DETAILED SYLLABUS (NEW)

COURSE CODE: **304**

TITLE OF THE COURSE: **PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM**

CREDITS**:4** MAXIMUM MARKS: **100**

(a) SEMESTER EXAM: **80 MARKS**

(b) INTERNAL ASSESSMENT: **20 MARKS**

DURATION OF EXAMINATION : **2:30 HOURS**

Objectives:

This course intends to develop the ciritcal facilities of students and enlarge their analytical mind by providing them full knowledge about various trends of ciritcism emerged in the past many centuries both in the east and west.

Syllabus

Unit-1

۱۔ ادبی تنقید کا مفہوم اور حدود

۲۔ تخلیق عمل کا تجزیہ، تخیل، جذبہ، وجدان، استعارہ، علامت اظہار و ابلاغ کے مسائل

Unit-2

۱۔ مشرقی اصول نقد (ابن رشیق، نظامی، عروضی، سمرقندی،

۲۔ قدیم ہندوستانی شعریات و نظریات (نظریہ رس)

Unit-3

۱۔ سماجی تنقید، اشتراکی حقیقت نگاری اور جمالیات۔

۲۔ رومانی تنقید

Unit-4

۱۔ نفسیاتی تنقید، فرائیڈ، ئیونگ اور اڈلر کے افکار کا اثر

۲۔ جدید نظریے (ڈاڈازم، سررئیلزم وغیرہ)

۳۔ تنقید تجزیہ (عملی تنقید)

۴۔ اُردو کے ہم نقاد (آل احمد سرور، حالی، شبلی، اختشام حسین، کلیم الدین احمد)

Note for paper Setter

The paper shall be divided in 4 Units each having two questions on the topics specified in the units concerned and candidates shall be required to attempt only one from each unit. The total number of questions to be attempted from all Units thus be four. All units shall carry equal weightage shall be given to maximum possible topics.

Books Recommended.

۱۔ مقدمہ شعر و شاعری۔ حالی

۲۔ اصول انتقادِ ادبیات، سید عابد علی عابد

۳۔ مراۃ الشعر، مولانا عبدالرحمان

۴۔ بوطقیا (فن شاعری، آزاد وسطو، عزیز احمد)

۵۔ اُردو تنقید کی تاریخ (جلد اول عربی اور فارسی شعریات سے متعلق)

۶۔ ڈاکٹر مسیح الزمان

۷۔ شعر العجم۔ جدل چہارم شبلی

۸۔ تنقیدی نظریات۔ اختشام حسین

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

۱۰۔ بیسویں صدی کے اُردو ادب میں انگریزی کے ادبی رجحانات (پروفیسر ظہور الدین)

۱۱۔ نظر اور نظریے۔ آل احمد سرور

۱۲۔ اُردو تنقید پر ایک نظر۔ کلیم الدین احمد۔

فہرست

Unit-1

۱۔ ادبی تنقید کا مفہوم اور حدود 5

۲۔ تخلیق عمل کا تجزیہ، 13

۳۔ تخیل، جذبہ، وجدان، استعارہ، علامت 20

۴۔ اظہار و ابلاغ کے مسائل 31

Unit-2

۱۔ مشرقی اصول نقد (ابن رشیق، نظامی عروضی سمرقندی، 39

۲۔ قدیم ہندوستانی شعریات و نظریات (نظریہ رس) 56

Unit-3

۱۔ سماجی تنقید 65

۲۔ شترا کی حقیقت نگاری 70

۳۔ جمالیات 76

۴۔ رومانی تنقید 83

Unit-4

۱۔ نفسیاتی تنقید، فرائڈ، یونگ اور اڈلر کے افکار کا اثر 91

۲۔ جدید نظریے (ڈاڈازم، سررئیلزم وغیرہ) 99

۳۔ تنقید تجزیہ (عملی تنقید) 105

۴۔ اُردو کے ہم نقاد (آل احمد سرور، حالی، شبلی، احتشام حسین، کلیم الدین احمد) 113

یونٹ ۔ ا

اکائی (۱)

ادبی تنقید کا مفہوم اور حدود

مقاصد:

اس اکائی کا مقصد طُلبا اور طالبات کو ادبی تنقید کا مفہوم بتانے کے ساتھ ہی ساتھ ادبی تنقید کی اہمیت، اس کے اصول اور اس کے حدود سے روشناس کرانا ہے

دیباچہ:

تنقید اور شعر و ادب کا آپس میں اتنا گہرا رشتہ ہے کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا ہ۔ پہلے ادب وجود میں آتا ہے پھر اسے پرکھنے کے لئے تنقید یوں سمجھ لیجئے کہ پہلے شاعر شعر کہتا ہے، افسانہ نگار افسانہ لکھتا ہے، پھر قاری یعنی پڑھنے والا اُسے پڑھتا ہے۔ان پڑھنے والوں میں ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں کسی فن پارے کو سمجھنے اور سراہنے کی زیادہ صلاحیت ہوتی ہے وغور وفکر کر کے اس کے معنی کو اوروں سے زیادہ اچھی طرح سمجھ لیتے ہیں ان میں یہ لیاقت بھی ہوتی ہے کہ جو کچھ انھوں نے سمجھا ہے اسے دوسروں کو بھی سمجھا سکیں ۔یہی تنقید نگار کہلاتے ہیں اور شعر و ادب کے فروغ میں اہم رول ادا کرتے ہیں غرض تنقید ایک نہایت ہی مشکل کام ہے۔اس اکائی میں تنقید کے مفہوم کو آسان طریقے سے بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے تا کہ طُلبا و طالبات اس کو بہتر طور پر سمجھ سکیں اور اُن کے اندر تنقیدی صلاحیت بھی پیدا ہو۔آخر میں مشق کے لئے کچھ سوالات دئے گئے

ہیں تا کہ اُن میں خود اعتمادی پیدا ہو سکے۔

تنقید کی تعریف :

لفظ تنقید بڑے وسیع معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ روزمرہ کی زندگی کے ٹھوس حقائق سے لے کر افکار کی دُنیا میں محر و تصورات تک اس کی رسائی ہے۔ تنقید لفظوں میں بھی ہوتی ہے اور خیالوں میں بھی، جب کسی بات کی چھان بین کی جاتی ہے، اس کے بارے میں رائے دی جاتی ہے تو گویا رائے دینا ہیاس کی تنقید کرنا ہے۔

اچھے بُرے میں فرق ااور کھرے کھوٹے میں تمیز کرنے کی صلاحیت جو ہر انسان میں کم یا زیادہ موجود ہوتی ہے۔ چونکہ اگر انسان کو اچھائی بُرائی میں امتیاز کرنے کی تمیز نہ ہوتی تو بُرائیوں کو اچھائیوں میں تبدیل کرنے کا خیال کہاں سے آتا۔ اُس نے قدیم زمانے سے لیکر آج تک جتنی بھی ترقی کی ہے وہ اس کی اُسی صلاحیت کا نتیجہ ہے۔ انسان کی اسی سمجھ بوجھ، پرکھ اور موت فیصلہ کا نام تنقیدی شعور ہے۔ اور اسی تنقیدی شعور کے سہارے اُس کی زندگی کا کارواں مہاں تک پہنچا ہے۔ اور یہ سفر آج بھی جاری و ساری ہے اسی لئے ٹی، ایس، ایلٹ نے زندگی کے لئے تنقید کو اُتنا ہی ضروری بتایا ہے جتنی سانس۔

ادبی تنقید :

زندگی کے ہر شعبے کے طرح ادب کے لئے بھی تنقید اور تنقیدی شعور ناگزیر ہے۔ ادب سے سروکار رکھنے والی تنقید کو ادبی تنقید کہا جاتا ہے۔ ادب میں تنقید کی دو نوعتیں ہیں

(۱) پہلی وہ تنقید جو فن پارے کی تخلیق میں فنکار کی مدد کرتی ہے۔

(۲) دوسری جو تخلیق کے مکمل ہو جانے کے بعد اس فن پارے اور اس کو دیکھنے یا پڑھنے والے کے درمیان

رابطے کا کام دیتی ہے۔آیئے اب ان دونوں سے متعلق باری باری غور کریں۔

ادب میں تنقید کی کارفرمائی اُسی وقت شروع ہو جاتی ہے جب فنکار کے ذہین میں کسی فن پارے کی داغ بیل پڑنے لگتی ہے گویا تخلیقی عمل کے ساتھ تنقیدی عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ چونکہ جب کوئی شاعر کوئی نظم لکھنے کو قلم اٹھاتا ہے تو اُس وقت اُس کا تنقیدی شعور ہی اُس کی رہنمائی کرتا ہے کہ نظم کیسے شروع ہو، کس طرح آگے بڑھے اور کہاں ختم ہو۔غرض یہ کہ جب کوئی فن پارہ فن کار کے ذہین میں جنم لینے لگتا ہے تو یہیں سے تنقید اپنا کام شروع کر دیتی ہے اور جب وہ فن پارہ ظاہری شکل اختیار کرنے لگتا ہے تو تنقید کا عمل تیز تر ہو جاتا ہے نظم کو تخلیق کرتے وقت وہ بار بار اس پر غور کرتا ہے۔لفظوں میں اُلٹ پھیر اور رد بدل کرتا ہے۔وہ تراش خراش کر کے اپنے شعر کو سنوارتا ہے۔ یہ اُس کا تنقید شعور ہی تو ہے جو اُس کو ایک ایک لفظ پر غور کرنے کو تیار کرتا ہے۔اُس کی یہی تنقیدی محنت اور تنقیدی نظر فن کو لازوال بنا دیتی ہے۔ یہ تھا تنقید کا ایک رُخ جو صرف فن کار سے تعلق رکھتا ہے اب ہم دوسرے رُخ کی طرف آتے ہیں۔

جب کوئی فن پارہ مکمل ہو جاتا ہے تو لوگ اُسے پڑھتے ہیں۔ان قارئین کی اپنی تنقیدی نظر ہوتی ہے۔ یہ اپنی استعدار کے مطابق فن پارہ سے محفوظ ہوتے ہیں۔ یہ کسی فنی کارنامے کو پسند یا ناپسند کرتے ہیں لیکن ان میں سے زیادہ تر اپنی پسند اور ناپسندی سبب نہیں بتا سکتے۔اس سے اس فن پارے کا ادبی دُنیا میں کیا مقام ہے طے نہیں ہوسکتا۔تنقید فن پارے اور اس کے قاری کے درمیان مستحکم رشتہ قائم کرنے کا کام کرتی ہے۔ یہ فن پارے کو جانچتی اور پرکھتی ہے اور اس کی خوبیوں اور خرابیوں کا پتہ لگاتی ہے۔ساتھ ہی ساتھ یہ جاننے کی کوشش کرتی ہے کہ وہ کیا اسباب تھے جنھوں نے فن کار کو یہ کارنامہ پیش کرنے پر آمادہ کیا آخر میں تنقید یہ فیصلہ بھی کرتی ہے کہ اس کارنامے کو ادب کی دُنیا میں کیا مقام حاصل ہے۔اعلیٰ درجے کی تنقید اچھے اور بُرے کا دوٹوک فیصلہ نہیں کرتی بلکہ فیصلہ کرنے میں قاری کی مدد کرتی ہے۔

جو لوگ ادب میں تنقید کرتے ہیں وہ نقاد کہلاتے ہیں گویا ادبی نقاد وہ ہے جو ایک ماہر کی حثیت سے

ادب کے بارے میں اپنی رائے دیتا ہے یا رائے دینے کی صلاحیت رکھتا ہے وہ ادبی تخلیق کا غور وفکر سے مطالعہ کرتا ہے۔ اس کا اطلاق، داستان، افسانہ، ناول، ڈراما، انشائیہ، سوانح اور دوسرے اصنافِ شعری کے ساتھ ساتھ خود تنقید پر بھی ہوتا ہے یعنی نقاد ادب کی مختلف تخلیقی اصناف پر بھی تنقید کر سکتا ہے اور تنقید پر بھی تنقید کر سکتا ہے۔

تنقید نگار کسی فن پارے کے مسائب ومحاسن کا پتہ لگانے اور اس کی گہرائی میں پہنچنے کے لئے کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھتا۔ وہ فن پارے کو ہر زاویے سے دیکھتا ہے۔ ہر ممکن طریقے سے کھنگالتا اور اس کی تمام باریکیوں سے آگاہیں حاصل کرتا ہے۔ پھر اس سے آگے بڑھ کر وہ فنکار کو سمجھنے اور اس کے ذہن میں اُترنے کی کوشش کرتا ہے اس کے بعد وہ اُس کے عہد اور ماحول کا جائزہ لیتا ہے۔ جتنے بھی علم اُس کے مددگار ہو سکتے ہیں وہ ان سب کی مدد سے چھان بین اور تلاش وجستجو کا عمل اس وقت تک جاری رکھتا ہے جب تک اسے اپنے مقصد میں کامیابی نہیں مل جاتی۔ یعنی وہ فن پارے کی تہہ تک نہیں پہنچ جاتا۔

تنقید کے لئے غیر جانب داری کو بہت اہم قرار دیا گیا ہے لیکن یہ معاملہ نہایت پیچیدہ ہے۔ ایک حساس انسان ہی اچھا تنقید نگار ہو سکتا ہے اور احساس کے ساتھ غیر جانبداری ممکن نہیں، اس لیے تنقید نگار کی کسی نظریے سے وابستگی قابلِ اعتراض نہیں۔ جو چیز ضروری ہے وہ خلوص ہے جب وہ کسی کارنامے کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھے تو ادب اور فن کی طرف اس کا رویہ مخلصانہ ہو۔

ادبی تنقید کی اہمیت:

ادب کے لئے تنقید کی ضرورت مسلم ہے، رچرڈس نے کہا ہے کہ تنقید نگار ادب کے ساتھ وہ سُلوک کرتا ہے جو ڈاکٹر اِنسانی جسم کے ساتھ کرتا ہے۔ یعنی اس کی صحت کا خیال رکھتا ہے۔ تنقید نگار کو بجا طور پر مالی

سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ مالی چمن سے گھاس پھوس نکال کر پھینکتا ہے پھولوں اور پودوں کی نگہداشت کرتا ہے۔ تنقید نگار اپنی تحریروں سے ایسی فضا پیدا کرتا ہے جو اعلیٰ درجے کے ادب کی تخلیق کے لئے سازگار ہو۔ وہ ایک طرف قاری کی ذہنی تربیت کرتا ہے تو دوسری طرف فنکار کا رفیق و مددگار ثابت ہوتا ہے لیکن یہ خدمات صرف وہ تنقید انجام دے سکتی ہے جو بغض وعناد سے پاک ہو۔ جو داخلیت اور ذاتی پاند یا ناپسند سے بلند ہو کر ادب کو پرکھنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ یہ اُس تنقید نگار کا کام ہے جس کا مطالعہ وسیع ہو اور جو ادب کے علاوہ فلسفہ، جمالیات، سائنس، عمرانیات، معاشیات، اقتصادیات اور نفسیات جیسے علوم پر نظر رکھتا ہو۔ جس کا طریقہ کار سائنسی ہو اور جو کسی ادبی وفنی کارنامے سے آگے بڑھ کر فن کار تک پھر اُس کے ماحول تک پہنچے اور اس کا تجزیہ کرے۔ ایسا تنقید نگار صحیح معنوں میں تنقید نگار کہلانے کا مستحق ہے۔ اور یہی تنقید صحیح معنوں میں تنقید کہلاتی ہے۔

ادبی تنقید کے اصول:

ادبی تنقید کے اپنے اصول وضابطے ہیں جن کے سہارے وہ کسی فن پارے کے معیار کا تعین کرتا ہے۔ عام طور پر فن پارے کو دو پہلوؤں سے دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ اس میں کیا پیش کیا گیا ہے اور کس طرح پیش کیا گیا ہے۔ یعنی مواد اور ہیئت، ان دونوں کا آپس میں جسم و جان کا سا رشتہ ہے۔ ان کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن فن پارے کو سمجھنے اور سمجھانے اور اس کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لئے نقاد انھیں الگ الگ کر کے دیکھنے پر مجبور ہے۔

ادبی تنقید کا پہلا کام یہ دیکھنا ہے کہ فن پارے میں جو تجزیہ پیش کیا گیا ہے اس کی کیا اہمیت ہے۔ جو بات کہی گئی ہے وہ معمولی اور فرسودہ ہے یا تازہ اور فکر انگیز۔ ادبی تنقید کا اگلا قدم یہ دیکھنا ہے کہ فن کار اپنے تجربے کو پُر اثر انداز میں پیش کر سکا یا نہیں کیونکہ پیش کش کا انداز ہی کسی فن پارے میں دلکشی پیدا کرتا ہے۔

ادبی تنقید کے حدُود:

لفظ تنقید جسے ہم متواتر استعمال کرتے ہیں بہ حیثیت اِصلاح درست نہیں ہے۔ واضع رہے کہ لفظ تنقید عام اور مقبول ہونے کے باوجود بھی غلط ہے۔ عربی میں اس مقصد کے لئے ''نقد'' اور ''انتقاد'' جیسے الفاظ ملتے ہیں، اور قواعد کی رو سے یہی درست ہیں لیکن ہمارے ہاں تنقید اس تواتر سے استعمال ہوا کہ اب یہی درست سمجھا جاتا ہے۔ اُردو میں غالباً نیاز فتح پوری اور عابد علی عابد ہی دو ایسے ناقدین ملتے ہیں جنھوں نے بالا التزام اپنی تحریروں میں انتقاد استعمال کیا ہے۔

تنقید کے متعدد معانی اور تعریفوں سے جو مفہوم برآمد ہوتا ہے اس کی رو سے تنقید کا مطلب تخلیق کی چھان پھٹک سے محاسن و مصائب کی نشان دہی ہے۔ اور بظاہر یہ درست بھی معلوم ہوتا ہے لیکن کیا عام تنقیدی عمل اور ہر قسم کی تنقیدی کاوشوں کو محض تخلیقات کی پرکھ تک محدود کیا جا سکتا ہے کیا یہ درست ہے کہ تنقید کسی فن پارے تک ہی محدود ہوتی ہے۔ یقیناً اس کا جواب ہاں نہیں ہوسکتا۔ چونکہ تنقید کسی ایک فن پارے تک محدود نہیں ہوتی بلکہ اس کا تعلق پورے سسٹم یا تھیوری سے ہوتا ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ کوئی بھی تصور، نظریہ یا تھویری کسی اور مقصد کے لیے ہو سکتے ہیں ادب و نقد کی ترویج کے لئے نہیں۔ ہاں یہ ضروری ہے کہ جہاں زندگی کے دوسرے شعبے ان سے متاثر ہوتے ہیں وہاں ادب و نقد بھی اثرات قبول کرتے ہیں چونکہ ادب سماج کا آئینہ ہے۔

ادبی تنقید میں تخلیق اور تخلیق کار کے مطالعے کی اہمیت تو مسلم ہے تاہم اس مطالعے کو موثر بنانے یا قاری کو قائل کرنے کے لئے دُنیا بھر کے علوم و فنون سے مواد، معلومات کوائف اور شواہد جمع کرنا از حد ضروری ہے۔ ایسی تنقید جو مطالعہ ادب میں دیگر علوم و فنوں سے امداد لینے کے حق میں نہیں اور صرف تخلیق کی داخلی فضا سے غرض رکھتی ہے اُس کو ہم ناوابستہ تنقید کہتے ہیں ہماری کلاسیکی مشرقی تنقید ناوابستہ تنقید کی نمایاں مثال ہے۔

ہر علم کی مانند تنقید کی بھی اپنی اصطلاحات ہیں ایسی اصطلاحات جو اس سے مخصوص اور ایسی

اصطلاحات جو دیگر علوم سے مستعار ہیں۔ بہ حیثیت مجموعی تمام تنقیدی اصطلاحات کو دو بڑے گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے قدیم اصناف جیسے غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ وغیرہ سے متعلق اصطلاحات مشرقی ہیں۔ جبکہ مغرب کے زیر اثر متعارف ہونے والی اصناف کی اصطلاحات مغربی ہیں جیسے ناول، مختصر افسانہ وغیرہ۔ تمام علوم میں نظریات، تصورات اور اصطلاحات کے ضمن میں تبادلہ کا عمل جاری رہتا ہے۔ چنانچہ، مارکسیت، عمرانیات، تاریخ، جمالیات اور نفسیات وغیرہ سے جب تنقید نے اثر اخذ کئے تو ان علوم سے مخصوص تصورات اپنی اصطلاحات بھی ساتھ لائے۔ لہذا نقاد کے لئے ان سب سے واقفیت ضروری ہوتی ہے۔

اگر چہ تنقید کو ہمیشہ سے تخلیقات کی پرکھ کے لئے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن یہ تنقید کے وسیع تناظر کو محدود کر دینے اور عملِ نقد کے وسیع اور پر تنوع کُل میں سے محض ایک یا چند اجزا منتخب کر کے سمندر کو کوزے میں بند کر دینے کی مترادف ہے۔ لیکن یہ بھی خاص تلخ حقیقت ہے کہ ادیب اور شاعر تنقید کو صرف اپنی واہ واہ تک محدود سمجھتے ہیں۔ کتابوں کی رونمائی کی تقریبات میں پڑھے جانے والے بلند پایہ مقالات ایسی تنقید کی مثالیں ہیں تنقید میں گفتگو کا بنیادی حوالہ تخلیق اور تخلیق کار ہی بنتا ہے اس سے انکار نہیں مگر تنقید کا اصل منصب ''قصیدہ ور رمدح''، نہیں بلکہ تخلیقات کے حوالے سے اُس عہد اور اس کی اقدار کا گہرا مطالعہ ہونا چاہیے۔ اور اس پر بھی نظر ہونی چاہیے کہ کیا تخلیق کار کی شخصیت اس تمام تخلیقی عمل کا حصہ بنتی ہے یا اس سے الگ لاتعلق رہتی ہے۔ اگر چہ نہ ہو تو پھر تنقید محض اشعار کی تشریح تک محدود رہ جاتی ہے اور نقاد اکتادہ بجانے والا! تنقید مکمل آرکسٹرا ہے ایک ساز یا ایک لے یا ایک سُر نہیں۔

منطق کی روشنی ہی دیکھیں تو تنقید کو Deductive کے بجائے Inductive ہونا چاہئے۔ Deductive تنقید محض قواعد وضوابط، ماضی مامالات اور حوالوں کے دائرہ میں محبوس ہو کر رہ جائے گی جبکہ اس کے برعکس Inductive تنقید میں آزاد روی اور جستجو کی پیدا کردہ لچک ہوگی اس لئے اس میں فتویٰ سازی کے برعکس رائے کا اظہار ہوگا۔ لہذا نقار کو Elective ہونا چاہئے یعنی ایک در کا ہو کر رہنے کے بجائے

آزاد علمی جستجو کے لئے علوم کے گھاٹ گھاٹ کا پانی پینا چاہئے۔

☆☆☆☆

مشق کے لئے

۱۔ ادب اور تنقید کا رشتہ واضع کیجئے۔

۲۔ ادبی تنقید کے حدُود مطمین کیجئے۔

سوالات

۱۔ تنقید کی تعریف بیان کیجئے؟

۲۔ تنقیدی شعور کسے کہتے ہیں؟

۳۔ تنقید کا ادب سے کیا رشتہ ہے؟

۴۔ ادب میں تنقید کی کیا اہمیت ہے؟

یونٹ۔1

اکائی(۲)

تخلیقی عمل کا تجزیہ

مقاصد:

اس اکائی کا مقصد طُلبا اور طالبات کو تخلیقی عمل سے روشناس کرانا ہے۔اور ساتھ ہی ساتھ تخلیقی عمل کا تجزیہ کر کے یہ بتانے کی کوشش کی جائے گی کہ ایک تخلیق کو وجود میں آنے سے پہلے کون کون سے ذہنی مدراج سے گزرنا پڑتا ہے۔

دیباچہ:

تخلیق کا وجود میں آنے کا عمل انتہائی پُر اسرار عمل ہے۔تخلیقی عمل وجود کی زنجیروں اور حد بندیوں کو توڑ کر از سرِ نو جنم لینے کا نام ہے۔یعنی کُل میں نے جزو کے پیدا ہونے اور پھر ایک وسیع تر ''کُل'' کا نظارہ کرنے کا جو عمل کائنات کے دوسرے مظاہر میں موجود ہے اُس کی توثیق انسان کے ذہنی سطح پر بھی ہوتی ہے۔جہاں دوسرے فنون لطیفہ کی طرح ادب بھی تخلیق ہوتا ہے۔اس اِکائی میں ادب کے تخلیق عمل کا جائزہ لیا گیا ہے اور یہ بتانے کی سعی کی گئی ہے کہ ایک تخلیق کو وجود میں آنے سے پہلے تخلیق کار تخلیقی عمل کی کون کون سی حسین وادیوں میں تلاش وجستجو میں گھومتا ہے۔

تخلیقی عمل کا جائزہ:

تخلیق کیا ہے؟ سب جانتے ہیں مگر تخلیق کیسے معرض وجود میں آتی ہے یقین کے ساتھ کوئی نہیں کہہ سکتا۔ چونکہ سارا چمتکار اِنسانی ذہن کا ہے۔ جو شخصیت کے تمام وظائف کی ادائیگی کا باعث ہے۔ جہاں تک اس تین پونڈ کے دماغ اور اس کی کارکردگی کا تعلق ہے تو اس کی پیچیدہ بناوٹ کو سمجھنا آج بھی آسان نہیں۔ ہمارا دماغ دو برابر کرہ وَں (Hemi Spheres) پر مشتمل ہے یعنی بایاں دماغ اور دایاں دماغ۔ ان دونوں حصوں کے کام الگ الگ ہیں۔ جوزف بون (Joseph Boan) نے ان کے افعال کی فہرست یوں مرتب کی ہے۔

بایاں دماغ: خرر، متقارب، عقلی، عملی، متحاط، حقیقت پسندانہ، تعمیراتی، موروثی، تاریخی نقریحی خارجی وغیرہ۔

دایاں دماغ: وجدان، منفرج، چسیاتی، محاکاتی، تخیلاتی، جذباتی، متلازم، غیر موروثی، لازمانی، مفہوماتی، داخلی وغیرہ۔

ہم دماغ اور اس کی کارکردگی کے بارے میں بہت کچھ جانتے ہیں لیکن دماغ سے ذہن کا کیا تعلق ہے اور پھر ذہن سے ذہانت کیسے جنم لیتی ہے اس کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ کیا تخلیقی عمل ذہن اور جذبات کے ملاپ کے باعث ہے یا ذہنی اعمال سے ماورا کوئی اور عمل ہے۔ کیا تخلیقی عمل آزاد و خودکار ہے یا اس کی فعلیت کچھ اور طرح کے عوامل و محرکات سے مشروط ہے۔ آیے اس ضمن میں مختلف نظریہ سازوں کے حوالے سے تخلیقی عمل کی چند تہوں سے واقفیات حاصل کریں جن سے تخلیقی عمل کا تجزیہ ہو سکے۔

تخلیقی عمل کیا ہے؟: اصلاً یہ وہ عمل ہے جس کی مدد سے انسان اپنے ہی وجود کی بامشقت قید سے رہائی پاتا ہے۔ بالکل ایسے جیسے کوئی شے کسی مدار میں مسلسل گھومتے چلے جانے کے بعد معاً لپک کر ایک نئے اور کشادہ تر مدار میں چلی جائے جسم، معاشرہ، اسطور، تاریخ اور فن ہی میں نہیں کائنات کے محیط و بسیط نظام میں بھی اس کا یہی اُصول کارفرما ہے۔

تخلیقی عمل کے بارے میں (John Dryden) جان ڈرائیڈن کا خیال ہے کہ تخلیق سے قبل الجھے ہوئے خیالات ایک گہری تاریکی میں ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہو رہے تھے کہ تخلیقی عمل اچانک اُنہیں روشنی میں لے آیا۔ تب اُن میں سے بعض منتخب اور دوسرے مسترد ہو گئے، تخلیقی عمل سے قبل ایک بحرانی یا نراجی کیفیت کی طرف کچھ اور اشارے بھی ملتے ہیں۔ مثلاً ولبری (Valbery) نے لکھا ہے کہ نراج (Chaos) ذہن کی زرخیزی کی علامت ہے۔

یوں تو بیشتر فن کاروں نے اپنے اپنے تخلیقی عمل پر کبھی نہ کبھی روشنی ڈالی ہے لیکن شاعر و ادیب کا اوڑھنا بچھونا ہی چونکہ الفاظ، میں اس لئے اُن کے ہاں تخلیقی عمل کے تجزیے کا رجحان بہت عام ہے۔ تخلیقی عمل کے عام مزاج اور طریقہ کار کے بارے میں اکثر لوگ متفق ہیں۔ گو اس عمل کی تہوں اور باریکیوں کو بیان کرتے ہوئے بعض کے ہاں زیادہ اور بعض کے ہاں کم روشنی کا احساس ہوتا ہے۔ شاید یہ ناگریز بھی ہے۔ کیونکہ تخلیقی عمل پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب کیفیات کا حامل ہے اور ضروری نہیں کہ تمام تخلیق کاروں کو جملہ برتوں کی زیارت نصیب ہوتی ہو یا وہ انہیں بیان کرنے پر یکساں طور پر قادر ہوں۔ یہ اُس کی داخلی سکت اور مزاج پر منحصر ہے کہ وہ تخلیقی عمل کے تہہ در تہہ جہان کی سیاحت میں کہاں کہاں تک سفر کرتا ہے اور اُس کے کس کس پہلو سے زیادہ متاثر نظر آتا ہے۔ چنانچہ ہر ادیب و شاعر تخلیقی عمل سے تو بہر حال گزرتا ہے لیکن جب وہ اس عمل کا تجزیہ کرتا ہے تو اس کے اُسی پہلو کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جو تخلیق کے خاص لمحے میں اُس پر اثر انداز ہوا تھا یا جس تک اُسے رسائی حاصل ہو سکی تھی۔ مثلاً بعض شعراء نے اپنے اس تجربے کو بیان کیا ہے کہ شعر ایک عالم خود فراموشی میں جنم لیتا ہے یعنی ایک ایسے لمحے میں وارد ہوتا ہے جب شاعر اپنے گرد و پیش سے منقطع ہو جاتا ہے بعض نے اسے پُر اسرار کیفیت کا نام دیا ہے تو بعض نے اس تاثر کو نا موجود کا نام دیا ہے۔ جو الہام یا عرفان کے زریعے سامنے آتا ہے۔ لیکن ان تمام تاثرات سے تخلیقی عمل کی زیادہ سے زیادہ ایک ادھوری جھلک ہی حاصل ہو سکتی ہے۔ کوہلر

کے مطابق تشکیک، تخلیقی عمل کا ایک اہم سنگ میل ہے۔ یہ نراج کی حالت پر مُنتج ہوتا ہے اور نراج تخلیق کا پیش رو ہے۔ دراصل جب تک تخلیق کار خود کو بھی ملیا میٹ نہ کر دے تب تک نئی جست کے اِمکانات روشن نہیں ہو سکتے، گویا تخلیقی کار کا اپنا وجود بھی تخلیق کے راستے کا سنگ گراں ہے جب تک وہ اِسے عبور نہ کرے تخلیق کار کے منصب پر فائز نہیں ہوسکتا۔ مگر کیا توڑے پھوڑے کا یہ رُجحان یکا یک وادر ہوتا ہے یا اس کے پس پُشت مدارج کا کوئی طویل سلسلہ بھی کارفرما ہے۔ فنون، لطیفہ ہی میں نہیں تخلیق کی دوسری کاوِشوں میں بھی مدارج کا یہ طویل عمل موجود ہے۔

گراہم ویلیس (Graham Wallace) نے تخلیق کار کے عمل پر اظہار خیال کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخد کیا ہے کہ تخلیق کار کا عمل چار واضح مدارج پر مشتمل ہے۔

۱۔ تیاری یعنی (Preparation)

۲۔ پرورش یعنی (Incubation)

۳۔ تنویر یعنی (Illumination)

۴۔ تصدیق یعنی (Verification)

کیتھرائن پیٹرک (Katherine Patrick) نے تخلیقی عمل کے بارے میں گراہم ویلیس کے نظریے کی نہ صرف تصدیق کی بلکہ اُن چاروں مدارج کا پوری طرح تجزیہ بھی کیا۔ اُس نے ان چاروں مدارج کی تعریف یوں کی ہے۔

۱۔ تیاری: یہ مرحلہ وہ ہے جس میں فن کار کسی بھی مسلے کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کرتا ہے معلومات کا یہ کچا مواد قطعاً غیر شعوری طور پر اکٹھا ہوتا رہتا ہے تخلیقی عمل کا یہ مرحلہ جذباتی سطح کی تسکیک اور احساس ناکامی سے عبارت ہوتا ہے۔

۲۔ پرورش: اس مرحلے میں فن کار تیاری کے مرحلے کی ناکامی سے اُکتا کر تخلیقی عمل سے بظاہر دست کش ہو جاتا ہے اور زندگی کے دوسرے معاملات میں دل چسپی لینے لگتا ہے۔ مگر بنیادی خیال مختلف اوقات میں اپنا روپ بدل بدل کر اُس کے سامنے آتا ہی رہتا ہے۔ جذباتی سطح پر یہ بے قراری اور تشنج کا مرحلہ ہے۔

۳۔ تنویر: اس مرحلے میں وہ خیال جو فن کار کے باطن میں گویا پک رہا تھا اچانک صورت پذیر ہو کر اُس کے سامنے آجاتا ہے۔ جذباتی سطح پر یہ مرحلہ انتہائی مسرت، تسکین اور اُوپر اُٹھنے کی کیفیت سے ملو ہوتا ہے۔

۴۔ تصدیق: یہ آخری مرحلہ ہے جس میں تخلیق کار اپنی تخلیق کی نوک پلک سنوارتا ہے۔ یہ مرحلہ طویل ریاضت اور محنت کے باعث خاصہ صبر آزما ہوتا ہے۔ یہ مرحلہ بیک وقت تخلیق کا امتحان بھی ہے کہ دیکھیں وہ سچی تخلیق ہے یا نہیں، اور تخلیق کار کا بھی۔

تخلیقی عمل کے مختلف مدارج کی نشان دہی کرتے ہوئے اس بات کو ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے کہ ہر شخص تخلیق کار کے منصب پر فائز نہیں ہوسکتا۔ بعض اوقات کوئی شخص عالم فاضل ہونے اور نفیس اور شُستہ ذوقِ نظر رکھنے کے باوجود بھی تخلیقی کار کے منصب تک نہیں پہنچ سکتا۔ جبکہ کبھی کبھی ایک ان پڑھ اور سادہ لوح شخص بھی تخلیقی اوپج کا بے پناہ مظاہرہ کر دیتا ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ تخلیق کار وہ نہیں جسے علوم پر پوری دسترس ہو بلکہ تخلیق کار وہ ہے جسے قدرت کی طرف سے تخلیقی اوصاف ودیعت ہوتے ہوں۔

عہد نامہ قدیم میں لکھا ہے کہ خداوند نے کائنات کو تخلیق کرنے کے بعد اس پر ایک نظر ڈالی اور کہا ''اچھا ہے''۔ اچھا ہے، کہنا اصلاً قرآت کا عمل ہے اور خود شناسی کے زمرے میں آتا ہے مگر خود شناسی کا یہ عمل تخلیق کاری سے ہٹ کر کوئی عمل نہیں، یہ تخلیق کاری ہی کا حصہ ہے یہ دراصل تخلیق کو مکمل کرتا ہے۔ کیونکہ جب تک تخلیق کار، تخلیق میں ظاہر ہونے کے بعد اپنی دونوں حیثیتوں کا ادراک کر کے تخلیقی عمل کو ایک اکائی کے طور پر محسوس نہیں

کرے گا،تخلیق لخت لخت حالت میں رہنے کے باعث نامکمل ہی رہے گی۔حقیقت یہ ہے کہ قرات کا عمل محض صارف یا خوشہ چین کی کارکردگی کا عمل نہیں، یہ تخلیقی عمل کا بھی حصہ ہے۔

ادب کے تخلیقی عمل میں تین کردار حصہ لیتے ہیں تخلیق کار،تخلیق اور قاری، عام تاثر تو یہ ہے کہ تخلیق کار ایک کاریگر کی طرح کچے مواد سے کوئی نئی اور انوکھی چیز بناتا ہے جس کی قیمت کا تعین اُس کا قاری یا صارف کرتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کا اور اُس کی تخلیق کار رشتہ وہ نہیں جو ایک کاریگر اور اُس کی تخلیق کردہ شے میں ہوتا ہے یہ وہ رشتہ ہے جو گرامر یا لسانی سسٹم کا تحریر سے ہوتا ہے۔

افلاطون نے تخلیقی عمل کو آسمانی دیوانگی، فیض ابائی، الہام و وجدان جیسے الفاظ استعمال کیے شیکسپیر اور غالبؔ نے بھی اسی خیال کا اظہار کیا ہے بقولِ غالب۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

علامہ اقبالؔ نے بھی اِسے الہام و وجدان سے تعبیر کیا۔بعض نفسیات کا علم رکھنے والوں نے اس ضمن میں یہ کہا کہ تخلیقی عمل سے وابستہ اعمال میں تخیل خاصا اہم کردار ادا کرتا ہے۔سوا سے بھی سمجھنے کی سعی کی گئی۔گویا ہر کسی نے اپنے اپنے نظریے سے تخلیقی عمل کو سمجھنے کی کوشش کی لیکن پوری طرح سے کوئی کامیاب نہ ہوسکا۔

غرض تخلیقی عمل ایک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا اِس ضمن میں ہر نوع کی نظریہ سازی کے باوجود بھی تخلیقی عمل کے ظہور اور کارکردگی کی تفہم کے سلسلہ میں کوئی خاص پیش رفت نہ ہوسکی۔اگرچہ فلسفیوں ور مفکروں نے اپنے اپنے انداز میں اسے سمجھنے کی سعی کی لیکن بات نہ بنی۔جس طرح آنکھ خود کا نظارہ نہیں کرسکتی اسی طرح

تخلیق کار بھی اپنے تخلیقی عمل سے نا آشنا رہتا ہے۔

☆☆☆☆

سوالات

۱۔ تخلیق کسے کہتے ہیں؟

۲۔ تخلیقی عمل کی تعریف کیجئے؟

۳۔ تخلیقی عمل کا تجزیہ پیش کیجئے؟

یونٹ ۔۱

اکائی (۳)
تخیل، جذبہ و وجدان، استعارہ و علامت

مقاصد:

اس اکائی کا مقصد طُلبا اور طالبات کو تخیل، جذبہ، وجدان، استعارہ اور علامت سے روشناس کرانا ہے۔

دیباچہ:

تخیل، جذبہ، وجدان، استعارہ اور علامت یہ سب تخلیقی عمل سے وابستہ اعمال ہیں جو کسی بھی تخلیق میں خاصہ اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ان سب کا سروکار تخلیق کار سے ہے اور یہ بھی اُسی پر منحصر ہے کہ وہ کس طرح سے اپنی تخلیق میں ان تمام قوتوں سے کام لیتا ہے۔ یہ تمام تخلیقی قوتیں تخلیق کے منتشر اجزائے ترکیبی کی باہم آمیزش اور تشکیل و تعمیر میں اہم کردار ادا کرتیں ہیں۔ اس اکائی میں ایک ایک کر کے ان تمام تخلیقی قوتوں یعنی تخیل، جذبہ، وجدان، استعارہ اور علامت کی تعریف کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

تخیل:

تخلیقی عمل سے وابستہ اعمال میں تخیل خاصہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔ بعض ماہرین کے مطابق تخلیقی عمل،

تخیل ہی کا چمتکار ہے۔اگر چہ تخلیقی عمل کا سو فیصد تخیل پر انحصار نہیں ہے پھر بھی تخلیقی کے منتشر اجزائے ترکیبی کی باہم آمیزش اور تشکیل وتعمیر میں تخیل خاصہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔

غرض تخیل یعنی Imagination ایک ایسی وقت ہے جس کے سبب معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے زریعے سے ذہن میں پہلے سے ہی مُہیا ہوتا ہے۔ یہ اُس کو مکّرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اُس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔تخیل کا عمل اور تصرف جس طرح خیالات میں ہوتا ہے اُسی طرح الفاظ میں بھی ہوتا ہے۔

کولرج نے تخیل کا جس طرح سے مطالعہ کیا وہ آج بھی کسی حد تک سود مند ثابت ہوسکتا ہے۔اُس کے مطابق تخیل کے دو حصے ہیں۔

