تعبیر کی شرح

شمس الرحمٰن فاروقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
نئی دہلی

تعبیر کی شرح

شمس الرحمٰن فاروقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی

© شمس الرحمٰن فاروقی ۲۰۰۶ء

Tabeer Ki Sharah
by
Shamsur Rahman Faruqi
Rs.102/-

صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295
Email: monthlykitabnuma@gmail.com

شاخیں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد دہلی۔110006 ☎ 011-23260668
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔400003 ☎ 022-23774857
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔202002 ☎ 0571-2706142
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295

قومی اردو کونسل کی کتابیں مذکورہ شاخوں پر دستیاب ہیں

سنہ اشاعت: 2012 تعداد: 1100 قیمت: -/ 102روپے
ISBN : 978-81-7587-815-0
سلسلۂ مطبوعات:1639

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی۔110025
فون نمبر:49539000 فیکس: 49539099
ای میل:urducouncil@gmail.com ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: لاہوتی پرنٹ ایڈز، جامع مسجد دہلی۔110006
اس کتاب کی چھپائی میں 70 GSM TNPL Maplitho کاغذ کا استعمال کیا گیا ہے۔

چند معروضات

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ایک قدیم اشاعتی ادارہ ہے، جس نے معتبر ادیبوں کی سینکڑوں کتابیں شائع کی ہیں اور اپنے ماضی کی شان دار روایات کے ساتھ آج بھی سرگرم عمل ہے۔ مکتبہ کے اشاعتی کاموں کا سلسلہ ۱۹۲۲ء میں اس کے قیام کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا جو زمانے کے سرد و گرم سے گزرتا ہوا اپنی منزل کی طرف گامزن رہا۔ درمیان میں کئی دشواریاں حائل ہوئیں۔ نامساعد حالات نے سمت و رفتار میں خلل ڈالنے کی کوشش بھی کی مگر نہ اس کے پائے استقلال میں لغزش ہوئی اور نہ عزم سفر ماند پڑا، چنانچہ اشاعتوں کا تسلسل کلّی طور پر کبھی منقطع نہیں ہوا۔

مکتبہ نے خلاق ذہنوں کی اہم تصنیفات کے علاوہ طلبا کی نصابی ضرورت کے مطابق درسی کتب بھی شائع کیں اور بچوں کے لیے کم قیمت میں دستیاب ہونے والی دل چسپ اور مفید کتابیں بھی تیار کیں۔ ''معیاری سیریز'' کے عنوان سے مختصر مگر جامع کتابوں کی اشاعت کا منصوبہ بنایا اور اسے عملی جامہ پہنایا اور یہی عمل اس کا نصب العین قرار پایا۔ مکتبہ کا یہ منصوبہ بہت کامیاب رہا اور مقبول خاص و عام ہوا۔ آج بھی اہل علم و دانش اور طلبا مکتبہ کی مطبوعات سے تعلق خاطر رکھتے ہیں۔ درس گاہوں اور جامعات میں مکتبہ کی مطبوعات کو بہ نظرِ استحسان دیکھا اور یاد کیا جاتا ہے۔

ادھر چند برسوں سے اشاعتی پروگرام میں کچھ تعطل پیدا ہو گیا تھا جس کے سبب فہرست کتب کی اشاعت بھی ملتوی ہوتی رہی مگر اب برف پگھلی ہے اور مکتبہ کی جو کتابیں کم یاب بلکہ نایاب ہوتی جا رہی تھیں ان میں سے دو سو ٹائٹل قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے اشتراک سے شائع ہو چکے ہیں اور ان سے زیادہ قطار میں ہیں (اسی دوران بچوں سے تعلق رکھنے والی تقریباً سو کتابیں مکتبہ نے بلاشرکتِ غیرے شائع کی ہیں)۔ زیر نظر کتاب مکتبہ جامعہ اور قومی کونسل کے مشترکہ اشاعتی سلسلے کی ہی ایک کڑی ہے۔

مکتبہ کے اشاعتی پروگرام کے جمود کو توڑنے اور اس کی ناؤ کو بھنور سے نکالنے میں مکتبہ جامعہ کے بورڈ آف ڈائرکٹرس کے چیرمین محترم جناب نجیب جنگ صاحب (آئی اے ایس) وائس چانسلر، جامعہ ملیہ اسلامیہ نے جس خصوصی دل چسپی کا مظاہرہ کیا ہے وہ یقیناً لائق ستائش اور ناقابلِ فراموش ہے۔ مکتبہ جامعہ ان کا ممنون احسان رہے گا۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے اربابِ حل وعقد کا شکریہ بھی ہم پر لازم ہے جن کے پُرخلوص تعاون کے بغیر یہ اشتراک ممکن نہ تھا۔ اوّلین مطبوعات میں کونسل کے سابق ڈائرکٹر کے تعاون کا کھلے دل سے اعتراف کیا جاچکا ہے۔ مکتبہ کی باقی کتابیں کونسل کے موجودہ فعال ڈائرکٹر ڈاکٹر خواجہ محمد اکرام الدین صاحب کی خصوصی توجہ اور سرگرم عملی تعاون سے شائع ہورہی ہیں، جس کے لیے ہم ان کے اور کونسل کے وائس چیرمین پروفیسر وسیم بریلوی صاحب کے ممنون ہیں اور تہ دل سے ان کا شکریہ ادا کرتے ہیں۔ امید کرتے ہیں کہ مکتبہ کو ہمیشہ ان مخلصین کی سرپرستی حاصل رہے گی۔

خالد محمود
مینجنگ ڈائرکٹر
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

فہرست

دیباچہ طبع ثانی	الف
ہماری کلاسیکی غزل کی شعریات	۹
مرثیے کی معنویت	۴۳
ادبی تخلیق اور ادبی تنقید	۶۰
شعریات اور نئی شعریات	۸۶
نظم کیا ہے؟	۹۶
نظم کا اسلوب	۱۱۷
دریافت اور بازیافت: ترجمے کا معاملہ	۱۳۲
تعبیر کی شرح	۱۴۷
پس نوشت	۱۸۴

پیارے دوست، باضمیر ادیب، اور ادیبوں کے ضمیر

ضمیر نیازی

کے نام

دیگراں گر ساختند با عقل از دودِ چراغ
ما بہ نورِ عشق آتش در کتاب افگندہ ایم

دیباچۂ طبع ثانی

ان مضامین کو نظری تنقید کے عالم سے کہا جا سکتا ہے۔ یعنی ان میں ادب، یا ادب کی کسی صنف کے بارے میں نظریاتی نقطۂ نظر سے گفتگو کی گئی ہے۔ ہر مضمون کی تاریخ تحریر تو اب نہیں یاد، لیکن یہ مضامین کوئی ۱۹۸۵ سے لے کر ۲۰۰۰ کے درمیان لکھے گئے تھے۔ ان میں جو خیالات بیان کیے گئے ہیں میں ان پر اب بھی کم و بیش قائم ہوں۔ اگر تبدیلی کہیں ہوگی تو تاکید، یا تقدیم و تاخیر کی ہوگی۔ مثلاً کسی مضمون میں بیان کردہ بعض معاملات کو میں اپنے سروکاروں میں اتنی اونچی جگہ نہ دوں گا جتنی اس وقت ممکن تھی جب وہ مضمون لکھا گیا تھا۔ لیکن کوئی ایسی بات ان مضامین میں بظاہر نہیں ہے جسے میں غلط، یا غلط تو کیا، غیر اہم اور نظر انداز کیے جانے کے لائق سمجھتا ہوں۔ بلکہ میں بعض موضوعات کے بارے میں یہ بھی کہہ سکتا ہوں کہ اب ان کی اہمیت میری نظر میں پہلے سے زیادہ ہے۔ مثلاً اُردو کی کلاسیکی غزل کی شعریات، مرثیے کی معنویت اور تعبیر متن کے باب میں جو کچھ میں نے یہاں لکھا ہے اُسے ضرورت سے کم سمجھتا ہوں اور ہمیشہ اس بات کی آرزو رکھتا ہوں کہ مجھ سے بہتر کوئی صاحب نظر ان میدانوں کو اپنے غور و فکر کے لئے منتخب کر لیتا۔

یہ ایک رنج دہ حقیقت ہے کہ تجزیہ اور استدلال اور تاریخی شواہد کی روشنی میں بعض ارباب علم و نظر کی مسلسل گفتگو کے باوجود ہمارے علمی اور فکری افق پر انگریزی سامراج کی دھند جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ خیال بندی پر مبنی غالب کے عشقیہ شعار کے بارے میں بے تکلف کہہ دیا جاتا ہے کہ یہ ''سچائی'' سے عاری ہیں۔ جذبۂ عشق کے بارے میں رومی اور حافظ اور خسرو اور میر کو نظر انداز کر کے دعویٰ کر دیا جاتا ہے کہ عشق کے لئے ''عقل'' بھی ضروری ہے۔ ایسے لوگ مولانا روم کی بات کیا سمجھیں گے کہ ع

عقل از ابلیس و عشق از آدمی ست

اور ہماری کلاسیکی غزل کو کس طرح طالب علموں اور دیگر پڑھنے والوں تک پہنچا سکیں گے؟ اسی طرح، ''سرکاری'' نظریہ اب بھی بیشتر یہی ہے کہ ''رعایت لفظی'' بری شے ہے اور ہمارے بڑے بڑے شعرا کا بھی دامن اس عیب سے ''آلودہ'' ہے۔ ایسے میں میر انیس کی زبان کی نزاکتیں اور باریکیاں افشا ہوں تو کیسے ہوں اور غالب و اقبال و میر کے کلام میں لفظ کے خلاقانہ استعمال پر گفتگو ہو تو کیوں کر ہو؟

''استاد شاگرد'' کی روایت کا غلط مطلب نکالنے کی وجہ سے یہ خیال بھی عام ہو گیا ہے کہ نقاد کا مرتبہ رہنما اور مربی کا ہے۔ لہٰذا تخلیقی فنکار بچے کی طرح ہے جسے نقاد کی فہمائش، سرزنش، اور تحسین کی ضرورت ہر وقت رہتی ہے۔ اس تصور نے نقاد کو ایک قطعی مصنوعی لیکن اقتدار مند بت کی طرح میدان ادب میں نصب کر دیا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ تخلیقی فنکار اپنے فن کے ساتھ ایمان داری برتتے برتتے نقاد کی طرف دیکھنے لگتا ہے کہ کہیں وہاں کا ردعمل ناموافق تو نہیں کیا؟ کیا یہ بات ہمارے لئے عبرت کا سبب نہ ہونا چاہئے کہ ادب اور تعلیم ادب کی تمام اہم کرسیوں پر وہی لوگ متمکن ہیں جو خود کو نقاد کہتے ہیں؟ ایسا کیوں نہیں ہے کہ کسی اعلیٰ درجے کے شاعر یا فکشن نگار کو کسی یونیورسٹی میں اقتدار مند کرسی پر بیٹھایا جائے؟

زیر نظر مجموعۂ مضامین میں ان باتوں پر کچھ بحث ملے گی۔ اگرچہ یہ مضامین مختلف موقعوں پر لکھے گئے تھے اور بظاہر ان کا موضوع متحد نہیں ہے، لیکن ان کا تعلق ادبی تنقید کے بنیادی نظریاتی مسائل سے ضرور ہے لہٰذا ان میں کچھ موضوعاتی وحدت بھی نظر آ سکتی ہے۔ لیکن جو بات ان مضامین کو بمعنی متحد کرتی ہے وہ یہ ہے کہ ہمیں اپنے ادبی سرمائے کو شک، حقارت، اور خوف کی نظر سے نہ دیکھنا چاہئے۔ اور نہ ہی اندھی عقیدت کے جوش سے گمراہ ہو کر اس میں وہ چیزیں ڈھونڈ لینے کا دعویدار ہو جانا چاہئے جو وہاں ہیں نہیں۔ میر انیس کو شیکسپیئر ہند کہہ دینے سے میر انیس کی عظمت میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ لیکن زبانی بیانیہ کے غیر معمولی ماہر کی حیثیت سے میر انیس کو دیکھیں تو ان کے یہاں ایسی خوبیاں بھی نظر آئیں گی جو شیکسپیئر کے یہاں نہیں ہیں۔ ہمیں اپنے ادب کو ان معیاروں اور اصولوں سے دیکھنا

چاہئے جو ہم نے اپنی علمی اور ذہنی تاریخ سے حاصل کئے ہوں۔ نظم کی ایک تعریف کلیم الدین احمد صاحب مرحوم نے مغربی ادب کے ایک چھوٹے سے حصے کی روشنی میں مرتب کی تھی اور ہماری غزل کو بھی اسی کی روشنی میں پرکھنا چاہا تھا۔ لیکن ہمیں یہ بھولنا چاہئے کہ ہمارے غزل گویوں نے غزل اس لئے نہیں کہی تھی کہ اسے آکسفورڈ یا کیمبرج میں پڑھایا جائے گا۔ انھوں نے غزل اس لئے لکھی تھی کہ لوگ اسے ہندوستان کی گلیوں اور بازاروں اور محفلوں اور میلوں اور تیوہاروں میں پڑھیں اور سنیں۔ لہٰذا غزل اگر وہاں کامیاب تھی تو اس نے اپنا کام کر دیا۔ ابھی ایک بزرگ اور محترم نقاد نے فرمایا کہ غزل کے شعروں کو انگریزی میں ترجمہ کر دیجئے تو ان کا مطلب سمجھ میں آنا تو درکنار، لوگ ہنسنے لگیں گے کہ یہ شاعری ہے یا دیوانے کی بڑ ہے؟ ایسی بات کہنے کی ہمت انہیں اسی وجہ سے ہوئی کہ ہمارے دماغوں پر اب بھی وہی سامراجی تصور حاوی ہے جس سے اکبر ہمیں ایک صدی پہلے خبردار کر گئے تھے۔

چیز وہ ہے بنے جو یورپ میں
بات وہ ہے جو پانیر میں چھپے

مغرب سے اسی مرعوبیت کی بنا پر ہم میں سے کسی کو نقاد محترم کی بات کا جواب دینے کی جرأت نہ ہوئی، حالانکہ بات سامنے کی ہے۔ (۱) یہ کیا ضروری ہے کہ کسی شعر کی قدر اسی وقت ثابت ہو جب اس کا ترجمہ کسی غیر زبان میں اس طرح کیا جا سکے کہ اس کی شعریت اور معنویت برقرار رہے؟ (۲) اور اگر یہ ضروری ہے تو کیا یہ ضروری ہے کہ وہ غیر زبان انگریزی ہی ہو؟ کیا انگریزی کے ادبی معیار اور انگریزی کی شعریات آفاقی درستی اور مقبولیت کا درجہ حاصل کر چکے ہیں؟ (۳) اگر نہیں تو پھر اُردو سے چینی یا کوریائی یا تبتی یا تامل یا حوسہ میں ترجمے کی شرط کیوں نہ ہو؟ (۴) اور اس بات کی کیا ضمانت ہے کہ انگریزی کا شعر اُردو میں ترجمہ کیا جائے تو اس کی معنویت اور شعریت برقرار رہے گی؟

بعض لوگ اپنے کلاسیکی معیار، روایت، اور تہذیبی وراثت کی بات کرتے ہوئے اس لئے خوف کھاتے ہیں کہ آج کل عالم کاری (Globalization) کا زمانہ ہے اور

عالم کار حلقے ہمیں ''نوقدامت پرست'' (Neoconservative) یا اندھے وطنیت پرست (Nativist) کہہ کر مطعون کریں گے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ اصطلاحیں دراصل مغربی سامراج کے تہذیبی استیلا کے عمل میں بکار آنے والی اصطلاحیں ہیں۔ مغربی تہذیبی سامراج ہمیں یہ طعنے دے کر خوف زدہ کرنا چاہتا ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ نوقدامت پرست وہ ہوتا ہے جو قدامت کے پردے میں اپنی ظلمت پسندانہ اقدار اور اپنے ابتدار کو رائج کرنا چاہتا ہے۔ اور اندھی وطنیت کی مثال ہمارے سابق مرکزی وزیر تعلیم ہیں جو ''دیدی ریاضی'' کو جدید ریاضی پر فوقیت دیتے تھے اور جن کے خیال میں جوتش ودیا بھی طبیعیات جیسا علم تھی۔ ورنہ اپنی تاریخ اور تہذیب سے بیگانہ ہو کر کوئی قوم زندہ نہیں رہ سکتی، اور اس بیگانگی کو دور کرنے کی سعی کرنا نوقدامت پرستی یا اندھی وطنیت نہیں بلکہ وطن دوستی ہے۔

میں نے یہ مجموعۂ مضامین اپنے عزیز دوست مبین مرزا کی فرمائش پر ترتیب دیا تھا، اور یہ اسی نام سے ان کے موقر اشاعتی ادارے اکادمی بازیافت، کراچی، سے ۲۰۰۴ میں شائع ہوا تھا۔ اب یہ مکتبہ جامعہ اور اس کے جنرل منیجر جناب شاہد علی خاں کی توجہ سے ہندوستان میں شائع ہو رہا ہے۔ میں ان کا ممنون ہوں۔ افسوس کہ عزیز اور محترم دوست ضمیر نیازی جن کے نام میں نے یہ کتاب معنون کی تھی اب ہم میں نہیں ہیں۔ خدا رحمت کند ایں عاشقان پاک طینت را۔

الٰہ آباد، فروری ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

ہماری کلاسیکی غزل کی شعریات

(کچھ تنقیدی کچھ تاریخی باتیں)

کلاسیکی اردو غزل کی شعریات جن تصورات پر قائم ہے انھیں موٹے طور پر دو انواع میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جن کی نوعیت علمیاتی (Epistemological) ہے، یعنی یہ تصورات اس سوال پر مبنی ہیں کہ شعر سے ہمیں کیا حاصل ہوتا ہے؟ دوسری نوع کے تصورات وہ ہیں جنھیں وجودیاتی (یعنی Ontological) کہا جاسکتا ہے، یہ وہ تصورات ہیں جن کا تعلق اس سوال سے ہے کہ شعر کا وجود کن چیزوں پر منحصر ہے؟

علمیاتی تصورات	وجودیاتی تصورات
مضمون آفرینی	بامعنی لفظ (یا مضمون)
معنی آفرینی	وزن و بحر
خیال بندی	قافیہ
کیفیت	
شور انگیزی	ربط

ظاہر ہے کہ وجودیاتی تصورات کی قائم کردہ شرطوں اور ضرورتوں کا لحاظ نہ رکھا جائے تو شعر وجود ہی میں نہ آئے گا۔ لیکن مندرجہ بالا چاروں تصورات کے کچھ ذیلی

تصورات بھی ہیں جن کو شعر کے لیے لازمی نہیں قرار دے سکتے، ہاں اگر ان کی پابندی کی جائے تو شعر میں خوبی پیدا ہوگی، مثلاً بامعنی لفظ (یا مضمون) کے تصور کا ایک تقاضا یہ بھی ہے کہ شعر کی بندش چست ہو، یعنی اس میں کوئی غیر ضروری، یا کم زور یا معنی کے لیے نامناسب لفظ نہ ہو۔ وزن و بحر کے تصور کا ایک تقاضا یہ ہے کہ شعر میں روانی ہو۔ کیوں کہ یہ ممکن ہے کہ کوئی عبارت موزوں ہو (یعنی بحر اور وزن کی شرطیں پوری کرتی ہو) لیکن اس میں روانی نہ ہو یا کم ہو۔ کلاسیکی زمانے میں مختلف شعرا کی درجہ بندی میں یہ سوال ہمیشہ زیرِ بحث آتا ہے کہ فلاں شاعر کے یہاں روانی زیادہ ہے، یا کم ہے۔ فارسی کے دو سب سے بڑے غزل گویوں، یعنی خسرو اور حافظ، دونوں نے روانی پر بہت زور دیا ہے۔ قافیے کے ساتھ اگر ردیف ہو تو قافیے اور ردیف کا باہم مربوط ہونا اور ردیف کا قافیے کے معنی قائم کرنے میں کارگر ہونا خاص اہمیت کا حامل ہوجاتا ہے۔ ربط سے مراد یہ تھی کہ شعر کے دونوں مصرعے مل کر مکمل بیان بناتے ہیں کہ نہیں۔ ان تمام تصورات میں بڑی باریکیاں ہیں جن کے بیان کرنے کا موقع یہاں نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شعر کے وجود کے بارے میں جن افکار کا ہمارے یہاں فروغ ہوا وہ دو طرح کے تھے، کچھ وہ جن کے بغیر شعر ممکن نہ تھا، اور کچھ وہ جن کے ذریعے شعر میں خوبی پیدا ہونے کے امکانات تھے۔

جہاں تک سوال علمیاتی تصورات کا ہے، ان کے بھی بہت سے ذیلی تصورات تھے۔ خیال بندی کو مضمون آفرینی کا ذیلی تصور بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن خیال بندی نے ایک زمانے میں اتنی مقبولیت حاصل کرلی کہ ایک پورا طرزِ سخن اس تصور سے وابستہ ہوگیا۔ معنی آفرینی کے ذیلی تصورات میں ایہام، رعایت، اور مناسبت خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ کیفیت اور شور انگیزی کو علمیاتِ شعر کے اُس سرے پر فرض کرسکتے ہیں جس کا دوسرا سرا معنی آفرینی ہے۔ مضمون آفرینی کا ایک ذیلی تصور بیان کی صفائی بھی تھا۔ بیان کی صفائی سے مراد یہ تھی کہ مضمون ایسا نہ ہو، یا اسے ایسی طرح نہ بیان کیا جائے کہ اس کو سمجھنے میں محنت اور مشکل صرف ہو اور جب اسے سمجھ لیں تو محسوس ہو کہ یہ ساری محنت بے کار گئی۔

کلاسیکی غزل کی شعریات کے ارتقا کی پہلی اہم منزل یہ تھی کہ معنی اور مضمون کے درمیان فرق قائم ہوا جس کے باعث مضمون آفرینی کو مرکزی اہمیت حاصل ہوئی۔ پھر معنی آفرینی کی مہم میں ایہام، رعایت اور مناسبت کے تصورات کو بروئے کار لایا گیا۔ انیسویں صدی کے شروع یا اٹھارویں صدی کے آخری برسوں میں خیال بندی کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ شعریات کے نقطۂ نظر سے کلاسیکی غزل کے سفر کی اہم منازل یہی ہیں۔

''ایہام'' کی تعریف عام طور پر یہ کی جاتی ہے کہ شاعر ایسا لفظ استعمال کرے جس کے دو معنی ہوں، ایک قریب کے اور ایک دور کے، اور شاعر نے دور کے معنی مراد لیے ہوں۔ ایسی صورت میں شاعر کو ایسا کوئی قرینہ بھی رکھ دینا چاہیے جس سے معلوم ہو کہ اس نے کیا معنی مراد لیے تھے۔ یہ قرینہ خفیہ بھی ہوسکتا اور واضح بھی۔

مندرجہ بالا تعریف کو ایہام کی ''خالص'' اور اقل (Minimum) تعریف کہہ سکتے ہیں (''اقل'' میں نے اس لیے کہا کہ ایہام کی بحث میں بہت سی باریکیاں بھی ہیں اور بہت سے الجھاوے بھی)۔ علاوہ بریں کلاسیکی اردو شعرا نے اظہار کی کچھ اور صورتیں اختیار کی ہیں اور انھیں بھی عام طور پر ایہام کا نام دیا ہے۔ مختصر طور پر کہیں تو ہمارے ایہام کی تین قسمیں نظر آتی ہیں:

(۱) ایہامِ خالص... یعنی جہاں ایک لفظ کے دو معنی ہوں، ایک قریب کے اور ایک دور کے، اور شاعر نے دور کے معنی مراد لیے ہوں۔

(۲) ایہامِ پیچیدہ... جہاں ایک لفظ کے دو یا دو سے زیادہ معنی ہوں اور تمام معنی کم و بیش مفیدِ مطلب ہوں، عام اس سے کہ شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے۔

(۳) ایہامِ مساوات... جہاں ایک لفظ کے دو معنی ہوں، دونوں برابر کے کم و بیش یا بالکل قوی ہوں اور یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو کہ شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے۔

ایہام کو معنی آفرینی کی غرض سے استعمال کرنے والے شعرا نے یہ بھی محسوس کیا ہوگا کہ اردو میں نہ صرف کثیرالمعنی الفاظ بہت ہیں، بلکہ ایسے الفاظ بھی بہت ہیں جن کے درمیان بظاہر معنی کا علاقہ ہے، اور یہ بات بھی اردو الفاظ کی فطری کثیر المعنویت کے

باعث ہے۔ لہٰذا اگر ایسا کلام بنایا جائے جس میں معنی کا آپس میں بظاہر علاقہ رکھنے والے الفاظ ہوں تو یہ معنی آفرینی تو نہ ہوگی، لیکن معنی کے رشتوں کے التباس کے باعث ایک طرح کا ایہام تو پیدا ہی ہوگا۔ اس عمل کو کلام میں رعایت پیدا کرنے کا عمل کہہ سکتے ہیں۔

رعایت کثیر الاطلاق اصطلاح ہے۔ الفاظ کے مابین معنوی علاقے کا التباس ہو، یا بعض صنعتیں ہوں، مثلاً ایہامِ تضاد، ایہامِ صوت، ایہامِ تناسب، لف ونشر کی بعض صورتیں، ضلع جگت، یہ سب رعایت کے تحت آتی ہیں۔ رعایت کی وجہ سے ہمیشہ کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ جو شخص رعایت کو نہیں سمجھتا، یا اسے غیر اہم سمجھتا ہے، یا جسے رعایت میں لطف نہیں آتا، اسے کلاسیکی شاعری پڑھنا پڑھانا چھوڑ کر کوئی اور دھندا کرنا چاہیے اور یہ کہنا بھی غلط ہے کہ رعایت محض ''لفظی بازی گری'' ہے اور ہمیں کائنات کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ اوّل تو ''لفظی بازی گری'' کوئی ایسی بری چیز نہیں۔ جس چیز کو شیکسپیئر اور حافظ نے بڑے اہتمام سے روا رکھا ہو، جو کیٹس (Keats) سے لے کر بھرتری ہری اور امارو کے یہاں برابر کی شان سے جلوہ گر ہو، جسے خاقانی، خسرو اور ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے اپنے طور پر حسنِ کلام کا وسیلہ بنایا ہو، اسے ''لفظی بازی گری'' کہنا شاعری کی روح کو جھٹلانا ہے۔ رعایت ہمیں زبان اور اس کے امکانات، زبان کی لطافتوں اور نزاکتوں، معنی کے غیر متوقع پہلوؤں کے بارے میں بھی بہت کچھ بتاتی ہے اور زبان ہماری کائنات کا اہم ترین عنصر ہے، یعنی زبان نہیں تو کائنات نہیں۔ کائنات کے بارے میں بیانات زبان ہی کے ذریعے ممکن ہیں، اس لیے ساری کی ساری زبان ہمارے علمِ کائنات کی موجد ہے۔ جب ولی کہتے ہیں:

نہ جا انکھیاں میں آ مجھ دل میں اے شوخ
کہ نیں خلوت میں دل کی خوف مردم

تو وہ ''مردم'' بہ معنی '' آنکھ کی پتلی'' اور ''مردم'' بہ معنی ''انسان'' کے ذریعے ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ انسان کا وجود کسی نہ کسی سطح پر آنکھ کا مرہونِ منت ہے (مثلاً کسی تصویر میں سے آنکھیں مٹا دیجیے اور دیکھیے کیا بچتا ہے)۔

یہ خیال غلط ہے کہ میرؔ، غالبؔ، انیسؔ وغیرہ "سچے" شاعر تھے، لہٰذا انھیں رعایت، ایہامؔ، یا کسی طرح کی صنعت گری سے کوئی سروکار نہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ ان سب لوگوں کو اس بات کا احساس تھا کہ اردو زبان میں ایہام اور رعایت کے اس قدر توانگر امکانات ہیں کہ ان سے منفعت حاصل کر کے شاعر اپنے کلام کا دامن نئے نئے لعل و گہر سے مالا مال کر سکتا ہے۔ انھیں معلوم تھا کہ ہنرمندی اور فنی نزاکت اور لفظی باریکی ہر جگہ کام آتی ہے۔ اگر شیکسپیئر، رومیو اور جولیٹ میں خودکشی اور موت کے موقعے پر رعایت سے کام لیتا ہے تو میر انیسؔ اور میرؔ بھی بکا اور محزن کے موقعے پر رعایت کو برتتے ہیں اور کلام کے حسن کو دوبالا کرتے ہیں۔

مثال کے طور پر Romeo and Juliet کے پانچوں ایکٹ کا وہ موقع ملاحظہ ہو جب جولیٹ کے مرنے کی خبر رومیو کو ملتی ہے۔ رومیو کا خادم بالتھزار (Balthasar) خبر لے کر آیا ہے۔

Romeo : How doth my lady? Is my father well?
How fares my lady? That I ask again,
For nothing can be ill if she be well.
Balthasar : Then she is well and nothing can be ill. (V. I. 4-17)

رومیو How is my lady کی جگہ How doth my Lady کہتا ہے۔ دونوں کے معنی ایک ہیں، لیکن to do کے ایک قدیمی معنی to go بھی ہیں اور to go کے ایک معنی to die بھی ہیں۔ دوسری سطر میں fares کے معنی وہی ہیں جو doth کے ہیں۔ لیکن fares کی آواز fair's کی سی ہے، جو مخفف ہے fair is کا، یعنی:

How fair is my lady

اور fair کے کئی معنی ہیں "خوب صورت"، "اچھی حالت میں"، "تن درست"، "انصاف پسند" وغیرہ۔ جولیٹ چوں کہ مر چکی ہے اس لیے یہ معنی ایہام کی طنزیہ کیفیت کے حامل ہیں اور اگلی سطروں میں ill اور Well سے مناسبت بھی رکھتے ہیں۔ خود ill کے کئی معنی ہیں "بیمار" "برا" "نامناسب" وغیرہ اور well کے معنی ہیں "تن درست، بخیریت"،

well بہ معنی ''اچھا، اچھی'' بھی ہے اور خادم کے جواب میں well کے یہ معنی زیادہ نمایاں ہیں کہ (مرجانے کے باعث) وہ نیک ہے، معصوم ہے، اچھی ہے، یعنی اب اسے کوئی برائی، کوئی گناہ آلودہ نہیں کرسکتا۔ لہٰذا اب کوئی بھی شے بیمار یا خراب نہیں ہوسکتی۔ چوں کہ تھوڑی ہی دیر میں رومیو فرطِ غم سے خودکشی کرلے گا، لہٰذا Nothing can be ill کے معنی ہوئے کہ جولیٹ کی موت کے نتیجے میں رومیو خود مرجائے گا اور مردہ کو مرض نہیں، وہ ہمیشہ کے لیے بیماری سے نجات پا جاتا ہے۔

اور آگے دیکھیے۔ رومیو بھاگا بھاگا جولیٹ کے مزار پر جاتا ہے۔ اس کے ہاتھ میں زہر کی شیشی ہے۔ وہ جولیٹ کی قبر کھولتا ہے۔ تابوت کا ڈھکنا اٹھاتا ہے، جولیٹ کے مردہ سراپا پر نظر ڈالتا ہے۔ خودکشی کرتے وقت اس کے الفاظ ہیں:

Romeo : Eyes look your last.
Arms take your last embrace. and lips (you The doors of breath) seal with a righteous kiss. A cateless bargain on engrossing
Death! Come bitter conduct, come unsave'ry guide,
Thou desp'rate pilot, now at once run on
The dashing rocks thy seasick weary bark.
Here's to my love. O true apothecary.
Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die.
(V, iii, 114-121)

جہاں look کے بہت سے معنی ہیں، وہاں ایک (قدیمی) معنی ہیں، ''دیکھنے کی قوت یا صلاحیت حاصل کرنا۔'' لہٰذا رومیو کی بات کا ایک قوی مطلب یہ ہوا کہ ''اے میری آنکھو اب آخری بار دیکھنے کی قوت حاصل کرلو، کیوں کہ جب جولیٹ نہ دکھائی دے گی تو کچھ بھی دکھائی نہ دے گا۔'' ان معنی کی تصدیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ پورے ڈرامے میں رومیو نے جولیٹ کے لیے جگہ جگہ روشنی کے استعارے استعمال کیے ہیں۔ یہاں look! ایہام کی عمدہ مثال ہے۔ Take کے معنی ہیں ''لینا'' ''فتح کرنا'' اور arms کے معنی ہیں ''بازو''، ''ہتھیار'' ان کی مناسبت ظاہر ہے۔ ایہام تب کھلتا ہے جب

اس بات کو خیال میں لائیں کہ embrace کے ایک معنی ''مباشرت کرنا'' بھی ہیں اور جنسی عمل کو قلعہ فتح کرنے سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ embrace کی ایک شکل embrase بھی ہے، جس کے معنی ہیں '' آگ لگا دینا'' ان معنی کا تعلق جنسی جذبے کی شدت سے ظاہر ہے اور embrase سے لفظ embrasure حاصل ہوتا ہے جس کے معنی ہیں قلعے کے بلند سوراخ دار برج جس میں بندوق رکھ کر اور جس کی آڑ لے کر دشمن پر نشانہ لگاتے ہیں۔ ان سب الفاظ میں جنسی جذبے کی شدت اور عمل کی طرف اشارے ہیں۔ بقیہ سطریں چھوڑتا ہوں کیوں کہ تفصیل بہت لمبی ہوجائے گی۔ صرف آخری فقرے پر غور کیجیے:

Thus with a kiss I die.

Kiss (بوسہ) اور جنسی عمل (embrace) دونوں کو موت سے تعبیر کیا جاتا ہے اور چند سطریں پہلے جولیٹ کی لاش کو دیکھ کر رومیو کہہ چکا ہے کہ موت نے تیری سانسوں کا شہد چوس لیا ہے۔ اس کے بعد زیرِ غور سطور میں وہ ہونٹوں کو doors of breath کہتا ہے۔ جب بوسہ لیتے ہیں تو سانس رک جاتی ہے، یعنی سانس کے دروازے بند ہو جاتے ہیں۔ لیکن جس طرح ''نفس'' بہ معنی ''سانس'' بھی ہے اور بہ معنی ''گفتگو'' بھی، اسی طرح breath بھی بہ معنی ''سانس'' اور بہ معنی ''گفتگو'' ہے۔ بوسہ لیتے وقت ہونٹ بند ہوجاتے ہیں یعنی سانس اور گفتگو دونوں کا دروازہ بند ہوجاتا ہے۔ لہٰذا بوسہ برابر ہے موت کے، موت جس نے جولیٹ کے ہونٹوں سے شہد چوس کر اس کی جان لے لی ہے۔ پھر die کے معنی ''مرنا'' بھی ہیں اور go بھی، اور come بھی۔ لہٰذا موت یا بوسہ، جانا بھی ہے اور اپنے آپ میں آنا بھی۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ come کے ایک معنی جنسی عمل کی تکمیل بھی ہیں۔ لہٰذا رومیو کی موت اس کے لیے وصال بھی ہے اور وصل بھی۔

جیسا کہ میں نے اوپر کہا، اگر ان سات آٹھ مصرعوں کا پورا تجزیہ کروں تو کئی صفحے لگیں گے۔ لیکن اس ذرا سی مثال سے یہ واضح ہے کہ شیکسپیئر کو ان چیزوں سے کتنا شغف تھا جنھیں میں نے ایہام، رعایت، اور مناسبت سے تعبیر کیا ہے اور جنھیں ہمارے

کتابی نقاد ''لفظی بازی گری'' قرار دیتے ہیں اور شرم ناک چیز سمجھتے ہیں۔

اوپر میں نے یہ بھی کہا تھا کہ میر انیسؔ اور میرؔ بکا اور حزن کے موقعے پر بھی ایہام اور رعایتوں کا التزام رکھتے ہیں۔ یہاں ایک ایک مثال پر اکتفا کرتا ہوں۔ میرانیسؔ کے مرثیے ''جب کربلا میں داخلۂ شاہِ دیں ہوا'' میں جناب عباسؓ کی جنگ اور شہادت کے بیان میں بیت ہے:

رکھے ہوئے ہیں مشک پہ منھ پیار دیکھیے
شانے کٹے ہیں شانِ علم دار دیکھیے

علم دار حسینی کے دونوں شانے قلم ہیں لیکن وہ دانتوں سے مشک پکڑے ہوئے ہیں اور اسی عالم میں جامِ شہادت نوش کرتے ہیں۔ جناب علی اکبرؓ اور امام حسینؓ اپنے لشکر کے علم دار کی تلاش میں نکلے ہیں۔ حضرت علی اکبرؓ کی نگاہ لاشۂ جناب عباسؓ پر پڑتی ہے اور وہ پکار اٹھتے ہیں شانے کٹے ہیں شانے، علم دار دیکھیے۔ اصل مصرعے میں ''شانِ علم دار'' مضاف مضاف الیہ ہے۔ لیکن ''شان'' پر کسرہ کے باعث اسے ''شانے'' بھی پڑھ سکتے ہیں۔ ایہامِ صوت کا موقع ہاتھ آیا تو میر انیسؔ نے اسے فوراً استعمال کرلیا۔ بکائیہ لحہ اپنی جگہ، لیکن شاعر ہنر مندی اور فن کاری کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ میر انیسؔ کی نگاہ میں درد و غم کے بیان اور فن کاری کے اظہار میں کوئی تناقص نہیں۔

میرؔ کی مثال کے لیے میں محض ایک لفظ ''واقعہ'' کو پیش کرتا ہوں۔ ''واقعہ'' کے حسبِ ذیل معنی اردو میں مستعمل ہیں:

(۱) کوئی بات جو پیش آئے، event (۲) حقیقت (۳) خواب (۴) موت

میرؔ نے لفظ ''واقعہ'' کئی بار استعمال کیا ہے۔ مندرجہ ذیل مثالیں دیکھیے کہ ان میں میرؔ نے اس لفظ کے مختلف امکانات کو کس کس طرح اجاگر کیا ہے:

دیوانِ اوّل: آیا جو واقعے میں در پیش عالمِ مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

دیوانِ دوم: ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے
اک خواہشِ دل ساتھ مرے جیتی گڑی ہے

دیوانِ سوم: جہاں میں میرؔ سے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
سنا یہ واقعہ جن نے اسے تأسف تھا

دیوان دوم: مرنے کے پیچھے تو راحت سچ ہے لیک
بیچ میں یہ واقعہ حائل ہے یاں

ایہام اور رعایت کو ایک دوسرے کا عکس کہہ سکتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے اوپر کہا، ایہام کی اقل شرطیں دو ہیں۔ اوّل یہ کہ کسی لفظ کے دو معنی ہوں، ایک قریب اور ایک بعید۔ اور دوم یہ کہ شاعر نے بعید معنی مراد لیے ہوں۔ اسی طرح، رعایت کی کم سے کم شرطیں دو ہیں۔ اوّل یہ کہ کسی لفظ یا فقرے کے دو معنی ہوں، ایک قریب اور ایک بعید۔ دوسری شرط یہ کہ قریب کے معنی بیان کے مناسب ہوں، لیکن بعید معنی اسی جگہ کے کسی اور لفظ یا فقرے سے مناسبت رکھتے ہوں۔ ظاہر ہے کہ ایہام کے مقابلے میں رعایت زیادہ مشکل ہے۔ ایہام کا تقاضا یہ ہے کہ ایسا لفظ یا فقرہ لایا جائے جس کے دو معنی ہوں اور رعایت کا تقاضا یہ ہے کہ ایسا لفظ یا فقرہ لایا جائے جس کے دو معنی بھی ہوں اور ایک معنی کا علاقہ اسی عبارت میں وہیں کہیں کسی اور لفظ یا فقرے سے بھی ہو۔ اسی اعتبار سے یہ نکتہ بھی ہے کہ جس لفظ یا فقرے پر ایہام کی بنا رکھی گئی ہے اسے بدل کر کوئی مرادف رکھ دیں تو کلام بے معنی ہوجائے گا۔ لیکن اگر رعایت والا لفظ یا فقرہ بدل کر کوئی دوسرا بامعنی مرادف رکھ دیں تو کلام بے معنی نہ ہوگا، لیکن اس کی قوت کم ہوجائے گی۔

رعایت کی اس بحث سے یہ بات واضح ہوگئی کہ رعایت بھی ایک طرح کا ایہام ہے۔ ''مناسبت'' کو بھی پرانے لوگ رعایت کے عالم سے سمجھتے تھے، کیوں کہ مناسبت کی بھی شرط یہی ہے کہ کلام میں الفاظ یا فقرے ایسے ہوں جن کا آپس میں معنوی علاقہ ہو۔ لیکن ان دونوں میں ایک بنیادی فرق بھی ہے۔ رعایت میں الفاظ یا فقرہ کے مابین معنی کے علاقے کا محض گمان گزرتا ہے اور مناسبت میں معنی کا علاقہ واقعی ہوتا ہے۔ مناسبت کے ذریعے شعر کے معنی میں جو افزائش اور استحکام وجود میں آتا ہے وہ رعایت کے بس کا نہیں، یعنی مناسبت کے معنی ہیں کلام میں ایسے الفاظ کا استعمال جو

آپس میں معنوی علاقہ رکھتے ہوں اور جو کلام کے معنی میں اضافہ کریں، یا اسے مزید قوت، یا وسعت، یا گہرائی عطا کریں۔

حالی اور آزاد کے زیرِ اثر جو شاعری پیدا ہوئی، اس کے ردِعمل کے طور پر (یا بزعمِ خود اس کی اصلاح کر کے، اور اس میں ''نئی'' خوبیوں کا اضافہ کر کے) نظمِ جدید کے دوسرے تیسرے دور کے جو شعرا سامنے آئے مثلاً جوش، سیماب، وغیرہ وہ کلاسیکی تصورات سے ناواقف تھے اور مغربی اقدار سے بھی بے بہرہ تھے۔ لہٰذا ان کا نقصان سب سے زیادہ ہوا۔ ان شعرا کو مناسبت کی خوبیوں کی کچھ خبر نہ تھی۔ حسرت موہانی نے ''محاسنِ سخن'' میں مناسبت کا ذکر ضرور کیا تھا، لیکن نہ مثالیں دی تھیں اور نہ تفصیل بیان کی تھی۔ متذکرہ بالا شعرا اور ان کے ساتھیوں کا خیال تھا کہ ''خیال'' مکمل طور پر ادا ہوجائے تو کافی ہے۔ وہ اس نکتے کو نہ جانتے تھے کہ خیال جتنی خوبی سے بیان کیا جائے، وہ اتنا ہی عمدہ ہوگا، یعنی حسنِ بیان کے بغیر حسنِ خیال نہیں۔ وہ عام طور پر حسنِ بیان کو حسنِ خیال سے الگ سمجھتے تھے۔ یہ لوگ رعایت کو سرسری قسم کی ضلع جگت سے زیادہ نہ سمجھتے تھے۔ ایہام کی صرف اقل تعریف سے وہ واقف تھے اور بہرحال وہ ایہام کو باعثِ شرم سمجھتے تھے، بلکہ وہ لوگ ایہامِ خالص کو بھی برتنے پر قادر نہ تھے۔ عدم مناسبتِ الفاظ، زبان کے امکانات کو تخلیقی طور پر بروئے کار لانے سے گریز، زبان کا میکانکی اور بے روح استعمال، یہ جوش صاحب کے خاص صفات ہیں اور جوش ہی کیوں، اس زمانے کے تمام شعرا کا کم و بیش یہی حال تھا۔ فرق صرف درجے کا تھا، نوع کا نہیں۔

رعایت اور ایہام جیسے تصورات کے زوال اور ان پر عمل کم و بیش متروک ہوجانے سے ہماری شاعری کو جو نقصان پہنچا اس کی تلافی تھوڑی بہت تو یوں ہوئی کہ آزاد و حالی کے زیرِ اثر ''حقیقت نگاری'' اور ''جذبات نگاری'' کو فروغ ہوا اور ایسی شاعری کم ہوگئی جس میں ذہن پر زور دینا پڑے۔ لیکن مناسبت کا تصور غائب ہوجانے، یا مناسبت کا لحاظ نہ رکھنے کے باعث جو نقصان پہنچا اس کی محدود تلافی اسی وقت ہوسکی جب جدیدیت پر مبنی شاعری، اور خاص کر جدیدیت پسند نظم کا بول بالا ہوا۔ جدیدیت کی

شعریات میں بھی ایہام وغیرہ کی گنجائش ہے۔ لیکن اس کا کام اس کے بغیر بھی چل سکتا تھا اور چلا۔ جدیدیت پسند نظم چوں کہ زیادہ تر ذاتی تاثرات پر مبنی تھی، اس لیے اس نے مناسب تشبیہات، استعارات اور علامات کو تو اختیار کیا، لیکن الگ سے مناسبت وغیرہ پر کوئی خاص توجہ نہ دی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ جدیدیت کا زمانہ آتے آتے کلاسیکی شعریات کی قدر و منزلت بالکل جاتی رہی تھی۔ جدیدیت نے اپنا جواز زیادہ تر غالب کے یہاں سے حاصل کیا، یا پھر مغربی غیر افلاطونی نظریاتِ ادب سے، جن میں علامت پرستی اور رومانیت سب سے زیادہ نمایاں تھیں۔ جدیدیت کو کلاسیکی ادب سے محبت تھی، لیکن ابھی اسے کلاسیکی شعریات کو دریافت کرنا تھا جس کی روشنی میں صرف غالبؔ ہی نہیں، بلکہ تمام کلاسیکی ادب کو، اور خود غالبؔ کو بھی، انھیں تقاضوں کی روشنی میں پڑھنا ممکن ہوتا جن تقاضوں نے کلاسیکی ادب کو جنم دیا تھا۔

جدیدیت پسند نظم میں تجربہ اور اظہار کی آزادی پر زور سب سے زیادہ تھا۔ لہٰذا کلاسیکی تصوراتِ شعر اس کی فوری ضرورت نہ تھے۔ اقبال نے اپنی نظم میں قدیم طرز کو بہت کچھ باقی رکھا تھا۔ اس لیے ان کے یہاں مناسبت خوب کارفرما ہے۔ رعایت بھی موجود ہے، حتیٰ کہ وہ ایہام بھی برت لیتے ہیں۔ حالی اور آزاد کے زیرِ اثر اقبال بھی شاعری کو ''پیغام'' کا مرادف قرار دیتے تھے اور عام طور پر وہ اس بات سے انکار بھی کرتے تھے کہ وہ شاعر ''یا فن کار'' بھی ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اقبال کے یہاں ''فن کاری'' یا کلاسیکی طرز کی شعر گوئی جگہ جگہ کارفرما ہے۔ اقبال کے خیال کی جدت (یا اس کا معاصر حقیقت سے مربوط ہونا) اور پیغمبرانہ حکیمانہ لہجے کے باعث اور اس باعث کہ ان کا کلام بعض سیاسی سماجی ضرورتوں کو پورا کرتا ہوا نظر آتا تھا، لوگوں نے ان کے ''پیغام'' پر فوری توجہ دی اور دل کھول کر اس کی داد دی، یا پھر سیاسی وجوہ کی بنا پر ان کے ''پیغام'' کی دل کھول کر مخالفت بھی ہوئی۔ اس شور غل میں اقبال کے فن کی طرف دھیان کم دیا گیا۔

اقبال کے ساتھ دوسری بات یہ ہوئی کہ ان کے اوّلین ناقد سب کے سب حالی و آزاد کے معنوی شاگرد تھے اور بعد میں آنے والے بھی یعنی ترقی پسند اور مکتبی

ناقدین، دونوں اس بات پر متفق تھے کہ شاعری بجز خیالات کچھ نہیں۔ لہٰذا اقبال کے ادبی محاسن پر اور خاص کر ان محاسن پر کوئی توجہ نہ ہوئی جو کلاسیکی شعریات کے مرہونِ منت تھے اور کیوں ہوتی، جب کلاسیکی شعریات کے بارے میں یہ خیال عام تھا کہ وہ زیادہ تر انحطاط پذیر تصورات پر مبنی ہے اور اس میں ''لفظی بازی گری'' کے سوا کسی چیز کی اہمیت نہیں۔ ورنہ کلیاتِ اقبال کا کوئی صفحہ کھولیے، آپ کو رعایت، مناسبت، اور کہیں کہیں ایہام کی بھی جلوہ گری نظر آئے گی۔ ممکن ہے (بلکہ اغلب ہے) کہ اقبال نے ان چیزوں کو شعوری طور پر نہ اختیار کیا ہو، لیکن ہر اچھے شاعر کی طرح (اور اقبال اچھے ہی نہیں، بڑے شاعر بھی ہیں) زبان کے امکانات کو بروئے کار لانا اور معنی کو بالقوۃ سے بالفعل میں منتقل کرنا ان کا فطری رجحان تھا۔ میں نے ابھی کلیاتِ اقبال کو فہرست دیکھے بغیر بس یوں ہی کھولا تو ''شمع اور شاعر'' کا آٹھواں بند سامنے تھا۔ اس کے ہر شعر میں مناسبتیں اور رعایتیں ہیں۔ میں شروع کے صرف تین شعر نقل کرتا ہوں:

پردۂ دل میں محبت کو ابھی مستور رکھ
یعنی اپنی مے کو رسوا صورتِ مینا نہ کر

''مستور'' کے معنی ہیں ''چھپا ہوا''، عورتوں کو اسی لیے ''مستورات'' کہتے ہیں کہ وہ پردے میں چھپی رہتی ہیں۔ لہٰذا ''پردہ'' اور ''مستور'' رعایت ہے، خاص کر جب یہ خیال کریں کہ لفظ ''محبت'' خود مونث ہے۔ ''دل'' کو ''مینا'' سے اور دل کے خون کو شراب سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ''رسوا'' کے ایک معنی ہیں ''کھلا ہوا، بے پردہ، وہ جسے سب کے سامنے کردیا جائے، خاص کر اہانت کی غرض سے۔ اب ''دل''، ''مینا''، ''رسوا''، ''پردہ'' اور ''مے'' کی مناسبت واضح ہے۔

خیمہ زن ہو وادیِ سینا میں مانندِ کلیم
شعلۂ تحقیق کو غارت گرِ کاشانہ کر

حضرت موسیٰ طغریٰ کو وادیِ سینا میں اللہ تعالیٰ کی تجلی شعلے کی شکل میں دکھائی گئی تھی۔ اس شعلے نے کوہِ طور کو جلا کر غارت کردیا تھا۔ حضرت موسیٰ طغریٰ اس وقت

ایک گھریلو آدمی تھے۔ وہ اپنی حاملہ بیوی حضرت صفورہ کو لے کر کہیں جا رہے تھے۔ رات کا وقت تھا، حضرت صفورہ کی طبیعت خراب ہوئی تو کوہِ طور پر وہ آگ لینے گئے تھے اور شعلۂ جمالِ الٰہی نے ان کو پیغمبر بنا دیا، یعنی اب وہ گھریلو آدمی نہ رہ گئے، اللہ کے رسول بن گئے۔ اب انھیں گھر اور گھر والوں سے وہ مطلب نہ رہا جو کسی عام شخص کا ہوتا ہے۔ ان مناسبتوں کی روشنی میں ''وادیِ سینا''، ''کلیم''، ''شعلہ'' اور ''غارت گرِ کاشانہ'' کی معنویت اور لطف دوبالا ہوجاتے ہیں۔

شمع کو بھی ہو ذرا معلوم انجامِ ستم
صرف تعمیرِ سحر خاکسترِ پروانہ کر

''شمع'' اور ''خاکسترِ پروانہ'' میں مراعات النظیر تو ہے ہی، جو مناسبت کی ادنیٰ صورت ہے۔ ''شمع'' اور ''ستم'' میں بھی مناسبت ہے۔ ایک تو یہ کہ شمع کے شعلے کو تلوار سے تشبیہہ دیتے ہیں اور دوسری یہ کہ پروانے کی موت شمع کے عشق میں ہوتی ہے لیکن شمع اس قربانی کے باوجود پروانے کا کچھ خیال نہیں کرتی۔ باریک بات یہ ہے کہ تعمیر کے لیے خاک استعمال کرتے ہیں، لہٰذا ''تعمیر'' اور ''خاکستر'' میں مناسبت ہے۔ مزید باریکی یہ کہ ''خاکستر'' کا رنگ بھورا (gray) ہوتا ہے اور سحر کو سفید فرض کرتے ہیں۔ لیکن اس سفیدی کے نمودار ہونے سے پہلے آسمان کا رنگ خاکستری (gray) ہوتا ہے۔ لہٰذا ''سحر'' اور ''خاکستر'' میں بھی مناسبت ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ اقبال کے کلام میں ایہام بھی نظر آتا ہے۔ یہ دعویٰ دلیل چاہتا ہے، لہٰذا چند مثالیں پیشِ خدمت ہیں:

مردمِ چشمِ زمیں یعنی وہ کالی دنیا
وہ تمھارے شہدا پالنے والی دنیا
گرمیِ مہر کی پروردہ ہلالی دنیا
عشق والے جسے کہتے ہیں بلالی دنیا

☆

تپش اندوز ہے اس نام سے پارے کی طرح
غوطہ زن نور میں ہے آنکھ کے تارے کی طرح
(جوابِ شکوہ)

''مردمِ چشم'' (یعنی آنکھ کی پتلی، جو کالی ہوتی ہے) اور ''کالی'' میں مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن ''کالی'' میں ایہام بھی ہے، کہ اس کے ایک معنی ہیں black جو قریب کے معنی ہیں، اور دوسرے معنی ہیں ''کالے رنگ والوں کی''، یہ بعید معنی ہیں اور یہی معنی شاعر نے مراد لیے ہیں۔ ''پالنے والی'' میں بھی ایہام ہے۔ ایک معنی ہیں ''پرورش کرنے والی'' اور ایک معنی ہیں ''گود میں لیے رہنے والی'' اوّل الذکر معنی قریب کے ہیں، موَخر الذکر معنی بعید ہیں، اور وہی مرادِ شاعر ہیں، یعنی افریقا کی زمین مسلمانوں کے شہدا کو آغوش میں لیے ہوئے ہے۔ اوّل الذکر معنی بھی نامناسب نہیں، یعنی یہ وہ زمین ہے جو ایسے لوگوں کو پالتی پوتی ہے جو بڑے ہوکر شہید ہوں گے (افریقی مسلمانوں اور مغرب کے سامراجی حاکموں کے درمیان جہاد کی تاریخ بہت پرانی اور خونی ہے۔ یہاں فوری حوالہ الجیریا، مراکش اور سوڈان کے مسلمانوں کے جہاد کا معلوم ہوتا ہے)۔ ''مہر'' بہ معنی ''سورج'' ہے یہ معنی قریب کے ہیں، لیکن بعید معنی (مہر = محبت، عشق) بھی کارآمد ہیں، جیسا کہ اگلے مصرعے سے معلوم ہوتا ہے۔ ''ہلالی'' میں بھی ایہام ہے۔ اس کے قریبی معنی ہیں ''ہلالی شکل کی'' لیکن یہ معنی مراد نہیں۔ بعید معنی (اسلامی) مراد ہیں، کہ ہلال کو تمام دنیا میں اسلام کی علامت قرار دیا جاتا ہے۔ ''بلالی'' میں پھر ایہام ہے۔ قریب کے معنی ہیں ''حضرت بلالؓ کا دیس (حضرت بلالؓ جہاں سے آئے وہ خطۂ زمین) یہ معنی مناسب ہیں، لیکن مرادِ شاعر ہے ''وہ دنیا جس کے باسیوں میں حضرت بلالؓ جیسی صفاتِ عشقیہ پائی جاتی ہیں۔'' بیت کے مصرعوں میں ایہام نہیں، لیکن گزشتہ چار مصرعوں کے کلیدی الفاظ سے مناسبت رکھنے والے الفاظ بہت ہیں (''آنکھ کا تارا'' محاورہ ہے لہٰذا اس کو شاعر کا بنایا ہوا ایہام نہیں کہہ سکتے، مگر ایہام اس میں بہرحال موجود ہے کہ آنکھ کی پتلی جو سیاہ ہوتی ہے، اسے ''تارا'' یعنی روشن شے کہا جارہا ہے)۔

ہر چیز ہے محوِ خود نمائی
ہر ذرّہ شہیدِ کبریائی
تیری قندیل ہے ترا دل
تو آپ ہے اپنی روشنائی
اک تو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں
باقی ہے نمودِ سیمیائی
(بالِ جبریل)

''شہید'' کے قریب معنی ہیں ''اللہ کی راہ میں جان دینے والا'' جو مرادِ شاعر نہیں۔ مرادِ شاعر ہے ''گواہ'' جو بعید معنی ہیں۔ ''روشنائی'' کے قریب معنی مراد نہیں، بلکہ دور کے معنی (روشنی) مراد ہیں۔ ''باقی'' کے قریبی معنی ہیں ''وہ جس کو بقا ہے'' اور مصرعِ اولیٰ میں ''حق'' کی وجہ سے خیال آتا ہے کہ یہی معنی مراد ہوں گے، لیکن جب مصرع پورا ہوتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ''باقی'' بہ معنی ''بقیہ چیزیں'' ہے۔

عشق و مستی نے کیا ضبطِ نفس مجھ پہ حرام
کہ گرہ غنچے کی کھلتی نہیں بے موجِ نسیم
(''فقر و ملوکیت'' ضربِ کلیم)

''نفس'' کے معنی قریب ہیں ''سانس'' اور معنیِ بعید ہیں ''گفتگو، تکلم''۔ یہاں یہی بعید معنی مراد ہیں۔ لیکن معنیِ اوّل بھی بالکل بے کار نہیں۔ ''نفس'' بہ معنی ''سانس'' اور ''موجِ نسیم'' میں لطیف رعایت ہے۔

یہ مثالیں اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں کہ اقبال کے یہاں رعایت، مناسبت، اور ایہام کا اہتمام موجود ہے، چاہے اس کثرت اور تسلسل سے نہ ہو جو ہمیں میرؔ، غالبؔ، میر انیسؔ وغیرہ کے یہاں نظر آتا ہے۔ شاعری کے منصب اور شعر کے تفاعل کے بارے میں اقبال کے خیالات سے ہمیں اتفاق ہو یا نہ ہو، لیکن ان کی شعری عمل آوری (practice) سے کم و بیش پورا اتفاق کرنا پڑتا ہے۔ اقبال کو کلاسیکی طور

طریقوں سے پوری آگاہی تھی اور وہ جدید مغربی تصورات سے بھی اچھی طرح آشنا تھے۔ ان کے برخلاف، جوشؔ جیسے شعرا جو ''کلاسیکی رکھ رکھاؤ'' کے ساتھ ''جدید خیالات'' کو بیان کرنے کے دعوے دار تھے، نہ خدا ہی ملا نہ وصالِ صنم کے مصداق ہو کر رہ گئے۔ ''کلاسیکی رکھ رکھاؤ'' سے ان کی آشنائی آزاد، حالی، طباطبائی، حسرت موہانی اور حد سے حد شبلی کی تحریروں کے ذریعے تھی۔ تمام علمیت اور سنجیدگی اور خلوصِ نیت کے باوجود اردو کی کلاسیکی شعریات سے ان حضرات کی واقفیت بعض تعصبات اور بعض نقصان دہ مغربی اثرات کی بنا پر ناقص رہ گئی۔ جب شبلی جیسے لوگ بعض مغربی خیالات سے اثر پذیری اور ''ایرانی مذاق'' کو سبکِ ہندی پر فوقیت دینے کے باعث کلاسیکی اردو غزل کے سچے مزاج شناس نہ بن سکے تو پھر جوش جیسے لوگوں سے کہاں ممکن تھا کہ وہ ہماری کلاسیکی روایت سے واقف بھی ہوں، اسے سمجھنا تو بڑی بات ہے۔ ''جدید خیالات'' سے ان لوگوں کی ملاقات اتفاقی اور حد سے حد بی اے میں پڑھائی جانے والی انگریزی نظموں تک محدود تھی اور یہ نظمیں انھیں جس طرح پڑھائی گئی تھیں اور جس نظریۂ شعر کی تربیت انھیں تھی، اس کی رُو سے شیلی، ٹینی سن، ٹامس گرے، ٹامس مور اور ورڈز ورتھ وغیرہ سب ایک ہی طرح کے شاعر تھے (یعنی سب ایک درجے کے اچھے شاعر تھے)۔

مثال کے طور پر گرے کی Elegy کا ترجمہ طباطبائی نے کیا، اگرچہ وہ انگریزی بہت کم جانتے تھے۔ پھر ان کی دیکھا دیکھی اس نظم کے متعدد تراجم ہوئے اور ایک سے ایک خراب۔ لیکن، ان تمام تراجم کے ذریعے جس ہوش مندی (sensibility) کا اظہار ہوتا تھا (بلکہ جن مختلف ہوش مندیوں کا اظہار ہوتا تھا) ان سب کو سچی مغربی یا انگریزی ہوش مندی سمجھ لیا گیا۔ نادر کاکوروی نے جو تراجم انگریزی سے کیے وہ بھی ایسی ہی نظموں کے تھے جو کالجوں میں پڑھائی جاتی تھیں، بلکہ ان کے بعض تراجم تو ایسی نظموں کے تھے جو چھٹے ساتویں درجے سے زیادہ کے معیار کی نہ تھیں۔ انگریزی سے نادر کاکوروی کی واقفیت کا یہ عالم تھا کہ وہ Rose Hartwick Thorpe نامی شاعر کو مرد سمجھتے تھے، حالاں کہ وہ عورت تھی۔

