا طور پر ذاتی تاثرات کی بنیاد پر تنقید کی عمارت کھڑی کرنے سے انکار کرتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ تنقید، تخلیق کی تشریح تو ضرور کر سکتی ہے مگر اس کی باز آفرینی نہیں کر سکتی:

''تشریح میں کیفیات کی بازآفرینی نہیں ہوسکتی کیوں کہ کسی پر پڑے ہوئے
اثرات کو پوری طرح اپنے اوپر طاری کرنا ممکن ہے کیوں کہ جذبات
خاص قسم کے محرکات اور پیچیدہ حالات کے ماتحت پیدا ہوتے ہیں۔''

مگر وہ اپنے اسی مضمون میں چند صفحات کے بعد واضح لفظوں میں لکھتے ہیں کہ: ''اپنے ذوق اور وجدان کے سہارے کسی ادیب یا شاعر کی روح میں اتر جانا آسان ہے''۔

احتشام صاحب کا ایک بڑا اہم اور بصیرت افروز مضمون ''ماضی کا ادب اور نیا تنقیدی ردِعمل'' ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے روحِ عصر اور تاریخیت وغیرہ کے ان مسائل سے تفصیلی بحث کی ہے جو ساختیاتی مباحث کے زیرِ اثر گزشتہ چند برسوں میں یورپ اور امریکہ کے ادبی نظریہ سازوں کے مابین خصوصی توجہ کا مرکز رہے ہیں۔ وہ اپنی تمہید میں ایک عہد کے ادب کو دوسرے عہد کے ادب سے مختلف قرار دیتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ:

''جیسے ہی ہم کسی ادب کو قدیم یا کلاسیکی کہتے ہیں، ایک تاریخی یا زمانی دنیا
میں داخل ہو جاتے ہیں اور مطالعہ کی کم سے کم ایک بنیاد سامنے آجاتی ہے۔
حالاں کہ بعض علمائے ادب تاریخی مطالعے کی زبردست مخالفت کرتے ہیں،
لیکن ان سے یہ گتھی کبھی نہیں سلجھ سکی کہ ایک عہد کا ادب دوسرے عہد کے
ادب سے کیوں مختلف ہو جاتا ہے اور دوسرے عہد کے دل میں اس کے
تاثرات وہی کیوں نہیں ہوتے جو اس کے عہد تخلیق میں رہ چکے ہیں۔
ہر زمانے کے ادبی ذوق کی داستان الگ ہے جس کے بننے میں صوتی،
لسانی، معنوی، اجماعی، قومی اور فکری تغیرات حصہ لیتے ہیں''۔

لیکن بعد میں ان کو جیسے ہی اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ مختلف ادوار ان کے ادب میں کچھ ایسی مشترک قدریں بھی ہوتی ہیں جو زمانی حدوں کو پھلانگ جاتی ہیں اور ماضی کا ادب بھی ہمارے لیے اپنی تمام معنی خیزی کے ساتھ منکشف ہوسکتا ہے، تو وہ اپنے موقف کی وضاحت کچھ اس انداز میں کرنے لگتے ہیں کہ پڑھنے والا دونوں باتوں میں تطابق قائم نہیں کر پاتا۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''زمانی ادوار، جغرافیائی حد بندی اور تاریخی حالات کے باوجود جذبات

اور محسوسات کی دنیا میں کچھ ایسے مشترک عناصر مل جاتے ہیں جو ماضی کو حال
میں گھسیٹ لاتے ہیں اور فاصلوں کو مٹا دیتے ہیں اور ہم آہنگی کی وہ فضا پیدا
ہو جاتی ہے جو ادب کے آفاقی اور ابدی پہلوؤں کی نمائندگی کرتی ہے۔
یہی چیز قدیم ادب کو جدید عہد میں ادب کی حیثیت سے قابل قدر بناتی ہے۔"