۱۔ پرائمری تخیل۔Primary Imagination

۲۔ سیکنڈری تخیل۔ Secondary Imagination

پرایمری تخیل کو حقیقی تخیل بھی کہا جاتا ہے جبکہ سیکنڈری کو Fancy قرار دیا جاتا ہے۔فینسی وہ ہے جسے ہم بالعموم تصور کہتے ہیں۔کولرج کے مطابق تخیل محدود ذہن میں لامحدود خالق کی قوت ارادی کا عکس ہے کولرج کے بموجب تخیل چیزوں کی پرانی صورتوں میں ترمیم رد بدل کرتے ہوئے ان کے اجزائے ترکیبی کو منتشر کرتا اور پھر ان منتشر عناصر کو نئے طریقے سے باہم پیوست کر کے با انداز نو پیکر تراشی کرتا ہے۔یوں تخیل، تخلیقی عمل کا مترادف قرار دیا جاتا ہے۔

ثانوی تخیل (فینسی، تصور) حواس سے اخذ شدہ ایسا مواد ہے جو حاصل شدہ معلومات کے دائرہ سے باہر کارکردگی نہیں دکھا سکتا کیوں کہ تصور تجربات اور مشاہدات کی بازیافت کا عمل ہے۔گویا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فینسی تخیل کو خام مواد فراہم کرنے کا ذریعہ ہے۔ہم کسی ان دیکھی چیز کا تصور نہیں کر سکتے مگر تخیل کے ذریعے یہ ممکن ہوسکتا ہے۔دو مختلف بلکہ برعکس چیزوں کو جوڑ کر نئی صورت دینا تخیل کے ذریعے ممکن ہے۔

تخیل کی اس کارفرمائی کو داستانوں، مثنویوں اور رزمیوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ جہاں مختلف جانوروں اورانسانوں کی پیوندکاری سے مافوق الفطرت مخلوق تخلیقی کی گئی ہے۔ گویا یہ مثالیں تخیل کی کارکردگی کی نسبتاً سادہ مثالیں ہیں ورنہ تخیل کی کارکردگی خاصی پیچیدہ اور پُرتنوع ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ تخیل کو اس کی تمام پیچیدگیوں سمیت سمجھنا آسان نہیں۔

اس ضمن میں Dictionary of Psychology میں تخیل کی تعریف اس طرح کی گئی ہے۔ خغال میں فکری سطح پر تصورات کے روپ میں ماضی کے تجربات کا تعمیری استعمال جس کا تخلیقی ہونا ضروری بھی نہیں، تخیل ہے۔ لیکن کلی طور سے محض ماضی کے تجربات ہی کا اعادہ نہیں بلکہ تخیل میں ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی تنظیم نو اور تشکیل نو بھی کی جاتی ہے۔ تنظیم و تشکیل کا یہ عمل تخلیق بھی ہوسکتا ہے اور محض نقالی بھی۔

کولرج نے جسے فینسی کہا نفسیات کی اصطلاح میں اسے تحت الشعور کا مترادف قرار دیا جا سکتا ہے۔ یادیں خوشگوار، ناخوشگوار، حواس سے اخذ شدہ معلومات، متنوع کیفیات، ماضی کے واقعات یہ سب تحت الشعور میں محفوظ ہوتے ہیں۔ ہم اُسے ذہن کا اسٹور روم کہہ سکتے ہیں مگر یہ ''جنگ یارڈ'' نہیں ہے۔ تحت اشعور میں محفوظ مواد احساطہ شعور میں آ سکتا ہے۔ بھولے چہرے کی باز آخرینی اور گمشدہ نام کا اچانک یاد آ جانا ہم زندگی کے ان تجربات سے سب آشنا ہیں۔

وقت تخلیقی، تخلیق کار تحت اشعور سے بھی تخلیق کے لئے خام مواد حاصل کرسکتا ہے اور کرتا ہے۔ یہ الگ بات کی شعوری طور پر خود اس کا ادراک نہ ہو۔ تحت الشعور صرف محفوظ شدہ مواد ہی تخلیق کار کو مہیا کرتا ہے۔ بطور تخلیقی محرک وہ کوئی کردار ادا نہیں کرتا۔ کیا تخیل کی کارکردگی کو تخلیقی عمل قرار دیا جا سکتا ہے؟ اس سوال کا جواب غیر مشروط ہاں میں نہیں دیا جا سکتا۔ تخیل، تخلیقی عمل کا مددگار قرار دیا جا سکتا ہے۔ تخلیقی عمل تخیل کو بروئے کار لاتا ہے۔ معجزہ فن کے ظہور اور تخلیق کے معرض وجود میں لانے کے ضمن میں متعدد عوامل و محرکات تخلیقی عمل کے معاون ہوتے ہیں۔ اگر فرائیڈ کے لاشعور اور ژونگ کے اجتماعی الشعور کے حوالے سے بات کی جائے تو پھر محرکات کا

سلسلہ دراز دور تک جاتا ہے۔ بالخصوص علامت سازی کے سلسلہ میں، خوابوں کی علامات اور اجتماعی لاشعور کے آرکی ٹایپس تک بات جاتی ہے۔ اسی طرح استعارہ سازی بھی تخلیقی عمل کی کارکردگی کے مظاہر میں سے ہے۔

تخیل کا تین ذاویوں سے مطالعہ کیا جاتا رہا ہے شاعرانہ، فلسفیانہ اور نفسیاتی۔ شعراء نے شاعرانہ اُسلوب میں تخیل کے بارے میں لکھا تو فلسفیوں نے فلسفیانوں حوالوں سے بات کی جب کہ نفسیات میں ان دونوں کے برعکس انداز واُسلوب اختیار کرتے ہوئے اسے سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ فرائیڈ کے مطابق تخیل وہ ذخیرہ ہے جو اصول مسرت سے اصول حقیقت کے تکالیف دہ سفر کے دوران اس لئے بنا تھا کہ ان جبلی نا آسودگیوں کے لئے متبادل اُسودگی مہیا کی جاسکے جن سے حقیقی زندگی میں ہاتھ دھونے پڑتے تھے۔

جذبہ و وجدان:

جذبہ:

جذبہ یعنی جوش سے مُراد ہے کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور موثر پیرایے میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادے سے یہ مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کر کے، اپنے تئیں اُس نے بندھوایا ہے۔

ایسا جذبہ شاعر کے ہر قسم کے بیان میں عام اس سے کہ وہ خود اپنی حالت بیان کرے یا دوسرے کی خوشی کا بیان کرے یا غم یا تعریف کرے یا مذمت، غرض اصناف مضامین میں جو کہ شعر کے پیرایے میں بیان کیے جاسکتے ہیں پایا جانا ممکن ہے۔ شاعر کی ذات میں ہر چیز سے متاثر ہونے، ہر شخص کی خوشی یا غم میں شریک ہونے اور ہر ایک کے جذبات سے مُتکیف ہو جانے کا ایک خداداد ملکہ ہوتا ہے۔ وہ بے زبان بلکہ بے جان چیزوں کی حالت، اُن کی زبان سے ایسی بیان کرسکتا ہے کہ اگر اُن میں گویائی ہوتی تو وہ بھی اپنی حالت اُس سے زیادہ

بیان نہ کرسکتیں۔

جذبہ سے یہ مُراد نہیں کہ مضمون خوانخواہ نہایت زوردار اور جوشیلے لفظوں میں ادا کیا جائے ممکن ہے کہ الفاظ نرم، ملائم اور دھیمے ہوں مگر اُن میں غایت درجہ کا جوش چھپا ہوا ہو۔ بقول میر تقی میرؔ

ہمارے آگے تیرا جب کسی نے نام لیا دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

مگر ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوشبو جذبہ کو قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی چھُری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں اور جوش کا پورا اندازہ کرنا اُن لوگوں کا کام ہے جو صاحب ذوق ہیں اور جن پر بے محل ہزاروں آہیں اور نالے اُتنا اثر نہیں کرتے جتنا ہر محل کسی کا ایک ٹھنڈا سانس بھرنا۔

وجدان:

وجدان کشفی آگہی کی ایک ذہنی صلاحیت ہے۔ یہ ایک عربی لفظ ہے جس کے معنی جاننے اور دریافت کرنے کے ہیں۔ فلسفہ میں وجدان منطقی استدلال اور عقلی تفکر کے بغیر حقیقت تک رسائی کا ایک وسیلہ ہے مگر اس کس شعوری اظہار ممکن ہے۔ بقول علامہ اقبال ''خداشناسی کا ذریعہ خرد نہیں عشق ہے جسے فلسفے کی اصطلاح میں وجدان کہا جاتا ہے۔

برگساں کے نزدیک وجدان باطنی تحریک، جبلی اور خودکار ہے۔ حیات و کائنات کے پیچیدہ نظام کی حقیقی تفہم میں وہ وجدان کو رہنما مانتا ہے۔ کیوں کہ عقل محض اشیاء کی ظاہری ہیئت اور ترتیب و تنظیم کو سمجھنے میں مدد تو دے سکتی ہے لیکن ان کی ماہیت تک نہیں پہنچ سکتی۔ اس کے برعکس وجدان میں وہ قوت ہوتی ہے جو زندگی کی بنیادی حقیقت کا احاطہ کرسکتی ہے۔ یہ کائنات کی اشیا کے مابین بنیادی رشتوں کا علم بھی حاصل کرسکتی ہے۔ اس طرح وجدان ایک ایسی ہمہ گیر اور وحدت پسند صلاحیت ہے جو حقیقت کو شعور سے متحد کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ برگساں، نٹشے کی طرح فن کو ذہن کے انتہائی تاریک اور وجدانی سطح کی تخلیق تسلیم کرتا ہے اور شوہن ہارو کی

طرح سائنس کے بجائے فن کو حقیقت کے عرفان کا وسیلہ مانتا ہے۔

وجدان زیادہ تر مذہب وغیرہ سے منسوب ہے۔ یہ ایک ایسی مخصی کیفیت ہے جسے احساس شعور کی ان پابندیوں (جن کا ادراک حواسِ خمسے ہوتا ہے) سے کوئی علاقہ نہیں۔ تاہم وجدانی غور وفکر کے پیش نظر ہمیشہ وہی مسائل رہے ہیں جن کے فہم سے عقلی اور منطقی ادراک قاصر رہا ہے۔ وجدان ہمیں منزل کا نشان دیتا ہے۔ لیکن جادہ رہبر کا قائل نظر نہیں آتا۔ وجدانی شعور عموماً ایک اجنبی نور کی فوری بجلی پر بھروسہ کرتا ہے اور اس مختصر لمحہ تنویر میں اسے جو کچھ نظر آتا ہے اس کے امکان کے متعلق عقلی استدالال سے قطع نظر اسے موجود سمجھتا ہے اور دوسروں کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ وجدان اجزاء کے شعور سے کل کا تصور قائم نہیں کرتا بلکہ تجربات میں حقیقت اپنی مجموعی اور کلی حیثیت میں نمودار ہوتی ہے۔ وجدانی تجربات کے اظہار کے لئے ہم اپنی زرایع کے محتاج ہیں جو عقلی ادراک کے لئے مخصوص ہیں اور اس لحاظ سے جو کچھ ہم قارین تک پہنچتے ہیں وہ اس وجدانی تجربے کی محض ایک عقلی یا منطقی توضیح ہوتی ہے اور پھر یہ توضیح بھی شاعر کے فہم وفراست اور ذاتی حد بندیوں کی غلام ہے۔ اس لیے جب ہم اسے اپنے منطقی معیاروں سے جانچتے ہیں تو اس کی خامیاں یقیناً شاعر کی ذات سے منسوب ہوں گی۔ نہ کہ اس حقیقت سے جس کا احساس دلایا جارہا ہے۔

استعارہ وعلامت:

استعارہ

استعارہ کے لغوی معنی کوئی چیز مانگ لینے کے ہیں۔ استعارہ علم بیان کی اصطلاح میں مجاز کی ایک قسم ہے جس میں لفظ حقیقی معنی ترک کر کے اپنے لسانی سیاق وسباق میں نئے معنی لے لیتا ہے۔ استعارہ کے حقیقی اور مجازی معنی میں تشبیہ کا رشتہ ہوتا ہے۔ مثلاً کسی بہادر انسان کو شیر کہیں تو استعارہ ہوگا۔ اس میں جس کی مشابہت کسی چیز سے ہوتی ہے اور اُس چیز کا ذکر نہیں کیا جاتا ہے۔ اُسے مستعار کہتے ہیں اور جس سے مشابہت دکھائی

جاتی ہے یعنی جس کا ذکر کیا جاتا ہے اسے مستعار منہ کہتے ہیں۔ اوپر کی مثالیں ہیں بہادر انسان مستعار اور شیر مستعار منہ ہے۔ مشابہت کی وجہ کو وجہ جامع کہتے ہیں اور جو لفظ استعارے کا قرینہ ہوتا ہے اُسے مستعار کہتے ہیں جیسے کہیں کہ شیر میدان جنگ میں گرجا تو یہاں میدان جنگ مستعار ہے اور بہادری وجہ جامع۔ استعارے کی کئی قسمیں ہوتی ہیں جیسے استعارہ وفاقیہ، استعارہ عنادیہ، استعارہ عامیہ، استعارہ اصلیہ، استعارہ تبعیہ، استعارہ مجرءاستعارہ تمثیلیہ وغیرہ۔

استعارہ اور تشبیہ میں قریبی رشتہ ہے۔ بقول ایک مصنف، استعارہ اسے کہتے ہیں کہ مبالغہ کی غرض سے ایک چیز کو دوسری چیز کو دینا یا ایک چیز کو دوسری کے واسطے کر دینا، یعنی مشبہ کو مشبہ بہ ٹھہرانا، استعارہ اور تشبیہ میں بنیادی فرق کا مدار حرفِ تشبیہ پر ہے یعنی جس میں حرفِ تشبیہ مذکور نہ ہوگا وہ استعارہ ہوگا اور جس میں مذکور ہو گا وہ تشبیہ کہلائے گی۔ مثلاً رمیش شیر ہے استعارہ کہلائے گا اور رمیش شیر کی مانند ہے تشبیہ۔

استعارہ لغت کا محتاج نہیں ہوتا۔ وہ اپنے لغوی حدود کے ماورا کسی دوسری چیز کی نشاندہی کرتا ہے۔ استعارہ وضع کیا جاتا ہے اور ایک بار وضع ہونے کے بعد اس کے معنوی حوالے ان ہی لسانی سیاق وسباق سے اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ اپنے لسانی سیاق وسباق سے باہر استعارہ کی حیثیت ایک معمولی لفظ کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔

استعارہ جب، ضرب الامثال، یا محاورہ کے ساتھ استعمال ہوتا ہے تو اس کا اثر دوبالا ہو جاتا ہے۔ لیکن استعارہ کے لئے تلمیح ہونا ضروری نہیں۔

استعارہ اپنے کثیر تلازموں کی بنا پر معنوی امکانات کا ایسا خزانہ ہے جو کبھی خالی نہیں ہوتا۔ لیکن جب کوئی استعارہ اپنے چند مخصوص اور محدود تلازموں میں کثرت سے استعمال ہوتا ہے تو پھر اس کے باقی تلازمے معطل ہو جاتے ہیں اور اس کی لذارت جاتی رہتی ہے پھر کوئی مسیحا فن کار اس استعارہ میں نئی جان پھونکتا ہے اور اس کے تلازموں میں نئے معنی کا اضافہ کرتا ہے۔ اسے انسانی صورت حال، سیاسی وسماجی زندگی فرد وافراد کے

جذبات وکیفیات کا ترجمان بناتا ہے۔

اُردو شاعری، بالخصوص غزلیہ شاعری میں استعارہ کو اہم مقام حاصل ہے۔

بقول غالبؔ:

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کیے بغیر

اُردو شاعری ایک وسیع استعارتی نظام رکھتی ہے جس میں ہر استعارہ اپنے متعلقات کا ایک دائرہ رکھتا ہے جیسے گل گلشن، قفس، بلبل، صیاد، برق وغیرہ

علامت:

علامت سے مراد ایک ایسا لفظ یا ذہنی پیکر ہے جس کی ظاہری معنویت کے علاوہ ایک وسیع معنویت بھی ہوتی ہے چونکہ شاعری بعض ماورائی اور مابعد الطبعیاتی اظہار کے لئے شاعر کے پاس مروجہ الفاظ کا ذخیرہ کافی نہیں ہوتا۔ اس لئے وہ ان تجربات کو ظاہر کرنے کے لئے علامت کا استعمال کرتا ہے۔

علامت کی تعریف کرتے ہوئے کلیم الدین احمد رقم طراز ہیں۔ یہ نشان وغیرہ سے مختلف ہے۔ نشان کا ایک معنی ہوتا ہے۔ علامت زیادہ پیچیدہ ہے۔ یہ ایک چیز ہے جو دوسری چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

تمام شاعرانہ علامات یا تو بجائے خود استعارہ ہوتی ہیں یا استعاروں سے پیدا ہوتی ہیں۔ لیکن علامت استعارہ سے بڑی چیز ہے۔ استعارہ صرف اس وقت علامت بنتا ہے جب ہم اس کے ذریعہ کوئی مثالی مضمون، جو اور کسی طرح ادا نہ کیا جا سکے۔ ہم استعارہ کا استعمال تمثیلی طور پر اس وقت کرتے ہیں جب ہمیں ایسے افکار یا منطقی قصے بیان کرنا ہوں جن کا اظہار غیر مجازی الفاظ میں کیا جا سکتا ہو۔ استعارہ اس وقت علامت بنتا ہے جب وہ اظہار مطلب کا واحد وسیلہ ہو۔ علامت دراصل طبعی چیزوں کی تمثالوں یا خصوصیتوں کی مدد اخلاقی یا روحانی

چیزوں کی نمائندگی کرنے والا لفظ یا غیر لفظ ہوتا ہے۔

علامت جز کا کل کے ساتھ معنوی رشتہ استوار کرتی ہے، یہ ایک طرح عالم صغیر (Microcosm) سے عالم کبیر (Macrocosm) تک پہنچنے کا ذریعہ ہے علامت پیکر کو تصور سے جوڑتی ہے علامت سے ہم ایسے استعارے مراد لیتے ہیں جنہیں شاعر اپنے بنیادی تصورات کے لیے استعمال کرتا ہے۔ استعارہ سازی چیزوں کے ان علائق کو ظاہر کرتی ہے جن کا کسی کو اس سے پہلے ادراک نہیں تھا۔ علامت استعارہ کے مقابلے میں کسری ادراک کا دعویٰ کرتی ہے۔ لیکن یہ اپنی بے پناہ اشارتی قوت کی وجہ سے نہ صرف استعارے کی نمائندگی کے ساتھ ساتھ نفس ادراک پر حاوی ہوتی ہے اور مفاہیم کی ترسیل کو اس قدر جامع اور رواں بنا دیتی ہے کہ کامیاب علامت نگاری دراصل اعلیٰ پایہ کی ایک تمیل سازی بن جاتی ہے۔

مُختصر یہ کہ علامت کوئی شے، کردار، یا واقعہ ہوتی ہے جو بطور مجاز اپنے سے ماورا کسی اور شے کی نمائندگی کرے۔ عام طور پر علامت عمومی، شخصی، آفاقی اور مقامی ہو سکتی ہے۔

عمومی علامت:

یہ کئی شعراء میں مشترک ہوتی ہے جیسے فرہاد، شمشیر، جام وغیرہ۔ ظاہر ہے مختلف شعرا ان کا استعمال اپنے طور پر کرتے ہیں۔

شخصی علامت:

یہ ایک شاعر تک محدود ہوتی ہے جیسے اکبر کے یہاں سیلا، گزٹ، مس وغیرہ۔ اس کا استعمال دوسرے شعراء کے یہاں نہیں ملتا۔

آفاقی علامت:

اس کا دائرہ عالم گیر ہوتا ہے۔ وہ کسی ایک ادب یا ایک معاشرے تک محدود نہیں ہوتی مثلاً کبھی ختم نہ ہونے والا دائمی سفر، کوشش پیہم، یا مستقل جستجو، خواہ گمشدہ جنت کی تلاش ہو، جامِ مقدس کی یا آب حیاب کی، ترازو بھی عدل کی ایک آفاقی علامت ہے۔

مقامی علامت:

یہ علامت کسی خاص ادب یا معاشرے تک محدود ہوتی ہے جیسے اُردو میں رقیب، ترنگا، کربلا وغیرہ وغیرہ۔

علامت ایجاد نہیں کی جاتی، بلکہ تمدنی روئے سے وجود میں آتی ہے۔ کسی لفظ کے ساتھ رفتہ رفتہ کچھ قدریں اور تصورات وابستہ ہو جاتے ہیں۔ یہ تصورات علاقے، تہذیب، عقائد، معاشرت، تاریخ وغیرہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہی تصورات الفاظ کو علامتی اقدار دیتے ہیں۔ یعنی علامت تہذیبی، سماجی اور سیاسی پس منظر کی متحاج ہوتی ہے چنانچہ وقت، زمانے اور معاشرے کے ساتھ علامتوں کے معنی بھی بدل جاتے ہیں۔ بعض شعرا بالکل نئی علامتیں تشکیل دیتے ہیں۔ تاہم یہ علامات اس دور اور عہد کے سماجی و ثقافتی صورت حال سے ہم آہنگ ہوتی ہیں۔ اور یہ جن تصورات کی طرف اشارہ کرتی ہیں ان سے اس عہد کے قاری واقف ہوتے ہیں۔

علامت گری کے شوق میں بعض جدید شعرا ایسی علامات وضع کرتے ہیں جو اتنی داخلی اور ذاتی ہوتی ہیں کہ تخلیق کار شاعر کے سوا دوسروں کی سمجھ میں نہیں آتیں۔ ترسیل خیالات و جذبات کے لئے شرط ہے کہ لکھنے والے اور پڑھنے والے کے تجربات میں کوئی بات ضرور مشترک ہو، ورنہ علامت کا بنیادی مطلب ہی فوت ہو جاتا ہے۔ اور وہ صرف وسیلہ تزئین بن کر رہ جاتی ہے۔ علامت کا استعمال صرف شاعری میں ہی نہیں ہوتا بلکہ اُردو میں علامتی ناول اور علامتی افسانے بھی لکھے گئے ہیں۔ رشید احمد صدیقی نے اپنے انشائیوں اور خاکوں میں

بھی علامتوں کا استعمال کیا ہے۔

☆☆☆☆☆☆

سوالات:

۱۔ تخیل سے آپ کی کیا مُراد ہے؟

۲۔ تخلیق کے وجود میں آنے کے لئے تخیل کس طرح سے اپنا کردار ادا کرتا ہے۔

۳۔ جذبہ و وجدان کی تعریف کیجئے۔

۴۔ جذبہ و وجدان کو شعری تخلیق میں کیا اہمیت حاصل ہے۔

۵۔ استعارہ کِسے کہتے ہیں۔

۶۔ علامت سے آپ کی کیا مراد ہے۔

۷۔ استعارہ و علامت تخلیقی کے حُسن میں کس طرح اضافہ کرتے ہیں۔

یونٹ۔1

اکائی (۴)

اظہار وابلاغ کے مسائل

مقاصد:

اس اکائی کا مقصد آپ کو ادب کے اظہار میں پیدا ہونے والے ابلاغ کے مسائل سے روشناس کرانا ہے۔

دیباچہ:

ادب اظہار کا ایک اہم ترین زریعہ ہے جس میں تخلیقی وتعمیری یعنی نظم ونثر دونوں طرح کے اظہار ممکن ہیں۔اس میں الفاظ مرکزی حثیت رکھتے ہیں۔ادیب یا شاعر ادبی اظہار کے امکانات کو بروئے کار لانے کے لئے الفاظ تخلیقی، علامتی اور استعارتی سطحوں پر استعمال کرتا ہے۔جس سے اظہار کی معنویت میں حُسن اور تہہ داری پیدا ہوتی ہے۔فنکار ادبی معیار کو قائم رکھتے ہوئے اپنے مفہوم کا محض سادہ معلوماتی اظہار نہیں کرتا بلکہ اس کا علامتی اظہار بھی کرتا ہے۔جو براہ راست اظہار سے بہتر اور ادبی اظہار کی اعلیٰ ترین شکل ہوتی ہے۔جس میں زبان کی تمام صلاحیتوں اور امکانات سے بدرجہ اتم کام لیا جاتا ہے۔ادیب یا شاعر کا اظہار محض اُس کی ذاتی اور بے معنی لذت اندوزی کے لئے نہیں ہوتا بلکہ اس کا مقصد واضع طور پر اپنے جذبات واحساسات دوسروں تک منتقل

کرنا ہے۔ گویا ہر اظہار میں ابلاغ ہوتا ہے۔ لیکن اُس شعری و ادبی اظہار کا مکمل ابلاغ بننا اُسی وقت ممکن ہے جب قاری اُسے پوری طرح اپنی ذہنی گرفت میں لے سکیں اور اُس کے مفہوم و معنی کلی ادراک کر سکیں۔ اس اکائی میں فنکار اور قاری کے درمیان مائل ہونے والے اُس پردے سے متعلق گفتگو ہے جو اظہار کو مکمل ابلاغ بننے میں رکاوٹ ڈالتا ہے۔

ادب بینادی طور ہر انسانی جذبات و احساسات کے اظہار سے عبارت ہے۔ یہ اظہار تخلیقی تحریک اور میلان کا نتیجہ ہے جس سے عام لوگ کم ہی بہرہ ور ہوتے ہیں۔ عام لوگ احساس رکھتے ہیں مگر اس کا اظہار نہیں کر سکتے۔ انھیں زبان و بیان پر وہ قدرت حاصل نہیں ہوتی جو احساس کو فنی اظہار کا جامہ عطا کرنے کے لئے ضروری ہے۔ ادیب کو اس کے برخلاف اپنے احساسات کے اظہار پر پوری قدرت ہوتی ہے اور اس کے اندر یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے خیالات کو قابل فہم بنا سکے۔ ادیب اپنے تجربات کے اظہار کے دوران اس پہلو کو خاص اہمیت دیتا ہے اور اس طرح سے گویا اس کے فن کارانہ عمل کی تکمیل ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بعض فن کار تخلیقی ادب کے اس پہلو کو مناسب اہمیت نہیں دیتے اور اپنی محدود حِسیاتی تسکین اور آسودگی ہی کو اپنی تخلیقی کاوشوں کا مقصد اور مدعا سمجھتے ہیں۔

ادیب جو کچھ لکھتا ہے وہ محض اُس کی ذاتی اور بے معنی لذت اندوزی کے لئے نہیں ہوتا۔ اس کا مقصد واضع طور پر اپنے جذبات و احساسات کو دوسروں تک منتقل کرنا ہے۔ اس لئے ہر اظہار ایک معنی میں ابلاغ ضروری ہوتا ہے۔ لیکن کسی اظہار کا مکمل ابلاغ بننا اُسی وقت ممکن ہے جب فن کار اور قاری کے درمیان ذہنی ہم آہنگی موجود ہو۔ ادب میں اظہار و ابلاغ کے اس عمل کو سمجھنے کے لئے ہمیں ریڈیو کی مثال کو سامنے رکھنا چاہئے جس میں تین چیزیں ہوتی ہیں۔ ٹرانسمیٹر، میڈیم اور ریسیور۔ اور یہ تینوں چیزیں مل کر ہم تک آواز پہنچانے کا سبب بنتی ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی چیز بھی ناقص ہو اور اپنا فرض ادا کرنا چھوڑ دے تو ظاہر ہے آواز کا کامیابی سے منتقل ہونا محال ہوگا۔ یہی حال ادب کا ہے یہاں اظہار اور بلاغ کا مسئلہ دوہرا یعنی فن کار اور قاری دونوں کا

مسلہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ادب میں ابلاغ کی دشواری محض فن کاری کے انداز فکر یا طریق اظہار کے ہی نقص کی وجہ سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ اکثر یہ دشواری اس لئے بھی پیدا ہوتی ہے کہ خود قاری کا ذہن فن کار کے ذہن کا ساتھ نہیں دے پاتا۔خصوصاً وہ فن کار جو انفرادی ذہن اور انوکھے طرز کے حامل ہوتے ہیں ان کے باتیں مُشکل سے سمجھی جاتی ہیں۔ ہر دور میں ایسے شعراء اور ادباء موجود رہے ہیں جو عصری تقاضوں کے تحت نئے افکار نئے میلانات اور نئے معیاروں کو روشناس کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ظاہر ہے کہ وہ لوگ دیکھے بھالے حُسن کے خوگر اور مونوس سانچوں کے عادی ہوتے ہیں۔وہ آسانی سے فن سے ذہنی ہم آہنگی پیدا نہیں کر پاتے اور اسی لئے ان کی باتوں کو مہمل اور بے معنی بھی قرار دیتے ہیں۔غالبؔ کے ساتھ بھی یہ معاملہ پیش آتا تھا۔اُن کے عہد میں بھی اُن کی زبان اور انداز بیان پر اعتراض کیے گئے۔غالبؔ نے خود بھی محسوس کیا تھا کہ لوگ ان کی بات کو سمجھتے نہیں تھے۔اسی لئے انہیں کہنا پڑا۔

؎ نہ ستایش کی تمنا نہ صلے کی پرواہ
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

غالبؔ جیسے شعراء رہ ورسم کے پابند نہیں ہوتے۔وہ ایک جداگانہ اندازِ نظر کے حامل اور ایک خاص طرز کے علمبردار ہوتے ہیں۔وہ اپنی شاعری کے زریعے فکر وفن کی کچھ نئی جہتوں اور نئی سمتوں سے آشنا کرانا چاہتے ہیں۔ظاہر ہے کہ اس وقت لوگوں نے اس کی افادیت اور امکانات کو نہ سمجھا اور اُن کے طرز کو مہمل اور بے معنی قرار دے دیا لیکن بعد میں اس کے واضح اثرات مرتب ہوئے۔غالبؔ کی مثال سے یہ حقیقت واضع ہو جائے گی کہ جب شاعر کی آنکھیں کھلی ہوتی ہیں تو زمانے کی آنکھیں عام طور پر بند ہوتی ہیں۔بات یہ ہے کہ شاعر یا ادیب عام لوگوں سے زیادہ مرتب ذہن رکھتا ہے۔اس کے احساسات محدود نہیں ہوتے۔نہ وہ رسمی ردعمل رکھتا ہے۔بلکہ وہ زندگی کے حقائق اور اسرار ورموز سے جس طرح آگاہ ہوتا ہے اس طرح ایک عام آدمی نہیں ہوتا۔ اُس کی نظر گہری، زیادہ محیط، زیادہ جامع، زیادہ وسیع اور زیادہ حقیقت بیں ہوتی ہے۔ وہ ہمیں زندگی کی

صداقتوں کا بھر پور شعور عطا کرتا ہے۔ ادب سے ہم کو جو مسرت حاصل ہوتی ہے وہ ہمیں ایک بصیرت تک پہنچانے کا سبب بنتی ہے۔ رابرٹ فراسٹ کہتا ہے۔ " Poetry begins in delight and ends in wisdom"

یہاں مسرت کا وہ سطحی اور محدود مفہوم نہیں جن کا رشتہ ذاتی پسند و ناپسند سے جوڑ دیا جاتا ہے۔ ادب میں معیار خالصتہ سخن فہمی ہے اور اسی کے تحت چیزوں کے حُسن و قبح کی پرکھ ہوتی ہے اور پسندگی و ناپسندگی کا اظہار کیا جاتا ہے۔ جو لوگ ادب کے مطالعے میں ادب کے اس تصور اور معیار کو سامنے نہیں رکھتے اور اس میں سستا نشہ یا چٹخارا ڈھونڈتے ہیں وہ ادبی تصورات کی صحیح لذت سے آشنا نہیں ہو سکتے اور نہ ادیب کے ذہن و فکر کی رسائی اور اُس کے تجربات کی معنی آفرینی کی پوری طرح داد دے سکتے ہیں۔

ادب میں جو بعض اوقات ابلاغ کا مسلہ پیدا ہوتا ہے اُس کا سبب یہی ہے کہ ادب کے مطالعے میں صحیح معیار کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا۔ اور اس سے بالکل غلط مطالبے کیے جاتے ہیں۔ ایسے مطالبے جو ادب کے مزاج، اس کے منصب و مقصد اور اس کی کارفرمائیوں سے بے خبری کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ کچھ لوگ ادب کو محض نشہ، نجات یا چٹخارا سمجھتے ہیں کچھ اس میں سیاسی مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں اور کچھ اُسے محض فارمولا تصور کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ادب میں اخلاقی، سماجی اور سیاسی سبھی طرح کے پہلو ہو سکتے ہیں لیکن اس کا جمالیاتی پہلو اِن تمام پہلوؤں پر مقدم ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ادب کے اس جمالیاتی پہلو کو بڑی اہمیت دیتا ہے اور یہ تسلیم کرتا ہے کہ ادب کی عظمت کو اگر چہ صرف ادبی معیاروں سے نہیں جانچا جا سکتا لیکن ادب کے عدم اور وجود کو صرف ادبی معیاروں ہی سے پرکھا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جو لوگ ادب کے جمالیاتی مزاج اور تقاضوں کو نظر انداز کر کے اُس میں ایک خاص قسم کا نظریہ یا نشہ ڈھونڈتے اور اُس سے حربے کا کام لینا چاہتے ہیں وہ ادب کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ادب انقلاب نہیں لاتا بلکہ انقلاب کے لئے ذہن کو صرف بیدار کرتا ہے۔ ادب تلوار، بندوق یا گولی نہیں ہے ہاں وہ ان چیزوں کا اثر ضرور رکھتا ہے۔ ادب سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے

کے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنے ذاتی تعصّبات کو خیر باد کہہ کے ادب کے اپنے مفہوم و معنی کو سمجھنے کی کوشش کریں، ادب ویرانے کو گلزار اور گلزار کو ویرانہ بناتا ہے۔ ہمیں ادب کے ادبی معیار کا احترام اور پابندی کرنی چاہیے تبھی ہمیں سچا شعور اور بصیرت حاصل ہوسکتی ہے اور تب ہی ادبی اظہار کے ابلاغ بننے کے امکانات روشن ہو سکتے ہیں۔

ادب میں بعض اوقات ابلاغ کی دشواری اس لیے بھی پیدا ہوتی ہے کہ بعض ادیب اپنے فن کارانہ عمل میں ادب کے منصب و مقصد کا خیال نہیں رکھتے اور اظہارِ فن کے وسیلوں پر انہیں پوری دسترس حاصل نہیں ہوتی۔ اُن کے یہاں خیالات میں جو گنجلک پن اور انداز بیان میں جو ابہام ہوتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ وہ اپنی فن کارانہ صلاحیت کو جلا دینے کی شعوری اور مخلصانہ کوشش نہیں کرتے وہ اس نکتے سے واقف نہیں ہوتے کہ فن کی نمود خون جگر ہی سے ہوتی ہے اور بغیر خون جگر کے سارے نقش نا تمام رہتے ہیں۔

ادب میں ابلاغ کا مسلہ اس وقت بھی پیدا ہوتا ہے جب شاعری اور ادب کوئی نئی کروٹ لیتا ہے جب کچھ نئے تجربے اور نئے میلانات ہمارے سامنے آتے ہیں جب ہم نئے فنی معیار، اسالیب اور ہستیوں سے روشناس ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ لوگ جو حُسن کا مانوس اور محدود تصور رکھتے ہیں وہ ابتدا میں ان تجربوں، میلانات اور اسالیب کی معنویت کو سمجھ نہیں پاتے۔

عام طور پر دیکھا جائے تو ابلاغ کی دشواریاں موضوع اور انداز بیان دونوں کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ اچھا فن کار وہ ہے جو نئے موضوع کو جانے پہچانے استعاروں کا روپ دیتا ہے اور نئی شراب کو پرانی بوتلوں میں رکھتا ہے۔ دیکھا جاے تو شعری اظہار کے طریقوں اور اسالیب میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ لیکن اوقات بعض اچھے خاصے لوگ اس حقیقت کو سمجھ نہیں پاتے اور یہی وجہ ہے کہ جب کبھی کوئی انداز یا آہنگ سامنے آتا ہے تو اس کا اعتراف نہیں کیا جاتا۔ چونکہ یہ نیا اندازِ آہنگ روایتی انداز و آہنگ سے مختلف ہوتا ہے۔ یہاں اس پہلو کو بھی سامنے رکھنے کی ضرورت ہے کہ فن کار اپنے مفہوم کا محض سادہ معلوماتی یا جذباتی اظہار نہیں کرتا بلکہ اس کا علامتی

اظہار بھی کرتا ہے۔ وہ ایسا ادبی اظہار کے امکانات کو روشن کرنے کے لئے کرتا ہے۔ لیکن عام لوگ ادبی اظہار کے اُن امکانات کو سمجھ نہیں پاتے اور نہ ہی الفاظ کے اندر جو تہ در تہ معنی پوشیدہ ہوتے ہیں اُن کا ذہن وہاں تک پہنچ نہیں پاتا۔ اس لئے ہم ادب میں جس طرح کا ابلاغ چاہتے ہیں وہ عام طور پر مشکل سے مل پاتا ہے۔ چونکہ کسی شعری یا ادبی اظہار کا مکمل ابلاغ بننا اُسی وقت ممکن ہے جب ہم اُسے پوری طرح اپنی ذہنی گرفت میں لے سکیں اور اس کے مفہوم و معنی کا کلی ادراک کر سکیں۔

ادب میں ابلاغ کے مسلے کا مطالعہ ہمیں قدیم و جدید کی اس جاری رہنے والی آویزش کے پس منظر میں کرنا چاہئے جس کی وجہ سے ادب میں نئے تجربے، نئے خیالات، اور نئے اسالیب ہمیشہ سامنے آتے رہتے ہیں، یہ نئے تجربے خلا میں نہیں ہوتے بلکہ کسی نہ کسی روایت کو توسیع، ترمیم اور اس پر اضافہ ہوتے ہیں۔ ادیب تمام قدیم روایات سے شعوری طور پر استعارہ کر کے کوئی نیا تجربہ پیش کرتا ہے وہ اس سارے عمل میں جس طرح گور وفکر اور محنت و کاوش سے کام لیتا ہے اُسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔

جدید دور میں جو تجربے ہو رہے ہیں ممکن ہے ان سے شعور و بصیرت حاصل نہ ہوتی ہو، ہوسکتا ہے یہ تجربے محض تجربے کی خاطر کئے گئے ہوں یا محض اپنے آپ کو مختلف دکھانے کے لئے، ان میں کوئی خلوص اور انفرادیت نہ ہو، ہوسکتا ہے ان میں جوش، جذبے اور توانائی کے باوجود ذہن اور علم کا فقدان ہو۔ لیکن اگر جدید ادب کا تھوڑا سا حصہ بھی ایسا ہے جس میں خلوص ہے، جس سے زندگی کا شعور اور بصیرت حاصل ہوتی ہے تو ہمیں اس کا ہمدردی سے مطالعہ کرنا چاہیے اور اُسے سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے۔ غرض کسی شعری و ادبی اظہار کا مکمل ابلاغ بننا اُسی وقت ممکن ہے جب ہم اُسے پوری طرح اپنی ذہنی گرفت میں لے سکیں اور اُس کے مفہوم و معنی کا کلی دراک کر سکیں، ہمیں صرف الفاظ کے معنی ہی معلوم نہ ہوں بلکہ کیفیات تک بھی پہنچ سکیں جو اُسے معرض وجود میں لانے کا سبب بنیں۔ اصل میں یہ مسلہ محض فنکار کا نہیں بلکہ قاری کا بھی ہے۔ کسی ادبی اظہار کا اس طرح ابلاغ بننا محض فن کار کی کاوشوں پر مبنی نہیں بلکہ اُس کا تعلق بڑی حد تک قاری کے ذہن اور روئے سے

بھی ہے۔ جہاں فنکار کو یہ کوشش کرنی چاہیے کہ وہ خواہ مخواہ اپنے پڑھنے والوں کے درمیان پردہ حائل نہ کرے وہاں پڑھنے والے کا بھی یہ فرض ہے کہ وہ اپنے آپ کو ادیب کے حوالے کر دینے کے لئے تیار ہو رہے، فن کار اپنے شعور و بصیرت کو اُسی وقت عام کر سکتا ہے جب پڑھنے والا واقعی اس کے ساتھ ذہنی سفر پر آمادہ ہو اور صرف ادیب سے یہ توقع نہ رکھتا ہو کہ وہ اپنے سارے موتی بکھیر دے بلکہ خود بھی موتی سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ کسی فن سے لطف اندوز ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ہم اس کے آداب سے پوری طرح واقف ہوں، اور اُسی وقت ادب کے اظہار کا مکمل ابلاغ ممکن ہے۔

☆☆☆☆☆☆☆

سوالات:

۱۔ ادب میں اظہار و ابلاغ سے آپ کی کیا مراد ہے۔

۲۔ ادب میں اظہار و ابلاغ کے مسئلہ کو کن کن طریقوں سے دور کیا جا سکتا ہے۔

۳۔ ادب میں اظہار و ابلاغ کے مسئلہ پر ایک مضمون قلم بند کیجئے۔

یونٹ۔۲

اِکائی۔۱

مشرقی اصولِ نقد

زندگی کے تمام مظاہر میں حسن اور قبح کے درمیان حد فاصل قائم کرنے کے سلسلے میں انسان نے واضح یا غیر واضح انداز میں کچھ اصول وضوابط متعین کر رکھے ہیں۔ یہی حد فاصل ہمارے ذوق جمال اور قوت ممیّزہ کی نمائندگی کرتی ہے اور حسن وقبح کی پرکھ ہی ایک منضبط فکر کی شکل اختیار کر کے فلسفۂ جمال کے نام سے موسوم کی جاتی ہے۔ جب شعروادب کے تناظر میں فلسفۂ جمال کا اطلاق کسی ادب پارہ کے حسن اور قبح کی شناخت پر ہوتا ہے تو ہم اسے ادبی تنقید کا نام دیتے ہیں۔ ادبی تنقید معروضی بھی ہوسکتی ہے اور موضوعی بھی۔ موضوعی ادبی تنقید کا اظہار تاثراتی تنقید میں ہوتا ہے اور معروضی تنقید کی بنیاد فن پارے کے تجزیے اور اس کے نتیجے میں اٹھنے والے مسائل پر استوار ہوتی ہے۔ دونوں طرح کی تنقیدوں کے متعدد فروعی نام ہیں جن کی تفصیل میں جانا سردست ضروری نہیں۔ ادبی تنقید کے سلسلے میں اہم اور ضروری بات یہ ہے کہ ہم مختلف نظریات، تاثرات اور طریقہ ہائے کار کے نتیجے میں کسی ادب پارے کی صحیح قدر و قیمت کا تعین کر پاتے ہیں یا نہیں؟ اس لئے شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ تنقیدی دبستانوں میں سے کسی بھی ایک دبستان کو جامع اور مکمل تنقیدی نقطہ نظر کا حامل قرار نہیں دیا جاسکتا۔ مزید برآں یہ کہ نقاد بہر حال ایک انسان ہوتا ہے جس کے کچھ تعصّبات اور تحفظات یقینی طور پر ہوتے ہیں، اس لئے وہ

معروضیت کے تمام دعوؤں کے باوجود اپنی تنقید کو موضوعیت سے ملوث کرسکتا ہے۔اس لئے کسی ایک دبستان تنقید اور کسی خاص نظریۂ شعر کے بجائے ادب کی پرکھ کے سارے نظریات اور طریقہ کار کی اہمیت کو تسلیم کرنا چاہئے۔ادبی تنقید صرف تنقیص یا تحسین کا کام نہیں کرتی بلکہ ادب پارے کی پرکھ کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ قدیم ترین زمانوں میں شاعری کی پرکھ کی تین روایتیں ملتی ہیں، ایک یونانی روایت ہے جس کی بنیاد افلاطون کے بعض غیر مرتب ادبی تصور اور ارسطو کی کتاب ''بوطیقا'' پر قائم ہے، دوسری روایت سنسکرت زبان میں رائج پرانے تصور شعر سے عبارت ہے جس کی شعری اور ادبی جمالیات کی اساس 'رس' یا جذبہ کے تصورات ہیں اور تیسری روایت عربی تصورت شعر کی روایت ہے جس کا غالب رجحان ادب کے خارجی محاسن اور فنی مباحث کی طرف ہے۔زیر نظر مضمون مؤثر الذکر تنقیدی روایت سے بحث کرتا ہے اور یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ عربی کی تنقیدی روایت کس طرح فارسی ادب کی تنقیدی روایت کی بنیاد بنی اور عربی اور فارسی زبانوں میں اپنی اپنی مخصوص لسانی خصوصیات کی بنا پر تنقید کی روایتیں کیوں کر بعض تنقیدی عناصر کی نمائندگی کرتی ہیں۔ پھر یہ کہ مشرقی شعریات کی اس روایت نے اردو کی ادبی تنقید کو کن جہات سے متاثر کیا ہے۔مزید برآں کہ سنسکرت میں روایتی طور پر شعریات یا تصور نقد کی بنیاد کن اصولوں اور معیاروں پر رہی ہے اور اردو تنقید اس سنسکرت شعریات سے متاثر بھی ہوئی ہے یا نہیں۔

مشرقی اصول نقد

عربی اور فارسی کی پرانی تنقید میں، جس کو مشرقی معیار نقد کے نام سے بھی جانا جاتا ہے، شاعری کی قدر و قیمت کے تعین کا انحصار علم معانی، علم بدیع، علم بیان، علم عروض اور علم قافیہ پر رہا ہے۔ان علوم میں معانی، بدیع اور بیان نے شاعری کی پرکھ کے جو وسائل فراہم کئے ہیں انہیں ہم مشرقی اصول نقد یا مشرقی شعریات کی اصطلاح سے موسوم کرتے ہیں، علم معانی کے اہم مباحث فصاحت، بلاغت، ایجاز، اطناب، محاورہ، روزمرہ وغیرہ ہیں۔علم بیان تشبیہ، استعارہ، مجاز اور کنایہ وغیرہ سے بحث کرتا ہے۔اور علم بدیع کی مدد سے ہم ''فصیح و بلیغ کلام کی لفظی

اورمعنوی خوبیوں تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔لفظی خوبیوں کوضائع اورمعنوی خوبیوں کو بدائع کا نام دیا جاتا ہے۔آج کی اردوتنقید چونکہ دوسری تمام ترقی یافتہ زبانوں کی ادبی تنقید کی طرح مغربی تنقید سے زیادہ متاثر ہے اس لئے اگر موجودہ اردوتنقید میں ہم عربی اور فارسی کے تنقیدی عناصر کی جستجو کریں تو بہت زیادہ کامیابی نہیں ہوگی۔جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اردو میں تنقیدی تصورات کا ارتقا بیسویں صدی کے اوائل تک ان ہی خطوط پر ہوا تھا جن پر عربی اور فارسی کی تنقیدی روایت کا دارومدار رہا ہے۔عربی زبان میں اموی دور تک تنقیدی تصورات کی کوئی منظّم اور مرتب روایت نہیں ملتی۔اگرچہ عربوں میں اسلام کی آمد سے پہلے بھی شاعری کی پرکھ کے کچھ پیمانے موجود تھے۔ان ہی پیمانوں کی بنیاد پر''عکاظ'' کے میلے میں ہر سال بہت سے قصائد میں سے ایک قصیدہ کومنتخب کیا جاتا تھا اوران ہی پیمانوں کے وسیلے سے لوگ اپنے عہد کے شاعروں میں سے کسی ایک شاعر کوعظیم ترین شاعر قرار دیتے تھے۔عرب، اس عظیم شاعر کو''اشعرالناس'' کا لقب دیا کرتے تھے۔اسلام سے پہلے شاعری میں بدوی اور قبائلی طور طریقے اور رسومیات کے احترام کو مستحسن گردانا جاتا تھا اور شاعر کو اس بات کی آزادی تھی کہ وہ اپنے ذاتی جذبات واحساسات اور قبائلی مسلمان کو جس شدت اور جس مبالغہ آمیز انداز سے بیان کرنا چاہے ضرور کرے۔زبان وبیان کی روایت کا احترام عربوں کے نزدیک شاعری کا بنیادی عنصر خیال کیا جاتا تھا۔اس لئے محاورۂ عرب کے خلاف، زبان کے استعمال کو شاعری کا سب سے بڑا نقص تصور کیا جاتا تھا۔اسلام کی آمد کے بعد زبان وبیان کے احترام کے معاملے میں تو کوئی بڑی بتدیلی نہیں آئی مگر ماضی الضمیر اور جذبات واحساسات کے آزادانہ اظہار پر کسی قدر پابندی عائد کی گئی۔مذہبی نقطۂ نظر سے غیر مستحسن اور غیر اخلاقی عناصر کو شاعری سے خارج کرنے کی ایک تحریک سی چل پڑی۔شراب کی تعریف، جوا، جنسی اختلاط اور فحش باتوں کے بیان کو عام زندگی میں ہی نہیں شاعری میں بھی مذموم قرار دیا گیا۔دورغ گوئی اور مبالغہ کو یہ کہہ کر رد کر دیا گیا کہ ہر وہ قول جس کی بنیاد حقیقت حال پر نہ ہو وہ غیر مستحسن ہے۔قرآن نے شاعروں کو بے راہ رو اور مختلف وادیوں میں حیران پھرنے والے انسانوں کا نام دیا، اور رسول کریمؐ نے

امراؤالقیس کی شاعرانہ عظمت کوتسلیم کرتے ہوئے،اس کے خیالات کی وجہ سے اس کو''جہنم کی طرف شاعروں کی قیادت کرنے والا'' بتلایا۔مگر حالات کے استحکام کے ساتھ صدر اسلام میں شاعری کے بارے میں اس نوع کے بے لچک تصورات میں اعتدال کی کیفیت پیدا ہوتی گئی۔وقت کے ساتھ ساتھ شاعری کے اچھے عناصر کو خود رسول کریمؐ اور صحابہ کرامؓ نے بھی سراہا ہے۔حسن ابن ثابت اوران کے علاوہ بعض دوسرے اسلامی شعرا کی ہمت افزائی کی گئی۔ماقبل اسلام،صدر اسلام اور اموی عہد، یہ تینوں زمانے عربی تنقید کی تشکیل کے زمانے تھے۔ عہد عباسی میں عربی تنقید کو ان تینوں زمانوں میں تنقید کے مشکل ہونے والے خدوخال کی بنیاد پر ایک واضح شکل وصورت ملی۔ پرانے تنقیدی تصورات مرتب کئے گئے ،پرانی شاعری سے اصول نقد کا استخراج کیا گیا اور شاعروں کے طبقات اور انتخات کے مرتب کرنے کا سلسلہ بہت بڑے پیمانے پر شروع ہوا۔ابن سلام،ابن معتز،ابن قتیبہ،قدامہ بن جعفر،ابن رشیق قیروانی اور ابن خلدون کی کتابوں نے عربی تنقید کی روایت کے تعین میں اہم رول ادا کیا۔قدامہ ابن جعفر کی کتاب ''نقدالشعرا'' کی تصنیف سے پہلے عربی زبان میں ''ابوبشرمتیٰ'' نے ارسطو کی بوطیقا کے ترجمہ کی مدد سے عربی میں اس کا ترجمہ کیا اور اس طرح عربی تنقید میں ارسطو کے بعض خیالات کو اپنائے جانے کا رجحان پیدا ہوا۔عربوں نے ارسطو سے شاعری اور تاریخ نویسی کا فن سیکھا اور یہ فرق ان کے ذہن میں واضح ہوا کہ شاعر کسی بھی امکانی چیز کا بیان کرسکتا ہے۔جب کہ مورخ صرف ان ہی واقعات کو بیان کرتا ہے جو فی الواقعہ پیش آچکے ہیں۔اسلام کی آمد کے بعد شاعری پر جو اخلاقی پابندی عائد ہوگئی تھی اس سے انحراف بھی ارسطو کے زیر اثر کیا گیا۔ارسطو کے نقطۂ نظر کے مطابق شاعری کے لئے اخلاقی پابندی ضرور نہیں تھی۔قدامہ ابن جعفر نے لکھا کہ ''بہترین شعر وہ ہے جو مبنی بر کذب ہو''۔ارسطو کے ان اثرات کے علاوہ ارسطو کی بعض ایسی اصطلاحات کو بھی عربی میں اپنایا گیا جن کا پہلے سے کوئی وجود نہ تھا۔مثال طور پر عربی میں 'طربیہ' اور 'المیہ' کی اصطلاحیں پہلے سے موجود نہ تھیں۔ابوبشرمتیٰ جب ان اصطلاحوں کی تلخیص تیار کررہے تھے،تو ایک عرصے تک اس کشمکش میں مبتلا رہے کہ 'طربیہ' اور 'المیہ' کے لئے کون سے الفاظ استعمال کریں۔

بالآخرانہوں نے المیہ کے لئے 'قصائد' اور طربیہ کے لئے 'ہجویات' کے الفاظ استعمال کئے۔ یہ اصطلاحات ہر چند کہ المیہ اور طربیہ کا صحیح متبادل نہیں تاہم ان سے کسی حد تک ارسطو کے خیالات وتصورات کی ترجمانی ضرور ہوتی ہے۔غور طلب بات یہ ہے کہ ارسطو کی بوطیقا کے ترجمے کے بعد عربی کی تنقیدی روایت میں کوئی بڑی بتدیلی رونما نہیں ہوئی۔عربی کی تنقیدی روایت میں حسن الفاظ، حسن معانی، الفاظ ومعانی کے مابین ترجیح، ضائع وبدائع مبالغہ، شاعری اور دروغ گوئی، سرقۂ شعری، شاعری اور اخلاق، معائب شعر، حسن تالیف اور شعرا کے درمیان موازنہ کے مسائل بہت اہمیت کے حامل رہے ہیں۔ان مسائل میں سے بعض پر مختلف نقادوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے۔اس کا ایک مختصر سا خاکہ مندرجہ ذیل تصورات نقد سے سامنے آسکتا ہے۔

اس سلسلے میں سب سے اہم مسئلہ شاعری میں لفظ اور معنی میں سے ایک کی دوسرے پر ترجیح اور افضلیت کا ہے۔ طرز بیان پر زور، قدرت اظہار کی اہمت اور قادر الکلامی کو شاعری کا طرۂ امتیاز تصور کرنا، عربوں میں دور جاہلیت سے ہی عام تھا۔عباسی دور کے شعری نظریہ شازوں نے ابتدا میں ان ہی تصورات کو اپنی کتب نقد میں پیش کیا۔خصوصیت کے ساتھ جاحظ نے لفظ پر زور دیا اور لفظ کو معنی پر مقدم قرار دیا۔ جاحظ کا خیال تھا کہ کلام میں خوبصورتی کا سارا دارومدار لفظ پر ہوتا ہے اور معنی کا درجہ اس کے مقابلے میں ثانوی ہے۔

> ''شاعرانہ حسن کے اظہار کا انحصار اور معنی پر نہیں ہوتا بلکہ لفظ پر ہوتا ہے۔اس لئے کہ معانی تو تمام لوگوں کو معلوم ہوتے ہیں، اصل حسن لفظ کے انتخاب، ان کی ترتیب اور ان کے قالب میں پوشیدہ ہے۔''

جاحظ، اپنی اس بات کو آگے بڑھاتا ہے اور تفصیلی بحث سے یہ ثابت کرتا ہے کہ الفاظ کیونکر معنی سے زیادہ اہم ہیں۔اس کا خیال ہے کہ الفاظ کی چوری ممکن نہیں مگر معنی کے سرقہ کو چھپانا بہت مشکل نہیں ہوتا ہے۔ ویسے الفاظ کے تقدم کے معاملے میں جاحظ معنی کو بالکل فراموش نہیں کر دیتا بلکہ جہاں معنی کو اہم سمجھتا ہے وہاں اس کا بھی اعتراف کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر معانی بلند ہوں وہاں الفاظ کی بھی بلندی اور بڑائی درکار ہوتی ہے

اور اگر معانی کم درجے کے ہوں تو الفاظ کو بھی اس کی مناسبت سے استعمال کرنا چاہئے۔ مگر اپنے آخری تجزئے میں جاحظ یہ ثابت کرتا ہے کہ الفاظ کی عظمت ہی معنی کو کما حقہ پیش کر سکتی ہے اس لئے الفاظ کو بہر نوع فوقیت حاصل ہے۔

جاحظ کے اس خیال پر سب سے پہلے پانچویں صدی ہجری میں عبدالقادر جرجانی نے تنقید کی اور بتایا کہ شاعری کی جمالیاتی اقدار کا تعلق الفاظ کے بجائے معانی سے ہے۔

> ''یہ تصور ہی غلط ہے کہ معانی تو ہر شخص کو معلوم ہوتے ہیں خواہ وہ جاہل ہو، دیاتی ہو، عربی ہو یا عجمی۔ حقیقت حال یہ ہے کہ معانی کی جدت ہی شاعری کی جمالیات کا مرجع ہے۔ ایک عبارت دوسری عبارت پر اس لئے فوقیت حاصل کر لیتی ہے کہ وہ معنی و مفہوم کے اعتبار سے زیادہ جاندار ہوتی ہے۔''

عبدالقادر جرجانی اپنی دونوں کتابوں 'اسرار البلاغۃ' اور 'دلائل الاعجاز' میں ہر جگہ اس رویے کو ظاہر کرتے ہیں کہ شاعری کی جمالیات کا دارومدار معانی پر ہے۔ وہ یہ ذکر بھی کرتے ہیں کہ اگر کوئی شخص شاعری کو دیکھ کر عبارت کی سلاست اور الفاظ کی شیرینی کی داد دیتا ہے تو اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں نکالنا چاہئے کہ وہ شعر کے ظاہری پہلو کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ دراصل لفظ کی خوبیوں کی داد بھی وہ اس لئے دیتا ہے کہ اس کے دل و دماغ شاعری کے حسن باطن سے محفوظ ہوتے ہیں مگر صرف حوالہ کے طور پر وہ ظاہری اوصاف کی تعریف کرتا ہے۔

ابن اثیر، عبدالقادر جرجانی کی رائے سے اتفاق کرتا ہے اور کہتا ہے کہ:

> ''عرب الفاظ کے حسن اور اس کی ترتیب پر معانی کی بہ نسبت زیادہ زور دیتے ہیں۔ معانی الفاظ کے پردے میں چھپے ہوتے ہیں۔ اس طرح الفاظ، معانی کے خادم ہیں اور مخدوم یقیناً خادم سے افضل ہوتا ہے۔''

اس مسئلے پر ابوبکر باقلانی اور ابن رشیق کی رائے ان سارے نقادوں سے زیادہ متوازن اور صحت کے قریب

ہے۔ یہ دونوں، لفظ اور معنی کے رشتے کو نا قابل فصل تصور کرتے ہیں ابن رشیق نے لفظ کو جسم اور معنی کو روح سے تعبیر کیا ہے، کہ ان دونوں کو ایک دوسرے کے بغیر دیکھا ہی نہیں جا سکتا۔ ابوبکر باقلانی کا خیال ہے کہ:

''معنی کو لفظ کے مطابق ہونا چاہئے، اس طرح کہ نہ تو الفاظ کلام میں معانی سے زیادہ بھر دئے جائیں اور نہ ہی ایسے معانی استعمال کئے جائیں جو الفاظ سے مناسبت نہ رکھتے ہوں۔ اچھے اور پر کشش کلام کی پہچان یہ ہے کہ اس میں دونوں کا متناسب استعمال ہو اور یہی معیار کا پیمانہ ہے۔''

الفاظ اور معانی میں افضلیت کی بحث سے الگ لفظ کی قدر و قیمت پر سارے قدیم ناقدین متفق ہیں۔ ابن معتز کا کہنا ہے کہ ''الفاظ کو اتنا رواں اور شیریں ہونا چاہئے جیسے آبِ زلال، اس لئے کہ سخت الفاظ شعر کو خراب کر دیتے ہیں'' (طبقات الشعرا) ابن قتیبہ کا خیال ہے کہ الفاظ کو حتی الوسیع تعقید سے بچانا چاہئے۔ کلام کو اتنا سہل ہونا چاہئے کہ وہ عوام کی فہم سے قرین ہو جائے (الشعر اوالشعرا) قدامہ یہ کہتے ہیں کہ ''الفاظ کو آسان بھی ہونا چاہئے اور فصاحت کا مظہر بھی'' (نقد الشعرا) ابوبکر باقلانی نے لکھا ہے کہ ''کلام کو غریب اور وحشی الفاظ سے پاک ہونا چاہئے، اس طرح کہ جب سامع سنے تو وہ اس کے دل میں اتر جائے'' (اعجاز القرآن) عبدالقادر جرجانی، عوام کے درمیان معروف، الفاظ کو شاعری میں استعمال کرنے کا مشورہ دیتے ہیں اور تعقید لفظی سے بچنے کی تلقین کرتے ہیں۔ (اسرار البلاغتہ)۔

عرب نقادوں نے معنی کی قدر و قیمت کو بھی الفاظ کے شانہ بہ شانہ رکھنے اور متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ابن قتیبہ کا کہنا ہے ''کبھی کبھی شعر کے الفاظ بہت خوبصورت ہوتے ہیں لیکن معنی کے فقدان کی وجہ سے شعر بیکار ہو جاتا ہے''۔ (الشعر والشعرا) ابن معتز بھی معنی کے معاملے میں ابن قتیبہ کے ہم خیال ہیں۔ قدامہ بن جعفر لکھتے ہیں کہ ''شاعر کا فرض اولین بہترین معانی کا انتخاب ہے، اس لئے لازم ہے کہ وہ برے معنی سے احترام کرے اس لئے کہ معنی ہی شاعری کا خام مواد ہے۔'' (نقد الشعر)۔ اس معاملے میں جاحظ کی بات بڑی

اہم ہے کہ ''عمدہ معانی ہمیشہ عمدہ الفاظ کے متقاضی ہوتے ہیں'' (کتاب الحیوان) ان نقادوں کی آرا سے الگ ایک رائے بن اثیر کی ہے جو معانی کے حسن کو وضاحت سے ملاتا ہے اور کہتا ہے کہ معانی اسی وقت قابل قدر ہوتے ہیں جب ان سے وضاحت خیال ہوتی ہو۔ (اب۔ لجامع الکبیر)

عرب ناقدین میں ضائع و بدائع کے شعوری استعمال پر اختلاف رہا ہے۔ بعض ناقدین، ضائع کو ایک فطری طریقۂ کار سمجھتے ہیں اور بعض ضائع و بدائع کو شاعری میں بے تکلف برتنے کو مستحسن قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں چند ناقدوں کی رائیں پیش کی جاتی ہیں ابن معتز کا خیال ہے کہ:

> ''بدیع کے استعمال کے بغیر کلام میں حسن پیدا ہوسکتا ہے اور بدیع کے ساتھ بھی کلام قبیح ہوسکتا ہے۔ دراصل یہ دیکھنا بہت ضروری ہے کہ بدیع کا استعمال حسن شعر اور ذوق شعری کے خلاف نہ ہو۔''

ابو ہلال عسکری نے اس سلسلے میں بڑے نکتے کی بات کہی ہے اور بے تکلف صناعی کرنے والوں پر فطری انداز میں ضائع کے استعمال کی اہمیت واضح کی ہے۔ وہ کہتا ہے۔

> ''پرانی شاعری میں یقیناً ضائع و بدائع کا استعمال ملتا ہے مگر وہ استعمال فطری ہوا کرتا تھا، اس میں کسی ارادہ یا قصد کا دخل نہیں ہوا تھا۔ مگر بعد کے لوگوں نے دیکھا کہ ان ضائع سے تو کلام میں بڑی خوبیاں پیدا ہوجاتی ہیں، لہٰذا انہوں نے ارادتاً ضائع کو استعمال کرنا شروع کیا۔ بعض ان کو نبھالے گئے اور بعض ناکام ہوئے۔''

ابو ہلال عسکری کی یہ بات عباسی دور کے ان شعرا کو پیش نظر رکھ کر کہی گئی معلوم ہوتی ہے جنہوں نے صناعی کو ہی سب کچھ سمجھ لیا تھا۔ عباسی خلفا کے دربار سے ان گنت ایسے شعرا وابستہ رہے جو ضائع کے علاوہ حروف اور الفاظ کی تبدیلی سے نئے معانی کو ظاہر کرنے اور شاعرانہ لفظی بازی گری سے داد تحسین حاصل کرنے اور انعام و اکرام

وصول کرنے کو ہی اپنا طرۂ امتیاز خیال کرتے تھے۔

شاعری میں کسی بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی تین صورتیں ہوسکتی ہیں، اصطلاحی اعتبار سے ایک کا نام مبالغہ، دوسری صورت کا غلو اور تیسری صورت کا نام کذب رکھا جاسکتا ہے۔ غلو، مبالغہ کی ہی ایک ترقی یافتہ شکل ہے اس لئے اس پر الگ سے عربی ناقدین کے خیالات کا ذکر ضروری نہیں، البتہ کذب اور شاعری کے رشتے پر بعض ناقدین کی آرا زیر بحث آئیں گی۔ مبالغہ، یوں تو قدیم ترین سنسکرت شاعری اور یونانی شاعری کے علاوہ دوسری ایسی زبانوں کی شاعری میں ابتدا سے ہی مؤثر اظہار کا ذریعہ رہا ہے جن زبانوں کے شعر وادب کی کوئی شکل تاریخی طور پر ہم تک منتقل ہوسکی ہے۔ مگر مختلف زبانوں میں اسے مختلف اصطلاحوں سے موسوم کیا گیا۔ عربی کی قدیم تنقید میں سب سے پہلے ابن المعتز نے اسے افراد فی الصفتہ کی اصطلاح سے موسوم کیا۔ ابن المعتز کے بعد قدامہ ابن جعفر نے 'افراط فی الصفتہ' کے لئے مزید جامع اصطلاح 'مبالغہ' کا استعمال کیا۔ قدامہ نے مبالغہ کے بارے میں اس طرح اظہار خیال کیا کہ:

> ''کوئی شاعر اس وقت تک عظمت حاصل نہیں کرسکتا جب تک اپنے کلام میں مبالغہ اختیار نہ کرے۔ جو لوگ شاعری پر نظر رکھتے ہیں انہوں نے ہمیشہ مبالغہ کو مستحسن قرار دیا ہے۔ فلاسفہ یونان کا بھی یہی خیال ہے۔ غلو بھی دراصل اس کی ایک شکل ہے کہ کسی چیز کی تعریف میں شاعر انتہا کو پہنچ جائے۔''

ابن رشیق:۔ واحد عربی تنقید نگار ہے جس کا چرچا اُردو تنقید میں بھی بہت ہوا ہے۔ ابن رشیق نے تمام ادبی تنقیدی تصورات اور نظریات کا جس انداز سے احاطہ کیا اور نئی تنقیدی نظریات وتصورات میں اضافہ کیا یہ اُس کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ اُن نے مدح، ہجو، مرثیہ، قصیدہ اور صنفِ شاعری کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا۔ اُن کے متعلق پہلے کے تنقیدی تصورات کے حوالے بھی دیے اور اپنی کتاب ''العمدہ فی، ضاعتہ الشعر ونقد'' نئے

اصول بھی واضح کیے۔ابن رشیق ایک ہمہ گیر شخصیت کا مالک تھا۔ایک طرف اُس کو عربی زبان وقوائد سے گہری واقفیت تھی اور دوسری طرف ادب اور تنقید نگاری میں بھی وہ وہ غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ابن رشیق اپنی اس کتاب میں کہتا ہے کہ شاعر کو شاعر اس لئے کہا جاتا ہے کہ دوسرے لوگوں سے وہ ان چیزوں کا زیادہ شعور رکھتا ہے۔انہوں نے اپنی کتاب میں شعر کی تنقیدی تاریخ اور شعر کی افضلیت اور برتری بیان کی ہے اور یہ ثابت کیا ہے کہ اسلام شاعری کے مخالف ہرگز نہیں ہے۔ایک باب میں شعر کے فوائد اور نقصانات سے بھی بحث کی گئی ہے، ساتھ ہی شعر کی تعریف، شعر کی بنیاد، لفظ ومعنی کی تعریف وغیرہ پر بھی سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔شعر کے اغراض ومقاصد، اصناف، تشبیب، مدح، مرثیہ، ہجو پر تنقیدی نگاہ ڈالی ہے۔

ابن رشیق شاعری کے لئے جدتِ معنی، سلاست، الفاظ کی عمدہ پیشکش، اختصار اور قدرتی اظہار کو ضروری قرار دیتے ہیں۔لفظ ومعنی کی بحث مشرقی ومغربی اصولوں میں بڑی اہمیت کی حامل رہی ہے۔قدیم نقاد عام طور پر لفظ کو معنی پر ترجیح دیتے رہے ہیں۔ابن رشیق پہلا نقاد ہے جس نے لفظ ومعنی کے رشتے کو جسم وجان سے تعبیر کیا ہے۔اور کہا ہے کہ لفظ جسم ہے اور معنی روح ہے۔ابن رشیق کے نزدیک شعر کی سب سے بڑی خوبی لفظ ومعنی کا مکمل ارتباط ہونا ہے۔عبدالقادر جرجانی، قدامہ ابن جعفر سے اس مسئلے پر اتفاق کرتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ مبالغہ اور اغراق کے بغیر شاعری میں کوئی چارہ نہیں۔مبالغہ شاعر کے فکری افق کو وسیع کر دیتا ہے۔عقل بھی اس طریقے کو پسند کرتی ہے اس لئے کہ 'محض سچائی' شاعری میں بانجھ حسینہ کی مانند ہے۔مبالغہ کے معاملے میں ابن رشیق کی رائے قدامہ سے مختلف ہے۔ابن رشیق مذہب کے حوالے سے مبالغہ کی ناپسندیدگی کا اظہار کرتے ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ ''سب سے بہتر کلام وہ ہے جس پر خدا کی کتاب سے کوئی دلیل مل جائے۔اللہ تعالیٰ نے غلو کو حق وصداقت سے باہر جانے کے مترادف قرار دیا ہے۔'' (المعدہ۔ص۶۱)

مجموعی طور یہ کہا جا سکتا ہے کہ کہ ابن رشیق نے شعری مسائل کے ہر پہلو پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور عربی تنقید کی روایت میں ابن رشیق کے خیالات ونظریات سب سے اہم اور وقیع ہیں۔

ابن رشیق مبالغہ کو کذب کی ایک قسم سمجھتے ہیں اور عبدالقادر جرجانی شاعری میں محض سچ کو بانجھ حسینہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔اس سے ظاہر ہے کہ بعض عرب ناقدین ایک ہی زمانے سے تعلق رکھنے کے باوجود شعری تصورات کے اعتبار سے کتنے آزاد اور منفرد الخیال ہیں۔شاعری میں سچائی اور جھوٹ کا معاملہ اخلاقی نقطۂ نظر سے بھی دیکھا جاتا رہا ہے۔حضرت حسان ابن ثابت کا ایک شعر جس کا مفہوم یہ ہے کہ ''بہترین شعر وہ ہے جس کو سن کر لوگ سچا کہہ اٹھیں'' بہت مشہور ہے۔حضرت عمر فاروقؓ کا خیال بھی شاعری میں صداقت بیان کے حق میں تھا۔ان تصورات کی روایت سے آشنا ہونے کے باوجود عبدالقادر جرجانی فنی نقطۂ نظر سے شاعری میں کذب کو جائز سمجھتے ہیں۔انہوں نے قدامہ کے اس خیال کو کہ ''**احسن الشعرا کذبہ**'' آگے بڑھاتے ہوئے کہا ہے کہ ''**الشعر اکذبہ و خیر الشعر اصدقہ**'' حسین ترین شعر جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے اور اخلاقی اعتبار سے اچھا شعر سچائی پر۔جرجانی کے اس مقولہ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اخلاقی پیمانے کو فن کی پرکھ سے الگ رکھنا چاہتے ہیں۔ابوہلال عسکری جرجانی کے ہم خیال ہیں۔ان کا کہنا ہے کہ شعر کی بنیاد زیادہ تر جھوٹ پر ہوتی ہے۔(**اکثرۂ قدبنی علی اکلذب**) شاعری میں جھوٹ کی عظمت پر سب سے بہتر اور قابل توجہ بیان بہتری کا ہے۔وہ کہتا ہے کہ:

کلفتمو ناحدو دمنطقکم والشعریغنی عن صد قه کذ به

(یعنی تم ہم کو اپنی حدودِ منطق میں اسیر کرنا چاہتے ہو (یعنی یہ ممکن نہیں) حالانکہ شعر کا جھوٹ حق گوئی سے بے نیاز کر دیتا ہے)

مبالغہ،غلو اور کذب سے متعلق عرب ناقدین کے جن تصورات کی طرف اشارے کئے گئے ہیں ان کا تعلق کسی نہ کسی طور پر فنی اخلاقیات کے ساتھ مذہبی اخلاقیات سے بھی ہے۔اس ضمن میں عرب ناقدین کے نزدیک یہ بات بھی خاصی متنازعہ رہی ہے کہ آیا مذہبی اخلاقیات شعری اخلاقیات کے لئے معاون ہے یا ان کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ابوبکر صولی اپنی کتاب 'اخبار البحتری' میں ابوتمام کی شاعری پر کفر کا فتویٰ صادر ہونے

کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ''کفر کے فتوے سے شاعری کی کوئی مطابقت نہیں، اس لئے کہ کفر سے نہ شاعری میں کوئی کمی واقع ہوتی ہے اور نہ ایمان سے شاعری میں کوئی اضافہ ہوتا ہے''۔(اخبار ابی تمام) قدامہ ابن جعفر کا خیال بھی کم وبیش انہیں خطوط پر نقد الشعر میں پیش ہوا ہے۔ قدامہ، امرؤ القیس کے فحش اشعار کو اخلاقی نقطۂ نظر سے خراب مگر فنی اعتبار سے بہت اعلیٰ قرار دیتا ہے۔ قاضی جرجانی، بے دینی کو شاعری کے لئے عجیب نہیں سمجھتا۔ اس کا خیال ہے کہ ''اگر یہ عیب ہے تو بے شمار شاعروں کے نام شاعروں کی فہرست سے خارج کرنا پڑیں گے۔ دین کا مقام اور شاعری کا مقام بالکل ایک دوسرے سے مختلف ہے۔'' (ابوساطۃ ص ۶۳)

خلافت عباسیہ تک عربی کی ادبی تنقید دور جاہلیت میں سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والی اقدار شعر، کبھی صدار اسلام کی اخلاقی بالادستی اور کبھی عہد اموی کی تنقیدی خدمات کے پس منظر میں جس معیار اور اعتبار کی حامل ہو چکی تھیں وہی اس کا نقطۂ عروج تھا اور صحیح معنوں میں وہی تنقید، روایت نقد کی حیثیت بھی حاصل کر سکتی ہے۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ عہد عباسی عربی تنقید کے لئے زریں عہد ہے اور اسی عہد کے تنقیدی کارنامے عربی شعریات کی روایت کی بنیادیں استوار کرتے ہیں۔

فارسی روایتِ نقد

فارسی میں شاعری کی پرکھ کے اصول عربی تنقید کی اسی روایت سے اخذ کئے گئے۔ چنانچہ فارسی تنقید میں ابتداء جو مسائل زیر بحث لائے گئے ان کا تعلق بھی عربی کی طرح علم معانی، علم بدیع اور علم بیان سے تھا۔ فارسی میں شاعری کی تاریخ اسلام کی آمد سے پہلے موجود تھی مگر تنقید کے آثار عہد عباسی پہلے فارسی زبان میں نہیں ملتے۔ فارسی کی ابتدائی تنقید کے نشانات ہمیں قابوس نامہ، چہار مقالہ، لباب الالباب، المعجم فی معاییر اشعار العجم وغیرہ میں ملتے ہیں۔ یہ ساری کتابیں عہد عباسی کی عربی تنقید کے زیر اثر لکھی گئیں۔ العجم کے سلسلے میں عربی روایت سے متاثر ہونے کا ایک خارجی ثبوت یہ بھی ہے کہ یہ کتاب پہلے عربی زبان میں لکھی گئی تھی اور بعد میں خود اس

کے مصنف شمس قیس رازی نے اس کا ترجمہ فارسی میں کیا تھا۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ فارسی تنقید درحقیقت عربی تنقید کا تسلسل رہی ہے۔ عربی زبان کی تنقیدی روایت کو فارسی زبان وادب سے وابستہ ہوکر ایک نئی آب وتاب ملی۔ ایران کی تہذیب اور فارسی زبان اور شاعری کے تہذیبی، علاقائی اور قومی محرکات وعوامل کی آمیزش کے بعد عربی کی تنقیدی روایت فارسی کے سانچوں میں ڈھل گئی۔ اس طرح فارسی کی ادبی تنقید نے عربی کے تنقیدی تصورات سے فائدہ اٹھانے کے باوجود اپنی الگ شناخت بھی قائم کی۔ فارسی تنقید کو ایک خودمختار تنقیدی روایت کی حیثیت دینے میں جن نقادوں نے اہم کردار ادا کیا، ان میں ایمر کیکاؤس، محمد عوفی، نظامی عروضی سمرقندی، رشیدالدین وطواط، دولت شاہ سمرقندی، فخری ابن امیری اور شمس قیس رازی نے اہم کردار ادا کیا اس لئے یہ کہنا درست ہوگا کہ عربی اور فارسی کی ادبی تنقید اپنی مشترک اور غیر مشترک خصوصیات کے باوجود مشرقی شعریات کے نام سے ایک مخصوص تنقیدی روایت کا پتہ دیتی ہے۔

نظامی عروضی سمرقندی:۔

فارسی تنقید نگاروں میں نظامی عروضی سمرقندی کا نام سب سے اہم ہے۔ فارسی کی تنقیدی روایت کے تعین میں اُن میں ان کی کتاب ''چہار مقالہ'' اہم رول ادا کرتی ہے۔ نظامی شاعری کو ایک فن گردانتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی نظر میں شاعری کے صناعی ضروری ہے۔ وہ اگلا نکتہ یہ بیان کرتا ہے کہ شاعر اپنی شاعری میں وہم کی کارفرمائی سے انسانی قوت کو اُبھارتا ہے۔ نظامی عروضی سمرقندی کے تصوراتِ شعر سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُس کی نظر میں شاعری ایک ایسا فن ہے، جس سے شاعر بڑے سے بڑا کام لے سکتا ہے۔ اُس کے نزدیک وہم یا تخیل کی بڑی اہمیت ہے۔

نظامی عروضی سمرقندی نے شاعری کی ماہئیت کے بارے میں جو باتیں کہی ہیں اُن سے شاعری کی اثر افرینی پر روشنی پڑتی ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ نظامی کا تصورِ شعر کیا تھا اور شاعر ہونے کی حیثیت سے وہ کس حد تک تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں کو سمجھ سکتا تھا۔ اُس کے نزدیک شاعری کی قدر و قیمت کا تعلق اس بات سے بھی ہے

کہ زمانے میں اُس کے شعروں کا کتنا چرچا ہے اور لوگوں کی زبان پر اُس کے کتنے شعر ہیں۔یعنی نظامی کے خیال میں شاعری جب تک دیر پا نہ ہوگی اُس وقت شاعر کا نام زندہ نہیں رہ سکتا۔نظامی دراصل یہ کہنا چاہتا ہے کہ شاعری ایک فن ہے اور کوئی بھی فن درجۂ کمال کو اُس وقت پہنچتا ہے جب فنکار اُن کی تخلیق میں وہ صفات شامل کر دے جو فن کو لاجوب بنا دیتی ہیں۔نظامی مزید کہتا ہے کہ شاعر کے یہ بھی ضروری ہے کہ علومِ شعر سے مکمل واقفیت حاصل کرے۔نظامی کے زمانے میں علومِ شعر میں سب سے زیادہ اہمیت بحور واوازن اور بدائع و بیان کی تھی اور یہ روایت ایرانیوں کو عہدِ عباسی کے عرب نقادوں سے ملی تھی۔

نظامی عروضی سمرقندی نے شعر کی ماہئیت اور اچھے شعر کی خصوصیات کے سلسلے میں جو کچھ کہا ہے وہ شروع سے آخر تک تنقید خیالات مجموعہ تو نہیں لیکن نظامی نظامی کے خیالات سے شاعری اور شاعر کے فریضے کے بارے میں کچھ نئی اور اچھوتی باتیں ضرور سامنے آتی ہیں۔

سنسکرت اصول نقد

عربی اور فارسی کے نظریات شعروادب سے پہلے اگر ہندوستان کی کوئی روایت شعریات ملتی ہے تو وہ سنسکرت شعریات کی روایت ہے ۔فرق صری یہ ہے کہ اردو کے تصورات شعر کا کچھ تو لسانی اعتبار سے اور کچھ تصور شعر کے ارتقا کی حیثیت عربی اور فارسی شعریات سے گہرا اور مربوط تعلق رہا ہے۔تاہم سنسکرت شعریات کا حوالہ دئے بغیر مشرقی اصول نقد کی گفتگو نامکمل سمجھی جائے گی۔

سنسکرت اصول نقد میں یوں تو شبد اور ارتھ کے مابین تعلق کے مختلف تصورات رائج رہے ہیں مگر ان تصورات کی بنیاد زبان کے مسائل سے مربوط رہتی ہے۔سنسکرت میں زبان کے مختلف مسائل کو اول ، قواعد (گرامر یا ویاکرن) کی رو سے، دویم، منطق کے دبستان 'نیائے' اور ویدانتی فکر 'میمانسا' کی رو سے اور سوئم ، النکار شاستر یعنی بدیعیات یا شعریات کے اعتبار سے زیر بحث لایا گیا ہے۔جہاں تک لسانی نزاکتوں