نادر کاکوروی کے تراجم بھی اصل سے اتنی ہی دور تھے جتنے طباطبائی اور ان کے مقلدوں کے تراجم تھے۔ لیکن ان کو بھی انگریزی ہوش مندی کا مظہر سمجھ لیا گیا اور کہا گیا کہ ان اور اس طرح کے تراجم کی بنا پر اردو ادب میں انگریزی شاعری کی حسیت عام ہونے لگی ہے۔ چناں چہ ''جذباتِ نادر'' (مطبوعہ ۱۹۱۰) کی تقریظ میں عبدالحلیم شرر نے لکھا کہ ''حضرتِ نادر نے کوشش کی ہے کہ انگریزی شاعری کے لطیف مذاق کو اردو میں پیدا کریں... حضرتِ نادر نے شعرائے اردو کی ایک نئے میدان میں رہبری کی ہے۔'' مرزا محمد ہادی رسوا نے لکھا کہ نادر کا مذاقِ شعر جس انداز کا ہے وہ ''ہمارے ملکی شعرا میں کم تر اور شعرائے یورپ میں بیش تر ہے۔'' مولوی عزیز مرزا نے فیصلہ دیا کہ ''نادر اچھی طرح جانتے ہیں کہ مغرب کے خیالات کو مشرق کی شان دار زبان میں کیوں کر ادا کریں۔'' لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ نادر کاکوروی ہی کیوں، اس زمانے کے تقریباً تمام مترجمین کو انگریزی شاعری کی بالکل مبتدیانہ شدبد تھی۔ زبان وہ بہت کم جانتے تھے اور اس شعریات اور تصورِ کائنات سے وہ بالکل بے خبر تھے جس نے انگریزی شاعری کو جنم دیا تھا۔ لیکن یہی لوگ اور ان کے تراجم ہمارے عام پڑھنے والوں اور معمولی انگریزی داں شاعروں کے لیے ''جدید مغربی خیالات'' کے پیامبر بنے۔

انگریزی سے جو نظمیں ہمارے یہاں ترجمہ کی گئیں ان میں کچھ ایسی نظمیں تھیں جن میں شاعر کی مختصر سی ملاقات کسی لڑکی، یا بچے، یا پُراثر شخصیت سے ہوتی ہے۔ جوش کی نظم ''جنگل کی شاہزادی'' اسی طرح کی نظموں کے اتباع میں لکھی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ جوش صاحب انگریزی نظموں کی اصل روح سے بے خبر تھے اور اردو کے کلاسیکی طور طریقوں سے ناآشنا تھے، مثلاً انھوں نے ''جنگل کی شاہزادی'' میں ایک دیہاتی لڑکی سے اپنی ملاقات افسانوی (اور اپنے خیال میں رومانی) انداز میں بیان کی۔ گویا انھوں نے ظاہر کیا کہ انگریز شعرا کی طرح انھیں بھی اس بات کا احساس ہے کہ حسنِ فطرت یا وہ حسن جو فطرت سے قریب ہو، زیادہ مؤثر اور ''فطری'' اور ''سچا'' ہوتا ہے۔

انھیں یہ تو معلوم نہ تھا کہ ایسے حسن کو انگریزی والے بیان کس طرح کرتے ہیں، لیکن یہ بات وہ ضرور جانتے تھے کہ اردو میں سراپا نگاری کی رسم ہے۔ لہٰذا انھوں نے جھٹ ایک سراپا بزعمِ خود نظم کر دیا۔ سراپا یا کسی بھی کلاسیکی صنف (یا ذیلی کلاسیکی صنف) میں مناسبتِ الفاظ کی مرکزی اہمیت ہوتی ہے تاکہ بیان مربوط ہو اور معشوق (یا حسین شخص جس کا سراپا لکھا جارہا ہے) کی جسمانی شخصیت کا نامیاتی اور مصورانہ بیان ہو سکے۔ سراپا نگاری کے کچھ رسومیات بھی تھے۔ وہ شاعر جو تخیل کی زیادہ بلندی یا پیکر کی رنگا رنگی پر قدرت نہ رکھتے تھے، انھیں رسومیات کے سہارے اپنا کام چلا لیتے تھے۔ جوش صاحب کو مناسبتِ الفاظ کے فن سے واقفیت نہ تھی اور نہ وہ سراپا نگاری کی رسومیات جانتے تھے (یا اگر وہ جانتے بھی تھے تو اسے سال خوردہ، ''غیر حقیقی'' اور اَن نیچرل شاعری کا طور قرار دیتے ہوں گے)۔ اب دیکھیے انھوں نے ''جنگل کی شاہزادی'' میں سراپا نگاری کے نام پر اردو شاعری کو کس طرح رسوا کیا ہے۔ پورا سراپا ناقابلِ برداشت ہے، لہٰذا صرف پانچ شعر نقل کرتا ہوں:

زاہد فریب، گل رخ، کافر، دراز مژگاں
سیمیں بدن، پری رخ، نوخیز، حشر ساماں
خوش چشم، خوب صورت، خوش وضع، ماہ پیکر
نازک بدن، شکر لب، شیریں ادا، فسوں گر
کافر ادا، شگفتہ، گل پیرہن، سمن بو
سروِ چمن، سہی قد، رنگیں جمال، خوش رُو
گیسو کمند، مہوش، کافور فام، قاتل
نظارہ سوز، دل کش، سرمست، شمع محفل
ابرو ہلال، مے گوں، جاں بخش، روح پرور
نسریں بدن، پری رخ، سیمیں عذار، دلبر

یوں تو مندرجہ بالا اشعار کو شاعری سے زیادہ موزوں تک بندی ہی کہنا چاہیے، لیکن اس سے تنقید کا حق ادا نہیں ہوتا۔ اگر بقول فرینک کرموڈ (Frank Kermode) کسی نظم پر بہترین رائے زنی کسی اور نظم سے ہی ہوتی ہے، تو اس سراپا کی سب سے آسان تنقید یہ ہے کہ کسی اوسط درجے کے کلاسیکی شاعر کے یہاں سے کوئی سراپا نقل کر دیا جائے۔ زیادہ دور نہ جائیں تو ''داستانِ امیر حمزہ'' ہی میں سے کوئی نمائندہ سراپا اُٹھا لیں۔ لہٰذا ملاحظہ ہو ''طلسمِ ہوش ربا'' جلد سوم (مصنف احمد حسین قمر، مطبوعہ ۱۸۹۲) کے صفحہ ۲۰۰ پر ہے:

کیا خوب جبیں ہے مطلعِ نور
رنگِ رخِ صبح جس سے کافور
شیرازہ پے کتاب ہر ناز
فہرست جریدہ ہائے اعجاز
صحبت میں جو باریاب ہو جائے
آئینہ حیا سے آب ہو جائے
دونوں رخِ صاف باغ امید
گویا ہے قرانِ ماہ و خورشید
سینے کے بیان کیا ہوں اوصاف
ڈبیاں معجونِ ماہ کی صاف
کیا نورِ ابد ملا ازل میں
سینہ ہے کہ آئنہ بغل میں
پُرنور شکم ہے آئنہ صاف
ہے چاہِ ذقن کا عکس وہ ناف
چیتے کی کمر بہت ہے مشہور
نازک ہے یہ اس سے چشمِ بد دور
توصیف ہو زانوؤں کی کیوں کر
دو پلۂ حسن ہیں برابر

سب سے پہلی بات تو یہ کہ جوشؔ صاحب صرف فوں فاں کرتے رہے ہیں۔ وہ دور ہی دور سے جسم کا طواف کرتے رہے ہیں۔ ورنہ کوئی واقعی عضوِ بدن انھوں نے نہ دیکھا ہے اور نہ ہمیں دکھا سکتے ہیں۔ موٹی موٹی تعلیمی باتوں سے آگے جانے کی ہمت ان میں نہیں۔ ''طلسمِ ہوش ربا'' سے جو سراپا میں نے بالکل یوں ہی سرسری تلاش کے بعد اخذ کیا ہے، وہ اس داستان کے عام معیار سے ذرا کم تر ہے اور میں نے ایسا جان بوجھ کر کیا ہے کہ جوڑی کچھ تو برابر کی ہو۔ لیکن شاعری تو دور رہی، بدن کے بیان میں یہ سراپا ''جنگل کی شاہزادی'' سے بہت آگے ہے۔ اس میں جبیں، رخسار، سینہ، بغل، شکم، ذقن، ناف، کمر، زانو، اتنے اعضا سے ہم دوچار ہوتے ہیں۔ جوشؔ صاحب مژگاں، لب، گیسو، ابرو، عذار سے آگے نہیں جاتے اور ان کا ذکر بھی وہ الگ الگ، ٹھنک ٹھنک کر، اِٹھلا اِٹھلا کر، رُکتے رُکتے کرتے ہیں اور ذکر بھی صرف نام کی حد تک۔ صفت یا ثنا کچھ نہیں بیان کرتے (بلکہ بیان کرنے کی سکت نہیں رکھتے)۔ محمد حسین جاہ نے اپنے سراپا میں تمام اعضا کی صفات بیان کی ہیں اور زیادہ تر ایسے الفاظ ہیں جن میں پیکر کا انداز نمایاں ہے۔

ممکن ہے کہا جائے کہ جوشؔ صاحب سراپا نہیں لکھ رہے ہیں، وہ تو لڑکی کے حسن کا بیان شاعرانہ لہجے میں کر رہے ہیں، یعنی وہ اپنی ہی طرح کی نظم لکھ رہے ہیں، سراپا کی رسومیات سے ان کا کچھ لینا دینا نہیں اور نہ انھیں مغربی شاعری سے کوئی خاص تمتع حاصل کرنے کا دعویٰ ہے۔ لہٰذا آیئے جوش صاحب کے اشعار کا محاکمہ شاعری کے معیار سے کریں۔

ایک ہی نظر میں بات کھل جاتی ہے کہ اگر بے جا تکرار، بے جوڑ اجتماعِ الفاظ، بے معنی اور رسمی صفاتی الفاظ کے مجموعے کا نام شاعری ہے تو اور بات ہے، ورنہ جوشؔ صاحب کے منقولہ بالا اشعار کسی طرح شاعری کہلانے کے مستحق نہیں اور ان کا سب سے بڑا عیب الفاظ کی عدم مناسبت ہے اور جب عدم مناسبت ہو تو تکرار بھی اکثر پیدا ہوجاتی ہے۔ بہرحال، مصرع مصرع کرکے دیکھتے ہیں۔

(۱) زاہد فریب، گل رخ، کافر دراز مژگاں

زاہد فریب اور کافر میں ایک حد تک مناسبت ہے۔ لیکن زاہد فریب اور گل رخ میں کوئی مناسبت نہیں۔ گل رخ اور دراز مژگاں میں بھی کوئی مناسبت نہیں۔ لیکن خیر، پہلا ہی مصرع ہے۔ ممکن ہے کوئی بات نکلے۔ اس وقت تو اتنا ہی ہے کہ گل رخ انسان کی صفت مانی جاتی ہے۔ دراز مژگاں انسانوں کے علاوہ آہوؤں وغیرہ کی صفت بھی ہے۔ لیکن چلیے، دراز مژگانی حسینوں کی صفت ہے، اس لیے قابلِ قبول ہے۔ حالانکہ ''گل رخ'' سے مراد پھول جیسا (نازک، گلابی، شاداب، وغیرہ) چہرہ ہے اور ''دراز مژگاں'' کسی اور ہی عالم کی چیز ہے۔ دونوں میں کوئی ربط و مناسبت نہیں۔

(۲) سیمیں بدن، پری رخ، نوخیز، حشر ساماں

سیمیں بدن کا گزشتہ مصرعے سے کوئی تعلق نہیں، کہ وہاں بات گل رُخی اور درازیِ مژگاں کی تھی۔ گل رخ کے بعد پری رُخ میں رُخ کی تکرار بھی ہے اور مضمون کی پستی بھی، کہ پورے بدن کو سیمیں کہا، لیکن صرف چہرے کو پری کا چہرہ بتایا۔ نوخیز میں تکرار در تکرار ہے، کہ جو گل رخ اور سیمیں بدن ہے وہ نوخیز تو ہوگا ہی (اس سے پہلے کہہ بھی چکے ہیں):

دیکھا کہ ایک لڑکی میدان میں کھڑی ہے

(اگر لڑکیاں نوخیز نہیں ہوتیں تو کیا بوڑھی عورتیں نوخیز ہوتی ہیں؟) یہ تینوں فقرے انتہائی رسمی ہیں، بلکہ مصرعۂ اولیٰ کے بھی چاروں فقرے بالکل رسمی اور معنی باختہ ہیں۔ لیکن ان میں سے اکثر کا تعلق لڑکی کے ظاہری سراپا سے تو ہے۔ جسمانی اور حسیاتی بیان نہ سہی، موضوع سے متعلق بیان تو ہے۔ اگلے فقرے میں جوشؔ صاحب اسے بھی ترک کردیتے ہیں۔ اب اچانک ایک بالکل رسمی اور ساتھ ہی ساتھ نامناسب فقرہ (حشر ساماں) سامنے آتا ہے۔

''حشر ساماں'' سے زیادہ نامناسب فقرہ یہاں مشکل ہی سے ہوگا۔ حشر ساماں کے پہلے جو کچھ اب تک کہا گیا تھا وہ محض bombast محض لندھو بن سعدان کی بے لطف داستان تھی، لیکن کم و بیش سراپے سے متعلق تھی۔ اب وہاں سے کھسکا کر

ایک اور بھی عمومی لیکن جسم کو صورت سے زیادہ عمل سے متعلق بات پر اٹکا دیا۔ بہرحال چلیے، یہ شعر کا آخری لفظ ہے، ممکن ہے اگلے شعر میں اس سے مربوط کوئی مضمون ہو (ملحوظ رہے کہ جوشؔ صاحب غزل کے خلاف اس لیے تھے کہ اس کے اشعار میں ربط نہیں ہوتا)۔

(۳) خوش چشم خوب صورت خوش وضع ماہ پیکر

سخت مایوسی ہوتی ہے کہ حشر سامانی کی تفصیل کے بجائے خوش... خوش... خوش کی تکرار سننی پڑتی ہے۔ چلیے خوش چشم کا تھوڑا سا جواز ہے، لیکن جو گل رخ، پری رخ، اسے پھر خوب صورت کہہ کر مضمون کو پست کرنا اور تکرار کے ذریعے ذلیل کرنا کیا معنی رکھتا ہے؟ اور لڑکی خوب صورت، سیمیں بدن ہے، نوخیز ہے، وہ خوش وضع تو ہوگی ہی۔ کیا خوش وضع ہونا، سیمیں بدن ہونے سے بڑھ کر ہے؟ اور پھر جب وہ سیمیں بدن ہے تو پھر اسے ماہ پیکر کیوں کہا؟ سیمیں بدن اور ماہ پیکر تقریباً ہم معنی ہیں، انتہائی رسمی ہیں اور اثر کے لحاظ سے برابر ہیں۔

(۴) نازک بدن، شکر لب، شیریں ادا، فسوں گر

نازک بدن اگر بیر کے پھل کے معنی میں ہے تو اور بات ہے۔ ورنہ جو شخص خوب صورت، سیمیں بدن، گل رخ، پری رخ وغیرہ وغیرہ ہو، اسے نازک بدن کہنا، رتبۂ معشوقی سے گرا دینا اور تکرار کے باسی بدبودار پھولوں کا ہار پہنانا ہے۔ بہرحال نازک بدن اور ماہ پیکر میں تھوڑی سی مناسبت تھی، شکر لب کہہ کر اسے بھی ضائع کر دیا۔ شکر لب تو اس وقت مناسب تھا جب بوسہ لے کر دیکھا ہوتا۔ دور سے کیسے کہہ دیا کہ شکر لب ہے؟ چلیے مان لیا کہ دور ہی سے میٹھے لبوں والی لگ رہی تھی لیکن اس کی شیریں ادائی کیسے معلوم کر لی؟ ابھی تو پاس بھی نہیں گئے ہیں، بات بھی نہیں کی ہے۔ شکر لب اور شیریں ادا یہ پہلی صحیح مناسبت تھی جو ہمارے شاعر نے دریافت کی تھی۔ لیکن افسوس کہ دونوں فقرے صحیح جگہ پر نہیں ہیں۔ پھر غضب یہ کیا کہ فسوں گر لکھ دیا۔ اگر شیریں ادائی کو فسوں گری مان بھی لیں تو بقیہ سب فقروں کو کدھر لے جائیں؟ چلیے خوش چشم کو فسوں گر فرض کر لیا، لیکن خوش وضع، خوب صورت، نازک بدن، یہ سب فسوں گری کی شان ہیں یا

ان سب میں شانِ فسوں گری ہے۔ لہٰذا فسوں گری بے معنی ہے یا یہ فقرے بے معنی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ فقرے ہی اس قدر رسمی اور بے روح ہیں اور اس میکانیکی ڈھنگ سے برتے گئے ہیں کہ بے معنی ہی لگتے ہیں۔

(۵) کافر ادا، شگفتہ، گل پیرہن، سمن بو

ابھی ابھی اسے شیریں ادا اور کافر کہہ چکے تھے، اب کافر ادا کہا، گویا ان کے خیال میں کافر ادائی کوئی اور چیز ہے اور کافری اور شیریں ادائی اور چیز ہے۔ ہوگا، لیکن ان میں اتنا کم فرق ہے اور یہ سب فقرے اتنے رسمی اور مشینی ہیں کہ یہاں تک آتے آتے دماغ چکرانے لگتا ہے۔ پھر ابھی گل رخ، نوخیز، نازک بدن، سب کچھ کہہ چکے تھے، مگر قادر الکلامی کی شہرت کے باوجود، جوشؔ صاحب کے یہاں دراصل الفاظ کی اس قدر کمی ہے اور تخیل کی ناکامی اس قدر زبردست ہے کہ پھر شگفتہ کہہ دیا۔ گل رخ اور پری رخ کو گل پیرہن کہہ دیا اور ابھی لڑکی کے قریب بھی نہیں پہنچے لیکن اسے سمن بو کہہ دیا۔ تکرار اور عدم مناسبت کا بازار گرم ہے۔ شگفتہ اور گل پیرہن اور سمن بو میں مناسبت ہے۔ لیکن کافر ادائی سے ان کا ربط نہیں۔ اور یہ صفات کافر ادا کے بعد لائی گئی ہیں، لہٰذا انھیں کافر ادائی کی وضاحت کرنا چاہیے تھی۔ لیکن جو چیز محض رسمی، فرضی اور مشینی طور پر لائی گئی ہو، اس کی وضاحت کہاں ممکن تھی؟ چار رسمی فقرے اور جس فقرے سے آغازِ کلام کیا (کافر ادا) اس کی کوئی مناسبت بعد کے فقروں سے نہیں، اگلے مصرعے سے بھی نہیں۔ اِلّا یہ کہ سب فقرے رسمی اور مشینی ہیں۔

(۶) سروِ چمن، سہی قد، رنگیں جمال، خوش رُو

خدا معلوم معمولی سرو نے کیا بگاڑا تھا کہ سروِ چمن کہا، اور پھر سہی قد کہہ کر اس کی تکرار کیوں کی؟ رنگیں جمال کا فقرہ بے معنی ہے (بے رنگ جمال کون سا ہوتا ہے؟) اور گل رخ، گل پیرہن، شگفتہ وغیرہ وغیرہ کہنے کے بعد رنگین جمال چہ معنی دارد؟ مناسبت اب بھی غائب ہے۔ اور خوش رُو کہہ کر تو بیڑا ہی غرق کر دیا۔ پورے مصرعے میں کسی لفظ سے خوش رُو کو کوئی مناسبت نہیں۔ اور اب تک خوش وضع، خوش چشم وغیرہ ہو چکا تھا تو کون

سا فائدہ حاصل ہوا تھا کہ خوش رُو بھی کہہ دیا۔

سچی بات یہ کہ یہ سارا تجزیہ اس قدر اکتادینے والا ہے کہ آگے کی ہمت نہیں پڑتی۔ ایک سادہ سا نقشہ بناکر بات ختم کرتا ہوں۔

مصرع نمبر	مناسبت	عدم مناسبت	تکرار
۱۔	زاہد فریب	گل رخ	
	کافر	دراز مژگاں	
۲۔		سیمیں بدن	پری رُخ
		نوخیز	
		حشر ساماں	
۳۔	خوش چشم	ماہ پیکر	خوش چشم
	خوش وضع		خوب صورت
			خوش وضع
			ماہ پیکر
۴۔	شکر لب	نازک بدن	نازک بدن
	شیریں ادا	فسوں گر	
۵۔	گل پیرہن	کافر ادا	کافر ادا
	سمن بو		شگفتہ
	شگفتہ		
۶۔		سروِ چمن	سروِ چمن
		رنگیں جمال	سہی قد
		خوش رُو	رنگیں جمال
			خوش رُو
۷۔		کافور فام	مہوش

	قاتل		
	گیسو کمند		
۸۔	نظارہ سوز	دل کش	
	دل کش		
	سرمست		
	شمعِ محفل		
۹۔	جاں بخش	ابرو ہلال	
	روح پرور	مے گوں	
۱۰۔	دلبر	نسریں بدن	
	پری رخ	پری رخ	
	سیمیں عذار	سیمیں عذار	
	دلبر		

اب اور کیا باقی رہا ہے؟ اتمامِ حجت کے لیے ''طلسمِ ہوش ربا'' والے سراپا کے اوّل دس مصرعوں کا نقشہ بھی بنائے دیتا ہوں۔

مصرع نمبر	مناسبت	عدم مناسبت	تکرار
۱۔	جبیں		
	مطلع		
	نور		
۲۔	رنگِ رخِ صبح		
	کافور		
۳۔	شیرازہ	ناز	
	کتاب		
۴۔	فہرست		

	جریدہ		
	اعجاز (ناز)		
۶۔	آئینہ		
	آب		
	حیا		
۷۔	رُخ	باغِ امید	
	صاف		
۸۔		قران ماہ و خورشید	ماہ و خورشید
			(باغ کے لیے نامناسب
			رخ کے لیے مناسب)
۹۔	سینہ		
	صاف		
۱۰۔	ڈبیاں		
	معجونِ باہ		
	اوصاف		

یہ کہنے کی ضرورت شاید نہ ہو کہ ''ہوش رُبا'' والے سراپے میں مصرعے چھوٹی بحر کے ہیں اور پھر بھی شاعر نے حروفِ عطف و جار، افعال وغیرہ لاکر بیان کو مربوط رکھا ہے۔ جوشؔ صاحب کی بحر مثمن ہے، لیکن انھوں نے صرف صفات جمع کیے ہیں۔ ان کو جوڑنے کی کوشش کرتے تو اور مشکل ہوتی ہے۔ افعال وغیرہ سے خالی مصرعے خوب لگتے ہیں اگر ان سے کوئی معنوی یا ریطوریقائی حسن حاصل ہو۔ یہاں تو کوئی بیس مصرعے صرف فہرست ہی فہرست ہیں۔ اور فہرست بھی گویا پنساری کی دُکان جیسی ہے۔

اس قسم کی دراز نفسی اور عدم مناسبت سے جوشؔ صاحب کا کلام بھرا پڑا ہے۔ ان کی ایک اور مشہور نظم ''فتنۂ خانقاہ'' جو اچھی طنزیہ نظم ہے، اور اعلا درجے کی ہوتی اگر

اس میں بھی وہی عیوب نہ ہوتے جو ہم نے ''جنگل کی شاہزادی'' میں ابھی دیکھے۔

ایہام، رعایت اور مناسبت، اردو شعرا نے معنی آفرینی کے یہ تین نئے طریقے کم و بیش از خود دریافت کیے۔ یہ زمانہ سترہویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی کے اوائل کا تھا۔ پھر کوئی سو برس تک کلاسیکی غزل، بلکہ کلاسیکی شعر کی شعریات میں کوئی نیا موڑ نہ آیا۔ پھر اٹھارویں صدی کے اواخر میں (یا غالبؔ کے سالِ پیدائش ۱۷۹۷ء سے پانچ سات برس پہلے) دلّی میں شاہ نصیر نے اور لکھنؤ میں ناسخؔ نے خیال بندی کا آغاز کیا۔ شاہ نصیر کا سالِ تولّد نہیں معلوم لیکن نصیرؔ و ناسخؔ کی تاریخِ وفات ایک ہے۔ (۱۸۳۸ء) اس وقت تک خیال بندی پوری طرح جم چکی تھی، اور اس طرز کے سب سے بڑے شاعر غالبؔ نے اپنی استادی قائم کرلی تھی۔ ذوقؔ تو پہلے ہی اس رنگ کے گرویدہ ہوچکے تھے، مومنؔ نے بھی اس انداز کو ایک حد تک اپنایا تھا۔

مصحفیؔ نے ناسخؔ کو اس طرزِ نو کا موجد ٹھہرایا ہے اور آتشؔ کو حتیٰ کہ خود کو بھی، اس اسلوب میں ناسخؔ کا متبع قرار دیا ہے۔ ناسخؔ کی پیدائش ۱۷۷۱/۷۲ء کی ہے اور انھوں نے (بقول مصحفیؔ) بیس برس کی عمر میں (بیس قمری برس یعنی ۱۷۸۹/۱۷۹۰ء سے) شعر کہنا شروع کیا تھا۔ شاہ نصیر ۱۷۵۵ء اور ۱۷۶۰ء کے درمیان پیدا ہوئے ہوں گے، اور انھوں نے ۱۷۷۵۔۱۷۸۰ء کے درمیان شاعری شروع کی ہوگی۔ اس اعتبار سے شاہ نصیر کو خیال بندی کے اسلوب میں اوّلیت ہونا چاہیے لیکن ممکن ہے شاہ نصیر الدین نے بھی شروع شروع میں عام طرز (میرؔ اور سوداؔ کا طرز) میں شعر گوئی کا آغاز کیا ہو اور بعد میں ناسخ کے رنگ کی طرف مائل ہوئے ہوں۔ مصحفیؔ نے تو صاف لکھا ہے کہ ناسخؔ نے ''طرزِ ریختہ گویانِ سادہ کلام'' پر عرصۂ قلیل میں ''خطِ نسخ'' کھینچ دیا۔ اس پر تفصیل کے لیے رشید حسن خاں کا دیباچۂ انتخابِ ناسخؔ، مطبوعہ مکتبہ جامعہ ملاحظہ ہو۔ تنویر احمد علوی کا کہنا ہے کہ شاہ عالم کے آخری زمانے (وفات ۱۸۰۶ء) تک شاہ نصیرؔ کی شہرت اطرافِ ملک میں پھیل چکی تھی۔ مصحفیؔ نے بھی ''ریاض الفصحاء'' میں ایسا ہی لکھا ہے (تاریخِ ترتیب ۱۸۰۶ء) لیکن مصحفیؔ نے شاہ نصیرؔ کو موجدِ طرزِ نو نہیں کہا ہے۔ اس کے برخلاف انھوں نے

''تذکرۂ ہندی'' (تاریخِ ترتیب ۱۷۹۴ء) میں شاہ نصیر کی دراکی طبع وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ لیکن ناسخ کا ترجمہ اس میں نہیں ہے۔ اس سے یہ خیال گزرتا ہے کہ شاہ نصیر نے ناسخ کے پہلے اپنا رنگ پوری طرح واضح نہ کیا تھا، اور دونوں ہی شعرا نے کم و بیش ایک وقت میں اس طرزِ نو کو اپنایا جسے ہم ''خیال بندی'' کہتے ہیں۔

بہرحال، یہ بات بنیادی طور پر اہم نہیں ہے کہ خیال بندی کو اردو میں رائج کرنے کا سہرا شاہ نصیر اور ناسخ دونوں کے سر ہے یا صرف ناسخ کے سر۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اٹھارویں صدی کے اواخر یا انیسویں صدی کے بالکل اوائل میں خیال بندی ایک ایسے طرز کے طور پر رائج ہوئی جسے اردو غزل کا نیا موڑ کہا جاسکتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے اوائل میں دلّی میں بقول محمد حسین آزاد، علمِ استادی شاہ نصیر کے ہی ہاتھ میں تھا۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ناسخ کی غزل جب جب لکھنؤ سے آتی تھی تو ذوق اس پر بطورِ خاص غزل کہتے تھے۔ ممکن ہے یہ بات محمد حسین آزاد نے ذوق پر شاہ نصیر کے اثر کی اہمیت کم کرنے کی غرض سے لکھی ہو، لیکن ناسخ کی زمینوں میں ذوق نے غزلیں کہی بہت ہیں۔

فی الحال ہم اتنا کہیں گے کہ خیال بندی کے اسلوب میں سب سے بڑا نام اور شاید سب سے پہلا نام ناسخ کا ہے۔ اور سوچنے کی بات ہمارے لیے یہ ہے کہ جس طرز نے اتنا رسوخ قائم کرلیا تھا کہ مصحفی جیسے استاد نے بڑھاپے کے عالم میں بھی اس کو بے تکلف اختیار کیا، وہ آج تقریباً سو سال سے کوچۂ ملامت میں کیوں ہے اور اس کا آفتابِ اقبال کیوں اس قدر گہنا گیا کہ آج بہت سے لوگ ناسخ کو شاعر ہی نہیں مانتے! ناسخ کی بدنصیبی کو بھی دخل ہوگا، کیوں کہ آتش بالکل انھیں کی طرح کے شاعر ہیں اور ناسخ کا شعوری اتباع بھی انھوں نے کیا ہے۔ لیکن آتش کو سچا اور بڑا شاعر ہم آج بھی مانتے ہیں، اور ناسخ کو کوئی جھوٹوں بھی نہیں پوچھتا، حتیٰ کہ ''اصلاحِ بیان'' جو میرے خیال میں لغو اور لاطائل شے، اور آج کے نام نہاد ''استادوں'' کے نزدیک بڑی زوردار چیز ہے، اس کا بھی سہرا ناسخ کے سر سے اتار لیا گیا۔ رشید حسن خاں نے دکھایا ہے کہ جو

''اصلاحیں'' اور زبان کی جو ''ترقی'' اور ''صفائی زبان'' کے جو اصول ناسخ سے منسوب کیے جاتے ہیں ان کے بارے میں نہ ناسخ کا قول ہمارے پاس ہے اور نہ ان کا عمل اس کی گواہی دیتا ہے۔

یہ بات میرے نزدیک اہم نہیں کہ ناسخ نے ''زبان کی اصلاح'' کی یا نہیں، اغلب ہے کہ نہیں کی۔ مجھے اس بات میں بھی شک ہے کہ ''اصلاحِ زبان'' کا کوئی تصور ''آبِ حیات'' کی اشاعت کے پہلے ہمارے یہاں رائج تھا۔ شاعر (یعنی Parole) کو زبان کے عام بولنے والوں کی عظیم الشان اور ممکن تعداد پر (یعنی Langue پر) حاوی قرار دینا اور Parole کو Langue سے زیادہ مقتدر بتانا، یہ تصور کلاسیکی اردو میں نہیں، محمد حسین آزاد اور حالی کا ایجاد کردہ ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ناسخ (اور شاہ نصیر، آتش، ذوق، اصغر علی خاں نسیم وغیرہ) اور سب سے بڑھ کر غالب، ان لوگوں نے خیال بندی کے ذریعے کلاسیکی اردو غزل کی شعریات میں آخری اہم اضافہ کیا۔ غالب کی موت (۱۸۶۹ء) پر کلاسیکی اردو شعریات کی تقریباً دو سو سالہ تاریخ کا اختتام ہوتا ہے۔

خیال بندی کو بڑی حد تک کیفیت کی ضد کہہ سکتے ہیں۔ خیال بند شاعر ماہرِ حیاتیات کی طرح دور دور کے کنویں جھانکتا ہے، ہر پتھر کو الٹا پلٹتا ہے کہ شاید کوئی نیا ذی روح، کوئی نیا پودا، ہاتھ لگ جائے۔ اس کا شعر جذبات یا محسوسات کو فوری طور پر برانگیخت نہیں کرتا، بلکہ ذہنی سطح پر ہمیں متحرک کرتا اور چونکاتا ہے۔ کیفیت کا شاعر معنی اور مضمون سے زیادہ جذباتی تاثر پیدا کرنے کی طرف مائل رہتا ہے۔ اس کا شعر اکثر بظاہر معنی کے لحاظ سے کم زور یا معنی کی گہرائی اور تہ داری سے بے نیاز محسوس ہوتا ہے۔ خیال بندی اور کیفیت ان دو اصطلاحوں کے کھو جانے کے باعث ہم غالب، ناسخ، ذوق، شاہ نصیر، آتش، دیا شنکر نسیم وغیرہ شعرا سے پوری طرح لطف اندوز ہونے سے قاصر رہے۔ اور نہ ہی ہم ان کے کلام، اور میر، میر سوز، مصحفی، قائم وغیرہ شعرا کے اکثر کلام کے درمیان تفریق کرنے کے لیے کارآمد طریقوں کو اپنا سکے۔ ایک اور نقصان یہ ہوا کہ کیفیت کے شعروں کی فوری اثر انگیزی کے باعث ہم نے یہ فرض کرلیا کہ وہی شعر اچھا

ہے جو دماغ سے زیادہ دل، تخیل سے زیادہ احساس اور ''خارج'' سے زیادہ ''داخل'' کو متاثر کرے۔ حسرت موہانی کا شعر اسی غلط تصور پر مہرِ توثیق لگاتا ہے:

شعر دراصل ہیں وہی حسرت
سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

''از دل خیزد و بر دل ریزد'' جیسے بے معنی فقرے بھی ہمارے یہاں اسی وجہ سے عام ہوئے کہ کیفیت والا شعر فوراً جذبات کو متحرک کرتا تھا۔ اگر ہم نے کیفیت اور 'خیال بندی کی اصطلاحیں بھلا نہ دی ہوتیں تو ہم اپنے تنقیدی تأثرات کو زیادہ مربوط اور مدلل طریقے سے پیش کر سکتے۔ اب تو یہ ہوا کہ ہم نے کیفیت کی اصطلاح نہ استعمال کی، صرف ''دل میں اتر جانے'' اور ''دل پر اثر کرنے'' وغیرہ کی بات کرتے رہے۔ اور خیال بند شعرا کے کلام کو ہم ''خارجیت'' اور ''نثریت'' پر مبنی، یا ''تصنع سے بھرپور'' شاعری کہتے رہے۔ صرف غالب اور ایک حد تک آتش اس قتلِ عام میں بچ نکلے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، غالب کے بارے میں حالی نے، پھر عبدالرحمٰن بجنوری نے سند دے دی تھی کہ ان کی شاعری کو ''مغربی'' اصولِ نقد اور عملِ شعر کی روشنی میں دیکھا جائے تو بھی وہ کامیاب ٹھہرتی ہے۔ پھر غالب کا مزاج بھی بیسویں صدی کے مزاج سے کئی معاملات میں ہم آہنگ تھا۔ اور غالب بہرحال ناسخ، ذوق، شاہ نصیر وغیرہ کے مقابلے میں بہت بڑے شاعر بھی تھے۔ لیکن چونکہ ہم لوگ وہ طریقے بھول چکے تھے جن کو کام میں لاکر ناسخ اور ذوق اور شاہ نصیر جیسے شعرا کی صحیح تعیینِ قدر ممکن تھی۔ اس لیے ان بچاروں کو بہت نقصان پہنچا، یعنی غالب سے کم تر درجے کے شاعر ہونے کی بنا پر انھیں ناشاعر یا غیرشاعر ہی قرار دے دیا گیا۔ ادھر ناسخ و ذوق کے کم تر درجے کے شعرا، مثلاً انعام اللہ خاں یقین، عبدالحئ تاباں وغیرہ کو ناسخ و ذوق سے بہتر کہہ دیا گیا، صرف اس لیے کہ یقین و تاباں وغیرہ کے اشعار ''دل کو چھوتے تھے۔''

آتش کی شہرت قائم کرنے کا سہرا محمد حسین آزاد کے سر ہے۔ آتش اور ناسخ ایک ہی طرح کے شاعر تھے (مصحفی نے اس حقیقت کی طرف بہت پہلے اشارہ کر دیا تھا)

آزاد نے آتش کے قلندرانہ صفات کا تذکرہ کچھ اس والہانہ انداز میں کیا کہ آتش کی شخصیت کا ایک نہایت خوش گوار پیکر ہمارے ذہنوں میں قائم ہوگیا۔ حالی اور آزاد و شبلی سب کے یہاں یہ بات تنقیدی اصول کی طرح جاری تھی کہ شاعری چونکہ دراصل شخصیت کا اظہار ہے اس لیے جس شاعر کی شخصیت دلکش ہوگی، اس کی شاعری بھی دلکش ہوگی۔ لہٰذا آتش کے ذاتی کردار کی قلندرانہ، صوفیانہ، بانکی صفات ان کی شاعری میں بھی فرض کرلی گئیں۔ ورنہ واقعہ یہ ہے کہ ناسخ و آتش کا کلام تخلص ہٹا کر پڑھا جائے تو دونوں میں بہت کم فرق دکھائی دے گا۔ ناسخ کے یہاں حسِ مزاح اور خوش طبعی آتش سے زیادہ ہے اور آتش کے یہاں جنسیت ناسخ سے زیادہ ہے۔ ناسخ کے مضامین آتش کے مقابلے میں زیادہ تازہ اور تجریدی ہیں۔ لیکن یہ باتیں پورا دیوان غور سے پڑھنے پر کھلتی ہیں۔ ورنہ مندرجہ ذیل شعروں کو دیکھیے:

سیرِ میدانِ عدم کو جو مرا دل دوڑا
باد بن کر میں پسِ توسنِ قاتل دوڑا
نہ ہوئی بعدِ فنا بھی مجھے آفت سے نجات
پھاڑ کھانے کو سگِ کوچۂ قاتل دوڑا
ابر ساں گرد جو اٹھی فرسِ قاتل کی
برق کی طرح میں پابندِ سلاسل دوڑا
منزلِ عشق کی وہ راہ ہے، رکھتے ہی قدم
بن کے قزاق ہر اک حور شمائل دوڑا
منزلِ شوق میں کچھ بھاری ہوا دل مجھ کو
میں سمجھتا ہوں بغل میں لیے اک سل دوڑا

ہر شعر میں ''خارجیت'' نمایاں ہے۔ ہر شعر میں دور از کار بات کہنے کی کوشش ہے، لیکن تیسرے شعر کے سوا کسی میں بھی بیان مدلل اور مضمون واقعی تازہ نہیں ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ کسی خیال بند شاعر نے خاصی کوشش کر کے مشکل ردیف میں پانچ شعر نکالے

ہیں جو صاف اور شگفتہ تو ہیں، لیکن ایک کے سوا (شعر۳) کسی میں کوئی خاص بات نہیں اشعار بہرحال ایک ہی شاعر کے ہیں۔

مندرجہ بالا فیصلہ ہر بات میں مبنی بر حقیقت ہے، سوائے اس کے کہ یہ غزل کسی ایک شاعر کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ شعر تین شاعروں کے ہیں:

شعر۱، ۳	ناسخ
شعر۲، ۴	آتش
شعر۵	آباد

یہ وہی آباد لکھنوی ہیں جن کے بارے میں سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ جب میں نے ان سے کہا کہ میں نے اپنے تذکرے میں آپ کو ناسخ کا شاگرد لکھا ہے تو وہ خفا ہوئے اور بولے کہ ''اپنا ہی شاگرد لکھا ہوتا۔'' اور جب سعادت خاں ناصر نے وضاحت چاہی تو آباد نے کہا کہ ''اب ہم ناسخ سے اچھے ہیں۔'' خیر، یہ بات تو الگ رہی، سوچنے کی بات یہ ہے کہ آج کیا وجہ ہے کہ ان تینوں میں گہری مشابہتوں کے بعد لوگ عام طور پر آتش کو بڑا شاعر، ناسخ کو ناشاعر اور آباد کو معدوم جانتے ہیں؟ کیا ہمیں اپنی تاریخ نویسی اور شعر شناسی پر نظرِ ثانی کرنے کی ضرورت نہیں؟

غالب نے خیال بندی کو معراجِ کمال تک پہنچا دیا۔ ان کے زمانے میں ۱۸۵۷ء کا سانحہ رونما ہوا جس نے ہماری تاریخِ ادب کے تسلسل کو منقطع کر دیا۔ کلاسیکی شعریات، کلاسیکی اقدارِ حیات، کلاسیکی تصورِ کائنات، ان سب چیزوں پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ پھر ان میں سے زیادہ تر کو منسوخ کرنے اور بھلانے کی کوششیں ہوئیں، اور یہ کوششیں اس حد تک کامیاب ہوئیں کہ کلاسیکی ادب کا زیادہ تر حصہ ہمارے لیے بے معنی یا بے روح اور غیر ضروری ہوکر رہ گیا۔ کلاسیکی ادب کے جو اجزا و عناصر قبول بھی کیے گئے، طرح طرح کی شرطوں اور پابندیوں کے ساتھ قبول کیے گئے۔ میر اور سودا کے کلام سے انتخاب کی مثال سامنے کی ہے اور سودا کی ہجویات کے بارے میں محمد حسین آزاد کی رائے بھی ہمارے سامنے ہے۔ بعض اصناف (مثلاً مثنوی) صرف کتابوں تک محدود ہوکر

رہ گئیں، اور ان کے بھی چند ہی نمونے مقبول ٹھہرے۔ قصیدہ تقریباً سارے کا سارا مسترد ہوگیا۔ انگریزوں کی تعلیمی پالیسی اور دہلی/لکھنؤ والوں کے تعصبات کے زیرِاثر کلاسیکی ادب کا ایک بہت بڑا حصہ اور کلاسیکی ادب کی تاریخ کا تقریباً تین سو برس پر مبنی کارنامہ ہمارے لیے بے وجود یا پھر ضمنی اور ذیلی ٹھہرا۔ آج بھی آپ اردو شاعری کے بڑے ناموں کا تصور کریں تو ولی تک ذہن میں نہیں آتے۔ نصرتی، وجہی، ہاشمی، غواصی، خوب محمد چشتی اور علی محمد جیوگام دھنی وغیرہ کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ ہم میں سے اکثر کے لیے اردو نثر کی تاریخ میر امن سے اور اردو نظم کی تاریخ میر سے شروع ہوتی ہے۔ تاریخ اور نظریے کا یہ سمٹاؤ ہمارے لیے انتہائی الم ناک ثابت ہوا۔

۱۸۵۷ء کے تہذیبی انقطاع کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ ہم لوگوں نے باور کرلیا کہ ہمارے یہاں تنقید، خاص کر نظری تنقید اور شعریات تھی ہی نہیں۔ لہٰذا یہ چیزیں ہمیں اپنی کوششوں سے ایجاد کرنی پڑیں گی۔ آزاد، حالی، امداد امام اثر، شبلی اور بعد میں طباطبائی اور حسرت موہانی کی تحریریں اسی شعریات سازی کی مظہر ہیں۔ اس شعریات میں اردو کے کلاسیکی تصورات بہت کم تھے۔ جو تھے بھی انھیں پوری صحت کے ساتھ پیش نہیں کیا گیا تھا، اور بعض کو تو سراسر غلط یا مضحکہ خیز قرار دیا گیا مثلاً شبلی جیسے غیرمعمولی مفکر نے اپنی شعریات کی بنا بعض عربی، بعض انگریزی، بعض یونانی اور بعض سنسکرت تصورات پر رکھی۔ لیکن انھوں نے اردو والوں کے خیالات کے بارے میں یہ تاثر دیا کہ گویا وہ ہیں ہی نہیں، اور اگر ہیں بھی تو وہ محض ''جھوٹی رعایتِ لفظی'' اور ''غیرواقعی یا غیرعقلی'' شاعری کو فروغ دیتے ہیں، لہٰذا ان سے بچنا چاہیے۔ سبک ہندی کی فارسی شاعری سترہویں صدی سے لے کر انقطاع ۱۸۵۷ء تک اردو شاعر کے لیے نمونے اور مثال کا کام دیتی رہی تھی۔ لیکن شبلی نے اپنی عہد ساز کتاب ''شعرالعجم'' میں سبک ہندی کو بہت کم اہمیت دی۔ اس کے اکثر شعرا خاص کر اس کے بڑے ہندوستانی شعرا مثلاً غنی، سرخوش، ناصر علی بیدل، آزاد بلگرامی، غالب وغیرہ کے ذکر سے ''شعرالعجم'' کے صفحات خالی ہیں۔ اس کا نقصان خود شبلی کو بھی اٹھانا پڑا لیکن اس سے بہت زیادہ نقصان کلاسیکی اردو غزل کا ہوا کہ اس کو

بجھنے سمجھانے کے اصل حوالے ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئے۔

ہماری کلاسیکی غزل کی شعریات میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جسے غزل کے لیے آج بھی نہ استعمال کیا جاسکتا ہو۔ لہٰذا یہ بالکل ممکن ہے کہ غزل جدید بھی ہو اور کلاسیکی اصولوں کی پابندی بھی کرے۔ یہ اس وجہ سے کہ جدید غزل کی بنیادی صفت مضمون آفرینی ہے اور مضمون آفرینی کے لیے کلاسیکی غزل کی روایتی لفظیات کی پابندی ضروری نہیں۔

غزل کی دنیا جن مفروضات (یا تصورات یا رسومیات) سے عبارت ہے وہ بہرحال موجود رہیں گے۔ درحقیقت کلاسیکی شعریات کی پابندی شعر کی خوبی کے لیے بڑی حد تک ضامن ہوسکتی ہے۔ ہاں جدید نظم (یعنی جدیدیت کی پروردہ نظم) کے لیے کلاسیکی غزل کی شعریات کی پابندی ضروری نہیں۔ آج غزل اور نظم میں یہی فرق سب سے زیادہ اہم کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت کی قائم کردہ نظم نے اپنے لیے الگ سے ایک شعریات وضع کی ہے اور جدید نظم کو سمجھنے کے لیے اس کا حوالہ ضروری ہے۔

(۱۹۹۷ء)

مرثیے کی معنویت

آج کے زمانے میں مرثیے کی معنویت کیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ اب سے کوئی سوا سو برس پہلے، جب انیسؔ (۱۸۰۲ تا ۱۸۷۴) اور دبیر (۱۸۰۳ تا ۱۸۷۵) موجود تھے، تب مرثیے کی معنویت کیا تھی؟ جواب میں کہا جاسکتا تھا کہ اس وقت مرثیے کی معنویتیں کم سے کم دو تھیں۔ ایک تو یہ کہ مرثیہ ایک نسبتاً طویل، مذہبی بیانیہ نظم تھا، جس کا لکھنا، پڑھنا، سننا اور سنانا سب کارِ ثواب تھے اور دوسری یہ کہ زبان و بیان، محاورہ، اور نک سک سے درست ہونے کے باعث مرثیے کی ادبی قدر و قیمت بھی تھی اور بعض حالات میں اسے دوسری بیانیہ اصناف کے لیے مثال اور نمونے یعنی paradigm کے طور پر بھی استعمال کر سکتے تھے۔ اس جواب پر کہا جاسکتا ہے کہ مرثیے کی مذہبی حیثیت سے ہمیں کوئی بحث نہیں کیوں کہ اس کی ادبی حیثیت اس کے مذہبی پہلو کی لازماً تابع نہیں ہے۔ رہا سوال مرثیے کی ان خوبیوں کا جن کا تعلق زبان و بیان وغیرہ سے ہے، تو اس زمانے میں زبان کے معیار بدل گئے ہیں۔ وہ چیزیں جنھیں انیسؔ و دبیرؔ کے وقت میں زبان کی خوبی کہا جاتا تھا ممکن ہے آج انھیں زبان کا عیب تصور کیا جائے۔ لہٰذا انیسؔ و دبیرؔ کے دنوں میں مرثیے کی معنویت کا جو تعین کیا گیا ہے، وہ آج

ہمارے لیے بے کار ہے۔

ایک بات یہ بھی کہی جاسکتی ہے کہ ممکن ہے کسی صنف، یا کسی ہیئت میں کوئی خاص کارنامہ یا کارنامے ایسے ہوں جن میں اس صنف یا ہیئت کو ایسی ادبی بلندی پر پہنچا دیا گیا ہو کہ آئندہ آنے والوں کے لیے جائے قیام ہی نہ رہے۔ اگر مثلاً میر انیسؔ نے مسدس کی ہیئت میں مرثیے کو اس عروج پر پہنچا دیا جس کے آگے کوئی منظر ہی نہ رہ گیا، تو اس بات میں کیا تعجب کہ مسدس کی ہیئت میں مرثیہ اب اپنی معنویت کھو بیٹھا ہے؟ بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ مسدس کی ہیئت والی نظم ہی اب اپنے امکانات سے فارغ ہوچکی ہے۔ اقبالؔ نے طرز انیسؔ کی کم و بیش پیروی کرتے ہوئے ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' لکھیں (۱۹۱۱ء اور ۱۹۱۳ء) اقبال کی ان نظموں سے کچھ دہائی پہلے، لیکن انیسؔ و دبیرؔ کے کچھ ہی بعد (۱۸۷۹ء)، حالیؔ نے ''مسدس'' لکھا، مگر یہ خیال رکھا کہ میر انیسؔ کے انداز سے محترز رہیں۔ نظمیں تینوں ہی مقبول ہوئیں، لیکن ان کی مقبولیت کے اسباب ادبی سے زیادہ مذہبی، سیاسی اور تاریخی تھے۔ ''جواب شکوہ'' کے تقریباً فوراً بعد صفی لکھنوی نے مسدس کی ہیئت میں ''مرثیۂ حالی'' لکھا۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی نظم ایسی نہ ثابت ہوئی کہ مرثیے یا مسدس کے لکھنے والوں کے لیے کسی طرح کی نئی راہ کا اشارہ کرسکے۔

انگریزی ادب میں ایسی ہی مثال ٹی ایس ایلیٹ کی ہے، جس نے اپنی نظم The Waste Land کے اوّلین مسودے میں ہیروئی ابیات (heroic couplet) کی طرز میں ایک طویل ٹکڑا رکھا تھا۔ لیکن ازرا پاؤنڈ Ezra Pound کے سخت اصرار پر اس نے اسے پورا کا پورا حذف کردیا۔ پاؤنڈ نے ایلیٹ سے کہا کہ میاں وہ طرز تو الیگزنڈر پوپ (Alexander Pope) (۱۶۸۸ء-۱۷۴۴ء) پر ختم ہوگیا، اب اس میدان میں ہاتھ پیر مارنے سے تمھیں کچھ حاصل نہ ہوگا۔

تو کیا اس کا مطلب ہم یہ نکالیں کہ اگر کوئی طرز کسی بنا پر منسوخ یا نامقبول ہوجائے تو پھر اس طرز یا صنف کی روایت میں جو کچھ ہے، وہ سب اپنی معنویت کھو دیتا

ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا کہنا انصاف اور حقیقت دونوں سے بعید ہوگا۔ لہٰذا سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ ازمنۂ گزشتہ کے اصناف اور ہیئتوں کے ساتھ ہم کیا معاملہ کریں؟ اور اس سے بھی اہم تر سوال یہ کہ معاملہ بالآخر جیسا بھی ہو لیکن وہ ہو کس طرح؟ خود پوپ کے ساتھ یہی مشکل آئی تھی کہ ایک زمانے میں اس کی قدر شکنی اس انتہا کو پہنچ گئی تھی کہ میتھیو آرنلڈ (Matthew Arnoid) نے برملا دعویٰ کیا کہ ڈرائڈن (Dryden) اور پوپ (Pope) ہمارے شعر کے نہیں، بلکہ ہماری نثر کے شاہ کار ہیں! انگریزی تنقید کو ڈرائڈن اور پوپ اور ان کی طرح کے دیگر شعرا کے ساتھ منصفانہ معاملہ کرنے اور ان کی تعینِ قدر کے لیے مناسب تنقیدی تصورات وضع کرنے یا دوبارہ دریافت کرنے میں بہت وقت لگا۔

خیر، انگریزی تنقید اور ہیروئی ابیات میں طنزیہ شعر کہنے والوں کی ایک خاص مشکل تھی اور وہ یہ کہ رومانی افکار کے وسیع اثر اور نفوذ کی بنا پر انیسویں اور اوئل بیسویں صدی کی انگریزی تنقید میں یہ غلط خیال عام ہوگیا تھا کہ شاعری میں ''اعلیٰ سنجیدگی'' (high seriousness) بہت ضروری ہے (یہ فقرہ آرنلڈ کا ہے) اور طنز و مزاح میں ''اعلیٰ سنجیدگی'' کی گنجائش نہیں۔ اردو میں تو یہ معاملہ نہ تھا۔ یہاں کلاسیکی شاعری کی روایت میں طنز، مزاح، سب شامل ہیں۔ لیکن یہاں یہ مشکل آپڑی تھی کہ محمد حسین آزاد نے ہمیں سکھایا تھا کہ شاعری اور اس کی اصناف بدلتی رہتی ہیں اور پرانی اصناف اگر اپنا مسلسل جواز نہ پیش کرسکیں تو ان کو باقی رکھنے کی کوئی ضرورت نہیں۔

ہمارے یہاں یہ سوال اکثر نظر انداز کردیا گیا کہ اگر کوئی طرز یا صنف آج کسی بنا پر نامقبول ہے تو کیا یہ ضروری ہے کہ اس طرز یا صنف میں جو گزشتہ اکتسابات ہوئے، ان پر بھی سوالیہ نشان لگ جائے؟ ابھی حال ہی میں انگلستان کا موجودہ ملک الشعرا ٹیڈ ہیوز (Ted Hughes) جو ایک اعلیٰ درجے کا جدید شاعر ہے، اس نے پہلی صدی کے مشہور لاطینی شاعر اَوڈ (Ovid) کی کتاب (Metamorphosis) کے منتخب قصوں کا ترجمہ منظوم انگریزی میں کیا ہے اور اس کا نام Tales from Ovid رکھا ہے۔ اس کے دیباچے میں اس نے لکھا ہے کہ میں نے یہ ترجمے اس لیے کیے ہیں کہ میرے پڑھنے

والے اپنی قدیم یورپی ادبی روایت سے بے بہرہ نہ رہیں اور ٹھیک اسی زمانے میں سترھویں صدی کے فرانسیسی شاعر Jean de la Fontaine کی منظوم حکایتوں کا (جو چڑیوں، جانوروں، درختوں، انسانوں وغیرہ کے بارے میں ہیں اور جن کا ماخذ ایسپ یونانی کی حکایات ہیں) انگریزی میں نیا ترجمہ ہوا ہے، اور اس پر خوب گفتگو ہورہی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اَوڈ (Ovid) اور ژاں دا لا فونتین (Jean de la Fontaine) دونوں ہی تہذیب اور ادبی اسلوب دونوں کے اعتبار سے جدید مغربی انسان سے بہت دور ہیں۔ لیکن وہاں ان تراجم پر یہ اعتراض نہیں کیا گیا کہ ایسی ازکار رفتہ اصناف اور ہیئتوں کو دوبارہ دنیا کے سامنے لانے کی کیا ضرورت تھی؟ یعنی اہلِ مغرب، جن سے ہم نے اصناف کا نظریہ بڑی حد تک حاصل کیا ہے، یہ کہتے نظر نہیں آرہے ہیں کہ قدیم اصناف یا ان اصناف میں لکھے ہوئے ادب کو قبول کرنے سے پہلے ان کی معنویت پر گفتگو ضروری ہے۔

ایک معاملہ یہ بھی ہے کہ اگر میر انیسؔ وغیرہ اہلِ کمال کی برکت سے مسدس کی ہیئت میں مرثیے کی صنف ایسی بلندیوں پر پہنچ گئی جو دوسروں کے لیے ناقابلِ تسخیر ہیں تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ اب ہم میر انیسؔ وغیرہ کے مرثیے ہی کی مسلسل زندگی کو مشکوک قرار دیں اور کہیں کہ اب چوں کہ مسدس کی ہیئت میں قابلِ ذکر مرثیہ، بلکہ کسی بھی ہیئت میں قابلِ ذکر مرثیہ نہیں لکھا جارہا ہے، لہٰذا ہم یہ پوچھنے میں حق بجانب ہیں کہ مرثیے کی معنویت آج کیا ہے؟ اگر اس سوال کو درست تسلیم کیا جائے تو یہ بھی کہا جاسکے گا کہ چوں کہ میر و غالبؔ نے غزل کو منتہائے کمال تک پہنچا دیا، لہٰذا آج غزل کی معنویت بھی مشتبہ ہوچکی ہے۔ اس کے جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ غزل تو آج بھی بہرحال ہماری مقبول ترین صنف ہے، لہٰذا اس کی معنویت معرضِ خطر میں نہیں، جب کہ مرثیے کا معاملہ یہ ہے کہ اچھے مرثیے آج نہیں لکھے جارہے ہیں اور یوں بھی مرثیہ بہت کم لکھا جارہا ہے۔

یہ صورتِ حال موجود تو یقیناً ہے، لیکن اس سے کسی صنف یا طرز کے مسلسل

وجود یا اس کی معنویت پر کوئی ضرب نہیں پڑتی۔ یہ بات ضرور ہے کہ گزشتہ صدی میں ہمارا ادبی معاشرہ بہت کچھ بدلا ہے۔ یہ کہنا بالکل درست ہوگا کہ اس پچھلی صدی میں جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، وہ کیفیت اور کمیت دونوں لحاظ سے ان تمام تبدیلیوں سے زیادہ ہیں جو اس سے پہلے ہزار برس میں رونما ہوئی تھیں۔ ان گہری، بنیادی اور وسیع تبدیلیوں کی بنا پر ہم اپنی پرانی چیزوں کو تعریفی نگاہوں سے دیکھنے لگے ہیں۔ ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں کا مطلب ہم نے یہ نکالا ہے کہ چیزیں جب بدل جائیں تو ان کا پرانا روپ یا ان چیزوں کی پرانی بنیاد بھی حافظے سے ترک ہوجانا چاہیے۔ ہم نے بزعمِ خود یہ خیال مغرب سے حاصل کیا ہے، لیکن وہاں عالم یہ ہے کہ فلپ لارکن (Phillip Larkin) جیسے شاعر پر داد کے ڈونگرے اس لیے برس رہے ہیں کہ اس نے قدیم ہیئتوں کو برتنے میں خاص ملکہ حاصل کرلیا تھا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کسی قدیم (بلکہ قدیم ہی کیوں، جدید بھی) صنف کی معنویت کے بارے میں گفتگو کرنے میں کئی طرح کے خطرے اور مسائل ہیں، اوپر جو بحث ہوئی، اس سے ذرا ہٹ کر بھی دیکھیں تو بعض نئے مسائل پیدا ہوتے ہیں۔

مثلاً اس معاملے کو نظری اعتبار سے دیکھیں تو پہلا مسئلہ یہ بنتا ہے کہ کسی صنف کی معنویت پر گفتگو ہو ہی کیوں؟ کیا کسی ادبی تہذیب کی طرف سے یہ دلیل کسی صنف کے جواز کے لیے کافی نہیں کہ ہم نے اس صنف کو ایجاد کیا، یا کہیں باہر سے لے کر قبول کیا، یا اسے باہر سے لاکر اپنے رنگ میں رنگ لیا، یا وہ صنف جو رنگ باہر سے لے کر آئی تھی، اس نے ہمارے پہلے سے رائج دیگر اصناف پر اپنا اثر ڈالا، اور اس طرح دونوں اصناف، یعنی دیسی اور بدیسی کو نئے انداز اور نئے امکانات سے آشنا کیا۔

ہونا تو یہی چاہیے کہ اصناف کو آپ اپنا جواز قرار دیا جائے۔ اگر کوئی صنف کسی ادب میں مقبول ہے یا تھی، تو پھر اسے اپنے وجود اور بقا کے لیے کسی اور جواز یا دلیل کی ضرورت نہیں ہونا چاہیے۔ انسانوں کے تمام کاموں کی طرح ادب کے کاموں میں بھی منطق کا وہ اصول کام کرتا ہے جسے ''آکم کا اُسترا'' (Occam's Razor) کہا جاتا