وہ اسی پر بس نہیں کرتے بلکہ جن قومی اور فکری تغیرات کو انھوں نے ابتدا میں مختلف ادوار کے ادب کے درمیان حد فاصل قرار دیا تھا ان کو معاشی اور سماجی حالات سے بدل تو دیتے ہیں مگر ادوار کی ادبی مغائرت میں بھی اپنے آپ کو ایک سلسلے اور تعلق سے مربوط کرنے پر مجبور پاتے ہیں۔ پہلے وہ قدیم دکنی شاعروں کے کلام سے نامانوسیت کا ذکر کرتے ہیں مگر بعد کے بیان میں اسے مسائل کی عمومیت میں بدل دیتے ہیں:

"ان کے ماضی اور مستقبل میں ایک سلسلہ اور تعلق ہے۔ جہت اور اخلاق کے
تصورات میں تبدیلی ہوئی ہے لیکن آج کا انسان بھی ان ناگزیر تعلق پر مجبور ہے۔
معاشی اور سماجی حالات کی وجہ سے ان کا طرز امتیاز بدلا ہوا ہے، لیکن ان
مسائل کی عمومیت زندہ ہے۔ ان سے جن جذبات کی تخلیق اور تحریک ہوتی ہے
ان کا عمل آج بھی جاری ہے۔"

پروفیسر احتشام حسین کو چوں کہ تاریخ، تہذیب اور اقدار سے خاصی دلچسپی ہے، اس لیے وہ ادب کی تفہیم کے لیے بالعموم تاریخی سیاق وسباق کو اہمیت دیتے ہیں اور جب تاریخی سیاق وسباق کی بات آتی ہے تو اس سے متعلق مسائل کے طور پر تہذیب اور قدروں کا مسئلہ بھی زیر بحث آتا ہے۔ ان کے متعدد مضامین ادب کے حوالے سے مختلف ادوار کی تفہیم یا تہذیب کے کسی نہ کسی تشکیلی عنصر پر مبنی ہیں۔ اس نوع کے مضامین میں ادب اور تہذیب، ادب اور اخلاق، ماضی کا ادب اور قدیم ادب اور نیا ردعمل، جیسے عنوانات سے معنون تحریریں بڑی اہم ہیں۔ ان مضامین میں انھوں نے ادب کو تاریخی سیاق وسباق میں بھی دیکھا ہے اور ثقافتی تبدیلیوں کے حوالے سے بھی قدیم اور جدید دور کے ادب کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ موضوع احتشام حسین کا صرف پسندیدہ ہی موضوع نہیں ہے بلکہ اس کے مضمرات کو وہ بخوبی سمجھتے بھی ہیں اور ان مضمرات کا عالمانہ تجزیہ بھی کرتے ہیں۔

ادب کے عمرانیاتی مطالعے کو نئے ادبی اور تنقیدی تصورات کے زیر اثر جو اہمیت حاصل ہوگئی ہے اس اہمیت کے پیش نظر احتشام حسین کے اس نوع کے مطالعے ادب کے بین العلوی مطالعے میں بعض نئی جہات کا اضافہ کرتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون ادب اور تہذیب، میں ادب کو جس تہذیبی تناظر میں دیکھا ہے، اس کی معنویت آج کچھ زیادہ ہوگئی ہے۔

> ''قدریں تہذیب کے انھیں عناصر پر مشتمل ہوتی ہیں جو صدیوں کی تخلیقی اور تعمیری جدوجہد سے پیدا ہوتے ہیں اور جن سے ایک تہذیب اور اس کے عزیز رکھنے والے پہچانے جاتے ہیں۔ قدریں بدلتی رہتی ہیں، ان کی حدیں بدلتی رہتی ہیں، لیکن تہذیب کے ہر دور میں ان کا وجود پایا جاتا ہے۔''