سے اگر محض اصولوں کا مسئلہ ہے تو اس کا ارتقا تین نظریات کے حوالے سے زیادہ بہتر طریقے سے جامعیت کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔ پہلا نقطۂ نظر رس کی جمالیات کا ہے، دوسرا دھونی کے نظرئے کا اور تیسرا نظریہ النکار کا ہے۔

رس کا نظریہ:

ہندستان میں تنقیدی روایت کا آغاز رس کے نظرئے سے ہوتا ہے۔ یہ نظریہ بھرت منی نے اپنی کتاب 'ناٹیہ شاستر' کے چھٹے اور ساتویں باب میں پیش کیا تھا۔ جیسا کہ کتاب کے نام سے ظاہر ہے کہ سنسکرت میں بھی تصور شعر کی داغ بیل اسی طرح ڈرامہ کی شعریات سے پڑی تھی جس طرح یونانی تصورات کی بنیاد افلاطون اور ارسطو نے اس وقت تک موجود المیہ ڈراموں اور ان کی منظوم پیش کش پر رکھی تھی۔ بھرت منی کا کہنا تھا کہ ناٹک میں کردار، کرداروں کے عمل اور مکالمات کی اثر انگیز کا گہرا تعلق جذبات کی پیش کش اور مختلف بھاؤ کی تفریق پر ہوتا ہے۔ اس کو بعض شارحین نے لذت یا طلب سے بھی تعبیر کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی جو تشریحات بھی پیش کی گئی ہیں ان کا سیاق وسباق ڈرامہ اور اسٹیج ہیں۔ بھرت منی نے اپنی کتاب میں صرف آٹھ رسوں کو پیش کیا ہے اور ہر رس کے بھاؤ (محرک) انبھاؤ (اداکاری) وغیرہ کا تعارف کرایا ہے۔ ڈرامہ کے فروغ کے زمانے میں ان مباحث کا مرکز ناظر تھا اور بعد میں جیسے جیسے شاعری، ڈرامہ کی جگہ لینے لگی، ان مباحث میں ناظر کی مرکزیت سامع یا قاری میں تبدیل ہوتی چلی گئی۔ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں جن آٹھ رسوں کا ذکر کیا ہے وہ تمام رس آٹھ غالب جذبوں (ستھائی بھاؤ) پر مبنی ہیں جو اس طرح ہیں:

۱۔ رتی (محبت، عشق) ۲۔ ہاس (ہنسی) ۳۔ شوک (دکھ، غم) ۴۔ کرودھ (غصہ) ۵۔ اُتساہ (جوش) ۶۔ بھیہ (ڈر، خوف) ۷۔ جُگبسا (نفرت) ۸۔ وسمیہ (تحیر، استعجاب)۔

مندرجہ بالا آٹھ استھائی بھاؤ پر مبنی آٹھ رسوں کی تقسیم بھرت منی نے جس طرح کی ہے اس کو سنسکرت اصول نقد کی

اساس تصور کیا جاتا ہے۔ان آٹھ رسوں کی تقسیم اس طرح ہے:

ا۔شرِنگار رس ،۲۔ہاسیہ رس،۳۔کرن رس،۴۔رودر رس، ۵۔ویر رس، ۶۔بھیانک رس، ۷۔بیتھستہ رس، ۸۔ اوبھت رس۔

بھرت منی کے بعد کے مصنفین نے ان آٹھ رسوں میں ایک اور رس کا اضافہ شانت رس (اطمینان) کے نام سے کیا۔اس سلسلے میں یہ بحث بھی اٹھائی گئی کہ دراصل رس تو ایک ہی ہوتا ہے اور وہ ہے جمالیاتی کیفیت جو شعری اور ادبی لطف اور اثر سے پیدا ہوتی ہے، مگر اس کیفیت کی ساری آٹھ قسمیں دراصل بنیادی محرک جذبوں کے حوالے سے کی گئی ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے جس نظرئے کا سلسلہ شروع ہوا تھا اس کا اصل تعلق ڈرامہ نگار یا شاعر کی اس پیش کش سے تھا جو وہ جذبوں کے اختلاف کے ساتھ اپنی تخلیق میں پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔مگر بعد کے زمانے میں بھرتری ہری، آنندوردھن اور ابھنوگپت نے اس نظرئے کا اطلاق شاعری پر کیا۔

عربی، فارسی اور سنسکرت کی تنقید کو آج کی اصطلاحوں میں سماجی، نفسیاتی، تاثراتی یا عمرانیاتی تنقید کے خانوں میں نہیں رکھا جاسکتا، اس لئے کہ ان زبانوں کے نقاد بسا اوقات مختلف اور متضاد خیالات بھی رکھتے ہیں اور غیر مشترک تنقیدی اقدار کے سبب کسی ایک دبستان کی تشکیل بھی نہیں کرتے۔عربی اور فارسی کی تنقیدی روایت کبھی براہ راست اور کبھی بالواسطہ مذہبی اخلاقیات کی تابع رہی ہے، اس لئے اس روایت میں علی العموم شاعری کے ان عناصر کی تکذیب کی گئی ہے جو اخلاقی اعتبار سے پسندیدہ نہیں۔یہی وجہ ہے کہ شاعری کے لئے اردو کے بہت سے نقادوں نے مبالغہ اور غلو تک کو مذموم قرار دیا ہے۔عربی اور فارسی کی تنقید میں شاعری اور اخلاقیات کے رشتے اور شاعری میں مبالغہ، غلو، اغراق اور دروغ گوئی کے مباحث کو بہت زیادہ اہمیت دی گئی۔اردو کے ان نقادوں نے بھی جنہوں نے عربی اور فارسی سے اثر قبول کیا ان مسائل پر اپنی تنقید میں خصوصیت کے ساتھ توجہ دی اور ان میں سے بیشتر نے دروغ گوئی، مبالغہ آرائی اور غیر اخلاقی مضامین کو شاعری

کی بہت بڑی خامی بنا کر پیش کیا۔اس سے پتہ چلتا ہے کہ مشرقی معیارنقداوراس کے اثر سے اردو تنقید میں عرصۂ دراز تک مذہبی اوراخلاقی نقطۂ نظر کی بالادستی کیونکر برقرار رہی اور سماجی اخلاقیات اورفنی اخلاقیات کوخلط ملط کر کے کیسے دیکھا گیا۔اُردو کی ادبی تنقیداس وقت جس منزل میں ہے اسے ہم کسی بھی طرح ''مشرقی معیار نقد'' کی منزل نہیں کہہ سکتے۔بیسویں صدی میں بڑھتے ہوئے مغربی اثرات اورزندگی کے تمام شعبوں میں بعض انقلاب آفریں نفسیاتی ،اشتراکی اورساختیاتی نظریات کے عمل دخل نے شاعر کے تخلیقی عمل پر غوروخوض کرنے کا زاویہ یکسر تبدیل کردیا ہے، اس لئے نہ صرف اردو زبان میں بلکہ عربی اور فارسی زبانوں میں بھی گزشتہ کئی دہائیوں سے ادبی تنقید کا ارتقا مغربی تصور شعراور عالمی سطح پر غالب ترین فلسفیانہ اورلسانی رجحانات کے زیراثر ہورہاہے۔مگران باتوں کے باوجود اُردو کی تنقید پرعربی اورفارسی کی تنقیدی روایت نے ابتدا سے ہی جو اثر ڈالا ہے اس کی اہمیت اپنی جگہ پرقرار رہتی ہے، اُردو تنقید کی تاریخ کاایک طویل زمانہ،'مشرقی اصول نقد' کا مرہون منت نظر آتا ہے۔

یونٹ۔2

اِکائی۲

قدیم ہندوستانی شعریات ونظریات (نظریۂ رس)

ہندوستان میں احساسِ جمال کی تاریخ بڑی پرانی ہے۔قصہ مشہور ہے کہ ایک بار سارے دیوتاؤں کے دیوتا برہما کے پاس فریاد لے کر گئے کہ انسان بدی کی طرف جلد راغب ہوتا ہے اور نیکی اور اچھائی کے کاموں کی ترغیب دی جاتی ہے تو کوئی وعظ ونصیحت نہیں نہیں سُنتا اور نیکی اور اچھائی کی بات خشک اور غیر دلچسپ معلوم ہوتی ہے۔ برہما نے ان باتوں کو غور سے سُنا اور نرت، ناٹیہ اور سنگیت کا ایک نیا پانچواں ویدتدوین کیا اور ہدایت کی کہ ان وسائل سے لوگوں کو نیکی کی طرف راغب کیا جائے گویا جمالیات کے مقصد کا تصور ضمنیات اور پرانے افسوں وافسانے میں بھی شامل ہے۔

سنسکرت تنقید کی ابتدا بھرت کے ناٹیہ شاستر سے ہوتی ہے،جس کے سنہ تصنیف کے بارے میں اختلاف ہے۔بعض پہلی صدی قبل مسیح اور بعض کے نزدیک پہلی صدی بعد مسیح (۳۰۰۰ء اس کا زمانۂ تصنیف قرار دیتے ہیں۔ بلاشبہ اس کے بعض حصے الحاقی ہیں۔ بنیادی طور پر تصنیف کا موضوع ڈراما ہے۔شاعری اور دیگر فنون لطیفہ کا ذکر ضمنی طور پر آ گیا ہے لیکن تنقیدی نقطۂ نظر سے بھرت نے رس کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ سنسکرت جمالیات کی بنیاد بن گیا۔

رس کا نظریہ مصنف کے نقطۂ نظر سے فن پر غور کرنے کے بجائے قاری اور مخاطبین کے نقطۂ نظر سے فن

پر غور کرتا ہے۔ سنسکرت جمالیات نے انسان کے بنیادی جذبات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس طرح یونان کے بعض حکما نے انسان کے جملہ حواس کو پانچ حواسِ خمسہ میں تقسیم کر دیا تھا۔ اسی طرح انسان کے پورے جذباتی نظام کو سنسکرت جمالیات نے نورس کی شکل میں تقسیم کرنے کی کوشش کی۔ ہر فن پارہ اپنے مخاطبین کے نو بنیادی حواس میں سے کسی ایک حاسہ پر اثر انداز ہوتا ہے اور اسی کے مطابق اس کی تاثیر اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے۔ یہ نورس مندرجہ ہیں:

۱۔ شرنگار	(رومان)
۲۔ ہاسیہ	(مزاح)
۳۔ کرونا	(سوز و گداز)
۴۔ رودر	(ہیبت)
۵۔ ویر	(شجاعت)
۶۔ بھی بھتس	(تنفر)
۷۔ ادبھت	(حیرت)
۸۔ بھیانک	(خوف)
۹۔ بھگتی	(عقیدت)

۱۔ شرنگار:۔ اس رس کو عشق اور رومان کے معنی میں لیا جاتا ہے۔ شرنگار کا بنیادی تعلق احساسِ جمال کے ساتھ ہے جس کو یہاں اولیت دی جاتی ہے۔ یہ رس مرد اور عورت کے درمیان رومان و محبت کے رشتے کو جنم دیتا ہے، جو ازدواجی زندگی کی لذتوں کو حاصل کرنے کے لئے ان کے درمیان قائم ہوتا ہے۔ اس رس کی ظاہری و باطنی کئی وجہیں ہوسکتی ہیں۔ باطنی وجوہات میں نازک مزاجی، نفاست پسندی، بلند خیال، پاکیزگی اور شرافت پسندی وغیرہ۔ اسی طرح مٹھاس، ترنم آواز، شریں لب ولہجہ اور دلکش اندازِ بیان وغیرہ باطنی اظہار کے عنصر ہیں

۔خوبصورت نقش، متناسب جسم، گورا رنگ، عالی نسب اور جوانی وغیرہ مرد کی جسمانی خصوصیات ہیں۔عورت کے لیے عمر، روپ، جہیز، مہر، حسن، دلکش مٹھاس اور نزاکت وغیرہ خصوصیات ہیں۔ان تمام داخلی اور خارجی خصوصیات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے شرنگار رس کائنات میں ہر انسان کے اندر موجود ہوتا ہے۔

۲۔ ہاسیہ رس:۔یہ رس مزاح سے تعلق رکھتا ہے اور ہنسنے ہنسانے کا کام کرتا ہے۔اس رس کا بنیادی مقصد مزاح پیدا کر کے تفریح کا سامان مہیا کرنا ہوتا ہے۔اس رس کی بعض مثال اکبرالہ آبادی، پطرس بخاری اور مرزا غالب کے یہاں ملتی ہیں۔

۳۔کرونا:۔یہ رس دُکھ اور درد کی عکاسی کرتا ہے۔یہ جذبہ ہمارے اندر اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب کوئی حادثہ ہو جاتا ہے۔ہمارے کسی عزیز کی موت ہو جاتی ہے یا ہم کسی بڑی دولت سے محروم رہ جاتے ہیں ۔جب انسان پر اچانک مصیبتوں اور پریشانیوں کا پہاڑ ٹوٹتا ہے تو تب یہ کرونا رس جلوہ افروز ہوتا ہے۔مایوسی، دُکھ، درد، بے چینی، غم، مصیبت، پریشانی، ناسازی اور روکھا پن وغیرہ جیسے جذبات و احساسات اس رس کو تقویت پہنچاتے ہیں۔اس رس کو پیش کرنے والے ڈرامے اور ٹی وی سریل ڈروانے اور وحشت ناک ہوتے ہیں جس کا مشاہدہ ہم کبھی کبھار اپنے گھروں میں ٹیلی ویژن پر بھی کرتے ہیں۔

۴۔رودر:۔یہ رس کرودھ یا غصے کی ترجمانی کرتا ہے۔اس قسم کے جذبے سے دوچار کرنے کی وجہ اکثر کوئی ایسا شخص ہوتا ہے جس نے اپنے کسی عمل کی وجہ تکلیف پہنچائی ہو، جس نے کوئی نامناسب کام کیا ہو، جس سے دل میں غصے کا ایک طوفان کھولنے لگے۔کوئی جارحانہ عمل، تکبر یا گستاخی اس جذبے کو اُبھانے کا کام کرتے ہیں۔اس کا استعمال بھی زیادہ ڈراموں میں ہوتا ہے۔اس جذبے کو پیش کرنے والا کردار ہتھیار اُٹھاتا ہے، اُس کی آنکھیں غصے سے سرخ ہونے کے ساتھ ساتھ سکڑ جاتی ہیں۔آواز میں گھن گرج پیدا ہوتی ہے۔ ماتھے پر پسینے کی بوندیں نمودار ہونے لگتی ہیں اور وہ اپنے مدِمقابل کو طرح طرح کی دھمکیاں دینے لگتا ہے، جیسے وہ لڑنے کے لیے تیار ہو۔یہ سب اس کے استھائی بھاؤ ہیں۔

۵۔ ویررس: یہ رس حوصلہ کا بنیادی عنصر ہے، جس کے ذریعے بہادری، جوش و جذبہ اور حوصلہ و ہمت جیسی خصوصیات کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ اس رس کا مظاہرہ اکثر تحفہ دیتے وقت، رحم کا مظاہرہ کرتے وقت، دشمن سے نبرد آزما ہوتے وقت یا اپنا فرض نباہتے وقت کیا جاتا ہے۔

۶۔ بھی بھتس:۔ یہ رس مایوسی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس جذبے کے تحت جب کوئی کردار مایوسی سے دو چار ہوتا ہے تو وہ اپنی آنکھیں موند لیتا ہے کیونکہ وہ اسے دوبارہ دیکھنے کی خواہش سے بیزار ہو جاتا ہے۔ معلوم ہوا کہ یہ رس مایوسی کے جذبے کو جنم دیتا ہے جس میں انسان کے دل میں اس کی نفرت پیدا ہوتی ہے اور وہ دوبارہ اس چیز کی خواہش نہیں رکھتا ہے۔

۷۔ ادبھت:۔ نقادوں اور ادیبوں نے اس جذبے کی کیفیت کو ''حیرانگی'' کے نام سے منسوب کیا ہے۔ یہ تو تجربے کی بات ہے کہ اس جذبے کو وجود تب عمل میں آتا ہے جب ہمارے سامنے کوئی ایسا تغیر آمیز واقعہ یا شے آجائے۔ اس جذبے کا خارجی اظہار مختلف صورتوں میں ہوتا ہے۔ ہماری آنکھیں کھلی اور تکتی رہ جاتی ہیں، ہاتھ مروڑنا اور گنگا بن جانا۔ کبھی کبھار ایسی حالت میں ہماری آنکھوں سے اشکوں سے آنسو برسنا شروع ہو جاتے ہیں اور دم گھٹتا سا محسوس ہوتا ہے۔

۸۔ بھیانک:۔ اس جذبے کو خوف و ہراس سے منسوب کیا جاتا ہے۔ سنسکرت کے دانشوروں نے اس رس کی توضیح و تشریح کرتے ہوئے اس ہرن کی مثال دی ہے جو اپنے تعاقب میں آتے ہوئے شکاریوں کو دیکھ پوری رفتار سے بھاگتے ہوئے پیچھے مڑ مڑ کر دیکھتا ہے کہ کہیں کوئی تیر اُن کو زخمی نہ کر دے۔

۹۔ بھگتی:۔ اس جذبے کا تعلق پیار، محبت اور عقیدت سے ہے۔ یہ رس دو دوستوں اور عاشق و معشوق کے درمیان ایک معصوم رشتے کی بنیاد بنتا ہے، جس میں مسرت اور خوشی کا عنصر پوشیدہ ہوتا ہے۔

رس کی اصطلاح بہت چل پڑی ہے، اس کو اصطلاح کے بجائے بعض تصورات کا مجموعی نمائندہ لفظ سمجھ

لیا گیا ہے اور اسے کوئی روحانی اور فوق الفطرت کا ہوا بن کر بعض چالاک اور با تونی لوگوں نے اپنے بھولے بھالے سامعین اور قارئین کو بڑے جھانسے بھی دیے ہیں۔ فراق گورکھپوری کی مثال سامنے ہے جو رس کے تصور سے نا آشنا اُردو والوں پر اپنے اس دعوے کا رعب طاری کرنے سے نہیں چوکتے تھے کہ سنسکرت میں جس چیز کو رس کہتے ہیں اس سے اُردو والوں کو پہلی بار افزائش کے متعینہ اصول اور عوامل ہیں۔ رسدھانت کی نزاکتوں اور لطافتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا بھرپور اور مکمل اطلاق تو ناٹک کے فن پر ہی کیا جا سکتا ہے لیکن اجمالاً اس سدھانت کو شاعری اور دیگر ملفوظ اظہارات پر بھی آزمایا جا سکتا ہے۔ رس کی اصطلاح بھرت کے ناٹیہ شاستر میں پہلی بار ایک اصولی اور نظریاتی صورت میں نظر آتی ہے۔

رس کا تعلق شعر سے ویسا ہی ہے جیسا بیج کا درخت سے۔ رس اپنے دل میں پیدا ہوتا ہے اور اسی میں اس کی بڑھت ہوتی ہے۔ اس سے لطف وہی اُٹھا سکتا ہے، جو محض شوق نہیں ذوق بھی رکھتا ہو، جس زمین میں بیج ڈالا جائے اس کا زرخیز ہونا اور اس بیج کے لیے موافق ہونا لازمی ہے۔ فضا، ماحول، آب و ہوا کی بھی اہمیت ہے۔ سامع یا قاری کا مزاج اس کی فطرت اور فطرتِ ثانیہ یعنی عادت بناتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو شاعری کی جسے عادت پڑ گئی ہو اسے ہومر، کیٹس اور شیلی کی شاعری پھیکی اور بدمزہ لگے تو تعجب نہیں۔ قاری اور سامع کا صاحبِ ذوق ہونا بہت ضروری ہے، بھینس کے آگے بین بجانے سے کیا فائدہ جب کہ اس کا ردِّعمل پرانے کے علاوہ کچھ اور ہو بھی نہیں سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ نحویوں اور عروضیوں کو شعر کی بندش، موزونیت صحتِ الفاظ اور ساخت کے جانچنے پرکھنے میں جو لطف آتا ہے وہ اس کی جمالیاتی، نفسیاتی، معنویاتی اور کیفیاتی خوبیوں میں نہیں آتا۔ ان کے لیے شعر کے حسن و صورت میں لطف زیادہ ہے بجائے اس کے حسن سیرت کے۔

رس سدھانت ناٹیہ سے متعلق ضرور رہا ہے لیکن اس کا اطلاق جملہ اظہارات پر کیا جا سکتا ہے۔ یونانی

ناٹکوں کوفطرت، دیوتا اورانسان کے عوامل کی نقل مانتے تھے۔ جب کہ ہندوستان کے قدیم علما فضلا اور شعراء کی نگاہ میں ناٹک جذبہ واحساس اوراندرونی ردِعمل وکیفیات کی ترجمانی کرتا ہے۔ ناٹک میں ''عمل'' علامتی اظہار ہوتا ہے اوراس کے یعنی اداکاری کے تکلفات وآداب اورطرز واسالیب متعین ہوتے ہیں۔ اس اداکاری سے دیکھنے اور سننے والے کے اندورغم ،غصہ، خفگی ،محبت ،نفرت ،سکون ،اضطراب ،حوصلہ، عادت، ہمت ،شجاعت، اُداسی اورخوشی کے جذبات بیدار ہوتے ہیں اور ناٹک کا تاثر قائم ہوتا ہے۔ عمل (Action) ان جذبات کا نتیجہ ہے، سبب نہیں جذبے کی تحریک وترغیب سے ''عمل'' رونما ہوتا ہے۔

دھونی کا نظریہ:

آنندوردھن نے اپنی کتاب 'دھونیالوک' میں رس کا نظرئے کووسعت دینے کی کوشش کی اوراس کوشش میں الفاظ کے معنی سے آگے بڑھ کر شاعری کی جمالیاتی قدروقیمت کونمایاں کیا گیا۔ اس نے شعرکی صوتی اورمعنوی اثرانگیزی کوموضوع بناتے ہوئے دھونی کا نظریہ پیش کیا۔ آنندوردھن نے بھرتری ھری کے اس قول کواہمیت دی کہ ''شعری فقرے کے معنی الگ الگ لفظوں کے معنی سے مختلف بھی ہوسکتے ہیں اوران سے زیادہ بھی ہوسکتے ہیں'' اوراس طرح بھرتری ھری کے اس خیال کودھونی کے نظرئے کی شکل میں وسعت دینے کی کوشش کی ۔دھونی کا لفظ بظاہر صرف صوت یاصوتیاتی تاثر کی نمائندگی کرتا ہے مگرآنندوردھن کے یہاں اس سے شعری اشاریت، شعری تاثیراور جمالیاتی کیفیات مراد لی گئیں۔ اس نے یہ بات بھی لکھی ہے کہ اس نے دھونی کا لفظ ویاکرنیوں سے لیا ہے جہاں اس سے مراداصوات ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ جس طرح صوتی اثر سے معنی ابھرتے ہیں اسی طرح شعری آوازوں سے معنی کے ساتھ جمالیاتی کیفیت بھی ابھرتی ہے، جوصرف لفظی معنی سے زیادہ

اہم ہے۔اگر دھونی سے صرف اشاریت مراد لی جائے تو اس کا مفہوم یہ ہوتا ہے کہ شاعری میں خواہ رس موجود ہو اور رس کو خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہو مگر جب تک اس میں جمالیاتی اثر نہیں ہے اس وقت تک شاعری بے جان چیز ہے۔آنند ورودھن کا خیال ہے کہ دھونی کا تعلق نہ صرف معنی سے ہے اور نہ صرف آوازوں سے بلکہ اس سے مراد وہ جمالیاتی کیفیت ہے جو معنی اور صوت سے بلند اور زیادہ اثر انگیز ہوتی ہے۔دھونی کے خیال میں بھی ہوسکتی اور جذبے میں بھی۔آنند ورودھن کی اس وضاحت سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ نظریۂ رس جمالیاتی اثر پیدا کرنے کے طریقوں سے تعلق رکھتا ہے، جب کہ دھونی اپنے آپ میں جمالیاتی تاثر یا کیفیت کا نام ہے۔ اس طرح آنند ورودھن، دھونی کے پورے تصور کو شاعری کی اس قوت میں تبدیل کر دیتا ہے جس کا لازمی تعلق اثر انگیزی سے ہے۔

النکار سنسکرت:

اصول نقد میں رس اور دھونی کے نظریات کے ساتھ النکار (زیبائش، صنعت گری) کو الگ سے بھی اہمیت دی گئی ہے۔اس لئے عمومی طور پر تو النکار کو لفظ و معنی کے رشتے کی نوعیت کے اعتبار سے زیر بحث لایا جاتا ہے، لیکن چونکہ شاعری میں رس کا مسئلہ ہو، دھونی کا معاملہ ہو یا معنی پیدا کرنے اور اس کو حسین بنا کر پیش کرنے کے عام وسائل، تمام چیزوں کو النکار کے دائرہ کار کا حصہ تصور کیا جاتا ہے۔سنسکرت شعریات شعری تکنیک کو موضوع کے ساتھ قواعد یا گرامر پر بھی مبنی قرار دیا جاتا ہے۔عربی اصول نقد کی طرح سنسکرت کے تصور شعر میں بھی مواد اور ہیئت یا خیال اور زبان کے گہرے امتزاج کو تنقید کا لازمی حوالہ قرار دیا جاتا ہے۔بہت سے لوگ سنسکرت میں صرف بخوی ساخت کو النکار کا حصہ سمجھتے ہیں، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ النکار کا تصور زبان کی محض ظاہری

ساخت کے بجائے مجموعی حسن آفرینی سے تعلق رکھتا ہے۔ اردو میں اس کو صناعی یا پھر نتیجے کے طور پر شعری محاسن کا بدل قرار دیا جاسکتا ہے۔ النکار کے ذریعہ عام الفاظ میں حسن کا احساس جگایا جاتا ہے۔ اس طرح معنوی ساخت اور پیکر تراشی بھی النکار کا حصہ بن جاتی ہے۔ النکار کی اصطلاح کو رائج کرنے کا سہرا وامن کے سر جاتا ہے۔ اس نے آٹھویں صدی عیسوی میں 'النکار کو سوتر' لکھ کر النکار کو اتنے جامع مفہوم کا حامل بنا دیا کہ ہر طرح کی صنعت گری اور لفظی اور معنوی حسن کاری اس کا حصہ بن گئی۔ اس میں لفظی اور معنوی ہر طرح کے ضائع شامل ہو جاتے ہیں، اور ایک مرحلے میں جا کر رس اور دھونی کے مباحث بی النکار کے اجزا بن جاتے ہیں۔

یونٹ۔۳

اکائی (۱)

سماجی تنقید

مقاصد:

اس اکائی کا مقصد آپ کو سماجی تنقید کے رجحان اور سماج و معاشرے سے اس کے تعلق سے روشناس کرانا ہے۔

دیباچہ:

تنقید میں حقیقت نگاری کی تحریک کے زیر اثر جن نئے رجحانات کی نشو نما ہوئی اُن میں سماجی تنقید کے رجحان کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ابھی تک اُردو میں سماجی تنقید کو کوئی مستقبل تحریک کی حیثیت حاصل نہیں ہے تاہم مختلف نقادوں کے ہاں سماجی تنقید کی جھلکیاں نظر آجاتی ہیں۔ اس رجحان کے علم بردار ادب کی سماجی اور افادی اہمیت کے قائل ہیں۔ سماجی تنقید کا تعلق سماج اور معاشرے سے ہے، چنانچہ فن پارے کے تنقیدی مطالعے کے لئے سماجی عوامل، سیاسی حالات اور عہد کا جائزہ لازم ہے۔ واضح ہو کہ اُردو ادب میں سماجی تنقید کا کوئی باقاعدہ نقاد نظر نہیں آتا، تاہم چند ایسے ادیب ضرور سامنے آتے ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقات میں سماجی نظریے کو پیش نظر رکھا ہے۔ اس اکائی میں جہاں سماجی تنقید کی تعریف کرنے کی کوشش کی گئی ہے وہیں سماج سے سماجی تنقید کے سروکار کی وضاحت کرتے ہوئے اُن تمام ادیب و فنکاروں کو پیش نظر رکھا گیا ہے جن کی تخلیقات میں سماجی تنقید

کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔

سماجی تنقید:

سماجی تنقید یعنی (Sociological criticism) کو عمرانی تنقید یا معاشرتی تنقید بھی کہا جاتا ہے۔ اس میں فرد کے بجائے افراد، ان کے میل جول سے معرض وجود میں آنے والے سماج اور معاشرے کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ تنقید ادب کو سماج کے رشتوں سے اور سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ ادب کا مطالعہ سماج کے وسیلہ اظہار کے طور پر ہی نہیں کرتی بلکہ اس کے آئینے میں عصری مسائل، اقدار، حیات، بدلتے ہوئے ذوقِ سلیم اور ان کے محرکات کو پرکھنا اور پہچاننا بھی چاہتی ہے۔، سماجی تنقید ادب کی تفہیم اور اس کی سماجی معنویت کے ایک دل چسپ اور بصیرت آموز پہلو سے محرومی کے مترادف ہے۔ رچرڈ ہوگرٹ نے لکھا ہے کہ مکمل ادبی گواہ کے بغیر سماج کا طالب علم سماج کی تکمیل سے بے بس رہ جاتا ہے۔ یہی حال ادب کے طالب علم کا بھی ہے۔ ادبی سماجیات کے علم کے بغیر ادب کی تکمیل کا احساس وادراک ممکن نہیں یا کم سے کم اس کے ایک اہم پہلو سے محرومی لازمی ہوگی۔ سماجی تنقید اس بات کا پتہ بھی لگاتی ہے کہ کس دور کا ادب اُس دور کی کتنی تہذیبی دستاویزی حیثیت رکھتا ہے اور عوام کے جذبات واحساسات کی کس حد تک عکاسی کرتا ہے۔ گویا سماجی تنقید پورے سماج کو ایک اکائی یا ایک فرد سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتی ہے اور کسی دور کے اندیشوں اور ارمانوں، خواہشیات اور خطرات کا اسی نقطہ نظر سے جائزہ لیتی ہے کہ اس دور کے بدلتے ہوئے پیٹرن، فکری اور جسّی سانچے محض اتفاقی نہیں رہتے بلکہ سماجی ارتقا کے عمل کا ایک جز بن جاتے ہیں اور ادب اور سماجی ارتقا دونوں کی تقسیم میں معاون ہوتے ہیں۔

ادب انسانوں کے درمیان رہ کر پیش کیا جاتا ہے اس لئے اس میں ان کے ذاتی مسائل کو موضوع بنائے بغیر چارہ نہیں دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس میں زندگی کی اقدار کا جلوہ گر ہونا ضروری

ہے۔اس لئے یہ دونوں چیزیں ادب میں بیک وقت نظر آتی ہیں۔ فیرل نے اسی وجہ سے لکھا ہے کہ اب کو فنون لطیفہ کی ایک شاخ اور سماجی عمل دونوں حیثیتوں سے دیکھنا چاہیے۔ جب ادب کو اس طرح دیکھا جاتا ہے تو اس کے دو پہلو نظر آتے ہیں۔ ایک افادی Functional اور دوسرا جمالیاتی Asethetical اور ادب ان دونوں لفظوں سے مل کر بنتا ہے۔

ادب کو اس طرح سے دیکھنا تنقید کو دو حصوں میں بانٹ دینا ہے۔ایک تو وہ جس میں زندگی کے اقدار کا پتہ لگایا جائے اور دوسرا وہ جس میں ادب کی فنی اور جمالیاتی اقدار کی تلاش کی جائے۔ جب یہ طے ہو گیا کہ ادب میں افادی پہلو ہونا ضروری ہے تو کسی ادبی تخلیق پر تنقیدی نظر ڈالتے وقت کوئی تنقید نگار اِن اقدار کو دیکھنے کی ضرور کوشش کرئے گا جو زندگی کو بناتی اور بگاڑتی ہیں۔ وہ یہ بھی جاننے کی کوشش کرے گا کہ کون سی انسانیت کے لئے مفید ہے اور کون سے غیر مفید کیونکہ تنقید نگار ذہنی اور دماغی صحت پر اس طرح نظر رکھتا ہے جیسے ایک ڈاکٹر جسمانی صحت پر۔ نہ صرف ذہنی و دماغی صحت پر بلکہ تنقید نگار سماجی صحت پر بھی اس نظر رکھتا ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ فنی اور ادبی تخلیق کو اپنے سماجی پس منظر میں دیکھے اور جن چیزوں کو اس میں ادیب یا فنکار نے موضوع بنایا ہے ان کے متعلق اس بات کا پتہ چلائے کہ ان کے محرکات کیا ہیں اور سماجی زندگی میں ان کی کوئی اہمیت بھی ہے یا نہیں۔ اگر ادیب نے سماجی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے اور ان کو اُجاگر کر کے پیش کیا ہے تو تنقید نگار کے لئے یہ بھی دیکھنا ضروری ہے کہ وہ زندگی کے مسائل پر سائنٹیفک طور سے غور کرتا ہے یا بالکل جذباتی ہو کر، پھر اس نے آیا ان مسائل کو حل کرنے کی بھی کوشش کی ہے یا نہیں اور اگر ادیب یا فنکار کے ہاتھوں وہ کوشش نہیں ہوئی ہے تو اس کا فرض ہے کہ ان مسائل کے حل کو پیش کرے۔ ان سب باتوں کے علاوہ ان سماجی مسائل کو ادبی تخلیق میں دیکھتے وقت تنقید نگار کو یہ بھی دیکھنا پڑے گا کہ آخر ادیب یا فنکار کسی زاویے سے ان مسائل پر روشنی ڈال رہا ہے۔ وہ خاص طبقے کی ترجمانی تو نہیں کر رہا، تو وہ طبقہ کون سا ہے اور جب زندگی میں سماجی انتشار پیدا ہو گیا ہو تو ایسی صورت میں تنقید نگار کا کام بہت مشکل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ ان حالات میں

تنقید کے ڈانڈے، معاشیات، اقتصادیات ،سیاسیات ،عمرانیات اور فلسفہ اور نفسیات سے مل جاتے ہیں۔ چنانچہ کامیاب تنقید نگار وہی ہوسکتا ہے جو ان تمام علوم سے واقفیت رکھتا ہو اور تنقید جب اس طرح کی جاتی ہے تو وہ ادبی یا فنی تنقید کے دائرے سے نکل کر زندگی اور سماج کی تنقید ہو جاتی ہے اور اسے سماجی تنقید کہا جا سکتا ہے۔

سماجیات کی روشنی میں جب تخلیق کاروں اور تخلیقات کے مطالعے کا آغاز ہوا تو فرد اور سماج دو بند خانوں میں الگ الگ بند نہ رہے بلکہ ان کے باہمی عمل اور ردعمل کو سماج اور سماجی اداروں سے وابستہ سیاسی اقتصادی اور تہذیبی عوامل کے تناظر میں پرکھا گیا اور یہی سب کام سماجی نقاد کو کرنے ہوتے ہیں۔ چونکہ ادب معاشرے کے متقدر گہرے معانی کو مرتب کر کے انہیں منور کرتا ہے۔اس لئے یہ بھی معاشرہ سے مُتعلق نظر آنے کے ساتھ ساتھ ایک معاشرتی ادارہ کی حیثیت بھی اختیار کر لیتا ہے اور تخلیق کاروں و قارئین میں ہم آہنگی کا باعث بنتا ہے۔

اُردو تنقید میں گو سماجی تنقید با قاعدہ دبستان کی صورت میں نہیں ملتی لیکن ادب پاروں کی تفہیم کے لئے سماجی محرکات کے مطالعہ پر زور دینے والے نقادوں کی کمی نہیں۔خصوصیت سے مارکسی نقادوں نے تو سماجی محرکات پر بھی بحث کی، گو ان کا اندازِ نظر جدلیاتی مطالعہ کی وجہ سے خاصا مختلف ہوتا تھا لیکن اس کا اتنا اثر ضرور ہوا کہ ادبی تجزیہ کے لئے سماجی محرکات کی تلاش کی اہمیت واضح ہوگئی۔تاہم بعض غیر مارکسی نقادوں کے ہاں بھی اس رجحان کا کسی حد تک مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

سماجی نقاد کے نزدیک ادب کا حقیقی مطالعہ تہذیبی سیاق وسباق ہی میں ممکن ہے اور اسی پس منظر میں اُبھرتے اور ڈوبتے ادبی رجحانات کے اسباب جانے جا سکتے ہیں اور خود اپنی اور اپنے دور کی بھی بہتر طور پر شناخت کی جا سکتی ہے۔

سماجی نقاد کا اہم فریضہ یہ ہے کہ وہ سب سے پہلے تو ایک مخصوص سماج اور معاشرے سے وابستہ

رجحانات کے تجزیہ سے ایک خاص عہد کے ذہنی پس منظر کا تعین کرتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ سماج کے ہر اس شعبہ سے امداد حاصل کرتا ہے جو کسی بھی لحاظ سے اُس کے مطالع میں نئی جہات کے اضافے کا موجب بن سکے اِس ذہنی پس منظر اور اس کی تشکیل کرنے والے تمدنی عناصر کا تجزیہ اس بنا پر بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ نقاد نے اسی کے حوالے سے تخلیق کار اور تخلیقات کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔ سماجی تنقید کا سب سے بڑا فائدہ یہی ہے کہ اس کی امداد سے با آسانی یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ایک خاص عہد، خاص نوع کے ادب کی تخلیق کا کیسے موجب بنتا ہے اور ایک عہد کا ادیب دوسرے عہد کے ادیب سے کیسے اور کیوں ممتاز ہوتا ہے۔

اُردو کے سماجی نقادوں میں سب پہلا نام مولانا حالؔی کا لیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے ادب اور سماج کے باہمی تعلق پر زور دیا ان کے علاوہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے جس انداز سے دلّی دبستان شاعری میں دہلویت اور لکھنویت کا تقابلی مطالعہ کیا وہ بھی سماجی تنقید کی ایک اہم مثال ہے۔ اس نوع کے تحقیقی مقالات میں ڈاکٹر حسین ذوالفقار کے ''اُردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر'' (۱۹۶۶) اور ڈاکٹر ابوالخیر کشفی کے ''اُردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر'' (۱۹۷۵) کا بطور خاص نام لیا جا سکتا ہے۔ جن دیگر نقادوں کے ہاں سماجی تنقید کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں اُن میں احتشام حسین، جمیل جالبی، مجنوں گورکھپوری، اور ممتاز حسین کے نام قابل ذکر ہیں۔

☆☆☆☆☆☆

سوالات:

۱۔ سماجی تنقید کی تعریف کیجئے۔

۲۔ سماجی تنقید کی بنیادی محرکات کا جائزہ پیش کیجئے۔

۳۔ اُردو میں سماجی تنقید کی نشونما کا جائزہ لیجئے۔

یونٹ ۔۳

اکائی (۲)

اشتراکی حقیقت نگاری

مقاصد:

اس اکائی کا مقصد آپ کو اشتراکی حقیقت نگاری کی تحریک اور ادب میں اس کے اثرات سے متعارف کرانا ہے۔

دیباچہ:

ہندوستان میں سیاسی، سماجی، معاشی اور اقتصادی حالات میں مختلف تبدلیاں رونما ہوتی رہی ہیں۔ گو ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ان تغیرات کے اثرات ادب پر مرتب ہوتے رہے ہیں۔ جب سماج کے سوچنے اور غور کرنے کا انداز بدلتا ہے۔ زندگی نئے نئے خیالات اور نئی نئی چیزوں سے روشناس ہوتی ہے تو ادب پر بھی اس کے اثرات پڑتے ہیں۔ ظاہر ہے ۱۹۳۰ء کے بعد ہندوستان میں جب طبقاتی کش مکش نے زور پکڑا تو اس کے اثرات ادب پر بھی پڑے چنانچہ کارل مارکس کے خیالات کے زیر اثر ہمارے ادب میں بھی اشتراکی حقیقت نگاری کا جنم ہوا۔ یہ ایک عالم گیر اقتصادی وتمدنی تحریک تھی اس نے تنقید کو بالکل ایک نئے راستے پر ڈال دیا۔ اور اُس نے قدیم روایات سے رشتہ توڑ کر ادب کو سمجھنے اور پرکھنے کے لئے نئے اصول بنائے۔ اس تحریک کا مطالعہ دل چسپی سے خالی نہیں لہذا اس اکائی میں اشتراکیت کی تعریف کرتے ہوئے اشتراکی حقیقت نگاری کا جائزہ

پیش کیا گیا ہے۔

اشتراکیت(Socialism):

اشتراکیت کے معنی ساجھا یا شرکت کے ہوتے ہیں۔ اشتراکیت اُردو میں انگریزی لفظSocialism کے متبادل کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔جس کی اصل فرانسیسی لفظ Socialsime ہے۔

یہ سماجی تنظیم کا ایک سیاسی اور اقتصادی نظریہ ہے جس کا اصرار ہے کہ ذرائع پیداوار پر کسی خاص فرد کے بجائے پوری قوم کا اجارہ ہونا چاہیے نیز ذرائع پیداوار کی تقسیم اور تبادلے کے معاملات ایک منصوبے کے تحت عوام کے ماتحت ہونے چاہیں۔