ہے۔ مغربی فلسفیوں میں ولیم آف آکم (William of Occam) (یا بقول بعض Okham) نے چودھویں صدی (۱۲۸۵ء تا ۱۳۴۹ء) میں سب سے پہلے یہ اصول وضع کیا تھا کہ ''جو کام، کم سے ہوسکتا ہے، اسے زیادہ سے مت کرو۔'' یعنی، کسی قضیے کو حل کرنے، کسی بات کو ثابت کرنے، کسی چیز کو بنانے، وغیرہ کے لیے اتنے ہی قدم اٹھاؤ، اتنے ہی مدارج طے کرو، جتنے کہ ناگزیر ہوں۔ یعنی ہاتھ گھما کر ناک نہ پکڑو، بلکہ سیدھے سیدھے ناک پر ہاتھ ڈالو۔ کسی صورتِ حال کو غیر ضروری طور پر پیچیدہ نہ بناؤ۔ لہٰذا Entities should not be multiplied needlessly ولیم آف آکم کے اس اصول کی سچائی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ انسان کو ''کام چور جانور'' یا labour saving animal کہا گیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ انسان اتنا ہی کام کرتا ہے جتنا کرنے کے لیے وہ مجبور ہو۔ کوئی شخص خوشی خوشی فالتو محنت نہیں کرتا۔ اس اصول کو اصنافِ ادب پر منطبق کریں تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ چوں کہ اصناف کو ایجاد یا اختیار کرنا محنت طلب کام ہے اور اکثر تو یہ ایک اکیلے آدمی کے بس کا بھی نہیں، لہٰذا کسی ادبی معاشرے میں وہی اصناف وجود میں آتی ہیں یا اختیار کی جاتی ہیں جن کی واقعی ضرورت ہوتی ہے اور جن کے بغیر کام نہ چل سکنے کا خطرہ ہوتا ہے۔ اس طرح ثابت ہوا کہ اگر کسی ادب میں کوئی صنف موجود ہے، تو اس کا ہونا ہی اس کا جواز ہے۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ ادب ایسی کارگزاری بھی ہے جس کے ساتھ رواجِ عام، فیشن، شہرت یا مقبولیت کے اتار چڑھاؤ، کسی بااثر شخص کی ذاتی پسند ناپسند کی بنا پر کسی طرز یا صنف کی شہرت یا عدم شہرت وغیرہ کے بھی معاملات لگے ہوتے ہیں۔ کوئی صنف آج مقبول ہے تو کل وہ معتوب یا گم نام بھی ہوسکتی ہے، مثلاً حالی، کلیم الدین احمد، عندلیب شادانی اور ترقی پسند نظریہ سازوں کی کوششوں نے غزل کی مقبولیت میں ایک حد تک کمی پیدا کی اور اس میں تو کوئی شک نہیں کہ حالی وغیرہ کے زیرِ اثر عشقیہ معاملات کو غزل میں ایک عرصے تک جگہ بمشکل ہی مل پاتی تھی۔ پھر یہ بھی ہے کہ غلط یا صحیح، بعض نسلیں یا بعض ادبی ادوار کسی خاص طرز کو اپنا مخصوص طرز بنا لیتے ہیں اور بعد میں ان کے

ردِعمل کے طور پر وہ طرز بالکل منسوخ بلکہ مردود ہوجاتا ہے۔ ملٹن کا انتقال ۱۶۷۴ء میں ہوا اور ڈرائڈن کا ۱۷۰۰ء میں۔ لیکن ملٹن کا آخری زمانہ آتے آتے اس کی محبوب صنف یعنی نظم معرا (Blank Verse) زمانے کے فیشن کے اس قدر خلاف جا پڑی تھی کہ ڈرائڈن نے ملٹن کے سامنے تجویز، بلکہ درخواست رکھی کہ مجھے اجازت ہو تو میں آپ کی نظم Paradise Lost کو اس زمانے کے فیشن کے مطابق heroic opera کی صنف میں ڈھال دوں اور یہ آپیرا لکھا جائے گا rhyming couplet یعنی ایک طرح کی مثنوی کی ہیئت میں (جو اس زمانے کی مقبول ترین ہیئت تھی) اور بے چارہ ملٹن راضی بھی ہوگیا۔ ہاں اس نے ڈرائڈن سے یہ ضرور کہا کہ صاحب، میرے کچھ مصرعے تو شاید اس قدر ''فرسودہ طرز کے اور بھونڈے'' (old-fashioned and awkward) ہوں کہ اغلباً آپ بھی انھیں سدھارنے میں کامیاب نہ ہوسکیں۔ لطف یا ادبی فیشن کی ستم ظریفی یہ ہے کہ اسی ملٹن نے اسی Paradise Lost کی تمہید میں لکھا تھا کہ ''مقفّیٰ ہونا کسی اچھی نظم یا منظومے کے لیے قطعاً ضروری نہیں، خاص کر طویل تحریروں میں اور مقفّیٰ ہونے کی بخ تو ایک غیر مہذب عہد کی ایجاد ہے اور اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ پست اور لچر مضامین اور لنگڑے اوزان کی تلافی کرلی جائے۔''

اب یہ اور بات ہے کہ ملٹن کا رزمیہ اب بھی پڑھا جاتا ہے اور ڈرائڈن کے مقفّیٰ، مثنوی نما آپیرا کے بارے میں ادب کے کچھ طالبِ علم ہی جانتے ہیں۔ بہرحال تقریباً ۱۶۲۵ء سے کوئی ۱۷۹۰ تک انگریزی شاعری میں مثنوی نما مقفّیٰ نظم یعنی heroic couplet کا بول بالا رہا اور انیسویں صدی میں اس کا بھاؤ اتنا گر گیا کہ اس زمانے کے عظیم ماہرِ عروض اور نقاد جارج سینٹس بری (George Saintsbury) نے لکھا کہ اٹھارویں صدی heroic couplet کے جور (tyranny) کی صدی تھی، اور اگر ہم ملٹن کی معرا نظم کا ایک ٹکڑا اور پوپ (Alexander Pope) جیسے heroic couplet کے ماہر کا ایک اقتباس پڑھیں تو ہمیں اوّل الذکر کے یہاں بے حد تنوع اور موخر الذکر یعنی پوپ کے یہاں زبردست یک رنگی (monotony) محسوس ہوگی۔

پھر یہ بھی ہے کہ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں بعض انگریزی شعرا نے ہیروئی ابیات کو بڑے پیمانے پر استعمال کرنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش اس طرح کی نہیں جیسی آج ہم اردو میں مسدس کی ہیئت میں مرثیے کے بارے میں دیکھتے ہیں کہ محض رسماً بعض مرثیہ گو شعرا نے اسے اپنی رثائی تخلیقات کے لیے استعمال کیا۔ لیکن وہ لوگ اس میں کوئی نئی جان نہ ڈال سکے۔ مرثیے کا معاملہ دو رُخا ہے۔ ایک طرف تو اس کے ساتھ مسدس کی ہیئت وابستہ ہے اور دوسری طرف مرثیے کا وہ تصور جو انیسؔ و دبیرؔ کے ہاتھوں مستقل اور قائم ہوا۔ لہٰذا ایسے مراثی جن میں یہ دونوں شرائط نہ پوری ہوتی ہوں، مرثیے کے بارے میں ہماری توقعات پوری نہیں کرتے اور مصیبت یہ ہے کہ زمانۂ حال کے بہترین مرثیے بھی انیسؔ، دبیرؔ، مونسؔ، نفیسؔ اور عشقؔ وغیرہ کے رتبے کو دور سے چھوتے ہوئے بھی نظر نہیں آتے۔ عام قاری (یا سامع) اس بات کو محسوس کرتا ہے، لیکن اس کا منطقی تجزیہ اور محاسبہ نہیں کرسکتا۔ بس وہ یہی فرض کرلیتا ہے کہ چوں کہ اعلیٰ درجے کے مرثیوں کے لکھنے والے اب نہیں رہے، اس لیے مرثیے کا زمانہ بھی ختم ہوگیا ہے، اب مرثیے کی کوئی مذہبی اہمیت ہو تو ہو لیکن ادب کے میدان میں اس کی معنویت محض تاریخی ہے۔ مرثیے کے بڑے شعرا کو ہم اس طرح اپنا معاصر فرض کرکے نہیں پڑھ سکتے، جس طرح ہم غزل کے اکثر بڑے شعرا کو فرض کرسکتے اور درحقیقت فرض کرتے اور قبول کرتے بھی ہیں۔

اس صورتِ حال کی وجہیں ادبی بھی ہیں اور تاریخی بھی۔ سب سے سامنے کی تاریخی وجہ تو یہ ہے کہ مرثیے کی مذہبی اہمیت نے اس کی ادبی اہمیت کو اکثر دبا لیا ہے۔ مرثیے کے پہلے جدید نقاد حالی نے مرثیے کے موضوع اور اس میں بیان کیے جانے والے واقعات کا ذکر جس عقیدت اور جذبے کی گہرائی کے ساتھ کیا ہے، وہ لائقِ تعریف تو ہے، لیکن لائقِ تقلید نہیں۔ حالی کی عقیدت مندی نے مرثیے کی ادبی حیثیت کو مشکوک نہیں تو کم زور یقیناً کردیا۔ حالی کے برخلاف شبلی نے یہ بات بڑی وضاحت سے کہی کہ مرثیہ اپنی ادبیت کے باعث سنجیدہ تنقیدی مطالعے کا تقاضا کرتا ہے اور بالخصوص میر انیسؔ

کے ''کلام میں شاعری کے جس قدر اوصاف پائے جاتے ہیں اور کسی کے کلام میں نہیں پائے جاتے۔''

شبلی کی نظر میں اچھی شاعری کی تمام خوبیاں مرثیے میں یا کم سے کم میر انیسؔ کے مرثیے میں موجود تھیں۔ ''موازنہ'' کے پہلے ہی صفحے پر انھوں نے لکھا کہ ''میر انیسؔ کا کلام شاعری کے تمام اصناف کا بہتر سے بہتر مجموعہ ہے۔'' اگلے صفحے پر انھوں نے ان باتوں کا ذکر کیا جن سے ان کے خیال میں اچھی شاعری عبارت ہے۔ پھر انھوں نے لکھا کہ ''میر انیسؔ کی شاعری کو اسی معیار سے جانچنا چاہیے جس کا مختصراً بیان ہوا۔ جس شخص کو یہ معیار تسلیم نہ ہو، اس کے سامنے میر انیسؔ کی نسبت کمال شاعری کا دعویٰ نہیں کیا جاسکتا۔'' اصولی طور پر تو یہ بات نہایت عمدہ اور درست تھی، لیکن شبلی نے اچھی شاعری کی جو تعریف کی اس میں انھوں نے اپنے دور کے تعصبات کو پوری پوری راہ دی۔ اس طرح ان کا نظریۂ شعر بعض ایسی باتوں پر بھی قائم ہوا جو مرثیے کی تنقید کے لیے چنداں اہم نہ تھیں۔ مگر خود مرثیے کے طالب علموں کو شبلی کا یہ انداز پسند نہ آیا کہ مرثیے کی تنقید خالص ادبی بنیادوں پر کی جائے۔ اگرچہ شبلی نے مرثیے کے اہم کرداروں (جنھیں انھوں نے ''مرثیے کے ہیرو'' کہا) کی ایک فہرست اپنی کتاب میں دے دی تھی، لیکن اس کی وجہیں انھوں نے دو بیان کیں۔ ایک تو یہ کہ ان ناموں کی تفصیلات کے ذریعے ''واقعہ اور روایت کے سمجھنے میں مدد ملے'' اور دوسری وجہ انھوں نے یہ بتائی کہ ''محاسنِ شعری اور بلاغت کے نکات سمجھ میں آئیں۔'' گویا شبلی نے یہاں بھی مرثیے کی ادبیت کو پیش پیش رکھا۔ لیکن یہ بات شبلی کے معائب میں شمار کی گئی۔ چنانچہ ''موازنہ'' کے ایک جدید مرتب ڈاکٹر سیّد رفیق حسین نے اپنے دیباچے میں تحریر فرمایا کہ ''مولانا شبلی نے واقعۂ کربلا پر صرف ایک جملہ لکھا ہے۔ اسے اچھی طرح واضح کر دیتے تو تصنیف روشن ہوجاتی۔''

مرثیے کی مذہبی اہمیت آج بھی ویسی ہی ہے جیسی پہلے تھی۔ اس میں تخفیف کا کوئی امکان نہیں اور نہ ہونا چاہیے، بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ مرثیے کی مذہبی اہمیت اور مقبولیت بڑھتی ہی جائے گی۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اگر کوئی صنفِ سخن کسی خاص ضرورت

کو بوجوہ احسن پورا کر رہی ہے، تو پھر اس کی ادبی معنویت اور محاسنِ شعری کے بارے میں گفتگو غیر ضروری ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ مرثیے، خاص کر انیسؔ، دبیرؔ، مونسؔ، خلیقؔ وغیرہ کے مرثیے کو ادبی بحث سے دور رکھنا خود ادب کے بڑے نقصان کا باعث ہوگا۔ جن معاشروں میں اب مذہب کو ضمنی ہی اہمیت حاصل ہے یا جہاں مذہب اور ادب کو کم و بیش الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنے کا رواج ہے، وہاں یہ مشکل نہیں۔ مثال کے طور پر ، خود ملٹن نے اپنا رزمیہ Paradise Lost مذہبی نقطۂ نظر سے لکھا تھا اور اپنے خیال میں سراسر مذہبی نظم لکھی تھی جس میں اس نے انسان کے اوّلین گناہ (original sin) اور انسان کو اللہ تعالیٰ کی طرف سے ملنے والی جزا کی توجیہہ اور جواز پیش کیا تھا۔ لیکن عیسائیت کے جس نظریے (یعنی Calvinism) کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس نے Paradise Lost لکھی تھی، اس کا چلن بہت کم رہ گیا اور خود انگریزی بولنے والی اقوام میں مذہب کی وہ مرکزی اہمیت نہ رہی جو ملٹن نے اپنے زمانے میں فرض کی تھی۔ اس طرح وہ مذہبی خیالات اپنی جگہ پر رہے جن سے ملٹن کی نظم عبارت ہے اور مطالعہ کرنے والے ان کا مطالعہ اب بھی کرتے ہیں۔ لیکن ادب کے عام پڑھنے والے کے لیے اب Paradise Lost اک اعلیٰ درجے کی نظم ہے جس میں کائناتی مسائل بھی زیرِ بحث آئے ہیں۔

مغرب میں عقیدہ اب چوں کہ پہلے کی طرح اہم نہیں رہ گیا ہے اور اب مثال کے طور پر انجیل کے دونوں عہد ناموں، قدیم و جدید کا مطالعہ محض بیانیہ کی حیثیت سے بھی کیا جا رہا ہے، لہٰذا وہاں ایسے ادب کو بھی عقیدے سے الگ کرنا مشکل نہیں جو کسی خاص مذہبی عقیدے کو ظاہر یا قائم کرنے کے لیے لکھا گیا تھا۔ ہمارا معاملہ دوسرا ہے۔ ایک تو مذہب ہماری زندگیوں میں ابھی ایک بہت قوت مند وجود رکھتا ہے اور دوسری بات یہ کہ ہماری تہذیب میں زندگی اور مذہب کو اس طرح ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے کی رسم ہی نہیں ہے۔ ''مہا بھارت''، تلسی داس کی ''رامائن'' اور ''گیتا'' جیسی کتابوں کا مقدس وجود ان کے دنیاوی وجود سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ مرثیے کو اگرچہ الہامی یا مقدس متن کا درجہ حاصل نہیں ہے، لیکن اس کے ساتھ ایک طرح کا احترام اور

تکریم ضرور وابستہ ہے۔ لہٰذا مرثیے کے بارے میں کوئی تنقیدی رائے ظاہر کرنا آسان نہیں۔ شبلی نے اگرچہ مرثیے کی ادبی حیثیت کو قائم اور مستحکم کرنے کے لیے بنیادی اور ناقابلِ فراموش اہمیت کا کام انجام دیا، لیکن دبیرؔ کے حمایتیوں کی طرف سے ان پر اعتراضات کا طوفان اٹھنے کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ مرثیے پر کسی بھی قسم کی نکتہ چینی لوگوں کو گوارا نہ تھی۔ عبدالغفور نساخ ہر حیثیت میں شبلی سے کم تر تھے، لیکن انھوں نے بھی جو بعض چھوٹے موٹے مگر درست اعتراضات کیے تھے، ان پر لکھنؤ والے اس درجہ چراغ پا شاید اس وجہ سے بھی ہوئے کہ مرثیے کو من حیث الصنف تنقید سے بالاتر رکھنے کا ایک رجحان ہم میں موجود ہے۔ وہ خفیف سا سہی، لیکن ہے ضرور اور اس رجحان نے مرثیے کی تنقید کے ارتقا میں رکاوٹیں بہرحال پیدا کی ہیں۔

شبلی کے دکھائے ہوئے راستے پر چل کر ہم لوگوں نے مرثیے اور بالخصوص میر انیس کے مرثیے کو انگریزی عینک سے دیکھنے کی مزید سعی کی تو نتیجہ یہ نکلا کہ صہبائے عقیدت سے سرشار لوگوں نے میر انیسؔ کو کبھی شیکسپیئرِ ہند کہا اور کبھی انھیں یونانی طرز کا رزم نگار بنانے کی کوشش کی۔ یہ دونوں باتیں ایسی ہی ہیں کہ جیسے کسی نابینا شخص سے کہا جائے کہ دریائے گنگا کی گہرائی اتنی ہی ہے جتنی دریائے ڈینیوب کی۔ جس غریب نے کبھی دریا ہی نہ دیکھا ہو، اور جو اگر دریا پر جائے بھی، تو اس کی گہرائی کا کوئی اندازہ نہیں کرسکتا، اس کے لیے یہ سب موازنے مطلب و معنی سے عاری ہیں۔ ہم ہندوستانیوں کو اس خیال سے خوشی ضرور ہوسکتی ہے کہ ہمارا شاعر شیکسپیئر و ہومر سے کم نہیں، لیکن یہ خیال ہمیں میر انیسؔ، یا مرثیہ، یا خود شیکسپیئر و ہومر کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا اور چوں کہ موازنے کی کوئی واقعی بنیاد نہیں ہے اور نہ ہوسکتی ہے، اس لیے اس رائے (یا فیصلے یا خیال) سے مرثیے کی بامعنی تنقید کے لیے کوئی امکانات بھی نہیں پیدا ہوتے۔

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مرثیے کو مغربی اصناف یا طرزِ سخن سے مشابہہ کرنے کی کوشش میں ہم نے اپنا نقصان ہی کیا۔

کیوں کہ ہم میر انیسؔ، یا کسی بھی مرثیہ گو کو، شیکسپیئر یا ہومر تو ثابت کر نہ پائے

اور دوسری طرف بعض لوگوں نے لامحالہ یہ توقع قائم کی کہ مرثیے پر ''واقعہ نگاری'' یا ''واقعیت'' کے اصولوں کا اطلاق ہوسکتا ہے (شبلی نے کہا تھا کہ ''جذبات کا ادا کرنا شاعری کا اصل ہیولی ہے... لیکن شرط یہ ہے کہ جو کچھ کہا جائے، اس انداز سے کہا جائے کہ جو اثر شاعر کے دل میں ہے، وہی سننے والوں کے دل پر بھی چھا جائے'')۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ کلیم الدین احمد جیسے مغرب پرست اور اسلوب احمد انصاری جیسے مشرق شناس، دونوں اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ میر انیسؔ کے یہاں ''واقعیت'' کی کمی ہے۔

جہاں تک سوال مرثیے کی خارجی ہیئت کا ہے تو یہ تو ہم نے معلوم کرلیا کہ مرثیے میں چہرہ، سراپا، رزمیہ وغیرہ اجزا ہوتے ہیں۔ لیکن ان اجزا کو مرثیے میں داخل کرنے یا مرثیے میں ان کے در آنے کی کیا وجہیں تھیں یا ہوسکتی تھیں، ان پر ہماری تنقید نے غور نہ کیا۔ مرثیے کی شعریات پر غزل، مثنوی اور داستان کی شعریات کا کتنا اثر ہے؟ اور کیوں؟ ان سوالات پر بھی ہمارے یہاں توجہ نہ ہوئی۔ درحالے کہ مرثیے کی معنویت اور ادبی اہمیت تک پہنچنے کے لیے یہ چیزیں زیادہ ضروری تھیں، بہ نسبت اس کے کہ میر انیسؔ اور شیکسپیئر وغیرہ میں اشتراکات تلاش کیے جائیں۔

میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ کے بارے میں مسلسل بحثوں نے مرثیے کی عمومی ادبی معنویت کے تعین میں دو طرح کی رکاوٹیں پیدا کیں۔ ایک تو یہ کہ ان جھگڑوں کا میدان اکثر و بیش تر لفظی اور سطحی رہا۔ فلاں لفظ مرزا صاحب نے غیر فصیح باندھا ہے۔ فلاں لفظ کی تذکیر (یا تانیث) میر انیسؔ نے روا رکھی ہے، وہ درست نہیں۔ فلاں فلاں الفاظ میر صاحب، مرزا صاحب نے استعمال کیے ہیں، حالاں کہ وہ متروک ہوچکے ہیں۔ یا ان کے مدافعین کی طرف سے اس قسم کے جواب آئے کہ صاحب، آپ کا نسخہ غلط ہے۔ میر انیسؔ/ مرزا دبیرؔ نے یوں نہیں، یوں لکھا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی لایعنی بحثوں میں فریقین کی توانائی ضرور صرف ہوئی، لیکن ان سے نہ صنفِ مرثیہ کا فائدہ ہوا اور نہ انیسؔ/ دبیرؔ کا۔

مرثیے کی شعریات کے بعض اہم پہلو جو اس مخاصمۂ فضول میں نظر انداز ہوگئے

اور جن پر توجہ کی جاتی تو صنفِ مرثیہ کے علاوہ مرزا دبیر جیسے مرثیہ نگاروں کی بھی وقعت میں بہت اضافہ ہوتا، حسبِ ذیل ہیں:

(۱) مرثیہ بطورِ بیانیہ: زبانی بیانیہ اور مرثیہ میں کیا کیا باتیں مشترک ہیں؟ مرثیہ گویوں نے مرثیے کے زبانی پن سے کیا فائدہ اٹھایا؟ داستان، مثنوی، قصیدہ اور مرثیے میں کون سے اصول مشترک ہیں؟ غزل کی شعریات نے مرثیے پر کیا اثر ڈالا؟ بعض مرثیہ گویوں کا دعویٰ تھا کہ وہ ''کم زور'' روایتیں نہیں نظم کرتے۔ یہاں روایت کے ''کم زور'' ہونے سے کیا مراد ہے؟ عقیدۂ عوام یا زبانی طور پر مشہور روایتیں؟ منظوم بیانیہ ہونے کی وجہ سے مرثیے میں ''افسانہ پن'' یعنی fictiveness کہاں تک ناگزیر ہے؟

(۲) ہماری تہذیب کی ذہنی اور روحانی روداد کی حیثیت سے مرثیہ: مرثیے میں کائنات، تقدیر، انسانی تعلقات، جرم و سزا، جیسی چیزوں کے بارے میں کیا رویہ ملتا ہے؟ کیا مرثیے کی دنیا اور ہماری روز مرہ کی دنیا میں سب باتیں مشترک ہیں؟ اگر نہیں، تو ایسا کیوں نہیں ہے؟

(۳) مرثیہ خوانی کے نکات: میر انیس اور مرزا دبیر کے علاوہ بھی بعض مرثیہ نگاروں، مثلاً دولھا صاحب عروج اور علی محمد عارف کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ لوگ مرثیہ پڑھتے خوب تھے۔ نیر مسعود نے ''مرثیہ خوانی کا فن'' نامی کتاب جو لکھی ہے، مرثیہ خوانی کو سمجھنے کی طرف پہلی کوشش ہے۔ یہاں کچھ باتیں جو مزید توجہ طلب ہیں، ان کا ذکر کرتا ہوں۔ ایک تو یہ کہ غزل، مثنوی اور قصیدہ پہلے سے تھے، بڑی اصناف میں مرثیہ سب سے تازہ وارد ہے۔ غزل، قصیدہ یا مثنوی خوانی کے طرز نے مرثیے کی خواندگی کو کس طرح متاثر کیا ہوگا؟ دوسری بات یہ کہ کیا مرثیے میں رزم کا التزام مثنوی کے اثر کا نتیجہ ہے؟ مثنوی بھی چوں کہ پڑھ کر سنائی جاتی تھی، اس لیے اس میں رزم کا عنصر فطری تھا۔ ''عوامی'' رزمیوں، مثلاً ''آلھااو دل'' اور ''پرتھوی راج راسو'' سے لے کر روشن علی اور ان کی طرح کے دیگر ''جنگ ناموں'' میں رزم کی کثرت اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ ان سب اصناف کا آپس میں کوئی تعلق ہوسکتا ہے اور ان میں قدرِ مشترک زبانی

خواندگی بھی ہوگی۔

(۴) مرثیہ ایسی صنف ہے جو ناخواندہ یا نیم خواندہ، غیر شہری اور ''عوامی اسٹیج'' کے ماحول میں یکساں مقبول اور کامیاب ہے۔ لہٰذا مرثیے اور جنگ ناموں کا تقابلی مطالعہ دونوں کے بارے میں بہت سی نئی دریافتیں بہم پہنچا سکتا ہے۔

(۵) یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ تحت شہری اور مضافاتی ماحول میں مرثیہ خوانی، مرثیہ گوئی اور مرثیے کو زبانی یاد کرنے، فی البدیہہ مرثیے کہنے کی کیا رسومیات تھی؟ تحت شہری ماحول اور شہری ماحول کے مراثی میں مرثیہ نگاری اور مرثیہ خوانی کے طور طریقوں میں کس حد تک اشتراک تھا اور کس حد تک افتراق؟

اس طرح کے کئی معاملات ہیں جن پر غور نہیں کیا گیا۔ ایک بات جو انھیں باتوں سے نکلتی ہے، وہ خود اپنے بارے میں مرثیہ گو کے سامعین اور مرثیہ گو کے تاثر کے بارے میں ہے۔ یعنی سوال یہ ہے کہ یہ لوگ اپنے بارے میں کس طرح کا خیال رکھتے تھے، ان کا self-image کیا تھا؟ مثال کے طور پر، شبلی کا فیصلہ مجموعی طور پر میر انیسؔ کے حق میں تھا اور آج ہم میں سے بھی اکثر لوگ میر انیسؔ کو مرزا دبیرؔ سے بہت بہتر قرار دیتے ہیں۔ لیکن ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ مرزا دبیرؔ کے بھی طرف دار بہت ہیں اور خود ان کے زمانے میں تو کثرت سے لوگ تھے جو دبیرؔ کی حمایت اور انیسؔ کی مخالفت میں مرنے مارنے پر تیار ہوجاتے تھے۔ شبلی نے صنفِ مرثیہ اور انیسؔ و دبیرؔ کی اتنی بڑی خدمت انجام دی، لیکن اس وجہ سے کہ انھوں نے انیسؔ کو دبیرؔ پر فوقیت دی تھی، شبلی کو دبیریوں کی طرف سے ایسی ایسی باتیں سننی پڑیں جو متانت اور علمیت دونوں کے منافی تھیں اور احسان فراموشی کا حکم رکھتی تھیں۔ لیکن سوچنے اور پوچھنے کی بات یہ ہے کہ اگر دبیرؔ واقعی بالکل معمولی شاعر تھے تو ان کے اتنے مداح کیوں تھے؟ کس بنا پر وہ انھیں میر انیسؔ پر فوقیت دیتے تھے؟ اگر صفیر بلگرامی / شیخ ریاض الدین امجد کی روایت صحیح ہے تو غالب نے بھی مرثیہ گوئی کو ''مرزا دبیر کا حصہ'' قرار دیا تھا۔

ہم یہ کہہ کر نہیں ٹال سکتے کہ اس زمانے کے لوگ سب احمق یا کورذوق تھے۔

انیسؔ و دبیرؔ کے زمانے میں (انتزاعِ سلطنتِ اودھ کے بعد بھی) لکھنؤ مرجعِ کمال تھا اور یوں بھی، کسی زمانے میں سب کے سب لوگ احمق نہیں ہوسکتے۔ پھر سب سے بڑی بات یہ کہ آج مرثیے کی شعریات بہت حد تک ہم سے کھو گئی ہے۔ جب کہ انیسؔ اور دبیرؔ کے سامعین کے لیے وہ زندہ حقیقت تھی۔ مرثیے کے بارے میں عملی اور تہذیبی طور پر وہ لوگ، کیا ہندو کیا مسلمان، ہم سے بہت زیادہ جانتے تھے۔ انیسؔ و دبیرؔ کے سامعین کا self-image یہ تھا کہ ہم صاحبِ ذوق لوگ ہیں، بڑے بڑوں کی آنکھیں دیکھے ہوئے ہیں، مرثیہ ہماری مذہبی حقیقت بھی ہے اور ادبی و تہذیبی حقیقت بھی۔ اس self-image کو سراسر غلط وہی سمجھ سکتا ہے جو پریم چند اور ستیہ جیت رائے کے شطرنج بازوں کو واقعی اور مبنی برحقیقت سمجھتا ہو۔

تو پھر ایسے لوگوں کی توقع مرثیہ گویوں سے کیا تھی؟ اور مرزا دبیرؔ اس توقع کو کس طرح اور کس حد تک پورا کرتے تھے؟ اس سوال کا جواب ان لوگوں کے پاس ڈھونڈنا بے کار ہے جو مرثیے کو یونانی رزمیہ یا شیکسپیئر کا ڈراما سمجھتے ہیں۔

دوسری بات، جو شاید زیادہ اہم اور زیادہ دیر تک قائم رہنے والی رکاوٹ بنی، وہ یہ تھی کہ مرثیے کے طالبِ علم کو انیسؔ و دبیرؔ کی تحکیم میں اتنا لطف آنے لگا کہ اسے ان کے علاوہ کسی طرف دیکھنے کی فرصت نہ ملی اور اگر کسی نے کوشش بھی کی (مثلاً جعفر رضا نے میر عشق اور ان کے گھرانے کے بارے میں لکھا) تو اس کا بھی زورِ طبع انھیں یا اسی طرح کی باتوں پر صرف ہوا۔ شبلی نے عمدہ بات لکھی تھی کہ میر ضمیرؔ کا منتخب کلام ''میر انیسؔ صاحب کا کلام معلوم ہوگا۔'' شبلی نے یہ بھی کہا کہ ''قیاس ہوتا ہے کہ میر خلیقؔ نے میر ضمیرؔ سے کچھ کم اس فن پر احسان نہیں کیا ہوگا۔ لیکن افسوس ہے کہ ان کا کلام نہیں ملتا۔'' اس زمانے میں چند مرثیے جو میر خلیقؔ کے نام سے ایک صاحب نے شائع کیے تھے، وہ میر انیسؔ کے نام سے بھی موسوم و مطبع تھے۔ شبلی نے لکھا کہ ''اگر وہ واقعی میر خلیقؔ کا کلام ہے تو بیٹے کو باپ پر ترجیح کی کوئی وجہ نہیں۔'' مسعود حسن رضوی ادیب کی کاوشوں اور دریافتوں کے نتیجے میں میر خلیقؔ کا کلام مل بھی گیا اور میر ضمیرؔ کا خاصا کلام پہلے سے موجود

بھی تھا، لیکن اردو کے کسی اہم نقاد نے ان کی طرف توجہ نہ کی۔ معلوم ہوتا ہے کہ انھیں کہیں دل کے کسی گوشے میں خیال تھا کہ ایک ہی دو مرثیہ گو ہمارے لیے بہت ہیں اور مزید مرثیہ گو ہوں گے بھی کہاں؟ میر انیسؔ نے تو سب کے تختے الٹ دیے۔

انیسؔ و دبیرؔ سے ہٹ کر دوسرے مرثیہ گویوں پر توجہ نہ کرنے کی وجہ جو بھی رہی ہو، لیکن اس کا نقصان دیگر مرثیہ گویوں کے ساتھ انیسؔ و دبیرؔ کا بھی ہوا۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ٹی ایس ایلیٹ نے جب شیکسپیئر کے بعض نسبتاً کم معروف ڈراما نگار معاصرین کے تفصیلی مطالعے پیش کیے تو لوگوں کو معلوم ہوا کہ فنِ ڈراما اور فنِ شعر کی بہت سی نزاکتیں، جنھیں وہ شیکسپیئر سے مخصوص سمجھتے تھے، عہدِ الزبتھ کے تمام اچھے ڈراما نگاروں کے یہاں موجود ہیں اور وہ خوبیاں غالباً اس زمانے کے فن کا خاصہ تھیں۔ اسی کے ساتھ یہ بھی پتا لگا کہ شیکسپیئر اپنے معاصرین سے واقعی کن صفات کی بنا پر ممتاز ہے۔ تقابلی مطالعے نے بتایا کہ بعض خوبیاں جو اوروں کے یہاں بھی ہیں، شیکسپیئر کے کلام میں زیادہ شدت یا مہارت سے برتی گئی ہیں۔

بالکل یہی حال انیسؔ و دبیر کا ہوا کہ ضمیرؔ، خلیقؔ، مونسؔ، نفیسؔ، عشقؔ وغیرہ کے کلام کا تفصیلی اور بالاستیعاب مطالعہ نہ ہونے کی بنا پر ہم ان کی تقابلی خوبیوں، مضبوطیوں اور یکتائیوں سے بے خبر رہے اور اب بھی بے خبر ہیں۔ جب بھی مرثیے کے مطالعے کی بات آتی ہے، بحث گھوم پھر کر انیسؔ و دبیرؔ تک ہی رہتی ہے۔ اس لیے مرثیے کی معنویت کے بارے میں بھی ہم انھیں ایک دو ناموں کے حوالے سے سوچتے ہیں اور ظاہر ہے کہ مایوس ہوتے ہیں۔ جب ہم نے انیسؔ و دبیرؔ کے لکھنوی پیش روؤں اور معاصروں سے صرفِ نظر کر رکھا ہے تو دہلی اور پھر دکن کی مرثیہ گوئی کو پوچھنے کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے؟

مرثیے کی شعریات میں ایک اہم اضافہ میر انیسؔ کے زمانے میں اور شاید ان کے ہی ہاتھوں یہ ہوا کہ مرثیے میں استعارہ، رعایت اور مناسبتِ الفاظ کا بول بالا ہوا۔ انیسؔ کے زمانے سے پہلے یہ خصائص مرثیے میں بہت کم تھے۔ مرثیے کو بین کی سطح سے

اٹھا کر شاعری کی سطح پر قائم کرنے میں ان چیزوں کا بڑا ہاتھ ہے۔ شبلی نے تو صاف کہہ دیا تھا کہ ''خیال بندی، مضمون آفرینی، دقّت پسندی، مبالغہ، صنائع و بدائع، شاعری کی حقیقت میں داخل نہیں، اگرچہ بعض جگہ یہ چیزیں نقش و نگار اور زیب و زینت کا کام دیتی ہیں۔'' یہ بیان صحیح ہو یا غلط، لیکن ظاہر ہے کہ یہ میر انیسؔ، یا لکھنؤ کے کسی بھی اہم مرثیہ گو کے کلام کے بارے میں دور رس غلط فہمیاں پیدا کرتا ہے۔ ان غلط فہمیوں کا تدارک صرف اس بات سے نہ ہوگا کہ میر انیسؔ، یا دیگر مرثیہ نگاروں کے یہاں بکار لائی ہوئی صنعتوں کی فہرست بنائی جائے۔ اس سے بہت زیادہ ضروری یہ ہے کہ مرثیے کی شعریات کو ازسرِنو اس طرح مرتب کیا جائے کہ مرثیہ، غزل، قصیدہ، مثنوی اور داستان سب ایک باپ کی اولاد معلوم ہوں۔

(۱۹۹۸ء)

ادبی تخلیق اور ادبی تنقید

تخلیق اور تنقید کے باہمی تعلق، ان کے درمیان وجودی تناؤ اور خود نقاد کے منصب کے بارے میں بعض سوالات گزشتہ چالیس پچاس برس میں ہمارے یہاں کئی بار اٹھے یا اٹھائے گئے ہیں۔ ان سوالات کو مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

۱۔ کیا تنقید کا مرتبہ تخلیق سے بلند تر ہے؟

۲۔ اگر ایسا ہے تو کیا یہ برتری وجودی (Ontological) اعتبار سے ہے، یا علمیاتی (Epistemological) اعتبار سے؟ یعنی کیا تنقید اس لیے برتر ہے کہ وہ تخلیق سے پہلے وجود میں آتی ہے، یا اس لیے برتر ہے کہ ہمیں تنقید سے جو علم حاصل ہوتا ہے وہ اس علم سے برتر ہے جو تخلیق سے حاصل ہوتا ہے۔

۳۔ لہٰذا کیا تخلیقی فن کار کو نقاد کا محکوم کہہ سکتے ہیں؟

۴۔ کیا تنقید بھی تخلیقی کارگزاری ہے؟

۵۔ اگر ایسا ہے تو کیا ان دونوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں؟

۶۔ اگر ایسا ہے تو کیا کسی تنقیدی تحریر کو تخلیقی تحریر کے معیاروں سے جانچ سکتے ہیں؟

۷۔ ادبی معاشرے میں نقاد کیا کام انجام دیتا ہے؟

۸۔ ادبی تخلیق کار کے تعلق سے نقاد کے کیا فرائض ہیں؟
۹۔ نقاد کی ضرورت ہی کیا ہے؟ میرؔ اور غالبؔ کے زمانے میں نقاد کہاں تھے، اس زمانے میں نہ تو ادبی معاشرے مین کوئی نقاد سرگرمِ کار تھا اور نہ تخلیقی فن کاروں کے درمیان کوئی نقاد تھا۔

سچ پوچھیے تو مندرجہ بالا میں کوئی سوال ایسا نہیں ہے جو نظری اعتبار سے کچھ قرار واقعی اہمیت رکھتا ہو اور نہ ہی کوئی سوال ایسا ہے جس کے حل ہوجانے سے تخلیقی فن کار، یا نقاد یا دونوں کو کچھ راحت ملے گی۔ اس قسم کے سوالات عام طور پر اس وقت اٹھتے ہیں جب کسی ادب میں اوّلین تنقیدی کاوشیں سامنے آتی ہیں یا پھر جب ادب کسی عبوری یا بحرانی دور سے دوچار ہوتا ہے۔ ہمارے زمانے میں ایسی کوئی بات نہیں۔ اس لیے اس زمانے میں ان کا ہونا یہ بات ضرور ثابت کرتا ہے کہ نقاد ہمارے ادبی منظر نامے پر اس درجہ حاوی ہیں کہ ہمارے تخلیقی فن کار اور خود نقاد، ان سوالوں سے دست و گریباں ہونے اور دست و گریباں رہنے کے لیے خود کو مجبور پاتے ہیں۔

فرض کیجیے یہ مان لیا جائے کہ تنقید افضل ہے اور تخلیق مفضول تو بھی کوئی یہ نہ کہے گا کہ لاؤ میرؔ کا کلیات یا اقبالؔ کا کلیات ہم اسے آگ میں پھینک دیں۔ ہمارے پاس کلیاتِ محمد حسن عسکری یا کلیاتِ احتشام حسین، یا کلیاتِ آلِ احمد سرور تو ہے ہی۔ یہ زیادہ قیمتی چیزیں ہیں۔ یہ ہیں تو میرؔ یا اقبالؔ رہیں یا جلیں، کیا فرق پڑتا ہے؟ ان کے ہوتے ہوئے ہمیں کمی کچھ نہیں۔ ان کی رہنمائی میں ہم دوسرا اقبالؔ، دوسرا میرؔ، یا کوئی بھی اپنی پسند کا تخلیق کار پیدا کرلیں گے۔ یا اگر ایسا ممکن نہ بھی ہوا تو بھی اقبالؔ یا میرؔ سے ہاتھ دھو بیٹھنا اتنا بڑا سانحہ نہیں جتنا کہ عسکری یا احتشام یا سرور سے محروم ہوجانا ہے۔

فرض کیجیے یہ مان لیا جائے کہ تنقید بھی تخلیقی کار گزاری ہے، تو کیا یہ ممکن ہوگا کہ تخلیق کی سطح پر ''مقدمۂ شعر و شاعری'' اور ''دیوانِ غالب'' کے درمیان محاکے کے کچھ معیار مرتب ہوسکیں؟ کیا ہم کہہ سکیں گے کہ تنقیدی متن ہونے کے اعتبار سے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' افضل ہے، لیکن تخلیقی متن ہونے کے اعتبار سے ''دیوانِ غالب'' افضل ہے؟ یعنی ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں جو ''شعریت'' ہے وہ ''دیوانِ غالب'' سے

کم تر درجے کی ہے اور ''دیوانِ غالب'' میں جو تنقیدیت ہے وہ ''مقدمہ'' سے فروتر ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا فیصلہ مضحکہ خیز ہوگا، کیوں کہ پھر تو ''تخلیقی'' اور ''تنقیدی'' کے مراتب اور انواع ہی مٹ جائیں گے۔

فرض کیجیے مان لیا جائے کہ میر و مرزا کی ادبی تہذیب اور ادبی معاشرے کو یا خود میر و مرزا کو نقاد کی ضرورت نہ تھی، لہٰذا ہمیں یا ہمارے ادبی معاشرے کو بھی نقاد کی ضرورت نہیں۔ آؤ اسے تخلیق کی گاڑی کا ایک ازکار رفتہ، غیر ضروری اور بیچ راہ میں اٹکاؤ ڈالنے والا، نہ کہ رفتار کو رواں کرنے والا پہیہ قرار دے کر برادری باہر کردیں۔ لیکن پھر اس سے فائدہ کیا اور کسے ہوگا؟ اوّل تو یہ کہ تنقید کے طور پر یا تنقید کے نام پر پچیسوں ہزار صفحات جو گزشتہ سو سوا سو برس میں ہمارے یہاں سیاہ کیے گئے ہیں وہ کالعدم تو نہ ہوجائیں گے۔ دوسری اور زیادہ اہم بات یہ کہ ادبی معاشرہ نقاد کو دیس نکالا دے بھی دے تو تعلیمی، تجارتی اور اخباری معاشرے نے ادبی نقاد کا وجود ناگزیر کردیا ہے۔ ادبی نقاد بوتل کا جن ہے دوبارہ اپنے مامن میں واپس نہیں جاسکتا۔

اگر یہ فیصلہ کرلیا جائے اور ہر طرف مان بھی لیا جائے کہ نقاد اور تخلیقی فن کار میں حاکم و محکوم کا رشتہ ہے۔ یا حاکم و محکوم نہ سہی، نقاد بہر حال تخلیقی فن کار کا رہنما، اس کا مشیر، اس کو اچھے برے سے آگاہ کرنے اور آگاہ رکھنے والا، اس کو گمراہی سے بچانے والا اور آئندہ کی خبر دینے والا ہے، تو بھی یہ ممکن نہ ہوگا کہ ایک نقاد یا سارے نقاد مل کر کوئی سنسر بورڈ قائم کریں اور کسی بھی تخلیق کے منظرِ عام پر آنے سے پہلے اس کو ٹھونک بجا کر دیکھ لیں۔ ظاہر ہے کہ یہ منظرنامہ کسی نقاد کے لیے کتنا ہی خوش آئند کیوں نہ ہو، ممکن العمل نہیں ہے۔ اوّل تو نقادوں ہی میں آپس میں اتنی پھوٹ، اتنا اختلافِ رائے ہے کہ وہ معیاروں کا ایسا گوشوارہ ہی مرتب نہ کرسکیں گے جو سب نقادوں کو قبول ہو اور جسے ہر قسم کی ادبی تخلیق پر جاری بھی کیا جاسکے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر تخلیق کار بھلا کب اس کو قبول کرے گا کہ اس کی تحریر چھپنے سے پہلے نقادوں کی ٹولی کے ہاتھ میں سنسر ہونے کے لیے جائے۔ اپنے پسندیدہ نقاد یا اپنے وقت کے بااثر نقاد سے دیباچہ، تبصرہ یا تجزیہ یا کچھ نہیں تو اپنی کتاب کے فلیپ پر چند جملوں کی چشم داشت رکھنا اور چیز ہے اور نقاد کے سامنے

خود سپردگی اور چیز۔ لہٰذا نقادوں کی فیصلہ جاتی کارروائی شروع ہونے سے پہلے ہی ختم ہوجائے گی۔

اگر فرض کیجیے یہ طے ہوگیا کہ اگرچہ انفرادی طور پر کوئی تنقیدی متن کسی تخلیقی متن سے برتر نہیں ہوسکتا لیکن مجموعی طور پر تنقید کا مرتبہ تخلیق سے افضل ہے کیوں کہ تنقید پہلے ہے تخلیق بعد میں۔ تنقیدی شعور کے بغیر بلکہ تنقیدی تجربے سے گزرے بغیر تخلیق ممکن نہیں۔ ہر تخلیق اپنے اندر تنقید کا عنصر بھی رکھتی ہے، چاہے بالقوۃ، چاہے بالفعل۔ تو پھر اس فیصلے سے نقاد یا تنقید کو کیا فائدہ ہوگا؟ ممکن ہے اس فیصلے میں بعض نقادوں کے لیے خود بینی اور خود نگری کے جھولے میں پینگ لگانے کا سامان مہیا ہوجائے، لیکن فی نفسہٖ تنقید بطورِ علم یا ادبی متن بطور تخلیقی تجربہ کے اسرار کو سمجھنے کے لیے یہ فیصلہ قطعی بے مصرف ہے۔

اگرچہ یہ سوالات اور ان کے جوابات نہ فیصلہ کن ہوسکتے ہیں اور نہ ان جوابوں پر کسی قسم کا عمل درآمد ہی ممکن ہے، لیکن ان کی اہمیت پھر بھی ہے اور وہ اہمیت یہ ہے کہ گزشتہ چالیس پچاس برس سے ان سوالوں کا مسلسل وجود اور ان پر اٹھنے والی بحث، تنقید کے بارے میں تخلیق کار کی دلی بے اطمینانی ظاہر کرتی ہے۔ ان سوالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ ہمارے تخلیقی فن کاروں نے تنقید اور نقاد دونوں کا وفور محسوس کیا ہے۔ وہ تنقید سے اور تنقید میں الجھے ہوئے ہیں اور یہ آویزش کا رشتہ معلوم ہوتا ہے۔ تنقید ہمارے ادبی معاشرے میں تقریباً مرکزی اہمیت اختیار کرگئی ہے، لیکن مندرجہ بالا سوالوں کا وجود ہمیں یہ بھی پوچھنے پر مجبور کرتا ہے کہ کیا تنقید اور خاص کر گزشتہ پچاس برس کی تنقید، تخلیق کے تئیں اپنے فرائض کو ادا کرسکی ہے؟ پھر یہ سوال بھی لامحالہ اٹھے گا کہ تخلیق کے تئیں تنقید کے فرائض کیا ہیں؟

۲

یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ تنقید کے بارے میں جو سوالات میں نے اوپر درج کیے ان کو تو گزشتہ پچاس برس میں بار بار اٹھایا گیا ہے لیکن اس مدت میں ادب کی

نوعیت یا افادیت کے بارے میں سوالات اس شدت اور تواتر سے نہیں اٹھائے گئے، مثلاً کسی نے مبارز طلبی کے انداز میں یہ نہ پوچھا کہ تخلیقی فن کار کی کیا ضرورت ہے؟ کسی نے ناراض ہوکر یہ نہ پوچھا کہ ادب سے ہمیں کیا ملتا ہے؟ کسی نے بہ بانگِ دہل یہ اعلان کرنے کی ضرورت نہ سمجھی، یا ہمت نہ کی کہ تخلیق افضل ہے اور تنقید مفضول۔ اس کی وجہ شاید یہ رہی ہو کہ لوگوں کی نظروں میں ان سوالات کے جواب کم و بیش طے ہو چکے تھے، یا خود یہ سوالات ہی اہم نہ تھے۔ یہ نقاد تھا جو تخلیقی فن کاروں اور ادبی معاشرے کے دل میں کانٹے کی طرح کھٹک رہا تھا۔

تنقید بطور صنفِ ادب ہمارے یہاں ناول سے بھی کم عمر اور مختصر افسانے کی کم و بیش ہم عمر ہے۔ ناول اور مختصر افسانے کی طرح تنقید بھی بطورِ صنف اور ہمارے یہاں مغرب سے آئی اور تنقید کے مرتبے کے بارے میں بہت سے مزعومات بھی ہمارے یہاں مغرب سے حاصل ہوئے۔ یہ مزعومات ہم نے تقلید اور اثر پذیری کے خود کار عمل یا شعوری عمل کے ذریعے اپنے تنقیدی اور ادبی شعور میں جذب کر لیے۔ لیکن بات اتنی سادہ نہیں ہے جیسا کہ میں آئندہ مفصل بیان کروں گا۔

یہاں یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ نقاد بطورِ اقتدار شخصیت (Authority Figure) کے تصور نے مغرب کی ادبی تہذیب میں کئی روپ بدلے ہیں، لیکن جدید عہد میں یہ خیال عام ہے کہ نقاد کو کچھ ایسا اقتدار حاصل ہے یا اسے ایسا اقتدار حاصل ہونا چاہیے جس کے بل بوتے پر وہ ادبی معاشرے کے ذوق کی اور ادبی فن کار اور اس کی تخلیقی قوت کی تربیت اور رہنمائی کر سکے۔ کچھ برس پہلے انگریزی میں تنقید کی تاریخ کے بارے میں پیٹرک پیرنڈر (Patrick Parrinder) کی کتاب Authors and Authority بہت بااثر ثابت ہوئی۔ اس کا نام ہی اقتدا کے اس تناؤ اور اس باہم عمل اور ردِعمل کو ظاہر کر دیتا ہے جو تخلیقی فن کار اور نقاد کے درمیان رونما ہوتا رہا ہے۔ نقاد کوشش کرتا رہا ہے کہ تخلیقی فن کار کو ''راہِ راست'' پر لگائے رکھے اور تخلیقی فن کار، اکثر و بیشتر تنقیدی اقتدار کے جوے کو اتار پھینکنے کی سعی کرتا رہا ہے۔

نقاد اور تخلیقی فن کار کے درمیان یہ کش مکش مغرب میں اس وقت شدت اختیار کرگئی جب جرمنی اور پھر انگلستان میں رومانیت اور فرانس میں علامت نگاری کا دور دورہ ہوا۔ یہ زمانہ تقریباً وہی ہے جسے ہم روشن فکری (Enlightenment) کے پوری طرح قائم ہوجانے کا زمانہ، یعنی اٹھارھویں صدی کا ربع آخر کہہ سکتے ہیں۔ انیسویں صدی کا وسط آتے آتے یورپ کے تخلیقی فن کاروں میں یہ خیال پھیل چکا تھا کہ نقاد اگر غیرضروری شے نہیں تو کوئی بہت اہم ہستی بھی نہیں ہوتا۔ ہم ملارمے کے قول سے واقف ہیں کہ صرف تخلیقی فن کار ہی تخلیق کا سچا قاری ہوسکتا ہے۔ ملارمے کے بہت پہلے بودلیئر نے صاف کہہ دیا تھا کہ شاعری کی تنقید کا حق صرف شاعر کو ہے۔

بودلیئر نے کولرج سے کوئی اثر قبول کیے بغیر تخیل کے بارے میں کولرج کی سی بات کہی کہ یہ وہ قوت ہے جو ''اشیا کے مابین گہرے، قلبی اور خفیہ'' رشتے، متوازیت (correspondence) اور مشابہت ڈھونڈ لیتی ہے۔ لیکن بودلیئر نے ایک قدم آگے جاکر یہ بھی کہا کہ ''وہ عالم (Scholar یعنی نقاد) جو تخیل سے عاری ہے، ہمارے سامنے جھوٹے عالم یا کم سے کم نامکمل عالم کی صورت میں آتا ہے۔'' لہٰذا وہ شخص جو تخیل کی قوت سے عاری ہے یعنی جس میں شاعرانہ صفات نہیں ہیں، جھوٹا عالم نہیں تو نامکمل ضرور ہے اور شعر کے بارے میں اظہارِ خیال کرنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔

یہ خیال بھی بودلیئر ہی کا ہے کہ شاعری خود ہی تنقیدی صلاحیت کا اظہار ہوتی ہے۔ ایڈگر ایلن پو پر اپنے مضمون میں (جس کا اقتباس میں نے اوپر پیش کیا) بودلیئر نے یہ کہا تھا کہ قوتِ متخیلہ سے عاری شخص نامکمل عالم ہے۔ اب واگنر (Wagner) کی موسیقی پر مضمون میں بودلیئر نے کہا کہ ''مجھے ان شعرا پر رحم آتا ہے جو صرف وجدان (instinct) کے بل بوتے پر کام کرتے ہیں۔ مجھے وہ نامکمل لگتے ہیں۔'' پھر اس نے کہا کہ یہ ممکن ہی نہیں کہ شاعر کے اندر نقاد موجود نہ ہو۔

یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ فرانسیسی رومانیوں اور علامت نگاروں کے یہ تصورات ایک مخصوص ذہنی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کے ہیں۔ ان کے عہد کی

بنیادی صفت یہ ہے کہ شعرا خود کو خارجی دنیا، روز مرہ کی سیاسی اور سماجی دنیا، طاقت اور کامیابی کی دنیا سے جلا وطن کر چکے تھے۔ فن کار اور معاشرے میں انقطاع مکمل ہو چکا تھا۔ ایڈگر ایلن پو پر اپنے دوسرے مضمون کے شروع میں بودلیئر نے آلفریڈ دَوینائی (Alfred de Vigny) کا قول تحسین کے ساتھ نقل کیا ہے کہ اس زمانے میں شاعر کہیں بھی پنپ نہیں سکتا، نہ جمہوریت میں نہ آمریت میں نہ اشرافیہ کے راج میں۔ دَوینائی وہ شخص ہے جسے پروست نے بودلیئر کے ساتھ انیسویں صدی کے فرانس کا سب سے بڑا شاعر تسلیم کیا ہے۔ بودلیئر اور دَوینائی کے بہت پہلے ورلن (Verlaine) کہہ چکا تھا کہ ''دنیا جسے شعرا کے عمیق معنی خیز الفاظ نے الجھن میں ڈال دیا ہے، شعرا کو جلا وطن کر دیتی ہے۔ پھر شاعر جوابی کارروائی کے طور پر دنیا کو جلا وطن کر دیتے ہیں۔''

فرانس کے رومانی شعرا اور علامت نگار شعرا خود کو اپنے معاشرے سے ذہنی اور روحانی طور پر بالکل منقطع محسوس کرتے تھے۔ انقطاع کا یہ احساس انیسویں صدی کے اواخر میں بھی اتنا ہی شدید تھا۔ چناں چہ ملارمے نے ایک گفتگو کے دوران ۱۸۹۱ء میں کہا، ''موجودہ معاشرہ شاعر کو جینے کا حق دینے سے انکار کرتا ہے۔ اس وقت شاعر کی حیثیت اس آدمی کی سی ہے جو تنہائی ڈھونڈتا ہے کہ اپنا مزار خود تراش سکے۔''

پھر کیا تعجب کہ ایسا شخص یہ کہے کہ ''میرے معاصروں میں سے اکثر کو پڑھنے کا فن نہیں آتا۔ ہاں اخبار وہ ضرور پڑھ سکتے ہیں۔''

انگلستان میں انقطاع کی صورتِ حال اتنی شدید نہ تھی، لیکن اتنی تو تھی ہی کہ الیٹ کو آئندہ چل کر کہنا پڑا کہ سترھویں صدی سے انگریزی شاعری میں ''ہوش مندی کا انقطاع'' نظر آتا ہے۔ چناں چہ ورڈزورتھ نے ۱۸۰۰ء میں Lyrical Ballads کے دوسرے ایڈیشن کا جو دیباچہ لکھا اس میں اس نے خود کو بہرحال اس بات پر مجبور پایا کہ شاعر کی آزاد حیثیت کو مضبوطی اور وضاحت سے بیان کیا جائے۔ ورڈزورتھ نے شاعر کے جو صفات شمار کرائے ان میں یہ بھی تھا کہ بڑا شاعر اپنے زمانے کے مذاقِ شعری سے متاثر تو ہوتا ہے، لیکن وہ اسے بدلتا اور اپنے مطابق ڈھالتا بھی ہے، یعنی مذاقِ عام کو

بدلنے کا کام نقاد کا نہیں، بلکہ خود شاعر کا ہے۔ شاعر بقول ورڈزورتھ، ''عام لوگوں کے مقابلے میں زیادہ متحرک ہوش مندی، زیادہ جوش و خروش اور رقتِ قلب کا حامل ہوتا ہے۔ اسے ''انسانی روح کے بارے میں عام لوگوں سے زیادہ علم و شعور ہوتا ہے۔'' اب ظاہر ہے کہ یہ صفات محض نقاد میں نہیں ہوسکتے، کیوں کہ جس شخص میں یہ خوبیاں ہوں گی وہ خود ہی کیوں نہ شعر کہنے لگے گا؟

اس معاملے کو ورڈزورتھ کے چند برس بعد کولرج نے بڑے لطف کے ساتھ پیش کیا۔ اس نے کہا:

اس سوال کو صاف صاف بیان کرنا چاہیے کوئی شخص جو خود شاعر نہ ہو، کس حد تک شعر کا مناسب و کافی نقاد ہوسکتا ہے یا اگر مناسب و کافی نہیں تو ناکافی لیکن اپنی دتک اچھا نقاد ہوسکتا ہے یا نقاد ہونے کے امکان کا حامل ہوسکتا ہے؟ کیا وہ ایک مناسب و موزوں نقاد ہوسکتا ہے، کیا وہ ایک اچھا نقاد ہوسکتا ہے (چاہے وہ اس شاعر کے حسبِ مرتبہ نہ ہو جس پر وہ تنقید لکھ رہا ہے) لیکن ابھی ایک امتیاز اور بھی ہے۔ مان لیجیے وہ شخص شاعر ہی نہیں بلکہ خراب شاعر ہے۔ تو پھر؟

لہٰذا کولرج کا کہنا ہے کہ نہ صرف غیر شاعر بلکہ خراب شاعر بھی نقدِ شعر کا حق ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ہیزلٹ (Hazlitt) نے بھی معاملے کو رومانیت کے مخصوص انداز میں صاف کر کے کہا:

ہم یہ نہیں کہتے کہ نقاد ہونے کے لیے شاعر ہونا لازم ہے، لیکن ہم یہ ضرور کہتے ہیں کہ اگر کسی کو اچھا نقاد بننا ہے تو اسے خراب شاعر نہیں ہونا چاہیے۔ جیسی شاعری کوئی لکھے گا ویسی ہی وہ پسند بھی کرے گا۔

جرمن رومانیت نہ صرف یورپ کی سب سے پہلی رومانی تحریک ہے بلکہ اس میں وہ انتہا پسندی ذرا کم ہے جو فرانس اور بعد میں انگریزی رومانیت میں نمایاں ہوئی۔ لہٰذا اس بحث کو ختم کرنے کے لیے میں فریڈرک شلیگل (۱۷۷۲ تا ۱۸۲۹) کا ایک اقتباس پیش کرتا ہوں:

شعر کی تنقید صرف شعر ہی کی طرز اور شعر ہی کی راہ سے ہوسکتی

ہے۔ کسی فن کارانہ تخلیق پر تنقیدی فیصلے کے کوئی بھی حقوق نہیں اگر وہ خود بھی فن پارہ نہ ہو۔

۳

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، تنقید بطور صنفِ ادب ہمارے یہاں مغرب سے آئی اور ہمارے ادبی معاشرے میں اس کی عمر مختصر افسانے سے کچھ ہی زیادہ ہے۔ جس زمانے میں تنقید ہم نے مغرب سے حاصل کی یہ وہی زمانہ ہے جس میں مغربی ادب میں تنقید بنام تخلیق کی بحث کا فیصلہ کم و بیش تخلیق کے حق میں ہو چکا تھا۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، انیسویں صدی کے اواخر تک مغرب میں رومانیت اور علامت نگاری کے زیرِ اثر مندرجہ ذیل باتیں دور دور تک پھیل چکی تھیں:

(۱) تخلیق کا مرتبہ تنقید سے برتر ہے۔

(۲) شعر (یعنی تخلیقی ادب) کی تنقید وہی کر سکتا ہے جو خود شاعر (یعنی تخلیقی فن کار) ہو۔

(۳) شاعر (یعنی تخلیقی فن کار) خود کو جدید معاشرے میں تنہا اور اجنبی محسوس کرتا ہے۔

اب لطف کی بات یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں جو تصور اور جو اصول ہمارے یہاں انیسویں صدی کے اواخر میں مغرب سے آئے ان پر مندرجہ بالا مفروضات کی پرچھائیں بھی نہ تھی۔ تنقیدِ ادب کے بارے میں جو اصول ہمارے یہاں رائج ہوئے وہ سب کے سب پروٹسٹنٹ ضابطۂ اخلاق کے پروردہ تھے۔ اس ضابطۂ اخلاق کا پہلا اصول یہ تھا کہ اشیا کو کارآمد ہونا چاہیے نہ کہ خوب صورت۔ اور دوسرا اصول یہ تھا کہ فن اور فن کار دونوں میں خرابی کے عناصر ہیں، لہٰذا ان کی تادیب اور تدریب ہوتی رہنا چاہیے اور ظاہر ہے کہ یہ کام نقاد ہی انجام دے سکتا تھا یا اگر نقاد نہیں تو کوئی بھی ایسا شخص جو ادب کی تادیب کا کام کر سکے۔ ہمارے یہاں آزاد اور حالی نے یہ کام کیا اور یہاں لطف کی دوسری بات یہ ہے کہ ان دونوں ہی کے سروکار ادبی سے زیادہ تاریخی، سماجی اور تعلیمی تھے۔