اس نقطۂ نظر کا انطباق، احتشام حسین نے شعری ادب سے کہیں بہتر اور کارآمد طریقے پر فکشن کی تنقید پر کیا ہے۔ وہ جب نذیر احمد کے ناولوں کی تاریخی حیثیت کا تعین کرتے ہیں یا فسانۂ آزاد کے مشہور کردار خوجی کو ایک تہذیبی نمونے کے طور پر دیکھتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فکشن میں کردار نگاری کی روایتی تصور سے بہت بلند ہو کر بھی غور کرتے ہیں اور اس ضمن میں بعض فنی نکات کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کا خیال ہے کہ اگر سرشار نے خوجی کو میاں آزاد کی شخصیت کا لازمہ نہ بنایا ہوتا تو اس کردار کی شناخت دب کر رہ جاتی۔ وہ کہتے ہیں کہ: ''آزاد کو بگاڑ دیا جائے تو وہ خوجی بن جائے گا اور خوجی کو سنوار دیا جائے تو وہ آزاد کے قریب پہنچ سکتا ہے۔'' کم و بیش یہی فنی چابکدستی ان کو نذیر احمد کے یہاں بھی نظر آتی ہے وہ نذیر احمد کے مشہور کردار اکبری اور نعیمہ کا موازنہ کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''نذیر احمد اپنے کرداروں کو تمثیلی ہونے سے بچانے کے لیے ان کی نفسیات میں کس طرح باریک فرق پیدا کر دیتے ہیں، اس کی مثال مراۃ العروس کی اکبری اور توبۃ النصوح کی نعیمہ کے کرداروں کا فرق ہے۔ اکبری پھوہڑ اور بے وقوف ہے، نعیمہ لاڈ پیار میں بگڑ جاتی ہے۔ دونوں ناولوں کے موضوع کے اعتبار سے ان کی زندگی کے مسائل اور راستے مختلف ہیں۔ یہ فرق ایک ذہین فن کار ہی پیدا کر سکتا ہے۔''

دو درجن مضامین، متفرق انداز میں لکھے ہیں، اور بیس مضامین کا مجموعہ ''دانشور اقبال'' سے موسوم کتاب کے نام سے شائع کیا ہے۔ ان تحریروں میں ابتدائی برسوں کے مضامین کے علاوہ بیش تر مضامین میں اقبال کے افکار اور فنی اسرار و رموز کو دقتِ نظر سے سمجھنے کا رویہ ملتا ہے۔ کہیں اقبال کی مشرقیت کو موضوع بنایا گیا ہے تو کہیں اقبال اور اشتراکیت کے رشتے کی عقدہ کشائی کی گئی ہے، کسی مضمون میں تصوف کے حوالے سے اقبال کی فکر زیر بحث ہے تو کسی مضمون میں اقبال کے خطیبانہ لہجے کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان مضامین میں مابعد الطبیعات اور اسلامی فکر کی تشکیل جدید، جیسے عالمانہ موضوعات سے لے کر تصورات کو شاعری بنانے کے مسائل تک اپنے دائرۂ کار کو وسیع رکھا گیا ہے۔ مگر سرور صاحب کی اقبال فہمی کے ابتدائی مرحلے کے پس منظر کے طور پر ان کے ایک ایسے خط کا ذکر کرنا مناسب ہوگا جو اقبال کی تحریروں سے ان کی سچی دلچسپی کی نمائندگی کرتا ہے ماہ نو (کراچی) کے ایک خاص نمبر (۱۹۴۹) میں ''اقبال کا ایک غیر مطبوعہ خط'' کے عنوان سے سرور صاحب ایک نوٹ اور علامہ اقبال کے خط کی نقل شائع ہوئی تھی۔ اس نوٹ میں سرور صاحب نے اپنے ایک ایسے خط کا ذکر کیا ہے جو انھوں نے اپنے ادبی سفر کے آغاز میں اقبال کو لکھا تھا۔ پورے خط کے مضمون کو خود انھوں نے اس طرح اختصار کے ساتھ بیان کیا:

> ''بارہ سال کا عرصہ ہوا جب میں نے اقبال کو ایک خط لکھا تھا۔ اس خط میں بہت سے سوالات تھے۔ جہاں تک مجھے یاد ہے اول تو اشتراکیت اور فاشزم سے متعلق ان کی رائے دریافت کی تھی۔ دوسرے بعض نظموں میں جو تضاد نظر آتا ہے اس کی طرف اشارہ کیا تھا۔ تیسرے خاص طور پر 'بال جبریل' میں مسولینی پر جو نظم ہے اس پر اعتراض کیا تھا اور اس کا مقابلہ ضرب کلیم کی نظموں سے کر کے دونوں کا فرق ظاہر کیا تھا، اس زمانے میں میرا ادبی شعور خاصا خام تھا۔ اقبال کا کلام بہت پڑھا تھا، مگر شروع سے آخر تک باقاعدہ مطالعہ نہ کیا تھا ان کے لکچر نہ دیکھے تھے۔ اقبال کا قایل ہونے کے باوجود ان کے یہاں فاشزم کے اثرات جا بجا نظر آتے تھے، اس لیے یہ خط لکھا گیا تھا۔''