اشتراکیت کا نظریہ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف اور اس کے بہتر بدل کے طور پر اُنیسویں صدی میں وجود میں آیا۔اشتراکیت کا چلن ۱۸۳۲ء میں فرانس میں ہوا اور پھر رفتہ رفتہ پورے یورپ اور امریکہ میں پھیلنے لگا۔ اشتراکیوں نے امریکہ میں اپنی آبادیاں بھی قائم کر لیں جو بعد ازاں ختم ہو گئیں۔ پھر (Guld Socialism) کے نام سے انجمن قائم کرنے کی کوششیں بھی ناکام ہو گئیں۔ بالآخر انیسویں صدی کے وسط اور اس کے بعد اشتراکیوں نے اصلاح و انقلاب کے ذریعہ سماج کے بنیادی ڈھانچے میں تبدیلی لانے کی کوشش شروع کی اور اپنی اس انقلابی اشتراکی تحریک کے لیے کارلمارکس اور فریڈرک اینگلز کی تعلیمات کو رہنما بنایا۔ مارکسی اشتراکیت کا مقصد پرولتاری انقلاب برپا کر کے غیر طبقاتی سماج قائم کرنا تھا۔ایک ایسا سماج جو جمہوری نظام کے تابع ہو اور دولت اجماعی قومی ملکیت ہو۔ جہاں ہر شخص کو اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے اور ترقی کے یکساں مواقع فراہم ہوں۔اور ہر شخص کو قومی ملکیت سے اس کا جائز حق ادا کیا جائے۔

اشتراکیت کا ادب فن سے بھی گہرا تعلق ہے۔دنیا بھر کی ترقی پسند ادبی تحریکوں کی بنائے کار بھی اس

نظریہ پر استوار ہے۔اس نے دُنیائے ادب کو ایک نیا اسلوب بھی عطا کیا جسے اشترا کی حقیقت نگاری کے نام سے جانا جاتا ہے۔

سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ ترقی پسند ادیب امن، آزادی، جمہوریت اور اشتراکیت کی طاقتوں سے ملحق ہونے کو کیوں ضروری سمجھتے ہیں؟ عمل کے اور بھی دائرے ہیں۔ جمہوریت و اشتراکیت کے علاوہ بھی دُنیا میں سماجی نظریے ہیں۔ دراصل آج کارل مارکس کا اشترا کی نظریہ ہی ہمیں جامع طور سے سرمایہ داری نظام کی اصلیت بتا کر یہ ثابت کرتا ہے کہ سرمایہ داری کا غلبہ ختم کرنے کے لئے دُنیا کی مزدور جماعت دوسرے مظلوم طبقوں مثلاً غریب، کسانوں، درمیانی طبقوں وغیرہ کو ساتھ لے کر سیاسی طاقت کو سرمایہ داری سلطنت کے ہاتھ سے چھین لے گی اور پھر کارخانوں، فیکٹریوں اور زمین پر سے سرمایہ داروں، جاگیرداروں اور ساہوکاروں کے ذاتی قبضہ اور ملک کو ختم کر کے پیداوار کے تمام ذرائع و وسائل کو محنت کش طبقوں کی اجتماعی ملکیت میں دیدے گی۔ اس سیاسی اور اقتصادی انقلاب کے بہت گہرے تہذیبی اور تمدنی نتائج ہوں گے۔

اشترا کی حقیقت نگاری:

ادب میں جدید رجحانات سماجی، معاشی اور اقتصادی حالات میں مختلف تغیرات کے نتیجے میں پیدا ہوئے ہیں۔ جب حالات میں تبدلیاں ہونے لگتی ہیں علوم میں نئے نئے راستے نکلتے ہیں۔ سوچنے اور غور کرنے کا انداز بدلتا ہے زندگی نئے نئے خیالات اور نئی چیزوں سے روشناس ہوتی ہے تو ادب پر بھی اس کے اثرات پڑتے ہیں اور اس کا ہر شعبہ ان حالات سے متاثر ہو کر ایک نئے راستے پر گامزن ہو جاتا ہے اُردو ادب میں اشتر کی حقیقت نگاری بھی ایسے ہی حالات کا نتیجہ ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد ساری دُنیا نے ایک کروٹ لی، سیاست کی بساط الٹ گئی۔ سماجی، معاشی اور اقتصادی حالات بدلنا شروع ہوئے لیکن اس کے باوجود کوئی ایسی اہم تبدیلی نہیں ہوئی جس سے زندگی کے

بنیادی مسائل بدل جاتے۔ اتنی زبردست تبدیلیوں کے بعد بھی اکثر ملکوں میں سیاست کی باگ دوڑ صرف ایک خاص طبقے کے ہاتھ میں رہی اور عوام کو اس وقت بھی اکثر جگہ نظر انداز کیا گیا۔ سرمایہ داری کی زنجیریں عوام کو زیادہ سے زیادہ جکڑنے کے منصوبے بناتی رہیں نتیجہ یہ ہوا کہ عوام پامال اور زبوں حال ہونے لگے۔ لیکن اس کا احساس اب ساری دُنیا کے عوام کو ہونے لگا جس کے نتیجہ میں طبقاتی کش مکش مختلف ممالک کے اندر شدت اختیار کرتی گئی روس میں کم وبیش اسی زمانے میں ایک کامیاب انقلاب عمل میں آیا اور ایک عوامی حکومت قائم ہوئی جس نے دوسرے ممالک کے لئے شمع راہ کا کام کیا۔ چنانچہ مختلف ممالک میں عوامی تحریکیں مضبوط سے مضبوط تر ہوتی چلی گئیں۔

ہندوستان پر بھی اس کے اثرات پڑے لیکن اس کی رفتار بہت مدھم تھی۔ کیونکہ سات سمندر پار سے آئے ہوئے آقاؤں نے نہ صرف ان کے جسم کو غلامی کی زنجیروں میں جکڑ دیا تھا بلکہ ذہنوں میں بھی غلامی کی بیڑیاں پہنا دی تھیں۔ اس لئے وہ تیزی کے ساتھ اس منزل کی اور نہیں بڑھ سکے جہاں وہ عوامی تحریکوں سے آغوش وہم کنار ہو جائے۔

۱۹۳۲ء سے قبل تک کم وبیش ہی حالت رہی۔ ۱۹۳۲ء میں بمبئی کے مل مزدوروں نے ایک بہت بڑی ہڑتال کی۔ یہ ہڑتال مزدوروں اور سرمایہ داروں کی کش مکش کو پوری طرح ظاہر کرتی ہے،۔ چنانچہ ہندوستان میں ان حالات نے عوامی تحریکوں کے لئے زمین تیار کی اور کمیونسٹ پارٹی کا قیام عمل میں آیا، اگر چہ کمیونسٹ پارٹی خلاف قانون قرار دی گئی لیکن یہ روکاوٹیں اشتراکیت کے اثرات اور مارکسی خیالات ونظریات کو روک نہ سکیں۔ یہی وہ زمانہ تھا جب اُردو ادب میں اشتراکی حقیقت نگاری کی ابتدا ہوئی۔

اُردو ادب میں اشتراکی حقیقت نگاری کی تحریک کارل مارکس کے فلسفہ پر مبنی ہے۔ مارکسی نے معاشیات کے حوالے سے جدلیاتی کا مادی تصور پیش کرتے ہوئے یہ ثابت کر دیا کہ مادی اور مادے کو پیدا کرنے والے ذرائع کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ مادے کے ذرائع پیداوار اور تقسیم چونکہ مساوی نہیں اس لئے انسانی معاشرہ طبقات میں منقسم ہے اور ہر طبقہ کش مکش کے ایک مسلسل عمل سے گزر رہا ہے۔ مارکس کے

خیال میں مثالی معاشرہ اُس وقت ظہور میں آئے گا جب آجر اور اجیر کی اقتصادی آویزش ختم ہو جائے گی اور یوں ایک غیر طبقاتی معاشرہ وجود میں آجائے گا۔ مارکس نے اس مثالی معاشرے کو اشتراکی سماج کا نام دیا ہے اور ادب میں مارکس نے ان خیالات کو اشتراکی حقیقت نگارے کے نام سے آگے بڑھایا گیا تا کہ سماج کو ایک نئی صحت عطا کر کے اشتراکی سماج کی تشکیل عمل میں لائی جا سکے۔

ظاہر ہے کہ اس نئے رجحان کے اثرات زندگی کے ہر شعبے کی طرح ادب پر بھی پڑھے اور ادب کے ساتھ ساتھ تنقید بھی ان سے متاثر ہوئی کیونکہ وہ بھی ہر حال ادب کا ایک شعبہ ہے۔ اُس دور کی سماجی زندگی میں جاری کش مکش کا پتہ تنقید میں بھی چلتا ہے اس سلسلے میں سب سے پہلے ہم تنقید میں حقیقت نگاری کے رجحان کو ہی پاتے ہیں جو اشتراکی اور مارکسی خیالات کے بڑھتے ہوئے اثرات کی وجہ سے پیدا ہوا ہے اس رجحان نے اُس تصوریت کے زور کو کم کر دیا جس نے ایک خاص قسم کے سماجی ماحول میں پرورش پائی تھی اور جن کو ان حالات ہی نے سہارا دے کر زندہ رکھا تھا۔

اشتراکی حقیقت نگاری کا بنیادی اصول یہ ہے کہ مادے کو خیال پر برتری حاصل ہے اور مادہ ہر حال میں متحرک ہے۔ انسانی زندگی اس سے عبارت ہے اس کی حیثیت بھی مادی ہے۔ اور وہ ہر آن، ہر گھڑی بدلتی رہتی ہے۔ مارکس مادے کی اولیت کا قائل تھا اور اس کا فلسفہ مادیت کہلاتا ہے۔ زندگی کی اس تبدیلی کے نتیجے میں مختلف نظام آئے لیکن ان کی تضاوی کیفیت اس سے بہتر نظام کو ہمیشہ جگہ دیتی رہی۔ عوام اور سرمایہ دارانہ نظام کے تصادم نے ہی اشتراکی نظام کو بھی پیدا کیا۔ اشتراکی حقیقت نگاری تنقید کا مادی نقطہ نظر ہے جس کی نشوونما اشتراکی اور مارکسی خیالات کے زیر اثر ہوئی ہے۔ اس نے تنقید کو بالکل ایک نئے راستے پر ڈال دیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس نے قدیم روایات سے بڑی حد تک رشتہ توڑ لیا۔ اب ادب کو سمجھنے، اس کو جانچنے اور پرکھنے کے لئے بالکل نئے اصول بنائے گئے۔ اس رجحان کی ابتدائی شکل حالی ہی کی تنقید نگاری میں نظر آتی ہے۔ لیکن جیسے جیسے وقت کے ساتھ حالات بدلتے گئے افراد کے شعور اور معلومات میں اضافہ ہوتا گیا۔ ان نظریات میں بھی نئی نئی شاخیں پھوٹتی گئیں جن کی ایک شکل یہ نظریات بھی ہیں جو اشتراکی اور مارکسی خیالات کے زیر اثر پیدا ہوئے

ہیں۔اوراسی کے زیراثر ترقی پارہے ہیں۔حالؔی کے بعد شبلؔی اور علامہ اقبالؔ کے ہاں بھی اشتراکی خیالات کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

ان کے بعد حقیقت نگاری کا یہ رجحان نوجوانوں کے ہاتھ میں آتا ہے۔۱۹۳۵ء میں ترقی پسند تحریک کے قیام کے بعد ایک منظّم شکل اختیار کر لیتا ہے۔اشتراکی خیالات کے زیراثر پرورش پاتے ہوئے حقیقت نگاری کے تنقیدی رجحان کے علم بردوروں میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر اختر حسن رائے پوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، سید احتشام حسین اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ پیش پیش ہیں۔

ان سب کے خیالاے ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔کیونکہ ان کا نقطہ نظر ایک ہے۔ان کے نزدیک ادب الہامی چیز نہیں بلکہ زندگی کا ترجمان ہے۔اس لئے سماج کی ساری کشمکش کے اثرات ادب میں نظر آتے ہیں۔چنانچہ ادب کو سمجھنے کے لئے اس فضا اور ماحول کو سمجھ لینا ضروری ہے جس میں اُس نے پرورش پائی ہے۔ادب کا سماجی اور اقتصادی کش مکش میں حصہ لینا ضروری ہے۔اور ادب کو اس بات کی کوشش کرنی چاہیئے جس سے یہ طبقاتی تفریق ختم ہو جائے اور ایک نئی زندگی، ایک نئی دُنیا اور ایک نئے نظام کا چراغ روشن ہو۔ اشتراکی ادیب کے نزدیک طبقاتی تفریق مٹانا ضروری ہے۔دولت کی مساوی تقسیم لازمی ہے۔وہ ذاتی ملکیت کو ختم کرنے کے خواہش مند ہیں۔

☆☆☆☆☆

سوالات:

۱۔ اشتراکیت سے کیا مراد ہے۔

۲۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے روشن پہلو کی نشاندہی کیجئے۔

۳۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے ارتقا پر روشنی ڈالیے۔

یونٹ۔۳

اکائی (۳)

جمالیات

مقاصد:

اس اکائی کا مقصد طلبہ وطالبات کو جمالیات کی تعریف، اس کی خصوصیت، ادب سے جمالیات کا تعلق اور اُردو ادب میں جمالیاتی تنقید کی اہمیت اور اس کے آغاز وارتقا سے روشناس کرانا ہے۔

تنقید کی تعریف:

ادب اور جمالیات میں بہت گہرا تعلق ہے۔اس میں ایک تو حُسن کی ماہیت، اصلیت اور حقیقت پر غور وفکر کرنے کا فلسفہ ہے دوسرا اقتدار حُسن سے یہ فلسفہ اعلیٰ درجے پر پہنچتا ہے۔اس لئے تنقید کا مقصد ادبی تخلیقات میں جمالیاتی اقدار کا تلاش کرنا ہوتا ہے۔گویا کسی تخلیق کے حُسن کو سمجھنا یا اس کے اثرات کو محسوس کرنے کا نام جمالیات ہے۔اگر تنقید واضح طور پر ہمارے فیصلوں اور رایوں کو پیش کرنے کے لئے بہت محدود لفظ ہے تو جمالیات بہت وسیع۔جو کہ اپنے حلقہ عمل میں تمام مسّرتوں اور کلفتوں کا شامل کر لیتی ہے۔ظاہر ہے کہ ہر ادبی تخلیق میں حُسن ہوتا ہے اور اس کا حسن ہی اُس کی عظمت کی نشان دہی کرتا ہے اس لئے انہیں حُسن پیدا کرنے والے عناصر کی تلاش کرنا اور ان کی روشنی میں ادبی تخلیق کی قدر و قیمت کا متعین کرنا ہی جمالیاتی تنقید کا

کام ہے۔

جمالیات:

جمالیات اور ادب وفن کے تعلق پر زمانہ قدیم سے ہی زور دیا جاتا رہا ہے۔ افلاطون اور ارسطو سے لے کر جدید زمانہ تک ہزاروں سال کے عرصے میں ان گنت لوگوں نے اس پر اظہار خیال کیا ہے۔ طرح طرح سے اس نظریے کی تشریح کی گئی اور اپنی اپنی ذہانت وظانت کے مطابق نئے نئے گوشے تلاش کئے گئے اور ہر عہد میں ان تشریحات ونظریات کو ادب وفن پر مُنطبق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں پر سب سے پہلے ہمارے سامنے یہ سوال آتا ہے کہ جمالیات کیا ہے؟ اور ادب سے اس کا کیا تعلق ہے؟۔

لفظ جمالیات انگریزی لفظ Aesthetics کا ترجمہ ہے۔ عام طور پر جس کے معنی ذوقِ جمال یا حِس لطیف سے متعلق اشیا کے ہیں۔ یوں تو جمالیات فلسفہ کا ایک شعبہ ہے۔ لیکن حکمائے جمالیات نے اس الگ ایک مستقبل حیثیت دے دی ہے۔ عام طور پر دیکھا جائے تو اس کا موضوع حُسن اور فنون لطیفہ ہے۔ اس اعتبار سے یہ اپنی وسعت و گہرائی میں عوام زندگی کا احاط کئے ہوئے ہے۔ اور علم و زندگی کا کوئی گوشہ اس کے دائرہ عمل سے باہر نہیں ہے۔ اس کے باوجود اس کی گردش کا محسور حسن اور فن ہی رہتا ہے۔

لفظ 'جمالیات' ایک فلسفہ خیال کے طور پر سب سے پہلے ۱۷۳۵ء میں ایک جرمن فلسفی بام گارٹن (Baumgartain) نے استعمال کیا بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اول اول ہیگل نے اس لفظ کو فلسفہ فنون لطیفہ کے معنوں میں استعمال کیا۔ باہم ہیگل کو اہمیت نہیں دی جاتی چونکہ اس سے ۳۵ سال پہلے بام گارٹن جمالیات کو فلسفہ فنونِ لطیفہ کے طور پر استعمال کر چکا تھا بہر حال جمالیات کسی بھی ذہنی کاوشوں کی بنا پر سہی حسن اور فن کاری کا فلسفہ بن گیا۔

دُنیا میں ایسا کوئی نہیں ہوا جو حُسن سے آشنا اور احساس جمال سے بیگانہ ہو اور یہی احساس جمال

جمالیات کو اس کی ماہیت وحقیقت کا پتہ لگانے پر مجبور کرتا رہا ہے۔ اسی لئے ہر جگہ جمالیات کے بارے میں لوگوں نے اظہار خیال کیا ہے۔

ارسطو سے پہلے یونانی ادب میں جمالیات کی نہ صرف داغ بیل پڑ چکی تھی بلکہ اُس نے اپنے ارتقا کی بہت سی منزلیں بھی طے کر لیں تھیں۔ جمالیات کی تشریح کرتے ہوئے ارسطو نے کہا ہے کہ فطرت ہی حسن کا سر چشمہ ہے اور فن کے خط سے مراد وہ خط ہے جو ہمیں نقل میں اصل کو پہچان لینے میں حاصل ہوتا ہے۔ ہم کو اپنے فن میں باکمال مصوروں کا طریقہ اختیار کرنا چاہئے جو انسان کے امتیازی خدوخال کی تصویر کھینچتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ مشابہت قایم رکھتے ہوئے اسے اصل سے زیادہ حسین بنا دیتے ہیں۔ ارسطو کے علاوہ جمالیات کی تشریحیں کرنے والوں میں ڈیکارٹ، برکلے، ڈیوڈ ہیوم، کانٹ، سنٹ صامسن، ایکوناس، شلر گوئے وغیرہ کے نام خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

جدید زمانے میں جمالیات کا سب سے اہم نظریہ کروچے نے دیا ہے۔ اس نے جمالیات میں ایک روح پھونک دی اس کی سب سے اہم تصنیف ''جمالیات'' ہے۔ یہ فلسفہ جمالیات میں اظہاریت کا سب سے بڑا علمبردار سمجھا جاتا ہے۔ اس کے فلسفے میں روح کی سب سے زیادہ اہمیت ہے اسی لئے اس نے اپنے فلسفہ کو فلسفہ روح کا نام دیا ہے۔ روح اس کی نگاہ میں ہر دم رواں دواں رہتی ہے اور اس کے اظہارِ ذات سے زندگی گوناں گوں صورتوں میں ظاہر ہوتی رہتی ہے۔

ادب وفن سے جمالیات کا تعلق:

ادب چونکہ فنون لطیفہ میں شمار ہوتا ہے اور اس کا حسن سے گہرا رابطہ ہے۔ اس لئے حکمائے جمالیات نے ادب کے مسائل سمجھنے کے لئے اس فلسفے سے کام لیا ہے اور مختلف طرح سے اس کی تشریحیں کی ہیں۔ کسی نے تناسب اور ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔ کسی نے مسرت وحظ کو ادب کے لئے ضروری قرار دیا ہے۔ کہیں حسن کو

حقیقت، خیر اور نیکی سے وابستہ کیا گیا ہے۔ یونونی فلسفہ جمالیات اور ادب کی طرح سنسکرت کے علما نے ستیم، شیوم، سندرم پر زور دیا ہے اور انھیں نظریات پر ادب اور فنون کو پرکھا ہے۔

جمالیت اور اس کی مخصوص صفات کا ادب اور ادبی تنقید سے بہت گہرا تعلق ہے۔ درحقیقت جمالیات و ادب لازم وملزوم ہیں۔ جمالیات اور ادبی تنقید دونوں اقدار حُسن کی تلاش کرتے ہیں۔ ادب فنون لطیفہ کی سب سے اہم شاخ ہے۔ ادب کو سمجھنے اور پرکھنے کے لئے جمالیاتی اصولوں سے ہمیشہ مدد لی گئی ہے اور جمالیات کے نقطہ نظر سے ادب کی پرکھ جمالیاتی تنقید کو جنم دیتی ہے۔ حُسن کی تلاش اور اس کا تجزیہ جمالیاتی تنقید کا مرکزی اُصول ہے۔ ادب کو حسین بنانے والے عناصر کی تلاش اور جانچ پڑتال جمالیاتی تنقید کا خاص مقصد ہے۔

جمالیاتی تنقید:

جمالیاتی تنقید کا مقصد ادبی فن پاروں میں مسرت وحسن کے اجزاء تلاش کرنا ہے۔ اور چونکہ جمالیات عموماً فنونِ لطیفہ کے بارے میں اظہار خیال کرتی ہے اسی لئے اس کو فلسفہ فن کہا گیا ہے۔ جمالیاتی تنقید زندگی اور اس کی عیاں و تلخ حقیقتوں سے گریز کرتی ہے اور ادب میں موضوع و مواد کی باریکیوں اور گہرایوں کو نظر انداز کرتی ہے، جمالیاتی نقاد فطری طور پر زبان و بیان کی نزاکتوں کی طرف توجہ دیتا ہے۔

جمالیاتی تنقید کے سب سے بڑے علمبردار فلسفی والٹر پیٹر (Walter Pater) نے اپنی تصنیف (The Renassance) میں جمالیاتی نظریات اور جمالیاتی تنقید سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس کے مطابق جمالیات پسندوں کا نظریہ یہی ہے کہ حقیقت ان تیز، عارضی، تاثرات، تصورات اور احساسات کا مجموعہ ہے جنھیں تخلیق کا متواتر اور تغیر پزیر تجربات سے اخذ کرتا ہے۔ پیٹر نے جمالیاتی تنقید میں تاثرات کو مرکزی اہمیت دی ہے۔

جمالیاتی تنقید کے دوسرے اہم نا قد آسکر وائلڈ (Oscart Wilde) تھے۔ انھوں نے اپنے

بارے میں کہا تھا کہ وہ فن کو سب سے بڑی حقیقت اور زندگی کو محض ایک طرزِ فسانہ سمجھتے ہیں۔ I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fictious اس سے وائلڈ کی شدید جمالیات پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔

ایک اور مغربی نقاد تارمن فاسٹر جمالیاتی تنقید پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ادبی نقاد کا یہ سب سے بڑا کام ہے کہ وہ کسی فن پارے کو ایک حسین شے سمجھ کر جمالیاتی خصوصیات کی رو سے اس کا مکمل جائزہ لے۔ چونکہ ادب ایک ایسی چیز ہے جو ایک خوبصورت خیال (Thing of beauty) سے بنتی ہے اس لئے ایک ابدی مسرت ہے۔ چنانچہ اُس کو ادب کے جمالیاتی عناصر کو فوقیت دینی چاہئے جو تخلیق کے عمل میں معاون ہوتے ہیں۔

اُردو میں جمالیاتی تنقید:

اُردو میں جمالیاتی تنقید کے آغاز وارتقا کا جائزہ لیا جائے تو ہماری نظر سب سے پہلے مشاعروں پر جاتی ہے جن کا رواج زمانہ قدیم سے چلا آ رہا ہے۔ ایسے ثبوت موجود ہیں کہ مشاعروں میں داد کے ساتھ کبھی کبھی شعر کے حسن وقبح پر روشنی بھی ڈالی جاتی تھی۔ اس وقت زیادہ زور زبان وبیان پر تھا۔ تذکروں کی تنقید کا انداز بھی یہی ہے جب تنقید نے ہماری زبان میں باقاعدہ فن کا درجہ حاصل کر لیا تو اہل نظر اس طرف متوجہ ہوئے۔ ان کی تنقید کا غالب رجحان جمالیاتی ہی تھا۔ ان بزرگوں میں محمد حسن آزاؔد، مولانا شبلی، نعمانی، مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری، نیاز فتح پوری، محمد حسنا سکری، اثر لکھنوی، فراق گورکھپوری وغیرہ اہم ہیں۔ ان بزرگوں نے ان وسائل کا پتہ لگانے کی کوشش ضرور کی جن سے شاعری میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ مگر دشواری یہ ہے کہ ان میں کا اکثر نقاد تنقید کرتے کرتے جذبات کی رو میں بہہ گئے اور ان کی تنقید میں تاثرات کا غلبہ ہو گیا۔

عہد حاضر میں ہمارے صف اول کے نقادوں نے مطالعہ ادب کا سائینٹی فِک طریقہ اختیار کیا۔ انہوں نے شعر وادب کو مختلف زاویوں سے دیکھا اور اسے پرکھنے کے لیے قوانین مرتب کئے۔ ان کے نظام تنقیدی میں جمالیات نے اپنے استحقاق کے مطابق جگہ پائی مثلاً کلیم الدین احمد کی نظر شعر میں حُسن اور فکر دونوں کو تلاش کرتی ہے۔ انہیں ترقی پسندوں سے یہی شکایت ہے کہ نھوں نے آدابِ فن کو فراموش کر دیا۔ آل احمد سرور کو اصرار ہے کہ ادب پہلے ادبی تقاضوں کو پورا کرے اس کے بعد وہ زندگی کا خدمت گزار ہو۔ تو اس میں کوئی مضایقہ نہیں۔ پروفیسر سرور اِن قدروں کو اہمیت دیتے ہیں جو ادب کو ابدی اور افاقی بنا دیتی ہے۔ پروفیسر خورشید الا سلام کا فن کار سے پہلا مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی تخلیق میں فنی تکمیل موجود ہو۔ ان کی رائے میں شاعری اگر موسیقی و مصوری نہ بن سکے تو وہ کامیاب شاعری نہیں۔ مارکسی نقاد محمد حسن، قمر رئیس اور سید محمد عقیل بھی ادب میں حسن کاری کی اہمیت کے قائل ہیں۔ علاوہ ازیں شمس الرحمٰن فارقی، وحید اختر، عنوان چشتی نے بھی جمالیات کی طرف خاطر خواہ توجہ کی۔

اُردو میں جمالیاتی تنقید کے جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ادب کو ایک جمالیاتی تجربہ سمجھ کر پڑھنے والوں کے دو طبقے ہیں۔ ایک ان لوگوں کا جو محض اپنے تاثر یا محض اپنے ذوق کی رہنمائی میں حظ بھی اٹھاتے ہیں اور ضرودرت پڑھنے پر یہ فیصلہ بھیصادر کرتے ہیں کہ ادب پارے سے اپنے مقصد کی تکمیل کی یا نہیں۔ یہ گروہ تاثراتی گروہ کہلاتا ہے۔ دوسرا گروہ وہ ہے کو محض ذوق کی رہنمائی کو کافی نہیں سمجھتا بلکہ اپنی رائے کی تائید میں عقلی دلیلیں پیش کرنا ضروری خیال کرتا ہے۔ یہ دلیلیں دراصل وہ اصول ہیں جو فلسفہ جمالیات کی صورت میں مرتب و منظّم موجود ہیں۔ یہ ملک جمالیاتی تنقید کا ملک ہے اور اسی سے تنقید کی سائینٹی فک اساس قائم ہوتی ہے۔

غرض جمالیاتی تنقید کا مقصد ادبی فن پاروں میں مسرت وحسن کے اجزا تلاش کرنا ہے اور چونکہ جمالیات عموماً فنونِ لطیفہ کے بارے میں اظہار خیال کرتی ہے اسی لئے اس کو فلسفہ فن کہا گیا ہے۔ یہ بات پچھلی صدی کے بہت سے مصنفوں نے کہی ہے۔ انہوں نے اس فلسفہ فن یا فلسفہ حسن کو ہی تنقید کیا ہے اور اسی لفظ کو بھی ادبی تخلیق کی تعریف اور اس کے محاسن لاش کرنے کے سلسلے میں استعمال کیا ہے۔ فلسفہ اور جمالیات کے دبستان سے تعلق رکھنے والے حکماونے کسی ادبی تخلیق کی پرکھ کے لئے حسن ومسرت کی تلاش لازمی قرار دی ہے اور جمالیات کے اصولوں کے تحت ادبی تنقید کو بھی فلسفہ کی ایک شاخ بنادیا ہے۔

☆☆☆☆

سوالات:

۱۔ جمالیت کی تعریف کیجئے۔

۲۔ جمالیاتی تنقید سے آپ کی کیا مُراد ہے۔

۳۔ اُردو میں جمالیاتی تنقید کا جائزہ لیجئے۔

یونٹ ۔۳

اکائی (۴)

رومانی تنقید

مقاصد:

اس اکائی کا مقصد آپ کو رومانی تنقید سے متعارف کرانا ہے اس اکائی کو پڑھنے کے بعد آپ کو ادب میں رومانیت کے خیال واسلوب کے سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

دیباچہ

رومانی تنقید رومانیت کی ادبی تحریک کا ثمر ہے، اس لئے رومانیت سے قطع نظر کرتے ہوئے رومانی تنقید کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ اس تحریک کے ارتقا کے ساتھ ہی اس نے نشو نما پائی اور اس کے زوال کے ساتھ اس کا بھی انحطاط ہو گیا۔ یہ تحریک ہمارے یہاں مغربی ادب کے زیر اثر پروان چڑھی۔ مغرب میں رومانی تحریک کلاسیکی اور نو کلاسیکی حقیقت پسندی اور سخت گیری کے ردعمل کے طور پر ظہور میں آئی۔ اُردو ادب میں با قاعدہ طور پر رومانی تحریک کے نشان نہیں ملتے۔ علی گڑھ سے لے کر ترقی پسند تحریک تک رومانیت کے اثرات نظر آتے ہیں۔ ہمارے یہاں یہ تحریک اگر چہ بکھری ہوئی ہے تاہم اُردو رومانی ادیبوں کے یہاں رومانیت کے بیشتر عناصر کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ ہم بنیادی طور پر ان کی تخلیقات میں مسرت کی تلاش اور حسن کی جستجو پاتے

ہیں۔ ہمارے یہاں رومانی تحریک کے کوئی اصول بھی نظر نہیں آتے جو فنکاروں کی ہدایت اور رہنمائی کریں یا جن کے ذریعے ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات کی قدروں کا تعین کیا جا سکے۔ اُردو میں رومانی تنقید کا انحصار حسن اور جمالی کیف پر ہی ہے اور تخلیق کی یہی خصوصیات رومانی تنقید کا محور قرار پاتی ہیں۔

رومانی تنقید Romantic Ciritcism)

رومانی تنقید پر بحث کرنے سے پہلے ضروری ہے لفظ 'رومنا' کے مفہوم کو سمجھ لیا جائے۔ انسائیکلو پیڈیا برٹنیکا (Encyclopaedia Britannica) کے مطابق 'رومان' قدیم فرانسیسی زبان 'رومانز' (Romanz) سے نکلا ہے جس کے معنی عوام کی گفتگو ہیں۔ ادبی لاطینی کے مقابلے میں یہ زبان بازاری اور سوقیانہ سمجھی جاتی تھی۔ جدید فرانسیسی میں رومان کا مطلب ایک ناول ہے جس میں مواد و ہیت کی کوئی شرط نہیں لیکن جدید انگریزی میں رومانس کا مطلب قرون واسطیٰ کی کوئی بیانیہ کہانی یا عشقیہ واردات یا واردت عشق کی دیہاتی یا تصوراتی داستان ہے جس میں عجیب و غیرب محسیہ القول واقعات پیش آ سکتے ہیں۔

قدیم فرانسیسی زبان کا ابتدائی نام (Romanz) تھا بعد ازاں صوبائی زبان کے علاوہ لاطینی خاندان کے بعض اور بولیوں کے لئے بھی یہ نام استعمال ہوتا رہا۔ فرانسیسی کے نام کی رعابت سے اس میں لکھیے گئے ایک خاص نوع کے ادب کو بھی رومانس کہا جانے لگا۔ چنانچہ پہلے من گھڑت منظوم اور بعد ازاں نثری قصوں کے لئے بھی Fable کی مانند اب رومانس ہر ماورائے عقل، بیان اور فنٹیاسٹک تحریروں کے لئے استعمال ہونے لگا چنانچہ اس دور کی رومانٹک تحریر بنیادی طور پر مافوق الفطرت عناصر پر مبنی ہوتی تھی۔ آکسفورڈ ڈکشنری کے مطابق سترھویں صدی میں لفظ رومان یا رومانس کا مفہوم جھوٹی کہانی، یا جعلی کہانی کے بتائے جاتے ہیں جبکہ اٹھارہویں صدی میں رومانس سے وابستہ جھوٹ کے ساتھ ساتھ عجیب و غریب پُراسرار اور تحیر خیز کا مفہوم بھی وابستہ ہو گیا حتیٰ کہ اس سے قطعی طور سے جھوٹ والے مفہوم کی جگہ لے لی اور اب Strange as

Romance عام استعمال ہونے لگا۔ پُر اسراریت اور تحیر خیزی کے اس نئے مفہوم نے جلد ہی گوتھک ویرانوں، عجیب وغریب مناظر اور دل میں دہشت پیدا کرنے والے پُر اسرار مگر دل خوش مناظر کو بھی اپنے دائرہ میں شامل کر لیا۔ غرض لفظ رومان کی تاریخ اور اس کے بدلتے معانی اس امر کی وضاحت کرتے ہیں کہ یہ لفظ نہ صرف طویل تاریخ کا حامل ہے بلکہ اس سے وابستہ مفاہیم کا سلسلہ بھی دراز ہے۔

ہلسن آرفرسٹ Friendrich Schlegel 1797ء تک اس لفظ کو ادبی مفہوم میں جرمنی میں متارف کرا چکا تھا۔ شلیگل نے رومان اور رومانیت کی تعریف وتوضیح میں بہت لکھا ہے۔ رومانیت کی تعریف انہوں نے اس طرح کی ہے۔

''جذباتی امور کی تخیلی پیکر میں عکاسی رومانیت ہے''

پروفیسر محمد حسن کے مطابق ادبیات کے سلسلے میں سب سے پہلے ۱۷۸۱ء میں وارئن اور ہرڈر نے یہ لفظ استعمال کیا اور اس کے بعد گوئٹے اور شلر نے ۱۸۰۲ء میں ادبیات کے سلسلے میں اس کا اطلاق کرنا شروع کیا۔ رین ویلک کے مطابق ۱۸۱۱ء میں سب سے پہلے کولرج کے ایک لیکچر میں اس کا حوالہ ملتا ہے جبکہ کارلایل نے جرمنی ادبیات کے سلسلے میں سب سے پہلے رومانی، رومانوی اور رومانیت جیسے الفاظ استعمال کئے۔ اس طرح یہ لفظ جو پہلے زبان کا نام تھا رفتہ رفتہ زبان کی مخصوص ادبیات اور داستانوں کی لقب بنا اور پھر چلتے چلتے ادب کے ایک مخصوص مزاج کا مظہر بن گیا اور پھر ادب میں رومانوی تحریک۔ رومانیت ادب کی ایک وسیع اور عظیم ترین تحریک تھی جس کے اثرات ادب پر بہت دیر تک باقی رہے۔ رومانی تحریک کلاسکیت کے خلاف ایک فطری رد عمل تھا۔ دراصل اٹھارہویں صدی کے اوائل میں انگلستان کی شاعری فرانسیسی کلاسیکی ادب کے نقش قدم پر چل رہی تھی۔ فرانس کا کلاسیکی ادب لاطینی ادب کے تقلید، رسوم کی پابندیوں اور ہیت واسلُوب پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کے باعث خشک اور بے کیفت ہو چکا تھا۔ جذبات کی شدت، تخیل کی بلندی اور فکر کی گہرائی کی کمی کے باعث اس وقت کا ادب بے لطفی اور پھیکے پن سے دوچار تھا۔

اس بے لطفی کو رومانی تنقید نے دور کیا۔ انگلستان میں ڈرائیڈن (Dryden) اور جرمنی میں ویکل مین (Wickel Man) نے سب سے پہلے یونانی اصول وضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آزادتر جمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں ورڈزورتھ سے پہلے بلیک پہلا شاعر تھا جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور اندھی تقلید کے زنداں سے آزاد کراتے ہوئے محض اپنی قوت تخیل جو رومانی وقت سے وابستہ ہے کا پیروکار ہونے کی ضروت پر زور دیا۔ غرض اُنیسویں صدی کے آغاز سے پہلے ہی رومانی تنقید نے جرمنی اور انگلینڈ میں واضح شکل اختیار کر لی تھی۔ جرمنی میں شلیگل کی تحریریں داس اتھینم (Das Athenaeum) (۱۷۹۷۔۱۸۰۰) کی حیثیت تنقیدی دستاویز کی ہے۔ انگلینڈ میں ورڈزورتھ اور کولرج کی مشترکہ تصنیف لیریکل بلیڈز (Lyrical Ballads) ۱۷۹۸ء رومانی تنقید کا سنگ بنیاد بنی ۱۸۰۰ء میں ورڈزورتھ نے اس کتاب میں اپنا شہرہ آفاق دیباچہ "Preface to the lyrical Ballads" شامل کیا۔ اُن کا یہ پیش لفظ رومانیت کا منشور قرار دیا گیا۔ رومانی تنقید کے مقاصد اُصول کی توضیح اس دستاویز کے اہم نکات کے بغیر نامکمل ہے۔

فرانس میں رومانی تنقید کا آغاز ۱۸۱۳ء میں مادام ڈی اسٹیل کی کتاب Del Allemagne کے ذریعے ہوا۔ مادام کی تنقیدی تحریروں کے زیر اثر اٹلی میں بھی ۱۸۱۶ء میں رومانی مباحث کا آغاز ہوا۔

گویا مسلمہ اصولوں سے بغاوت کر کے جذبات واحساسات کو شاعری کی اصل قرار دینے کے سلسلے میں رومانی نقادوں نے جن نظریات کا اظہار کیا ان سے ہی رومانی تنقید کے مزاج کی تشکیل ہوئی، جہاں تک رومانی تنقید کے مزاج ومسلک کا تعلق ہے تو اسے کلاسیکی اور نوکلاسیکی ادب کے خلاف ایک زبردست احتجاج قرار دیا جا سکتا ہے۔ رومانیت نے کلاسکیٹ کے ہر اُصول سے انحراف کیا۔ اُس نے عقلیت کے مقابلے میں جذبات کو اہمیت دی۔ بقول رینے ویلک رومانی تنقید کی امتیازی خصوصیات نوکلاسکیٹ کے خلاف بغاوت اور شاعری میں جذبات کے اظہار وابلاغ کے نظریے کی حمایت ہے۔

اُردو میں رومانی تنقید:

اُردو میں رومانیت کی ابتدا مغرب کی طرح اٹل ادبی اصولوں یا کلاسیکی روایات کے خلاف منظّم بغاوت کی شکل میں نہیں ہوئی۔ یہاں نہ تو انقلابِ فرانس کی مانند کوئی زبردست سیاسی تحریک تنقید کے پس منظر میں موجود تھی اور نہ ہی رومانی تنقید کے باضابطہ اُصول بنائے گئے اور منظّم طور پر اس مکتب فکر کی پرداخت کی گئی لیکن چند اسباب ایسے ضرور تھے جو رومانی اندازِ نظر پیدا کرنے میں کارگر ہوئے۔