آزاد نے ''آبِ حیات'' (۱۸۸۰ء) کو جگہ جگہ ''تذکرہ'' کہا ہے اور ان کا ذیلی

عنوان ہے، ''مشاہیر شعرائے اردو کی سوانح عمری اور زبانِ مذکور کی عہد بہ عہد کی ترقیوں اور اصلاحوں کا بیان۔'' پوری کتاب میں ''تنقید'' یا ''انتقاد'' یا ''نقاد'' جیسا کوئی لفظ نہیں استعمال ہوا۔ حالی کے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' (۱۸۹۳ء) میں کوئی ذیلی عنوان نہیں ہے لیکن اس کا مہر نامہ ایک عربی مقولہ ہے درمع الدھر کیف دار اور اس کا ترجمہ لکھا ہے، ''جس رخ زمانہ پھرے اسی رخ پھر جاؤ'' (پروفیسر نثار احمد فاروقی نے مجھے بتایا ہے کہ اصل میں کمادار ہے اور یہ غالباً بدیع الزماں الہمدانی کے ''مقامات'' سے ماخوذ ہے) ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں بھی ''تنقید، انتقاد یا نقاد'' جیسا کوئی لفظ نہیں برتا گیا ہے۔ ''مقدمہ'' کے چار سال بعد حالی نے جب ''یادگارِ غالب'' لکھی (۱۸۹۷ء) تو اس میں غالب کی نظم و نثر کے تنقیدی محاکے پر انھوں نے ریویو (review) اور ریمارک (remark) محاکے جیسے عنوانات قائم کیے۔ امداد امام اثر نے یہ تو کہا کہ وہ شاعری کے اصول وضع کر رہے ہیں، لیکن یہ نہیں کہا کہ میں ''تنقید'' لکھ رہا ہوں۔

ایسا نہیں ہے کہ یہ حضرات ''نقدِ ادب'' کے تصور سے ناآشنا رہے ہوں۔ بجا کہ لفظ ''تنقید'' عربی فارسی میں نہیں ہے اور تفعیل کے وزن پر یہ لفظ اردو والوں کا ایجاد کیا ہوا ہے لیکن ''نقد''، ''مناقدہ''، ''انتقاد'' اور ''نقاد'' تو عربی میں موجود ہیں۔ حالی و آزاد سے تقریباً ہزار برس پہلے قدامہ ابنِ جعفر نے اپنی شہرۂ آفاق کتابیں ''نقد الشعر'' اور ''نقد النثر'' لکھی تھیں۔ ''نقد النثر'' تو ناپید ہے، لیکن ''نقد الشعر'' موجود ہے۔ حالی، اثر اور آزاد تینوں بلاشبہ اس کتاب سے واقف رہے ہوں گے۔ ان کے یہاں ''نقد'' اور اس سے مشتق اصطلاحات کا عدم استعمال اس بات کا ثبوت ہے کہ خود اپنی نظر میں وہ نقاد نہ تھے، مورّخ، مصلح، مبلغ، سوانح نگار، کچھ بھی رہے ہوں۔ ''تنقید'' کا لفظ ہمارے یہاں سب سے پہلے مہدی افادی نے ۱۹۱۰ میں استعمال کیا، بلکہ انھوں نے ایک قدم آگے بڑھ کر ''تنقیدِ عالیہ'' کی اصطلاح بنائی، جو ان کے خیال میں کسی انگریزی اصطلاح High Criticism کا ترجمہ تھی۔

شبلی کو لفظ ''تنقید'' پر اعتراض تھا کہ یہ لفظ موضوعہ ہے، لیکن سید سلیمان ندوی

کے یہاں یہ لفظ ۱۹۳۳ء میں نظر آتا ہے (یہ دونوں حوالے، اُردو لغت، تاریخی اصول پر'' جلد دوم میں ملاحظہ ہوں)۔ اگلے دس سال میں یہ لفظ ''ادب کی پرکھ'' اور ''نکتہ چینی'' دونوں معنی میں ہمارے یہاں رائج ہوا۔ بہت سے لوگ اس کے بارے میں پھر بھی گومگو میں مبتلا رہے، چناں چہ نیاز فتح پوری کو اس لفظ کی صحت پر شک تھا۔ انھوں نے اپنے تنقیدی مضامین کے مجموعے کا نام ''انتقادیات'' رکھا، لیکن متنِ کتاب میں انھوں نے لفظ ''تنقید'' استعمال بھی کیا۔ اب لفظ ''انتقاد'' آہستہ آہستہ تقریباً غائب ہو چکا ہے اور ہر طرف تنقید کا ادور دورہ ہے۔

لفظ ''تنقید'' کی اس مختصر تاریخ میں ہمارے لیے کئی سبق آموز باتیں ہیں۔ حالی، آزاد اور امداد امام اثر کے یہاں اس کا عدم وجود بھی ہمارے لیے معنی خیز ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ہم لوگوں نے حالی، آزاد، امداد امام اثر اور پھر شبلی کو تنقید نگار کے طور پر سمجھا اور قبول کیا۔ یہ لوگ خود کو بھلے ہی کچھ اور سمجھتے ہوں، لیکن ہمارے لیے وہ نظری اور عملی نقاد ہیں۔ ہمارے ادبی معاشرے پر ہمارے تخلیقی فن کاروں پر اور ہمارے تنقید نگاروں پر ان لوگوں نے بہ حیثیت نقاد اپنا سکہ قائم کیا اور اپنا نقش بٹھایا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ انیسویں صدی کے اواخر میں ہمارے ادبی معاشرے کو کسی رہنمائی، کسی ہادیت، کسی نئی سوجھ بوجھ کی ضرورت محسوس ہو رہی تھی۔ ان بزرگوں کی تحریروں کے ذریعے ہماری یہ ضرورت پوری ہوئی اور چوں کہ ان کی تحریروں میں ادب کی تخلیق کے بارے میں نظری اور عملی باتیں کثرت سے تھیں، لہٰذا ہم نے ان کے پورے پیغام کو ادبی تنقید قرار دیا۔ اس پیغام میں اصلاحِ ادب اور اصلاحِ معاشرہ کے لیے بھی گوشوارۂ عمل موجود یا مضمر تھا اور وہ گوشوارۂ عمل بھی تنقید کے تحت قبول کر لیا گیا، یعنی ہمارے یہاں تنقید اور نقاد کی باقاعدہ پیدائش سے پہلے ہی تنقید اور تنقید نگار، ادبی رہنما، ہدایت دہندہ اور اصلاح کوش استاد کی حیثیت سے قائم ہو چکے تھے۔

دوسری بات یہ ہے کہ تنقید سے زیادہ کامیاب عمل اور تنقید نگار سے زیادہ کامیاب فاعل ہماری ادبی تاریخ میں ناپید ہیں۔ تنقید نگار صحیح معنی میں ''کے آمدی کے پیر شدی'' کا

مصداق ہے۔ حالی، آزاد، شبلی اور امداد امام اثر کا تنقید نگار کی حیثیت سے قائم ہوجانا اور بات ہے اور اقتداری ہستی کی حیثیت سے ان لوگوں کا ایوانِ ادب میں جلوہ گر ہونا اور بات ہے، یعنی ایک تو یہ کہ کوئی شخص تنقید نگار ہو اور اس کی بات کو ہم ردو قبول، چھان بین، مناقشہ و مناظرہ کے عمل سے گزاریں اور ایک یہ کہ کسی شخص کو ہم تنقید نگار قرار دیں اور اس کی قریب قریب ہر بات کو براہِ راست یا بالواسطہ اپنے ادبی شعور اور لاشعور کا حصہ بنالیں۔ حالی اور آزاد کی تقریباً ساری تحریریں جنھیں ہم تنقید کہتے ہیں اسی زمرے میں آتی ہیں۔ شبلی نے میر انیسؔ پر جو لکھ دیا وہ اب بھی ہمارے لیے حرفِ آخر ہے۔ وہی حال ہندوستانی فارسی شاعری کے بارے میں امداد امام اثر اور شبلی کی رایوں کا ہے۔ ہم اپنی ''آزادیِ فکر'' کا مظاہرہ کرنے کے لیے ان لوگوں سے ضمنی اختلاف کرتے ہیں لیکن بنیادی رایوں میں گھوم پھر کر ان سے اتفاق ہی کر لیتے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ ''تنقید'' ہمارے یہاں جتنی تیزی سے قائم ہوئی، اتنی ہی کثرت سے پھیلی بھی۔ اردو میں تنقید نگار جس تیزی اور کثرت سے پیدا ہوئے، پیداوار کی وہ کثرت اور تیزی ناول یا افسانے کی صنف میں نظر نہیں آتی۔ ''آبِ حیات'' کا پہلا ایڈیشن ۱۸۸۰ء کا ہے۔ اس کے پچاس سال کے اندر یعنی ۱۹۳۰ء تک ہمارے یہاں تنقید کم و بیش ایک انڈسٹری کی صورت اختیار کر گئی تھی۔ مشرق اور مغرب دونوں کے ادب پر ہمارے یہاں اچھی بری تنقید کثرت سے لکھی جانے لگی تھی۔ اسی زمانے میں ہماری کئی یونی ورسٹیوں میں اردو کا شعبہ قائم ہوا۔ تنقید کو فروغ دینے میں ان شعبوں کا بڑا حصہ ہے۔

۴

اس طرح تنقید نے ہمارے ادب کی سربراہی کا بوجھ کچھ تو اپنے ہی مزعومات کے زیرِ اثر اور کچھ ''پیراں نمی پرند مریداں می پرانند'' کے مصداق ہمارے ادبی اور تخلیقی معاشرت کے مفروضات اور ضرورتوں کے باعث قبول کر لیا۔ بیسویں صدی کا وسط آتے آتے نقادوں کے قدم میدانِ ادب میں پورے طور پر جم چکے تھے اور اسی اعتبار سے ان

میں رعونت بھی آ گئی تھی۔ یہاں میں ذرا یاد دلا دوں کہ حالی نے اپنا مقدمہ اظہارِ عاجزی و معذرت پر ختم کیا تھا۔ حالی نے لکھا:

''اس مضمون سے ملک میں عموماً یہ خیال پھیل جائے کہ فی الواقع ہماری شاعری اصلاح طلب ہے تو ہم سمجھیں گے کہ ہم کو پوری کامیابی حاصل ہوئی ہے اگر بمقتضائے بشریت کوئی ایسی بات لکھی گئی ہو جو ہمارے کسی ہم وطن کو ناگوار گزرے تو ہم نہایت عاجزی اور ادب سے معافی کے خواست گار ہیں۔''

یہ رویہ حالی کا شاید اس لیے بھی تھا کہ وہ خود کو تنقید نگار نہیں سمجھتے تھے۔ بیسویں صدی کے وسط سے حالی کے معنوی شاگردوں کا دور شروع ہوتا ہے۔ کلیم الدین احمد کی کتاب ''اردو تنقید پر ایک نظر'' ۴۱۔۱۹۴۰ء میں بالا قساط اور ۱۹۴۲ء میں کتابی صورت میں منظرِ عام پر آئی۔ انھوں نے یہ تو کہا ہی کہ اردو میں تنقید کا وجود محض خیالی ہے، لیکن اس سے بڑھ کر انھوں نے یہ کہا کہ ''یہ خیال کہ 'مقدمۂ شعر و شاعری'، اردو میں بہترین تنقیدی کارنامہ ہے، نہایت حوصلہ شکن ہے۔'' اس میں دو زیادتیاں تھیں۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے حالی کو نقاد کی طیلساں خواہ مخواہ اڑھا دی، حالاں کہ حالی نے خود کو تنقید نگار نہ کہا تھا نہ فرض کیا تھا۔ دوسری زیادتی یہ تھی کہ اس جملے اور اس قبیل کی اور عبارتوں نے نقاد کے تصور کے ساتھ سنگ دل اور تنگ نظر ماسٹر یا سارجنٹ کا تصور پیوست کر دیا۔ لہٰذا نقاد وہی ٹھہرا جو اپنے موضوع کے ساتھ خواہ اس کا موضوع تخلیقی فن کار ہو خواہ کوئی اور وہی تحکمانہ برتاؤ کرے جو ہمدردی اور درد مندی سے عاری سارجنٹ/ استاد پریڈ کے میدان میں اپنے تربیت یابندگان کے ساتھ کرتا ہے۔ ایسا استاد دولت مند معاشرے میں اپنی مادی مفلسی کا بدلہ اپنے تواَنگر شاگرد پر سختی کر کے نکالتا ہے۔

''اردو تنقید پر ایک نظر'' کے نئے اضافہ شدہ ایڈیشن (۱۹۸۳ء) کے دیباچے میں کلیم الدین صاحب نے نقاد کے لیے ''بے درد'' اور اس کے رویے کے لیے ''بے دردی'' کے لفظ بار بار استعمال کیے ہیں۔ کلیم الدین صاحب تسلیم کرتے ہیں کہ ''تنقید ادب کی پیروی کرتی ہے'' لیکن وہ یہ بھی دعویٰ کرتے ہیں کہ ''نقاد ادبی کارناموں سے اصولِ فن

اخذ کرتا ہے۔'' اس دعوے میں یہ مفروضہ پوشیدہ ہے کہ ادب سے اصولِ فن کے استخراج میں نقاد سے غلطی نہیں ہوسکتی۔

بطورِ تنقید نگار، کلیم الدین صاحب کے رویے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ تنقید خاص کر اردو تنقید کو اردو ادب کے نقائص کا بیان تصور کرتے ہیں۔ کلیم الدین صاحب لکھتے ہیں:

> اگر اردو ادب کے نقائص بیان کیے جاتے ہیں تو اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ اردو انشا پرداز، ان نقائص سے شناسائی حاصل کریں اور ان سے بچ کر ایک بہترین ادب کی تخلیق میں منہمک ہوجائیں۔ اگر کوئی شخص بھٹک رہا ہو تو اسے صحیح راستہ بتانا اخلاقی فرض ہے نہ یہ کہ اسے بھٹکتا ہوا چھوڑ دیا جائے۔

یہاں تک تو کلیم الدین صاحب نقاد کو ادب کے رہنما، اصلاح کنندہ اور استاد کے روپ میں دیکھ رہے تھے اور تنقید کو اخلاقی فریضہ قرار دے رہے تھے۔ اپنی کتاب ''ادبی تنقید کے اصول'' (۱۹۷۸ء) میں انھوں نے نقاد کو قطبِ وقت اور فلسفیِ کامل کے روپ میں دکھایا۔ انھوں نے لکھا:

> نقاد جو بات کہتا ہے وہ عالم گیر ہوتی ہے... ادبی تنقید ناطق اور گویا اور عالم گیر ردِعمل ہے، گونگی اور ذاتی نہیں۔

کلیم الدین احمد صاحب نے یہ بھی کہا کہ ''ہر تخلیقی عمل میں تنقید کا ہونا ضروری ہے۔ فنی کارنامہ تنقیدی شعور کی فضا میں پھلتا پھولتا ہے''۔ اس طرح ان کی رائے میں تخلیق پر تنقید کی افضلیت اور بھی مستحکم ہوجاتی ہے۔

حالی کی طرح کلیم الدین احمد بھی بہت مؤثر ثابت ہوئے۔ کلیم الدین احمد صاحب کے یہ مفروضے کہ نقاد کے ارشادات مطلق اور عالم گیر ہوتے ہیں اور یہ کہ نقاد کا کام بے دردی سے اردو ادب کی اصلاح کرنا ہے، ہمارے اکثر نقادوں کے قول و فعل میں نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر احتشام صاحب ہمارے عہد کے سب سے

بڑے ترقی پسند نقاد اور ہمارے بزرگ ترین نقادوں کی فہرست میں بہت بلند مرتبے کے مالک ہیں۔ کچھ تو ترقی پسند اصولِ حیات و سیاست کے زیرِ اثر اور کچھ نقاد کے مرتبے کی بابت خود بھی بلند توقعات اور تصورات کے حامل ہونے کے باعث، احتشام صاحب بھی نقاد کو ادیب کا رہنما، اصلاح کنندہ اور ادیب کو نقاد کے سامنے جواب دہ قرار دیتے ہیں۔ اپنے مضمون، ''اصولِ نقد'' (۱۹۴۶ء) میں احتشام صاحب نے لکھا:

> اگر یہ بات نقاد ظاہر کردے کہ وہ ادیب یا شاعر سے کیا چاہتا ہے یا وہ اپنا فرض کیا قرار دیتا ہے تو اس کی راہوں کو متعین کرنا یا اس کے اصولوں کو سمجھنا کچھ مشکل نہیں رہ جاتا...
>
> رطب ویابس میں تمیز کرنا، غیر مخلصانہ اور سچے ادب میں فرق پیدا کرنا، اجالے کو اندھیرے سے الگ کرنا، نقاد کا کام ہے۔ ادیب خود مکمل طور پر اس کام کو انجام دے تو نقاد کی ضرورت ہی نہ ہو...
>
> اگر نقاد خلوص سے کام کرے تو وہ صالح ادب کی پیدائش میں معین بن جاتا ہے... ایک لحاظ سے نقاد کا کام مصنف سے زیادہ مشکل ہوتا ہے۔

اپنی کتاب ''تنقید اور عملی تنقید'' (۱۹۵۲ء) کے دیباچے میں احتشام صاحب نے بڑی عمدہ بات کہی کہ ''نقاد ایک لحاظ سے عام پڑھنے والوں اور مصنفوں کے درمیان رابطے کا کام دیتا ہے۔'' اگر وہ ''ایک لحاظ سے'' کا فقرہ نہ رکھتے تو ان کی بات اور بھی قیمتی ہوتی۔ لیکن احتشام صاحب در حقیقت نقاد کو روز مرہ کی ادبی زندگی گزارنے والا انسان سمجھنے سے انکار کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں تنقید نگار کا مرتبہ تخلیقی فن کار سے برتر ہے۔ اسی لیے انھوں نے اسی مضمون میں یہ بھی لکھا کہ ''تنقید نگاری کئی حیثیتوں سے سب سے مشکل اور ذمہ دارانہ صنفِ ادب ہے۔''

اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ ''تخلیقی اور تنقیدی ادب سے سروکار رکھنے والے شعور کی دنیائیں اتنی مختلف نہیں ہوتیں جتنی فرض کرلی گئی ہیں'' (تنقید اور عملی تنقید)

احتشام صاحب یہ بھی کہنے سے نہیں چوکتے کہ نقاد کو یہ سمجھ کر لکھنا چاہیے کہ ''وہ کسی کو کچھ سکھا رہا ہے، کسی کی رہنمائی کر رہا ہے۔'' (مضمون موسوم بہ ''ادبی تنقید کی ضرورت پر چند خیالات'' مطبوعہ ''اعتبارِ نظر'' ۱۹۶۵ء)

ان باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ احتشام صاحب کی نظر میں نقاد کا درجہ تخلیقی فن کار سے بلند ہی رہے گا یا اگر بلند نہیں تو برابر ضرور ٹھہرے گا۔ ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے کہ بعض لوگوں کے خیال میں ''شعر فہمی شعر گوئی سے زیادہ مشکل ہے'' پھر تذکرہ نگاروں کے حوالے سے کہا ہے کہ تذکرہ نگاروں کی نظر میں ''شعر گوئی کی طرح شعر فہمی بھی ایک الہامی قوت ہے۔''

ہماری روشن فکر تنقید میں آلِ احمد سرور کا نام سب سے زیادہ روشن ہے۔ لیکن انھیں ادب اور تنقید سے لطف اندوز ہونا ان کے بارے میں نظری مباحث اٹھانے سے زیادہ پسند ہے، لہٰذا انھوں نے نقاد کے منصب اور تنقید کے تفاعل پر بہت کم لکھا ہے۔ لیکن انھوں نے اس موضوع پر جب کچھ لکھا ہے تو اس میں وہ کش مکش بھی نظر آتی ہے جو بیسویں صدی کے آغاز سے ہی ہمارے نقادوں کے ساتھ رہی ہے۔ اپنی پہلی تنقیدی کتاب ''تنقیدی اشارے'' (۱۹۴۲ء) کے دیباچے میں سرور صاحب لکھتے ہیں:

> (نقاد) کے لیے ضروری ہے کہ وہ سارے ادب پر نظر رکھتا ہو...اس کا پہلا کام ترجمانی ہے پھر انصاف۔ وہ ہر شاعر اور افسانہ نگار کے آگے بھی رہے گا اور ساتھ بھی... وہ تقلید اور ابج میں خود فرق کر سکے گا اور دوسروں پر یہ فرق واضح کر سکے گا۔

یہاں سرور صاحب کی سلامتیِ طبع اور روشن فکری پوری طرح نمایاں ہیں، لیکن وہ کش مکش بھی ظاہر ہے جس کا میں نے اوپر ذکر کیا۔ اگر نقاد سارے ادب پر نظر رکھتا ہوگا تو وہ پھر انسان نہیں کوئی مافوق الفطرت ہستی ہوگا۔ وہ تخلیقی فن کار کے ساتھ بھی ہوگا یعنی وہ اس کا ساتھی ہوگا اس کے قدم بقدم چلے گا۔ لیکن وہ اس کے آگے بھی ہوگا، یعنی وہ فن کار کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہوگا اور اس کے آگے آگے چل کر اس کی

رہنمائی کرے گا۔ اپنی کتاب ''کچھ خطبے کچھ مقالے'' (۱۹۹۶ء) میں سرور صاحب تقریباً یہی بات دوسرے ڈھنگ سے کہتے ہیں۔ یہاں ان کا قول ہے کہ نقاد ''تخلیق کار کا رہنما، فلسفی اور ساتھی ہے۔'' یہ انگریزی کے مشہور مقولے کا ترجمہ ہے: guide. philosopher. and friend لیکن اردو میں آ کر اس کا لہجہ بدل جاتا ہے۔ انگریزی میں یہ فقرہ بے تکلفی کا انداز رکھتا ہے اور دوست کے لیے بولا جاتا ہے۔ اردو میں استادانہ رنگ اختیار کر جاتا ہے۔

آلِ احمد سرور کے اس مختصر ذکر کے بعد بیسویں صدی کے نصف دوم کے سب سے بڑے جدید نقاد محمد حسن عسکری کا کچھ بیان کر کے اس بحث کو ختم کیا جاسکتا ہے۔ عسکری صاحب کی دل جمعی نے کئی رنگ بدلے۔ لیکن ان کی وہ تحریریں سب سے زیادہ بااثر ثابت ہوئیں جن میں وہ مغربی ادب کے زبردست طالبِ علم لیکن اپنی روایت سے بھی باخبر نظر آتے ہیں۔ عسکری صاحب نے ترقی پسندوں کے خلاف بہت کچھ لکھا، لیکن انھوں نے مغرب کے جدید فن کاروں پر بھی کڑی نکتہ چینی کی ہے اور یہ نکتہ چینی ان کی کتاب ''جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ'' سے بہت پہلے کی ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنی مشہور ترین کتاب ''انسان اور آدمی'' کے دیباچے میں اپنا تنقیدی موقف بتانے سے انکار کیا، لیکن کہا کہ ''اس کا مطلب یہ نہیں کہ میرے ذہن میں تنقید نگار کا کوئی تصور نہیں یا میں اس تصور کو عملی شکل نہیں دے سکتا۔'' انھوں نے یہ ضرور کہا کہ ''میں اپنی افسانہ نگاری اور اپنی تنقید نگاری کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کرنا چاہتا کیوں کہ دونوں کے پیچھے تجربہ اور تحریک وہی ایک ہے۔''

اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ عسکری صاحب کی نظر میں تخلیقی فن کار اور نقاد ایک دوسرے کی تکمیل تو شاید کرتے ہوں، لیکن تخلیق کو تنقید کا محکوم نہیں کہہ سکتے۔ اس کے باوجود ہمارے یہاں کا نقاد بطور استاد اور رہنما اس طور، اس قدر مضبوط تھا کہ عسکری صاحب کی ساری تنقید یا تو اپنے قاری کو تعلیم یا پھر تخلیقی فن کار کی تربیت کی سعی

پر مشتمل ہے۔ ''ہیئت یا نیرنگِ نظر'' سے یہ دو اقتباس دیکھیے:

> عملی ہیئت آرٹ کے لیے لازمی ہو یا نہ ہو، بہرحال خالص جمالیاتی ہیئت ادب میں بالکل بے معنی چیز ہے، ایک ایسا سراب ہے جس کی ذرا بھی اصلیت نہیں۔ اس کا حصول اسی قدر ممکن ہے جتنی پریوں سے ملاقات۔ ہیئت کی جستجو نے فلوبیئر کو جس طرح ناکوں چنے چبوائے وہ بھی عبرت ناک چیز ہے۔

O

غرض کہ جمالیات ہو یا نفسیات کوئی چیز فن کار کو اخلاقی ذمہ داری سے آزاد نہیں کرسکتی۔ اس کا کام حسن کی تخلیق ضرور ہے مگر نیکی اور صداقت سے قطعِ تعلق کرکے وہ حسن کو بھی نہیں پاسکتا۔ ہیئت کا افسانہ گھڑ کے فن کاروں نے اخلاقیات سے نکل بھاگنے کی تو بہتیری کوششیں کیں لیکن گھوم گھام کر انھیں وہیں آنا پڑا جہاں سے چلے تھے۔

ان عبارات میں جو رائیں اور فیصلے ہیں ان کے غلط یا درست ہونے سے بحث نہیں۔ اس وقت صرف یہ دکھانا مقصود ہے کہ نقاد ایک شانِ مقتدانہ سے فیصلے صادر کررہا ہے اور فن کاروں کو ہدایت دے رہا ہے۔

۵

لہٰذا تنقید ہمارے یہاں شروع ہی سے فن کار کی رہنمائی اور اصلاح کا دعویٰ کرتی رہی ہے۔ نقادوں کا لہجہ ہمارے یہاں تحکمانہ اور مزعوماتی رہا ہے۔ فن کار کے تئیں ہمارے نقادوں کا رویہ مربیانہ رہا ہے اور ہر نقاد خود کو ہر فن کار سے برتر سمجھ کر آغازِ کار کرتا ہے۔ انکسار کا وصف ہمارے نقادوں میں کم کم ہی دکھائی دیتا ہے۔ چوں کہ نقادوں کی برتری ہمارے یہاں شروع ہی سے مسلّم قرار دی گئی، اس لیے تنقید میں تحکمانہ اور مربیانہ رنگ در آنا لازمی تھا۔ محمد حسین آزاد کو یہ کہنے میں کچھ تکلف نہ تھا کہ اردو کی قدیم شاعری مرچکی ہے اور اسے مرنا ہی تھا، کیوں کہ وہ محدود، مصنوعی اور تغیر ناپذیر تھی۔ حالی

بے خوف ہو کر کہہ سکتے تھے کہ ہمارے شعر و قصائد کا ناپاک دفتر عفونت میں سنڈاس (بیت الخلا) سے بدتر ہے اور آسمان پر فرشتے اس سے تھراتے ہیں (''مسدس حالی'' ۱۹۷۹ء) حالی کے مقدمے کو چالیس سال گزر چکے تھے اور مسدس کو پچپن سال جب اختر حسین رائے پوری نے اپنا مضمون ''ادب اور زندگی'' (۱۹۳۵ء) لکھا۔ عام حالات میں یہ مدت اس بات کے لیے کافی ہوتی کہ کسی کتاب کا تاثر دھندلا پڑ جائے اور اس کے مشمولات پر جرح و محاکمہ کا عمل کر کے کچھ باتوں کو چھانٹ بھی دیا جائے یا انھیں غلط یا غیر ضروری ٹھہرایا جائے۔ لیکن دیکھیے اختر حسین رائے پوری ''ادب اور زندگی'' میں کیا لکھتے ہیں:

> قصیدہ خواں شاعر ایک ایسا مصاحب ہے جو مقفیٰ تک بندی کر لیتا ہے۔ غزل گوئی... جیسے کوئی مشین ایک رفتار سے ایک سی آواز کرتی جارہی ہے... اس ادب کی مثال اس امربیل سے دی جاسکتی ہے جو اسی درخت کو فنا کرتی ہے جس پر پرورش پاتی ہے۔
>
> O
>
> کالی داس، کبیر، نظیر اور غالب وغیرہ کے سوا شاید کوئی ایسا شاعر نہیں جسے مستقبل کا انسان عزت سے یاد کرے گا۔
>
> O
>
> اقبال اسلامی فاسیسٹ ہے اور اس کا ردِعمل بھائی پرمانند اور ڈاکٹر منجے کے ہندو فاسیزم کی صورت میں ظہور پذیر ہو رہا ہے۔

لطف یہ ہے کہ مندرجہ بالا سارے بیانات منطقی اور تاریخی تضاد سے بھرے ہوئے اور استدلال یا ثبوت جیسی چیزوں سے خالی ہیں۔

حالی اور آزاد کے یہاں بیان (description) کم ہے، تجویز اور ہدایت (prescription) زیادہ۔ لیکن استدلال ان کا میدان نہ تھا اور نہ وہ اس بات کے دعوے دار تھے کہ ہم اپنی ہر بات کا منطقی ثبوت پیش کریں گے۔ آزاد اور حالی دونوں کے

یہاں تضادات کی کثرت ہے۔ لیکن یہ ان کی نظر میں شاید عیب نہ تھا۔ امداد امام نے البتہ دعویٰ کیا کہ اصولِ فن جو انھوں نے اپنی کتاب میں بیان کیے ہیں:

> ضرور ہے کہ پہلے فقیر کے قائم کردہ اصول صحیح مان لیے جائیں۔
> ظاہراً یہ اصول بعد استقرا و تصفح بلیغ کے قائم ہوئے ہیں اور بنا ان کی محض فطرت پر قائم ہوتی ہے۔

ممکن ہے کہ ہم امداد امام اثر کے دعووں یا اصولوں کو غلط قرار دیں لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ انھوں نے استدلال سے گریز کیا۔ جیسا کہ ہم اختر حسین رائے پوری کی مثال سے دیکھ سکتے ہیں۔ اثر، آزاد اور حالی کے جانشینوں نے تو استدلال کی جگہ صرف احکامات صادر کیے۔ حالی اور اختر حسین رائے پوری میں ذہنی ہم آہنگی ظاہر ہے کہ دونوں اردو شاعری کے بہت بڑے حصے کو نگاہِ حقارت سے دیکھتے ہیں، لیکن مزید ثبوت درکار ہو تو اختر حسین رائے پوری کو ''ادب اور زندگی'' میں پھر سنیے:

> یہ مضمون اردو کے ادیبوں کے لیے لکھا گیا ہے۔ لہٰذا میرا خطاب ان سے ہے۔ ایک طرف پولیس کا وہ پنشن خوار داروغہ ہے جو تا عمر اپنی فرعونیت اور ہوس پرستی کا مظاہرہ کرنے کے بعد تسبیح کے دانوں پر اپنے گناہوں کا شمار کر رہا ہے... پھر وہ مولوی ہے جو دین کے پردے میں سب سے بڑا دنیا دار ہے اور جس کی ہوس پرستی کو اشعار کے اس ناپاک دفتر سے یک گونہ تسکین ہوتی ہے... آپ اب تک ان ہی لوگوں کے لیے لکھتے رہے ہیں۔ کیا آپ کی آئندہ کاوشیں بھی انھیں کے لیے وقف ہوں گی؟

ان عبارتوں کو پڑھ کر اقبال شاید مسکرا دیے ہوں، لیکن اب تو ان پر رونا بھی مشکل ہے۔

۶

جیسا کہ ہم جانتے ہیں، اختر حسین رائے پوری کا مضمون ''ادب اور زندگی''

۱۹۳۵ء کا ہے۔ دوسرے جدید نقادوں کی عبارات جو میں نے ان سے پہلے پیش کیں ان میں سے بیشتر ۱۹۴۱ء سے ۱۹۵۲ء کے درمیان کی ہیں۔ لہٰذا ہم یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اردو میں گزشتہ پچاس برس کا تخلیقی ادب نقادوں کے استبداد کے سائے میں پیدا ہوا۔ نقادوں نے تخلیقی فن کاروں کو اپنا محکوم نہیں تو عملی طور پر اپنا پابند یا اپنا شاگرد قرار دینے کی پوری کوشش کی۔ تنقید نگار اکثر اعلان کرتے رہے کہ تخلیقی فن کار کو چاہیے کہ وہ ایسا لکھے، ویسا نہ لکھے، وہ ایسا ہو، ویسا نہ ہو۔ رشید احمد صدیقی نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ اخلاقی طور پر خراب کردار کا آدمی اچھا شاعر ہو ہی نہیں سکتا اور ان سے بھی پہلے یگانہ جن بنیادوں پر بار بار غالب کو خراب شاعر ثابت کرنا چاہ رہے تھے ان میں ایک غالب کی نام نہاد بد کرداری بھی تھی۔ یگانہ کے بعد بھی لوگوں نے جگر مراد آبادی، جوش، فیض، غالب، میر، میرا جی، فراق، راشد وغیرہ کے عقائد یا کردار کو حوالہ بنا کر انھیں اچھا یا برا شاعر ثابت کرنا چاہا ہے۔ لیکن ایک جوش ملیح آبادی کی ذرا ہسٹیریائی نظم کے سوا تخلیقی فن کاروں کی طرف سے کسی نے نقادوں کو چنوتی دینے اور یہ بتانے کی کوشش نہیں کی کہ انھیں کیا کرنا چاہیے، یا شاعر کی نظر میں ان کی حقیقت کیا ہے۔

جوشؔ صاحب کی نظم ''نقاد'' ان کے مجموعے ''فکر و نشاط'' (۱۹۳۷ء) میں شامل ہے۔ اس سے دو نتیجے نکلتے ہیں: ایک تو یہ کہ ۱۹۳۰/ ۱۹۴۰ء کی دہائی میں ہی تنقید ہمارے ادبی منظر نامے پر اس درجہ حاوی ہو چکی تھی کہ نقاد کا وجود ہمارے شعرا کے لیے مسئلہ بن گیا تھا۔ دوسرا نتیجہ یہ ہے کہ جوشؔ نے نقاد کو شعر فہمی سے نہ صرف بے خبر بلکہ ''عاشق دیرینۂ فکرِ معاش'' کہہ کر یہ دعویٰ کر دیا تھا کہ نقاد کی نیت کھوٹی ہے، اسے شعر سے نہیں، اپنے حلوے مانڈے سے کام ہے۔ جوشؔ صاحب نے نقاد سے یہ بھی کہا کہ ''تیری دنیا اور ہے شاعر کی دنیا اور ہے'' اور ''مر کے بھی تو شاعری کا بھید پا سکتا نہیں'' لیکن ہمارے دوسرے شعرا نے جوشؔ کی تائید نہ کی۔ انھوں نے نقاد کو مطعون کیا نہ اسے بتایا کہ تمھارا صحیح فریضہ کیا ہے۔ ایک طرح سے کہا جا سکتا ہے کہ شاعر نے تنقید نگار کے سامنے سپر ڈال دی۔ معلوم ہوتا ہے جوشؔ صاحب بھی اس نتیجے پر پہنچے کہ نقاد سے الجھنا ٹھیک نہیں۔ چناں چہ انھوں نے اس طرز کی دوسری نظم ۱۹۵۰ء میں مجازؔ کے نام ''پندنامہ'' کی شکل میں

لکھی۔ اس میں انھوں نے مجاز اور ''دیگر جوانانِ بے پروا'' کو شراب پینے میں خوش ایقگی اور شعر میں فطرت کے حسن کی عکاسی کی تلقین کی ہے:

شبنم آلود کر سخن کا لباس
چکھ دھندلکے میں بوے گُل کی مٹھاس
شاعری کو کھلا ہوائے سحر
اس کا نفقہ ہے تیری گردن پر
رقص کی لہر میں ہو گم لبِ نہر
یوں ادا کر عروسِ شعر کا مہر
جذب کر بوستاں کے نقش و نگار
ذہن میں کھول مصر کا بازار

جوشؔ صاحب کی یہ نظم ''نقاد'' سے بدرجہا بہتر ہے۔ لیکن مقبولیت نہ ''نقاد'' کو حاصل ہوئی نہ ''پندنامہ'' کو۔ اس وقت میرے سامنے حسبِ ذیل مجلدات ہیں جن میں جوشؔ کے کلام کا انتخاب درج ہے:

۱۔ انتخابِ جوش از عصمت ملیح آبادی، ۱۹۸۳ء
۲۔ جوشؔ شناسی، مرتب کاظم علی خاں، ۱۹۸۶ء
۳۔ ماہنامہ ''آجکل'' جوشؔ نمبر، مرتب محبوب الرحمٰن فاروقی، ۱۹۹۵ء

''پندنامہ'' مندرجہ بالا کسی انتخاب میں شامل نہیں۔ ''نقاد'' صرف عصمت ملیح آبادی کے انتخاب میں ہے، باقی اس سے بھی خالی ہیں۔ مجھے یاد نہیں آتا کہ کسی نقاد یا شاعر نے ''پندنامہ'' یا ''نقاد'' کا سیر حاصل تجزیہ پیش کیا ہو۔ سلیم احمد نے اپنے مضمون ''جوش اور فن'' میں ''نقاد'' پر ایک ڈیڑھ صفحہ ضرور لکھا ہے لیکن بحث سے گریز کرتے ہوئے، ان کے خیال میں بحث کی شاید ضرورت ہی نہ تھی۔

راشد صاحب نے ۹/ جون ۱۹۷۵ء کے ایک خط میں ساقی فاروقی کو لکھا:

تنقید بے شک نہایت مفید کام ہے لیکن اس میں سب سے بڑی

> خرابی یہ ہے کہ اسے نقاد لکھتے ہیں۔ تنقید نقادوں کے بس کا روگ نہیں۔ شعر کو شاعر سے زیادہ اور ادب کو ادیب سے زیادہ کوئی نہیں سمجھتا اور ادراک اور شعور کے جن راستوں سے شاعر اور ادیب شعر و ادب کو سمجھتے ہیں، وہ پیشہ ور نقادوں کو کم ہی نصیب ہوتے ہیں۔

راشد صاحب نے ''پیشہ ور'' نقادوں کی الگ نوع قائم کر کے کچھ نقادوں کے لیے راہ نکال لی تھی۔ لیکن وہ اگر ایسا نہ بھی کرتے تو کچھ فرق نہ پڑتا۔ ویسے بھی ان کا یہ خط ۱۹۸۶ء میں چھپا، تب تک تنقید کا پانی ہمارے تقریباً ہر شاعر سے اوپر ہو کر گزر رہا تھا۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، ہمارے یہاں تنقید نے بطور صنفِ سخن کے پیدا ہوتے ہی ہاتھ پاؤں نکالنے شروع کر دیے تھے۔ لیکن ہمارے سب سے بڑے جدید شاعر میراجی کی ۱۹۴۹ء میں موت اور اسی زمانے میں محمد حسن عسکری کے فروغ کے پیشِ نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ گزشتہ نصف صدی ہمارے ادب میں نقاد کی صدی ہے، شاعر کی نہیں۔

ہماری ادبی تہذیب میں تنقید کی بالادستی میرے خیال میں تین وجوہ کے باعث ہے۔ ایک وجہ تو سیاسی، دوسری کا گہرا تعلق ہماری ادبی تہذیب کی روایت سے ہے اور تیسری کی جڑ جدید معاشرے میں اقدار کے عمومی زوال میں ہے۔ ان کی تفصیل مختصراً عرض کرتا ہوں۔

(۱) محمد حسین آزاد، حالی اور امداد امام اثر نے جس زمانے میں ہمارے ادب کی اصلاح اور اس میں تازہ اقدار کی بیخ افگنی کا بیڑا اٹھایا وہ ہماری کلی سیاسی شکست کا دور تھا۔ ان لوگوں نے بالخصوص حالی اور آزاد نے ہمیں یہ بتایا کہ سیاسی شکست کے ساتھ ہماری تہذیبی شکست بھی ہوگئی ہے اور ایک کو دوسری سے الگ نہیں کر سکتے۔ ان لوگوں نے ہماری ادبی اصلاح کے جو نسخے تجویز کیے ان میں یہ بات واضح یا مضمر تھی کہ یہ نسخے مغربی اصولوں پر تیار کیے گئے ہیں اور مغربی اصولوں کے بارے میں یہ بات ثابت تھی کہ وہ ہمارے اصولوں سے بہتر ہیں۔ اس طرح حالی اور آزاد کے اثر اور نئے ادبی خیالات کی مقبولیت اور حاکمیت کا دور شروع ہوا۔ اور یہی لوگ ہمارے سب سے پہلے

بلکہ حالی کے بارے میں تو کہہ سکتے ہیں کہ سب سے بڑے نقاد قرار دیے گئے اور ان لوگوں کی وجہ سے نقاد کا تسلط ہمارے یہاں مسلّم ہے۔

(۲) شاگردی استادی کا ادارہ نہ فارسی میں ہے نہ عربی میں۔ اوّلاً یہ اردو میں بھی نہ تھا۔ جب اٹھارویں صدی کے شروع میں دہلی والوں نے اپنے اشہبِ تخلیق کو فارسی کی راہ چھوڑ کر اردو کی نئی گلی میں بہ تکلف موڑا تو انھیں ایسے لوگوں کی ضرورت محسوس ہوئی جو فارسی اور ریختہ دونوں پر قدرت رکھتے ہوں اور جن سے ریختہ میں شعر گوئی کے گُر سیکھے جاسکیں۔ خان آرزو اس سلسلے میں فطری رہنما ثابت ہوئے۔ پھر یہ سلسلہ چل نکلا اور بیس ہی تیس برس میں ساری اردو دنیا میں پھیل گیا۔ بڑے استادوں کی شہرت آسمان کو چھونے لگی اور اکثر کسی شاعر کی شہرت اور توقیر میں اس بات کا بھی دخل ہوتا کہ اس کا استاد کون ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں جب محمد حسین آزاد نے اعلان کیا کہ پرانی شاعری مر چکی ہے اور اس چیز کی بنیاد پڑی جسے حالی نے ''نئی شاعری'' کہا تو پرانی شاعری کی اوقات کم ہوئی اور پرانی طرز کے استادوں کا بھی دبدبہ گھٹنا شروع ہوا۔

آلِ احمد سرور نے اس بات کو اپنے مضمون ''اردو میں ادبی تنقید کی صورتِ حال'' (مشمولہ ''نظر اور نظریے'' ۱۹۷۳ء) میں یوں بیان کیا ہے:

> آزاد اور حالی... دونوں کی تنقید دراصل ان کی شاعری کی مقبولیت کے لیے نیا احساس پیدا کرنے کی کوشش سے شروع ہوتی ہے، مگر اس سے آگے بھی جاتی ہے... حالی اور آزاد کو ایک نئی قسم کی شاعری کرنا تھی جس کے لیے ایک جواز کی ضرورت تھی۔ آزاد کی تنقید صرف جواز تک رہ گئی، حالی کی خوبی یہ ہے کہ ان کی تنقید جواز سے شروع ہو کر ایک ادبی دستاویز تک پہنچتی ہے۔

لیکن واقعہ یہ ہے کہ حالی اور ان کے ہم نواؤں نے صرف نئی شاعری کی بنیاد نہ قائم کی تھی، انھوں نے نئی شاعری کے لیے اصول بھی بتائے تھے اور آزاد نے تو ''آبِ حیات'' میں انھیں اس طرح گھول دیا تھا کہ اس کتاب کو پڑھنے کے بعد پرانی

شاعری کے بارے میں پرانی رائے پر قائم رہنا ممکن نہ تھا۔ گویا آزاد اور ان کے ساتھی نئی شاعری کے بنا پرداز اور نئے ادب کے استاد ٹھہرے۔ اس طرح ہمارے ادبی معاشرے نے روایتی استاد کی کمی نقاد سے پوری کی اور نقاد کو ہی برتری حاصل کرنے دی جو پہلے زمانے میں استاد کا حصہ تھی۔ اس سلسلے میں ناسخ کا وہ واقعہ یا لطیفہ سبق آموز ہے جب کسی نوعمر شاعر نے ان کی بات سے اختلاف کیا تھا کہ کتاب میں کچھ لکھا تھا اور ناسخ کچھ کہتے تھے۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں کہ ناسخ لکڑی اٹھا کر اس شخص پر دوڑ پڑے کہ ابے تو ہمیں کتاب کی دھونس کیا دیتا ہے، کتاب پڑھتے پڑھتے ہم خود کتاب ہوگئے۔

ہم لوگوں نے نقاد کے بارے میں بھی یہی سمجھ لیا کہ وہ کتاب پڑھتے پڑھتے خود کتاب ہوگیا ہے۔

(۳) نئے زمانے میں جب ہمارے یہاں صارفیت بڑھی اور گزشتہ پچاس سال میں خاص طور پر ادب کی پیداوار میں تجارتی مفاد پرستی (Commercialism) کھلے بندوں عمل میں آنے لگی تو ہمارے تخلیقی فن کار نے نقاد کا دامن تھاما کہ نقاد اگر تعریف یا تبلیغ کردے گا تو ہماری کتاب چل جائے گی یا ہماری شہرت میں اضافہ ہوگا۔ نقاد بطورِ ناقد، پھر بطورِ مبصّر، پھر بطورِ مبلّغ، بازارِ ادب کا باد فروش بن گیا۔ ہر شاعر کو محسوس ہونے لگا کہ ہم بھی کسی باد فروش کو اپنے ساتھ رکھیں تو ہماری شہرت اور خوبی کی ہوا دور دور تک بندھ جائے گی۔

۷

میں نے اب تک اس تنقید اور ان نقادوں کا ذکر نہیں کیا ہے جو محمد حسن عسکری کے بعد ہیں۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ نقاد کی برتری تو ہمارے یہاں ۱۹۴۰ء۔۱۹۳۰ء کی دہائی میں ہی پوری طرح قائم ہوچکی تھی ورنہ جوشؔ صاحب کو ''نقاد'' جیسی نظم لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آتی؟ لیکن دوسری اور زیادہ اہم وجہ یہ ہے کہ محمد حسن عسکری کے بعد آنے والے لوگوں میں میرا بھی نام ہے اور یہ مناسب ہے کہ میرا اور

میرے ساتھ والوں کا محاکمہ ہمارے بعد والوں کے ہاتھوں انجام پائے تاکہ اس میں معروضیت کا کچھ رنگ پیدا ہو سکے۔

ایک سوال یہ بھی ہے کہ نقادوں کے تسلطِ عام سے پچھلے پچاس سال کی شاعری کو نقصان پہنچا یا فائدہ؟ اس سوال کے کئی جواب کئی طریقوں سے ممکن ہیں لیکن مناسب جواب تب ہی مل سکیں گے جب نقاد کے ہاتھ میں ادب اور ادیب کی رہنمائی کا جھنڈا نہ ہوگا۔ آلِ احمد سرور نے اپنے مضمون ''تنقید کے مسائل'' مشمولہ ''نظر اور نظریے'' (۱۹۷۳ء) میں لکھا ہے:

> ہماری تنقید نے ابھی تک کھلے دل سے اور صاف لفظوں میں اس حقیقت کا اعتراف نہیں کیا ہے کہ ادب میرؔ کا وہ باغ ہے جسے کسی امیر دوست کے پائیں باغ کے دریچے کی ضرورت نہیں، کیوں کہ اس کے اپنے باغ میں پہلے سے زندگی کے کتنے باغ و صحرا حل ہوئے ہیں۔

میرا کہنا ہے کہ نقاد کی بالادستی اور اس کے میرِ کارواں ہونے کا تصور اب ہمارے ادب سے ختم ہوجانا چاہیے۔ ہم نقادوں کو اپنی بات کے صحیح تسلیم ہونے کا ہوکا بہت ہے۔ سرور صاحب نے محولہ بالا مضمون میں لکھا ہے:

> بڑا نقاد وہ نہیں ہوتا جس کی رائے ہمیشہ صحیح مانی جائے۔ بڑا نقاد وہ ہوتا ہے جس کی رائے سے دوسروں کو کسی موضوع پر بہتر اور جامع رائے قائم کرنے کی توفیق ہو، (اور) اس جامع رائے کا سراغ اس نقاد کی رائے سے ملا ہو۔

میرا خیال ہے آج کی گفتگو کے اختتام کے لیے اس سے بہتر کوئی نکتہ نہیں۔

(۱۹۹۹ء)

شعریات اور نئی شعریات

ایک بات سب سے پہلے سمجھ لینے اور یاد رکھنے کی ہے اور وہ یہ ہے کہ ادب کے بارے میں کوئی بیان ایسا نہیں ہوسکتا جو فیصلے سے خالی ہو۔ یعنی جب ہم کسی شعر کے بارے میں کہیں کہ یہ غزل کا شعر ہے، بلکہ کسی متن کے بارے میں کہیں کہ یہ شعر ہے تو ہم ایک فیصلہ کرتے ہیں جس کی نوعیت اقداری ہوتی ہے۔ یعنی جب ہم نے کہا کہ فلاں تحریر شعر ہے تو ہم نے اسے ان تمام تحریروں سے الگ کرلیا جنھیں ہم نثر کہتے ہیں اور اگر ہم نثر کو شعر سے کم تر کوئی چیز سمجھتے ہیں تو کسی متن کے بارے میں ہماری یہ رائے کہ یہ شعر ہے، ایک مزید فیصلہ ہے اور یہ ہمارے پچھلے فیصلے سے زیادہ اقداری ہے۔ دوسری بات یہ کہ جہاں فیصلہ ہے، وہاں کسی چیز کی مخالفت اور کسی چیز کی موافقت لازمی ہے۔ لہٰذا کوئی بھی قرأت بالکل غیر جانب دارانہ، بالکل neutral نہیں ہوسکتی۔ اگر آپ بالکل غیر جانب دار ہوکر پڑھیں گے تو متن کو سمجھ ہی نہ سکیں گے۔ غیر جانب دار ہوکر پڑھنا خالی الذہن ہوکر پڑھنا ہے، مثلاً آپ اگر پڑھتے وقت فیصلہ نہ کرسکیں کہ جو متن آپ پڑھ رہے ہیں وہ اخبار ہے یا تاریخ کی کتاب، نثر ہے کہ نظم، غزل ہے کہ افسانہ تو آپ اس کے بارے میں کچھ بھی نہ جان سکیں گے اور اگر اس کے باوجود اس متن کے بارے

میں کوئی فیصلہ آپ کریں گے تو وہ مہمل ہوگا۔

قرأت کے جانب دار، فیصلہ جاتی اور اقداری ہونے کی وجہ شعریات ہے۔ آپ شعریات کی اصطلاح سے واقف ہوں یا نہ ہوں، آپ شعوری طور پر کسی اصول کی پابندی کریں یا نہ کریں، آپ کو اچھے برے شعر کے باب میں کسی نے کچھ باقاعدہ بتایا ہو یا نہ بتایا ہو، لیکن پابندی آپ بہرحال اس شعریات کی کرتے ہیں جس کی رُو سے آپ کے معاشرے میں ادب/ غیر ادب، شعر/ نثر، غزل، افسانہ/ ناول کی تفریق کی جاتی ہے اور اسی شعریات کی رُو سے بعض تحریریں فن پارہ کہلاتی ہیں اور بعض کو یہ درجہ نہیں ملتا، مثلاً ہم میں سے اکثر لوگوں کو معلوم ہے کہ فلمی گانے ایک طرح کی شاعری ہیں لیکن ان کا وہ مرتبہ نہیں جو مثلاً میرؔ یا غالبؔ یا تلسی داس یا ان سے کم تر بھی درجے کے شاعر مثلاً داغؔ کی بنائی ہوئی شاعری کا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ بلکہ سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ہمارے گھر میں، اسکول میں، ہمارے برابر کے لوگوں میں، ہمارے خاندان یا ماحول کے بزرگوں میں فلمی شاعری کا وہ درجہ اور لحاظ نہیں جو اقبالؔ یا تلسی کی شاعری کا ہے۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ ہم آپ پیدائشی طور پر اس بات سے واقف ہیں کہ فلمی گانا چاہے کتنا ہی مقبول اور دل کو چھونے والا ہو، اقبالؔ یا میرؔ کے شعر سے کم رتبہ ہوگا، بلکہ یہ بات ہمارے فوری ماحول، ہمارے معاشرے، ہماری تعلیمی فضا میں پہلے سے موجود ہے اور وہاں سے ہم نے اسے غیر شعوری طور پر تجزیہ و تفہیم کے بغیر حاصل کیا ہے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے بزرگوں، معاشرے کے پڑھے لکھے لوگوں وغیرہ نے سوچ سمجھ کر ہی یہ نتیجہ نکالا ہوگا کہ فلمی گانا شاعری تو ہے لیکن اقبال کی شاعری سے کم تر ہے۔ لیکن ہم اس کے جواب میں پوچھ سکتے ہیں کہ بزرگوں نے اور پڑھے لکھوں نے اپنی سوچ سمجھ، غور وفکر، تفہیم و تجزیہ کی بنیاد کس بات پر رکھی ہوگی؟ ظاہر ہے کہ انھوں نے بھی اپنے اسکول کالج میں اپنے بزرگوں اور استادوں سے اپنے برابر کے لوگوں سے، یہ بات حاصل کی ہوگی۔ یعنی اگرچہ کوئی ادبی معاشرہ یا عام معاشرہ بھی بے جانے بوجھے فیصلہ نہیں کرتا، لیکن اس کے زیادہ تر فیصلے مرتب اور منظم طور پر بھی نہیں ہوتے، بلکہ عام

ماحول میں پھیلی ہوئی فضا ذہنی اور تصوراتی دنیا سے تقریباً غیر محسوس طریقے سے اخذ کیے جاتے ہیں اور یہی فیصلے شعریات کی بنیاد بنتے ہیں، بلکہ خود ہی شعریات کا حصہ بن جاتے ہیں جب کسی معاشرے میں شعریات تحریری یا زبانی طور پر مدوّن ہوجاتی ہے تو پھر اس طرح کے فیصلے آسانی سے ہونے لگتے ہیں کہ (مثلاً) اقبال کی فلاں نظم ان کی فلاں نظم سے بہتر ہے یا بہتر نہیں ہے اور کیوں؟ یعنی اب بات صرف یہاں تک محدود نہیں رہتی کہ کون سی شاعری دوسری طرح کی شاعریوں پر فوقیت رکھتی ہے، بلکہ شاعری کے طبقے (class) اور اچھی شاعری کے ذیلی طبقے (sub class) کے مختلف ارکان کے درمیان بھی تقابلی فیصلہ ہوسکتا ہے۔

فوکو (Foucault) اور اس کے ماننے والے کہتے ہیں کہ شعریات بھی ایک طرح کا اقتداری کلام (power discourse) ہے۔ یعنی صاحبِ اقتدار طبقہ جس طرح کی شعریات کو پسند کرتا ہے وہی معاشرے میں نافذ ہوجاتی ہے اور جب جب صاحبِ اقتدار طبقے کی دلچسپیاں یا ترجیحات بدلتی ہیں، شعریات کے اصول بھی بدل جاتے ہیں۔ یہ بات ممکن ہے کہ مغربی ادبی روایت پر پوری اترتی ہو (اگرچہ مجھے اس میں شک ہے کہ مغرب کی تمام ادبی روایت پر اس اصول کا اطلاق ہوسکتا ہے) لیکن ہمارے یہاں دو چیزیں ایسی تھیں جن کی بنا پر شعریات پر صاحبِ اقتدار طبقے کا زور نہ چلا۔ ایک تو غزل، جس کا مرکزی کردار مکمل outsider اور آزادہ روپے اور جسے اقتدار (شیخ، ناصح، دربان، محتسب، منعم وغیرہ) کبھی متاثر یا مغلوب نہیں کرسکتا۔ غزل کے ذریعے ہمارے شاعروں نے اپنی تمام فکری اور ذہنی آزادیوں کا بے تکلف اظہار کیا۔ غزل کی شعریات ہی Conformism اور روایتی قاعدے قانون اور پابندیوں کے خلاف ہے۔ ہماری شاعری پر اگر صاحبِ اقتدار طبقے کا زور چلتا ہوتا تو سب سے پہلے غزل پر پابندی لگتی۔ غزل کا شاعر صحیح معنی میں سماج اور اقتدار کو subvert کرتا ہے۔ دوسری چیز جس نے ہماری شعریات کو صاحبِ اقتدار طبقے کا آلۂ کار نہ بننے دیا، تصوف کا اثر و نفوذ ہے۔ غزل کے مرکزی کردار کی طرح صوفی بھی امیر امرا، شاہ و سلطان اور ملّا و

مفتی سے نبرد آزما رہتا ہے۔ بہت سے صوفیانہ مضامین میں (آج کی زبان میں) subversive عناصر موجود ہیں اور ہمارے یہاں اکثر صوفی لوگ شاعر بھی ہوئے ہیں۔ پھر کیا تھا، سونے پر سہاگا ہوگیا۔ بہرحال ان دو وجوہات کی بنا پر ہماری شعریات اپنی تہذیب کے داخلی تقاضوں اور اپنے ادبی ورثے کی روشنی میں پروان چڑھی۔

شعریات کی مختصر تعریف یوں ہے کہ یہ ان اصولوں کا نام ہے (چاہے وہ اصول تحریری ہوں یا زبانی یا چاہے بعض ان میں سے زبانی ہوں اور بعض تحریری) جن کی روشنی میں ہم عام طور پر فیصلہ کرتے ہیں کہ کون سی چیز ادب ہے، کون سی چیز ادب نہیں اور پھر یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ کون سا شعر یا نظم یا شاعری یا افسانہ اپنی طرح کی کن دوسری چیزوں سے بہتر ہے؟ فن کی دنیا میں کیا چیز بہتر ہے اور کون سی چیز کم بہتر اور کون سی بالکل خراب، اس کو طے کرنے کے اصول بھی شعریات ہی کہلاتے ہیں اور وہ کیا بنیادیں ہیں جن پر کسی متن کی اچھائی مبنی ہے؟ یہ بھی شعریات ہی طے کرتی ہے۔ لہٰذا شعریات سے ہم کو قدم قدم پر پالا پڑتا ہے۔ ہم نقاد ہوں یا نہ ہوں۔ شعریات کی روشنی میں جو لوگ لمبے لمبے مدلل فیصلے کرتے ہیں وہ نقاد کہلاتے ہیں یا وہ لوگ جو اپنے فوری تاثرات کو مرتب یا مدلل انداز میں پیش کرتے ہیں وہ نقاد کہلاتے ہیں۔ اگر کسی شخص کو علم نہ ہو کہ کسی زبان میں کس قسم کی تحریر کو شاعری کہا جاتا ہے اور کس قسم کی تحریروں کو اچھی شاعری کہا جاتا ہے اور جب تک وہ ان دونوں قسم کی تحریروں کے کثیر نمونوں سے براہِ راست واقفیت نہ رکھتا ہو وہ اس فیصلے کی قدرت نہیں رکھتا کہ اس زبان میں لکھی ہوئی نظم اچھی ہے کہ نہیں؟ اور اگر اچھی ہے تو کتنی اچھی ہے؟

مثلاً بہت سے لوگ ہمارے ملک میں ہیں جو انگریزی خوب جانتے ہیں، ان میں سے بعض ایسے ہیں جو صحیح یا محاورہ انگریزی لکھ بول بھی لیتے ہیں۔ لیکن انھوں نے انگریزی ادب نہیں پڑھا ہے یا کم کم پڑھا ہے۔ ایسے لوگ اس بات کی اہلیت و قدرت نہیں رکھتے کہ کسی انگریزی تحریر کے بارے میں کسی کتاب میں دیکھے بغیر یا کسی نقاد سے پوچھے بغیر فیصلہ کردیں کہ اس تحریر کا ادبی مرتبہ کیا ہے؟ لہٰذا ایسے لوگ انگریزی ادب میں

جاری شعریات کے بارے میں بھی کوئی رائے دینے یا کوئی اصول قائم کرنے کی اہلیت نہیں رکھتے۔ دوسرے الفاظ میں شعریات خلا میں نہیں پیدا ہوتی۔ ہر شعریات کی بنیادیں ان تحریروں میں مضبوطی سے قائم ہوتی ہیں جن کی روشنی میں اور جن کو دیکھ کر شعوری یا غیر شعوری طور پر شعریات مرتب کی جاتی ہے۔

اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ کسی زبان مثلاً اردو کی شعریات کو سمجھنے اور پھر بیان کرنے کی شرط یہ ہے کہ ہم اردو زبان کی ان تحریروں سے بخوبی واقف ہوں جنھیں ''اردو ادب'' کہا جاتا ہے۔ پرانے لوگوں نے اور بعض نئے لوگوں نے بھی یہی غلطی کی کہ انھوں نے اردو کی شعریات پر کلام کرتے وقت خود اردو ادب کو اور اس کی روشنی میں مستنبط ہونے والے اصولوں کو نظر انداز کر دیا، مثلاً یہ کہنا کہ داستان کا مرتبہ ناول سے فروتر ہے یا مرثیے میں واقعیت کی کمی ہے، داستان پر ناول کی شعریات اور مرثیے پر انیسویں صدی کے فرانس اور انگلستان کی واقعیت پرستی کی شعریات مسلط کرنے کے باعث ہوا۔ یعنی یہ گمان کیا گیا کہ داستان اور ڈکنس کے ناول، اور مرثیہ اور ایمیل زولا (Emile Zola) کے ناول، ایک ہی عالم سے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ داستان کی اپنی شعریات ہے اور مرثیے کی واقعیت کے اصول انیسویں صدی کی مغربی Realism کے اصولوں سے بالکل الگ ہیں اور کوئی ضروری نہیں کہ ان میں کوئی نقطۂ اشتراک ایسا ہو جس کی بنا پر ناول کی شعریات کو داستان پر اور واقعیت کی شعریات کو مرثیے پر جاری کرنا ضروری ہو۔