ماخذ پر جس عبور کا مظاہرہ کیا ہے اس نوع کی دسترس اور مذہبی واقفیت کے بغیر خطبات پر قلم اٹھانا اپنے آپ کو آزمائش میں ڈالنے کے مترادف ہے۔ سرور صاحب نے اقبال کی متصوفانہ فکر پر البتہ توجہ صرف کی اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "اقبال وحدۃ الوجود کے یکسر مخالف نہ تھے، اس کی عملی تعبیر اور فلسفہ وشاعری میں اس کے منفی اثرات کے مخالف تھے"۔ یہاں شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ "ایران میں بعد الطبعیات کے ارتقاء میں اقبال نے بنیادی طور پر اسی بات سے سروکار رکھا ہے کہ وحدۃ الوجود میں بھگتی کے جو اثرات شامل ہوئے تھے ان کے باعث وحدۃ الوجودی فکر کے زیر اثر تقدیر کا غلط تصور رائج ہوا، اور اسی باعث انسان کو اس حد تک مجبور محض سمجھ لیا گیا کہ اس کے ارادہ واختیار کو بے معنی تصور کر لیا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ تقدیر پرستی کی اس حد تک بڑھی کہ انسان کے اختیار کو ایک الزام اور ایک تہمت کے مترادف قرار دے دیا گیا۔ چونکہ اس تصور نے ایران اور ہندوستان میں مسلمانوں سے قوت عمل چھین لی اور انفعال، مجہولیت اور ناکارکردگی کو نیکی اور مثبت قدر کا بدل سمجھ لیا گیا، اس لیے اقبال مدلل انداز میں اس بات پر توجہ دلاتے ہیں کہ جبر واختیار کا اسلامی مفہوم کیا ہے اور کیوں کر اپنی حالت کے بدلنے کی تدابیر کے بغیر صرف ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھنے میں کوئی خیر کا پہلو پوشیدہ نہیں۔ اس ضمن میں آل احمد سرور نے جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ اسرار خودی کے دیباچے اور اقبال کے بعض خطوط کو حوالہ بنایا ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال اور تصوف کے موضوع پر اسرار خودی کے دیباچے میں محض بنیادی باتیں بیان کر دی گئی ہیں، اس سلسلے کا اہتمام حجت اقبال کے خطبات اور ان کے تحقیقی مقالے میں ملتا ہے، جن کے حوالے سے سرور صاحب کی تحریروں میں کوئی بات نہیں ملتی۔ اقبال نے واضح لفظوں میں لکھا تھا کہ "عجمی تصوف جزو اسلام نہیں، یہ ایک قسم کی رہبانیت ہے، جس سے اسلام کو قطعاً تعلق نہیں اور جس کے اثر سے اسلامی اقوام میں قوت عمل مفقود ہو گئی ہے۔" لیکن اقبال کے اس خیال سے ان کی تحقیق کا بنیادی خیال سامنے آتا ہے اور وہ بھی تصوف کے محض ایک مکتب فکر "وحدۃ الوجود" کے حوالے سے۔ جب کہ "وحدۃ الشہود" کے سلسلے میں اقبال ہر جگہ رطب اللسان ہیں اور اس تصور میں وہ عجمی اثرات کی شمولیت نہیں پاتے۔

آل احمد سرور نے تصوف کے حوالے سے اقبال کے تصور عشق کی بحث بھی چھیڑی ہے۔ وہ اقبال کے تصور عشق کو اردو یا فارسی غزل کے تصور عشق سے الگ بھی قرار دیتے ہیں اور کبھی