جہاں تک اُردو کی رومانی تنقید کے محرکات کا سوال ہے تو قومی تحریکوں، سماجی اور اصلاحی جدوجہد، ملکی و غیر ملکی ادب کے اثرات اور اُردو ادب کے بدلتے ہوئے اُصول اور نظریات کو رومانی تنقید کا پس منظر قرار دیا جا سکتا ہے۔ اُردو میں رومانی تنقید کو بھی ایک حد تک کلاسیکی ادب کے آرائشی اور بے لچک اُصولوں کا ایک فطری رد عمل قرار دیا جا سکتا ہے۔ اُردو ادب عربی و فارسی کے مروجہ اصولوں کی وجہ سے سچے جذبات و احساسات سے عاری ہوتا جا رہا تھا۔ چنانچہ آزاؔد اور اس کے بعد حالیؔ نے منظّم طور پر اس بے روح ادب کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی۔ علاوہ ازیں رومانی تنقید کی پرداخت میں علی گڑھ کالج نے بالواسطہ کردار ادا کیا۔ علی گڑھ نے مہدی افادی، سجاد حیدر یلدرم اور عبدالرحمٰن بجنوری جیسے ادیب و نقار پیدا کیے۔ ان کی تحریریں علی گڑھ کی روایتی مادیت، عقلیت اور مقصدیت کے خلاف ایک ردعمل میں ظاہر ہوئیں اور رومانی جذباتیت، تصوریت وجدان، حُسن افراط پسندی کی مثالیں قائم کیں۔ علی گڑھ میگزین اور رسالہ مخزن کے ذریعے مغربی طرز کے مضامین اور مغربی ادب کے ترجموں کی اشاعت کو مقبولیت حاصل ہونے لگی، نوجوانوں کا تخیل ورڈزورتھ، کٹس اور شیلے جیسے رومانی شعرا سے متاثر ہو رہا تھا۔ فطری طور پر ان کی تحریر پر ان شعراء اور نقادوں کے بالواسطہ یا بلاواسطہ اثرات ناگریز تھے اور ظاہر ہے ادبی تنقید بھی ان رجحانات سے متاثر ہوئے بغیر کیونکر رہ سکتی تھی۔

اُردو میں رومانی تنقید کا باضابطہ نظریاتی ارتقا نہیں ہوا لیکن چند نقادوں کے یہاں رومانی اندازِ تنقید کے مُسلّم اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ان کی تنقید سماجی مقاصد سے دور حسن اور اس کے لوازم کی تلاش میں سرگرداں تھی۔ ان نقادوں میں اولین نام عبدالرحمٰن بجنوری کا ہے ان کی سب اہم تصنیف ''محاسن کلام غالب'' ہے۔ اس سے انہیں حقیقی شہرت نصیب ہوئی۔ غالبؔ کے کلام کی رومانی تنقید نہ صرف غالبؔ کی نقادوں اور طلبا کی جماعت کو کلام غالبؔ کے نئے گوشوں کی طرف متوجہ کیا بلکہ غالبؔ کے نقاد کی حیثیت سے بجنوری کی شخصیت کو بھی اہم اور قابل توجہ بنایا۔

مجنوں گورکھپوری کی ابتدائی تنقیدیں بھی رومانی اثرات سے خالی نہیں۔ لیکن ان کی تنقید میں ایک خاص بات یہ ہے کہ ان کے یہاں ایک طرف جذباتی رومانیت، تاثریت اور جمالیت کی جانب رغبت ملتی ہے تو دوسری طرف سماجی وعصری آگہی کا گہرا تصور بھی ملتا ہے۔ ان کے ابتدائی مضامین ''پردیسی کے خطوط'' اور ''تنقیدی حاشیے'' میں افسانوی اور رومانی رنگ گہرا ہے۔ اُردو کے دوسرے رومانی نقادوں میں مہدی افادی، امام اثر، آل احمد سرور اور نیاز فتح پوری کے نام گنوائے جا سکتے ہیں، ۔ تاہم اُردو کے معروف نقاد ڈاکٹر محمد حسن اپنی تصنیف ''اُردو ادب بھی رومانوی تحریک'' میں عبدالرحمٰن بجنوری اور مجنوں گورکھپوری کو ہی رومانی تنقید کا نمائندہ قرار دیتے ہیں۔

اگر چہ نئی تنقید نے رومانی تنقید کی جذباتیت اور جوش تخلیت اور ماورائیت کو ناسپندگی کی نگاہ سے دیکھا اور رومانی مکتب فکر کو اُس نے خیالی اور غیر حقیقی قرار دیا۔ تاہم حقائق پر نگاہ ڈالنے کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ رومانی تنقید کی چند کمزوریوں کو اصلاح کی ضروت ضرور تھی لیکن اس نے جن قدروں کو جنم دیا اور ان کی ترویج کی ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اس تنقید نے قدامت پرست عہد کے مروجہ اصولوں کے خلاف

باغیانہ نظریات پیش کیے، اس نے اصلاح پسند، سنجیدہ اور خشک ادب کے مقابلے میں قومی جذبوں، اُمنگوں، ولولوں اور زندگی سے بھرپور ادب کا تصور دیا۔ رومانی تنقید نے قدیم روایتوں کی بُت شکنی کی اور ادب کے فرسودہ قدروں کی جگہ نئی قدروں کے لئے جگہ بنا کر اُردو شعر و ادب میں دوبارہ لطیف احساسات، جذبوں اور اُمنگوں کو بیدا کرنے کا کام انجام دیا

☆☆☆☆

سوالات:

۱۔ لفظ رومان کا مفہوم بیان کیجئے۔

۲۔ رومانیت کی تعریف کیجئے۔

۳۔ اُردو میں رومانی تنقید کا جائزہ لیجئے۔

یونٹ۔۴

اِکائی۔۱
نفسیاتی تنقید

(فرائڈ،اڈلراور یونگ کے افکار)

جوعلم انسان کے اندرونِ ذہن سراغ رسائی کرتا ہے اُسے ''نفسیاتی علم'' کہتے ہیں۔یہ علم ان باتوں سے سروکار رکھتا ہے کہ انسان کس طرح سوچتا ہے،کس طرح محسوس کرتا ہےاور کس موقعے پراس کے کیا جذبات واحساسات ہوتے ہیں۔نفسیاتی تنقید کے موجدفرائڈ ہیں۔فرائڈ نے تحلیلِ نفسی کا نظریہ پیش کیا ہےاور بتایا کہ ہمارا ذہن ایک تہ خانے کی مانند ہے، جوتین حصوں میں بٹا ہوا ہے۔اس کا پہلا حصہ ''شعور'' ہے،جس کے متعلق ہمیں سب کچھ معلوم ہے۔فرائڈ نے دماغ کے دوسرے حصہ کو''لاشعور'' کہا ہے۔اس حصے کے بارے میں ہمیں کچھ معلوم نہیں ہوتا ہے کہ اس میں کیا ہے۔یہاں جنسی خواہشات، لالچ،خودغرضی،حسد،بغض وغیرہ جیسی وہ ساری چیزیں محفوظ رہتی ہیں جنہیں کسی بھی جگہ پسند نہیں کیا جاتا۔انسان کی جوخواہشیں پوری نہیں ہوتیں اور جو اتنی بُری ہوتی ہیں کہ وہ ان کا ذکر بھی کسی دوسرے کے سامنے نہیں کرسکتا وہ ''لاشعور'' کی اندھیری کوٹھری میں چلی جاتی ہیں۔پروفیسر نورالحسن نے ذہن کے اس حصے ایک طرح ''گودام'' قرار دیا ہے۔وہ لکھتے ہیں

''ذہن کے اس حصے کوایک طرح کا گودام کہا جاسکتا ہے۔اس
گودام میں وہ مال بھرا رہتا ہے جس کی کہیں کھپت نہیں۔ذہن

کے اس گوشے کا نام ہے لاشعور۔''

فرائڈ کے مطابق ہماری زندگی میں شعور سے زیادہ لاشعور کی کارفرمائی ہے اور اس کی دنیا شعور کی دنیا سے کہیں بڑی اور طاقت ور ہے۔ ہماری وہ خواہشات جو پوری نہیں ہو پاتیں اور جن کا ذکر تک کرنا ہمارا سماج گوارا نہیں کرتا۔ وہ تمام خواہشیں سماج یا دنیا کے خوف وڈر کی وجہ سے لاشعور میں جا چھپتی ہیں۔ جب ہم سوتے ہیں تو ہمارے ساتھ شعور بھی سو جاتا ہے۔ اس وقت ان دبی اور کچلی ہوئی خواہشوں کو کھل کھیلنے کا موقع ملتا ہے اور یہ خواب کی شکل میں ہمیں نظر آتی ہیں۔

شعور اور لاشعور کے درمیان ایک تیسرا حصہ بھی ہے جسے فرائڈ نے ''تحت الشعور'' کا نام دیا ہے۔ دماغ کے اس خانے میں وہ چیزیں ہوتی ہیں جنہیں انسان پوری طرح بھولتا بھی نہیں ہے اور یہ چیزیں اچھی طرح یاد بھی نہیں آتیں۔ یہ وہ باتیں ہیں جو دماغ پر زور دینے سے شعور کی سطح پر آتی ہے۔

فرائڈ کے بعد نفسیاتی ناقدین میں اُن کے شاگرد ایڈلر کا نام آتا ہے۔ ایڈلر نے ''احساسِ کمتری کا نظریہ'' پیش کیا اور بتایا کہ احساسِ کمتری انسانی زندگی میں بہت ہم رول ادا کرتا ہے۔ احساسِ کمتری کا مطلب یہ ہے کہ کوئی شخص کسی چیز سے محروم ہوتا ہے تو وہ دوسروں کے مقابلے میں خود کو حقیر یا کمتر سمجھنے لگتا ہے۔ ایڈلر کہتا ہے کہ یہ احساس شروع سے آخر تک انسان کو گھیرے رکھتا ہے۔ مثلاً کمزور جسم، کم ذہنی صلاحیت اور تجربے کی کمی کے سبب بچہ اپنے ماں باپ کا محتاج ہے۔ اس لیے بچپن سے ہی اس میں کمتری کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ آگے چل کر بھی اسے یہی تجربہ ہوتا ہے کہ قدم قدم پر وہ دوسروں کے سہارے اور سماج کی مدد کا محتاج ہے۔ غرض کہ ایڈلر کے مطابق انسان کو ساری زندگی احساسِ کم تری سے نجات نہیں ملتی اور کون سا انسان کم تری کے اس احساس کو طرح برداشت کرتا ہے اور کس کا کیا ردِعمل ہوتا ہے، اسی ردِعمل سے انسان کی شخصیت بنتی ہے۔ کوئی احساسِ کم تری پر قابو پانے کے لئے خود کو دوسروں سے برتر ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ انگریزی شاعر پوپ بہت کمزور تھا۔ وہ خود کو دوسروں سے زیادہ صحت مند ظاہر کرنے کے لیے کئی کئی

کپڑے اور جرابیں پہن لیتا تھا۔ ایک صورت احساس کم تری سے نجات حاصل کرنے کی یہ بھی ہے کہ انسان خیالی دنیا میں کھو جائے اور جو کچھ وہ حقیقت میں نہ پا سکا اُسے وہ فرضی دنیا میں پا لینے کی کوشش کرتا ہے۔ مثلاً میرؔ اپنی محبوبہ کو نہ پا سکے اور دیوانے سے ہو گئے تو انہیں چاند میں ایک حسینہ نظر آنے لگی جو رات کی تنہائی میں چاند سے اتر کے ان کے پاس بیٹھتی اور ساری ساری رات باتیں کرتی تھی۔ احساس کمتری سے نجات پانے کی یہ صورت خطرناک ہے۔ اس سے طرح طرح کی نفسیاتی پیچیدگیاں اور ذہنی بیماریاں پیدا ہو جاتی ہیں۔

فرائڈ کے دوسرے شاگرد ژونگ کے نظریات اور زیادہ اہم ہیں۔ اس نے اجتماعی لاشعور کا نظریہ پیش کیا ہے۔ وہ کہتا ہے جس جس طرح کسی فرد کی زندگی میں اس کا شخصی لاشعور اہم کردار ادا کرتا ہے اسی طرح اجتماعی لاشعور بھی انجانے طور پر کام کرتا رہتا ہے۔ اجتماعی لاشعور ان تجربات کی اجتماعی یادداشت ہے جن سے عالمِ انسانیت گزرتا ہے۔ یہ تجربات انسانی لاشعور میں محفوظ رہتے ہیں اور ممکن نہیں کہ وقتاً فوقتاً ان کا اظہار نہ ہو۔ ژونگ دیو مالا اور داستانوں کی اہمیت پر بہت زور دیتا ہے۔ ان کو وہ قوموں کی زندگی میں وہ درجہ دیتا ہے جو خوابوں کو انفرادی زندگی میں حاصل ہے۔

ادب اصلاً انسان کا مطالعہ ہے اور انسان کو اس کے ذہن میں اُترے بغیر سمجھنا ممکن نہیں۔ اس لیے انسانی نفسیات سے آگہی کے بغیر ادب کا خالق ادب تخلیق نہیں کر سکتا۔ انیسؔ کو دبیر پر فوقیت حاصل ہے تو اس کا خاص سبب یہ ہے کہ وہ انسانی نفسیات کو سمجھنے میں دبیرؔ سے کہیں آگے ہے۔ لیکن نفسیات کا علم بہت پیچیدہ ہے۔ انسانی ذہن بھول بھلیاں کے مانند ہے کہ اس میں اترنے کے بعد کبھی راستہ ملتا ہے، کبھی نہیں ملتا، جو انسان جتنا حساس، جتنا وسیع المطالعہ اور جتنے مختلف النوع تجربات کا حامل ہوگا اس کا ذہن اتنا ہی زیادہ پر پیچ ہوگا۔ ایک اچھے فن کار میں یہ تینوں چیزیں موجود ہوتی ہیں، اس لیے اس کی ذہنی پیچیدگیوں کو سمجھنا زیادہ دشوار ہوتا ہے لیکن تنقید نگار یہ ذمہ داری قبول کرنے پر مجبور ہے۔

نفسیاتی تنقید نگار جب یہ جاننا چاہتا ہے کہ کسی ادبی وفنی کارنامے کے وجود میں آنے کے کیا اسباب

تھے تو وہ خارجی اور داخلی دونوں اسباب پر غور کرتا ہے۔ وہ یہ دیکھتا ہے یہ فن پارہ کن معاشی و معاشرتی حالات اور کس ادبی ماحول کی پیداوار ہے لیکن اس کے لیے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ اس تخلیق کے وقت فن کار کی ذہنی کیفیت کیا تھی اور وہ کیا چیزیں تھیں جو اس کے ذہنی اُفق پر نمودار ہو رہی تھیں، جن کے سبب یہ تخلیق وجود میں آئی ۔لیکن یہ کام آسان نہیں ہے نفسیاتی معالج جب کسی نفسیاتی مریض کا علاج کرتا ہے تو مرض کی تشخیص اور مرض کے اسباب جاننے کے لیے اسے مریض سے متعلق بہت سی معلومات کی ضرورت ہوتی ہے، جس کا فراہم ہونا آسان نہیں ہوتا۔

نفسیاتی تنقید نگار کا کام بہت مشکل ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا فن پارہ یا ایسا فن کار ہوتا ہے جو اس تنقید نگار سے سینکڑوں برس یا ہزاروں میل کے فاصلے پر ہوتا ہے۔ یہ دوری نہ ہو تب بھی ایک دشواری ہے۔ مریض تو شاید مرض سے نجات حاصل کرنے کے لئے ڈاکٹر سے سچ بول دیتا ہے لیکن فنکار سے سچ اگلوا لینا کوئی سہل کام نہیں ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر نورالحسن نقوی لکھتے ہیں:

> ''میر خان آرزو کو ایک اپنا محسن بتاتے ہیں دوسری جگہ جانی دشمن ۔غالب کہیں خود کو شعیہ لکھتے ہیں کہیں سُنی ۔کبھی کہتے ہیں میں نے فارسی ملا عبدالصمد سے سیکھی، کبھی کہتے ہیں کہ بے استاد نہ کہلاؤں اسلیے یہ کردار میں نے خود گڑھ لیا ہے۔ ایسے میں نفسیاتی تنقید نگار کی دشواریاں اور بڑھ جاری ہیں لیکن ہم یہ تسلیم کرنے پر بھی مجبور ہیں کہ یہ گتھیاں کسی حد تک سلجھائی جا سکتی ہیں تو وہ بھی تحلیلِ نفسی سے۔''

فن کار کا ذہن عام انسان کے ذہن سے کہیں زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ اس کے ذہن کی تہہ (لاشعور) میں کچھ ایسی قوتیں بھی سرگرم عمل رہتی ہیں جن کے بارے میں اور تو اور خود فن کار بھی کچھ نہیں جانتا۔ یہ قوتیں کسی

فن پارے کی تخلیق کا محرک بن جاتی ہیں اور بالکل انجانے طور پر اس تخلیق میں سرایت کر جاتی ہیں۔ انہیں ڈھونڈ نکالنا ماہر نفسیات کے لیے بھی آسان نہیں لیکن وہ اپنی کوشش کرتا ہے اور تھوڑا بہت جو کچھ سمجھ پاتا ہے کبھی کبھی اس سے اہم نتائج بھی برآمد ہوتے ہیں۔

نفسیاتی نقاد جب کسی ادبی تخلیق کا مطالعہ کرتا ہے تو اس کے سامنے یہ سوال پیدا ہوتا کہ اس تخلیق کے وجود میں آنے کے اسباب کیا تھے۔ اس سوال کے جواب کے لیے پہلے ان حالات پر نگاہ ڈالی جاتی ہے، جن کے پسِ منظر میں وہ تخلیق معرضِ وجود میں آئی ہے۔ اس کے بعد فن کار کی شخصیت کو ٹٹول کر ان داخلی عوامل و کوائف کی چھان بین کی جاتی ہے جو اس تخلیق کے پیچھے کارفرما رہے ہیں۔ اس کے لیے فن کار کی سرگزشتِ زندگی کا خاکہ تیار کرنا ہوتا ہے، جو اس کی شخصیت کے غالب عناصر اور اس کی تشکیل و ترتیب کی ذمہ دار ہوئی ہے۔ اس کام کے لئے ایسے ماخذ خود فن کار کی چھان بین ضروری ہوتی ہے، جن سے وہ سارے مواد حاصل کیے جا سکیں، جن کی بنیاد پر فن کار کی زندگی کی تاریخ مرتب ہو سکے۔ ایسے ماخذ خود فن کار کے ذاتی بیانات پر یا فن کار کے متعلق دوسروں کے بیانات پر مشتمل ہوں گے۔ ان مواد کے ان حصوں کا جن سے فن کار کی شخصیت کے غالب عناصر اور اس کی شخصیت کی ترتیب و تنظیم پر روشنی پڑتی ہو، چھان پھٹک کر ان کی قدروں کا تعین کیا جاتا ہے۔ اس بعد زیرِ غور تخلیق یا فن پارے کو ان تمام حاصل شدہ مواد کے سامنے رکھ کر اس بات کا فیصلہ کیا جاتا ہے کہ فن کار کی شخصیت کے وہ کون سے عناصر و عوامل تھے جو اس فن پارے میں بروئے کار آسکے ہیں۔ اس طرح نفسیات کی مدد سے اس فن پارے کے داخلی اسباب کی نشاندہی کی جاتی ہے۔

اُردو میں نفسیاتی تنقید کے حوالے سے بہت کم تحریریں ملتی ہیں۔ میراجی کو باضابطہ طور پر اُردو کا پہلا نفسیاتی نقاد تسلیم کیا جاتا ہے۔ میراجی نے جوشؔ کی اس رباعی کی تشریح نفسیاتی حوالے سے کرنے کی کوشش کی ہے:

خاتم سے علیحدہ نگیں ہو، ہے ہے روتی ہوئی چشمِ سرمگیں ہو، ہے ہے
جھونکوں میں کراہنے کی ہیں آوازیں یہ کون ہے، کیا تم ہو تمہیں ہو ہے ہے

اس رباعی سے متعلق میراجی لکھتے ہیں:

''اگر خاتم کو جنسی علامت سمجھ لیا جائے تو رباعی کا موضوع بچے کی پیدائش ہو جائے گا۔ اس صورت میں ہم یہ فرض کریں گے کہ شاعر پاس کے کمرے میں موجود ہے''

(میراجی اس نظم میں ص،۱۷۶)

وزیر آغا کا شمار بھی نفسیاتی ناقدین میں ہوتا ہے۔ انہوں نے مختلف شاعروں کی بہت سی نظموں کا نفسیاتی تجزیہ پیش کیا ہے، جس میں وہ مختلف جگہوں پر فرائیڈ، اڈلر اور یونگ تینوں کے نظریے کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سلیم احمد کا شمیار بھی نفسیاتی تنقید نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کی کتاب ''نئی نظم اور پورا آدمی'' اس لیے اہم ہے کہ ان کے مطابق اُردو کے بہت کم شاعر ایسے ہیں، جن پر ''پورا آدمی'' ہونے کا اطلاق ہوسکتا ہے۔ انہوں نے کہا ہے کہ اُردو کے زیادہ تر ادیبوں اور شاعروں کے یہاں کمر کے بعد کا ''نچلا دھڑ'' ہے ہی نہیں۔ سلیم احمد کا خیال ہے کہ ''جو نفسیاتی اُلجھنیں انسان کے لاشعور میں پروان چڑھتی رہتی ہیں، ان کو کوشش کر کے شعور میں لانا چاہئے۔ کیونکہ ان کے شعور میں نہ آنے کی وجہ سے ایک طرف تو ''جنس کے بنیادی اور اہم'' جذبے کو نقصان پہنچتا ہے اور دوسری طرف نسل انسانی کو نقصان ہوتا ہے۔''

(نئی نظم اور پورا آدمی ص،۳۴)

سلیم احمد کی نظر میں راشدؔ اور میراجیؔ نے اُردو نظم کو پورا مرد دیا، انہوں نے راشدؔ اور میراجیؔ کی بعض نظموں کی تحلیلِ نفسی کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ ان شعراء کے یہاں نچلا دھڑ تھا۔ اس نچلے دھڑ کو انہوں نے بعض علامتوں اور الفاظ کے مفاہیم میں تلاش کیا ہے۔ اسلیم احمد ایک جگہ لکھتے ہیں:

''راشدؔ اپنی محبوبہ کی بھی اصلیت جانتا ہے اور محبت کی بھی ۔
اسے معلوم ہے کہ محبت صرف کل بہیاں کرنے کا نام نہیں ہے،
نہ دامن میں پھول ، چاند ، ستارے وغیرہ کے جر محبوبہ کو پیش
کرنے کا ۔ وہ جانتا ہے کہ محبت کا معاملہ دامن کے نیچے جا تا
ہے..... راشدؔ کا آدمی رومانیت سے کسی طرح گتھم گتھا ہے ۔
دوسرے لفظوں میں یہ کہیے کہ اس نظم میں اوپر کا دھڑ نیچے کے
دھڑ سے ملنے کے لیے بے تاب ہے، تا کہ ایک مکمل وحت بن
جائے ،مگر رومانیت نے اوپر کے دھڑ کو بتا رکھا ہے کہ نیچے کا دھڑ
ناپاک ہے۔''

(نئی نظم اور پورا آدمی ص،۲۸،۲۹)

ریاض احمد کا نام بھی اُردو کے نفسیاتی ناقدین میں اہم ہے۔ان کی زیارہ تر تحریں ایسی ہیں جن میں تنقیدی اصولوں سے بحث کی گئی ہے۔ان کی تحریروں سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس میدان میں فرائڈ سے زیادہ یونگ سے متاثر ہیں۔انہوں جگہ جگہ لاشعور کی بات کی ہے، جو کہ یونگ کی خاص دین ہے۔

ریاض احمد کے مطابق ادب میں استعمال ہونے والے بعض الفاظ اپنا خاص نفسیاتی پہلو رکھتے ہیں ،ان کے استعمال سے ادیب یا شاعر کے رجحانات پر روشنی پڑتی ہے۔خیال چونکہ حسّی تصورات سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور ان کے بیان کے لیے شاعر تلمیحات ، استعارات اور کنایوں کا سہارا لیتا ہے، اس لیے نفسیات کے ذریعے ان کی حقیقت کو آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔

وحیدالدین سلیم نے کچھ تنقیدی مضامین بھی لکھے ہیں، جو''افاداتِ سلیم'' کے نام سے شائع ہوئے۔ ان میں سے چند مضامین میں نفسیاتی رجحانات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ان مضامین میں ہمارے شاعروں کی

نفسیات، تلمیحات، اُردو شاعری کا مطالعہ اور سوداؔ کی ہجویہ نظمیں قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نفسیات کی مبادیات سے تو یقیناً واقف تھے لیکن اس علم پر گہری نظر نہیں رکھتے تھے۔ بعض ناقدین نے وحیدالدین سلیم کو اُردو کا پہلا نفسیاتی نقاد بھی کہا ہے۔

نفسیاتی تنقید میں مرزا ہادی محمد رسواؔ کا نام بھی آتا ہے۔ رسواؔ نے اُردو شعر و ادب کو علم نفسیات کے وسیلے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ انہوں نے یورپ کے نفسیاتی تنقید نگاروں کی طرف شعر و ادب کے تجزیے میں تحلیلِ نفسی کو ایک کامیاب حربے کے طور پر استعمال کیا۔ انہوں کچھ نظموں کے علائم و اشارات کو نفسیات کے زوایے سے جانچا اور پرکھا۔

نفسیاتی تنقید کے اصول و مباحث پر اُردو میں ریاض احمد نے قابلِ قدر کام کیا ہے۔ اس موضوع پر ان کی کئی کتابیں اور مضامین شائع ہوئے ہیں۔ ریاض احمد کے ساتھ ساتھ پروفیسر شبیہہ الحسن نے بھی نفسیاتی تنقید کی اہمیت و افادیت کے علاوہ اس کی خامیوں اور کوتاہیوں کا بھی تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔

یونٹ۔۴

اِکائی (۲)

جدید تنقیدی نظریے

(سرریلزم اور ڈاڈاازم)

انسان کی شخصیت کی تشکیل میں اُس کا لاشعور ایک اہم رول ادا کرتا ہے۔ تحلیلِ نفسی کے اصولوں نے اس کو ثابت کر دیا ہے۔ ادب اور فن بھی لاشعور ہی سے اپنا وجود پاتے ہیں۔ لہٰذا ہماری بیشتر تخلیقات کا سرچشمہ لاشعور ہی ہے۔ بہت سے ایسے رجحانات ہیں جو لاشعور سے شعور میں نہیں آپاتے بلکہ وہیں پرورش پاتے رہتے ہیں۔ ان پر شعور یا خارجی دنیا کی کسی اور چیز کا اثر نہیں پڑتا۔ بہت سے ایسے جذبات اور احساسات ہوتے ہیں جو کسی سبب شعور سے خارج ہو جاتے ہیں۔ وہ بھی لاشعور میں پرورش پاتے اور اپنے ظہور کے لیے کوشاں ہوتے ہیں، جس کے لیے وہ مختلف پوشیدہ راستے ڈھونڈتے رہتے ہیں اور جب کبھی موقعہ ملتا ہے باہر نکل آتے ہیں۔ لاشعور کے اسی نظریے نے مختلف رجحانات ادب میں پیدا کیے جن میں ابہام پرستی، سمبالزم اور ماورا واقعیت اہم ہیں۔

فرانسیسی میں ''سر'' کے معنی 'پر' یا ''اوپر'' کے ہیں اور ''ریلزم'' کے معنی حقیقت کے ہیں۔ لاشعور کی خیال آرائی اور آزاد تلازمہ ایک برتر حقیقت کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ سرریلزم ہے جس کا بیرونی دنیا اور خارجی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ آندرے برٹین سرریلزم کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے:

''سورئیل ازم اپنی خالص حالت میں ایک نفسیاتی خود
اختیاریت ہے، جس کا اظہار زبانی، تحریری لفظ کی صورت یا کسی
اور طریقے سے ہو سکے کہ خیال کا حقیقی منصب اپنا اظہار پا سکے،
مگر جس کی قیادت خیال کرے، مگر عقل وادراک کے باب
میں کنٹرول معدوم رہے اور جمالیاتی یا اخلاقی تعلق سے مستثنیٰ
.....یعنی عقل ومعنویت کا شعوری ارادہ کسی بھی تخلیقی عمل میں
حائل نہ ہو۔ فلسفیانہ نقطۂ نظر سے سورئیل ازم بلند تر حقیقت میں
یقین وایقان ہے۔ وہ خالص الخاص حالتیں ہیں جن کے
تلازمات وتعلقات کو اس سے قبل نظر انداز کر دیا گیا تھا۔''

سَر رِیلزم ۱۹۲۰ء میں دو عالمی جنگوں کے درمیان فرانس اور یورپ کے دیگر ممالک میں ایک تحریک کی حیثیت سے وجود میں آیا۔ باقاعدہ طور پر اس کی بنیاد آندرے بریتون نے تحلیل نفسی اور لاشعور کے نظریات پر رکھی۔ یورپ میں یہ تحریک تین ادوار سے گزری ہے۔ پہلے دور میں اس تحریک پر اشراکیت (کمیونزم) کا گہرا اثر رہا۔ جس سے وہ ۱۹۲۴ء سے ۱۹۳۰ء تک وابستہ رہی۔ دوسرے دور میں وہ ایک انقلابی کیفیت سے گزری۔ تیسرے دور میں اس پر جمالیات کا رنگ چڑھا۔ فنکار نے اسی رنگ کو اپنا لیا۔ فرانس کے زوال کے بعد اسے امریکہ نے سہارا دیا۔ جہاں کافی ترقی ہوئی۔

ہربرٹ ریڈ کا کہنا ہے کہ سر ریلزم دوسری جنگِ عظیم کے بعد جاری نہ رہ سکی، لیکن اس کا فلسفہ امریکہ اور یورپ کے فنی بطون میں ضرور سرایت کر گیا۔ اس کے جاری نہ رہ سکنے کی اصل وجہ یہ ہے کہ دوسری جنگِ عظیم میں جو بے پناہ خون ریزی ہوئی، اس سے انسان کی ماورائی تصورات اور حقیقت کو عبور کر جانے کی روش کو سخت زک پہنچی۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد کچھ عرصہ کے لیے وجودیت کو فروغ ملا وہ حقیقت سے کنارہ کش

ہونے کے بجائے حقیقت سے آنکھوں میں آنکھ ڈال کر کھڑے ہونے کی روش ہی کا نتیجہ تھا۔ لہٰذا زیادہ وقت نہ گزرا تھا کہ سرریلسٹ کا رجحان اپنے کچھ اثرات چھوڑ کر غائب ہو گیا اور اس کی جگہ وجودیت کے فلسفے کے رجحان نے لے لی۔

ایک فنکار سرریلزم کے ذریعہ حقیقت کو اس کے بالکل اصلی روپ میں پیش کرتا ہے۔ وہ جن رجحانات ، جذبات اور احساسات کو پیش کرتا ہے، بظاہر وہ ہمیں بے ربط ، بے ہنگم اور منتشر نظر آتے ہیں لیکن غور کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ ان میں ایک خاص ربط ، تسلسل اور نظم وضبط ہے اور فکر و ذہن کے حقیقی عمل کو تخلیق کار نے صحیح طریقے پر پیش کیا ہے جس میں شعور کا کوئی دخل نہیں جس پر کسی قسم کی سماجی و اخلاقی رسوم کی پابندی نہیں اور اُس نے آزادانہ طور پر نفسیاتی عمل کا اظہار کیا ہے۔ اسی لیے اکثر لوگ اُس پر مخربِ اخلاق اور غیر فطری ہونے کا الزام لگاتے ہیں۔ حالانکہ جن جذبات وخیالات کی ادائیگی میں اخلاق، تہذیب وتمدن اور سماج مانع ہوتے ہیں ،انہیں کا ظہور سرریلسٹ تحریر میں ہوتا ہے۔ ذہن کی یہ آزادی ہی اُس کی صحت مندی کی دلیل ہے۔

ادب اور فنونِ لطیفہ کے میدان میں نمو پانے والے مختلف توانا رجحانات کے برعکس سرریلزم کو کسی حد تک محدود نوعیت کی تحریک سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ وہ اس لحاظ سے کہ اس کو فروغ دینے کے لئے باقاعدہ منصوبہ بندی کی گئی۔ اس کے بنیادی نکات کو واضح کرنے کے لیے ایک تحریری منشور پیش کیا گیا اور اس کے نظریات اور طریقِ کار کی تشہیر کے لئے رسائل وجرائد بھی شائع کیے گئے۔ ڈاکٹر انور سدید کے مطابق:

> ''سرریلزم نے ابتدا میں مصوری کو اور پھر ادب کو متاثر کیا۔
> چنانچہ میکس ارنسٹ، سیرو، ڈولی اور مسان وغیرہ نے ایسی
> تصویریں پیش کیں، جنہیں دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی اور آنکھ
> رنگوں، زاویوں اور شکلوں کی مافوق الحقیقت پر چندھیا جاتی۔''

انور سدید کے نزدیک سرریلسٹ فنکاروں کا مقصد شعور میں انقلاب لا کر دنیا میں تبدیلی پیدا کرنا تھا۔

چنانچہ انہوں نے ایسے امیجز کو فروغ دیا جو منطقی سوچ کی تحقیر کرتے تھے۔ سرریلزم کا اصل مقصد زبان کو توانائی بخشنا اور حقیقت کی تعریف اور اس کے ادراک کو وسعت کرنا تھا تا کہ تحت الشعور کی گہرائی کا احاطہ کیا جا سکے۔

سرریلزم نے ظاہری حقیقت اور شعور کے مدارج سے باہر نکلنے کی کوشش کی یعنی ماورائے حقیقت ایک اور طرح کی حقیقت کو پیش کرنے کی جستجو کی۔ یہی وجہ ہے کہ سرریئلی فنکار لاشعوری اور غیر منطقی طریقے پر کار بند ہوتا ہے۔ نیز شعور اور لاشعور کے سنگم پر جنم لینے والے تمثالوں، پیکروں اور کیفیات کو ایک نئی حقیقت کے طور پر صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنے کی کاشش کرتا ہے۔ وہ نہ صرف یہ کہ خواب کی ہمہ جہت شکتی کا قائل ہے بلکہ اس نے تحت الشعور میں ڈوب کر ایک آزاد نفسیاتی عمل کے تحت تخلیق کا مظاہرہ کیا۔ یعنی شعور کی رو کو منفرد انداز میں پیش کرنے کا طریقہ اختیار کیا۔ علاوہ ازیں سریت پسند فنکاروں نے داخلی خود کلامی، خود کار تحریر، مکالماتی نظم، تجسیمی تجریدیت، براہِ راست سمبلزم، نثری نظم، الفاظ کے انتخاب میں شخصی آزادی، نفسیاتی خود اختیاریت، تصویری کولاژ، فروتاژ، شاعرانہ وجدان کے ذرائع کو آزمایا۔ بقول نسیم نیشوفوز ''سورئیل ازم میں شاعرانہ وجدان نہ صرف مروجہ اشکال وہئیت کو اپنے اندر ضم کرتا ہے بلکہ نت نئی ہیئتوں کو جرأت مندانہ سطح پر تخلیق کرنے کا جذبہ بھی رکھتا ہے۔''

مجموعی طور پر بدنظمی اور بے ترتیبی کی منفی تحریک تھی۔ ادب میں اس تحریک نے نثر کو شعر کی لطافت عطا کی۔ چنانچہ براہِ راست طریقِ اظہار کو ترک کر کے رمز و کنایہ کا جمالیاتی اسلوب اختیار کرنے لگا۔ سرئیلی تحریک کو بیسویں صدی کی تحریک شمار کیا گیا ہے۔ دوسری طرف سرئیلی فنکاروں نے لاشعور کے ساتھ جو رشتہ قائم کیا تھا اس نے تحیر کو تو خوب ابھارا لیکن وہ ڈولتی ہوئی کیفیت جو فن میں منقلب ہو کر روح کو سبکسار کر دیتی ہے۔ ان فنکاروں کی تخلیقات میں پیدا نہ ہو سکی۔

ڈاڈازم

کیوبزم کے زوال کے ساتھ ہی ڈاڈازم کا آغاز ہوتا ہے ۱۹۱۵ء سے ۱۹۲۲ء تک یہ دور محیط ہے دوسر ی جنگ عظیم کی تباہ کاریوں سے جو ادیب اور فن کار برباد ہوئے اُنھوں نے Zurich میں پناہ لی تھی، اِن میں سے کچھ لوگوں نے ایک نئے نظریے کو جنم دینے کے لیے متحد ہو کر مصوری، مجسمہ سازی اور ادب کے میدانوں میں نئی تحریک کا آغاز کیا۔ اس کی بنیاد رکھنے والوں میں جو ادیب و شاعر شامل تھے اُن میں رومانیہ کا شاعر Tristan Tzara رومانیہ کے دو ادیب ہوگو بال Hugoball اور رچرڈ ہولسن بیک (Richard Huelsm Back) رومانیہ ہی ایک مصور مجسمہ ساز مارسل جنکو (Marcel Janco) اور جرمنی کا شا عر Hans Richte فن کار قابلِ ذکر ہیں ڈاڈازم سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ہولسن بیک لکھتا ہے۔

> ''ایک روز جوں ہی ہم نے جرمن فرنچ ڈکشنری کھولی تو سب سے پہلے
> جس نقطہ پر ہماری نظر پڑی وہ ''ڈاڈا'' تھا چوں کہ ہم اپنے خیالات کی تر
> جمانی کے لیے پہلے سے ہی کسی موزوں نام کی تلاش میں تھے اس لیے
> اس لفظ کو پاتے ہی ہم کھل اُٹھے ہمیں اپنی تحریک کے لیے یہ نام بہت منا
> سب معلوم ہوا اور ہم نے اس کو منتخب کر لیا۔''

اس رجحان کے علمبرداروں نے جو منشور جاری کیا اُنھوں نے اپنے اس دور کے ادیبوں، مصوروں اور مجسمہ سازوں کو تمام روایتی اسالیب اور اخلاقی معیار تہہ و بالا کرنے کی تلقین کی۔ اُس وقت یہ لوگ شعور و مذہب اور ادراک کی بندشوں سے سخت ناراض تھے کیوں کہ اِن کا ماننا تھا کہ موجودہ جنگ عظیم اِن تینوں کی دین ہے اور یہ

بھی کہ ادب نراجیت Anrchist کے سوائے اس اندوہناک جنگ سے نجات حاصل کرنے کا اور کوئی راستہ نہیں ہے۔

۱۹۱۶ء میں ان علمبرداروں نے زیورخ Zurich میں اِن کے علمبرداروں نے زیورخ Zurich میں Cabaretgapvoltaise کی بنیاد ڈالی۔ جہاں اِن لوگوں کے اجلاس منعقد ہوا کرتے تھے۔اس کے علاوہ اُنھوں نے ایک اور اسٹیج بھی تعمیر کیا جہاں سے یہ لوگ فرسودہ اقدار پر کھل کر حملے کیا کرتے تھے۔

جرمنی میں ۱۹۱۸ء میں ہولسن بیک نے ڈاڈازم کے تحت ایک سیاسی تحریک شروع کر کے فوجی بر بریت جو جنگ عظیم کی صورت میں رونما ہوئی تھی، کی شدت سے مخالفت کی۔

۱۹۱۹ء میں اس تحریک نے پیرس پہنچ کر بین اقوامی پوزیشن حاصل کر لی۔امریکہ میں اس تحریک کو Francis Picabia,. Marsel Duchamp اور Alfred Sleeglitz نے فروغ دیا۔ اس تحریک نے کیوبزم سے خاصہ استفادہ کیا ۱۹۲۲ء میں اس رجحان کو سرریلزم نے ختم کر دیا۔

یونٹ۔۴

اِکائی۔۳

تنقید تجزیہ (عملی تنقید)

لغوی معنی کے اعتبار سے کھرے اور کھوٹے کی پرکھ کا نام تنقید ہے۔ ہر چیز کے دو رخ ہوتے ہیں ایک کھرا، اور دوسرا کھوٹا۔ کبھی کبھار کسی چیز کا کھرا پن فوری طور پر نظر میں آجاتا ہے اور کھوٹا پن ڈھونڈنے کی ضرورت ہوتی ہے اور وہ ڈھونڈنے کے بعد نظر آتا ہے۔ جس کی نگاہ تیز ہوتی ہے وہ ان دونوں رخ کو ایک ہی نظر میں دیکھ لیتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک سنار سونے کو کسوٹی پر گھس گھس کر اندازہ لگا لیتا ہے کہ یہ سونا کھرا ہے یا کھوٹا؟ اگر کھرا ہے تو کتنا کھرا اور کھوٹا تو کتنا کھوٹا؟ اسی طرح ایک تاجر بھی کسی چیز کو چھو کر سمجھ جاتا ہے کہ وہ چیز کتنی کھری ہے یا کتنی کھوٹی؟ یہی طریقۂ کار زندگی کے ہر معاملے میں کام آتا ہے۔ آدمی اپنی ضرورت کی چیزوں کو اسی طرح پرکھتا ہے اور ان کا انتخاب کرتا ہے، اسی جانچ پرکھ کا نام تنقید ہے۔

اصطلاحی معنی میں تنقید اس تجزیاتی عمل کا نام ہے، جس کے تحت کسی فن پارے کی تشریح و توضیح کرنے کے علاوہ اس کی قدر و قیمت متعین کی جاتی ہے۔ کسی غزل، نظم، افسانہ، ناول یا کسی ادبی تخلیق کا مطالعہ کر کے اس کی خوبیوں اور خامیوں الگ الگ خانوں میں تقسیم کرتے ہوئے فن پارے اور فن کار کا مقام و مرتبہ کا تعین کریں تو اس عمل کو تنقید یا ادبی تنقید کہا جاتا ہے۔ تنقید لغوی اور اصطلاحی معنی کے بارے میں ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''تنقید کے لغوی معنی ''پرکھنے'' یا برے بھلے کا فرق معلوم کرنے
کے ہیں اور اصطلاح میں محاسن اور معائب کا صحیح اندازہ کرنا اور
اس پر کوئی رائے قائم کرنا تنقید کہلاتا ہے۔ انگریزی میں تنقید
کے لئے جو CRITICISM کا لفظ استعمال ہوتا ہے، اس
کے اصلی معنی عدل یا انصاف کے ہیں۔''