چوں کہ شعریات اس مکمل کارگزاری کا ایک حصہ ہے جسے ہم ادب کہتے ہیں اور ادب اپنے خط و خال آہستہ آہستہ تبدیل کرتا ہے اور اس تبدیلی کے پیچھے تہذیبی اور تاریخی وجوہات ہوتی ہیں۔ اس لیے کوئی ایک فردِ واحد یا کوئی ادارہ یا اشخاص کی کمیٹی شعریات کو نہیں بدل سکتی۔ یہ ہوسکتا ہے جیسا کہ ہم نے انگریزوں کا تسلط قائم ہونے کے بعد ہندوستان میں اور روسی انقلاب کے بعد روس میں دیکھا کہ صاحبِ اقتدار طبقہ اپنے مفاد کی خاطر یا خود پرستی کے باعث کسی نئی شعریات کو کسی تہذیب یا ادب پر عائد کرنا چاہے۔ ایسی کوششوں میں کامیابی ایک حد تک ہی ہوسکتی ہے اور وہ بھی دیرپا نہیں ہوتی،

خاص کر جب معاملہ ہند اسلامی تہذیب جیسی ترقی یافتہ اور کامیاب تہذیب سے ہو۔ کسی زبان و ادب پر ایسی شعریات کو مکمل طور پر نافذ کرنا غیر ممکن ہے جو اس زبان و ادب کی روح، اس کے سبھاؤ (ethos) اور اس کے تہذیبی آداب کے منافی ہو، یا انھیں نظر انداز کرتی ہو۔ ترقی پسندوں اور ان کے پہلے اواخرِ انیسویں صدی کے نظریہ سازوں نے یہ کرنا چاہا تھا اور آج بھی بعض لوگ یہی کرنا چاہتے ہیں۔ انیسویں صدی کے نظریہ سازوں نے مغربی ادب بہت کم پڑھا تھا۔ لہٰذا وہ مغربی شعریات کو بھی بخوبی اخذ نہ کرسکے۔ ترقی پسندوں نے مغربی ادب پڑھا تو تھا لیکن وہ اسے بھول جانا یا بھلا دینا چاہتے تھے۔ سردار جعفری نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں لکھا ہے کہ انھوں نے بودلیئر کو اس زمانے میں پڑھا جب وہ بمبئی میں کمیونسٹ پارٹی کے کارکن کی حیثیت سے سرگرم تھے۔ بودلیئر کی شاعری انھیں بہت دل کش معلوم ہوئی لیکن وہ انقلابی ادب کی شعریات کے منافی جاتی تھی۔ لہٰذا ان کے دل میں کش مکش رہی کہ کیا کریں۔ ظاہر ہے کہ جیت انقلابی ادب ہی کی ہوئی۔ اس طرح کی کشاکش ترقی پسند نقادوں کے یہاں اکثر نظر آتی ہے۔ بحیثیتِ مجموعی ترقی پسندوں نے جس شعریات کو نافذ کرنا چاہا تھا اس کے بھی ڈانڈے مغربی فلسفے سے ملتے تھے، لیکن اس پر مارکس کی انقلابی سیاست کا بھی گہرا اثر تھا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ٹھیک اس زمانے میں جب انگریزی اور فرانسیسی ادیب، ترقی پسند نظریۂ ادب کی سطحیت اور جکڑ بندی سے گھبرا کر اس سے دور ہو رہے تھے، ہمارے یہاں ترقی پسندی کو فروغ ہو رہا تھا۔

آج کے نظریہ سازوں نے مغربی ادب اتنا بھی نہیں پڑھا جتنا مثلاً سردار جعفری، احتشام حسین اور ممتاز حسین نے پڑھا تھا۔ انگریزی کی چند کتابیں جو تھیوری پر ہیں، خود انگریزی یا مغربی ادب کی قائم مقامی نہیں کرسکتیں۔ لہٰذا مغربی نئی تھیوری سے ان کی ملاقات صرف خلا میں ہے اور شعریات کا وجود خلا میں ممکن نہیں۔ جہاں تک سوال اپنے ادب کا ہے تو آج اکثر لوگ کسی قصیدے یا مرثیے یا غزل کے ادبی اور فنی محاسن نہیں بیان کرسکتے، جو نام نہاد کلاسیکی استاد ہیں، ان کی بساط تو اتنی بھی نہیں۔ وہ ابھی تک

تقابلِ ردیفین اور شکست ناروا اور ایطا کے مسائل بھی نہیں سمجھ پائے اور جن چیزوں کا کلاسیکی شعریات میں ذکر نہیں، ان کو وہ کلاسیکی فنِ شعر کی روح سمجھے بیٹھے ہیں۔ ایسے میں ہمارے تھیوری بردار صاحبان یا کلاسکیت کے ٹھیکے داران نئی شعریات کیا مرتب کریں گے؟

شعریات صرف ان اصولوں کا نام نہیں جن کی روشنی میں ہم کسی تحریر کو فن پارہ قرار دیتے، اس کی صنف متعین کرتے اور اس کی اچھائی برائی کے بارے میں بات کرتے ہیں۔ شعریات ان اصولوں کا بھی نام ہے جن کی روشنی میں کوئی تحریر بامعنی ہوتی ہے، مثلاً غزل کی شعریات کا بنیادی اصول یہ ہے کہ اس میں ایک متکلم بطور مرکزی کردار یا ''عاشق'' ہوگا اور ایک ذیلی لیکن بہت اہم کردار ''غیر'' کا ہوگا۔ اس ''غیر'' کو رقیب، دشمن، غیرلوگ، دنیا والے، سیاسی مخالف یا مخالفانہ سیاسی سماجی کلام (discourse) کسی بھی معنی میں پیش کرسکتے ہیں۔ اگر یہ باتیں معلوم نہ ہوں تو غزل کا بہت بڑا حصہ ہمارے لیے بے معنی ہوجائے گا۔ اس طرح کے اصولوں کو ''رسومیات'' یعنی convention کہتے ہیں۔ ان میں فی نفسہٖ کوئی جمالیاتی قدر نہیں ہوتی۔ یہ کہنا کہ غزل کا ''عاشق'' بنیادی طور پر تنہا ہے اور مخالف ماحول میں ہے کوئی جمالیاتی اصول نہیں۔ لیکن اس کو پیشِ نظر رکھ کر جو شاعری ہوتی ہے اس پر جمالیاتی اصولوں کا اطلاق ہوسکتا ہے اور غزل کی تنقید اس کی رسومیات کو جانے بغیر ممکن نہیں۔

سب سے کم درجے میں شعریات ہمیں مختلف اصناف کی شکلیات یا صورت شکل یعنی Taxonomy کے بارے میں بتاتی ہے، مثلاً غزل کی صورت شکل ہی اس کی صنفی پہچان ہے۔ اگر اس صورت شکل کو ہم قبول نہ کریں تو غزل کو بھی قبول نہیں کرسکتے۔ اگر غزل کی کوئی نئی شعریات ممکن ہے بھی تو وہ بھی اس کی Taxonomy (شکلیات) کو ہی مدِنظر رکھتے ہوئے ممکن ہے۔ غزل کی شکلیات بدل کر ہم اسے غزل نہیں کہہ سکتے اور بدلی ہوئی صورت شکل کی نئی صنف پر غزل کی تمام شعریات کا اطلاق بھی شاید مشکل ہوگا۔

مشرق اور مغرب کی ادبی روایتوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مغرب میں ادب

کو حقیقت کی دریافت، پیش کش اور بیان کی کوشش ٹھہرایا گیا۔ حقیقت کے روپ اور ادراک بدلتے رہتے ہیں کیوں کہ ہر زمانہ اور ہر فلسفہ حقیقت کو اپنے طور پر سمجھتا یا سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا وہاں فنی اسالیب اور فن کے تقاضے اور مسائل بھی بدلتے رہے اور شعریات کو متحرک، تغیر پذیر قرار دیا گیا۔ ہمارے یہاں قبلِ جدید (Pre-modern) زمانے تک حقیقت کا تصور کم و بیش جامد تھا اور ادب کے بارے میں بھی یہ اصول نہ تھا کہ وہ حقیقت کو دریافت یا بیان کرتا ہے۔ لہٰذا قبلِ جدید عہد میں جو تبدیلیاں ہماری شعریات میں ہوئیں وہ بنیادی اور دور رس نہ تھیں۔ شروعِ جدید (Early-modern) زمانے میں (حالی، آزاد، امداد امام اثر) پہلی کوشش نئی شعریات قائم کرنے کی ہوئی۔ ان کے بعد وسط جدید عہد (Middle modern period) میں (ترقی پسند، حلقۂ اربابِ ذوق، میرا جی کے ذریعے) دوسری کوشش ہوئی۔ جدید (Modern) عہد میں جدیدیت نے بیک وقت نئی شعریات اور قدیم شعریات کو ملا کر تیسری شکل بنانے کی کوشش کی۔ جدیدیت نے اس بات کو بھی واضح کیا کہ نئی شعریات اگر پرانے ادب سے تخلیقی اور تفہیمی مکالمہ نہ کر سکے تو اس کی اہمیت مشتبہ ہو سکتی ہے۔ جدیدیت نے کہا کہ تمام ادب غیر منقسم اکائی اور مسلسل دھارے کی طرح ہے۔ جدیدیت نے دعویٰ کیا کہ ہماری شعریات نئے اور پرانے دونوں ادب کے لیے صحیح ہے۔

تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ جدیدیت کا دعویٰ صحیح ثابت ہوا۔ جدیدیت کے سوا کوئی ایسا نظریۂ ادب، اردو ادب کی تاریخ میں نہیں نظر آتا جس کی روشنی میں میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ، ناول، داستان، مرثیہ، صوفیانہ شاعری، مختصر افسانہ سب کی تفہیم و تقدیرِ نو ہو سکے۔ جدیدیت ہی ایسا نظریۂ شعر ہے جو افتخار جالب، احمد ہمیش، عادل منصوری، ظفر اقبال سے لے کر محمد علوی، سلیم احمد، بلراج کومل، ناصر کاظمی، منیر نیازی، شہریار اور پھر ان سے لے کر راشد، میرا جی، اختر الایمان، فیض، مجید امجد تک کی شاعری کو ہمارے لیے آئینہ کر سکے۔ فیض پر سب سے اچھی تنقید افتخار جالب نے لکھی ہے۔ آتشؔ اور بہادر شاہ ظفرؔ پر سب سے اچھا تنقیدی محاکمہ خلیل الرحمٰن اعظمی کا ہے۔ اقبال پر بہترین تنقید سلیم احمد

نے لکھی۔ پوری اردو شاعری پر اساطیری اعتبار سے بشریاتی علوم کی روشنی میں نئی بصیرت کا سامان وزیر آغا نے مہیا کیا۔ منٹو پر سب سے اچھا کام وارث علوی کا ہے۔ میر پر نئے پہلو سے کام کرنے والے گوپی چند نارنگ اور حامدی کاشمیری ہیں۔ بیدی پر سب سے اچھی کتاب شمس الحق عثمانی نے لکھی۔ میر، غالب، انیس، میر درد اور پھر میرا جی، راشد، اختر الایمان، ان سب پر سب سے زیادہ تازہ اور رہنما تنقید جدید لوگوں نے لکھی ہے۔ داستان اور علامت کے رموز پر جیسا سہیل احمد نے لکھا اس کی نظیر نہیں ملتی۔ قرۃ العین حیدر پر شمیم حنفی سب سے زیادہ معتبر ہیں۔

جدیدیت پر جو اعتراضات شروع شروع میں بڑے زور شور سے کیے گئے وہ یہ تھے (۱) جدیدیت مغرب کی نقالی ہے اور (۲) جدیدیت کو اردو ادب کی روایت سے کوئی تعلق نہیں۔ چند ہی برسوں میں یہ دونوں الزامات جھوٹے ثابت ہوگئے۔ جدیدیت نے اردو کے کلاسیکی ادب کو دوبارہ دریافت کیا اور اس کی مرکزی جگہ اسے واپس دلائی۔ جدید نقادوں کی تحریروں میں مغرب کی ہر بات ماننے کی ادا کے بجائے مغرب پر تنقید و تبصرہ تھا۔ محمد حسن عسکری کے بعد جدید نقاد ہی وہ نقاد ہیں جنھوں نے جگہ جگہ مغرب کو رد کیا یا مغربی اصولوں کو رد و قبول کی منزل سے گزار کر اپنے کام کا بنایا۔ جدیدیت نے تجربے اور روایت کی پوری پوری عزت کی۔ یہی وجہ ہے کہ جدید ادب میں وہ رنگا رنگی ہے جو اٹھارویں صدی کے بعد اور جدیدیت سے پہلے کہیں نظر نہیں آتی۔ جدیدیت کسی بدلتے ہوئے فیشن کا پرتو نہیں، بلکہ یہ ادب اور تہذیب کے بارے میں بنیادی نوعیت کے بیانات پر مشتمل ہے اور یہ بیانات ہند اسلامی تہذیب کے نشان تلے پرورش یافتہ ہیں۔

مغربی سامراج نے دو سو برس تک ہمیں خود ہمارے وجود کی روح اور اصل سے بے خبر رکھا۔ آج مغربی سامراج تو نہیں ہے اور دنیا میں (علی الخصوص تیسری دنیا کے ملکوں میں جو کل تک مغربی سامراج کے زیرِ نگیں تھے) ہر طرف پسِ نو آبادیاتی فکر کا نشان بلند ہو رہا ہے اور مغربی فکر کے بالمقابل اپنی فکر کو قائم کرنے کی کوششیں ہو رہی ہیں اور ہم ہیں کہ اب بھی مصر ہیں کہ آپ ہی اپنے تشخص کو بدلتے ہوئے مغربی فیشن میں گم

کردیں۔ ایک بہت عالم نقاد اور شاعر نے بھری محفل میں کہا کہ جلال و امیر و اسیر، نسیم و رند و صبا وغیرہ قسم کے شعرا سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں۔ میرے اور ان کے درمیان کچھ مشترک نہیں ہے۔ وہ مجھے کسی بھی سطح پر متاثر نہیں کرتے۔

میں نے جواب میں کہا کہ اردو کا ہر شاعر میر، غالب، اقبال، انیس، درد، اکبر، تو ہے نہیں اور نہ ہر فکشن نگار پریم چند یا قرۃ العین حیدر ہے۔ نوے فی صدی لوگ تو امیر و جلال و نسیم ہی کی طرح صفِ دوم کے لوگ ہیں اور کتنی بدقسمت ہے وہ قوم جو اپنے ادبی ورثے کے نوے فی صدی حصے سے ناواقف ہو اور ناواقف ہی نہ ہو، اسے ناقابلِ اعتنا سمجھتی ہو۔ آج بھی لوگ رسالوں میں غزل کے خلاف زہر اگلتے رہتے ہیں اور قصیدے کو جھوٹ کی پوٹ لکھتے رہتے ہیں۔ ایسی شعریات کس کام کی جو مجھے اپنے ورثے کے معتدبہ حصے سے محروم کردے؟ شعریات وہ درست ہے جو ہمیں پورے اردو ادب سے لطف اندوز ہونا اور اس کی قدر کرنا سکھائے، چاہے اس کے بارے میں فرانس کے صدر یا امریکا کے صدر نے یا مارکس نے یا فرائڈ نے کوئی توقیع وقیع نہ جاری کی ہو۔

(۱۹۹۶ء)

نظم کیا ہے؟

اس سوال کا مدعا یہ معلوم کرنا نہیں ہے کہ وہ چیز کیا ہے جسے نظم (یعنی منظوم کلام) کہتے ہیں؟ یعنی اس سوال کا مقصد یہ نہیں ہے کہ نظم کی وجودیات (Ontology) سے بحث کی جائے۔ نظم بامعنی ہوتی ہے کہ نہیں؟ نظم کے معنی اس کے اندر ہوتے ہیں یا باہر؟ نظم کے موضوع کو اس کے معنی کہہ سکتے ہیں کہ نہیں؟ نظم کے ذریعے ہمیں علم حاصل ہوتا ہے یا تجربہ؟ اگر تجربہ تو، اس تجربے کو کسی طرح کا علم (یعنی ایسی معلومات جس کی روشنی میں عام احکامات لگائے جاسکیں) کیوں نہیں کہہ سکتے؟ اگر نہیں تو کیا نظم میں جو کچھ بیان ہوتا ہے اس کا سچ ہونا بھی ضروری نہیں؟ اگر نہیں تو پھر نظم کے صحیح پن (validity) کے لیے ہمارے پاس کیا دلائل ہیں؟ پھر نظم میں جو بات بیان ہوتی ہے کیا وہ بات اور نظم کا لفظی بیان ایک ہی حکم رکھتے ہیں؟ وغیرہ۔ ان سوالات کا تعلق صرف نظم سے نہیں بلکہ پوری شاعری سے ہے۔ ان کے برخلاف سوال نظم کیا ہے؟ کے ذریعے میں چند مباحث ایسے چھیڑنا چاہتا ہوں جن کا تعلق صرف اس صنفِ سخن سے ہے جس کو ہم اردو والے ''نظم'' کہتے ہیں۔ یعنی میری بحث ''نظم'' نامی صنفِ سخن کی شکلیات (Morphology) اور شناسیات (Taxonomy) سے ہوگی۔

میں یہ مان کر چلتا ہوں کہ بعض بنیادی باتوں پر ہم سب کا اتفاق ہے، مثلاً ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال کا ''مرثیۂ داغ'' مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے۔ لیکن یہ اس طرح کا مرثیہ نہیں ہے جس طرح کا مرثیہ مثلاً میر انیس لکھتے تھے۔ جس سوال کے جواب پر ہمارا اتفاق شاید نہ ہو، وہ یہ ہے کہ اگر ''مرثیۂ داغ'' از اقبالؔ اور ''درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے'' از غالبؔ دونوں مرثیے ہیں تو کیا یہ دونوں ایک ہی طرح کی نظم بھی ہیں یا نہیں؟ اسی طرح اس سوال کے جواب پر بھی اتفاق شاید نہ ہو کہ اگر اقبال کا ''مرثیۂ داغ'' مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے، تو کیا میر انیسؔ کے مرثیے بھی نظم ہیں؟ اسی طرح ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ سنائیؔ کے اتباع میں لکھی ہوئی اقبالؔ کی تخلیق (سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا) نظم ہے۔ لیکن جس سوال کے جواب پر اتفاق شاید نہ ہو، وہ یہ ہے کہ اگر یہ نظم سنائیؔ کے قصیدے کے طرز پر لکھی گئی ہے تو اسے قصیدہ کیوں نہ کہا جائے؟ اور اگر ترکی، ایرانی طرز پر ایک طویل طنزیہ شہر آشوب لکھ کر سوداؔ نے اسے ''قصیدہ در تضحیکِ روزگار'' کا نام دے دیا تو کیا یہ ضروری ہے کہ ہم بھی اس کو قصیدہ کہیں؟ یا اگر فرض کیجیے کہ ہم اسے قصیدہ نہ کہیں، شہر آشوب کہیں تو کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ شہر آشوب نظم ہے اور قصیدہ نظم نہیں ہے، صرف قصیدہ ہے؟ لیکن ایک سوال یہ بھی ہے کہ آیا کسی تحریر کی قسمیات (Typology) کا دارومدار شاعر کے عندیے پر ہے؟ یعنی اگر سوداؔ نے اپنی ایک منظم تحریر کو قصیدے کا نام دیا تو کیا ہم بھی اسے قصیدہ کہنے پر مجبور ہیں؟ اور اگر اقبالؔ نے اپنی ایک منظوم تحریر کو قصیدے کا نام نہیں دیا تو کیا ہم بھی اس بات پر مجبور ہیں کہ ہم اس کو قصیدہ نہ کہیں، چاہے اس تحریر میں قصیدے کے معروف عناصر موجود ہوں؟ اگر ایسا ہے تو ہم اس بات پر مجبور ہیں کہ اقبالؔ کی چار مصرعے والی ان اردو فارسی نظموں کو جو مفاعیلن مفاعیلن فعولن کے وزن پر ہیں، رباعی کہیں، کیوں کہ اقبالؔ نے انھیں رباعی ہی کہا ہے۔ اسی طرح ہم اس بات پر بھی مجبور ہیں کہ حالیؔ کے مرثیۂ دہلی کو شہر آشوب نہ کہیں بلکہ غزل کہیں کیوں کہ انھوں نے اسے شہر آشوب کا عنوان نہیں دیا ہے اور یہ منظومہ ان کے کلیات غزلیات میں درج ہوا ہے۔

ظاہر ہے کہ شاعر کو اپنے کلام کی قسمیات متعین کرے کا کچھ حق تو ہوتا ہے، لیکن اسے اس قدر حق ہم نہیں دے سکتے کہ وہ مروّج یا مقبول اقسام کو من مانے ناموں سے پکارے اور ہر بار ہمیں اس دردِ سر میں مبتلا ہونا پڑے کہ اگر اقسام کا تعین شاعر ہی کرتا ہے تو اقسام کی ضرورت کیا ہے؟ جس شاعر کا جو جی چاہے کرے، اپنی ایک تخلیق کو قصیدہ کہے اور اسی طرح کی دوسری تخلیق کو مثنوی کہے، تیسری کو غزل کہہ دے، لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ ہر قسم کے شعر کے ساتھ مختلف طرح کی توقعات وابستہ ہوگئی ہیں اور قاری ان توقعات کی روشنی میں ہی ہر تخلیق کے ساتھ معاملہ کرتا ہے۔ احتشام صاحب نے اپنی ایک یاس آلود غزل کو اسی لیے ''بیادِ ویت نام'' کا عنوان دے دیا تھا کہ قاری اسے ان توقعات کی روشنی میں نہ پڑھے جو غزل کے ساتھ وابستہ ہیں اور جن کی روشنی میں وہ تخلیق غیر ترقی پسند ٹھہر سکتی تھی۔

اقسامِ شعر کے ساتھ جو توقعات وابستہ ہوگئی ہیں ان کی بنیاد کچھ تو خود ان اقسام پر ہے اور کچھ ان اقسام کی وضاحت کرنے والوں پر یعنی جب بے ربط لیکن ہم قافیہ اشعار پر مشتمل ایسی بہت سی تحریریں سامنے آئیں جن میں حسن و عشق کا تذکرہ تھا اور ان کو غزل کا نام دیا جاتا رہا تو ہم نے یہ توقع وابستہ کرلی کہ غزل وہ تحریر ہے جس میں عشقیہ مضامین والے ہم قافیہ لیکن بے ربط اشعار ہوتے ہیں۔ دوسری طرف قاری اقسامِ شعر کی وضاحت کرنے والوں نے بعض بلند آہنگ، تعریفی یا تنقیصی یا اخلاقی مربوط اشعار والی نسبتاً طویل تحریروں کو قصیدے کا نام دے دیا، حالاں کہ عربی میں (جہاں سے یہ لفظ اور اصطلاح ماخوذ ہے) قصیدہ نام کی کوئی صنفِ سخن ہے ہی نہیں۔ لیکن چوں کہ اقسامِ شعر پر لکھنے والوں نے ایک خاص طرح کی نظموں کو قصیدہ کہہ دیا، اس لیے لفظ قصیدہ سے ایک خاص طرح کی توقعات وابستہ ہوگئیں۔

مشکل تب پیدا ہوتی ہے جب شاعر یا اقسامِ شعر پر لکھنے والا کوئی شخص کسی رائج قسمِ شعر پر وہ توقعات عائد کرنا چاہتا ہے جو اس سے اب تک وابستہ نہ تھیں۔ اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے بالکل متغائر ہوں تو انتشار اور افراتفری اور غلط فہمی پیدا

ہوتی ہے اور اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے کسی نہ کسی طرح کی ہم آہنگی رکھتی ہوں تو آہستہ آہستہ نئی توقعات بھی رائج ہوجاتی ہیں۔ کلیم الدین صاحب نے غزل پر وہ توقعات عائد کرنا چاہیں جو پچھلی رائج توقعات سے بالکل متغائر تھیں اور چوں کہ کلیم الدین صاحب نے اپنی بات بڑے حتمی انداز میں اور مغربی ادب کے حوالوں سے کہی اور ان کے زمانے میں مغربی (بلکہ انگریزی) ادب کے اصول بڑے مقدس اور محترم تھے، اس لیے کلیم الدین صاحب کی بات سے غیر معمولی انتشار پیدا ہوا اور اس کے اثرات اب تک باقی ہیں۔ اس معنی میں کہ لوگ اب تک یہ کوشش کرتے ہیں کہ کلیم الدین صاحب کا لگایا ہوا الزام غلط ثابت ہو جائے اور غزل میں اس ربط و انتظام کا وجود ثابت کیا جائے جو کلیم الدین صاحب کے بقول نظم کی شاعری (یعنی بڑی شاعری) کا خاصہ ہے۔ ہماری منفعل ذہنیت کو اپنی گناہ گاری کا اس درجہ یقین تھا کہ ہم لوگوں نے یہ بھی غور نہ کیا کہ کیا مغربی ادب میں نظم کا واقعی وہی تصور ہے جو کلیم الدین صاحب بیان کررہے ہیں؟ واقعہ یہ ہے کہ مغربی ادب میں نظم کا کوئی ایک تصور نہیں ہے، ہو بھی نہیں سکتا اور وہ تصور جسے کلیم الدین صاحب نے حتمی کلیے کے طور پر بڑے شد و مد سے پیش کیا، مغرب میں نظم کا بنیادی تصور نہیں ہے، لیکن کلیم الدین صاحب کے سامنے صف آرا ہونے والوں نے اس سے بڑی غلطی یہ کی کہ انھوں نے یہ فرض کرلیا کہ اقسامِ شعر کے بارے میں ہمارے تصورات صرف اس لیے غلط اور خام اور غیر ترقی یافتہ ہیں کہ مغرب میں ان کی نظیر نہیں ملتی۔

ان نکات پر تفصیلی بحث بعد میں ہوگی۔ فی الحال شروع والی باتوں کا سلسلہ پھر قائم کرتے ہوئے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ میں یہ فرض کررہا ہوں کہ (۱) غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرہ میں عام طور پر فرق کرنا ممکن ہے۔ اختلاف ان باتوں پر ہوسکتا ہے کہ انیسؔ کے مرثیے نظم ہیں کہ نہیں، سوداؔ کا شہر آشوب قصیدہ ہے کہ نظم ہے، سنائیؔ کے اتباع میں اقبالؔ کی نظم قصیدہ ہے کہ نہیں؟ اختلاف اس بات پر بھی ہوسکتا ہے کہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرہ نظم ہیں کہ نہیں؟ (۲) شاعر کو تھوڑا بہت حق ہے کہ وہ اپنی تخلیق کی قسمیات

متعین کرے لیکن اس کو پورا پورا حق نہیں ہے کیوں کہ قسمیات کی بنیادی شرط وہ توقعات ہوتی ہیں جو ہر قسم کے ساتھ وابستہ ہوتی ہیں (۳) اگر ہم کسی قسم کے شعر کے اوپر کسی نئی طرح کی توقع عائد کرنا چاہیں تو ان کے نتیجے میں انتشار ممکن ہے۔

اب میں فی الحال یہ اصول قائم کرتا ہوں: ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے وہ نظم ہے۔ یہاں میں نثری نظم کو بھی منظوم تحریر کی نوع میں رکھ رہا ہوں اور اگر کوئی ڈراما منظوم ہے یا اس کے کچھ حصے منظوم ہیں تو ان منظوم حصوں کی حد تک وہ ڈراما بھی نظم ہے۔ دوسرا اصول یہ ہوسکتا ہے کہ نظم وہ منظوم تحریر ہے جو غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، رباعی، قطعہ، واسوخت، شہر آشوب، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد نہ ہو۔ یعنی نظم وہ منظوم تحریر ہے جس پر ان اقسام میں سے کسی ایک کا بھی حکم نہ لگایا جاسکے جو ہمارے یہاں عہدِ قدیم سے رائج ہیں۔ اگر یہ سوال ہو کہ ایسا ہے تو پھر محمد قلی قطب شاہ اور میرؔ و نظیرؔ کی ان تحریروں کا کیا بنے گا جنھیں موضوع کی بنا پر ہم نظم کہتے آئے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ان تمام شعرا کی کوئی منظوم تحریر ایسی نہیں ہے جسے مندرجہ بالا کسی بھی نوع (category) میں نہ رکھا جاسکے۔ مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند ایسی انواع ہیں جن میں ہر وہ چیز آسکتی ہے جو مثنوی، غزل، قصیدہ یا رباعی نہ ہو۔ پرانے زمانے کے لوگ اپنی اس طرح کی تحریروں کی پہچان اسی طرح کرتے بھی تھے، مثلاً میرؔ کا ''مخمس در ہجو شہر کاما'' یا جرأتؔ کا ''مخمس شہر آشوب در ہجو نو شاعراں'' وغیرہ۔ لیکن اس تعریف میں مشکل یہ ہے کہ بہت سا ایسا کلام، جسے ہم مسدس، ترکیب بند، مثنوی وغیرہ نہیں کہنا چاہتے، بلکہ نظم کہنا چاہتے ہیں، نظم کے دائرے سے خارج ہوجائے گا۔ مثلاً کون ہے جو ''ذوق و شوق'' کو ترکیب بند اور ''گورستانِ شاہی'' کو مثنوی کہنا پسند کرے؟ اس میں دوسری مشکل یہ ہے کہ ہم اقسامِ شعر کی تعداد غیر ضروری طور پر بڑھانے پر مجبور ہوجائیں گے اور بات پھر بھی مکمل نہ ہوگی۔ چار مصرعے والے بندوں پر مشتمل تحریر کو مربع اور پانچ مصرعے والے بندوں پر مشتمل تحریر کو مخمس، چھ والی کو مسدس، سات والی کو مسبع کہیے اور پندرہ والی کو کوئی اور نام دیجیے، بارہ والی کو کوئی اور نام دیجیے۔ ان سب کو ملا کر مسمط کہا جاسکتا ہے، لیکن

مسمّط محض ایک لیبل ہے، اس سے کچھ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ نظم کے بند کتنے مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ پھر نئے اصناف کو کیا کریں گے؟ مثلاً دوہے کو کیا کہیں گے؟ مثنوی کہہ نہیں سکتے۔ مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع کہہ سکتے ہیں لیکن مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع صنفِ سخن تو ہوتے نہیں لہٰذا دوہے کو نظم ہی کہنا ہوگا۔ گیت بھی نظم کہلائے گا۔ سانیٹ اور ہائیکو کو ہم نظم کہتے ہی ہیں۔ یعنی ہر نئی آنے والی ہیئت یا صنفِ شعر نظم کہلائے گی۔ لیکن پھر اس تعریف میں (یعنی نظم وہ منظوم تحریر ہے جو غزل، قصیدہ، مسمّط وغیرہ نہ ہو) اور پہلی تعریف میں (یعنی ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے، وہ نظم ہے) کوئی خاص فرق نہیں رہ جاتا۔ کیوں کہ قصیدہ، مثنوی، مستزاد وغیرہ تقریباً از کار رفتہ ہو چکے ہیں اور ''گورستانِ شاہی'' جیسی تحریروں کو ہم مثنوی کہنا نہیں چاہتے۔ لہٰذا یہ تفریق بے معنی ہو جاتی ہے کہ صاحب وہ منظومات جو ان انواع کے خانے میں نہیں آتیں جو ہمارے یہاں پہلے سے مروّج ہیں، نظم ہیں۔ باقی سب کے الگ الگ نام ہیں یعنی مخمس، مسدس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ۔ کیوں کہ مخمس، مسدس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ کو تو ہم پہلے ہی ترک کر چکے ہیں، یہاں تک کہ حالی کا ''مسدس'' بھی اپنے نام کے باوجود نظم ہی کہا جاتا ہے، لہٰذا وہ تفریق جس پر ہم خود عمل پیرا نہ ہوں، ہمارے کسی کام کی نہیں۔

ایک بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ نظم کی بعض خاص صفات ہوتی ہیں، جن منظومات میں وہ صفات ہوں گی، ہم انھیں نظم کہیں گے۔ عام اس سے کہ وہ کس ہیئت میں ہیں یا ان کو کس رائج یا قدیم نوع میں رکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''گورستانِ شاہی'' مثنوی کی ہیئت میں ہے، لیکن ہمیں وہ نظم معلوم ہوتی ہے اور اقبال کا ''ساقی نامہ'' مثنوی کی ہیئت میں بھی ہے اور مثنوی کی صفات بھی رکھتا ہے۔ اسی طرح اقبال کا ''مرثیۂ داغ'' اگرچہ مرثیہ ہے لیکن نظم کی صفات رکھتا ہے اور غالبؔ کا ''درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے'' اگرچہ مرثیہ ہے لیکن غزل کی صفات رکھتا ہے اس لیے ہم اسے غزل کہیں گے۔

یہ جواب بظاہر بہت باصواب معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں بہت سے خطرات

پنہاں ہیں۔ بالکل سامنے کی بات لیجیے۔ وہ کون سے صفات ہیں جنھیں ہم نظم کے صفات کہتے ہیں اور جن کی بنا پر ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' اور ''گورستانِ شاہی'' مثنوی کی ہیئت میں ہوتے ہوئے بھی نظم ہیں اور ''ساقی نامہ'' کو ان صفات سے خالی ہونے کی بنا پر ہم مثنوی کہتے ہیں؟ اس کا جواب کلیم الدین صاحب سے مانگیے تو مایوسی ہوگی، کیوں کہ کلیم الدین صاحب کے خیال میں نظم مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' ''گورستانِ شاہی'' اور ''ساقی نامہ'' تینوں مربوط خیالات کا مجموعہ ہیں۔ اس کا اجواب مولوی عبدالرحمٰن اینڈ کمپنی سے مانگیے تو بھی مایوسی ہوگی، کیوں کہ وہ آپ کو بتائیں گے کہ مثنوی کے لیے بعض بحریں مخصوص ہیں اور ''گورستانِ شاہی'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' بحرِ رمل مثمن محذوف میں لکھی گئی ہیں اور یہ بحر ان بحروں میں نہیں ہے جو مثنوی کے لیے مخصوص ہیں۔ یہ جواب اس لیے غلط ہے کہ مثنوی کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اکثر مثنویاں آٹھ بحروں میں سے کسی ایک میں لکھی گئی ہیں لیکن میرؔ سے لے کر شوقؔ فدوائی تک (بلکہ حفیظؔ جالندھری تک) ایسے شعرا موجود ہیں جنھوں نے آٹھ بحروں کے باہر بھی مثنویاں لکھی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ مثنوی میں ایک خاص طوالت ہوتی ہے، تو سوال یہ ہوگا کہ کتنی طوالت؟ جمیل مظہری کی ''آب و سراب'' میں چار سو شعر ہیں، لیکن ہم سب اسے مثنوی کہتے ہیں اور اقبال کی زیرِ بحث نظموں میں اشعار کی تعداد حسب ذیل ہے:

''گورستانِ شاہی'' ۵۸، ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' ۸۶، ''ساقی نامہ'' ۹۹۔ لہٰذا ''ساقی نامہ'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' تقریباً ایک سی طوالت کی حامل ہیں۔ میرؔ کی ''مثنوی در مذمتِ دنیا'' میں ۵۰ شعر ہیں اور ''خواب و خیالِ میر'' میں ۱۴۰۔ لہٰذا اقبال کی زیرِ بحث نظمیں بھی مثنوی کی صفتِ طوالت سے متصف ہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ ''ساقی نامہ'' کی فضا قدیمی اور مثنویانہ ہے اور ''گورستانِ شاہی'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' کی فضا جدید اور غیر مثنویانہ ہے، تو میں یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ جدید اور غیر مثنویانہ فضا سے آپ کی کیا مراد ہے؟ میں یہ بھی نہ پوچھوں گا کہ خاقانی

کے قصیدے ''ہاں اے دلِ عبرت بیں از دیدہ نظر کن ہاں'' جس کی فضا اس قدر جدید ہے کہ فراقؔ صاحب نے بھی اس کی نقل کی ہے اور سنائیؔ کے قصیدے ''مکن در جسم و جاں منزل کہ ایں دونست وآں والا'' جس کا اتباع اقبال نے کیا ہے، ان کی فضا کی جدیدیت کے پیشِ نظر آپ ان کو بھی نظم کیوں نہیں کہہ دیتے؟ آپ کہہ سکتے ہیں کہ فضا کی جدیدیت ایسی صفت نہیں جس کو ہم واضح الفاظ میں بیان کرسکیں، اسے صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔ میں یہ بات بھی ماننے کو تیار ہوں لیکن آپ کا مسئلہ پھر وہیں کا وہیں رہ جاتا ہے کہ جس فضا کی بنیاد پر آپ ایک مثنوی کو نظم اور دوسری مثنوی کو غیر نظم قرار دے رہے ہیں، اس کا تعین مختلف زمانوں میں کون کرے گا؟ اور یہ ذمہ داری کون لے گا کہ تمام شعری سرمائے کو فضا کے اعتبار سے پرکھ کر فیصلہ کرے کہ سوداؔ کے فلاں فلاں منظومات تو قصیدے ہیں فلاں شہر آشوب ہیں اور فلاں فلاں نظم ہیں؟ پھر ایسی تفریق جس میں نوع (category) اور جنس (class) کے درمیان فرق نہ ہوسکے، نہ عملی طور پر ہمارے کام کی ہے، نہ نظری طور پر۔

میں یہ بات تسلیم کرتا ہوں کہ اگر ہم دو انواع کے درمیان فرق کو پوری طرح واضح اور ثابت نہیں کرسکتے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایسا فرق موجود ہی نہیں ہے۔ جان سرل (John Seariel) نے یہ بات Deconstructionist نظریات پر بحث میں بعض نئے مسائل کی ضمن میں کہی ہے، لیکن چوں کہ اس معاملے کا تعلق تمام اصنافِ سخن اور فلسفۂ لسان سے ہے، اس لیے اس کا ایک مختصر اقتباس درج کرتا ہوں:

> ادب پر نظریاتی بحث کرنے والوں میں بہت سے لوگ اس بات کو نظر انداز کردیتے ہیں کہ افسانے کے کسی نظریے کا یہ کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ افسانہ اور غیر افسانہ کے درمیان کوئی واضح فرق نہیں قائم کرتا، یا استعارے کے بارے میں کسی نظریے کا یہ کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ استعاراتی اور غیر استعاراتی بیان کا فرق صفائی سے نہیں بیان کرسکتا کسی

> غیر قطعی وقوعہ (phenomenon) کے بارے میں کسی نظریے کے درست اور غیر مبہم ہونے کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ اس وقوعہ کو صاف صاف انداز میں غیر قطعی بنائے۔ (اسی طرح یہ خیال بھی غلط ہے کہ) وہ تصورات جن کا اطلاق ادیب اور زبان پر کیا جائے، ان کے صحیح پن کی شرط یہ ہے کہ کسی مشینی طریقے سے ان کی تصدیق بھی ہو سکے۔

مجھے ایسا لگتا ہے کہ سرل کے ان خیالات سے واقفیت کے بغیر ہی اردو کے بیشتر نقاد حضرات اپنی غیر قطعی، مبہم اور نام نہاد وجدانی رایوں میں سرل کا اتباع کرتے رہے ہیں۔ لیکن وجدانی اور ذوقی احساس اور فیصلہ (جس پر زور دینے کی بدعت ہمارے یہاں شبلی سے شروع ہوئی) اسی وقت کارگر ہوتا ہے جب اس کی پشت پناہی پر منطقی فکر اور معروضی چھان بین بھی ہو، صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ نظم میں نظمیت ہوتی ہے اور مثنوی میں مثنوی پن ہوتا ہے۔ ابھی حال میں ایک رسالے میں تبصرہ نگار نے لکھا کہ غالب میں غالبیت ہے اور میر میں میریت ہے اور یہی ان دونوں کا بیّن فرق سمجھنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ عملی دنیا اس سے کچھ زیادہ کا تقاضا کرتی ہے اور ابھی یہ بات بہر حال ثابت نہیں ہو سکی ہے کہ وہ منظومہ جو قصیدہ ہے اور وہ جو قصیدہ نہیں ہے لیکن اسی ہیئت و طرز میں ہے، اس میں کوئی ایسا فرق ہوتا ہی ہے جس کی بنا پر ہم ایک کو قصیدہ اور ایک کو نظم کہہ سکیں۔ یہ بات ضرور ہے کہ قصیدہ چوں کہ ایک تاریخی چوکھٹے میں جکڑی ہوئی (fixed) اصطلاح ہے، اس لیے بعض منظومات (مثلاً اقبال کا اتباعِ سنائی) کو قصیدہ کہنا ان کی معنویت کو ایک مخصوص اور کبھی کبھی غلط سمت دے سکتا ہے۔ اس کے برخلاف قصیدے کو نظم کہنے میں کوئی مشکل یا قباحت نہیں۔ کیوں کہ نظم neutral اصطلاح ہے اور اس کے استعمال سے فن پارے کے معنی کو کسی تاریخی فریم میں جکڑ جانے کا خطرہ نہیں رہتا، غالبؔ کا مطلع ہے:

جادۂ رہ خور کو وقتِ شام ہے تارِ شعاع
چرخ وا کرتا ہے ماہِ نو سے آغوشِ وداع

اس پر طباطبائی نے کہا ہے کہ اس مضمون میں کچھ غزلیت نہیں ہے۔ قصیدے کا مطلع تو ہوسکتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ طباطبائی کے خیال میں قصیدے کی تشبیب کو براہِ راست غزل نہیں فرض کرسکتے۔ یعنی قصیدے میں ایک قصیدہ پن ہوتا ہے جو تشبیب میں بھی نمایاں ہوتا ہے۔ اس خیال سے اختلاف ممکن ہے لیکن کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظم میں کوئی نظم پن بھی ہوتا ہے جو نظم کو قصیدے، مثنوی، کربلائی مرثیے وغیرہ سے الگ کرتا ہے؟ میرا کہنا ہے کہ قصیدہ اور اس جیسی واضح فرق رکھنے والی اصناف میں بھی ''غزلیت'' اور ''قصیدہ پن'' کی بنا پر تفریق قائم رکھنا مشکل ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو غالبؔ نے یہ مطلع دیوانِ غزلیات میں نہ رکھا ہوتا اور حالیؔ نے اپنا شہر آشوب غزلوں میں نہ شامل کیا ہوتا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ قصیدے میں پُرشکوہ الفاظ ہوتے ہیں۔ لیکن محسن کاکوروی کے قصیدے ان نام نہاد پُرشکوہ الفاظ سے خالی ہیں۔ ہم کہتے ہیں غزل میں ہلکے اور سادہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن ولیؔ اور ناسخؔ اور غالبؔ اور اقبالؔ کی صدہا غزلیں ان نام نہاد ہلکے اور سادہ الفاظ سے خالی ہیں۔ دراصل غزل اور قصیدے میں فرق موضوع کی طرف شاعر کے رویے پر قائم ہے۔ اعلیٰ درجے کی غزل میں تہ داری اور معنی کی فراوانی اور خیال کی پیچیدگی بھی ہوتی ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ یہ صفات ہر غزل کے شعر میں ہوتی ہیں۔ ہاں موضوع اور اس کی طرف شاعر کا رویہ، یہ ایسی چیزیں ہیں جو تمام غزل میں مشترک ہیں۔

میرا معروضہ یہ ہے کہ نظم اور قصیدہ اور مرثیہ وغیرہ میں کوئی داخلی فرق نہیں ہے جیسا کہ غزل اور غیر غزل (مثلاً غزل اور قصیدہ) میں ہے۔ اس کے برخلاف، غزل کے علاوہ تمام دوسری اصنافِ سخن میں یہ بات مشترک ہے کہ ان کے اشعار میں کسی نہ کسی طرح کا ربط یا ربط کا التباس ہوتا ہے۔ لہٰذا چوں کہ غزل اور دیگر اصنافِ سخن کے درمیان داخلی اور خارجی دونوں طرح کے فرق ہیں اور بہت سے فرق ہیں اور اس کے برخلاف غیر غزلیہ اصنافِ سخن میں طرح طرح سے داخلی اور خارجی نقطہ ہائے اشتراک ہیں۔ اس لیے ہر وہ منظومہ جو غزل نہیں ہے وہ قصیدہ ہے یا قطعہ۔ اور قصیدے اور قطعے میں بھی عام طور پر فرق طوالت کی بنا پر تھا۔ عربی شعریات میں قصیدے کی حیثیت پر ظفر احمد صدیقی

نے بہت عمدہ بحث کی ہے، لہٰذا میں تفصیل کو نظر انداز کرتا ہوں۔ غزل کے علاوہ تمام اصنافِ سخن کو نظم قرار دینے میں جو فائدے ہیں ان میں سے بعض کی طرف اشارہ میں کر ہی چکا ہوں۔ سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ ہماری قسمیات (Typology) انتشار سے بچ جائے گی۔ میرا مطلب یہ نہیں کہ ہم قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رباعی وغیرہ اصطلاحوں کو منسوخ کردیں۔ نہیں، بلکہ یہ اصطلاحیں ہمارا قیمتی سرمایہ ہیں اور انھیں قائم رہنا چاہیے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ غزل کے مقابل تمام اصناف کو ہم نظم قرار دیں اور جب ہم نظم کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کریں تو ان تمام اصناف کو نظر میں رکھیں۔

لیکن اگر ہم قصیدہ، مرثیہ وغیرہ کی بھی روشنی میں نظم کی تعریف بنانے بیٹھیں گے تو کلیم الدین صاحب کی بتائی ہوئی تعریف کا کیا ہوگا؟ وہ کہہ سکتے ہیں، اور وہ یہ کہنے میں حق بجانب بھی ہوں گے کہ آپ کی تعریف سے میری تعریف منسوخ نہیں ہوتی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ نظم کی ایک تعریف آپ نے بھی بنائی ہے۔ لیکن میری تعریف کی روشنی میں غزل پر یہ الزام قائم رہتا ہے کہ وہ ایک خام اور غیرترقی یافتہ صنفِ سخن ہے کیوں کہ اس میں نظم کے وہ صفات نہیں ہیں جو بڑی شاعری کے ضامن ہیں۔ لہٰذا اس الجھن کو سلجھانے کا بہتر طریقہ یہی معلوم ہوتا ہے کہ پہلے کلیم الدین صاحب کے خیالات سے بحث کی جائے۔

اس سلسلے میں سب سے بنیادی اور ہر وقت یاد رکھنے والی بات یہ ہے کہ انگریزی لفظ poem یا فرانسیسی لفظ poeme کا اردو ترجمہ ''نظم'' اس صنفِ سخن کے معنی میں نہیں ہے جسے ہم ''نظم'' کہتے ہیں اور جو غزل سے مختلف چیز ہے اور صنفِ سخن کی حیثیت سے اپنا مقام رکھتی ہے۔ انگریزی لفظ poem اور فرانسیسی لفظ poeme کا صحیح ترجمہ ''منظومہ'' ہوگا۔ یعنی وہ تحریر جس میں غزل، نظم، رباعی وغیرہ سب شامل ہے یعنی مغربی نقاد جب poeme یا poem کہتا ہے تو اس میں غزل بھی شامل ہوتی ہے۔ لہٰذا ان لفظوں کا ترجمہ ''نظم'' اس لفظ کے اصلی معنوں میں ہے، یعنی ''وہ تحریر جو نثر نہیں ہے'' ان لفظوں کا ترجمہ ''نظم'' کرنے سے ہم لوگوں کو یہ نقصان ہوا، بلکہ یہ دھوکا ہوا کہ ہم

لوگوں نے سمجھا کہ poem میں غزل شامل نہیں ہے اور اگر کوئی مغربی شخص نزل سے دوچار ہوگا تو اس کو poem نہ سمجھے گا (ملاحظہ ہو کلیم الدین صاحب کا تمثیلی مضمون ''ایک مغربی سیاح کے خطوط'') لہٰذا ہم لوگوں نے گمان کیا کہ poem کی جو تعریف ہم نے مغرب میں دیکھی ہے، اگر اس کا اطلاق غزل پر نہ ہو سکے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ غزل ایک ناقص اور خام چیز ہے۔ ہم لوگ یہ بھول گئے کہ مغربی قاری جب غزل سے دوچار ہوتا ہے تو وہ اس کو بھی poem کہتا ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ غزل کی جمالیات کو شاید فوری طور پر نہ سمجھ سکے۔ ہم لوگ یہ بھی بھول گئے کہ چوں کہ مغربی شعریات کے ارتقائی دور میں مغربی زبانوں میں غزل نہیں تھی، اس لیے اس شعریات میں غزل کے لیے پوری گنجائش واضح طور پر نہ بن سکی۔ اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں، کیوں کہ عربی میں ڈراما نہ ہونے کی وجہ سے ابنِ رشد جیسا فلسفی اور ارسطو کا عاشقِ زار ارسطو کی ''شعریات'' (Poetics) کو سمجھنے سے قاصر رہا۔ اس کے برخلاف مغرب جو بڑے پیمانے پر غزل سے آشنا ہوا تو جرمن زبان میں Ghasel نامی صنفِ سخن وجود میں آگئی۔ اقبال کے دیباچۂ ''پیامِ مشرق'' ہی کا مطالعہ اس حقیقت کو آشکار کرنے کے لیے کافی و شافی ہے۔

لہٰذا بنیادی بات یہ ہے کہ لفظ poem کے مفہوم میں غزل کا مفہوم شامل ہے، اور مغربی تنقید میں جو تصورات لفظ poem کے ساتھ وابستہ ہیں ان میں سے اکثر کا کم و بیش اطلاق غزل پر ہوسکتا ہے۔ بہرحال کلیم الدین صاحب اور ان کی تقلید میں ہمارے بہت سے نقادوں کا خیال یہ ہے کہ نظم (۱) باربط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے یا (۲) اگر اس میں ایک ہی خیال بیان کیا گیا ہو تو اس بیان میں آغاز، ترقی اور انتہا کی کیفیت ہوگی۔ کلیم الدین صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ ربط اور تسلسل ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں، لہٰذا جس اظہار میں ربط اور تسلسل نہ ہوگا وہ غیر ترقی یافتہ ذہن کی تخلیق ہوگا۔

نظم کے لیے جو دو شرطیں مغربی تصورات کے حوالے سے بیان کی گئیں ان پر کئی طرح کے اعتراض عائد ہوسکتے ہیں۔ پہلا اعتراض تو یہ ہے کہ یہ شرطیں مغربی شعریات میں قطعیت اور وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ لہٰذا یہ دعوی غلط ہے کہ یہ

شرائط مغربی اصولِ نقد میں بنیادی اور لازمی حیثیت رکھتی ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرطیں ان نظموں کے لیے بے کار ہیں، جن میں محض ایک تاثر، محض ایک جذبہ یا محض ایک کیفیت بیان کی گئی ہو۔ ظاہر ہے کہ خود مغربی ادب میں ایسی ان گنت نظمیں ہیں جن میں کوئی خیال نہیں ہے، محض ایک جذبہ، ایک کیفیت، ایک منظر یا ایک تاثر بیان ہوا ہے۔ تیسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرائط ان نظموں کے لیے بھی بے کار ہیں جن میں ایک ہی خیال یا ایک ہی تاثر بار بار بیان کیا گیا ہو۔ ایسی نظموں کو paratactic کہا جاتا ہے اور ان کی تعداد بھی مغربی ادب میں بہت کثیر ہے۔ چوتھا اعتراض یہ ہے کہ نظم کے خیال میں آغاز، ترقی اور انتہا کی شرط دراصل ارسطوئی ہے اور ڈرامے کے لیے وضع کی گئی تھی اور بعد میں خود ڈرامے میں یہ ترک ہوگئی یا اگر ترک نہیں ہوئی تو اس کی مطلقیت (absoluteness) کو معرضِ سوال میں لایا گیا۔ لہٰذا اس شرط کو نظم پر عائد کرنا ارسطو اور شعریات دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔

پانچواں اعتراض یہ ہے کہ یہ دونوں شرائط جن اصولوں کی روشنی میں وضع کی گئی ہیں وہ اگر ہیں بھی تو سراسر مغرب مرکوز (Westo centric) ہیں، یعنی ان کو غیر مغربی شاعری سے کوئی علاقہ نہیں۔ اگر اردو، فارسی، عربی شاعری غیر مہذب اور غیر ترقی یافتہ ذہن کی پیداوار ہے بھی تو چینی، جاپانی اور سنسکرت شاعری تو غیر مہذب ذہن یا غیر نفیس تہذیبوں کی پیداوار نہیں ہے۔ ہم یہ بات بخوبی جانتے ہیں کہ سنسکرت میں epigrammatic شاعری کی کثرت ہے۔ اس میں کوئی مقولہ، کوئی خیال، کوئی تاثر، کوئی رائے، محض چند لفظوں میں نچوڑ کر رکھ دی جاتی ہے۔ یہ شاعری نہ مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے اور نہ کسی خیال کو آغاز، ترقی اور انتہا کے منازل سے گزارتی ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جاپانی شاعری کا بڑا حصہ محض اشاروں پر مبنی نظموں پر مشتمل ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ چینی نظموں میں اس طرح کا ربط مفقود ہوتا ہے جس کا ہم تقاضا کر رہے ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے انیسویں صدی کی انگریزی شاعری کے چند نمونوں پر ان شرائط کا اطلاق ہو سکے، لیکن دنیا انیسویں صدی کے انگلستان سے بہت بڑی ہے۔ چھٹا اعتراض یہ

ہے کہ یہ شرائط غیر منطقی ہیں، کیوں کہ ''باربط خیالات'' کی اصطلاح مبہم ہے۔ اگر ہر طرح کا ربط، ربط کا حکم رکھتا ہے تو ربط کی شرط ہی مہمل ہے کیوں کہ لوگوں نے تو لوئیس کیرل کی Alice in Wonderland میں بھی طرح طرح کے ربط ڈھونڈ لیے ہیں۔ تازہ ترین ''تحقیق'' تو یہ ہے کہ یہ کتاب دراصل ملکہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری والی نام نہاد تحقیق کو ہم مطائبہ سمجھتے ہیں۔ لیکن Alice in Wonderland کی نفسیاتی توجیہات تو خاصی اہمیت رکھتی ہیں۔

تشریح اور تفہیم کو آزاد اور خود مکتفی عمل قرار دینے والے نقادوں نے ایک ہی فن پارے کی کیسی کیسی متغائر توجیہات پیش کی ہیں اس کی مثال ان دنوں مغربی تنقید میں نظر آتی ہے۔ وہاں آج کل یہ مباحثہ بہت گرم ہے کہ کیا تشریح و تفہیم کو شاعر کے عندیے کا پابند ہونا چاہیے یا اسے آزاد ہونا چاہیے؟ اسے آزاد قرار دینے والی جماعت کے ایک سرگرم رکن رابرٹ کراس مین (Robert Crosman) نے اپنے ایک مضمون (۱۹۸۰ء) میں ثابت کرنا چاہا ہے کہ ازرا پاؤنڈ کی مشہور نظم In A Station Of The Metro دراصل اس بات کی ترغیب دیتی ہے کہ لوگوں کو دودھ مکھن خوب استعمال کرنا چاہیے۔ نظم کا کام چلاؤ ترجمہ آپ بھی سن لیجیے:

زمین دوز ریل کے ایک اسٹیشن میں
اژدہام میں ان چہروں کے موہوم آسیبی وجود
ایک سیاہ، نم شاخ پر پنکھڑیاں

اصل حسبِ ذیل ہے:

In a station of the Metro
The apparition of these faces in the crowd
Petals on a wet, black bough

نقاد نے مختلف طرح کے ربط تلاش کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ یہ نظم دودھ مکھن کے کثیر استعمال کی ترغیب دیتی ہے، لہٰذا محض ربط کی شرط کافی نہیں بلکہ مہمل ہے۔ ضروری ہے کہ ربط کی نوعیت کو بھی واضح اور متعین کیا جائے۔ کلیم الدین صاحب اور ان

کے مقلدوں نے ربط کے تصور کو عمومی طور پر استعمال کر کے اس کی معنویت مجروح کر دی ہے۔ اسی طرح، خیال کے آغاز، ترقی اور انتہا سے کیا مراد ہے؟ ارسطو نے تو پلاٹ کے تعلق سے آغاز، وسط اور انجام کی بات کی تھی اور کہا تھا کہ آغاز وہ ہے جس کے پہلے کچھ واقع نہ ہوا ہو، وسط وہ ہے جس کے پہلے بھی کچھ ہو اور بعد میں بھی کچھ ہو اور انجام وہ ہے جس کے بعد کچھ واقع نہ ہو۔ کیا آغاز، وسط اور انجام کی یہ تعریفیں نظم کے حوالے سے آغاز، ترقی اور انتہا پر منطبق ہو سکتی ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ نظم کا آغاز اور اختتام تو ہو سکتا ہے اور اس اختتام کے طریقوں سے تفصیلی بحثیں بھی ہوئی ہیں، لیکن نظم کی انتہا کہاں ہے اور انتہا کے بعد زوال کیوں نہیں ہے؟ ان سوالوں کے جواب کلیم الدین اسکول کے پاس نہیں ہیں۔

اوپر میں نے پہلا اعتراض یہ بیان کیا تھا کہ ربط و تسلسل اور آغاز و ارتقاے خیال کی شرطیں مغربی شعریات میں وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ اب میں مزید یہ کہتا ہوں کہ ان سے مختلف شرطیں ضرور بیان ہوئی ہیں۔ ملارمے اور والیری کے خیالات سے سب واقف ہیں کہ چیزوں کو بیان کرنے کے بجائے ان کی طرف بس اشارہ کر دینا کافی، بلکہ بہتر ہے۔ ایڈورڈ فنولسا (Edward Fenollosa) کے چینی تراجم کے ذریعے مغربی شاعر کو بیسویں صدی کے اوائل ہی میں معلوم ہو چکا تھا کہ نظم میں محض تاثر اور مبہم لیکن روایاتی معنی کے فریم پر مبنی اشارے بھی ہو سکتے ہیں۔ پاؤنڈ نے اس خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے کہا کہ روایاتی معنی کے فریم کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ چناں چہ اوپر درج کردہ اس کی نظم چینی طرز میں ہے۔ لیکن اس میں روایاتی معنی کا کوئی شائبہ نہیں۔ لہٰذا ایک طرف تو ملارمے اور والیری جیسے علامت نگار تھے جو نظم میں خیال کی وضاحت اور ربط کے بجائے اس کے ابہام اور بے ربطی پر زور دے رہے تھے اور دوسری طرف پاؤنڈ اور ہیوم جیسے نظریہ والے تھے جو وضاحت اور ربط کی جگہ تأثر کی درستی (accuracy of impression) کا تقاضا کر رہے تھے۔ لیکن یہ سلسلہ صرف انیسویں صدی سے نہیں شروع ہوتا۔ یہ خیال بہت شروع سے عام تھا کہ نظم میں خیال بیان کیا جائے۔ بہت

خوب، یا چند خیالات کو مرتب کر کے پیش کیا جائے، یہ بھی بہت خوب، لیکن یہ بالکل ضروری نہیں کہ نظم کے مختلف حصوں یا اس کے مختلف خیالات میں لامحالہ طور پر یک سطری ربط یعنی(linear relationship) ہو۔ باربرا اسمتھ کی The poetic closure کا مطالعہ ہی اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ نظم اختتام تک پہنچنے کے لیے کن کن مراحل سے گزر سکتی ہے۔ بہرحال آپ ۱۵۸۰ء میں سرفلپ سڈنی کو سنیے:

> صرف شاعر ہی ایک ایسی ہستی ہے جو (حکیموں، فلسفیوں وغیرہ) کی بندشوں اور مجبوریوں سے آزاد ہے بلکہ ان کو نظرِ حقارت سے دیکھتا ہے اور اپنی ہی قوتِ ایجاد کے بل بوتے پر ان مجبوریوں سے اوپر اٹھ جاتا ہے اور سچ پوچھیے تو ایک نئی فطرت (another nature) کو اگاتا ہے اور یا تو اشیا کو ان کی اس حالت سے بہتر بناتا ہے جو ان میں فطرتاً خلق ہوئی تھی یا پھر بالکل نئی چیزیں بناتا ہے، ایسی صورتیں جو فطرت میں پہلے کبھی تھیں ہی نہیں...