(اُردو تنقید کا ارتقاء ص، ۲۸)

تنقید کی دو قسمیں ہیں (۱) نظریاتی تنقید اور (۲) عملی تنقید

(۱) نظریاتی تنقید:۔ میں فن اور ادب کے تعلق سے کوئی خیال یا نظریہ پیش کیا جاتا ہے کہ فن یا فن کار یا شعر یا ادب کو کیسا ہونا چاہئے اور کیسا نہیں ہونا چاہئے؟ جیسے مولانا حالؔی نے اپنی تصنیف مقدمہ شعر و شاعری میں لکھا ہے کہ غزل کو کیسا ہونا چاہئے اور کیسا نہیں ہونا چاہئے؟ یا یہ کہ اُردو میں کون سی صنفِ سخن سب سے زیادہ مفید اور کارآمد ہے اور کون سے صنف بے کار اور بے وقت کی راگنی ہے۔ یا شعر کے وزن اور قافیہ کا ہونا ضروری ہے یا نہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے نظریاتی تنقید کے بارے میں لکھا ہے:

''نظری تنقید میں اصولوں کی بحث ہوتی ہے یعنی اس میں یہ بتایا
جاتا ہے کہ ادب اور آرٹ کیا ہیں؟ ان کی اہمیت اور ضرورت کیا
ہے؟ ان کا حسن کاری سے کیا تعلق ہے؟ ان کو زندگی کے ساتھ
ہم آہنگ ہونا چاہئے یا نہیں۔''

تنقیدی زوایے ص، ۶۳

(۲) عملی تنقید:۔ کسی نظریہ یا اصولِ نقد کے پسِ نظر، کسی فن پارے کو پرکھنے کا عمل، عملی تنقید کہلاتا ہے۔

مثلاً مارکس کے نظریۂ ادب کے پیشِ نظر کسی افسانہ، ناول یا ڈرامے یا شعری فن پارے کا تجزیہ کرنے کا نام عملی تنقید ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری میں حالی نے شاعری کے حوالے سے جو نظریات پیش کیے ہیں ان کو بنیاد بنا کر انہوں نے اُردو کی کئی شعری اصناف پر عملی تنقید کی ہے۔ مولانا شبلی نعمانی کا ''موازنہ انیس و دبیر'' بھی عملی تنقید کا عمدہ نمونہ ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی عملی تنقید کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''عملی تنقید اس تنقید کو کہتے ہیں جس میں کوئی نقاد بنائے ہوئے
> اصولوں کی روشنی میں کسی وقت کے ادب اور آرٹ کے کسی
> مخصوص شاہکار کو دیکھتا ہے، پرکھتا ہے اور ان کا جائزہ لیتا ہے۔
> یعنی وہ ان پر تنقید کرتا ہے۔''

تنقیدی زوایے ص،۶۳

غرض کہ کسی فن پارہ کی خوبیوں اور خامیوں کو کسی مخصوص نظریہ کے تحت جانچنے اور پرکھنے کا نام عملی تنقید ہے۔

حالؔی کی تحریروں میں عملی تنقید کے نمونے کئی سطح پر ملتے ہیں۔ ایک تو وہ خود مقدمہ شعر و شاعری میں جہاں وہ مختلف اصنافِ سخن یعنی غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ وغیرہ کے مختلف پہلوؤں پر تنقیدی نظر ڈالتے ہیں۔ دوسرے ان کی سوانحِ عمریوں میں زندگی کے حالات بیان کرنے کے ساتھ ساتھ انہوں نے ان شخصیتوں کی ادبی تحقیقات کا تنقیدی تجزیہ کیا ہے اور تیسرے ان تقریظوں یا تبصروں میں جو مختلف کتابوں پر مختلف اخبارات و رسائل میں وقتاً فوقتاً لکھے جاتے ہیں۔

غزل کی ہئیت حالؔی کو پسند ہے کیونکہ اس کے ہر شعر میں مختلف النوع خیالات پیش کیے جا سکتے ہیں۔ اس لئے وہ اس کی صورت میں اصلاح نہیں کرنا چاہتے۔ البتہ اس کے معنوی پہلو اور اصلاح کی طرف توجہ ضرور

کرتے ہیں۔ حالؔی نے غزلیہ شاعری کی خراب حالت کو محسوس کیا اور غزل میں سادگی، اصلیت اور جوش پر زور دیا ۔غزل کے علاوہ قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی کے متعلق بھی حالؔی کا یہی خیال ہے اور ان پر بھی وہ انہیں بنیادی اصولوں کی روشنی میں تنقید کرتے ہیں۔

سوانح عمریوں میں جو تنقیدی نمونے موجود ہیں، ان میں بھی یہی خصوصیات نمایاں ہیں۔ یادگارِ غالب میں اگر چہ انتخابات کلام اور تشریح کو خاص طور پر پیشِ نظر رکھا گیا ہے لیکن ساتھ ہی تنقیدی پہلو سے بھی چشم پوشی نہیں کی۔ اور انہیں اصولوں کی روشنی میں کلامِ غالب پر روشنی ڈالی ہے، جو انہوں نے شاعری کے لئے قائم کیے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ غالبؔ کی شاعری کو اکتسابی نہیں سمجھتے۔ سادگی، اصلیت اور جوش کی خصوصیت بھی وہ غالبؔ کی شاعری میں تلاش کرتے ہیں۔ جدت بھی ان کو مرزا غالبؔ کے کلام میں نظر آتی ہے۔ حالؔی کو غالبؔ کے یہاں اخلاقی پہلو بھی دکھائی دیتے ہیں۔ تشبیہات و استعارات بھی اعلیٰ درجے کے نظر آتے ہیں۔ یہی خصوصیات ان کی دوسری سوانح عمریوں کی تنقید میں قدرے نمایاں ہے۔

نظریاتی تنقید کی طرح حالؔی کی عملی تنقید بھی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ کیونکہ ان سے قبل اس طرح اصولوں کو سامنے رکھ کر باقاعدہ تنقید نہیں کی جاتی تھی۔ حالؔی پہلے نقاہیں جنہوں نے اس طرف توجہ کی، یہ ٹھیک ہے کہ ان کی تنقید میں کہیں کہیں تشریح کا پہلو بھی غالب آجاتا ہے۔ کہیں کہیں وہ تنقید کی قدیم اصطلاحات سے بھی کام لیتے ہیں لیکن یہ سب کچھ انہیں بعض مجبوریوں کے پیشِ نظر کرنا پڑا ہے، جس کا اظہار وہ خود بھی کرتے ہیں۔ ویسے ان کی کوشش یہی رہتی ہے کہ حالات کے پسِ منظر میں افادی اور جمالیاتی، صوری و معنوی پہلوؤں کا پتہ لگایا جائے۔

حالؔی کے بعد شبلؔی کی تنقیدی کتابوں میں بھی عملی تنقید کے نمونے موجود ہیں۔ ''شعرالعجم'' میں مختلف

شاعروں کا تذکرہ کرتے ہوئے وہ ان کے کلام کا تنقیدی تجزیہ بھی کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ مختلف اصنافِ سخن یعنی غزل، مثنوی، مرثیہ اور قصیدہ پر بھی تنقیدی زوایہ نظر سے روشنی ڈالتے ہیں۔ بعض جگہ مشہور غزلوں اور نظموں پر تبصرہ بھی ہے۔ سوانح مولوی روم پر تنقید کم ہے اور فلسفہ اور تصوف کا بیان زیادہ ہے۔ موازنہ انیس و دبیر خالص عملی تنقید کا نمونہ ہے۔ ان کے مقالات میں بھی عملی تنقید کے چند نمونے موجود ہیں۔

حالؔی اور شبلؔی کے بعد عملی تنقید کے نمونے محمد حسین آزاد کی تصنیف ''آبِ حیات'' میں ملتے ہیں۔ اس کے علاوہ سخن دانِ فارس کے ایک لکچر اور دیوانِ ذوق میں اس کی چند مثالیں موجود ہیں۔ عملی تنقید میں آزاد سختی سے اپنے قائم کیے ہوئے اصولوں پر عمل نہیں کرتے۔ کہیں وہ ان سے کام لیتے ہیں اور کہیں پسِ پشت ڈال دیتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کی عملی تنقید سائنٹی فک اور عقلی نہیں ہو پاتی۔ وہ اپنی رائے کا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ یہ رائے صحیح بھی ہوتی ہے۔ لیکن ایسی رائے ایک عام انسان بھی قائم کرسکتا ہے۔ پھر بھی جو خیالات وہ قائم کرتے ہیں وہ غلط نہیں ہوتے۔ چنانچہ اُردو شاعروں کے متعلق جن خیالات کا اظہار انہوں نے کیا ہے۔ آج کے نقاد انہیں پر اپنی تنقید کی بنیاد رکھتے ہیں۔

آزاد کی عملی تنقید کو اسلوب نے بہت نقصان پہنچایا ہے۔ ان کی عبارت رنگین ہوتی ہے۔ وہ بات میں سے بات پیدا کرتے ہیں جس کی وجہ سے تنقید کی طرف سے ان کی توجہ ہٹ جاتی ہے اور وہ اندازِ بیان کو بہتر سے بہتر بنانے میں منہمک ہو جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کی تنقید لفاظی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ہر جگہ تنقید میں یہ خامی نمایاں ہے۔ ان کی عملی تنقید میں بعض جگہ تقابلی تنقید کی خصوصیات ملتی ہیں، وہ بعض اُردو شاعروں کا مقابلہ فارسی شاعروں سے کرتے ہیں۔ لیکن اس میں تفصیل کو دخل نہیں بلکہ ان کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ اپنے شاعروں کو ان سے بڑھائیں۔ اس مطالعے میں وہی خصوصیات نمایاں نظر آتی ہیں جو تذکروں کی تقابلی تنقید میں ملتی ہیں

۔البتہ شاعروں کے حالات، ان کے اخلاق و عادات، ان کا سماجی ماحول جوان کے کلام میں جانچنے کے لیے پس منظر کا کام دیتے ہیں، ان سب کی تصویر آزاد بڑی ہی چابکدستی سے کھینچتے ہیں۔

عملی تنقید میں تنقید کے اصول ونظریات کا مطالعہ بھی شامل ہے اور ادبی تصانیف کا مطالعہ بھی۔ اصول و نظریات میں ادب اور زندگی کا رشتہ، حقیقت اور تخیل، افادیت اور پروپیگنڈا، مواد اور ہیئت کا تعلق، حسن کا مفہوم، تنقید نگار کا نقطۂ نظر، ادب اور عوام، شعر و ادب میں زبان کی جگہ، اسلوب، فنی اصول اور روایاتِ فن چند اہم مباحث ہیں جن کے ضمن میں اور بہت سے معاشی، سماجی اور نفسیاتی پہلو آئیں گے۔ اگر نقاد ان مسائل پر واضح رائے نہیں رکھتا اور اپنی رایوں کو کسی مخصوص فلسفۂ ادب سے منطقیانہ طور پر ہم آہنگ نہیں رکھ کر سکتا تو اسے عملی تنقید کے میدان میں قدم رکھنے کا حق حاصل نہیں ہے۔ کیونکہ انہیں مسائل کے علم کو بنیاد بنا کر وہ کسی ادب پارے کا تجزیہ کر سکتا ہے۔ اس میں مواد اور موضوع کی صداقت اور فن کی خصوصیات کی جستجو کر سکتا ہے ورنہ وہ یا تو اپنے غیر تنقیدی تاثرات پیش کر سکے گا یا تشریح پر اکتفا کرنے پر مجبور ہوگا۔ ان مسائل کے متعلق نقاد جس قسم کی رائے رکھتا ہوگا، اسی کے مطابق اس کی عملی تنقید ہوگی یعنی اگر وہ سماجی حقیقت پسندی کو اپنے خیالات کی بنیاد بنائے گا تو وہ ادب میں ویسے ہی اقداری جستجو کرے گا اور اگر اس کا نقطۂ خیال تاثراتی ہوگا تو اس سے بالکل مختلف چیزیں ڈھونڈھنے کی کوشش کرے گا اور ہر قدم پر دونوں قسم کے نقادوں میں اختلاف رائے ہوگا۔ اس طرح ایک ہی ادب پارہ عملی تنقید کی بساط پر مختلف حیثیتیں اختیار کرے گا۔ ادبی نظریات کی بہت سی قسمیں ہو سکتی ہیں، اس لیے عملی تنقید پر نگاہ رکھتے ہوئے نقاد کے نقطۂ نظر کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

بعض نقاد ادب اور شاعری کو مخصوص قوموں کے مزاج، کردار، عادات و اطوار کی روشنی میں پرکھتے ہیں اور ادب کو ادیب کی قومی زندگی سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ طریق کار نسل اور قوم کے غلط

نظریات پر مبنی ہے، اس لیے نتائج اس سے نکلیں گے وہ دلچسپ تو ہو سکتے ہیں لیکن ان کا صحیح ہونا ضروری نہیں۔ کچھ نقاد اصنافِ ادب اور ان کی حد بندیوں کو بے حد اہم قرار دیتے ہیں اور ان کی ساری کوشش اسی بات پر مرکوز رہتی ہے کہ کوئی مخصوص نظم یا کتاب کس صنفِ ادب میں رکھی جا سکتی ہے۔ ادب کو اصناف میں تقسیم کرنے کا کام سب سے پہلے ارسطو اور بعد میں ہوریس نے کیا۔

عملی تنقید کے سلسلے میں یہ سوال برابر پیدا ہوتا ہے کہ شعر و ادب میں فلسفے کا ہونا ضروری ہے؟ کیا ادب میں عظمت فلسفہ سے ہوتی ہے اور کیا شاعر کے لیے کسی مکمل اور منظّم فلسفۂ حیات کا ہونا لازمی ہے؟ اس میں شک نہیں کہ فلسفہ اور ادب دو مختلف حقیقتیں ہیں، جن کی سرحدیں کئی مقامات پر مل جاتی ہیں مگر ان میں کوئی دشمنی نہیں ہے۔ بہت سے ایسے شاعر اور ادیب ملتے ہیں جن کے مطالعے کے لیے فلسفے کا علم ضروری ہے۔ بعض اوقات ادب تاریخ افکار میں ایک دستاویز کی حیثیت سے کام میں لایا جا سکتا ہے کیونکہ ادیب اور شاعر محض فلسفے سے متاثر ہی نہیں ہوتے رہے ہیں بلکہ انہیں اپناتے بھی رہتے ہیں۔ پھر بھی یہ مسئلہ بحث طلب ہے کہ ایک نقاد نے تو یہاں تک کہا ہے کہ شاعری میں جس فلسفے کا ذکر ہوتا ہے وہ غلط اور پیش پا افتادہ ہوتا ہے۔ سولہ سال سے زیادہ عمر کا انسان اس سے لطف اندوز ہو ہی نہیں سکتا، جو شاعری فلسفیانہ معلوم ہوتی ہے اس کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ محض معمولی اخلاقی نوعیت کی ہیں۔ ایلیٹ نے بھی کہا ہے کہ حقیقی تفکر نہ تو شیکسپیر کے یہاں ہے نہ ڈانٹے کے یہاں۔ آرنلڈ نے ایک موقع پر شاعری کو فلسفہ اور مذہب سے بلند تر حقیقت کا حامل قرار دیا ہے۔ تقریباً یہی خیال ایک جگہ افلاطون کے یہاں اور ماضی قریب میں ڈاکٹر اقبالؔ کے یہاں ملتا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ شعر و ادب میں افکار و خیالات جگہ پاتے ہیں اور خاص قسم کی فنی لطافت کے ساتھ، لیکن اس بحث سے کچھ نتائج اسی وقت نکل سکتے ہیں جب ہم فلسفے کا عملی مفہوم متعین کر لیں، فلسفہ اور فلسفیانہ خیالات کے فرق کو سمجھ لیں اور فلسفی اور ادیب کے ادراک حقیقت کے طریقوں پر غور کر لیں۔ مختصراً ہم یوں سمجھ سکتے ہیں کہ ایک اعلیٰ درجے کے ادیب اور شاعر کے ادیب اور شاعر کے پاس کوئی نہ کوئی فلسفۂ خیال ضروری ہوتا ہے اور وہ

اپنے افکار وخیالات پیش کردہ حقائق ایک دوسرے کی نفی نہ کریں اور اگر اس کے پاس کچھ کہنے لحاظ ہے تو وہ ایک منطقی تسلسل کے ساتھ پیش کیا جائے۔ پھر اگر کسی ادیب کے خیالات تاریخ کے مادی تجزیہ اور سماجی حقائق پر مبنی ہوں گے تو وہاں ایسی غلطی کا امکان کم ہوگا اور افکار میں خود ایک طرح کا فلسفیانہ تسلسل پیدا ہو جائے گا۔ لیکن وہ فلسفہ کا بدل کسی حالت میں بھی قرار نہ پائے گا۔ نظم یا کسی اور ادب پارے کو منظوم فلسفہ کہنا درست نہیں۔ پھر بھی یہ کہنا کہ فلسفیانہ گہرائی ادب میں عظمت نہیں پیدا کرتی۔ فلسفہ ادیب کے شعور کا جزو اور عملی زندگی کی صداقتوں کا نقیب بن کر ادب میں جگہ پاتا ہے اور چونکہ فلسفہ بھی ادب کی طرح معاشی بنیادوں ہی کے اوپر وجود میں آتا ہے۔ اس لیے دونوں میں ایک ہی قسم کے حقائق کا دو طریقوں سے ظاہر ہونا بالکل قرین قیاس ہے، حقائق کے اظہار کے طریقوں کو دیکھتے ہوئے بعض اوقات ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کی تنقید میں بھی یکسانی یا اختلاف کا اظہار پایا جاتا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ فنی حیثیت سے رقص، موسیقی، مصوری، سنگ تراشی اور شاعری پر رائے دیتے ہوئے مختلف باتوں پر زور دینے کی ضرورت پیش آئے گی۔ کیونکہ ہر فن کے ارتقاء کی تاریخ مختلف ہے۔ خود ادب کے مختلف اصناف کے مطالعہ میں ان اختلافات کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ کیونکہ ہر صنف کے فنی مطالبات مختلف ہوتے ہیں لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکل سکتا کہ نظریۂ تنقید بھی ہر جگہ بدل جائے گا۔ کیونکہ تنقید تو حقائق کے جانچنے کے اصولوں پر مبنی ہے، اس میں حقائق کی ظاہری شکل کے لحاظ سے ضروری ترمیم کرنے کی ضرورت پیش آئے گی اور بس، زبان کے استعمال، صنائع و بدائع، معانی و بیان، تلمیحات، محاکاتی حسن، واقعہ نگاری وغیرہ کے متعلق ہر صنف ادب کے لحاظ سے رائے قائم کی جائے گی کیونکہ ان سب کا ستعمال ہر نظم اور ہر ادب پارے میں یکساں طور پر نہیں ہوتا۔

عملی تنقید نظریاتِ تنقید کا استعمال ہے۔ شعر وادب کے نمونے کو جانچنے کے لیے یہ نظریے شعر وادب کے جانچنے اور پرکھنے ہی کے دوران میں پیدا ہوئے ہیں اور کہیں سے بن کر نہیں آئے ہیں۔ اس لیے تخلیق اور تنقید میں بہت زیادہ فرق کرنا مناسب نہیں ہے۔ ادبی جائزہ ادیب کو اپنی کاوشوں کے سمجھنے میں مدد دیتا ہے اور ادب کے حسن کو دوبالا کرتا ہے۔

یونٹ۔۴

اِکائی۔۴

اُردو کے اہم نقاد

خواجہ الطاف حُسین حالؔی

حالؔی کی شخصیت کو اُردو ادب میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔انہوں نے اُردو ادب کے مختلف شعبوں میں اپنے کارناموں سے اضافے کیے ہیں۔شاعری میں ان کی اہمیت مسلم ہے۔اوران میں ایک بڑے شاعر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔سوانح نگاری ان کا خاص میدان ہے۔اُردو میں انہیں کے ہاتھوں اس فن کی ابتدا ہوئی۔علمی مقالات لکھنے میں بھی ان کا مرتبہ بلند ہے اور وہ ایک بڑے نقاد بھی ہیں۔انہوں نے تنقید کی طرف خاص توجہ کی ہے۔اوراُردو زبان وادب میں تنقید کا باقاعدہ آغاز بھی حالؔی کی تصنیف ''مقدمۂ شعروشاعری'' سے ہوتا ہے۔حالؔی کو تنقید کا معمارِ اول اور ''مقدمہ شعرو شاعری'' کو اولین تنقیدی صحیفہ قرار دیا گیا ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر کلیم الدین لکھتے ہیں:

> '' اُردو تنقید کی ابتدا حالؔی سے ہوتی ہے۔ پرانی تنقید محذوف اور مقصود کے جھگڑوں، زبان ومحاورات کی صحت و اسناد کی ہنگامہ آرائی تک محدود تھی۔حالؔی نے سب سے پہلے جزئیات سے قطع نظر کی اور بیادی اصول پر غور کیا۔شعرو شاعری کی ماہئیت پر کچھ روشنی ڈالی اور مغربی خیالات سے

استفادہ کیا۔ اپنے زمانہ، اپنے ماحول، اپنے حدود میں
حالؔی نے جو کچھ کیا وہ بہت تعریف کی بات ہے۔ وہ اُردو
تنقید کے بانی بھی ہیں، اُردو کے بہترین نقاد بھی۔''

اسی طرح حالؔی کی ناقدانہ حیثیت اور مقدمہ شعر و شاعری کی اولیت کا اعتراف کرتے ہوئے ڈاکٹر عبادت بریلوی نے لکھا ہے:

''مقدمہ شعروشاعری حالی کے دیوان کا مقدمہ ہے۔اور
اُردو میں اصولِ تنقید کی سب سے پہلی کتاب ہونے کی
حیثیت سے اس کی بڑی اہمیت ہے۔اس میں انہوں نے
شعروشاعری کے مختلف پہلوؤں کو مختلف زاویوں سے دیکھا
ہے اور اس کی اہمیت ذہن نشین کرائی ہے.....اُردو زبان
پر تنقید کی پہلی یہ کتاب ہے اور اس موضوع پر اب تک اس
سے بہتر کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔''

تنقید میں حالؔی کی مستقل کتاب تو مقدمہ شعروشاعری ہی ہے لیکن ان کی دوسری تصانیف میں بھی جا بجا تنقیدی خیالات مل جاتے ہیں۔ حیاتِ جاوید، حیاتِ سعدی، یادگارِ غالبؔ اگرچہ سوانح کتابیں ہیں لیکن تنقیدی پہلو ان میں بھی کافی حد تک موجود ہیں۔ ان کے علاوہ ان کے کچھ مضامین اور تبصرے بھی ہیں جو مختلف رسائل میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے اور جن کو اب انجمن ترقی اُردو نے ''مقالاتِ حالی'' کے نام سے دو حصوں میں شائع کیا ہے۔ ان مضامین اور تبصروں میں بھی تنقیدی پہلو واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔

حالؔی کی تمام تصانیف میں ''مقدمہ شعروشاعری'' کو اوّلیت حاصل ہے۔ یہ کتاب کس طرح

وجود میں آئی ؟ محققین کے مطابق اس کی حقیقت یہ ہے کہ ۱۸۹۳ء میں دیوانِ حالی شائع ہوا تو اس میں مصنف کا ایک طویل مضمون بھی شامل تھا۔ اس مضمون میں اصولِ شاعری سے بحث کی گئی تھی اور بتایا گیا تھا کہ شاعری کو کیسا ہونا چاہئے اور کیسا نہیں ہونا چاہئے بعد کو یہ مضمون الگ شائع ہوا اور اس نے ایک علیحدہ تصنیف کی شکل اختیار کر لی یہی مضمون ہے جو آج ''مقدمہ شعر و شاعری'' کے نام سے کتابی مشہور ہے۔

''مقدمہ شعر و شاعری'' جب شائع ہوا تو چاروں طرف سے مخالفت کا ایک طوفان اُٹھ کھڑا ہوا۔ حالی کو خیالی اور ڈفالی جیسے ناموں سے پکارا گیا۔ مگر زمانہ سب سے بڑا مصنف ہے۔ اس کے بعد مخالفتوں کا طافان تھم گیا اور سنجیدگی سے حالی کے کارنامے پر غور کیا گیا تو سب کو تسلیم کرنا پڑا کہ حالی اُردو کے پہلے باضابطہ تنقید نگار ہیں اور ان کی تصنیف مقدمہ شعر و شاعری اُردو تنقید کی پہلی باضابطہ کتاب ہے۔ بابائے اُردو مولوی عبدالحق نے اسے اُردو تنقید کا پہلا نمونہ قرار دیا اور پروفیسر آل احمد سرور نے اسے اُردو شاعری کے پہلے منشور کے نام سے منسوب کیا۔

مقدمہ شعر و شاعری دو حصوں میں تقسیم ہے۔ پہلے حصے میں شاعری کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرے حصے میں عملی تنقید ہے۔ یہاں غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ جیسی اصناف کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اور ان کی اصلاح کے لئے مشورے بھی دیے گئے ہیں۔

مولانا حالی شعر و ادب کو محض مسرت حاصل کرنے کا ذریعہ نہیں سمجھتے تھے اور ان کی مقصدیت کے قائل تھے۔ وہ شاعری کی تاثیر سے فاعدہ اُٹھانے کو ضروری سمجھتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ شاعری زندگی کو بہتر بنانے میں مددگار ہو سکتی ہے اور دنیا میں اس سے بڑے بڑے کام لیے گئے ہیں۔ اپنے خیال کی تائید میں انہوں نے کئی مثالیں پیش کی ہیں۔ ان میں ایک مثال سولن ایک یونانی ریاست ایتھنز کا باشندہ تھا۔ ایتھنز نے ایک بار اسی شکست کھائی کہ لوگوں نے آئندہ جنگ کرنے کا خیال تک چھوڑ دیا

۔سولن نے اپنے شعروں سے ان کی غیرت کو لکارا۔تدبیر کارگر ہوئی اور اس کی ریاست پھر سے آزاد اور سربلند ہوگئی۔اسی طرح حالی کے نزدیک اخلاق کی اصلاح کا شاعری سے بہتر کوئی ذریعہ نہیں۔

حالؔی کے ان خیالات سے بہت سے لوگوں نے سخت اختلاف بھی کیا۔کہا گیا کہ شاعری کا کام لطف اندوزی ہے۔اس سے زندگی کو بہتر بنانے اور اخلاق کو سدھارنے کا کام لینا ایسا ہی ہے جیسے ہرن پر گھاس لادنا ہے۔پھر یہ بھی کہا گیا کہ شاعری اور مقصدیت میں کوئی بیر نہیں۔شرط یہ ہے کہ مقصد یا پیغام شعر میں اس طرح ڈھل جائے کہ پروپگینڈھ نہ لگے۔ایک فرانسیسی مفکر سارتر نے کہا کہ شاعری،موسیقی اور مصوری سے صرف لطف لیا جاسکتا ہے۔ان سے پیغامبری کا کام نہیں لیا جاسکتا۔پیغام دینے کے لئے نثر موجود ہے۔مگر حالی نے جو کچھ کہا وہ وقت کا تقاضا تھا۔اس وقت شاعری کا مفید و کارآمد ہونا ہی ضروری تھا۔انہوں نے مقدمے کے سروق پر ایک عربی قول درج کیا تھا جس کا مفہوم تھا:

''جدھر کو زمانہ پھرے تم بھی ادھر کو پھر جاؤ''

مولانا حالی نے لفظ و معنی سے متعلق بھی بحث چھڑی ہے۔وہ ابن خلدون کی رائے دہراتے ہیں کہ شاعری میں لفظ ہی سب کچھ ہے معنی کی زیادہ اہمیت نہیں۔حالی اس رائے سے اختلاف کرتے ہوئے لفظ اور معنی دونوں کی یکساں اہمیت کا اعتراف کرتے ہیں مگر اصلیت یہ ہے کہ ان کا جھکاؤ معنی کی طرف ہے۔وہ شاعری میں پیغامبری کے ائل تھے۔اس لیے ممکن نہ تھا کہ وہ پیغام کو زیادہ اہمیت نہ دیتے ۔آج ناقدین ادب اس بات پر متفق ہیں کہ لفظ و معنی میں وہی رشتہ ہے جو روح و تن کے درمیان ہوتا ہے ۔

مقدمہ شعر و شاعری میں مولانا حالؔی نے واضح کیا ہے کہ تین چیزوں کے بغیر شاعری میں کمال حاصل نہیں کیا جاسکتا۔یہ تین چیزیں:۔تخیل۔مطالعۂ کاینات۔اور تفحص الفاظ ہیں۔

تخیل وہ شے ہے جسے انگریزی میں ایمجی نیشن کہا جاتا ہے۔مولانا کا خیال ہے کہ یہ ملکہ پیدائشی

ہوتا ہے۔ اسے مشق سے حاصل کرنا ممکن نہیں ہے۔ ہاں اگر یہ موجود ہے تو کوشش سے اس میں اضافہ ضرور کیا جا سکتا ہے۔ مشرق و مغرب کے سبھی علما تخیل کی اہمیت کے قائل ہیں۔ شبلی تخیل کو قوتِ اختراع کا نام دیتے ہیں۔ تخیل کی سب سے مکمل تعریف کولرج نے کی ہے۔ اس کے لفاظ میں یہ وہ قوت ہے جو دو مختلف چیزوں میں یکسانیت اور یکساں چیزوں میں اختلاف تلاش کر لیتی ہے۔ مثلاً چاند اور انسانی چہرے میں بڑا فرق ہے مگر شاعر اپنے محبوب کو چاند کہتا ہے۔ آسان زبان میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ تخیل خیال کی پرواز کا نام ہے۔ اسی کے پروں سے اُڑ کر ہم جب چاہتے ہیں ماضی میں جا پہنچتے ہیں اور جب چاہتے ہیں مستقبل کی سیر کرتے ہیں۔ اسی کے سہارے بیٹھے بیٹھے دور دراز ملکوں کا سفر کر آتے ہیں۔ یہ تخیل ہی تو ہے جو شاعر کو ایک ہی پھول میں کبھی خدا کا جلوہ دکھاتا ہے تو کبھی محبوب کے چہرے کی سیر کراتا ہے۔ اس کی بکھری ہوئی پتیوں کو دیکھ کر شاعر کو عاشق کا چاکِ گریباں یاد آتا ہے۔ کبھی اسے کملاتے دیکھ کر زندگی کی بے ثباتی کا خیال آتا ہے۔ مختصر یہ کہ تخیل کے بغیر شاعر ممکن نہیں۔ حالی شاعروں کو صلاح دیتے ہیں کہ تخیل کو بے لگام نہ چھوڑ دینا چاہئے۔ اس پر عقل کی گرفت ضروری ہے ورنہ اس کی پروازی اتنی بلند ہو جائے گی کہ شعر کا مفہوم ہاتھ نہ آ سکے گا۔

حالؔی شاعری کے لئے دوسری سب سے ضروری چیز مطالعۂ کائنات کو سمجھتے ہیں۔ ہر شاعر یا فن کار اپنے فن کے لیے خام مواد اس کائنات سے حاصل کرتا ہے جس میں ہم سانس لیتے ہیں۔ یہ کائنات اتنی وسیع اور ایسی عظیم الشان ہے کہ اس کے چھوٹے سے حصے کو بھی کامیابی کے ساتھ پیش کر دینا بہت مشکل ہے لیکن جب فن کار کسی حصے کو منتخب کر لے تو ضروری ہے کہ پیش کرنے سے پہلے اس کا بھرپور مطالعہ کرے۔ جو کردار پیش کیے جا رہے ہیں ان کی نفسیات سے مکمل آگاہی حاصل کرے ورنہ اسے کامیابی حاصل نہ ہو سکے گی۔

شاعری کے لیے حالی نے تیسری شرط تفحصِ الفاظ قرار دی ہے۔ یعنی کہ مناسب الفاظ کی جستجو۔

جس طرح مصوری رنگوں کے بغیر تصویر نہیں بنا سکتا ہے اسی طرح شاعر لفظوں کے بغیر شاعری نہیں کر سکتا ۔مصور بہت سوچ سمجھ کر رنگوں کا انتخاب کرتا ہے۔اسی طرح شاعر ایک ایک لفظ کے لیے ستر ستر کنویں جھا نکتا ہے۔ بڑی چھان بین کے بعد لفظوں کو چُنتا ہے اور انہیں نگینوں کی طرح شعر میں جڑ ا دیتا ہے۔شعر کہنے کے بعد بھی شاعر اس کی نوک پلک سنوارتا رہتا ہے۔حالؔی نے رومی شاعر ورجل کی مثال دی ہے جو صبح کو شعر کہنے کے بعد دن بھر انہیں سنوارنے اور بہتر بنانے میں لگا رہتا تھا جس طرح ریچھنی اپنے بچوں کو چاٹ چاٹ کر خوبصورت بنا دیتی ہے ورجل کی رائے میں شاعر بھی اسی طرح محنت کر کے اپنے شعروں کو آبدار بناتا ہے۔

اس کے بعد حالی ان خوبیوں کا ذکر کرتے ہیں جو دنیا کے بہترین شاعروں کے کلام میں پائی جا تی ہیں۔ یہ سادگی، جوش اور اصلیت ہیں۔

حالؔی کی رائے ہے کہ شعر کو سادہ اور آسان ہونا چاہئے تا کہ قاری کو اسے سمجھنے میں زیادہ دقت پیش نہ آئے ۔حالؔی شعر میں الفاظ کی سادگی کے ساتھ ساتھ خیال کی سادگی کی بھی تلقین کرتے ہیں۔حالانکہ بعض حضرات نے اس بات سے اختلاف بھی کیا ہے کیوں کہ شروع میں زندگی سادہ ہوتی ہے، زمانہ جوں جوں آگے بڑھتا ہے زندگی بھی پیچیدہ ہوتی چلی جاتی ہے۔شاعری زندگی کا آئینہ ہے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ شاعر سادگی سے پیچیدگی کی طرف نہ بڑے۔

شعر کے دوسری خوبی حالؔی ''جوش'' کو قرار دیتے ہیں۔جوش سے حالی کی مراد یہ ہے کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور موثر انداز میں پیش کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادے سے مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کر دیا کہ اسے باندھا جائے۔ایسا شعر تاثر سے لبریز ہو تا ہے اور سُننے والے کے دل پر اس سے ایک خاص کیفیت گزرتی ہے۔

مولانا حالؔی شعر کے لئے تیسری اہم خصوصیت ''اصلیت'' بتاتے ہیں۔اُن کا خیال ہے کہ اچھے

اور عمدہ شعر کی بنیاد اصلیت ہو ہوتی ہے ۔ اگر شعر میں وہ بات بیان کی جائے جس کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں تو ایسا شعر ''خواب کا تماشا'' بن کے رہ جائے گا کہ ابھی سب کچھ تھا اور آنکھ کھلی تو کچھ بھی نہیں ۔شاعر کو ایسی تشبیہات سے بھی بچنا چاہئے جن کا وجود صرف عالم بالا پر ہو۔ دراصل حالؔی جھوٹ اور مبالغ سے نفرت کرتے ہیں اور اُردو شاعری میں اسی کا بازار گرم تھا۔ چنانچہ انہوں نے جھوٹ اور مبالغ آرائی کی بڑی شدت سے مخالفت کی ہے۔جس کی مثالیں چند اشعار کی صورت میں درجہ ذیل ہیں:

بُرا شعر کہنے کی گر کچھ سزا ہے
عبث جھوٹ بکنا اگر نا روا ہے
تو وہ محکمہ جس کا قاضی خدا ہے
مقرر جہاں نیک و بد کی سزا ہے

.....

گہنگار واں جھوٹ جائیں گے سارے
جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے

.....