ظاہر ہے کہ جب شاعر فطری چیزوں کو دوبارہ اپنے طور پر بناتا ہے، یا نئی چیزیں بناتا ہے تو اس کی تخلیق میں اس قسم کا اقلیدسی نظم ہونا لازم نہیں جو فطرت میں عام طور پر پایا جاتا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ یونانی حکما بہت سی چیزوں کو محض اس لیے اچھی قرار دیتے تھے کہ وہ ان کے خیال میں فطری نظم کی آئینہ دار تھیں۔ خود ارسطو نے المیہ کے مختلف حصوں اور خطابت کے اسلوب کو جس طرح متعین کیا تھا، وہ اس کے خیال میں اس لیے بہترین تھا کہ وہ فطرت کے مطابق تھا، لیکن ارسطوئی نظم و ضبط کے اصول بہت دن قائم نہ رہ سکے، کیوں کہ خود ارسطو کے ایام میں ان کی مخالف قوتیں موجود تھیں۔

بہرحال یہ الگ بحث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نظم میں جس قسم کے اقلیدسی ربط و نظم کا تقاضا کلیم الدین اسکول کے اراکین کی طرف سے اس لیے ہوتا ہے کہ یہ مغربی شعریات کا اہم اصول ہے، وہ ربط و نظم مغرب کی شعریات میں کوئی مرکزی حیثیت نہیں رکھتا۔ مغربی شعریات اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ یک سطری ربط کے علاوہ

اور طرح کے ربط بھی ہوتے ہیں، مثلاً تکرار بھی مربوط کرتی ہے اور یہ بات بھی مغربی مفکرین سے پوشیدہ نہیں کہ ہر طرح کی نظم میں اقلیدسی ربط نہیں ہوسکتا اور نظم کا اختتام تو ہوتا ہے، لیکن کوئی ضروری نہیں اس میں ارتقا اور انتہا بھی ہو۔

اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ نظم میں اقلیدسی ربط و تسلسل کی شرط رکھنے والے مفکرین کا کہنا ہے کہ ربط اور تسلسل ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں۔ دراصل ان مفکرین کا یہ خیال ان کی سب سے بڑی غلطی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ منطقی فکر یعنی دو چیزوں میں ربط دیکھ لینے کی صلاحیت اور اس سے نتیجہ نکالنے کی، صلاحیت انسانی دماغ کی بہت بڑی قوت ہے۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ قوت دماغ کے اس حصے میں ہوتی ہے جو ارتقا کے دورِ دوم میں وجود میں آیا۔ لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ دماغ کا یہ حصہ پہلے حصے سے زیادہ ترقی یافتہ بھی ہے۔ بچے کے دانت بعد میں نکلتے ہیں اور آنکھ پہلے سے رہتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ دانت، آنکھ سے زیادہ ترقی یافتہ ہوتے ہیں۔ انسان کے بہت سے عظیم ترین کارنامے اسی اوّلین دماغ کے باعث وجود میں آئے ہیں جسے reptilian brain کہا جاتا ہے۔ علاوہ بریں زبان، جو انسان کا عظیم ترین تخلیقی کارنامہ ہے، ربط اور تسلسل سے کم و بیش عاری ہے۔ چامسکی کی وضعِ عمیق (Deep Structure) اور اس کی استحالاتی قواعد (Transformational Grammar) بھی اس بات کو واضح نہیں کرپائی ہے کہ بہت سے فقرے اور الفاظ کے مرکبات بچوں کی زبان پر کہاں سے آجاتے ہیں جب انھوں نے پہلے انھیں کبھی نہیں سنا ہوتا اور نہ ان کے ماحول میں ایسی گنجائش ہوتی ہے کہ وہ ایسے مرکبات اور فقرے وضع کرسکیں۔ واضح رہے کہ استحالاتی قواعد، مرکبات اور فقروں کے وضع کرنے کے اصول بنانے سے قاصر ہے۔ کلیم الدین صاحب کے نظریۂ ربط و تسلسل پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے میں نے کئی سال پہلے لکھا تھا کہ قواعد اور صرف و نحو کے تقریباً تمام اصول منطق سے ماورا یا منطق سے بیگانہ ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ دنیا کی بعض اعلیٰ ترین زبانوں، مثلاً عربی میں ربط و تسلسل کا اظہار کرنے والی بنیادی اکائی، یعنی زمانہ (tense) بہت ناقص درجے کی ہے۔

خود ہماری زبان کا یہ عالم ہے کہ ہم اکثر ماضی بول کر مستقبل اور مضارع بول کر ماضی مراد لیتے ہیں۔ قواعد اور صرف و نحو کا انتشار اور مختلف زبانوں میں ان کا فرق اتنا وسیع ہے کہ یہ بات بھی مشکوک ہوجاتی ہے کہ شاید کبھی کوئی آفاقی زبان رہی ہو، اور آج کی زبانیں اس قدیم آفاقی زبان کی بگڑی ہوئی شکلیں ہیں۔ لہٰذا جب انسان کے بہترین کارنامے میں عدم تسلسل اور انتشار کا یہ عالم ہے تو ہم کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ ربط اور تسلسل لازمی طور پر ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں؟

زبان میں اس عدم تسلسل اور منطقی بے ربطی کا اثر ادب پر لازمی ہے۔ چناں چہ اِلیٹ کا مشہور قول ہے کہ جس طرح حقائق کی ایک منطق ہوتی ہے، اسی طرح جذبات کی بھی ایک منطق ہوتی ہے اور شاعری جذبات کی منطق کو استعمال کرتی ہے۔ کولرج اس نکتے کو بہت پہلے سمجھ چکا تھا، لہٰذا اس نے کہا کہ شاعری کی ضد نثر نہیں بلکہ سائنس ہے۔

یہاں اس بات کو ملحوظ رکھیے کہ نظم کی وحدت (unity) اور شے ہے اور اس میں ربط و تسلسل شےِ دیگر ہے۔ یک سطری ربط (linear relationship) کے بغیر بھی وحدت پیدا ہوسکتی ہے، جیسا کہ اِلیٹ نے خود کہا ہے، ''مشمول material کی ایک حد تک مختلف النوعیت شاعر کے ذہن کی کارکردگی کے ذریعے وحدتِ جبری میں تبدیل ہوسکتی ہے یہ ذہنی کارکردگی شاعری میں ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔'' ایک حد تک مختلف النوع مشمول کو شاعر کا ذہن وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس کی اچھی مثال قصیدے میں ملتی ہے۔ تشبیب میں اکثر شعر بے ربط ہوتے ہیں، لیکن شاعر ان کو تشبیب کی ہیئت میں اس طرح باندھتا ہے کہ وحدت پیدا ہوجاتی ہے۔ مومنؔ کے مشہور قصیدے کی تشبیب کے پہلے چند شعر ہیں:

یادِ ایامِ عشرتِ فانی
نہ وہ ہم ہیں نہ وہ تن آسانی
عیشِ دنیا سے ہوگیا دل سرد
دیکھ کر رنگِ عالمِ فانی

جائیں وحشت میں سوے صحرا کیوں
کم نہیں اپنے گھر کی ویرانی
خاک میں رشک آسماں سے ملی
ہائے کیسی بلند ایوانی

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں کوئی آپسی ربط نہیں، لیکن وحدت ہے۔ اقبال کی نظم ''مسعود مرحوم'' بھی اس وحدت کی اچھی مثال ہے۔ اس کے پہلے بند میں راس مسعود کا ذکر اور ان کی موت پر ماتم ہے، لیکن دوسرے میں انسانی زندگی کی بے ثباتی اور اسرار کا ذکر ہے اور تیسرے میں خودی کی تعریف و تلقین ہے۔ تینوں میں کوئی ربط نہیں، لیکن شاعر کا ذہن تینوں بندوں میں ایک ہی طرح کام کررہا ہے، اس لیے پوری نظم میں وحدت ہے۔

نظم کی وحدت اور جذباتی منطق کی کار آفرینی کا تعلق اس بات سے بھی ہے کہ تمام منظوم کلام واقعی ''کلام'' یعنی utterance ہوتا ہے اور کلام کا تعلق، بلکہ اس کی بنیاد ''زبانی پن'' یعنی orality پر ہے۔ مغرب کو یہ بات معلوم کرنے میں کئی سو برس لگے کہ شاعری گفتگو یعنی discourse نہیں، بلکہ کلام یعنی utterance ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں (یعنی عربی فارسی، اردو میں) شاعری کے لیے ''کلام'' کا لفظ عرصۂ دراز سے مستعمل ہے۔ کلام کی داخلی منطق، تحریر کی داخلی منطق سے الگ ہوتی ہے، اس بات کا احساس لوگوں کو بہت کم ہے، لیکن مغرب سے زیادہ ہے۔ جیسا کہ والٹر آنگ (Walter Ong) نے اپنی کتاب ''زبانی پن اور خواندگی'' (Orality And Literacy) میں دکھایا ہے۔ خواندہ تہذیبوں کو زبانی تہذیبوں کی نوعیت کا احساس بہت کم ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ ناخواندہ لوگ بھی اگر وہ خواندہ تہذیبوں میں رہتے ہیں، زبانی تہذیب کا پورا احساس نہیں کرسکتے۔ ایسی تہذیب کو، جس میں خواندگی بالکل نہ ہو، والٹر آنگ ''اوّلین زبانی پن'' (primary orality) سے مختص قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

خالص زبانی روایت یا اوّلین زبانی پن کا درستگی اور معنویت کے

ساتھ تصور کرنا آسان نہیں۔ تحریر کی بنا پر ''الفاظ'' اشیا سے مشابہ لگنے لگتے ہیں، کیوں کہ ہم الفاظ کا تصور دکھائی دینے والے نشانات کی حیثیت سے کرتے ہیں، جن کے ذریعے وہ الفاظ اشیا کے کوڈ (code) کو ظاہر کرتے ہیں۔ ہم متون میں اور کتابوں میں لکھے ہوئے ایسے ''الفاظ'' کو چھو اور دیکھ سکتے ہیں۔

تحریری لفظ پر اس مکمل انحصار کے باعث الفاظ کی آوازیں، ان کے اتار چڑھاؤ، ان کے رنگ روپ، ہم سے نظر انداز ہوجاتے ہیں۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ بولا ہوا لفظ لکھے ہوئے لفظ سے زیادہ مؤثر ہوتا ہے اور اس کا اثر لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں مختلف طرح سے عمل میں آتا ہے، لیکن ہم روز مرہ کی زندگی میں اس اصول کی کارفرمائی دیکھ سکتے ہیں۔ کسی لڑکی کو پرچے پر لکھ کر بھیجنا کہ ''مجھے تم سے محبت ہے'' یہی بات اس سے زبانی کہنے کے مقابلے میں زیادہ مشکل اور مختلف معلوم ہوتی ہے۔ کلام میں ''ربط'' کے وہ معنی نہیں ہوتے جو تحریر میں ربط کے ہوتے ہیں۔ کسی بھی پڑھے لکھے شخص کی آزاد گفتگو (free speech) کی ٹیپ اور اس کی تحریر کے ایک صفحے کا مقابلہ اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔

ہماری شاعری چوں کہ ایسے سماج میں پیدا ہوئی جو اوّلین زبانی پن کی صفت سے متصف تو نہ تھا، لیکن بڑی حد تک ناخواندہ اور زبانی تھا۔ اس لیے ہماری شاعری میں کلام کا عنصر ہر حیثیت سے زیادہ رہا ہے۔ مشاعرے اس بات کا زندہ ثبوت ہیں۔ قصیدے اور مرثیے لکھے ہی اس لیے جاتے تھے کہ محفلوں میں سنائے جائیں۔ مثنوی کو بھی پڑھ کر یا زبانی سنانے کا رواج تھا۔ کہنے کو تو مرثیے، مثنوی اور قصیدے غزل کے مقابلے میں مربوط ہوتے ہیں، لیکن ذرا سا تجزیہ اس بات کو واضح کردے گا کہ ہر قصیدے یا ہر مرثیے یا مثنوی میں ربط کا عنصر برابر نہیں ہوتا۔ اردو میں نظم کی تعریف متعین کرتے وقت ہمارے سماج کی نیم خواندگی اور اس کے بڑی حد تک زبانی (oral) ہونے کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ داستانوں کا مطالعہ ہمیں ایک حد تک خالص زبانی کلام کی صفات کا اندازہ دے سکتا ہے۔

لہٰذا نظم میں عام طور سے ایک طرح کا ربط اور تسلسل ضرور ہوتا ہے، لیکن نظم چوں کہ کلام ہے، اس لیے یہ ربط اور تسلسل ہر نظم کے ساتھ گھٹتا بڑھتا رہتا ہے اور اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہر نظم میں ایک ہی طرح کا ربط و تسلسل نہیں ہوتا اور مختلف اقسامِ نظم میں بھی اس صفت کی کیفیت اور کمیت مختلف ہوتی ہے۔ قصیدے کا تسلسل اور طرح کا ہے، مثنوی کا اور طرح کا، نئی نظم کا اور طرح کا۔ اور ربط و تسلسل کا وہ اقلیدسی تصور جو مغربی شعریات کے غلط مطالعے پر مبنی غلط نتائج نکال کر بعض لوگوں نے عام کرنا چاہا، وہ بہرحال ناقص اور ناکافی ہے۔ اسی طرح ہمیں یہ کہنے کی بھی ضرورت نہیں کہ صاحب، غزل میں بھی ایک طرح کا داخلی تسلسل، ایک مابعد الطبیعیاتی ربط اور ایک مزاج، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے۔ غزل میں ربط نہیں ہوتا۔ نظم میں ربط ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ لیکن وحدت ضرور ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت بھی نہیں ہوتی اور یہ غزل کی سب سے بڑی مضبوطی ہے۔ غزل کی ہیئت تمام دنیا کی اصناف میں بے مثال اور unique ہے۔ ہمیں غزل کی نام نہاد ''ریزہ خیالی'' پر شرمندہ نہیں ہونا چاہیے، بلکہ ہمیں اس مہمل لفظ کو تنقید کے دائرے سے باہر نکال دینا چاہیے۔ ریزہ خیالی کیا ''لالۂ صحرا'' میں نہیں ہے؟ ریزہ خیالی کیا ''زمانہ'' میں نہیں ہے؟ ریزہ خیالی کیا ''محراب گل افغان کے افکار'' کے بعض حصوں میں نہیں ہے؟ ان منظومات میں وحدت ہے، اس لیے یہ نظم ہیں۔ ''اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا'' میں وحدت نہیں ہے۔ اس کے دو شعر (''اے صبح ازل'' اور ''محمد بھی ترا'') باقی تین سے بالکل الگ ہیں۔ غزل کو اس کی بحر، قافیہ اور ردیف جتنی وحدت بہم پہنچا دیتے ہیں، وہ اس کے لیے کافی ہے۔ اتنی وحدت نظم کے لیے کافی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر وہ منظومہ جو غزل نہیں ہے، نظم ہے اور نظم کی بنیادی صفت وحدت ہے، جس کا ایک تفاعل ربط و تسلسل ہے۔ یہ ربط و تسلسل کئی طرح کا ہوتا ہے اور ہر نظم کے ساتھ اور ہر قسمِ نظم کے ساتھ بدلتا بھی رہتا ہے۔

(۱۹۸۴ء)

نظم کا اسلوب

نظم کی آسان اور جامع تعریف یہ ہے کہ ہر وہ منظوم کلام جو غزل نہ ہو، نظم ہے۔ اس سے مندرجہ ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں:

(۱) ہمارے یہاں منظوم کلام کی دو بڑی انواع ہیں: نظم اور غزل یعنی ہمارے یہاں بہت سا منظوم کلام نظم کہلاتا ہے اور بہت سا منظوم کلام غزل کہلاتا ہے۔ دنیا کی اکثر زبانوں میں یہ صورتِ حال نہیں۔ اس لحاظ سے یہ ہماری بہت بڑی خوش قسمتی ہے کہ ہمارے پاس منظوم کلام کی دو الگ الگ انواع ہیں۔

(۲) غزل اگرچہ ایک طرح کی نظم ہے لیکن نظم کو ایک طرح کی غزل نہیں کہہ سکتے یعنی غزل میں بعض چیزیں یا کم سے کم ایک چیز ایسی ہے جو نظم میں نہیں ہے۔ اس کے برخلاف، نظم میں بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو غزل میں بھی ہیں (ظاہر ہے کہ غزل کی وہ صفت جو اسے بقیہ تمام منظوم کلام سے الگ کرتی ہے، غزل کے اشعار کا اپنی جگہ الگ الگ ہونا اور ایک شعر کا دوسرے شعر سے یا بقیہ اشعار سے لازماً مربوط نہ ہونا ہے)۔

(۳) غزل میں بعض چیزیں ایسی ہیں جن کے بغیر غزل کا وجود محال ہے۔ ہاں نظم کا وجود ان کے بغیر بھی ہوسکتا ہے۔ ایک سامنے کی چیز قافیہ ہے کہ جس کے بغیر غزل ممکن نہیں۔

نظم البتہ بے قافیہ ہوسکتی ہے دوسری چیز یہ ہے کہ ایک شعر کی نظم ہوسکتی ہے لیکن ایک شعر کی غزل نہیں ہوسکتی۔

(۴) ہمارے یہاں منظوم کلام کی دو الگ الگ انواع ہونے کے باعث ہماری زبان میں منظومات کا تنوع ان زبانوں سے زیادہ ہے جن میں منظوم کلام کی الگ الگ انواع نہیں ہیں۔

(۵) اوپر کی باتوں سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ جن زبانوں میں منظوم کلام کی صرف ایک نوع ہوگی (مثلاً انگریزی یا فرانسیسی) وہاں اسی ایک نوع میں تنوع میں رنگارنگی پیدا کرنے کی کوشش اس زبان سے زیادہ ہوں گی جہاں منظوم کلام کی دو انواع موجود ہیں (مثلاً اردو)۔ انگریزی کی حد تک تو یہ نتیجہ بالکل درست ہے کہ وہاں بحور، اصناف، ذیلی اصناف، بندوں کی مختلف شکلوں کی ایجاد یا التزام، اس طرح کی باتوں میں زبردست اور مسلسل اجتہاد کیا گیا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ انگریزی میں آزاد نظم (free verse) ایجاد ہوئی یعنی ایسی نظم جو موزوں تو ہو لیکن کسی مخصوص بحر میں نہ ہو۔ انگریزی عروض کی اصطلاح میں اسے غیر عروضی کلام موزوں non-metrical verse کہا جاتا ہے، اس کے برخلاف فرانسیسی میں اتنا اور اس قسم کا اجتہاد اشکال و بحور نظم کو وسعت دینے کے بارے میں نہیں ہوا۔ ملحوظ رہے کہ فرانسیسی میں جس چیز کو vers libre یعنی آزاد نظم کہا جاتا ہے وہ حقیقی معنی میں آزاد نہیں، کیوں کہ وہ non metrical (یعنی بحر سے آزاد) نہیں ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ فرانسیسی میں نثری نظم ایجاد ہوئی، جسے بودلیئر نے Poeme En Prose یعنی نثر میں نظم کہا ہے۔ یہ ہے تو بہت بڑی ایجاد لیکن لچک، تنوع اور حسن کے امکانات کے لحاظ سے فرانسیسی نثری نظم کا پلہ انگریزی کی آزاد نظم سے ہلکا ہی ٹھہرتا ہے۔

لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ کسی زبان میں نظم کے اشکال و اقسام میں تنوع اور وسعت لانے کی کوشش اس زبان کے لکھنے والوں اور خود اس زبان کے مزاج دونوں پر منحصر ہوتی ہے۔ انگریزی کے لکھنے والے ہمیشہ سے ہی بہت مہم جو اور تجربہ پسند رہے ہیں۔ فرانسیسی کے شعرا ان کے برعکس ہیں۔ انگریزی زبان کا مزاج ایسا ہے کہ اس میں

غیر عروضی نظم ممکن ہے۔ اگرچہ فرانسیسی زبان میں بھی عروضی نظام انگریزی کے نظام سے بہت مختلف نہیں، لیکن پھر بھی اتنا مختلف ضرور ہے کہ اس میں غیر عروضی نظم کو فروغ نہ ہوسکا۔ اردو کا معاملہ تو ایسا ہے کہ یہاں ایسی نظم، یعنی منظوم کلام ممکن نہیں جو کسی بحر میں نہ ہو لیکن اسے موزوں کہہ سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں کی آزاد نظم اس طرح کی اور اتنی آزاد نہیں جتنی انگریزی کی آزاد نظم ہے لیکن اردو والوں کے مزاج میں جدت اور تنوع کا رجحان بہت ہے۔ لہٰذا قدامت پرستی کی عام فضا کے باوجود یہاں شروع ہی سے کثرت پسندی بھی موجود رہی ہے۔ چناں چہ ہمارے یہاں زمانہ قدیم ہی سے طرح طرح کی ہیئتوں میں نظم کہی گئی ہے اور بند کی متنوع شکلیں استعمال کی گئی ہیں۔ ہر قابلِ ذکر شاعر نے قطعہ اور رباعی کو برتا۔ سب نے تضمین ضرور لکھی ہے، تاریخ ضرور کہی ہے اور اکثروں نے قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، مستزاد وغیرہ بھی لکھا ہے۔ مرثیے کے لیے ہمارے یہاں کئی طرح کی ہیئتیں دکنی یعنی قدیم اردو کے زمانے سے برتی گئیں۔ صرف آخر آخر میں لکھنوی مرثیہ نگاروں نے مسدس کو اختیار کیا لیکن ذاتی مرثیہ نگاروں مثلاً غالبؔ اور مومنؔ نے اس کا التزام نہ کیا۔ ریختی کی ایجاد سے بھی نظم کا دامن وسیع کرنے کی ایک صورت نکلی۔ زیادہ تجربہ پسند شعرا مثلاً (نظیرؔ، انشاؔ) اور رنگینؔ نے ایک ایک نظم میں کئی کئی زبانیں استعمال کیں۔ بند کی ایجاد میں ہم اتنے آزاد رہے ہیں کہ میرؔ نے فارسی کے شعرا پر ایک اردو مصرع لگا کر نئی طرح کا مثلث ایجاد کیا لیکن کسی کو اعتراض نہ ہوا (ہمارے زمانے میں تو جمیل مظہری نے مثلث نما غزل کہی ہے)۔ تراجم اور نئی نظم کا دور دورہ ہوا تو سرورؔ جہاں آبادی اور نادرؔ کاکوروی وغیرہ نے طرح طرح کے بند استعمال کیے۔ طباطبائی نے گرے کی نظم کا ترجمہ کیا تو مضامین کے ادا کرنے میں خاصی آزادی برتی۔ لیکن اس کا چہار مصرعی بند بجنسہ لے آئے اور بہت کامیاب ٹھہرے۔ چکبستؔ نے مسدس کو سیاسی اور بیانیہ نظم کے لیے بڑی خوبی سے برتا۔ اقبال نے نئی طرح کے بند نکالے اور مثنوی کی ہیئت میں لکھی ہوئی کئی نظموں کو چھوٹی بڑی طوالت کے بندوں میں بھی تقسیم کیا اور اس طرح Verse paragraph کا تاثر بڑی کامیابی سے پیدا کیا۔

یہ ضرور ہے کہ ہمارے یہاں معرا نظم اور آزاد نظم کا چلن بہت دیر میں ہوا لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ غزل کے باہر نظم میں جدت اور تنوع کا چلن ہمارے یہاں نہیں رہا۔ اس میں بہرحال کوئی شک نہیں کہ خود غزل میں جدت اور تجربے کی گنجائش بہت کم ہے، مثلاً آزاد غزل بلکہ نثری غزل تو ممکن ہے لیکن ایسی غزل ممکن نہیں جس میں قافیہ نہ ہو یا جس کے اشعار میں لازماً اور ہمیشہ ربطِ باہم ہو۔ پھر غزل کے مضامین اصولاً بے حد و نہایت ہیں اور ہاشمی سے لے کر ناسخ تک اس میں ہر طرح کا اسلوب بھی برت لیا گیا ہے۔ لیکن بعض طرح کے مضامین اور خیالات کے لیے غزل کو برتنا غزل کے ساتھ زیادتی کرنا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کی رسومیات (conventions) کے بغیر غزل پوری طرح بامعنی نہیں ہوتی۔ لہٰذا شاعر اگر غزل میں بالکل ذاتی یا روز مرہ زندگی سے نکالی ہوئی بات کہنا چاہے بھی تو غزل کی رسومیات کے بالکل باہر جاکر نہیں کہہ سکتا یا اگر وہ رسومیات سے باہر جاکر اخلاقی، فلسفیانہ یا سیاسی باتیں کہے گا تو بھی وہ اس بات کا خیال رکھے گا کہ اس کو کسی معاملے کے واقعات (facts) سے زیادہ اس کی سچائی (truth) سے سروکار ہے۔ اقبال کی مثال سامنے کی ہے کہ ان کی غزل میں اخلاقی، فلسفیانہ مضامین کثرت سے ہیں، لیکن ان کی علمی یا معلوماتی Epistemological قدر کچھ نہیں، ہاں وجودی قدر ضرور ہے۔ اگر کوئی واقعاتی بات غزل میں بیان بھی ہوتی ہے تو اسے ہم بطور بیانِ واقعہ نہیں بلکہ بطور استعارہ انگیز کرتے ہیں مثلاً مصحفی کا شعر ہے:

نہیں آدمیت کا دلّی میں چرچا
جدھر دیکھو ہجڑے زنانے بہت ہیں

یا حسرت موہانی اور ناصر کاظمی کے مشہور شعر ہیں:

ہے مشقِ سخن جاری، چکی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشا ہے، حسرت کی طبیعت بھی

میں ہوں، رات کا ایک بجا ہے
خالی رستہ گونج رہا ہے

اگر ہم ان اشعار سے غزل کے اندر دو چار ہوں تو ان کے استعاراتی امکانات کو نظر انداز نہیں کر سکتے اور نہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان اشعار میں یقیناً کوئی واقعہ یا مشاہدہ بیان ہوا ہے۔ ہم بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان اشعار کی واقعاتی تعبیر بھی ممکن ہے لیکن اگر ہم ناصر کاظمی کے شعر کی تعبیر یہ کریں کہ اس میں متکلم رات کے ایک بجے سنسان راستے پر کھڑا ہے تو ہم شعر پر ظلم کریں گے اور اگر ہم اس شعر کی تعبیر یہ کریں کہ متکلم کسی سنسان رات. میں شہر یا بستی کی سیر کر رہا ہے تو بھی ہم شعر پر ظلم کریں گے، یعنی اس شعر کی تعبیر میں اس امکان کا خیال ضروری ہے کہ یہ شعر رات کو آوارہ گردی کے بجائے رات کو چپ چاپ شہر چھوڑ دینے یا رات کو چپ چاپ شہر کو لوٹ آنے کے بارے میں بھی ہوسکتا ہے اور اس بات کا لحاظ تو اشد ضروری ہے کہ:

میں ہوں رات کا ایک بجا ہے کے معنی یہاں وہ نہیں ہیں جو مثلاً فراق کے ان مصرعوں میں ہیں، جہاں رات کا ایک بجنے کا ذکر واقعاتی سطح پر ہے:

زمانہ کتنا لڑائی کو ہ گیا ہوگا
مرے خیال سے اب ایک بج رہا ہوگا

اسی طرح مصحفی کا شعر دلّی کا سفرنامہ سمجھ کر پڑھا جائے تو یہاں بھی شعر پر وہی ظلم ہوگا جو ناصر کاظمی کے شعر میں یہ فرض کرنے پر ہوگا کہ شعر میں واقعی رات کا ایک بجنے کا تذکرہ ہے۔ حسرت موہانی کے شعر میں اس بات پر غور ضروری ہے کہ شعر کا متکلم خود حسرت موہانی نہیں بلکہ کوئی اور شخص ہے جو حسرت کا ذکر صیغۂ واحد غائب میں کر رہا ہے۔ اس بات کو ملحوظ رکھیں تو اس شعر کے معنی کی فضا بڑی حد تک بدل جاتی ہے۔ یعنی یہ ممکن ہوجاتا ہے کہ حسرت کے شعر میں نئے بیانیہ ابعاد تلاش کیے جاسکیں۔ لیکن اگر یہی شعر ہمیں نظم کے اندر ملیں تو ہم اس بات پر اصرار نہیں کرتے کہ ان میں استعاراتی جہت لازمی طور پر موجود ہے۔ نظیر اکبر آبادی کی ''آدمی نامہ'' یا جوش کی ''پیٹ بڑا بدکار'' میں استعاراتی جہت بالکل نہیں ہے، لیکن پھر بھی ''آدمی نامہ'' بطور نظم قائم ہوگئی ہے۔ اقبال کے زمانے سے ہمارے یہاں نظم میں استعاراتی / علامتی جہت کا رواج شروع ہوا۔

میرا جی، راشد اور اختر الایمان، پھر مجید امجد نے اسے فروغ دیا اور جدیدیت نے نظم کے لیے استعاراتی علامتی اسلوب کو لازمی ٹھہرایا۔

اوپر کی بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ غزل کے اسلوب اور ہیئت میں کوئی بہت بڑی تبدیلی ممکن نہیں۔ اسلوب کے لحاظ سے غزل علامتی استعاراتی طرز تک محدود ہے اور بیانِ واقعہ سے عام طور پر گریز کرتی ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے قافیہ اور اشعار کا جریدہ ہونا اس کے وہ شرائط ہیں جن کے بغیر غزل وجود میں نہیں آسکتی۔ نظم کے تمام اقسام میں کچھ باتیں مشترک ہیں یا کچھ چیزیں ایسی ہیں جن کے ہونے نہ ہونے سے نظم کے قیام پر حرف نہیں آتا۔ لیکن قافیے کا لزوم اور جریدہ اشعار کا لزوم ایسی صفات ہیں جو نظم کی کسی قسم کے لیے لازم نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کو ہم نظم کی ایک قسم نہیں، بلکہ ایک الگ ہی نوع کی نظم کہتے ہیں۔ یہی اس کی کم زوری بھی ہے اور مضبوطی بھی اور نظم کی سب سے بڑی مضبوطی یہ ہے کہ وہ غزل نہیں ہے یعنی وہ غزل کی سی پابندیوں میں محصور نہیں ہے۔ جہاں غزل کے لیے علامتی/ استعاراتی اسلوب لازمی ہے، اس قدر کہ غزل کا بیانِ واقعہ بھی واقعے کی سطح پر انگیز نہیں کیا جاتا، نظم میں بیانِ واقعہ غیر استعاراتی/ غیر علامتی اسلوب، استعاراتی/ علامتی اسلوب سب کچھ ممکن ہے یعنی نظم ان سب چیزوں کا مجموعہ بھی ہوسکتی ہے اور ان میں سے کسی ایک یا چند کو بھی اختیار کر کے کامیاب ہوسکتی ہے۔

واضح رہے کہ جس منظومے میں بحیثیتِ مجموعی معنی کا surplus ہو، یعنی فاضلہ ہو، اس کو ہم استعاراتی/ علامتی کہتے ہیں۔ منظومے کے اجزا میں الگ الگ کثرتِ معنی ہو تو وہ استعاراتی/ علامتی نہ کہلائے گا مثلاً نظیر اکبر آبادی کی ''آدمی نامہ'' یا جوش کی ''سہاگن بیوہ'' کے الگ الگ مصرعوں یا ٹکڑوں میں معنی کی کثرت تو ہوسکتی ہے، لیکن من حیث المجموع دونوں ہی نظموں کے ایک ہی ایک معنی ہیں۔ یہاں معنی کا فاضلہ نہیں لیکن اقبال کی ''مسجدِ قرطبہ'' یا اختر الایمان کی ''بازآمد'' یا راشد کی ''حسن کوزہ گر'' میرا جی کی ''سمندر کا بلاوا'' میں ایک سے زیادہ معنی کا امکان ہے۔ لہٰذا ان نظموں میں معنی کا فاضلہ ہے۔ نظم کی سب سے بڑی قوت اس کی plasticity (پلاسٹک پن) ہے کہ اسے توڑ موڑ

کر جس طرح بنائیں، لیکن وہ نظم ہی رہتی ہے نظم میں تجربے، تنوع اور کثرتِ معنی کے امکانات تقریباً لامتناہی ہیں۔

مشرق کے شعرا کو خاص کر فارسی اور سنسکرت کے شعرا کو اس بات کا خاص احساس رہا ہے کہ نظم کے پلاسٹک پن سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ وہ چیز جسے مغرب میں Pattern Poftry کے عمومی نام سے یاد کیا جاتا ہے اور جسے الگ الگ لوگوں نے الگ الگ نام بھی دیے ہیں، دراصل مشرق سے مغرب گئی تھی۔ ادق ادبی اصطلاح میں اسے Carmen Figuraton یعنی تصویری نظم☆ کہتے ہیں۔ فرانس میں اس صدی کے اوائل میں اپولینئر نے اسے Calligramme کا نام دیا۔ اس صدی کے وسط میں ایک سوئس شاعر یوگن گوم رنگر (Eugen Gomringer) نے اسے کونکریٹ شاعری (Concrete Poetry) کا نام دیا اور تب سے یہی نام مغرب میں رائج ہے۔ اس طرح کی نظم کا بنیادی عنصر تحریر ہے یعنی نظم اس طرح لکھی جائے کہ اس کی شکل سے ہی معنی کی طرف اشارہ ہوسکے لہٰذا یہاں نظم خود ایک شے (object) بن جاتی ہے اور اگر نظم کے کئی حصے ہوں تو ہر حصہ دکھائی دینے والا بند visible stanza بن جاتا ہے۔ یعنی ہم نظم کے ساتھ ساتھ بند کی شکل کو بھی دیکھ لیتے ہیں اور پڑھ لیتے ہیں۔ اپولینئر نے اپنی نظم ''بارش'' میں یہی دو لفظ ''ابر بارد'' (ilpleut) اس طرح لکھے ہیں کہ تمام صفحے پر بوند بوندسی ٹپکتی نظر آتی ہے۔ ہمارے زمانے میں جو میک ڈگل (Jo McDougall) نے اس طرح کی نظمیں بہت لکھی ہیں۔ اس کی ایک نظم کا عنوان ہے The Black And Small Birds Of Remorse اور نظم اس نے اس طرح بنائی ہے کہ عنوان سے لے کر آخر تک پرندے اڑتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ مزید یہ کہ الفاظ کو اس طرح منظم کرنے کا بھی التزام رکھا ہے کہ پرندوں کی مختلف حرکات کی بھی شکل کا اشارہ ہوگیا ہے۔ اس طرح نظم میں کئی طرح کے معنی بیک وقت قائم ہوگئے ہیں۔ سب سے پہلے تو وہ لڑکی/شاعرہ/متکلم ہے جو گھر کے کاموں میں اِدھر اُدھر لگی رہتی ہے۔ لیکن پھر بھی چھوٹے موٹے طرح

☆ یہ گویا ہماری سنسکرت اصطلاح ''چتر کاویہ'' चित्र काव्य کا لفظی ترجمہ ہے

طرح کے پچھتاوے اس کی ذہنی اور جسمانی زندگی میں اس طرح مخل ہوتے رہتے ہیں جیسے ننھے ننھے سیاہ پرندے جو موقع بے موقع کھڑکی دروازے سے اندر آجاتے ہیں۔ نظم کے شروع میں 'Cool Hour' کا فقرہ شام کی طرف اشارہ کرتا ہے اور ڈنر کے واسطے ہرے سلاد پر تیل چھڑک کر سوندھنا اور سفید☆ چادریں بدلنا بھی شام کا عمل ہے۔ یعنی شام کے وقت پرندے جب اپنے گھروں کو جاتے ہیں لڑکی/متکلم کے پچھتاوے بھی پرندوں کی طرح اس کی داخلی زندگی میں گھر کر لیتے ہیں۔ آخری مصرعے سے پرندوں کی وہ ادا ظاہر ہوتی ہے جب وہ شام کو اپنے سونے کی جگہ اترتے ہیں اور ایک پاؤں کے بعد دوسرا پاؤں یوں اٹھاتے رکھتے ہیں گویا سونے کے لیے پہلو بدل رہے ہوں۔ لہٰذا اب پچھتاوے کے پرندے رات بھر یہیں رہیں گے۔ نظم ملاحظہ ہو:

The black and small birds of remorse

Come in the cool hours

One by one

To perch on the backs of chairs

Anywhere you are trying to start over

Tossing green salad, changing with sheets

They glide in of a sudden

Shift from foot to foot.

نظم کے الفاظ، معنی کے کتنے وفور کے حامل ہیں، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن اڑتے پرندوں کی شکل میں الفاظ کو لکھ کر اور اترتے، پہلو بدلتے پرندوں کا بھی تاثر الفاظ کی ترتیب کے ذریعے پیدا کر کے شاعر نے نظم کو لفظی صناعت (verbal artifact) کے ساتھ ساتھ تصویری صناعت (pictorial artifact) بھی بنا دیا ہے۔ لیکن اتنا ہی نہیں، پچھتاوے کے ننھے سیاہ پرندے جو نظم کا مرکزی استعارہ ہیں، متشکل ہو کر استعارے

☆ اس عمل کو tossing the salad کہتے ہیں

کو بھی مضبوط تر اور کثیر تر انسلاکات کا حامل بنا رہے ہیں۔

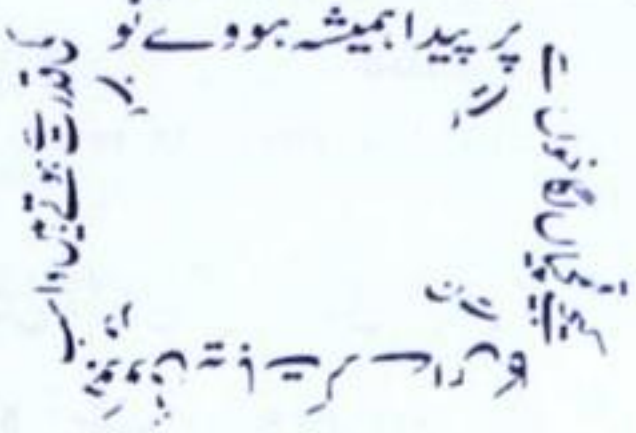
ساقی فاروقی نے بھی اپنی نظم ''خالی بورے میں زخمی بلا'' میں لفظ ''سلاخیں'' کو لوہے کی سلاخوں کی طرح لکھ کر استعارے کی پشت پناہی کی ہے۔ لیکن جو میک ڈگل نے اپنی پوری نظم کو بیک وقت استعارہ اور تصویر بنا دیا ہے۔ اسی پچھتاوے کے موضوع پر اے ای ہاؤس مین (A.E. Housman) کی نظم پڑھیں تو جو میک ڈگل کی صناعی کا کچھ بہتر اندازہ ہوسکتا ہے:

When the bells justle in a tower
The hollow night amid
Then on my tongue the taste is sour
of all I ever did.

دونوں نظموں میں انسان کی روحانی تنہائی کا مضمون ہے۔ ہاؤس مین مشاق استاد شاعر ہے اور اس نظم کا آہنگ اور کیفیت دونوں غیر معمولی ہیں۔ رات/ شام کا منظر دونوں نے بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔ ہاؤس مین کے یہاں لفظ justle اور رات کے لیے hollow کا استعارہ غیر معمولی ہیں۔ اس کے مقابلے میں جو میک ڈگل نسبتاً نو عمر خاتون ہے، لیکن اس نے نظم کو استعارہ اور تصویر دونوں بنا کر جو کیفیت حاصل کی ہے اور اس کے استعارے میں خود جو تصویریت ہے، ان چیزوں نے اس کی نظم کو ہاؤس مین کی نظم سے بلند کردیا ہے۔ اس کی نظم ایولینز کے اس قول کی عملی شکل معلوم ہوتی ہے جہاں وہ کہتا ہے کہ ''میری نظموں میں جو ایک ... سرے کے بالمقابل رکھی ہوتی ہیں وہ بھی ان الفاظ سے کم معنی خیز نہیں ہوتیں جن کے ذریعے میں وہ شکلیں بناتا ہوں۔''

ہمارے یہاں (یعنی اردو میں) ... ت شجر میں لکھی ہوئی غزل کو ایک طرح کی کونکریٹ نظم کہہ سکتے تھے، لیکن وہ غزل کی ہیئت میں پھر بھی مقید رہتی ہے۔ پرانے لوگوں نے صنعتِ چہار در چہار اور صنعتِ مدوّر کو کبھی کبھی ضرور برتا، لیکن صرف تیزیِ طبع دکھانے کے لیے اور چوں کہ چہار در چہار اور مدوّر میں ایک مصرع یا زیادہ سے زیادہ ایک شعر ہوتا ہے جس سے اور مصرعے/ اشعار بنائے جاتے یا generate کیے جاتے ہیں اس

لیے وہ نظم کے تجربے کی حیثیت سے کچھ زیادہ کارگر نہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ ہمارا عروضی نظام خاصا گٹھا ہوا ہے اور ہم ایسا کلام نہیں بنا سکتے جو بحر میں نہ ہو لیکن موزوں ہو۔ اس بنا پر بھی صنعتِ مدوّر وغیرہ زیادہ سرسبز نہ ہوسکیں۔ دیبی پرشاد سحر بدایونی نے البتہ صنعتِ مدوّر کا خیال لے کر ایک رباعی ایسی لکھی ہے جس سے ایک ایسے چوکھٹے کی شکل بنتی ہے، جس کے چاروں کونوں پر آئینے لگے ہوں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہر مصرعے کا آخری لفظ پلٹ کر اگلے مصرعے کا پہلا لفظ بن جاتا ہے۔



چاروں کونوں پر آئینے ہونے کا اثر یہ ہوا کہ پہلے مصرعے:

رت پر پیدا ہمیشہ ہووے نوبر

کا پہلا لفظ چوتھے مصرعے:

نت کیجیے قمچیاں لگاخوں سے تر

کے آخری لفظ ''تر'' کا عکس، یعنی ''رت'' کا عکس ہے دوسرے مصرعے:

رب کی قدرت سے ہوتے ہیں واسب در

کا پہلا لفظ یعنی ''رب'' پہلے مصرعے کے آخری لفظ، یعنی ''ب ر'' کا عکس ہے تیسرے مصرعے:

رد جو کوئی یہ بات کرے اس کا تن

کا پہلا لفظ یعنی ''رد'' دوسرے کے آخری لفظ یعنی ''در'' کا عکس ہے اور چوتھے مصرعے:

نت کیجیے قمچیاں لگاخوں سے تر

کا پہلا لفظ یعنی ''نت'' تیسرے کے آخری لفظ یعنی ''تن'' کا عکس ہے۔ گویا یہ رباعی کیا ہے بلی کا شوخ بچہ ہے جو اپنی ہی دم کو پکڑنے کے لیے چکر کھاتا ہے۔ یا پھر وہ ایسا اژدہا

ہے جس نے اپنی دم اپنے منہ میں لے رکھی ہے۔

نظم کی وہ شکل جو ہم نے سحر بدایونی کی رباعی میں دیکھی، ای ای کمنگس (E.E. Cummings) کے اس خیال کی یاد دلاتی ہے کہ نظم کی زبان یعنی الفاظ کے آگے جو کچھ ہے (معنی، کیفیت وغیرہ) وہاں تک پہنچنے میں قاری کو دیر لگائی جائے تاکہ بقول سی کے اسٹیڈ (C.K.Stead) ہم ذریعۂ اظہار اور وسیلۂ ابلاغ (یعنی الفاظ) پر سے بسرعت اور انھیں نظر انداز کرتے ہوئے نہ گزر جائیں، جیسا کہ ہم عام طور پر کرتے رہتے ہیں۔ ہم اردو والے غزل کے تجربے سے واقف ہیں کہ ردیف و قافیہ کی مسمریزی کی کیفیت ہمیں اکثر الفاظ کی نوعیت، ان کی شکل، ان کی ترتیب وغیرہ پر غور کرنے سے باز رکھتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ غزل ایسے معاشرے کی پیداوار ہے جہاں شعر زبانی سنایا جاتا تھا اور کمنگس کی نظمیں ایسے معاشرے کی اولاد ہیں جہاں شعر سننے کا رواج بہت کم ہے، شعر پڑھنے کا زیادہ، مثلاً کمنگس کی حسبِ ذیل نظم ہمارے کلاسیکی غزل والے معاشرے میں نہیں لکھی جاسکتی اور نہ اردو جیسی زبان میں جہاں موزونیت کے قاعدے بہت واضح اور سخت ہیں اور جہاں حرف ملا کر لکھے جاتے ہیں، ملاحظہ ہو:

(Fea so
Therr !f!
Ain te

:Dreamin R?N
G Field 0 00
Ver Forest & ; NE)

Wh
o Could
Be

سی کے اسٹیڈ کہتا ہے کہ زبان وہ شے ہے جو ہمیں اس دنیا سے باہر نکال لاتی ہے جو ہمارے پاس پہلے ہی سے ہے۔ کسی چیز کی نمائندگی اسی وقت کامیاب ہوسکتی ہے

جب ہم اسے پہچان لیں جیسا کہ ارسطو نے کہا ہے کہ جب ہم کسی ایسے شخص کی تصویر دیکھتے ہیں جسے ہم پہلے سے ہی جانتے ہیں تو ہمیں اسے پہچان کر خوشی ہوتی ہے کہ اچھا یہ اسی شخص کی تصویر ہے۔ کمنگس کی مندرجہ بالا طرح کی نظموں میں ہم اپنی ہی دنیا سے دوچار ہوتے ہیں، لیکن آہستہ آہستہ اور اس تجربے کے ساتھ کہ جس دنیا کو ہم جانتے ہیں اور جسے زبان کے ذریعے ہم ظاہر کرتے ہیں وہ زبان ہی کے ذریعے اجنبی اور انوکھی بھی بن سکتی ہے۔ چناں چہ کمنگس کی مندرجہ بالا نظم ہمیں ایک تحیر اور تجسس سے دوچار کرتی ہے اور یہ تحیر اس وقت اور بھی خوش گوار ہوجاتا ہے جب ہم نظم کے اندر بنی ہوئی ''تصویر'' کو ''پہچان'' لیتے ہیں، یعنی ہم دریافت کرتے ہیں کہ کمنگس کا بظاہر اَن مل نقشہ تو دراصل تین مصرعوں کی ایک لطیف نظم ہے جو ہائیکو کی یاد دلاتی ہے:

Feather rain dreaming
Field over forest and who
could be softer? no one

نظم کے اندر نظم، یا کوئی اور عبارت یا نام ڈالنے کی صنعت ہمارے یہاں بھی ہے اور مغرب میں بھی۔ ہمارے یہاں اسے ''توشیح'' اور انگریزی میں اسے Acrostic کہتے ہیں۔ توشیح کی تعریف شمس الدین فقیر نے یہ لکھی ہے کہ قصیدہ، قطعہ وغیرہ کے اشعار کے اوائلی حروف جمع کریں تو شعر یا مصرع یا فقرہ حاصل ہو اور اشعار کے وسطی اور آخری حروف کو بھی یوں ہی جمع کر کے کوئی عبارت بنائیں تو وہ بھی توشیح کہلائے گی (واضح رہے کہ توشیح اور شے ہے اور عربی شاعری کا موشحہ اور شے)۔ توشیح سے کئی فائدے حاصل ہوتے ہیں۔ اوّل تو یہی کہ زبان پر توجہ مرتکز ہوجاتی ہے اور شعر کے اصل مقاصد میں سے ایک مقصد کہ لسانی اظہار کے امکانات کو وسعت دینا حاصل ہوتا ہے۔ پھر یہ کہ ایک پنتھ دو کاج کے ذریعے تنوعِ معنی پیدا ہوتا ہے۔ پھر یہ کہ ہیئت کی یکسانی میں تھوڑا بہت تلاطم آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ توشیح ہر صنف میں ممکن ہے اور اس طرح یہ غزل کی بنیانِ مرصوص میں بھی تھوڑے بہت کھردنچے اور خراشیں ڈال سکتی ہے۔ نظم بطور شے اور نظم بطور بامعنی اظہار کے درمیان توشیح وجود میں آتی ہے کہ یہاں ہر بیت/مصرعے کا پہلا

حرف اپنی جگہ پر بامعنی ہے کیوں کہ لفظ کا حصہ ہے اور بے معنی بھی ہے کیوں کہ لفظ سے الگ کرلیا گیا ہے لیکن پھر وہ تمام پہلے حروف جمع کر کے بامعنی لفظ بنا دیا گیا ہے اور اگر لفظوں کو جمع۔کر کے نئی بامعنی عبارت بنے تو کیا ہی خوب شکل پیدا ہو۔ دیبی پرشاد سحر بدایونی نے اپنی کتاب ''معیار البلاغت'' میں ایک مثال ایسی نقل کی ہے جو حسبِ ذیل ہے:

گیندن لال صاحب گوہر بدایونی نے ایک کتاب ''پنجۂ گوہریں'' نام میں ایک قصہ نثر میں لکھا ہے جس کی ہر سطر کے اوّل و آخر و درمیان کے دو الفاظ سے چار مثنوی مختلف بحور کی مشتمل جداگانہ قصوں پر بطریق توشیح نکلتی ہیں بطور مثال اس کے یہ سطور نقل کرتا ہوں۔

اللہ کا	شکر بندے سے ہونا محال ہے لیکن ہر کام کے آغاز میں	بہرحال	ہے آنکھیں ہر انسان کو اس لیے عطا ہوئی ہیں کہ اس کی	قدرت	پر نظر کرے زبان و لب اس لیے دیے ہیں کہ	حق سبحانہ کا
نام	ازبر کرے کانوں سے حتی الامکان ہر فرد بشر کو یہ	لازم ہے	کہ کلامِ حق جس کو اپنے عقیدے اور مذہب کی مدد سے مصنف	قادر	یا نازل سمجھے دھیان دے کر اور مرشدوں سے ہدایت	لے کر
پہلے	ہر ایک کان سے سماعت کرے دل کا یہ کام اور فرض ہے کہ	حمد	پاک پروردگار کی بہ خلوصِ عقیدت کرے ہاتھوں	کا ہو	نام اس لیے ہے کہ حسبِ توفیق اور تا بہ مقدور اس کا	نام
لے کر	خیرات پر مائل رہیں پانوں کا پاتا اس غرض ہے کہ	خدا	شناسی کی راہ پر چلیں ہرگز نہ غافل رہیں ان امور کا	کس سے بیان	ہوسکتا ہے اور نہیں ہیچمیرز کیا لکھ سکتا ہوں لہٰذا بہتر ہے کہ	ایک لطیفہ☆ لکھوں

مندرجہ بالا عبارتِ نثر کی ہر سطر کے اوّل و آخر الفاظ کو جمع کرنے سے

☆ یہ لفظ مصرع دوم کا جزو ہے

حسبِ ذیل مصرعے بنتے ہیں۔ یہ الگ الگ چار عبارتوں کے مصرعے ہیں:

۱۔ اللہ کا نام پہلے لے کر
۲۔ بہرحال لازم ہے حمدِ خدا
۳۔ قدرتِ قادر کا ہو کس سے بیان
۴۔ حق سبحانہ کا لے کر نام

یعنی اصل قصہ ''پنجۂ گوہرین'' ہے جو نثر میں ہے اور اسی کی عبارت سے چار الگ الگ قصے اور بنتے ہیں جو منظوم ہیں۔ واقعی اللہ کی قدرت نظر آتی ہے۔

یہ بات نہ بھولنا چاہیے کہ نظم کا اسلوب ہر اس شے سے تو نگر بن سکتا ہے جو نظم کے الفاظ کی طرف ہماری توجہ منعطف کرے۔ صنعتِ مدوّرہ وغیرہ کو شمس الدین فقیر نے بچوں کا کھیل کہا ہے۔ اس وجہ سے کہ یہاں الفاظ کو معنی کی نہیں بلکہ معنی کو الفاظ کی متابعت کرنی پڑتی ہے، یعنی اس میں وہی معنی بیان ہوسکتے ہیں الفاظ جن کی اجازت دیں۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ ہر وہ ترکیب یا طریقہ جو الفاظ یا الفاظ کے ذریعے بنائی ہوئی عبارت کو اجنبی بنا کر پیش کرے، بذاتِ خود استعارے کا کام کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسی نثر جو نظم کی طرح لکھی جائے تو نظم معلوم ہو اور ایسی نظم جو نثر کی طرح لکھی جائے تو نثر معلوم ہو، اعلیٰ درجے کا استعاراتی کارنامہ ٹھہرتی ہے۔ میراجی کی نظم ''جاتری'' فاعلن کی تکرار سے بنی ہے لیکن صفحے پر نثر کی طرح لکھی گئی ہے اور اسے پڑھتے وقت اکثر اس بات کا احساس بھی ہوتا ہے کہ عبارت باوزن ہے لیکن اسے بالکل نثر کی طرح یعنی نظم یا موزوں کلام کے آہنگ سے مختلف آہنگ میں پڑھ سکتے ہیں، اسی طرح کہ فاعلن کی تکرار بھی قائم رہتی ہے۔ میراجی ہی کی نظم ''آبگینے کے اس پار کی شام'' نظم کی طرح لکھی ملتی ہے۔ ساری نظم میں مفاعیلن کی تکرار ہے۔ لیکن نظم کو بہ آسانی نثری عبارت کی طرح پڑھ سکتے ہیں۔ اختر الایمان کی بہت سی نظمیں مثلاً ''جگولو''، ''مفاہمت'' اور ''تحلیل'' گفتگو کے آہنگ میں ہیں لیکن وزن و بحر کے نک سک سے درست ہیں۔ مجید امجد کے آخری زمانے کی تمام نظموں میں تفکر لیکن بے ساختہ خود کلامی کا غیر معمولی آہنگ ہے۔ بلراج

کومل کی زیادہ تر نظمیں ایسی ہیں جیسے کوئی شخص رک رک کر سوچ سوچ کر بات کہہ رہا ہو۔ اس کے برخلاف محمد علوی کے یہاں لگتا ہے کہ کوئی شخص اپنے سارے مکاشفات جلد سے جلد بیان کرنا چاہتا ہو۔ لطف یہ ہے کہ ان سب کے یہاں نظم کی خوش آہنگی میں پھر بھی کمی نہیں۔ یہ سب استعاراتی کارگزاریاں ہیں، کیوں کہ شاعر ان کے ذریعے mimesis (یعنی واقعیت) کو شکست دینا چاہتا ہے۔

نظم کے اسلوب میں اس قدر پیچیدہ رنگا رنگی اور تجربے کی اس قدر آزادی کے پیشِ نظر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ پھر کیا نظم کے اسلوب کو غزل کے اسلوب سے برتر قرار دیا جائے؟ اس میں کوئی شک نہیں کہ تنوع اور ارتقا کے وفور کے باعث اس سوال کا جواب ''ہاں'' میں ہے۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ غزل جیسی صنف بہت کم لوگوں کے پاس ہے اور یہ ہمارے تخلیقی وجود میں اس طرح پیوست ہوچکی ہے کہ اسے ہمارے لسانی اظہار کا ایسا سرچشمہ کہنا چاہیے جو کبھی خشک نہ ہوگا۔ آرنلڈ نے چوسر کو Well of English undefiled (انگریزی زبان کی خالص پنیاسوت) کہا تھا۔ غزل کو ہم اردو کی روح و رواں کہہ سکتے ہیں۔

(۱۹۹۴ء)

دریافت اور بازیافت: ترجمے کا معاملہ

ترجمے کے بارے میں سوالات اور مسائل کا گہرا تعلق زبان کی اصل اور نوعیت کے بارے میں سوالات سے ہے۔ اگر کوئی ایسی واحد قدیمی زبان نہیں تھی جسے ہم ام الالسنہ کہہ سکیں اور اگر ہر زبان اپنی جگہ بے عدیل و بے نظیر ہے، تب تو ترجمہ ناممکن ہے۔ چوں کہ ایک زبان سے دوسری زبان میں کسی نہ کسی طرح کا ترجمہ ممکن ہے، اس لیے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ کبھی کوئی قدیمی، آفاقی ام الالسنہ تھی جس نے اپنے نشان بعد کی تمام زبانوں میں چھوڑے ہیں اور اسی باعث یہ ممکن ہوسکا کہ انسان اپنے تجربے کو دوسروں تک پہنچا سکتے ہیں اور اپنے خیالات کی ترسیل دوسروں تک کرسکتے ہیں۔ نوم چومسکی (Noam Chomsky) اسی نظریے کا مؤید معلوم ہوتا ہے۔ شاید اس لیے کہ اس نظریے کی رُو سے کسی آفاقی تبدلاتی (transformational) گرامر کے وجود کا بھی امکان پیدا ہوتا ہے۔ چومسکی کہتا ہے کہ "انسانی دماغوں میں ایک نظامِ قواعد مشترک ہے اور یہی نظامِ قواعد ہمارے لیے یہ بات ممکن بناتا ہے کہ ہم لامتناہی پھیلاؤ کے اندر واقع ہونے والے فقروں کو اپنے اندر وصول کرنے (process) اور ان کی تعبیر کرنے میں کامیاب ہوسکیں۔"

چومسکی کے بہت سے تصورات کی مخالفت گزشتہ چند برسوں میں ہوئی ہے لیکن اس کے اس سوال کو کوئی اطمینان بخش جواب نہیں مل سکا ہے کہ انسان بولتا کیوں ہے؟ کیا انسان اس لیے بولتا ہے کہ اس کے حلق اور گلے میں خاص طرح کے عضلات اور ہڈیاں ہیں جو آواز نکالنے میں معاون ہیں یا انسان کے حلق اور گلے میں خاص طرح کے عضلات اور ہڈیاں اس لیے ہیں کہ وہ بول سکتا ہے؟ یہ معاملہ صرف اس بات کا نہیں ہے کہ فوقیت کس کو حاصل ہے؟ بدنیات (Anatomy) کو یا حیاتیات (Biology) کو؟ کیوں کہ اگر انسان اس لیے بولتا ہے کہ اس کا گلا ایک خاص طرح کا ہے تو پھر زبان ایک محض بدنیاتی معاملہ ہے اور یہ محض انسانوں کی کوئی بلا شرکتِ غیرے جاگیر نہیں۔ لیکن اگر انسان نے لاکھوں برس میں ایسا گلا ارتقائی طور پر حاصل کیا جس کے ذریعے آوازیں نکل سکیں، کیوں کہ انسان بولنا چاہتا تھا، تب تو زبان بدنیاتی نہیں بلکہ داخلی اور حیاتیاتی معاملہ ہے اور اگر ایسا ہے تو کسی ایسی زبان کا وجود تصور کرنا مشکل نہیں جسے کسی گم نام، قدیم زمانے میں تمام انسان بولتے تھے۔ اس نظریے کی رُو سے انسان کے لیے زبان فطری اور داخلی قوت ہے اور اس کی وہی حیثیت ہے جو موسیقی، ڈرائنگ اور منطق کی ہے۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ موسیقی، ڈرائنگ اور منطق کو سمجھنے کے لیے ان کا ترجمہ ضروری نہیں لیکن زبان تو علامیوں (codes) کے ذریعے اپنا عمل کرتی ہے اور ان علامیوں codes کو کھولنا، decode کرنا ہر سطح پر ضروری ہوتا ہے۔ رومان یاکسبن کہتا ہے کہ علامیہ کھولنے (to decode) کا یہ عمل اس وقت بھی ہوتا ہے جب علامیے کا مخاطب ایسا شخص ہو جو اس زبان کو نہ صرف جانتا ہو، بلکہ وہ زبان اس کی مادری زبان بھی ہو۔ کیوں کہ علامیے کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ اسے کھولا جائے (یعنی decode کیا جائے)۔ اگر ایسا ہے تب تو ہم تمام زندگی ترجمہ ہی کرتے رہتے ہیں، حتیٰ کہ اپنی زبان میں گفتگو کرتے وقت بھی ہم ترجمہ ہی کر رہے ہوتے ہیں۔ لہٰذا ترجمہ ایسا عمل ہے جو ضروری بھی ہے اور پسندیدہ بھی۔ جب دو اشخاص کے درمیان علامیے مشترک ہوں تو مشکل نہیں ہوتی بلکہ یوں کہیے کہ ہوتی ہے مگر بہت کم، اتنی نہیں

ہوتی کہ بات سمجھ میں نہ آئے۔ اصل مشکل تب پیدا ہوتی ہے جب گفتگو کرنے والوں کے درمیان علامیہ مشترک نہیں ہوتا، مثلاً جب ہمارا سابقہ ایسی زبان سے پڑتا ہے جس سے ہم نابلد ہوں۔ ایسی صورت میں اجنبی زبان کے علامیوں کو سیکھنا اور ان اجنبی علامیوں کو اپنے مانوس علامیوں میں منتقل کرنا پڑ جاتا ہے۔

علامیوں کو اس طرح منتقل کرنے میں ان کے معنی کا کتنا حصہ ضائع ہوجاتا ہے۔ مثالی صورتِ حال کی رُو سے تو یہ ہونا چاہیے کہ کچھ بھی ضائع نہ ہو، خاص کر اگر تمام زبانوں کی ماں ایک ہی زبان ہے۔ لیکن حقیقی صورتِ حال یہ ہے کہ بہت کچھ ضائع ہوجاتا ہے۔ کیفیت کے اعتبار سے بھی اور کمیت کے اعتبار سے بھی، بلکہ یوں کہیے کہ کیفیت کے اعتبار سے نقصان اتنا زیادہ ہوتا ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ نقصان کی نوعیت محض کمیت سے متعلق ہوتی ہے۔ اس معاملے پر آئندہ بحث ہوگی۔ فی الحال تو زبان کی نوعیت کے بارے میں ایک دو باتیں اور ہوجائیں۔

چومسکی کے مخالف نظریات لسان میں ایک نظریہ یوں ہے کہ زبان دراصل تہذیب سے مختص ہے۔ بعض لوگ تو یہاں تک کہہ دیں گے کہ تہذیب ہی زبان سے مختص ہے، یعنی اگر زبان مجموعہ ہے حیات و کائنات کے بارے میں بیانات کا، تو تہذیب ان بیانات کی عملی صورت یا ان کا عملی پہلو ہے۔ اس طرح معلوم ہوا کہ تہذیب کچھ نہیں ہے، وہ محض زبان کی اولاد ہے۔ جارج اسٹائنر (George Stainer) کا نظریہ تقریباً یہی ہے جب وہ کہتا ہے bread یعنی ''روٹی'' کے لیے انگریزی لفظ کو pain (یعنی ''روٹی'' کے لیے فرانسیسی لفظ) کا ترجمہ نہیں کہہ سکتے۔ فرانسیسی کانوں کو لفظ pain میں احتیاج اور پُرجوش مطالبے کی وہ گونج سنائی دیتی ہے جو انگریزی لفظ میں ہے ہی نہیں۔ لہٰذا اس نظریے کی رُو سے یہ ہم نہیں ہیں جو کوئی نظریۂ حیات و زندگی وضع کرتے ہیں اور پھر اسے زبان کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں بلکہ یہ زبان ہے جو ہمارے نظریۂ حیات و زندگی کو وضع کرتی ہے۔ یہاں ہم ارسطو کے اس خیال کے بہت قریب پہنچ جاتے ہیں کہ کسی چیز کو نام دینا اور اس کو بیان کرنا ہی اس شے کا علم حاصل کرنا ہے۔ یعنی جب آپ

نے کسی شے کو نام دے دیا اور اس کو بیان کر دیا تو اس کا علم آپ کو حاصل ہو گیا۔ یہ تصور تمام قدیم فلسفوں اور قبلِ قدیم اعتقادات میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ پرانے تصورات کی رُو سے لفظ اور شے ایک ہی تھے۔

رچرڈ رورٹی (Richard Rorty) نے نطشے اور ولسن گڈمین کے خیالات سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے حالیہ خیال انگیز مضامین کے سلسلے میں اس بات سے بحث کی ہے کہ خودی (Selfhood) اور لسان دونوں ہی وجوب سے معرا ہیں۔ رورٹی کا کہنا ہے کہ حقائق (یا حقیقت) چوں کہ زبان کے ذریعے ظاہر کیے جاتے ہیں اور زبان انسان کی بنائی ہوئی ہے، اس لیے حقائق (یا حقیقت) بھی انسان کے بنائے ہوئے ہیں۔ یہ تصور ترجمے کے لیے پیغامِ موت کا حکم رکھتا ہے کیوں کہ اگر تمام سچائیاں انسان کی بنائی ہوئی اور وجوب سے عاری ہیں تو ایسی کوئی آفاقی حقیقت نہیں جسے ہم جان سکیں اور جس کا ترجمہ کر سکیں۔ تمام تراجم کو یہ خطرہ لاحق ہے کہ وہ محض ہماری سچائیوں کی تخلیقِ نو ہیں اور ان میں کوئی بھی اصلیت نہیں۔

لیکن اگر ہم رورٹی کے اس تصور کو مسترد بھی کر دیں کہ زبان وجوب سے عاری ہے تو بھی ہم ان مسائل کو حل کرنے سے بہت دور رہیں گے جو زبان کے تفاعل کے بارے میں آج کے مقبول نظریات کے ذریعے پیدا ہوتے ہیں۔ سی ایس پیرس (C. S. Peirce) اور فرڈنیاں سوسیور (Ferdinand Sanssure) کی تحریرات اس صدی کے شروع میں منظرِ عام پر آئیں اور آج تو سوسیور کی لسانیات اس زمانے کا برحق نظریۂ لسان بن گئی ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب The World. The Text And The Critic میں کہا ہے کہ لسان کے عدم وجوب کا نظریہ سب سے پہلے اسپینی عرب فلسفی ابن حزم نے پیش کیا۔ ان تمام خیالات کے نتیجے میں یہ مشکل پیدا ہوتی ہے کہ اگر زبان مطلق حقائق کا گہوارہ نہیں ہے، تب ہم دنیا کے بارے میں علم صرف منفی اصطلاحات کے ذریعے حاصل کر سکتے ہیں اور یہ منفی اصطلاحات بھی انسان کی بنائی ہوئی ہیں۔

ترجمے سے ان معاملات کا تعلق ظاہر ہے۔ اگر معنی الفاظ کے اندر اصلی وجود

نہیں رکھتے بلکہ محض اَلل ٹپ ہیں تو کیا ہم یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ کسی فن پارے میں مرادِ شاعر کیا تھی؟ کیا ہم یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے معاصرین نے اس کے کلام سے کیا مراد لی تھی؟ اور اگر ہم شاعر کی مراد کو سمجھنے میں کامیاب بھی ہوجائیں تو کیا یہ ضروری ہے کہ اس کا مفہوم ہمارے لیے بھی معنی خیز ہو؟ اگر نہیں تو کیا جب ہم کسی فن پارے کا ترجمہ اپنی فہم کے اعتبار سے کرتے ہیں تو کیا ہم اس فن پارے پر اپنے معنی مسلط نہیں کررہے ہیں؟ شاید اسی لیے بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ترجمہ محض ترجمہ نہیں، بلکہ ترجمہ شدہ فن پارے کی عمدہ تنقید بھی ہوتا ہے اور فرض کیجیے کہ ہم مرادِ شاعر کو سمجھ گئے اور مرادِ شاعر ہمارے لیے بامعنی بھی ہے تو اب ہم کیا کریں؟ مثال کے طور پر پرانے یونانیوں کا خیال تھا کہ نظر یا بصارت روشنی کی باریک لکیریں ہیں جو آنکھ سے نکل کر اشیا پر پڑتی ہیں اور اس طرح اشیا ہمیں دکھائی دیتی ہیں۔ یونانیوں کے اس نظریے کی بنا پر فارسی، عربی، ترکی، اردو وغیرہ میں ''تارِنگاہ'' قسم کے صدہا استعارے وجود میں آئے۔ اس تصور کی وجہ سے شعرا کے لیے یہ ممکن ہوا کہ وہ بصارت کو کسی طبیعی قوت کی طرح کا فرض کرسکیں۔ پھر معشوق کی نگاہ کے لیے خنجر، تلوار، تیر وغیرہ استعارے ممکن ہوسکے۔ مصری سائنس داں ابن الہیثم نے دسویں صدی میں دریافت کیا کہ روشنی آنکھ سے نکل کر اشیا پر نہیں پڑتی بلکہ وہ روشنی جو اشیا پر باہر سے پڑتی ہے، اس کے ذریعے آنکھ کے پردے پر تصویریں بنتی ہیں۔ ابن الہیثم کے تصورات کی وجہ سے اس طرح کے مضامین وجود میں آئے کہ دیکھی ہوئی شے کا نقش (یا عکس) آنکھ پر ہمیشہ کے لیے مرتسم ہوجاتا ہے۔ اب اگر آپ انگریزی میں ترجمہ کررہے ہیں تو اس طرح کے استعاروں کو کس طرح ادا کریں گے کہ نگاہیں تیر ہیں یا یہ کہ آنکھ کی سطح پر کسی شے کا نقش ہمیشہ کے لیے کالجر ہوگیا ہے؟ آپ جو بھی کریں، لیکن اصل بیان کی کچھ نہ کچھ سچائی ترجمے میں ضرور ضائع ہوجائے گی۔

کہا گیا ہے کہ چوں کہ تمام زبان ہی الل ٹپ ہے، اس لیے تمام زبان استعارہ ہے۔ لہٰذا مترجم کو چاہیے کہ لفظ بہ لفظ ترجمے کے بجائے استعارہ بہ استعارہ ترجمہ کرے۔

لیکن یہ استدلال دوری (circular) ہے، کیوں کہ اگر تمام زبان استعارہ ہے تو الفاظ سے الگ استعارہ کوئی چیز نہیں۔ لیکن چلیے تھوڑی دیر کے لیے اس استدلال کو تسلیم کر لیتے ہیں کہ مترجم کو چاہیے کہ استعارہ بہ استعارہ ترجمہ کرے۔ استعارے کی بنیاد یہ ہے کہ مماثلت کی بنا پر معنی میں توسیع ہو اور مماثلت کا تصور پیدا ہوتا ہے ہمارے تصورِ حیات و زندگی سے اور ہمارا تصورِ حیات و زندگی اگر زبان کا پروردہ نہیں بھی ہے تو زبان سے متاثر ضرور ہوتا ہے۔ سی ایس پیرس (C. S. Peirce) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''لفظ کتا کسی کو نہیں کاٹتا'' لہٰذا کتے اور خون خواری میں مماثلت اس وجہ سے نہیں ہے کہ لفظ ''کتا'' میں کوئی خاص ''کتاپن'' ہے۔ یہ مماثلت اس وجہ سے ہے کہ ہمارے نظریۂ حیات و زندگی کی رُو سے کتے خوں خوار ہوتے ہیں۔ لیکن اگر کوئی تہذیب ایسی ہو جس میں کتے کو معصوم اور مقدس مانا جاتا ہو تو کتے اور خوں خواری کی مماثلت غائب ہو جاتی ہے۔ فرض کیجیے ایسی کسی تہذیب میں کوئی مترجم آڈن (Auden) کی ایک نظم کا ترجمہ کر رہا ہے جس میں یہ دو سطریں ہیں:

In the nightmare of the dark
all the dogs of Europe bark

تو ایسی تہذیب والے کے لیے یہ مصرعے مفہوم سے عاری ہوں گے۔ لہٰذا اس کے ترجمے میں یogs کی جگہ کوئی اور جانور رکھنا پڑے گا، مثلاً بھیڑیا، لکڑ بگھا لیکن فرض کیجیے کہ ہمارے مترجم کی تہذیب میں بھیڑیے اور لکڑ بگھے کا وجود نہیں۔ وہ سوچ سمجھ کر ان کا نزدیکی درندہ ''شیر'' اپنے ترجمے میں لکھ دیتا ہے۔ بھیڑیے یا لکڑ بگھے کا لفظ رکھنے کے بعد اسے لفظ bark کے لیے بھی کوئی دوسرا لفظ رکھنا پڑتا۔ لیکن لفظ شیر کا انتخاب کر کے وہ دُہری مشکل میں پڑے گا اسے لفظ bark کی جگہ کوئی اور لفظ تو رکھنا ہی ہوگا، لیکن ''شیر'' کہہ کر وہ مرادِ شاعر سے بہت دور بھی جا پڑے گا، کیوں کہ آڈن انگریزی شاعر ہے اور یورپ میں شیر ہوتے ہی نہیں۔ لہٰذا ''یورپ کے شیر'' اتنا ہی بے معنی ہے جتنا ''ہندوستانی زیبرا'' یا ''خطۂ شمالی کا مور'' پھر مصیبت یہ ہے کہ بھونکتے ہوئے کتوں کے پیکر میں بہت سے انسانی، گھریلو انسلاکات بھی ہیں۔ جہاں آپ نے لفظ bark کو ترک کیا، وہ

انسلاکات بھی ترک ہو جائیں گے اور ترجمہ ناقص رہ جائے گا۔

لہٰذا ایسا لگتا ہے کہ دونوں طرح مترجم کی شکست ہی بدی ہے۔ اگر لفظ بہ لفظ ترجمہ سہل ہو سکتا ہے تو غیر لفظی یا استعاراتی یا تخلیقی ترجمہ بھی اسی خطرے میں ہے۔

بہت سے مترجم کہتے ہیں کہ اگر ہم ''اصل کی روح'' کو ادا کردیں تو ہم نے اپنا کام کرلیا، کیوں کہ الفاظ تو بہرحال ناقابلِ ترجمہ ہیں۔ یا اگر ان کا ترجمہ ہو بھی جائے تو وہ اصل کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ یہاں میں اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ کیا مترجم بلکہ کسی بھی شخص میں یہ صلاحیت ہوتی بھی ہے کہ وہ اصل کی روح کے بارے میں صحیح صحیح بیان کر سکے کہ وہ کیا ہے؟ لیکن میں یہ سوال ضرور پوچھوں گا کہ کیا اصل الفاظ کے علاوہ اور بھی کوئی الفاظ ہو سکتے ہیں جو اصل کی روح کو بیان کرسکیں، مثلاً نگاہوں کے تیر، اس فقرے کی روح کو بیان کرنے کے لیے کون سے الفاظ یا کون سی عبارت کافی ہوگی۔ اقبال کا مصرع ہے:

اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دل نشیں

یہاں ''دل نشیں'' کے لغوی معنی ہیں دل میں بیٹھا ہوا، دل میں گڑا ہوا، دل میں بیٹھنے یا گڑنے کی صلاحیت رکھنے والا۔ اس کے مجازی معنی ہیں دل کو کھینچنے والا، دل کو متاثر کرنے والا۔ اب ''نگاہوں کے تیر'' کی مناسبت سے ''دل نشیں'' کے لغوی معنی ترجمے میں زیادہ بہتر معلوم ہوں گے اور اس فقرے کا لغوی ترجمہ ''اصل کی روح'' سے نزدیک تر معلوم ہوگا۔ پھر اس قاعدے کا کیا بنا کہ مترجم کو چاہیے کہ وہ لغوی معنی کو نظر انداز کر کے ''اصل کی روح'' کو اپنی گرفت میں لائے؟ اکثر تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لغوی معنی ہی میں اصل کی روح پوشیدہ ہے۔

وکٹر کیئرنن (Victor Kiernan) نے اقبال کے محولہ بالا مصرعے کا ترجمہ یوں کیا ہے:

Those glances whose barbs sticks in the heart where they fall.

ظاہر ہے کہ اس ترجمے میں ''دل نشیں'' کے دونوں معنی لغوی اور استعاراتی مفقود ہیں۔ پھر

ترجمے کے آخری تین لفظ where they fali نہ صرف بالکل نامناسب ہیں، بلکہ تکرارِ ناروا کی بھی مثال ہیں۔ مترجم نے یہ فقرہ وزن کو پورا کرنے کے لیے اور شاید انگریزی میں barb of glances کی تقریباً بے معنویت کو نرم کرنے کے لیے مصرعے میں داخل کیا ہے۔ پھر یہ بھی غور کیجیے کہ اردو کا مصرع اپنی جگہ پر مکمل ہے۔ مترجم نے اس کی ہیئت کو بدل کر مصرعے میں تکمیلیت کے احساس کو بھی نقصان پہنچا دیا ہے۔

مزید مسئلہ یہ ہے کہ مترجم کی ذاتی ترجیحات، اصل زبان اور ترجمے والی زبان کے لیے اس کا جبلی اور باطنی احساس اور جس مصنف کا ترجمہ وہ کررہا ہے، اس کے پورے کلام کے بارے میں مترجم کا تاثر یہ سب باتیں مختلف طرح سے ترجمے پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اسٹینلی برن شا (Stanley Burnshaw) نے اپنی کتاب (Varieties of Literary Experience) کے دیباچے میں اس کی بڑی مؤثر مثال فراہم کی ہے۔ ٹومس مان (Thomas Mann) کے طویل افسانے ''ٹونیو کروگر'' (Tonio Krogar) کا محض ایک سادہ سا جملہ وہ ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ اصل جرمن زبان سے اس کو حسبِ ذیل طریقوں سے انگریزی میں منتقل کیا گیا ہے۔

بی کیو مارگن : And Tonio Kroger journeyed northward

کنتھ برک : And Tonio Kroger travelled north

ایچ ٹی لو پورٹر : And Tonio Kroger travelled north

خود مان کا منظور شدہ ترجمہ: And Tonio Kroger went north

بعض لوگ کہہ سکتے ہیں کہ آخری شکل، جسے خود اصل مصنف کی منظوری حاصل ہے، سب سے زیادہ کم زور ہے تو کیا بطور مترجم ہم یہ حق رکھتے ہیں کہ مصنف کی ترجیح اور منظوری کو نظر انداز کردیں اور اس طرح ترجمہ کریں جس طرح ہم مناسب سمجھتے ہیں؟

میں نے اوپر کہا ہے کہ زبان میں کوئی چیز درحقیقت کمیت کی حامل نہیں ہوتی، بلکہ ہر چیز کیفیت کا حکم رکھتی ہے۔ ترجمے میں اصل کا جو کچھ چھوٹ جاتا ہے وہ بھی اتنی ہی کیفیت کا حامل ہوتا ہے جتنا وہ حصہ جو اصل سے ترجمے میں پہنچتا ہے۔ کوئی ضروری

نہیں کہ ہم روبرٹ فروسٹ کی طرح یہ کہیں کہ شاعری وہ ہے جو ترجمے میں حذف ہوجاتی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ترجمہ دراصل قربانیوں اور مفاہمتوں کا سلسلہ ہوتا ہے۔ جب ہم شاعری کا ترجمہ کرتے ہیں تو وزن و بحر، شعر کی ظاہری ہیئت، قافیہ مختلف طرح کے بصری علامیے روز مرہ اور محاورہ کے وہ حصے جو اصل زبان کے باہر بے معنی ہوجاتے ہیں، الفاظ کی شکل و بافت، ہمیں ان سب کو سب سے پہلے قربان کردینا پڑتا ہے۔ ان میں سے کچھ قربانیاں لائقِ برداشت تو ہوتی ہیں لیکن چوں کہ مندرجہ بالا تمام کی تمام چیزیں شعر کے معنی کا حصہ ہوتی ہیں، اس لیے ہم جس حد تک انھیں ترک کرنے پر مجبور ہوں گے، اس حد تک ہم اس شعر کے اندر موجود شاعری کو بھی ترک کرنے پر مجبور ہوں گے۔ علیٰ ہذالقیاس، گرامر کا بہت سارا حصہ بھی ترجمے میں ضائع ہوجاتا ہے اور یہ نقصان بھی کیفیت کا حامل ہے، محض کمیت کا نہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد نے اپنے اردو ترجمۂ قرآن کے دیباچے میں لکھا ہے کہ (اور یہ بات بہت اہم ہے، اس کو بیان کرنے میں اوّلیت کا شرف بھی نذیر احمد کا ہے) کہ عربی گرامر کے بہت سے قاعدے اور رسوم اردو میں ناپید ہیں۔ نذیر احمد نے بیان کیا ہے کہ گرامر کے یہ قاعدے اور رسوم، متنِ قرآن کے کردار کو قائم کرنے میں بہت اہم ہیں، لیکن افسوس کہ اردو کا ترجمہ نگار اس نقصان کو کسی طرح پورا نہیں کرسکتا۔

یا جنس کی معمولی سی مثال لیجیے۔ انگریزی زبان میں جنس gender کا محدود تصور ہے، فارسی میں بالکل نہیں۔ اردو، ہندی، پنجابی، عربی، فرانسیسی میں جنس ہے۔ کسی زبان میں اس کا عمل دخل بہت زیادہ ہے، کسی میں نسبتاً کم۔ اب اگر کسی منظر کو انگریزی یا فارسی میں بیان کیا جائے تو یہ ممکن ہے کہ suspense اسرار یا عدم قطعیت پیدا کرنے کی غرض سے کرداروں کی جنس کو واضح نہ کیا جائے۔ اب اگر ایسے فن پارے کو ایسی زبان میں ترجمہ کیا جائے جس میں جنس کو واضح کیے بغیر چارہ نہ ہو، تو ظاہر ہے کہ بیانیہ کی وہ ترکیب جو اصل مصنف نے استعمال کی ہے، بروئے کار نہ آسکے گی، مثلاً انگریزی کا جملہ ہے Sparky came۔ اس سے بالکل پتا نہیں لگتا کہ Sparky عورت ہے یا مرد۔

لیکن اردو میں ہمیں کہنا ہوگا ''اسپارکی آیا'' یا ''اسپارکی آئی'' اور اس طرح اسپارکی فوراً مرد یا عورت ثابت ہوجاتی ہے۔ لہٰذا وہ suspense یا اسرار قائم نہیں ہوسکتا جو اصل مصنف کا مقصود تھا۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ جنس کا التزام رکھنے والی زبان کے مصنف کو بہت سے ایسے جدلیاتی رسومیات اور جذبات انگیز طریقے بہم ہوتے ہیں جو اس زبان میں نہیں ہوتے جس میں جنس کا التزام نہیں ہوتا، مثلاً اردو میں ہم کہتے ہیں، میرا محبوب آیا/میری محبوبہ آئی۔ انگریزی میں دونوں صورتوں کے لیے ایک ہی عبارت ہوگی۔ My beloved came اور جملے کا انگریزی میں ترجمہ بہرحال ناقص ہوگا۔ پھر یوں بھی ہے کہ اردو میں مذکر لکھ کر مونث مراد لیتے ہیں (یعنی معشوق کو اکثر مذکر لکھتے ہیں) اور اس طرح کثیر المعنویت حاصل ہوتی ہے۔ جس زبان میں مذکر مونث نہ ہو اس میں اس طرح کی کثیر المعنویت ممکن نہیں۔

ان سب نقصانات کے باوجود ترجمہ تو بہرحال ہونا ہی چاہیے۔ سچ تو یہ ہے کہ کبھی کبھی ترجمے کو ان سے بھی زیادہ نقصانات اٹھانے پڑتے ہیں اور کبھی کبھی شکست تسلیم کرنی پڑتی ہے۔ بیکٹ Beckate کے ڈرامے Waiting For Godot کا ترجمہ کرتے وقت کرشن چندر نے عجب غیر معمولی کارنامہ انجام دیا کہ پوتسو Pozzo کے بے معنی مکالمات کا ترجمہ انھوں نے لغوی طور پر کرنے کے بجائے اپنے طور پر بے معنی عبارت لکھ دی اور اصل کا تاثر بھی قائم رکھا۔ یعنی انھوں نے لفظ اور فقرے کی جگہ تاثر اور تاثیر کا لحاظ رکھا۔ لیکن ایسا ہر بار ممکن نہیں ہوسکتا مثلاً شیکسپیئر کے ڈرامے King Lear میں بادشاہ لیئر کی مجذوبانہ بڑ یا اسی ڈرامے میں مسخرے کی بے معنی گفتگو کا ترجمہ کرنے کے لیے کرشن چندر والی ترکیب کارگر نہ ہوگی کیوں کہ ان عبارتوں میں رعایتِ لفظی، ابہام اور تلمیح کی کثرت ہے۔ بادشاہ کی مخبوط الحواسی اور مسخرے کے اہمال میں شیکسپیئر نے بہت ساری باریکیاں پوشیدہ کر رکھی ہیں۔

کامیاب ترجمہ وہ ہے جو اصل کے مطابق ہو (یا بڑی حد تک اصل کے مطابق ہو) اور خلّاقانہ شان رکھتا ہو۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں باتوں کا یکجا ہونا تقریباً ناممکن ہے۔

لیکن ترجمے میں کامیابی کا تصور بہت وسیع ہے اور اگرچہ کوئی بھی شخص اس کامیابی کی پوری وسعت کا احاطہ نہیں کرسکتا، اچھے اور خوش نصیب مترجم اس کے بڑے حصے کا احاطہ ضرور کرسکتے ہیں۔ کامیاب ترجمہ اس معنی میں خلاقانہ نہیں ہوتا کہ مترجم اصل کی جگہ اس کے برابر کوئی دوسری نظم یا ناول لکھ دیتا ہے۔ مترجم اصل فن پارے کو اپنی زبان میں دوبارہ خلق کرتا ہے اور اس طرح نہیں کہ پہلے وہ اصل فن پارے کو مار ڈالے اور پھر اسی کو اپنی زبان میں دوبارہ زندہ کرے اور نہ اسے یہ غلط فہمی ہوتی ہے کہ وہ خود اصل فن پارے کا مصنف ہے اور اب اس فن پارے کو وہ ترجمے والی زبان میں لکھ رہا ہے۔ سوفکلیز (Sophocles) کا ترجمہ کرتے وقت ازرا پاؤنڈ نے یونانی دیہاتی لوگوں کو لندن کی کوکنی Cockney زبان بولتے ہوئے دکھایا ہے۔ اس سے انگریزیت تو ترجمے میں آگئی، لیکن یونانیت غائب ہوگئی۔ یہ بات صحیح ہے کہ بقول ٹی ایس ایلیٹ، یہ بڑی غلطی ہوگی کہ ہم ازرا پاؤنڈ کے تراجم کو اس کے طبع زاد کلام سے الگ کرکے دیکھیں۔ لیکن ایلیٹ کے اس جملے کا اطلاق ازرا پاؤنڈ کے ان ترجموں پر زیادہ ہوتا ہے جو اس نے غیرزبانوں کی شاعری اور خاص کر چینی اور لاطینی شاعری سے کیے ہیں۔ ولیم ایرو سمتھ (William Arrowsmith) نے یونانی طربیہ نگار ارسٹوفینیز (Aristophanes) کے جو تراجم کیے ہیں، ان میں یہ بات بالکل صاف ہوجاتی ہے۔ ایرو سمتھ کے تراجم میں یونانی عوام اور دیہاتی لوگ ایسی زبان تو بولتے ہیں جو طربیہ مضمون اور لہجے کے لیے مناسب ہے لیکن وہ ''عوامی'' یا ''دیہاتی'' زبان نہیں بولتے۔ اس طرح ایرو سمتھ اصل ڈرامے اور ہمارے درمیان ضروری فاصلہ قائم کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔ خلاقانہ ترجمہ وہ ہے جو اصل فن پارے کی شخصیت کو منہدم نہیں کرتا اور ترجمے والی زبان میں پہلے سے موجود ادب سے مختلف معلوم ہوتا ہے لیکن مختلف معلوم ہوتے ہوئے بھی وہ ترجمے والی زبان بولنے والوں کے لیے قابلِ قبول اور قابلِ فہم ہوتا ہے۔

لہٰذا یہ کہنا غلط ہے کہ ترجمہ کیے ہوئے فن پارے کو ترجمہ نہیں معلوم ہوتا

چاہیے۔ محمد حسن عسکری، جنھوں نے خود فرانسیسی اور انگریزی سے بہت عمدہ تراجم کیے ہیں، کہا کرتے تھے کہ ترجمے میں ''ترجمہ پن'' کا ہونا کوئی عیب نہیں، حقیقت یہ ہے کہ ترجمے کے ذریعے ترجمے والی زبان کے نئے امکانات منکشف ہوتے ہیں۔ ترجمہ دراصل مترجم کو دو طرفہ جنگ میں مبتلا کرتا ہے۔ یہ جنگ اس زبان سے بھی ہوتی ہے جس سے ترجمہ کیا جارہا ہے اور اس زبان سے بھی جس میں ترجمہ ہورہا ہے۔ جورج اسٹائینر Georg Steiner کہتا ہے کہ ترجمہ ایک زندہ چنگاری ہے، یہ ماضی اور حال اور تہذیبوں کے درمیان توانائی کا بہاؤ ہے۔ وہ مزید کہتا ہے کہ اپنے وجود کی جگہ دوسرا وجود اختیار کرنے کا قریب ترین امکان اسی میں ہے کہ ہم ''جہاں تک ہم سے ہوسکے، خود کو کسی دوسری زبان میں غرق کردیں۔'' لیکن چوں کہ ترجمہ ہمیں خود اپنی زبان کے بھی حدود اور امکانات سے روشناس کراتا ہے، اس طرح وہ بذاتِ خود تخلیق بن جاتا ہے۔

کہا گیا ہے کہ ناول کے ترجمے میں وہ مسائل نہیں پیدا ہوتے جو شاعری کے ترجمے میں ہوتے ہیں۔ اسٹینلی برن شا کا کہنا ہے کہ ناول کا بڑا حصہ اور یقیناً اس کا اہم ترین حصہ ترجمے میں باقی رہتا ہے۔ برن شا کہتا ہے کہ ''شاعری یقیناً وہ واحد عنصر نہیں ہے جو کسی بدیسی ناول کے انگریزی ترجمے کے مجموعی گہرے تاثر کو پیدا کرتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ناول میں بہت سے ایسے اجزا ہوتے ہیں جو اصل سے الگ کیے جاسکتے ہیں اور وہ ترجمے میں بخوبی آسکتے ہیں۔ یہ بات صحیح ہے کہ فکشن کا ترجمہ شاعری کے ترجمے کے مقابلے میں آسان لگتا ہے۔ لیکن شاعری کی نوعیت ہی ایسی ہے کہ مترجم کو اس سے زیادہ کامیابی کی امید نہیں ہوسکتی جتنی اس فوٹو گرافر کو ہوسکتی ہے جو کسی رنگین تصویر کی یک رنگی فوٹو تیار کرتا ہے۔ فکشن میں بھی بہت سی وہی تشکیلات ہوتی ہیں جو شاعری اور ڈرامے میں ہوتی ہیں۔ لیکن کسی اچھے اسٹیج ڈرامے کا خراب ترجمہ بھی اسٹیج پر کامیاب ہوسکتا ہے۔ کیوں کہ ڈرامے کی بہت سی خصوصیات موسیقی کی طرح، ترجمے کی محتاج نہیں ہوتیں۔ مگر فکشن میں لسانی تشکیلات زیادہ ہوتی ہیں، خالص ڈراما کم (اگرچہ ہنری جیمس کی تمنا یہی تھی کہ وہ ایسے ناول لکھے جس میں ڈراما کا وصف ہو)۔ روسی اور فرانسیسی ناولوں

کے جو تراجم اردو میں ہوئے ہیں (چاہے براہِ راست، چاہے براہِ انگریزی) ان میں سے اکثر میں یہی خرابی ہے کہ مترجم اصل زبان کو اپنے وجود کا حصہ بنانے اور ''اندر سے کام کرنے'' سے قاصر رہا ہے۔ ان تراجم میں اصل زبان زندہ تحرک انگیزی کے بجائے نمونے کا کام دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہاں اصل زبان، ترجمے والی زبان کی تشکیل کے بجائے، اس سے ٹکرانے کا کام کرتی ہے اور اس طرح دونوں کا زیاں ہوجاتا ہے۔ خلاّقانہ ترجمے میں اصل زبان، ترجمے والی زبان کو زندگی بخشنے کا کام کرتی ہے۔

اگر ترجمہ تخلیق کا درجہ رکھتا ہے تو ہمیں transcreation اور ''آزاد ترجمہ'' جیسی اصطلاحوں پر وقت ضائع کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ سب اصطلاحیں یا تو خراب ترجموں کا پردہ ہیں یا پھر ایسے تراجم کی حمایت کرتی ہیں جو اصل سے بہتر ہونے کی کوشش کرتے ہیں یا اس کی توہین کرتے ہیں۔ کوئی بھی ترجمہ اصل کے حسن و خوبی کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ کوئی فن پارہ کسی دوسرے فن پارے کی ہو بہو نقل نہیں ہوسکتا۔ ترجمہ بذاتِ خود فن پارہ ہے، لیکن اسے ترجمہ کہلانے کا حق اسی وقت ہے جب وہ اصل کی کیفیت اور احساس کو ممکن ترین حد تک دوبارہ خلق کرسکے۔

اگر ترجمے کا وہی مرتبہ ہے جو تخلیق کا ہے تو کیا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ صرف تخلیقی فن کار ہی اچھے مترجم ہوسکتے ہیں؟ بودلیئر کا دعویٰ تھا کہ ''نقادوں میں سب سے اچھا نقاد شاعر ہوتا ہے۔'' یہ بات بودلیئر کی حد تک تو صحیح ہے کیوں کہ آج بہت سے لوگ بودلیئر کو سب سے بڑا فرانسیسی نقاد مانتے ہیں لیکن خود بودلیئر نے ایڈگرایلن پو Edger Allan Poe کے جو ترجمے کیے ہیں وہ پوری طرح سچے نہیں ہیں، اس معنی میں کہ بودلیئر نے ترجمے کو اصل سے بڑھا دیا ہے۔ تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ شاعر اور غیر شاعر، دونوں فرقوں میں اچھے مترجم بھی ہوئے ہیں اور برے بھی۔ پروست کے ترجمے کے لیے اسکاٹ مانکریف (Scott Moncriefe) سے بہتر کوئی نہیں۔ لیکن خود اسکاٹ مانکریف (Scott Moncriefe) ناول نگار نہ تھا۔ ہومر کی الیڈ Aliad کا جو ترجمہ پوپ (Pope) نے کیا تھا وہ بہت زندہ اور متحرک ہے۔ چیپ مین Chapman کے ترجمۂ الیڈ نے کیٹس کو

بہت متاثر کیا۔ لیکن نہ چیپ مین اچھا مترجم تھا نہ پوپ میکس ہے ورڈ (Max Hayward) نہ شاعر تھا نہ افسانہ نگار۔ لیکن اس نے روسی نظم و افسانہ کے بہترین تراجم ہمارے زمانے میں پیش کیے۔ اردو میں بہت سے عمدہ شاعر، مترجم اور افسانہ نگار مترجم ہوئے ہیں اور مولوی عنایت اللہ جیسا شخص بھی ہے کہ ان سے بہتر اور کثیر الترجمہ شخص کوئی ہمارے یہاں نہ ہوا۔ لیکن مولوی صاحب نہ شاعر تھے نہ ڈراما نگار۔

لہٰذا اس سلسلے میں کوئی حتمی قاعدہ نہیں ہوسکتا۔ بنیادی بات یہ ہے کہ مترجم دونوں زبانوں (یعنی اصل زبان اور ترجمے والی زبان) کے آہنگ کو جتنی خوبی سے سن سکے گا، اتنا ہی عمدہ ترجمہ وہ کر سکے گا۔ خلاق مترجم کی صفت یہ ہے کہ جس زبان سے وہ ترجمہ کر رہا ہے، اس کے ادب اور ادبی روایت سے وہ پوری طرح واقف ہوتا ہے۔ جس فن پارے کا ترجمہ کیا جا رہا ہے، صرف اس فن پارے سے گہری واقفیت کافی نہیں۔ اتنی ہی اہم بات یہ ہے کہ مترجم کو ترجمے والی زبان میں محسوس کرنے اور سوچنے پر قدرت ہونی چاہیے۔ ہم ہندوستانی جب اردو/ فارسی سے انگریزی میں ترجمہ کرتے ہیں تو ہمیں مشکل یہ پڑتی ہے کہ ہم جدید روزمرہ معیاری انگریزی اور قدیم یا کتابی انگریزی میں فرق نہیں کر سکتے۔ یوسف حسین کا ترجمۂ غالبؔ اور خشونت سنگھ کا ترجمۂ اقبال اس کم زوری کی نمایاں مثالیں ہیں، لیکن ایسی مثالیں بہت سی اور بھی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ شاید ہی کسی ہندوستانی پاکستانی ترجمے کی نشان دہی ہو سکے جو اردو سے جدید، معیاری اور بامحاورہ انگریزی میں کیا گیا ہو۔ اے کے رامانجن (A. K. Ramanujan) نے قدیم تامل سے جو تراجم انگریزی میں کیے ہیں ان کو دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ جدید انگریزی کس طرح ایک قطعی مختلف زبان اور قطعی اجنبی ادبی روایت کے فن پاروں کو آج کے پڑھنے والوں تک پہنچانے میں کامیاب ہو سکتی ہے۔ مغربی ترجمے میں فرینسس پرچٹ (Frances Pritchett) نے انتظار حسین، غالب اور داستانِ امیر حمزہ کو انگریزی میں منتقل کرنے میں خاصی کامیابی حاصل کی ہے۔

کیا مترجم کے لیے ضروری ہے کہ وہ اصل زبان اور ترجمے والی زبان ان

دونوں پر پوری طرح اور یکساں قدرت رکھتا ہو؟ مستثنیات کو دیکھیے تو رابرٹ لول (Robert Lowell) اور آڈن ہیں جو روسی نہیں جانتے تھے، لیکن انھوں نے روسی کے ماہرین یا اس کو مادری زبان کی حیثیت سے بولنے والوں کی مدد سے روسی سے انگریزی میں بعض عمدہ ترجمے کیے ہیں۔ لیکن ترجمے کی کوئی طویل کارگزاری اس طرح نہیں چل سکتی۔ مثالی صورت تو یہ ہے کہ ہم صرف مادری زبان ہی میں خود کو پوری طرح غرق کر سکتے ہیں اور اس طرح غرق ہوئے بغیر زبان میں خلاّقانہ فکر کو حاصل کرنا ممکن نہیں۔ چوں کہ بہت ہی کم لوگ ایسے ہیں جو صحیح معنوں میں ذولسانی (bilingual) ہوں، اس لیے بہترین عملی صورتِ حال یہ ہوگی کہ مترجمین دو دو کی ٹیم کی شکل میں کام کریں۔ ایک مترجم کی مادری زبان اصل زبان ہو اور وہ ترجمے والی زبان سے بھی خوب واقف ہو اور دوسرے مترجم کی مادری زبان ترجمے والی زبان ہو، لیکن وہ اصل زبان سے بھی بخوبی واقف ہو۔ اس طرح دونوں ایک دوسرے کی تکمیل اور پشت پناہی کریں گے۔ یہ اصول خاص کر مشرقی سے مغربی زبانوں میں ترجمے کے لیے کارآمد ہے کیوں کہ ان دونوں کے درمیان تہذیبی تفاوت بہت بڑا ہے۔

ترجمے کو جاری رہنا چاہیے تاکہ ترجمے والی زبان اور اس زبان کے ادب اور اس کے بولنے والوں کو توانگری حاصل ہو۔

(۱۹۸۶ء)

تعبیر کی شرح

ادبی مطالعات کے سلسلے میں ''تعبیر'' کا لفظ اردو میں کم ہی استعمال ہوتا ہے۔''خواب کی تعبیر'' تو عام اور مستعمل فقرہ ہے، لیکن (مثلاً) ''مسجدِ قرطبہ کی تعبیر''، ''توبتہ النصوح کی تعبیر'' یا ''میراجی کی تعبیر'' جیسے فقرے کم سننے میں آتے ہیں۔ تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ چیز جسے ''تعبیر'' کہتے ہیں ابھی اردو کے ادبی مطالعات میں عام نہیں ہوئی ہے؟ یا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ چیز جسے ''تعبیر'' کہتے ہیں وہ ہمارے یہاں کسی اور نام سے یا مختلف ناموں سے معروف ہے؟ اگر ہم یہ کہیں کہ ''تعبیر'' ابھی اردو میں عام نہیں ہوئی ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمارے خیال میں شرح، تفسیر، تفہیم، تشریح، اظہارِ خیال سے وہ مقصد نہیں حاصل ہوتا جو ''تعبیر'' سے حاصل ہوتا ہے۔ پھر یہ سوال بھی اٹھ سکتا ہے کہ شرح، تفسیر، تفہیم، تشریح، اظہارِ خیال، یہ سب الگ الگ چیزیں ہیں یا ایک ہی شے کے مختلف نام ہیں؟ ہم فرض کر سکتے ہیں کہ یہ سب چیزیں ایک ہی ہیں اور ان کا مقصد کسی متن کے معنی بیان کرنا، اس کی وضاحت کرنا، اس کو واضح کرنا، اس کے مطالب کو کھول کھول کر کہنا ہے۔ ہم یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ شرح، تفہیم، تشریح وغیرہ الگ الگ چیزیں ہیں مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''شرح'' میں متن کی صرف وضاحت

ہی نہیں ہوتی بلکہ اس پر اظہارِ رائے یعنی اس کے بارے میں اقداری فیصلہ بھی ہوتا ہے۔ یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''تشریح'' سے مراد کسی متن کے مضمرات کو واضح کرنا ہے اور بس۔ یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''تفہیم'' سے مراد کسی متن کے معنی اس طرح بیان کرنا ہے کہ وہ معمولی پڑھے لکھوں کی بھی سمجھ میں آجائیں۔ یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''اظہارِ خیال'' سے مراد کسی متن کی مجموعی صورتِ حال پر تبصرہ کرنا ہے اور اگر اس تبصرے کے ذریعے اس کے معنی بھی واضح ہوجائیں تو یہ اضافی فائدہ ہے۔ ''تفسیر'' کے بارے میں ہم جانتے ہی ہیں کہ یہ اسلامیات کی اصطلاح ہے اور عام طور پر قرآن و حدیث کی شرح کے معنی میں استعمال ہوتی ہے۔ مذہبیات کے عالم سے ہونے کے باعث اسے دوسرے مقدس متون کی شرح کے لیے بھی استعمال کرلیا جاتا ہے، مثلاً انجیل کی تفسیر، گیتا کی تفسیر، وغیرہ، لیکن ''تفسیر'' کے معنی کی یہ تخصیص محض سماعی ہے، خود اس لفظ کا مادہ ''فَسَر'' ہے، جس کے معنی ہیں ''واضح کرنا، ظاہر کرنا، ڈھکے ہوئے کو کھول دینا''۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شرح، تفسیر، تفہیم، تشریح، اظہارِ خیال، ان تمام اصطلاحوں میں متن کے معنی بیان کرنے کا عنصر مشترک ہے۔ لہٰذا اگر یہ چیزیں مجموعی طور پر یا انفرادی طور پر ''تعبیر'' سے مختلف ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ ''تعبیر'' واقعی کوئی ایسا کام کرتی ہے جو شرح، تفسیر وغیرہ سے نہیں ہوسکتا۔

اچھا اگر تعبیر واقعی کوئی ایسا کام کرتی ہے جو تفسیر اور شرح وغیرہ سے نہیں ہوسکتا تو اردو والے تعبیر کے تصور اور تعبیر کے ذریعے جو کام انجام پاتا ہے، ان سے عام طور پر ناواقف کیوں ہیں؟ ہم جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ اردو زبان میں اس کا ادب اور اس کا ادب پیدا کرنے والے سب پس ماندہ اور علمی اعتبار سے پست ہیں، لہٰذا اگر وہ تعبیر سے ناواقف ہیں تو عجب کیا ہے؟ آخر حالی سے پہلے وہ ''نیچرل شاعری'' سے بھی ناواقف تھے۔ اگر یہ کہا جائے کہ اردو والے پس ماندہ اور نیم مہذب سہی، لیکن عربی تو بڑی زبان ہے اور عربی میں تو اعلیٰ درجے کی تنقیدی تحریریں اور نظری تنقید بھی موجود ہے۔ پھر عربی میں ''تعبیر'' کا تصور کیوں نہیں؟ تو اس کا بھی وہی جواب ہے کہ عربی والے ''نیچرل

شاعری'' کے تصور سے بھی تو ناواقف تھے۔ ایک زمانے میں عربی بڑی ترقی یافتہ زبان رہی ہوگی لیکن عبدالقاہر جرجانی اور جاحظ وغیرہ کو جیمس مل (جس سے شبلی نے استفادہ کیا تھا) اور ملٹن اور میکالے (جن سے حالی نے استفادہ کیا تھا) سے کیا نسبت؟ ''تعبیر'' کا تصور جدید اور ترقی یافتہ تنقیدی شعور کا پیدا کردہ ہے۔ پرانے زمانے میں اس کا ذکر کہاں؟

لیکن ذرا ٹھہریئے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ تشریح، شرح، تفہیم وغیرہ سے اردو میں کم و بیش وہی کچھ مراد لیا جاتا ہے جو ''تعبیر'' سے مراد لیا جاتا ہے یا لیا جانا چاہیے۔ تشریح، تفسیر وغیرہ کو الگ الگ عمل تصور کریں یا ان کو ایک عمل کے مختلف نام قرار دیں، یہ بات تو ظاہر ہے کہ ان سب میں تفصیلِ معنی کا عنصر بڑی حد تک مشترک ہے۔ اب اگر ''تعبیر'' ان چیزوں سے مختلف نوعیت کی چیز ہے تو ہمیں تعبیر کی نوعیت کو واضح کرنا چاہیے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ اگر شرح وغیرہ کا کام کسی نہ کسی نہج سے معنی سے متعلق ہے تو ممکن ہے ''تعبیر'' کا کام معنی سے نہیں بلکہ کسی اور چیز سے متعلق ہو۔ چوں کہ ادبی مطالعات کے میدان میں لفظ ''تعبیر'' کو interpretation کے معنی میں اور ''تعبیر کرنا'' کو to interpret کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لہٰذا یہ چھان بین نامناسب نہ ہوگی کہ انگریزی میں ان الفاظ (یا اصطلاحات) کو کن معنی میں استعمال کیا جاتا ہے؟

اوکسفرڈ انگلش ڈکشنری (O.E.D) کا بیان ہے کہ interpret اصلاً سنسکرت ہے اور اس کا مادّہ (Frotha) ہے، بہ معنی ''پھیلانا'' اس کے بعد interpret کے معنی حسبِ ذیل درج ہیں:

To expound the meaning of (something abstruse or mysterious). To render (words. writings. an author etc.) clear or explicit: to elucidate. to explain.

اس لغت میں interpretation کے معنی حسبِ ذیل ہیں:

The way in which a thing ought to be interpreted: proper explanation. hence signification. meaning.

رینڈم ہاؤس نے مزید وضاحت کردی ہے:

To interpret is to give the meaning of something by

paraphrase. by translation. or by an explanation (sometimes involving one's personal opinion and therefore original) which is often of a systematic and detailed nature.

کولنز کوبلڈ (Collins Cobuild) ڈکشنری کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بالکل زمانۂ حال کے روزمرہ کی روشنی میں الفاظ کے معنی اِن کے محلِ استعمال کے ذریعے واضح کیے گئے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

Interpret:

1. If you interpret what someone says or does in a particular way. you decide that this is its meaning or significance.
2. If you interpret a novel. dream. result. etc. you give an explanation of what it means.

Interpretation:

1. The interpretation of a particular situation. law statement. etc. is the explanation of what it means. Different people may have different interpretations of the same thing.

مندرجہ بالا اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے کہ interpretation بنیادی طور پر معنی بیان کرنے کا عمل ہے اور اگر تعبیر اور interpretation ایک ہی شے ہیں تو تعبیر، شرح، تشریح، تفسیر، تفہیم اور اظہارِ خیال میں کوئی ایسا فرق نہیں جس کی بنا پر تعبیر کو شرح وغیرہ سے مختلف یا برتر، یا کم تر سمجھا جائے۔

ہوسکتا ہے یہ سوال اٹھے کہ ڈکشنری میں لکھے ہوئے معنی خواہ کتنے ہی معتبر ہوں لیکن یہ کہاں ضروری ہے کہ وہ اصطلاحی معنی بھی بیان کرتے ہوں؟ ہوسکتا ہے کہ تنقیدی اصطلاح کے طور پر interpretation کسی مخصوص اور مختلف معنی کا حامل ہو۔ اس کے جواب میں پہلی بات تو یہ ہے کہ interpretation کے ضمن میں، یا اس کے کم و بیش مرادف کے طور پر حسبِ ذیل الفاظ (یا اصطلاحات) مغرب میں رائج ہیں:

Commentary. Exegesis. Explication du texte.
Explanation. Exposition. Description. Annotation.

زوتیان ٹاڈاراف (Tzevatan Todorov) کہتا ہے کہ ممکن بلکہ اغلب ہے

کہ ان اصطلاحات کے ذریعے جن چیزوں کی نشان دہی ہوتی ہے وہ سب ایک جیسی نہیں ہیں۔ یعنی اغلب ہے کہ وہ ایک دوسری سے بہت زیادہ مختلف ہوں، لیکن ان سب کو مجموعی حیثیت سے interpretation کہا جاسکتا ہے یعنی interpretation اس چھت کا نام ہے جس کے نیچے مندرجہ بالا چیزیں وجود پاتی ہیں۔ لہٰذا interpretation ان تمام کارگزاریوں کا نام اور مجموعہ ہے جو کسی متن کے معنی بیان کرنے کے لیے عمل میں لائی جاتی ہیں۔ لہٰذا شرح بھی interpretation ہے۔ . تفسیر بھی interpretation ہے، وغیرہ اور چوں کہ interpretation کا اردو ترجمہ ہم ''تعبیر'' کرتے ہیں، لہٰذا ہر وہ عمل جس کے ذریعے کسی متن کے معنی بیان ہوں، تعبیر کا عمل ہے اور بقول ہاڈوراف بہترین تعبیر وہ ہے جو متن کے عناصر کی سب سے زیادہ کثیر تعداد کو اپنے اندر جذب کرلینے کا امکان رکھتی ہو۔ یعنی، تعبیر یا معنی کا ایسا بیان مناسب نہیں جو متن کے کسی حصے یا عنصر کو نظر انداز کردے۔ پھر اس کا عکس بھی درست ہے کہ ایسی تعبیر لاطائل اور بے معنی ہے جو ہر متن کی شرح کسی ایک ہی تصور کی بنیاد پر کرے۔ موخر الذکر کی تفصیل آگے آئے گی۔

انگریزی مصدر to interpret کے معنی جو اوپر بیان ہوئے ہیں ان میں سے دو معنی کو ہم اب تک نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ ضروری ہے کہ ان کو بھی حساب میں لے لیا جائے۔ پہلے زمانے میں interpret کے معنی ''ترجمہ کرنا'' (to translate) بھی تھے، بلکہ یہ معنی زیادہ متداول تھے، آج ان معنی کی یادگار لفظ interpreter بہ معنی ''ترجمان'' میں ہے۔ یعنی وہ شخص جو غیر زبان سے فوری ترجمہ کرکے دو شخصوں کے درمیان گفتگو کو ممکن کرتا ہے اسے ترجمان یا interpreter کہتے ہیں۔ لیکن علم المعنی کے میدان میں interpretation کی تعبیر اور ترجمہ بعض حالات میں اب بھی ہم معنی ہی ٹھہرتے ہیں۔ تعبیر یا تشریح (یا اسے جو بھی نام دیں) کے عمل میں ترجمے کی مرکزی حیثیت ہے۔ ہمارے یہاں پرانے لوگوں کو بھی اس بات کا احساس تھا، چناں چہ مولانا شاہ اشرف علی تھانوی☆ کہتے ہیں، ''مضامینِ قرآن مجید کی تبلیغ عام مامور بہ ہے اور ظاہر

☆ مولانا تھانوی کے تصورات پر تمام بحث کے لیے معلومات ظفر احمد صدیقی نے مہیا کی ہے، میں ان کا ممنون ہوں۔

ہے کہ عجم کو تبلیغ بدون ترجمے کے نہیں ہوسکتی۔ اگر ترجمہ قائم مقام اصل کلمے کے نہ ہو تو لازم آتا ہے کہ مسلکِ سلف پر ان اجزا کی تبلیغ ممکن نہ ہو، حالاں کہ وہ اصل مسلک ہے۔ پس ترجمے کو قائم مقام اصل کے کہنا لازم ہے۔'' واضح رہے کہ یہ گفتگو سورۃ آل عمران کی آیت محکمات و متشابہات کے حوالے سے ہورہی ہے۔ ظاہر ہے کہ متشابہات کے ترجمے میں غلط فہمی کا امکان رہتا ہے۔ مولانا تھانوی ثم استوی الی السماء، کی مثال دے کر کہتے ہیں کہ استویٰ تفسیر جب لفظ غیر منصوص سے ہوگی اور اس کی دلیل قطعی ہو یا ظنی تو بھی اسے معنی حقیقی ہی پر محمول کیا جائے گا، مثلاً ''استویٰ'' کی تفسیریں مختلف ہوتی ہیں، استقرا، علو، استیلا، اقبال۔ یہ سب معنیِ حقیقیہ لغویہ ہیں۔ پھر مولانا کہتے ہیں کہ ''استویٰ'' کا جب ترجمہ ہوگا وہ ان ہی معانیِ حقیقیہ لغویہ میں سے کسی کا ترجمہ ہوگا۔ پس ان سب معانی سے تعبیر کرنا بھی بجائے استویٰ سے تعبیر کرنے کے ہوگا۔''

لہٰذا ترجمہ بھی تعبیر کا ایک طریقہ اور تعبیری کارگزاری ہے اور یہ صرف غیر زبان سے اپنی زبان یا کسی زبان سے کسی اور زبان میں ترجمہ کرنے پر محدود نہیں۔ ہم خود اپنی زبان سے ہر وقت ترجمہ کرتے رہتے ہیں تاکہ متن کو سمجھ سکیں۔ کسی بھی زبان سے ترجمے کی ناکامی غلط تشریح یا تعبیر کو راہ دیتی ہے اور اگر متن طنزیہ یا مزاحیہ ہو تو خود اپنی زبان میں بھی ترجمے کی ناکامی واقع ہوسکتی ہے۔ یا اگر متن کی رسومیات سے واقفیت نہ ہو یا متن کے مضمرات کی طرف سے چشم پوشی ہوجائے تو بھی اپنی زبان سے ترجمہ ناکام ہوسکتا ہے۔ یا کبھی کبھی متن کی صورت کوڈ جیسی ہوتی اور اسے decode کیے بغیر اس کے مفہوم تک رسائی نہیں ہوسکتی۔ اگر کوڈ شکنی کا غلط طریقہ اختیار کریں تو گویا یہ ترجمے کی غلطی اور تعبیر کی ناکامی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل شعر میں کئی طرح کی مثالوں کے پہلو ہیں:

بند پاتا ہوں دمِ صبح درِ دولت میں
قفل کھل جائے تو طالع کی رسائی ہوجائے
(نادر لکھنوی)

اس پر حسرت موہانی کا استدراک ہے۔ ''طالع کی آواز تالے کی سی ہے اس

لیے اس کو قفل کی رعایت سے لائے ہیں، استغفراللہ، یہاں اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ شعر اچھا ہے یا خراب، بنیادی بات یہ ہے کہ مولانا حسرت موہانی کو اس شعر کی تعبیر میں بالکل کامیابی نہ ہوئی کیوں کہ انھوں نے کئی باتیں نظر انداز کر دیں:

۱۔ شعر کا لہجہ مزاحیہ اور خوش طبعی کا ہے، مولانا نے اس کا ترجمہ سنجیدہ لہجے میں کیا۔

۲۔ رعایتِ لفظی کا رسومیاتی کردار جس کی بنا پر شعر کو writing practice کا نمونہ کہہ سکتے ہیں (واضح رہے کہ وضعیات والے تصنیف کو writing practice قرار دیتے ہیں)۔

۳۔ اس شعر کی کوڈ شکنی عاشقی کے کوڈ سے نہیں بلکہ اینٹی عاشقی کے کوڈ سے ہونا چاہیے، یعنی یہاں معشوق تک رسائی نہ ہونے کے مضمون کو یاس و حرماں کے بجائے پھکڑ پن کے رنگ میں بیان کیا گیا ہے۔

پال ریکر (Paul Ricoeur) نے تعبیر کی تعریف یہ بیان کی ہے کہ اب جب ہم مارکس، فرائڈ اور نٹشے کے بعد شعور کو بھی مشکوک گردانے لگے ہیں، یہ بات کہنا مشکل ہے کہ تعبیر کا عمل متن کے اندر معنی کے شعوری وجود کو اجاگر کرتا ہے۔ اب تو تعبیر کا کام صرف اتنا ہے کہ وہ معنی کے اظہارات کو یعنی ان شکلوں کو decipher کرے جن کا روپ بھر کر معنی ہمارے سامنے آتا ہے۔ ریکر کی بات میں کتنی صداقت ہے اس پر بحث تو آئندہ ہوگی، فی الحال یہی کہنا مقصود ہے کہ تعبیر کا ایک کام یہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے کہ وہ متن میں معنی کی شکلوں کو بوجھے۔

مندرجہ بالا گفتگو سے یہ بات تو واضح ہوگئی کہ تعبیر کا کام معنی کو بیان کرنا ہے۔ لیکن کیا معنی اور معنویت میں فرق کیا جاسکتا ہے؟ یعنی کیا معنی کو بیان کرنے اور معنی کی اہمیت، اس کا دوسری چیزوں سے تعلق وغیرہ بیان کرنے میں کوئی فرق نہیں؟ اس سوال کا جواب اگر یہ ہے کہ معنی اور معنویت میں فرق ہے تو شاید شرح اور تعبیر میں بھی فرق قائم ہوسکتا ہے۔ کم از کم ہرش (E. D. Hirsch) کا تو یہی خیال ہے کہ شارح کی اپنی ذات کے لیے جو معنی ہیں وہ محض معنی ہیں اور وہی معنی جب کسی اور شے کے تعلق سے بیان

کیے جائیں تو یہ معنویت (Significance) کہلائیں گے۔ لہٰذا اگر ہم معنی بیان کریں تو شارح ہیں اور اگر معنویت بیان کریں تو معبر ہیں۔

ہرش کی یہ تقسیم دل کش اور سادہ ضرور ہے لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی افادیت محدود ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ''شارح کی اپنی ذات کے لیے معنی'' (meaning for an interpreter) کا وجود قائم کرنا اگر ناممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہے اور بعض بعض جگہ تو ناممکن بھی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کوئی بھی شخص جو معنی سمجھتا ہے یا جس معنی کا ادراک کرتا ہے اس کا موجد خود وہ شخص ہوتا ہے لیکن کوئی شخص کبھی بالکل تنہا نہیں قائم ہوتا۔ میں فی الحال اس سوال سے بحث نہ کروں گا کہ شخص کا وجود تاریخ کا مرہونِ منت ہے کہ نہیں؟ میں اس وقت صرف یہ کہتا ہوں کہ متن کی کوئی بھی تفہیم، کوئی بھی تعبیر، دوسرے متون کی تفہیم اور تعبیر کے بغیر نہیں ہوسکتی؟ میں اپنی ذاتی حیثیت میں بھی متن کو اسی وقت سمجھ سکتا ہوں جب میں اس متن کی رسومیات سے واقف ہوں۔ متن کے معنی سمجھنے کے لیے متون کے اس نظام سے مکمل نہیں تو تھوڑی بہت واقفیت ضروری ہے متن جس کا حصہ ہے اور یہ واقفیت بھی ضروری ہے کہ اس طرح کے متن پر لوگوں کا استجاب (response) کیسا ہوتا رہا ہے اور کس طرح کا استجاب ایسے متن سے متوقع ہے؟ وغیرہ۔ یعنی کوئی بھی قرأت بالکل ذاتی، بالکل داخلی، بالکل شخصی، بالکل معصوم نہیں ہوتی۔ کم سے کم اتنا تو ہوتا ہی ہے کہ قاری اپنے معنی یا تعبیر (my interpretation) کو قابلِ قبول معنی یا تعبیر (acceptable interpretation) کے پس منظر میں رکھ کر یا اس کی کسوٹی پر کس کر دیکھتا ہے اور پھر فیصلہ کرتا ہے کہ اس کی نظر میں زیرِ بحث متن کے معنی کیا ہیں یا کیا ہونا چاہیے؟

ہرش کی تقسیم پر مذکورہ بالا پابندی عائد کریں تو یہ تقسیم عملی طور پر کارآمد ہوسکتی ہے، یعنی یہ ممکن ہے کہ میں کسی متن کا کوئی مطلب نکالوں اور پھر اس مطلب کو کسی دوسری بظاہر یا دراصل غیر متعلق چیز پر منطبق کردوں۔

اس انطباق کو تعبیر کے عمل کا دوسرا قدم یا شرح و تشریح وغیرہ سے مختلف ایک

قدم کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ شرح وتعبیر کے لیے کوئی قاعدے (یا مسلّم، کلّی قاعدے) نہیں بن سکتے۔ یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اگر فلاں فلاں باتوں کا خیال رکھا جائے اور فلاں فلاں اصول ملحوظ رکھے جائیں تو شرح (یا تعبیر) بالکل درست یا سب لوگوں کے لیے قابلِ قبول نکلے گی۔ لہٰذا کسی معنی کا کسی غیر متعلق یا متعلق لیکن خارجی شے یا صورتِ حال پر انطباق، فی نفسہٖ صحت کا دعویٰ نہیں کرسکتا۔ مثال کے طور پر اقبال:

فاطمہ تو آبروے امتِ مرحوم ہے
ذرّہ ذرّہ تیری مشتِ خاک کا معصوم ہے

اب ایک عام قاری+ شارح کی حیثیت سے میں اس شعر کے معنی نکالتا ہوں۔ مجھے فی الحال یہ نہیں معلوم کہ شعر میں جس فاطمہ کا ذکر ہے وہ فاطمہ بنتِ رسول اللہ ﷺ ہیں یا کوئی اور فاطمہ یا کوئی فرضی لڑکی ہے۔

(۱) یہ شعر فاطمہ نامی کسی لڑکی کو مخاطب کرکے کہا گیا ہے۔ اس میں کوئی ایسی صفت ہے یا اس نے کوئی ایسا کام کیا ہے جس کی بنا پر اسے امتِ مرحوم کی آبرو قرار دیا گیا ہے۔ ''امتِ مرحوم'' چوں کہ عام طور پر ملتِ اسلامیہ کو کہتے ہیں اس لیے فاطمہ ملتِ اسلامیہ کی آبرو ہے اور غالباً مسلمان بھی ہے۔ چوں کہ دوسرے مصرعے میں اس کی مشتِ خاک کا ذکر ہے اس لیے اغلب یہ ہے کہ فاطمہ اب مرچکی ہے اور چوں کہ اس کی مشتِ خاک کے ہر ذرّے کو معصوم کہا گیا ہے اس لیے اس کی عصمت ہی غالباً وہ صفت ہے جس کی بنا پر وہ امتِ مرحوم کی آبرو ہے۔

(۲) دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اس شعر کا تخاطب حضرت بی بی فاطمہ رسول اللہ ﷺ سے ہے۔ یہ شعر ان کی منقبت میں ہے۔ اپنی پاک بازی، تقدس اور بزرگی کی بنا پر وہ ساری ملتِ اسلامیہ کی آبرو ہیں۔ ''مشتِ خاک'' سے ان کا وجود مراد ہے۔

(۳) تیسرا مفہوم یہ ہے کہ فاطمہ کسی کہانی یا افسانے کی کردار ہے۔ باقی معنی وہی ہیں جو نمبر ا پر بیان ہوئے۔ لیکن بڑا فرق یہ ہے کہ شعر کا متکلم خود شاعر یا کوئی تاریخی شخصیت نہیں بلکہ افسانے کے کردار ہیں جو فاطمہ کے گھرانے یا قبیلے کے رکن ہیں اور فاطمہ کی موت پر ماتم کر رہے ہیں۔