وہ دن گئے کہ جھوٹ تھا ایمان شاعری
قبلہ ہوا اس طرف تو نہ کیجو نماز تو

غرض کہ ''اصلیت'' کے بارے میں حالؔی کے خیالات اُلجھے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ وہ شاعری میں مبالغے کی اہمیت سے انکار بھی کرتے اور اس کی گرم بازاری ان کو گوارہ بھی نہیں ۔

سادگی ، جوش اور اصلیت کے ساتھ ساتھ حالؔی نے شعر کے لئے وزن اور قافیے کو ضروری قرار دیا ہے ۔ان کے مطابق قافیہ اور وزن سے شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے اس لئے انہوں نے قافیہ اور وزن کو

شاعری کا ''زیور'' قرار دیا ہے۔

درسِ اخلاق کو مولانا حالؔی کے مباحثِ شعر و شاعری میں مرکزی اور کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ ان کی رائے ہے کہ بُری شاعری سوسائٹی کو گمراہ کرتی ہے اور بُری سوسائٹی شاعری کو غلط راستے پر ڈال دیتی ہے۔ اخلاق کو خراب کرنے والی باتیں شاعری اور سوسائٹی دونوں کو برباد کر دیتی ہیں۔ اس لیے مولانا کی رائے میں ان سے اجتناب ضروری ہے۔

''مقدمہ شعر و شاعری'' کے دوسرے حصے میں حالؔی اُردو شاعری کی اہم اصناف سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہیں۔ جن میں مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، غزل وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

اُردو کی شعری اصناف میں حالؔی مثنوی کو سب سے زیادہ مفید اور کارآمد صنف قرار دیتے ہیں۔ کیونکہ اس میں شاعر اپنی بات تسلسل اور ربط کے ساتھ ادا کر سکتا ہے۔ اُن کے مطابق عربی شاعر کا رجحان فارسی شاعری سے بلند ہے مگر فارسی شاعری کو اس لیے فوقیت دی جا سکتی ہے کہ اس میں بلند پایہ مثنویاں موجود ہیں۔ انہیں افسوس ہے کہ اُردو کا دامن اس طرح کی مثنویوں سے خالی ہے۔ صرف چند مختصر عشقیہ مثنویاں ہیں جن میں طرح طرح کے عیب ہیں۔

حالؔی اُردو مرثیہ کے بھی قدر دان ہیں کہ اس سے اُردو شاعری کا دامن وسیع ہوا ہے۔ شاعر میں نئے مضامین اور اس کے ساتھ بہت سے نئے الفاظ داخل ہوئے۔ مرثیے میں ان واقعات کا ذکر ہوا جن کی بنیاد حقیقت پر ہے۔ ان کے نزدیک مرثیہ گو شعراء نے فطری اندازِ بیان اختیار کیا ہے۔ مرثیے کی سب سے اہم خصوصیت حالی کو یہ پسند ہے کہ اس کے ذریعے اخلاق کی بہتر تعلیم دی جا سکتی ہے۔

حالؔی قصیدے کو سخت ناپسند کرتے ہیں کیونکہ اس میں جھوٹ اور خوشامد کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور قصیدہ گو اپنی ذاتی غرض کو پورا کرنے کے لیے اس طرف متوجہ ہوتا ہے۔

غزل کی مقبولیت کا حالؔی کو اعتراف ہے مگر اس صنف میں انہیں بہت سی خرابیاں نظر آتی ہیں

جن کا دور کیا جانا وہ ضروری سمجھتے ہیں ۔ ایسا نہ ہونے کی صورت میں انہیں اندیشہ ہے کہ صنفِ غزل ختم ہو جائے گی ۔

غزل پر مولانا حالؔی نے کئی اعتراضات کیے ہیں ۔ جن میں پہلا یہ کہ غزل میں عشق و عاشقی کے سوا اور کچھ نہیں ہے ۔ یہ عشق بھی فرضی ہے یعنی کسی نے عشق نہ کیا ہو تو وہ بھی غزل میں عاشقی کا دعوا کرتا ہے ۔ دوسرا یہ کہ غزل کے مضامین محدود ہیں ۔ ایک ہی بات کو اُلٹ پلٹ کر بار بار بیان کیا جاتا ہے ۔ شراب ، ساقی ، صراحی اور جام کا اس طرح ذکر ہوتا ہے کہ پڑھنے والا اس برا یہ طرف مائل ہو جاتا ہے ۔

غزل کے محبوب کا مرد ہونا بھی حالؔی کے لئے باعثِ شرم ہے ۔ غزل کی زبان بھی ایک خاص دائرے سے باہر قدم نہیں رکھتی اور صنائع بدائع کی ایسی بھرمار ہے کہ شعر کی تاثیر جاری رہتی ہے ۔

مجموعی طور پر حالؔی اور مقدمہ شعر و شاعری پر آج تک جتنی بھی تحقیق اور تنقید ہوئی ہے ، ان کے تقریباً سبھی محققین اور ناقدین جہاں حالؔی کو اول درجے کا نقاد مانتے ہیں وہاں اُن کی خامیوں اور کمزوریوں کا اعتراف کرتے ہیں ۔

شبلی

اردو تنقید کو نئی جہت عطا کرنے کا کارنامہ حالی اور شبلی نے انجام دیا۔ حالؔی تجزیاتی مزاج رکھتے تھے۔ اس لئے ان کی تنقید میں ایک بڑا ذہن ملتا ہے۔ وہ موضوع کے کسی پہلو کو تشنہ نہیں چھوڑتے، اس لئے ہمیں ان کی تنقید میں ایک نیا پن ملتا ہے اور ان کی تنقیدی بصیرت کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن حالؔی کی تنقید میں اسلوب اور انداز نگارش کا حسن نسبتاً بہت کم ہے۔ وہ حکیمانہ ہے اس میں دلکشی اور جاذبیت نہیں ہے۔ شبلی کی تنقید میں ان خوبیوں کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ جس کی وجہ سے بعض نقادان کی تنقیدوں کو نقش اول قرار دیتے ہیں۔ خاص طور سے رومانی تنقید کا سہرا وہ شبلی ہی کے سر باندھتے ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی شبلی کی تنقید نگاری کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شبلی کے یہاں جگہ جگہ رومانی تنقید کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ وہ اردو کے پہلے رومانی نقاد ہیں اور اردو تنقید کو رومانی رنگ و آہنگ سے آشنا کرنے کا سہرا انہیں کے سر ہے''

شبلی کی تنقید میں بھی ان کے مزاج اور ذہنی رویہ کا عکس ملتا ہے۔ ان کا مزاج علم، عقل اور جذبہ کا مرکب ہے۔ اس لئے ان سب کا متوازن امتزاج ان کی تنقید میں موجود ہے۔ اس میں علمیت ہے، گہرا تاریخی اور معاشرتی شعور ہے۔ شبلی کی تنقید ایک تہذیبی روایت کے پس منظر میں ابھرتی ہے۔ اس میں انفرادی اور اجتماعی نفسیات کی جھلکیاں موجود ہیں۔ اس میں زبان و بیان کے مختلف پہلوؤں کی کارفرمائی نظر آتی ہے شاعرانہ زاویہ نظر بھی خاص جھلکیاں دکھاتا ہے اور انہیں اثرات کی بدولت ان کی تنقید خاصی پہلودار، وسیع اور ہمہ گیر بن گئی ہے۔

شبلی کا تنقیدی سرمایہ بظاہر کچھ زیادہ ہیں۔ شعرالعجم، موازنہ انیس و دبیر اور بعض تنقیدی مضامین ان کی کل تنقیدی کائنات ہیں۔ لیکن انہوں نے اپنی ان کتابوں میں جن تنقیدی موضوعات سے بحث کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کے شبلی کے یہاں ایک بڑا تنقیدی ذہن موجود ہے اور وہ بڑا بالیدہ تنقیدی شعور رکھتے ہیں۔ شبلی بھی حالؔی

کی طرح ادب کی مقصدیت اور افادیت کے قائل ہیں اور وہ تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری قوموں کو زیروزبر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، مگر ان کے نزدیک شعر کا اصل مقصد ہے مسرت عطا کرنا، شعر پڑھنے والا یا شعر سننے والا شعر سے لطف اندوز ہو۔ یہی کافی ہے غالباً اسی لئے شبلی کو جمالیاتی نقاد کہا جاتا ہے۔

شبلی نے لفظ و معنی کے حوالہ سے بھی اپنی کتابوں میں اہم بحث چھیڑی ہے۔ وہ معنی کے مقابلہ میں لفظ کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور وہ مواد سے زیادہ اسلوب کو اہم قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے ''مضمون تو سب پیدا کر سکتے ہیں، شاعر کا کمال اس میں ہے کہ مضمون کن لفظوں میں ادا کیا گیا ہے اور بندش کیسی ہے'' وہ مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشاء پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہی ہے۔ گلستاں میں جو مضامین اور خیالات ہیں ایسے اچھوتے اور نادر نہیں لیکن الفاظ کی فصاحت اور ترتیب و تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے''

شبلی کسی خیال کو زیادہ دلکش و موثر بنا کر پیش کرنے کے لئے تشبیہات و استعارات کے استعمال پر زور دیتے ہیں۔ ان کی رائے ہے کہ تشبیہ اور استعارے سے کلام میں جو وسعت اور زور پیدا ہوتا ہے، وہ کسی اور طریقہ سے نہیں پیدا ہو سکتا۔

علامہ شبلی نے تخیل اور محاکات کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ بھی کافی اہم ہیں۔ شبلی کے نزدیک تخیل اختراع کا نام ہے۔ بقول شبلی قوت تخیل ایک چیز کو سو دفعہ فرق ڈھونڈ نکالتا ہے۔

محاکات کو بھی شبلی شاعری کے لئے ضروری قرار دیتے ہیں۔ محاکات سے مراد شبلی کے نزدیک کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جائے، گویا محاکات تصویر کشی یا پیکر تراشی سے ملتی جلتی ہے۔ لیکن محاکات تصویر کشی پر فوقیت رکھتی ہے۔ لفظوں سے بنائی ہوئی تصویر رنگوں سے بنائی ہوئی تصویر سے بڑھ کر ہوتی ہے۔ مصور کسی ٹھہری ہوئی چیز کی تصویر نہیں کھینچ سکتا جب کہ شاعر متحرک چیزوں کی بھی

کامیابی کے ساتھ تصویر کھینچ سکتا ہے۔اسی طرح مصور غیر موجود چیزوں کی تصویر نہیں کھینچ سکتا لیکن شاعر رنج وغم اور خوشی وغیرہ جیسے غیر مرئی جذبات واحساسات کی تصویر کشی کر سکتا ہے۔ایک مصور کسی چیز کی تصویر کھینچتا ہے تو وہ اسکی جزائیات کونظرانداز نہیں کر پاتا مگر شاعر صرف انہیں چیزوں کونمایاں کرتا ہے جو ہمارے دلوں پر دیرپا اثر چھوڑ جانے والی ہوتی ہیں۔ اسی طرح شبلی نے فصاحت ولاغت سے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ بھی ان کی تنقیدی بصیرت کا پتہ دیتے ہیں۔

شبلی کے خیالات ان کی کتابوں شعرالعجم اور موازنہ انیس ودبیر میں موجود ہیں۔شعرالعجم کی چوتھی جلد نظریاتی اور اصولی تنقید سے متعلق ہے۔اس میں شاعری کے مختلف پہلوؤں اور اصناف سخن کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ باقی جلدوں میں فارسی شاعری اور شعراء کا تنقیدی جائزہ ہے۔موازنہ انیس ودبیر نظریاتی اور عملی تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔پہلے علامہ شبلی شاعری،لوازمات شاعری،تشبیہ واستعارہ،قافیہ وردیف،محاکات وتخیل،لفظ ومعنی کے باہمی ربط اور فصاحت وبلاغت پر تفصیل سے روشنی ڈالتے ہیں اور ساتھ ہی انسانی جذبات واحساسات ،منظرنگاری، واقعہ نگاری، رزمیہ وبزمیہ شاعری جیسے اہم موضوعات سے بھی بحث کرتے ہیں۔پھران تنقیدی اصولوں کی روشنی میں انیس ودبیر کی شاعری کا جائزہ لیتے ہیں اس طرح علامہ شبلی پیروی مغربی کرنے کے بجائے عربی وفارسی تنقیدی نظریات کو اپنا راہنما بناتے ہیں۔اپنے ہمعصروں میں غالبًا علامہ شبلی ہی ایسے شخص ہیں جو مغربی علوم ونظریات سے مرعوب ہوئے بغیر پوری خوداعتمادی کے ساتھ مشرقی شاعری اور اس کی روایتی تنقید کے اصولوں کو دنیا کے سامنے پیش کرتے ہیں۔شبلی کی ان شاہکار تصانیف سے نظریاتی اور عملی تنقید کے میدان میں نئی نئی شاعری کھل گئیں اور ان کی وجہ سے تنقید شخصیت پرستی یا تذکرہ نگاری کے حدود سے نکل کر باقاعدہ ایک فن کی شکل میں ظاہر ہوئی۔شبلی ''موازنہ'' کی تمہید میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس بنا پر مدت سے میرا ارادہ تھا کہ کسی ممتاز شاعر کے کلام پر تقریظ وتنقید لکھی

جائے، جس سے اندازہ ہوسکے کہ اردو شاعری باوجود کم مائیگی زبان کہ پایہ رکھتی ہے، اس غرض کے لئے میر انیس سے زیادہ کوئی شخص انتخاب کے لئے موزوں نہیں ہوسکتا تھا کیونکہ ان کے کلام میں شاعری کے جس قدر اضاف پائے جاتے ہیں اور کسی کے کلام میں نہیں پائے جاتے''

میر انیس کی قدر ہر زمانے میں رہی، لیکن اس قدر دانی میں انیس کی فنی عظمت سے کہیں زیادہ وہ لوگوں کی مذہبی خوش اعتقادی کا ہاتھ رہا، میر انیس کو خوش اعتقادی کے دائرے سے نکال کر نکتہ دانوں اور نقادوں کے حلقے میں روشناس کرانے کا کارنامہ علامہ شبلی نے ''موازنہ انیس و دبیر'' لکھ کر انجام دیا۔ مرثیہ، مرثیہ نگاروں اور میر انیس سے متعلق آزاد نے آب حیات میں اور حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں بحث کی ہے، لیکن جس سنجیدہ اور عالمانہ انداز میں علامہ شبلی نے بحث کی ہے، اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی ۔اسی پس منظر میں شعر اور موضوعات شعر سے بحث کی ہے فہرست مضامین حسب ذیل ہیں۔

'' کلام کی فصاحت ،کلام کی اصل ترتیب کا قائم رہنا، مضامین کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ کا استعمال ،بحر و ردیف و قافیہ کی موزونی، بلاغت کے جداگانہ طریقے، تسلسل بیان، استعارات و تشبیہات، صنائع ہے''

اس طرح شبلی نے بقول ڈاکٹر عبدالحق اردو میں تنقید کا ایک ایسا سر بلند روشنی کا معیار قائم کیا جس کی نظیر ابھی تک قائم نہ ہوسکی۔ اس پوری ایک صدی کی تنقید پر شبلی کی گرفت ہے۔ جس میں اچھائیوں کے ساتھ تنقیدی خامیاں بھی شامل ہیں مگر شبلی کے تنقدی نظریات اور اس کی پوری صحت مندی اسی آب و تاب کے ساتھ باقی ہے۔

کلیم الدین احمد

اُردو تنقید نگاروں میں کلیم الدین احمد کی شناخت ایک بے باک نقاد کی حیثیت سے ہے۔ان کی بے لاگ ،دوٹوک اور کبھی کبھی بے رحم تنقید کے پیش نظر انہیں اس مست ہاتھی کے مشابہ قرار دیا گیا ہے جو شیشہ گر کی دکان میں گھس گیا ہو۔ان کی اس بے رحم تنقید کو جہاں کچھ نقادوں نے ان کی حد سے بڑھی ہوئی مغرب زدگی کا نتیجہ اور مغربی عینک کا کرشمہ بتایا ہے وہیں بعض اہل نظر کو ان کی اس دوٹوک تنقید کے پیچھے اردو ادب کے تئیں ان کے جذبہ خلوص اور دردمندی کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ ان نقادوں کے نزدیک کلیم الدین احمد کی تنقیدیں عام طور سے منفی انداز کی ہیں مگر ان کا نصب العین یکسر مثبت ہے۔وہ عالمی ادبیات کے سامنے اپنے قدیم وجدید سرمایہ سے غیر مطمئن ہیں۔وہ پوری دردمندی اور خلوص کے ساتھ اپنے ادب کو دنیا کے تمام ادبوں کے ہم پلہ دیکھنا چاہتے ہیں اپنے اسی مقصد کے لئے وہ اردو ادب کو آفاقی ادبی معیاروں پر پرکھتے ہیں اور اس کی خامیوں کی نشاندہی کر کے مطلوبہ معیار حاصل کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ان کے اس نقطۂ نظر سے اختلاف کیا جاسکتا ہے،لیکن ان کے خلوص دردمندی پہ شک نہیں کیا جاسکتا۔جیسا کہ ڈاکٹر محمود الٰہی لکھتے ہیں:

> ''(کلیم الدین احمد) وہی کہتے تھے جو انہیں کہنا تھا اور اسی شدومد سے کہتے تھے جو ان کا شیوہ تھا۔دراصل وہ کبھی اس نیت سے حملہ آور نہیں ہوتے تھے کہ میدان ان کے ہاتھ آجائے۔غزل کو نیم وحشی صنف سخن سے تعبیر کرنا یا تنقید کو معشوق کی موہوم کر کے مترادف قرار دینا اس لئے نہیں تھا کہ غزل اور تنقید کے سوتے خشک ہوجائیں۔ وہ ایک ایماندار دانشور کی طرح مسلمات کو نئے علوم وحقائق کی روشنی میں پرکھنے کا سلیقہ سکھانا چاہتے تھے''

کلیم الدین احمد ایک سنجیدہ اور تجرباتی ذہن کے مالک تھے۔ مغربی ادب کا انہوں نے بڑی گہرائی سے مطالعہ کیا تھا۔ خاص طور سے مغربی ادبیات پر ان کی گہری نظر تھی۔ مغربی ادب کے مقابلے میں مشرقی ادب کا سرمایہ بہت کمتر محسوس ہوا۔ وہ اردو ادب کو بھی انگریزی ادب کی طرح بلند اور آفاقی قدروں کا حامل دیکھنا چاہتے تھے۔ اسی خیال کے پیش نظر اُنہوں نے اردو کے تمام ادبی سرمایہ پر تنقیدی نظر ڈالی تو انہیں تمام اصناف سخن بالخصوص اردو غزل سے بڑی مایوسی ہوئی۔ وہ اسے ایک ناپسندیدہ صنف سخن قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ریزہ خیالی اردو شاعری کی فطرت میں ایسی رچ بس گئی کہ اس سے نجات نہ پا سکے۔ پھر ان میں قوت تعمیر کی بھی نمایاں کمی ہے۔ اس لئے غزل کی طرف وہ زیادہ جھکتے ہیں اور جب قصیدہ، مثنوی، مرثیہ یعنی مربوط صنفوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو وہاں بھی ترتیب و تعمیر میں طرح طرح کی خامیاں ابھرنے لگتی ہیں''

کلیم الدین احمد غزل ہی کو ہدف تنقید نہیں بناتے۔ وہ اردو نظم پر بھی ترتیب اور تعمیر کی خامی کا الزام عائد کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اردو شعرا نظم کی تعمیر عمارت کی طرح ایک ایک اینٹ چن کر نہیں رکھتے بلکہ تکرار اور بے ربطی سے اسے غارت کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اقبال کی چند نظموں کے سوا تمام کو ناکام بتاتے ہیں کیونکہ ان نظموں میں ربط و ارتقا کی کمی ہے۔ ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ چاہے وہ پیغام ہو، افکار ہوں، قومی و ملی جذبات ہوں جب تک شعر کے سانچے میں ڈھل نہیں جاتے فنی نقطۂ نظر سے غیر اہم ہیں۔ مولانا حالؔی بھی ان تنقید کے وار سے نہیں بچ سکے۔ ان کی شاہکار کتاب 'مقدمہ شعر و شاعری' کو وہ ایک ریگستان قرار دیتے ہیں اور حالؔی کے متعلق وہ کہتے ہیں:

''خیالات ماخود، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز دانی، دماغ و شخصیت اوسط یہ تھی حالی کی کل کائنات''

حالی ہی کیا اردو ادب کی تمام قدآور شخصیتوں کو اسی طرح ہدف تنقید بنایا ہے۔ ان کا جرم بس اتنا ہے کہ وہ مغربی

ادب سے واقف نہ ہونے کی وجہ سے اپنی تخلیقات کو آفاقی قدروں کے حامل نہیں بنا سکے۔ میر اور سودا کی غزلوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ان شاعروں کی غزلوں سے یہ حقیقت صاف عیاں ہے کہ ان میں اعلیٰ پایہ کے غزل گو ہونے کی صلاحیت موجود تھی۔ اگر یہ کسی مغربی ادب سے واقف ہوتے''

حالؔی کے ساتھ انہیں آزادؔ سے بھی انہیں شکایت ہے کہ مغرب سے ناواقف ہونے کے سبب سے بعض خیالات ونکات سے محروم ہیں۔ نظم کے صحیح مفہوم سے آشنا نہ ہو سکے۔

اردو تنقید بھی ان کے معیار پر پوری نہیں اتری۔ انہوں نے پورے تنقیدی سرمایہ پر خط تنسیخ کھینچتے ہوئے یہ اعلان کر دیا کہ:

''اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے یہ اقلیدس کا خیالی نقطۂ ہے یا معشوق کی موہوم کمر''

ترقی پسند ادب بھی ان کی جارحانہ تنقید سے محفوظ نہیں رہ سکا۔ ان کا خیال تھا کہ ترقی پسند ادب حسن کاری سے محروم ایک پروپگنڈہ ہے۔ اور یہ کسی قدر صحیح بھی ہے کہ زیادہ تر ترقی پسند ادیب وشاعر اپنے خیالات کے اظہار میں فن سے اپنا رشتہ استوار رکھنے میں ناکام رہے۔ کلیم الدین احمد ادب کو ادبیت سے خالی دیکھنا پسند نہیں کرتے۔ ان کا خیال ہے کہ حسن کاری کے بغیر شعر وادب کا وجود میں آنا ممکن نہیں ہے۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ'' ادب کو ادب کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے مارکسیت ،نفسیات وغیرہ کی عینک نہ لگائی جائے ،ادب کو خانوں میں بانٹنے کے بجائے عالمی معیاروں سے جانچا جائے۔ کیونکہ افکار پر توجہ مرکوز کرنا ہے۔ وہ دیگر مسائل سے بھی مدد لے سکتا ہے مگر اسے ہر آن خیال رکھنا چاہئے کہ کہیں وہ اپنے منصب سے ہٹ تو نہیں گیا''

کلیم الدین احمد نے اپنے تنقیدی افکار بڑی وضاحت اور شدومد کے ساتھ اپنی کتابوں اردو شاعری پر ایک

نظر، اردو تنقید پر ایک نظر، عملی تنقید، سخنہائے گفتی اور فن داستان گوئی میں پیش کئے ہیں۔ ظاہر ہے ان کے تمام خیالات سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔ اردو ادب کو مشرقی معیار تنقید پہ رکھنے کے بجائے مغربی اصولوں پر جانچنے پر اصرار کرنا کسی طرح بھی قرین انصاف قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اسی طرح بے ربطی اور انتشار خیال کی وجہ سے پوری غزلیہ شاعری کو ہم وحشی صنف قرار دینا کسی طرح مناسب نہیں۔ پھر بھی کلیم الدین احمد کے تمام خیالات کو یکسر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ انہوں نے اردو نقادوں اور ادیبوں کے سامنے جو سولات اٹھائے ہیں ان پر سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ کلیم صاحب نے فاضل مواد باہر نکالنے کی غرض سے عمل جراحی سے کام لیا ہے اس کے پیچھے محض چیر پھاڑ کا جذبہ نہیں۔ کلیم الدین احمد کی ادبی عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> ''کلیم الدین احمد کی تنقید ہمارے ذہنی افق کو وسیع کرتی ہے، ہمیں طرفداری کے بجائے فن فہمی کے آداب سکھاتی ہے اور ادب کی مخصوص بصیرت، اس کی تنظیم، اس کے حسن، اس کی اعلیٰ سنجیدگی، اس کی قدروں کی تلاش اور زندگی میں اس کی اہمیت اور معنویت کی طرف اشارہ کر کے ایک ضروری تہذیبی اور سماجی فرض بھی انجام دیتی ہے''

سیدّ احتشام حسین

حالؔی کے مقدمہ شعروشاعری سے اردو میں تنقید کا باقاعدہ آغاز ہوااوران کے بعد اس طرف سنجیدگی کے ساتھ توجہ کی جانے لگی۔اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مختصر سے عرصے میں اردو تنقید کا ایک بیش قیمت ذخیرہ وجود میں آ گیا۔یہ جن نقادوں کے قلم کا طفیل ہے ان میں ایک اہم نام احتشام حسین کا ہے۔اس لحاظ سے وہ حالؔی کے بہت نزدیک ہیں کہ حالی ادب میں افادیت کے علم بردار تھے۔احتشام حسین ساری زندگی افادی ادب کے قائل اور ترقی پسند تحریک کے حامی رہے اوراس پر زور دیتے رہے کہ شعروادب کا مقصد زندگی کو سنوارنا اور بہتر بنانا ہے۔

پروفیسر احتشام حسین نے جب اردو تنقید کے میدان میں قدم رکھا تو اعلا درجے کے تنقیدی نمونے موجود نہ تھے،ایک طرف وہ مضامین تھے جو عروض کی غلطیاں نکالنے اور زبان وبیان کی لغزشوں پر گرفت کرنے تک محدود تھے۔دوسری طرف تاثراتی تنقید کے چند نمونے تھے جن کی حیثیت مشاعروں کی واہ واہ سے زیادہ نہ تھی۔ترقی پسند تحریک بھی اس وقت وجود میں آ چکی تھی۔اختر حسین رائے پوری کا مقالہ'' ادب اور زندگی'' 1935ء میں شائع ہو کر اہل علم کی توجہ کا مرکز بن چکا تھا۔مجنوں گورکھپوری کے چند مضامین بھی موجود تھے مگر یہ چند مضامین ارباب قلم اور اہل علم کے ذہنوں میں کوئی بڑا انقلاب برپا کئے تھے:

> ''ایک خیال کو جو کسی ادبی تجربے پر مبنی ہو شدت احساس کے ساتھ مخصوص فنی طریق اظہار کے ساتھ پیش کرنا شاعری کہلاتا ہے''

اس رائے کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ ان کا جھکاؤ لفظ سے زیادہ معنی کی طرف ہے۔وہ مقصد اور پیغام کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ بقول خلیل الرحمٰن اعظمی وہ مواد اور ہیئت کی وحدت کے قائل ہوتے ہوئے بھی اس فن پارے کی طرف زیادہ متوجہ ہوتے ہیں جس میں مواد کا پلّہ بھاری ہو اوران کا خیال ہے کہ جب کسی ملک کا ادب زوال پذیر تمدن سے گزر رہا ہو تو اس میں صناعی کی طرف زیادہ توجہ ہوتی ہے اور لفظ کو زیادہ اہمیت مل جاتی ہے

لیکن جس ملک کے دروازے پر انقلاب دستک دے رہا ہو اور وہاں کے عوام اس کو خوش آمدید کہنے کی تیاری کر رہے ہوں وہاں ادب کی اصل روح پیغام ہی ہوتی ہے۔ فرماتے ہیں:

''ہیئت اور مواد کے تعلق کا سوال جمالیات کے نقطۂ نظر سمجھنے کی کوشش کبھی تسکین بخش نتیجہ برآمد نہ کرے گی''

احتشام حسین کسی فن پارے کو پرکھنے کے لئے ادبی اور جمالیاتی قدروں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے بلکہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس سے اشتراکیت کو کتنا فائدہ پہنچا، اور محنت کشوں کی حمایت میں جو جنگ لڑی جا رہی ہے اس میں کتنی مدد ملی۔ یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ اصول تنقید کے معاملے میں احتشام حسین کا رویہ کتنا ہی سخت اور بے لچک سہی لیکن عملی تنقید میں یعنی جب وہ کسی فن کار یا فن پارے پر تنقید کرتے ہیں تو یہ شدت کسی حد تک کم ہو جاتی ہے اور افادیت کے علاوہ وہ ادب کے دوسرے پہلوؤں کو بھی نظر میں رکھتے ہیں۔

بہر حال اتنا تسلیم کرنا پڑے گا کہ عام طور پر ان کی تنقید ادب کے پرکھ سے زیادہ مارکسزم کے مبلغ کی قرار پاتی ہے۔ اس تحریک کی حمایت انہوں نے بار بار کی ہے جس سے ان کے مضامین میں اکتا دینے والی یکسانیت پیدا ہو گئی ہے۔ تمام ترقی پسند شاعروں کو وہ ایک ہی کسوٹی پر پرکھتے ہیں اس لئے سب میں ایک سی خوبیاں پاتے ہیں۔ ان میں سے کسی کی انفرادیت نمایاں نہیں ہوتی۔ لیکن یہ جواب تھا فن پرستوں کی اس انتہا پسندی کا جو اپنے عہد کے تقاضوں کو مسلسل نظر انداز کرتی آئی تھی۔

پروفیسر احتشام حسین کے تنقیدی مضامین کی ایک بڑی خوبی ان کا سلجھا ہوا، واضح، سنجیدہ اور مدلل انداز بیان ہے۔ اس زمانے میں جب نثر کی رنگینی و رعنائی کو ہی سب کچھ سمجھا جاتا تھا۔ جب چلتے ہوئے جملوں کو لوگ تنقید کہتے تھے۔ انہوں نے خالص علمی نثر کی اپنی تنقید کے لئے اپنایا اور صاف ستھری غیر مبہم زبان میں اپنی بات کہی۔ یہی وجہ ہے کہ احتشام حسین کا خیال ان کی نثر کے آئینے میں پوری طرح روشن ہو جاتا ہے۔ جن لوگوں نے خوبصورت الفاظ اور چست فقروں کا سہارا لیا اور خیال کی تہی دامانی کو نثر کی رنگینی و رعنائی میں

چھپا دینا چاہا وہ کامیاب نہ ہو سکے۔اس کے برعکس احتشام صاحب دھیرے دھیرے اہل علم کے دلوں میں گھر کرنے اور انہیں اپنا ہم خیال بنا لینے میں کامیاب ہو گئے۔

ان کے زمانے تک تنقید میں ذاتی پسند اور ناپسند ہی سب کچھ تھی انہوں نے اردو تنقید کو معروضیت سکھائی۔ اور اسے مستحکم زمین پر کھڑا کر دیا۔انہوں نے ادب اور زندگی کے اٹوٹ رشتے کو سمجھا اور دلیلوں کے ذریعے اس کی اہمیت کو منوایا۔ اہل علم کو اپنا ہم خیال بنانے کی کوشش میں انہیں بہت زیادہ لکھنا پڑا۔ ان کی کتابوں کی تعداڈیڑھ درجن کے قربت ہے لیکن ان کے تنقیدی نظریات کو سمجھنے کے لئے جن کتابوں کا مطالعہ ناگزیر ہے وہ ہیں: ادب اور سماج، تنقیدی جائزے، ذوق ادب اور شعور، روایت اور بغاوت۔

پروفیسر محمد حسن نے سید احتشام حسین کے تنقیدی کارنامے کو چند جملوں میں بیان کر دیا ہے۔

> ''بڑے ادیب اور نقاد کا کام یہ نہیں ہوتا کہ اس کی ہر رائے اور اس رائے کے ہر لفظ پر الہام کا شبہ ہو اور وقت کی کوئی گردش اور ادب کی کوئی کووٹ بھی اس کی پیغمبرانہ بصیرت سے آگے قدم نہ بڑھا سکے۔اس کا کام تو صرف یہ ہوتا ہے کہ اس نے اپنے دور کے ادبی شعور اور تنقیدی بصیرت کو جس حالت میں پایا تھا اس میں کچھ اضافہ کر جائے اور رخصت ہوتے ہوئے چراغوں کی روشنی تیز کر دے تا کہ بعد میں آنے والے اس سے اپنے چراغ جلا سکیں۔اپنے خیالات سے غور و فکر کی نئی لہریں پیدا کر دے اور کاروانِ ادب کے نئے راہرووں کے لئے نئی منزلوں کا سراغ دے جائے۔احتشام صاحب کی تنقیدوں نے یہ اہم کام انجام دیا ہے اور اس طرح انجام دیا ہے کہ ان کے نقوش قدم مدتوں تک نئے آنے والوں کے لئے راستے روشن کرتے رہیں گے''

پروفیسر آل احمد سرورؔ

پروفیسر آل احمد سرور ہمارے عہد کے سب سے سربرآوردہ نقاد ہیں اور موجودہ نسل کے ادبی مذاق کی ترتیب میں ان کے تنقیدی مضامین کا بڑا حصہ ہے۔ اس زمانے میں جب اردو تنقید مختلف قسم کی گمراہیوں میں مبتلا تھی پروفیسر سرور نے رہبری کا اہم فریضہ انجام دیا۔ جب ہمارے تنقید نگار گروہوں میں تقسیم تھے اور جب ادب کو کسی نہ کسی خانے میں رکھ کر کسی ایک زاوئے سے دیکھنے کا رواج عام تھا، انہوں نے ادب کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور پرکھنے کی ضرورت کا احساس دلایا اور اپنے مضامین کے ذریعے اہل نظر میں یہ ذوق پیدا کیا کہ وہ شعر و ادب کو سب سے پہلے شعر اور ادب کی کسوٹی پر پرکھیں اور ادب میں ادبیت تلاش کریں۔

سرور صاحب کے تنقیدی مضامین کے مجموعے تنقید کیا ہے، ادب اور نظریہ، نئے اور پرانے چراغ، تنقیدی اشارے، نظر اور نظرئے، مسرت سے بصیرت تک وغیرہ اہم ہیں۔ ان کتابوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ سرور صاحب ایک غیر جانب دار، منصف مزاج اور کھلا ذہن رکھنے والے نقاد ہیں۔ انہوں نے کبھی کسی نظریے کو اپنے پاؤں کی زنجیر نہیں بننے دیا، خود کو کسی گروہ سے وابستہ نہیں کیا اور کبھی آزادی فکر و نظر کا سودا نہیں کیا۔ اٹل عقیدہ عموماً بہت جلد آئیڈیالوجی یا نظرئے کی جگہ لے لیتا ہے۔ تنقید نگار کٹر پن کا راستہ اختیار کر لے تو اس کے لئے باقی تمام راہیں مسدود ہو جاتی ہیں اور اس کی تنقید یک رخی ہو کر رہ جاتی ہے۔

سرور صاحب اس رویے کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ایک جگہ اس موضوع پر اظہار خیال کرتے ہیں:

''ادب سیاسی ،مذہبی اور اخلاقی موضوعات سے مدد لیتا ہے ،لیتا رہا ہے مگر یہ مذہب کا خادم ہے، نہ سیاست کا نقیب ،نہ اخلاق کا نائب، ادب ہر جائی ہے اردو ادب کا ہر جائی پن ہی اس کی دولت ہے۔ یہ معلومات نہیں تاثرات عطا کرتا ہے۔ یہ علم نہیں عرفان دیتا ہے یہ نظریہ نہیں نظر بخشتا ہے''

زندگی تغیر پذیر ہے اور سماج میں متواتر تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں۔شعر و ادب اور علم وفن کا کارواں بھی ہر لحظہ اپنا سفر جاری رکھتا ہے، کہیں ٹھہرتا نہیں۔ اس لئے اسے پرکھنے کے پیمانے بدلتے رہتے ہیں اور بدلتے رہنے چاہئیں ۔روس میں مزدور انقلاب کامیاب ہوا تو ساری دنیا کے شعر و ادب میں بھی انقلاب آیا۔خود ہمارے یہاں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔اس وقت اردو ادب پر رومانیت اور تاثریت کا غلبہ تھا۔اس کے خلاف مہم شروع ہوئی۔آل احمد سرور نے اس تبدیلی کو وقت کا لازمی تقاضا قرار دیا اور اس کا خیر مقدم کیا۔انہوں نے کہا:

''خالص شاعری یا خالص آرٹ ایک اصطلاح ہے جو سہولت کے لئے سمجھانے کے لئے ادب کو پروپگنڈ ہے والے ادب سے ممتاز کرنے کے لئے استعمال کی جاتی ہے ورنہ خالص ادب کا وجود بہت کم ہے۔بعض اوقات یہ اصطلاح وہ لوگ استعمال کرتے ہیں جو زندگی کی تلخیوں یا پابندیوں سے پناہ لے کر اپنے شیشے کے گھر میں بند ہو جانا چاہتے ہیں۔ یہ زوال پذیر تہذیب کی نشانی ہے''

سرور صاحب نے نظریے کی اہمیت پر زور دیا اور کہا کہ ادب میں نظریے کی وہی اہمیت ہے جو زندگی میں نظر کی ہے اور اس رائے کا اظہار کیا کہ ادب منفرد کوشش سے وجود میں آتا ہے مگر سیاسی اور تہذیبی حالات سے نہ بے نیاز ہوا ہے نہ ہوسکتا ہے۔ لیکن ترقی پسند تحریک جو ایک عظیم تحریک تھی، انتہا پسندی سے محفوظ نہ رہ سکی۔ انہوں نے اپنے مضامین میں اس پر زور دیا کہ ادب اخلاق سکھانے کا ذریعہ نہیں اور فن کے تقاضوں کو نظر انداز کرنے والا شاعر و ادیب اپنی ذمہ داری کو پورا نہیں کرتا۔ انہوں نے کہا میں ادب میں پہلے ادبیت دیکھتا ہوں، بعد میں کچھ اور۔ گویہ جانتا ہوں کہ ادب میں جان زندگی سے ایک گہرے اور استوار تعلق سے آتی ہے۔ میں ادب کا مقصد نہ ذہنی عیاشی سمجھتا ہوں یہ اشتراکیت کا پرچار، ادب اور نظریہ پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ''فن ان معنوں میں افادی نہیں ہے جن معنوں میں ہنر افادی ہے۔ فن حسن کاری کر کے مسرت اور مسرت کے ساتھ بصیرت پیدا کرتا ہے۔ صرف فکر کی روشنی سے فن کی محفل میں چراغ نہیں جل جاتے۔ فن یہاں ایک مانوس ہے جو شمع کی روشنی کو حسین اور دل پذیر بناتا ہے''

سرور صاحب نے ایک سے زیادہ بار ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اس قول کو دہرایا ہے کہ ادب کی عظمت کو محض ادبی اصولوں سے نہیں جانچا جاسکتا لیکن یہ بہرحال ضروری ہے کہ ادب پہلے ادب ہو بعد میں کچھ اور۔ دونوں انفرادیت، خارجیت اور عصریت تینوں کو ادب کے لئے ضروری خیال کرتے ہیں۔ ادب اور سماج کے رشتے کی اہمیت کو وہ تسلیم کرتے ہیں لیکن سماجی جبر کو پسند نہیں کرتے۔ شعر و ادب میں ان کی نظر سب سے پہلے جس چیز پر جاتی ہے وہ ہے اس کا جمالیاتی پہلو۔ ایک مضمون میں انہوں نے کہا ہے۔

میں ادب کے جمالیاتی پہلوکوسب سے زیادہ ہمیت دیتاہوں ،عملی تنقید میں بھی ان کی توجہ خاص طور پر جمالیاتی عنصراورحسن کاری پررہتی ہے۔

انہوں نے ایک مضمون میں اس طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ ہمارے دیس میں موسیقی ،مصوری، بت تراشی اورفن تعمیر کی شاندارروایات موجودتھیں لیکن اردوشاعری انہیں اپنے دامن میں سمونہیں سکی اورفنون لطیفہ کی وحدت سے اس نے خاطرخواہ فائدہ نہیں اٹھایا۔ غالب کے عہدتک اردوشاعرکادیگرفنون لطیفہ سے تعلق کسی نہ کسی حدتک قائم تھاجس کے نتیجے میں اس وقت تک شاعری کے فنی اورصناعانہ پہلو پرزورزیادہ تھالیکن موجودہ عہدمیں اس کمی سے شاعری کوبھی نقصان پہنچااورتنقیدنگاری کوبھی۔

پہلے بھی عرض کیاجاچکا ہے کہ سرورصاحب نے شعروادب کے جمالیاتی پہلو پرجب جب زوردیااس بات کی صراحت ضرورکردی کہ صناعی وحسن کاری ہی سب کچھ نہیں بلکہ اس جمالیات میں سماجی اوراخلاقی قدروں کی بھی پوری گنجائش ہے۔ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''شاعری میں پہلی اوربنیادی شرط شعریت ہے لیکن شعریت کے جس نظارۂ جمال پرہم وجدکرتے ہیں اس میں زندگی کی دوسری قدریں بھی آسکتی ہیں اورآتی ہیں۔شعراخلاقی بھی ہوسکتاہےاورسیاسی بھی اورمذہبی بھی لیکن شاعری نری صحیفۂ اخلاق یاصرف سیاست کی دستاویزیامذہب کی پیروکارنہیں''

سچ تو یہ ہے کہ شعرجیسی پراسرارشے تک کسی ایک سمت سے رسائی آسان نہیں۔ جب تک مختلف زاویوں سے روشنی نہ ڈالی جائے اس کے تمام گوشے منورنہیں ہوسکتے۔شعروادب کے تمام پہلوؤں پران کی نظررہتی

ہے۔لیکن فن کار سے زیادہ فن ان کی توجہ کا مرکز رہتا ہے اور انہیں خاص طور پر ان قدروں کی تلاشی رہتی ہے جو کسی فن پارے کی آفاقیت اور ابدیت کی ضامن ہیں۔

اردو سے پہلے سرور صاحب کا تعلق انگریزی ادب سے تھا اور اس کا مطالعہ انہوں نے بہت توجہ سے کیا ہے۔آئی۔اے۔رچڑرز اور ٹی۔ایس۔ایلیٹ سے انہیں ذہنی مناسبت ہے۔سرور صاحب کے مضامین میں ان مصنفوں کے حوالے متعدد جگہ نظر آتے ہیں۔انہوں نے انگریزی بلکہ مغربی مفکرین کے خیالات اردو میں پیش کر کے اردو تنقید کے دامن کو وسیع کیا ہے۔

سرور صاحب کی تنقید کا ایک خاص وصف ان کا دل نشیں اسلوب ہے جس میں سادگی بھی ہے اور رعنائی بھی ،ان کی تنقید اپنی دمہ داریوں کو فراموش کئے بغیر تخلیق کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے جس سے تنقیدی بصیرت بھی حاصل ہوتی ہے اور ایک طرح کا ذہنی سرور و انبساط بھی۔

سرور صاحب نے کسی جگہ لکھا ہے کہ ''میں چونکہ تنقید کو ذہنی عیاشی نہیں سمجھتا بلکہ انسانی ذہن کے لئے اس کا کا وہی سمجھتا ہوں جو ایک ڈاکٹر مریض کے لئے کرتا ہے اس لئے عام فہم انداز بیان کی کوشش کرتا ہو'' سرور صاحب ادیب ہیں ،شاعر ہیں تنقید نگار ہیں مگر انہوں نے اپنا مشغلہ درس و تدریس کو بنایا اور اس کا احترام کیا۔اس لئے وہ اپنی بات کو ہمیشہ صاف اور سلجھے ہوئے انداز میں کہنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔انہیں تنقید کے لئے وہ زبان پسند ہے جس میں خیال آئینے کی طرح روشن ہو۔کہا گیا ہے کہ تخلیقی ادب کی زبان آئینے کے مانند ہے مگر تنقید کی زبان دریچے میں لگا وہ شفاف شیشہ ہے جس سے آر پار دکھائی دیتا ہے اور مصنف اس شیشے کو صاف کرتا رہتا ہے۔

سرور صاحب اپنی بات کو صراحت سے، وضاحت سے، آسان زبان کے استعمال سے ذہن نشین کر دیتے ہیں مگر ساتھ ہی اس کا بھی خیال رکھتے ہیں کہ نثر میں ایک ادبی شان پیدا ہو جائے، وہ عام فہم ہونے کے ساتھ پر اثر ہو لیکن اس طرح کہ بیان کی دل آویزی ترسیل میں رکاوٹ نہ بنے اور پڑھنے والا لفظوں کی بھول بھلیوں میں نہ کھو جائے۔ نتیجہ یہ کہ ان کی بات پوری طرح سمجھ میں آ جاتی ہے اور موضوع سے دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ ان کی خواہش یہ رہتی ہے کہ ان کی تنقید معلومات کا خزانہ ہو مگر پڑھنے والے کو اس سے ادبی مسرت بھی حاصل ہو۔

DIRECTORATE OF DISTANCE EDUCATION

UNIVERSITY OF JAMMU

ASSIGNMENT QUESTIONS

Total Marks :20 Class : M.A.Urdu (Semester : IVth)

Course No: 304

Note: Attempt all the two Assignments.

Each Assignment contains ten marks.

ASSIGNMENT-I

تخلیقی عمل کا تجزیہ پیش کیجئے۔

ASSIGNMENT-II

اُردو میں رومانی تنقید کا جائزہ لیجئے۔