(۴) چوتھا مفہوم یہ ہے کہ یہ بات غیر اہم ہے کہ فاطمہ سے فاطمہ بنتِ رسول ﷺ مراد ہے یا کوئی اور۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شعر میں فاطمہ کی معصومیت اور تقدس کا ذکر ہے۔ اس شعر کے ذریعے لڑکیوں کو تلقین کی گئی ہے کہ اگر وہ ملتِ اسلامیہ کی آبرو بننا چاہتی ہیں تو وہ معصومیت اور تقدس اختیار کریں۔ عورتوں میں بڑھتی ہوئی بے پردگی، بے راہ روی، شعائرِ اسلام سے بے تعلقی، پھر پاکیزگی اور عصمت و عفت سے ان کی عدم رغبت کو دیکھتے ہوئے شاعر انھیں تلقین کرنے پر مجبور ہوا ہے۔ وہ لڑکیوں کو بتاتا ہے کہ فاطمہ کو دیکھو کہ اس کی مشتِ خاک کا ہر ذرّہ معصوم ہے۔ اسی لیے وہ پوری امتِ مرحوم کی آبرو کے درجے پر فائز ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو ملتِ اسلامیہ سے حد درجہ دلچسپی ہے۔ اس کے دل میں مسلمانوں کا درد ہے۔ اسے مسلمان عورتوں کی اصلاح سے خاص دلچسپی ہے اور کیوں نہ ہو آخر آغوشِ مادری بچے کی پہلی درس گاہ ہوتی ہے۔ اگر عورتوں کے اخلاق خراب ہوں گے تو پوری نسل کے اخلاق خراب ہو جائیں گے۔ اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اصلاحِ قوم کا اوّلین طریقہ شاعر کی نظر میں اصلاحِ اخلاقِ نسواں ہے، تعلیمِ نسواں نہیں۔ یعنی اسے عورتوں کی تعلیم کی اتنی فکر نہیں ہے جتنی ان کی پاک بازی، پردہ نشینی اور شرم و حیا کی ہے۔

اس سے یہ معلوم ہوا کہ شاعر رجعت پسند اور عورتوں کے معاملے
میں تنگ خیال ہے۔ وہ ان کو جدید تہذیب و تعلیم کی برکتوں سے
محروم رکھ کر ان کو گھروں میں محکوم و مقید رکھنا چاہتا ہے۔

ابھی مفہوم نمبر۴ کا بیان اور طویل ہوسکتا ہے لیکن یہ صاف ظاہر ہے کہ نمبر۱ سے نمبر۳ تک جو معنی ہیں انھیں ہرش کی زبان میں meaning for an interpreter کہا جاسکتا ہے اور نمبر۴ پر جو معنی ہیں انھیں تعبیر یعنی شعر کی معنویت کا بیان، یعنی ہرش کی زبان میں meaning as related to something else کہا جائے گا۔ لیکن دو باتیں اگر مزید ظاہر نہیں تو اتنی ہی ظاہر ضرور ہیں۔ اوّل یہ کہ نمبر۱ تا نمبر۳ تک جو کہا گیا ہے وہ شعر سے قریب تر ہے لیکن وہ سراسر میرے ذاتی وجود کی پیداوار نہیں ہے۔ اگر میں اردو شاعری سے بالکل ناواقف ہوتا، مسلمانوں کے طور طریقوں سے بالکل بے گانہ اور نابلد ہوتا، اردو زبان کے عام استعمالات سے بالکل لاعلم ہوتا تو معنی نمبر۱ تا نمبر۳ کا برآمد کرنا میرے لیے ناممکن ہوتا۔ لہٰذا یہ معنی سراسر میرے ذاتی اور اندرونی وجود کی پیداوار نہیں ہیں۔ ان میں میرا تہذیبی اور ادبی وجود شامل ہے۔ لہٰذا اگر تعبیر سے بقول ہرش وہ معنی مراد ہیں جن کا تعلق اور انطباق کسی اور چیز سے ہو تو نمبر۱ تا نمبر۳ بھی تعبیریں ہی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ معنی نمبر۴ اتنے ہوائی نہیں ہیں جتنے معلوم ہوتے ہیں۔ بقول ہرش، متن کی نوعیت اور فطرت ہی ایسی ہے کہ اس میں کوئی معنی نہیں ہوتے سوائے ان معنی کے جو شارح یا معبر ارادتاً وجود میں لاتا ہے، یعنی مراد لیتا ہے۔ لیکن اگر معنی نمبر۴ کی نوعیت تعبیر کی ہے اور یہ معنی بہت ہوائی، متن سے بہت دور اور مبالغہ اور لفاظی پر مبنی ہیں تو پھر یہ کہنا پڑے گا کہ تعبیر کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ ہوائی، مبالغے اور لفاظی پر مبنی ہوتی ہے۔ یعنی تعبیر کی رُو سے متن وہ کھونٹی ہے جس پر معنی کی شیروانی ٹانگی جاتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو ہرش کی تقسیم فضول ہے اور معنی تک پہنچنے یا تعبیر کے اصول قائم کرنے میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتی۔

فرض کیجیے، ہمیں معلوم ہوجائے کہ شعر میں جس فاطمہ کا ذکر ہے وہ کون تھی۔

فرض کیجیے، ہم سے کوئی کہے، بھائی صاحب آپ نے بے سبب ہی اتنی موشگافیاں کیں۔ آپ کو معلوم ہونا چاہیے کہ شاعر نے نظم کے سرنامے پر خود لکھا ہے۔ عرب لڑکی جو طرابلس کی جنگ میں غازیوں کو پانی پلاتی ہوئی شہید ہوئی۔ پھر نیچے لکھا ہے ''۱۹۱۲ء'' اور نظم کا عنوان ہی ہے ''فاطمہ بنتِ عبداللہ''۔ وہ یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ جب آپ کو یہ تک نہیں معلوم کہ شعر زیرِ بحث حکیم الامت علامہ اقبال کی مشہور نظم کا پہلا شعر ہے اور اس نظم میں ملتِ اسلامیہ کے حالات کی بہتری کے لیے امید افزا باتیں بھی کہی گئی ہیں تو آپ شعر کی شرح کیا کریں گے؟ خیر دوسری بات کا تو جواب یہ ہے کہ مجھ سے صرف ایک شعر کے معنی پوچھے گئے تھے، اس کا سیاق و سباق مجھ سے پوشیدہ رکھا گیا تھا اور کسی بھی شارح کے لیے ممکن نہیں کہ وہ تمام اشعار اور تمام نظموں سے واقف ہو۔ شارح تو ان معلومات کی روشنی میں شرح لکھتا ہے جو اس کی دسترس میں ہوں۔ یہ صحیح ہے کہ ایسی معلومات اگر کثیر ہوں تو بہت خوب۔ لیکن اصولی طور پر یہ ناممکن ہے کہ جس شعر کی شرح کی جائے اس کے مصنف اور جس متن کا حصہ وہ شعر ہے، اس کے تمام مالہ و ماعلیہ کے بارے میں شارح کو واقفیت ہو۔

بنیادی بات یہ نہیں ہے کہ نمبرا تا نمبر۴ معنی بیان کرنے والے کو شعر زیرِ بحث کے بارے میں وہ معلومات نہ تھیں جو اوپر درج ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ان معلومات کے بغیر بھی جو معنی بیان کیے گئے وہ مہمل اور لغو نہیں تھے۔ اب صرف معنی نمبر۲ کہ یہ شعر حضرت بی بی فاطمہؓ کے بارے میں ہے، منسوخ ہوگئے۔ باقی سب معنی درست ہیں۔ بس اتنا اضافہ درکار ہے کہ فاطمہ سے مراد وہ لڑکی ہے جس کا نام فاطمہ بنتِ عبداللہ تھا اور جو ۱۹۱۲ء کی جنگِ طرابلس میں مسلمان سپاہیوں کو پانی پلاتے ہوئے شہید ہوئی۔ بلکہ اگر معنی نمبر۴ میں تانیثی (Feminist) اندازِ نظر ذرا مزید اختیار کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کے بقیہ کلام سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ عورتوں کی تعلیم، ان کی آزادی اور قومی و ملکی معاملات میں ان کی شرکت کے خلاف ہیں۔ ان کا اندازِ نظر روایتی مردوں (traditional males) جیسا ہے۔ وہ دنیا کو محض مرد کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ وہ

نظامِ معاشرت، اخلاق، خدمت، ان سب کا پورا بوجھ عورتوں پر رکھتے ہیں تاکہ عورتیں پوری طرح محکوم رہیں۔ گھر والوں کی خدمت کریں تو عورتیں کریں۔ مردوں کی دیکھ بھال کریں تو عورتیں کریں۔ برائی کا سرچشمہ کہلائیں تو عورتیں کہلائیں۔ عفت وعصمت، شرم و حیا، ان تصورات کی پابندی فرض ہو تو عورتوں پر ہو۔ مرد کو تو حق ہے کہ وہ گھر کے باہر گل چھرے اڑائے لیکن عورت اگر کسی سے ایک بات بھی کرلے تو اخلاق باختہ ٹھہرے۔ حتیٰ کہ اس شعر میں بھی فاطمہ کو جس صفت کی بنا پر امت کی آبرو کہا گیا ہے وہ اس کا قومی جوش اس کی بہادری اس کی انسان دوستی، اس کا جذبۂ ترحم نہیں بلکہ اس کا ''معصوم'' ہونا ہے۔ پھر دیکھیے کہ فاطمہ کے وصف میں جو لفظ لایا گیا ہے وہ خود جنسی استحصال اور عورت کی پس ماندگی کو قائم کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے، یعنی ''آبرو''۔ عورت کے ساتھ زنا بالجبر ہو تو کہا جاتا ہے کہ اس کی ''آبرو'' چلی گئی۔ یعنی اس پر ظلم بھی ہوا اور وہ سماج کی نگاہوں میں ذلیل و خوار بھی ٹھہری اور تو اور قوم کی ترقی اور ملت کی فلاح کا بھی طریقہ یہ ہے کہ صرف عورتیں اپنی جان کی قربانی دیں۔ چناں چہ طرابلس کے جہادیوں کی شہادت نہیں۔ بلکہ فاطمہ اور اس جیسی ''معصوم'' لڑکیوں کا جہاد اور شہادت ہے جس میں قوم کے لیے حیاتِ تازہ کی ضمانت ہے۔ شاعر اسی نظم میں کہتا ہے:

ہے کوئی ہنگامہ تیری تربتِ خاموش میں
پل رہی ہے ایک قومِ تازہ اس آغوش میں

وغیرہ وغیرہ۔ شرح کا یہ پہلو اختیار کرنے میں میری دو غرضیں ہیں۔ ایک تو یہ ثابت کرنا کہ خارجی معلومات کی کمی ہو تو بھی شرح یا تعبیر بڑی حد تک بامعنی رہتی ہے۔ دوسری یہ ثابت کرنا کہ شرح یا تعبیر کسی قاعدے کی پابند نہیں، طریقِ کار کی پابند ہے اور یہ بات تو ہے ہی کہ جب شرح کا اطلاق خارجی اور وسیع تر تناظر میں ہو تو وہ متن سے دور پڑ سکتی ہے۔ کرسٹوفر نارس (Norris) اسی لیے تو کہتا ہے کہ کسی متن کو فلسفیانہ یا سیاسی تناظر میں رکھ کر دیکھنا یا فلسفیانہ یا سیاسی بحث کی راہ سے ادب تک پہنچنے کی کوشش کرنا اسرار پرستی یا مموزیت (mystification / to be mystified) ہے۔ اس لیے پال ریکر کہتا ہے

کہ تعبیر دراصل demystification اور تقصیرِ فریب (reduction of illusion) کا نام ہے۔ لیکن ریکر کے نظریے میں اور طرح کے گھپلے ہیں، جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا۔

ایک بات یہ بھی واضح ہو چلی ہوگی کہ معنی بیان کرنے کے لیے کسی خاص طرح کے متن کی ضرورت نہیں۔ ہر متن تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ یہ سوال ضرور اٹھ سکتا ہے کہ کیا ادبی متن کی تعبیر کے لیے کسی خاص یا مخصوص تنقیدی اور تعبیری چابک دستی (interpretive skill) کی ضرورت ہے، یا ادبی اور غیر ادبی دونوں طرح کے متن کی تعبیر ایک ہی طرح کی لیاقت کا تقاضا کرتی ہے؟ فی الوقت یہ سوال میری بحث سے خارج ہے۔ لیکن یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ اگر ادبی متن کی تعبیر خاص طرح کی لیاقت کا تقاضا کرتی ہے تو ادبی اور غیر ادبی متن میں فرق کرنے کے لیے بھی اصول اور معیار ضروری ہیں اور اگر غیر ادبی متن کی تعبیر ادبی تعبیر کے طریقوں سے کی جائے تو ادبی متون اپنا دفاع نہیں کر سکتے۔ یہ ایک الگ بحث ہے۔

فی الحال اس بات پر غور کرتے ہیں کہ متن کیوں تعبیر کا تقاضا کرتا ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ اکثر متن ایسے ہوتے ہیں کہ اگر ان کی تعبیر نہ ہو تو ہم انھیں سمجھ نہ پائیں یا ان کے سطحی معنی کو قبول کر کے ہم غلط فہمی یا غلطی میں پڑ جائیں۔ متن کا مقصد ہے کسی مفہوم، کسی پیغام، کسی اطلاع کی ترسیل کرنا۔ لہٰذا اگر کسی متن سے اس مقصد کی تکمیل فوری طور پر نہ ہو رہی ہو (اور اکثر ہی متن ایسے ہوتے ہیں) تو اس کی تشریح و تعبیر ضروری ہوتی ہے اور شاذ ہی کوئی متن ایسا ہو جس میں کسی نہ کسی حد تک ترجمے کی ضرورت نہ پڑے۔ ٹوڈوروف نے اس کی مثال یوں دی ہے۔ جملہ:

زید کو یاں پہنچے میں ابھی دو گھنٹے ہیں

ٹوڈوروف کہتا ہے کہ ممکن ہے اس متن کا متکلم دراصل یہ کہہ رہا ہو کہ زید کو یہاں پہنچنے میں ابھی کچھ عرصہ ہے اور اس عرصے میں ہمیں اپنا کام کر کے یہاں سے نکل لینا چاہیے۔ آڈن کا قول تھا کہ زبان براہِ راست ترسیل کا ذریعہ صرف اسی وقت اور اسی حد تک بن سکتی ہے جب اور جس حد تک اسے روز مرہ کی معلومات کی ترسیل کے لیے

استعمال کیا جائے۔ آڈن مثال دیتا ہے۔ جملہ:

اسٹیشن کا راستہ کدھر سے ہے؟

آڈن کی مثال اور بیان بالکل درست ہیں، لیکن تعبیر کا مسئلہ حل ہونے کے لیے کچھ اور درکار ہے۔ فرض کیجیے کوئی مجرم فرار ہونے کے لیے ریل پکڑنا چاہتا ہے اور پولیس اس کی تلاش میں ہے۔ پولیس کو یہ معلوم ہے کہ مجرم کے لیے یہ علاقہ اجنبی ہے لہٰذا اسے اسٹیشن کا راستہ نہ معلوم ہوگا۔ لہٰذا ہر وہ شخص جو اسٹیشن کی راہ پوچھے، مفرور مجرم ہوسکتا ہے۔ اس طرح معنی کی مساوات یوں بنتی ہے:

اسٹیشن کا راستہ کدھر سے ہے؟ یہ میں مفرور مجرم ہوں

لہٰذا عام استعمالات یا ایسے متون بھی جو اطلاع / معلومات حاصل کرنے یا مہیا کرنے کے لیے بنائے جائیں اکثر ترجمے کے محتاج رہتے ہیں۔ متن اپنی فطرت کے اعتبار سے ترجمے/تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ یہ بات زبانی متن سے بھی زیادہ تحریری متن پر صادق آتی ہے۔ تحریری متن جب ہمارے سامنے آتا ہے تو وہ بالکل عاری اور غیر جانب دار ہوتا ہے۔ متن کو برتنے والے کی حیثیت سے ہماری کوشش یہ ہوتی ہے کہ ہم اس پر زیادہ سے زیادہ جبر کریں اور اپنے مفیدِ مطلب معنی اس میں سے نکالیں۔ پرانی تہذیبوں میں زبانی متن کو تحریری متن پر فوقیت اسی لیے دی جاتی تھی کہ زبانی متن کا بنانے یا بولنے والا طرزِ ادا، لہجے، حرکات و سکنات، وقفہ و قیام کے ذریعے متن کے معنی بیان کردیتا تھا اور کچھ نہیں تو وہ براہِ راست سننے والے کے سامنے متن کی شرح بیان کرسکتا تھا اور اس طرح معنی کو stability یا قیام و استحکام حاصل ہوجاتا تھا۔ کیوں کہ پھر وہی متن معنی کی انھیں شرائط و تفاصیل کے ساتھ دوسرے بیان کنندہ سے تیسرے تک اور تیسرے سے اگلے تک پہنچتا تھا۔ گویا متن کے معنی متن کے بنانے والے یا اس کی تحدیث کرنے والے کی ملکیت ہوتے تھے۔ زبانی ترسیل کے باعث معنی میں بگاڑ یا تخریب کا امکان بہت کم ہوتا تھا کیوں کہ زبانی ہونے کے باعث متن کا دائرہ بیک وقت وسیع بھی ہوتا تھا اور محدود بھی۔ محدود اس معنی میں کہ متن اس وقت uncontrolled طریقے سے پھیلتا ہے جب کاغذ

پر اس کی نقلیں تیار ہوسکیں۔ زبانی معاشرے میں (یا ایسے معاشرے میں جو زبانی متن پر تکیہ کرتا ہے) متن کا uncontrolled proliferation نہیں ہوسکتا۔ لہٰذا متن ہر وقت اور ہر اس جگہ جہاں تک وہ پہنچتا ہے، زبانی ہی پہنچتا ہے۔ یعنی کوئی نہ کوئی ایسا شخص ہمیشہ موجود رہتا ہے جو متن کے اصل معنی (یعنی صاحبِ متن کے مرادی معنی) سے واقف ہو اور اس کی غلط ترسیل کرنے والے کی تصحیح کرسکے، یا کم سے کم اسے ٹوک سکے۔ پھر زبانی متن کا دائرہ وسیع اس لیے ہوتا ہے کہ اس کی ترسیل و نشر کے لیے خواندگی کی شرط نہیں ہوتی۔ ناخواندہ شخص بھی زبانی متن کی اشاعت کرسکتا ہے اور قدیم معاشرے میں ناخواندہ لوگوں کی تعداد خواندہ لوگوں سے زیادہ ہوتی تھی۔ صدرِ اسلام کے پورے جزیرہ نما سے عرب میں صرف سترہ لوگ خواندہ تھے۔ عبداللہ یوسف علی نے لکھا ہے کہ صحابہ کا طریقہ تھا کہ قرآن کے مشکل یا اجنبی الفاظ کے معنی معلوم کرنے کے لیے وہ رسول اللہ ﷺ سے رجوع کرتے تھے۔ اگرچہ محاربوں میں حفاظ کی کثیر تعداد کے شہید ہوجانے کے بعد حضرت عمرؓ کو قرآن کے محرراً مجتمع کرنے کا خیال آیا، لیکن آج بھی قرآن کے کسی نسخے کی صحت یا عدم صحت کی توثیق حفاظ ہی کرتے ہیں، کسی مخطوطے یا مطبوعہ نسخے کو حکم نہیں ٹھہرایا جاتا اور نہ ہی قرآن کی توسیعِ اشاعت میں مخطوطہ یا مطبوعہ نسخوں کا کوئی اہم حصہ رہا ہے۔

بہرحال بنیادی بات یہ ہے کہ تحریری متن اپنی معرائیت کے باعث معنی بیان کرنے والے کے رحم و کرم پر ہوتا ہے۔ یا کم سے کم اتنا تو ہوتا ہی ہے کہ تحریری متن اپنے آپ خود کو ظاہر نہیں کرسکتا۔ اسے کسی شارح، کسی مفہم کی ضرورت رہتی ہے۔ افلاطون نے سقراط کی زبان سے فیدروس (Phaedrus) میں کیا عمدہ بات کہی ہے کہ تحریری متن اپنی تصحیح نہیں کرسکتا اور نہ وہ اپنی غلط تعبیر کو درست کرسکتا ہے۔ اس کو گیڈمر (Gadamer) نے یوں بیان کیا ہے کہ تحریر کا بنیادی ضعف، جو صرف تحریر سے مختص ہے، یہ ہے کہ اگر وہ ارادی یا غیر ارادی طور پر معبر کی غلط فہمی کا شکار ہوجائے تو پھر اس کا حامی و ناصر کوئی نہیں۔ گیڈمر نے افلاطون کے نکتے کو ذرا ہلکا کردیا ہے۔ کیوں کہ افلاطون کی

بات کا دوسرا پہلو جے گیڈمر نے نظر انداز کردیا ہے۔ یہ ہے کہ اگر تحریری متن میں کوئی غلطی در آئے (ارادی یا غیر ارادی) تو متن کو اس کے آگے کوئی چارہ نہیں۔ افلاطون کی مراد یہ ہے کہ متن اگر زبانی نشر کیا جائے تو اس میں غلطی کی تصحیح کا امکان پھر بھی رہتا ہے جب کہ تحریری متن میں یہ بات معبر پر منحصر ہے کہ وہ متن کی غلطی پکڑے اور اس کی اصلاح کرے۔ چناں چہ غالب کی ردیف ایک بار کہیں ''رونے تک'' لکھ کر چھپ گئی اور پھر اس طرح مقبول ہوئی کہ زیادہ تر لوگ آج بھی اسے صحیح متن سمجھتے ہیں اور ''روتے تک'' کو ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ یا اگر بہت اصرار کیا جائے تو کہتے ہیں کہ ہوگا، غالب کے اصل نسخے میں ''ہوتے تک'' ہی ہوگا۔ لیکن ہمیں ''ہونے تک'' ہی اچھا لگتا ہے اور غالب کو ''ہونے تک'' ہی لکھنا چاہیے تھا۔

دریدا (Derrida) نے جو زبانی متن پر تحریری متن کو فوقیت دی ہے تو اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ تحریری متن کے معنی زبانی متن کے مقابلے میں آزاد اور معرا ہوتے ہیں، لہٰذا یہاں دریدا کے لیے یہ کہنا آسان ہے کہ معنی کچھ نہیں ہے صرف دال مدلول کا آزاد کھیل اور باہم ردِعمل (free play) ہے۔ دریدا کی نظر میں محظوطہ نشان (Written Sign) کو ایک طرح کی نشانیاتی آزادی (Semiotic Independence) حاصل ہوتی ہے، کیوں کہ تحریری متن میں حتمی معنی کبھی موجود نہیں ہوتے، کچھ نہ کچھ معنی ہمیشہ التوا میں رہتے ہیں۔ ایڈورڈ سعید نے اس کو دریدا کی ''منفی مابعد الطبیعیات'' (Negative Theology) کہا ہے اور مزید کہا ہے کہ لُطف یہ ہے کہ دریدا جتنی شدت اور کثرت سے متن کو گرفت میں لاتا ہے اسی کثرت اور شدت سے ان باتوں کی تفصیلات ظاہر ہوتی ہیں جو بخیالِ دریدا متن میں موجود نہیں ہیں۔ بہرحال بنیادی بات یہ ہے کہ تکلم سے محروم ہونے کے باعث تحریری متن چوں کہ اپنے معنی خود نہیں قائم کرسکتا، اس لیے اس میں تعبیر کے امکانات لامحدود ہوتے ہیں اور معنی کا تعین دشوار ہوتا ہے۔

دریدا کا یہ خیال اس کے عام فلسفیانہ تصور سے ہم آہنگ ہے کہ الفاظ میں کوئی وجود نہیں اور الفاظ نہ اشیا ہیں اور نہ اشیا کے قائم مقام ہیں۔ یہ تصور دریدا کا اپنا نہیں اور

جس چیز کو وہ لفظ مرکزیت (Logocentrism) کہہ کر مطعون کرتا ہے، مغرب و مشرق کے فلسفۂ لسان اور فلسفۂ وجود میں بہت پہلے مسترد ہوچکی تھی۔ آگڈن (Ogden) اور رچرڈس (Richards) نے اپنی کتاب The Meaning of Meaning (اوّل اشاعت ۱۹۲۳ء تیسری اشاعت ۱۹۳۰ء) میں اس تصور کو، کہ الفاظ اور اشیا میں مکمل ہم آہنگی ہے۔ Verbomania (مراق اللفظ) اور Graphomania (مراق التحریر) کہہ کر اس کا خوب مذاق اڑایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> اگر ہم الفاظ کی قوت کی نوعیت کو نہ سمجھیں تو الفاظ ہمارے اور اشیا کے درمیان طرح طرح کے لطیف طریقوں سے آن کھڑے ہوتے ہیں۔ منطق میں جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، ان سے فرضی ذوات (entities) کی تخلیق کو داہ ملتی ہے، مثلاً قضایاے عمومی (universals) صفات (properties) وغیرہ۔ ان کے بارے میں مزید گفتگو ہم آئندہ کریں گے۔ الفاظ ہماری توجہ کو خود پر منعطف کرتے ہیں اور اس طرح ہستیوں کے فضول مطالعے کو فروغ ملتا ہے، جس نے نحو (Grammar) کا اعتبار کھونے میں بہت کچھ کیا ہے۔ اپنی جذبات انگیز قوت کے باعث وہ مراق اللفظ اور مراق التحریر پیدا کرتے ہیں۔ مباحثہ اور تجزیہ بنجر ہوجاتا ہے، لیکن لوگوں کو دھوکا ہوتا ہے کہ انھوں نے اشیا کو نام دے دیے ہیں اور یہ اطمینان ہوجاتا ہے کہ ہم نے (خارجی دنیا پر) اپنے ذاتی اقتدار کو مصنوعی طور پر بڑھا لیا ہے۔

آگڈن اور رچرڈس کا یہ اقتباس میں نے دریدا کی وقعت کو کم کرنے کے لیے نہیں بلکہ تعبیر کے مسائل میں ایک اہم مسئلے پر توجہ مرکوز کرنے کی غرض سے پیش کیا ہے۔ آگڈن اور رچرڈس کی پوری کتاب ہی اس مسئلے کی چھان بین پر ہے کہ ہم معنی کو کس طرح گرفت میں لا سکتے ہیں؟ مثلاً وہ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ الفاظ بطور نشانیاتی نظام ہماری

فہم اور تعبیر پر کس حد تک اثر انداز ہوتے ہیں؟ وہ کہتے ہیں کہ تعبیر کی ایک صفت یہ ہے کہ اگر کسی سیاق و سباق نے ہمیں زمانۂ گزشتہ میں متاثر کیا ہے، تو آئندہ اس سیاق و سباق کے ایک حصے کا بھی حدوث ہم میں وہی ردِعمل پیدا کرے گا جو زمانۂ گزشتہ میں مکمل سیاق و سباق سے حاصل ہوا تھا۔ یعنی الفاظ بطور نشان بھی معنی (ذہنی ردِعمل) کا اشارہ کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں تعبیر کا عمل ایک طرح سے لامحدود اور ایک طرح سے محدود ہو جاتا ہے۔

تحریری متن کی معرائیت کو کم کرنے، یعنی اسے معبر کے رحم و کرم پر بالکل نہ چھوڑ دینے کی غرض سے متن بنانے والوں نے کئی طریقے ایجاد کیے۔ مثلاً صفحہ نمبر ڈالنا، مصرعوں کی گنتی کر کے ان پر نمبر ڈالنا، فہرستِ مطالب کو داخلِ متن کرنا، اگر ضرورت ہو تو مطالب کو حروفِ تہجّی کے اعتبار سے یا ردیف وار مرتب و منظم کرنا، اشاریۂ اسما وغیرہ کو داخلِ متن کرنا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ رموز و علاماتِ اوقاف کا التزام کرنا۔ یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہے کہ قبلِ جدید زمانے تک تمام دنیا میں تحریر علاماتِ اوقاف سے معرا ہوتی تھی۔ کتابوں میں صفحہ نمبر نہیں ہوتا تھا اور اس لیے فہرستِ مطالب بھی نہ ہوتی تھی۔ چینی اور جاپانی میں صدیوں تک نثر اور نظم کی تحریر میں کوئی امتیاز نہ ہوتا تھا۔ تحریری متن پر قاری/معبر کے جبر کو کم کرنے کے لیے جو طریقے اختیار کیے گئے ان کی عالمی کامیابی اس بات کی دلیل ہے کہ متن بنانے والے اپنے متن کی تفہیم کو آسان بنانا لیکن ساتھ ہی ساتھ اس کی تشریح میں کسی نہ کسی قسم کی حد بندی رکھنا پسند کرتے ہیں۔

ہم میں سے اکثر کو ''روکو مت جانے دو'' والا قصہ یاد ہوگا۔ اگر اس متن پر علاماتِ وقف کا التزام کیا گیا ہوتا یا اس کی ترسیل زبانی ہوئی ہوتی تو متن کے حاصل کرنے والے کو اس کے معنی میں کوئی تذبذب نہ ہوتا۔ لیکن تحریر اپنے گونگے پن کے باعث معبر کی چیرہ دستیوں کا شکار ہوتی ہی رہتی ہے۔ اگر ''روکو مت جانے دو'' کو علامات وقف کے ساتھ بھی لکھا جاتا تو پھر بھی معبر یہ پوچھ سکتا تھا کہ اس حکم کا اطلاق راجا پر کریں یا اس کی فوجوں پر؟ حضرت داتا گنج بخش نے ''کشف المحجوب'' میں لکھا ہے کہ

''محبت کی تعبیر محال ہے کیوں کہ تعبیر معبر کی صفت ہے اور محبت محبوب کی صفت ہے۔ اس لیے الفاظ میں اس کے معانی نہیں سما سکتے۔ واللہ اعلم۔'' اس قول میں بنیادی نکتہ یہ ہے کہ معبر کی صفت تعبیر ہے۔ یعنی معبر جو بھی کہے گا اپنی ہی سی کہے گا۔ جس چیز کی تعبیر کی جارہی ہے اس کی صفت میں تعبیر نہیں ہے، لہٰذا تعبیر بہرحال ایک ذاتی عمل ہوگا۔ ہر تعبیر ''میری تعبیر'' (my interpretation) کا حکم رکھتی ہے۔ اگر کوئی تعبیر یا تعبیریں قابلِ قبول ہوجاتی ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ تعبیر کرنے والے اور تعبیر حاصل کرنے والے کے درمیان کوئی بنیادی اور گہرا سمجھوتا ہوتا ہے۔ اتفاقِ رائے کی واضح، چاہے غیرمرئی اور بیان ناپذیر، سرحدیں ہوتی ہیں۔ جب کوئی تعبیر ان سرحدوں کو بالکل پھلانگ جاتی ہے تو وہ صرف ''میری تعبیر'' رہ جاتی ہے، لیکن رہتی وہ پھر بھی تعبیر ہی ہے۔ یعنی ہر تعبیر میں کسی نہ کسی حد تک صحیح پن ضرور ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں حضرت مخدوم شرف الدین یحییٰ منیری کا قول غور طلب ہے۔ سید وجد اشرف نے اپنی کتاب ''رباعی'' حصہ سوم میں حضرت منیری کا بیان نقل کیا ہے:

> اشعار کے معنی کا کوئی طریقہ معین نہیں ہے، سننے والے کے دل میں جو معنی ہیں جب کوئی شعر سنتا ہے تو اس میں اپنے حال کی مناسبت سے معنی سمجھتا ہے اور اس کی مثال آئینے سے دی ہے کہ آئینے میں صورت کے منعکس ہونے کی کوئی شکل متعین نہیں ہے کہ آئینہ جو بھی دیکھے ایک معین صورت نظر آئے، بلکہ جو بھی دیکھے گا اپنی ہی صورت کا عکس دیکھے گا۔ اسی طرح اشعار میں ہے کہ جو بھی سنتا ہے اپنے انداز کے مطابق سنتا ہے۔ اس کے دل میں جو حال ہے اسی پر شعر کے معنی لیتا ہے۔

مغرب میں یہ اصول دو طرح سے بیان ہوا ہے۔ ایک تو وہی جس کا ذکر میں نے پہلے کیا ہے کہ شرح بیان کرنے کے کوئی قاعدے نہیں ہیں۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ بعض مقرر قاعدے اور طریقے ہوں جن پر عمل کرنے سے صحیح / اچھی / کامیاب / قابلِ قبول

شرح لکھی جاسکے۔ دوسری طرح اسے نفسیاتی بیان کی حیثیت دی گئی ہے کہ ہر شخص کا اندازِ نظر اور اندازِ فکر مختلف ہوتا ہے لہٰذا ہر شخص اپنی طرح شرح وتعبیر لکھتا ہے۔ اس سے نتیجہ یہ نکالا گیا ہے کہ کسی شرح کے بارے میں درستی کا دعویٰ نہیں کیا جاسکتا۔ حضرت شرف الدین کے بیان میں یہ بات مثبت طریقے پر ہے کہ ہر شخص اپنے اپنے حال پر شعر کے معنی لیتا ہے اور اس کے لیے وہی معنی درست ہیں۔ یعنی تعبیر کی صحت کے لیے کسی آفاقی معیار کی ضرورت نہیں۔

یہ دونوں اصول اپنی جگہ پر بہت دل کش ہیں لیکن ان کے بعض عملی نتائج پر غور کرلینا چاہیے۔ تعبیر یعنی interpretation کی جتنی تعریفیں ممکن ہیں ان میں یہ بات بہرحال مشترک ہے کہ کسی متن کے معنی کو متن سے مختلف الفاظ میں لیکن پوری پوری صحت کے ساتھ ادا کردیا جائے۔ شلائرماخر (Scheirmacher) تو یہاں تک کہتا ہے کہ تعبیر کچھ نہیں ہے صرف اس چیز کی تخلیقِ نو اور تعمیرِ نو ہے جو متن میں پہلے سے موجود ہے۔ شلائر ماخر کا اصول منشائے مصنف کی توثیق کرتا ہے، ہمیں یہاں اس سے بحث نہیں، لیکن مقدس متون کی شرح میں اس کی اہمیت ہوجاتی ہے۔ کیوں کہ مقدس متن کا شارح یا مترجم خالقِ متن کے منشا کو واضح کرنا اپنا فریضۂ اوّلین جانے گا۔ انجیل میں کئی ایسے مقامات ہیں جہاں مثلاً اللہ کے ہاتھ کا ذکر ہے۔ سینٹ ٹامس ایکوائناس (Thomas Aquinas) نے ایسی عبارات کی استعاراتی توجیہہ کی اجازت دی ہے۔ سترھویں صدی آتے آتے مغرب کی فکر میں سائنس اور اس کی لائی ہوئی روشن خیالی نے انجیل کے شارح کے لیے ایسی شکلیں پیدا کردی تھیں جن کا ایکوائناس کے زمانے میں وجود نہ تھا۔ جدید علمِ تعبیر (Hermeneutics) کے بنیاد گزار اسپنوزا (Spinoza) نے آخر یہ کہہ کر بات ختم کی کہ انجیل کے مفسر کا کام متن کے معنی بیان کرنا ہے اس کی سچائی ثابت کرنا نہیں۔ لہٰذا تعبیر کا مقصود متن کے معنی کے علاوہ کچھ نہیں۔ اس اصول نے انجیل کی تفسیر نویسی پر جو اثر ڈالا اس سے ہمیں بحث نہیں۔ لیکن ادبی متون کی تعبیر کے سلسلے میں اسپنوزا کا یہ اصول اس بات کی توثیق کرتا ہے کہ استعارے کے سچ جھوٹ سے بحث

غیرضروری ہے۔ مسلمانوں نے قرآن کی تفسیر کے سلسلے میں ان مسائل پر اسپنوزا بلکہ سینٹ ٹامس ایکوائناس وغیرہ سے بھی پہلے غور کیا تھا۔ قرآن کی ایسی عبارتیں جن کا بقول مولانا تھانوی ''مدلول لغوی معلوم ہو مگر کسی محذور عقلی یا نقلی کے سبب مراد نہ لے سکیں'' دو طرح کی ہیں۔ ایک تو وہ جن میں اللہ کی صفاتِ سمع، بصر، کلام وغیرہ کا ذکر ہے۔ ان کے بارے میں تفسیر تو ہوسکتی ہے لیکن یہ کہنا ضروری ہے کہ اللہ کی سماعت ہماری سماعت کی طرح نہیں، اس کی بصارت ہماری بصارت کی طرح نہیں، اس کا کلام ہمارے کلام کی طرح نہیں وغیرہ۔ دوسری طرح کی عبارتیں وہ ہیں جن میں اللہ تعالیٰ سے کسی فعل کا صادر ہونا (مثلاً استویٰ) مذکور ہے۔ استویٰ کی تفسیر میں مولانا تھانوی نے دو مسلک بیان کیے ہیں۔ ایک تو یہ کہ لفظ استوا کو برقرار رکھیں اور کہیں کہ استویٰ معلوم تو ہے لیکن اس کی کیفیت مجہول ہے اور اس پر ایمان واجب ہے اور اس کے بارے میں سوال بدعت ہے۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا مسلک اختیار کرنے والے اللہ تعالیٰ کے عمل استویٰ پر گفتگو کا راستہ بند کررہے ہیں اور یہ مسلک بہرحال مبنی براحتیاط ہے لیکن تفسیر کا حق اس سے غالباً ادا نہیں ہوتا۔ لہٰذا حضرت تھانوی یہ بھی کہتے ہیں کہ ایسے الفاظ کی تعبیر الفاظ غیرمنصوص سے ہوسکتی ہے۔ یعنی لفظ استویٰ کے جو معنی حقیقی ہوں ان میں سے کسی ایک کو اختیار کرلیا جائے اور اس کی کیفیت کو واضح کردیا جائے، مثلاً اگر استویٰ کا ترجمہ استیلا یا اقبال کریں تو یہ واضح کردیں کہ استیلا سے وہ استیلا مراد نہیں جو بعدِ عجز ہوا کرتا ہے اور نہ اقبال سے وہ اقبال مراد ہے جو بعدِ ادبار ہوا کرتا ہے۔ ملحوظ رہے کہ ''معنیِ حقیقی'' سے مسلمان مفکرین وہ معنی مراد لیتے تھے جو متداول ہوں اور جن پر ماہرینِ لغت کا اتفاق ہو اور ''معنیِ مجازی'' سے وہ معنی مراد لیتے تھے جو استعاراتی ہوں اور جنھیں وضع کرنے کے قاعدے نہیں بن سکتے۔ دوسری بات جو نظر میں رکھنے کی ہے وہ یہ ہے کہ تفسیر کے ان محتاط اور آزمودہ قاعدوں کے باوجود تفسیر یعنی ترجمہ وتعبیر کے لیے کوئی مجموعی طریقہ نہیں بن سکتا اور معبر/ مفسر بالآخر ''میری تعبیر'' کا ہی نعرہ بلند کرتا ہے، مثلاً قرآن کے لفظ

استویٰ کے کئی ''معنیِ حقیقی'' ہیں۔ علو، استیلا، اقبال وغیرہ ظاہر ہے کہ مفسر/ مترجم یا تو لفظ استویٰ کو یوں ہی باقی رکھے گا (اور بقول حضرت تھانوی یہی اسلم و احکم ہے) یا پھر استویٰ کے متعدد تراجم میں سے کسی ایک کو اختیار کرے گا۔ پہلی صورت میں ترجمہ/تفسیر کا عمل پورا نہ ہوگا اور دوسری صورت میں مترجم/مفسر اپنی اور صرف اپنی صوابدید سے کام لے گا اور کسی ایسے اصول، قاعدے، طریقے یا کلیے کی نشان دہی نہ کرسکے گا جس کی رُو سے ایک ترجمے کو دوسرے پر فوقیت دی جاسکے۔ خود مولانا تھانوی نے لکھا ہے کہ جب وہ اپنا ترجمۂ قرآن تیار کررہے تھے تو ہر لفظ کے ممکن تراجم پر غور کرتے تھے اور جب کسی ایک ترجمے پر شرحِ صدر ہوجاتا تو اسے درج کرتے۔ ظاہر ہے کہ ذاتی کارروائی کی حیثیت سے تو حضرت تھانوی کا عمل نہایت احسن تھا لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ ان کا شرحِ صدر کسی اور کے لیے حکم نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔

اوپر کی گفتگو پر یہ اعتراض ہوسکتا ہے کہ قرآن کے متشابہات کے ترجمے اور تفسیر میں بحث کا امکان ہونے اور ان کی تفسیر وتعبیر کے بارے میں کوئی حتمی قاعدہ نہ ہونے سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تعبیر کا سارا عمل ذاتی صوابدید پر مبنی ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ قرآن کے ترجمہ وتعبیر میں مسلمانوں نے جس قدر علم، ذہن، تفکر، تفحص، احتیاط، خشیت اللہ اور راسخ الایمان عقائد سے کام لیا ہے اس کی مثال دنیا کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ لیکن قرآن کی تفسیریں کثرت سے موجود ہیں اور کثرت سے لکھی گئیں۔ یہ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ کوئی دو مفسر ایسے نہیں جن کی صوابدید ہر جگہ بالکل متحد ہو۔ ہر مفسر نے اپنی تفسیر اسی لیے لکھی کہ وہ متداول تفسیروں سے پوری طرح متفق نہ تھا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ مفسروں میں بعض ایسے تھے جن کا ایمان راسخ نہ تھا، اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ چوں کہ تعبیر میں ذاتی صوابدید آخری فیصلہ کرتی ہے اور قرآنی متن اپنی گہرائی، کثیر المعنویت، نزاکت اور ادبی حسن میں بے مثل و بے مثال ہے، اس لیے وہ کثرت سے تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔

حضرت مولانا منت اللہ رحمانی مرحوم نے اپنے سفرنامۂ مصر و حجاز میں مصر کی

ایک مشہور عالم اور مفسرِ قرآن دکتورہ عائشہ بنت الشاطی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ اثنائے گفتگو میں سورۂ تکاثر کی آیت ثم لتسئلن یومئذٍ عن النعیم (پھر تم سے اس دن نعیم کے بارے میں پوچھا جائے گا) میں وارد لفظ ''نعیم'' پر بحث ہوئی۔ دکتورہ نے فرمایا کہ ''نعیم'' یہاں نعیمِ آخرت کے معنی میں ہے اور نعیم کا لفظ قرآن میں صرف نعیمِ آخرت کے معنی میں ہے، نعیم دنیا کے معنی میں کہیں نہیں استعمال ہوا۔ مولانا لکھتے ہیں: ''عرض کیا گیا کہ سباق سے معلوم ہوتا ہے کہ نعیم سے نعیم دنیا مراد ہے۔ انھوں نے جواب دیا: یا مولانا لا و اللہ نعیم الآخرہ نعیم الآخرہ نعیم الآخرہ. المراد انہم یسئلون عن النعیم الحق ماہو۔'' (یا مولانا نہیں واللہ نہیں۔ نعیمِ آخرت، نعیمِ آخرت، نعیمِ آخرت، حتیٰ کہ انہم یسئلون من النعیم سے یہی مراد ہے)۔ مولانا منت اللہ رحمانی اور دکتورہ عائشہ کی گفتگو کا حال پڑھنے کے بعد میں نے اردو انگریزی ہندی کے آٹھ مستند تراجم قرآن میں آیتِ مذکورہ کا ترجمہ دیکھا تو معلوم ہوا کہ بعض نے صاف صاف نعیم دنیا کا ذکر کیا ہے، بعض نے ایسی عبارت لکھی ہے جس میں روحانی اور جسمانی دونوں طرح کی مسرتوں کا مفہوم نکلتا ہے لیکن دنیا یا آخرت کی تخصیص نہیں ہے اور بعض نے ایسے لفظ لکھے ہیں جن میں دنیا یا آخرت کی تخصیص نہیں ہے، لیکن مفہوم کا جھکاؤ جسمانی مسرت کی طرف ہے۔ ایک ترجمے میں مفہوم کا جھکاؤ روحانی مسرت کی طرف ہے۔

مندرجہ بالا بحث اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ تعبیر میں ذاتی فیصلے کو مرکزی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ قرآن کی بھی قابلِ قبول تعبیرات و تراجم میں ذاتی فیصلہ اہم ترین مقام رکھتا ہے (واضح رہے کہ میں تفسیر بالرائے کی بات نہیں کر رہا ہوں) اور جب قرآن کی تفسیر و تعبیر بھی my interpretation کا درجہ رکھتی ہے تو عام متون کی بات ہی کیا ہے؟ اور جس طرح متن کی فطرت یہ ہے کہ اس سے ہر وہ معنی نکل سکتے ہیں جن کا وجود اس متن میں ممکن ہو، اسی طرح تعبیر کی فطرت یہ ہے کہ اس پر مکمل اتفاقِ رائے نہیں ہوسکتا۔ ہر تعبیر میں کہیں نہ کہیں بحث یا شک یا ضمنی اختلاف یا توسیع یا تخفیف کی گنجائش رہتی ہے اور اگر تعبیر میں زیادہ زور اس شے پر ہے جسے ہرش

نے متن کی معنویت (Significance) کہا ہے تو پھر اختلاف کی گنجائش زیادہ لیکن تردد کی گنجائش کم رہتی ہے۔

صوفی لوگ ایک عرصے سے حافظ کے کلام کی صوفیانہ تعبیر کرتے آئے ہیں۔ ان کی بنیاد کلیتاً معبر کے فیصلے پر ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کلام میں بہت سی اصطلاحیں ہیں اور اصطلاحوں کے یہ یہ معنی ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا فیصلہ وجدانی ہے اور وجدان سے انکار ہوسکتا ہے لیکن منطقی سطح پر اس کی تردید نہیں ہوسکتی۔ مثال کے طور پر یوسف علی شاہ نظامی کی شرحِ دیوانِ حافظ میں مشمولہ فرہنگ کے بعض اندراجات حسبِ ذیل ہیں:

آئینہ سکندر و جامِ جم : چشمِ شاہد کو کہتے ہیں کہ دیدۂ بصارت مثل آئینہ و دیدۂ بصیرت مثل جامِ جم کے ہے کہ راز باطن ملک دنیا کا کہ نورِ وحدت ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے۔

بخارا : روحِ حیوانی عرف جان کو کہتے ہیں کہ بخاراتِ لطیف سے بقول حکما پیدا ہوتی ہے۔

جاناں : حقیقتِ محمدی کو کہتے ہیں کہ جان انسان کی اس سے پیدا ہوئی ہے گویا وہ جان کی جان ہے۔

زلف وجعد : حجابِ ظلمانی جسمانی کو کہتے ہیں کہ نورِ وحدت اس میں پوشیدہ ہے وہ تزکیۂ نفس و طہارت جسم سے ظہور کرتا ہے۔

ماہ : نفسِ مطمئنہ کو کہتے ہیں کہ ہنگامِ تزکیۂ تام کے، پرتو نور جان سے، نور نیلگوں اس کا مثل نورِ ماہ کے سفید ہوتا ہے۔

اب کیول رام ہوشیار کے رسالے ''شمعِ عرفاں'' (فارسی سے ترجمہ از کالی داس گپتا رضا) کے بعض اندراجات ملاحظہ ہوں:

ابرو : وہ پردہ جو طالب اور مطلوب کے درمیان حائل ہے۔ طالب بمنزلہ پیشانی ہے اور مطلوب بمنزلہ رخ۔ اگر ابرو درمیان نہ ہو تو پیشانی اور رخ یعنی طالب و مطلوب ایک ہوجائیں اور چوں کہ ابرو بمعنی حجاب لیتے ہیں، اس سے دنیا بھی عبارت ہے۔ غنی:

ہزاراں معنیِ باریک باشد بیت ابرو را
بغیر از موشگافاں کس نہ فہمد معنیِ او را

مظہرِ ہستیِ مطلق سے عبارت ہے کہ حق یہی ہے۔ ذوقؔ کا یہ شعر اس کی وضاحت کرتا ہے:

اس بت کدے میں کون ہے کافر ترے سوا
تو بت پرست بت بھی ہے اور بت تراش بھی

ظاہر ہے کہ ان تعبیروں کو غلط ثابت نہیں کر سکتے سوائے اس کے کہ ایک ایک شعر لے کر تجربہ کریں اور دکھائیں کہ یہاں ان الفاظ کے وہ معنی نہیں ہیں جو صاحبِ فرہنگ نے درج کیے ہیں۔ لیکن اس سے بھی فرہنگ کی تردید نہ ہوگی کیوں کہ صاحبِ فرہنگ کہہ سکتا ہے کہ یہ نہ سہی، لیکن دوسرے شعر ممکن ہیں جن میں یہ الفاظ ان اصطلاحی معنی میں برتے گئے ہوں جو ہم نے درجِ فرہنگ کیے ہیں اور پھر سو کی سیدھی بات یہ کہ ہمیں تو ان الفاظ میں وہی معنی نظر آتے ہیں جو ہم نے درج کیے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ بحث لغوی معنی (یعنی حقیقی معنی) کی نہیں، بلکہ استعاراتی معنی کی ہے اور چوں کہ استعارہ بنانے کے کوئی قاعدے نہیں ہیں، اس لیے استعاراتی معنی کو غلط ثابت نہیں کیا جا سکتا، جب تک ہم یہ ثابت نہ کریں کہ یہ استعارہ اس مخصوص تعبیر کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

اس بحث سے یہ ثابت ہوا کہ متن میں کوئی معنی مستقل بالذات نہیں ہوتے۔ متن کی نوعیت کسی آثارِ قدیمہ کی نہیں جس میں عمارتیں، ساز و سامان وغیرہ پہلے سے مدفون ہوں اور معبر کی نوعیت کسی ماہرِ آثارِ قدیمہ کی نہیں جو کسی آثار کو کھود کر اس میں سے وہ چیزیں نکالتا ہے جو وہاں پہلے سے موجود تھیں۔ یہ معبر کی خوش نصیبی ہے کہ اس کی تعبیر پر کم و بیش اتفاقِ رائے ہو جائے۔ ہاں زبانی متن کا معاملہ کچھ اور ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، وہاں ترجمہ/تعبیر کا عمل یا تو فوری طور پر ہوتا ہے اور اس کی صحت یا غلطی فوراً معلوم ہو جاتی ہے یا پھر اس کے معنی مستحکم اور قائم ہو چکے ہوتے ہیں یا اس کے معنی پر کسی نہ کسی کی ملکیت قبول کر لی جاتی ہے اور پھر اسی کی تعبیر کو درست ماننا پڑتا ہے۔ لیکن اصولی طور پر پھر بھی ممکن ہے کہ متن پر جس شخص کی ملکیت ہے ہم اس کی بیان کردہ تعبیر کو آخری یا قطعی تعبیر نہ سمجھیں۔ غالبؔ کی مثال سامنے ہے کہ انھوں نے اپنے بعض شعروں کے معنی خود بیان کیے ہیں۔ ہم غالبؔ کے بیان کردہ معنی سے انکار تو نہیں کرتے، لیکن

ان کو آخری اور قطعی بھی نہیں سمجھتے، بلکہ اپنی طرف سے بھی ان شعروں کے معنی بیان کرتے ہیں۔

اس طرح یہ بھی طے ہوا کہ متن میں کوئی ایسے معنی ہونا ضروری نہیں جنھیں ہم اس کے ''اصل''، ''حقیقی'' یا ''خالص'' معنی قرار دیں اور معبر کا منصب یہ قرار دیں کہ وہ ان ''اصل'' یا ''حقیقی'' معنی کو دوبارہ اپنے لفظوں میں بیان کرتا ہے۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ کسی متن کا لفظی ترجمہ اس کے تمام معنی کو یا حقیقی معنی کو بیان کردے۔ وہ لوگ جو متن کو قائم بالذات کہتے ہیں ان کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ متن کے معنی اس طرح بیان کریں کہ متن سے خارج کی چیزوں کا سہارا کم سے کم لینا پڑے۔ وہ لوگ جو متن کے مضمرات یا علامتی معنی سے بحث رکھتے ہیں ان کی کوشش یہ رہتی ہے کہ متن میں علامتی یعنی بالواسطہ بیان کے جو پہلو ہیں اور اس بالواسطگی کے باعث جو معنی پیدا ہوسکتے ہیں ان کو بیان کیا جائے۔ لیکن بعض لوگ مفسر سے یہ توقع بھی رکھتے ہیں کہ وہ معنی کو دوبارہ حاصل (recover) کرے، یا اس کو ازسرِنو اپنے لفظوں میں بیان کرے، یعنی restate کرے۔ بعض لوگ، خاص کر وہ جو ریکر کی اصطلاح میں متن کو mystify کرنا چاہتے ہیں وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ معبر کا کام ہے کہ وہ متن کو دوبارہ لکھے۔ فریڈرک جیمی سن (Frederic Jameson) کی مثال سامنے کی ہے جو بار بار کہتا ہے کہ مفسر تو متن کو دوبارہ لکھتا ہے (rewrites the text) اس کی معصومیت بھی غضب کی ہے کہ وہ سمجھتا ہے متن کو دوبارہ لکھنے سے اس کے اندر کے معنی ظاہر ہوجائیں گے۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ جب متن کو دوبارہ لکھا جائے گا تو نیا متن وجود میں آئے گا جس کے لیے ضروری نہیں کہ وہ پرانے متن کی شرح ہو۔ اگر متن میں معنی کی نوعیت ایسی ہوتی کہ انھیں کسی پوشیدہ شے کی طرح recover کرسکیں تو یہ عمل ایک ہی بار ممکن ہوتا اور تعبیر خود کو شکست دینے والا عمل ہوتی۔

ٹوڈوروف اور ریکر کے علی الاغم میرا خیال ہے کہ علامتی (بالواسطہ اظہار پر مبنی) متن ہی نہیں، بلکہ ہر طرح کے متن کو تعبیر کی ضرورت ہوتی ہے۔ میں یہ بھی سمجھتا ہوں کہ

تحریری متن کی کسی تعبیر پر مکمل اتفاقِ رائے ناممکن نہیں تو شاذ ضرور ہوتا ہے۔ میرا خیال یہ بھی ہے کہ متن کی کسی تعبیر کو منطقی طور پر رد کرنا غیر ممکن نہیں تو بہت مشکل ضرور ہے۔ لیکن متن کی ہر وہ تعبیر صحیح (valid) ہے جو متن ہی سے برآمد ہو۔ میں تسلیم کرتا ہوں کہ اگرچہ ہر تعبیر میں مفسر کے تعصبات اور تحفظات کے رنگ کی جھلک ضرور ہوتی ہے، لیکن تعبیر کے لیے پھر بھی ممکن ہے کہ وہ بہت سے لوگوں کو کم و بیش قابلِ قبول ہو۔ یہ ضرور ہے کہ تعبیر لکھنے کے کوئی قواعد نہیں اور آخری تجزیے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ کسی متن کے معنی بیان کرنا، یعنی اس کی تعبیر کرنا ایک ذاتی عمل ہے۔ کوئی قاعدہ نہ کسی تعبیر کو نافذ کرسکتا ہے اور نہ ہی کوئی قاعدہ اسے منسوخ کرسکتا ہے۔

یہاں پر یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ اگر متن میں کوئی مستقل بالذات معنی ہوتے بھی تو کیا ہم ان کو دوبارہ حاصل کرسکتے؟ ہائیڈیگر (Heidegger) نے اس سلسلے میں تعبیری دور (Hermeneutic Circle) کی ایک اور شکل پیش کی۔ اس نے کہا کہ متن تو تاریخ کے چوکھٹے میں بند ہے۔ ہم تاریخ کو جانے بغیر متن کو نہیں جان سکتے اور ہم متن کو جانے بغیر تاریخ کو نہیں جان سکتے اور نہ یہ ممکن ہے کہ ہم ماضی کو جان سکیں کیوں کہ ماضی اور حال ایک دوسرے سے وجودی سطح پر مختلف ہیں۔ گزشتہ معنی کا وجود حال کے معنی کا وجود نہیں بن سکتا۔ اس کے کئی جواب ممکن ہیں، مثلاً ایک تو یہ کہ ہم بہت سارے ماضی کو متن ہی کے ذریعے جانتے ہیں۔ متن کے باہر ماضی کا وجود نہیں، یعنی تاریخ کا وجود نہیں۔ لہٰذا تعبیر دوری وہیں شکست ہوگی جہاں ہم نے متن کو مقدم کیا۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ خود متن کا نظام مثلاً اس کی رسومیات اس کے بامعنی ہونے کی شرطیں جس چیز کو متن کہا جاتا ہے، اس کے بارے میں تصورات کا ارتقا، یہ تمام چیزیں ہمیں معنی کے بارے میں بتاتی ہیں اور یہ تاریخ سے بڑی حد تک بے نیاز ہیں۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ ہم عام طور پر متن کے بارے میں جان سکتے ہیں کہ اس کے بنانے والوں اور اس کے قاری / سامع کو متن سے کیا اور کس قسم کی توقعات تھیں، یا ممکن تھیں اور ہم عام طور پر یہ بھی جانتے ہیں کہ کسی زمانے میں کسی متن کو سمجھنے اور اس کی نوع و

جنس متعین کرنے کے کیا طریقے تھے۔ لہٰذا متن میں مستقل بالذات معنی ہوں یا نہ ہوں، لیکن تاریخ کی کسی بھی منزل پر معنی شناسی کا کام ہوسکتا ہے۔ لیکن بنیادی جواب یہ ہے کہ ہم ایسے معنی پر اصرار نہیں کرتے جو تاریخ میں قائم ہوں یا مستقل بالذات ہوکر مجرد ہوچکے ہیں۔ ای ڈی ہرش جیسا منشاے مصنف کا علم بردار بھی تسلیم کرتا ہے کہ متن میں ایسے معنی بھی ہوسکتے ہیں مصنف جن سے بے خبر تھا یا جن کا وجود تک مصنف کے زمانے میں نہ تھا۔ یعنی بات معنی کو بیان کرنے کی ہے، کھوئے ہوئے معنی کی بازیافت کرنے کی نہیں۔

اسی مقام پر آکر پال ریکر کی Hermeneutics Of Suspicion خود مشکوک ہوجاتی ہے۔ ریکر کا کہنا ہے کہ پہلے زمانے میں تعبیر کا یہ کام رہا ہوگا کہ وہ اس معنی کو ظہور میں لائے اور بحال کرے جس کا مخاطب میں (قاری) تھا۔ اس وقت معنی اور معنی کا شعور ایک ہی شے تھے۔ لیکن اب جب کہ خود شعور کا وجود مشکوک ہے، تعبیر کا کام ہے کہ وہ ہر معنی کو شک کی نگاہ سے دیکھے۔ ریکر غیر ضروری طور پر متن بنانے والے اور معنی بنانے والے کو خلط ملط کررہا ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ وہ منشاے مصنف کا قائل ہے اور سمجھتا ہے کہ مصنف ہی معنی کو وجود میں لاسکتا ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ تعبیر یعنی معنی بنانے کا عمل بڑی حد تک مصنف سے آزاد ہے۔ لہٰذا ہمیں معنی کو شک کی نگاہ سے دیکھنے کی ضرورت نہیں۔ رہا سوال تعبیر کے ذریعے متن کو demystify کرنے کا، یعنی اس میں سے غیر ضروری فلسفیانہ، مابعد الطبیعیاتی، سیاسی وغیرہ معنی کو الگ ثابت کرنے کا تو یہ کام شعورِ معنی کو معرضِ شک میں لائے بغیر ہوسکتا ہے۔ یعنی اگر یہ ثابت کرنا مقصود ہو کہ کسی متن میں فلسفیانہ سیاسی وغیرہ معنی نہیں ہیں تو اس کے لیے یہ ثابت کرنا ضروری نہیں ہے کہ مصنف نے یہ معنی مراد نہ لیے تھے۔ بس یہ ثابت کرنا کافی ہے کہ متن ان معنی کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ حتیٰ کہ اگر کسی متن کے بارے میں دعویٰ کیا جائے کہ اس میں فلسفیانہ سیاسی معنی وغیرہ استعارے کی سطح پر وجود رکھتے ہیں تو ایسے معنی کا عدم وجود ثابت کرنے کے لیے یہ ثابت کرنا کافی ہے کہ جن استعاروں کی شہادت پیش کی جارہی ہے، وہ استعارے بھی ان معنی کے متحمل نہیں ہوسکتے۔

سیاسی طور پر وابستہ نقادوں کو اس بات کی خاص فکر رہتی ہے کہ وہ ادبی متون میں سیاسی معنی کا وجود کسی طرح ثابت کریں۔ ظاہر ہے اگر سیاسی معنی اور خاص کر اپنے مفیدِ مطلب سیاسی معنی ہر ادبی متن میں تلاش کرنا ہیں تو پھر منشاے مصنف کی اہمیت، بلکہ اس کے وجود ہی سے انکار کرنا ہوگا۔ فریڈرک جیمی سن نے اپنی کتاب The Political Unconsious: Narrative as a Socially Symbolic Act میں یہ موقف اختیار کیا ہے کہ ادبی مطالعات میں سیاسی تناظر کی اہمیت محض تتمہ کے طور پر یا محض کئی ممکن راستوں میں سے ایک راستہ نہیں بلکہ وہ مطالعے کا ''افقِ مطلق'' (Absolute Horizon) ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''کوئی شے ایسی نہیں جو سیاسی اور تاریخی نہ ہو۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ آخری تجزیے میں ہر چیز سیاسی ثابت ہوتی ہے۔ جیمی سن کا کہنا ہے کہ میرے خیال میں علمِ شرح (Hermeneutics) کا آدرش یہ ہے کہ وہ تاریخیت (Historicism) غیرحاضری (Absence) اور منفی (Negative) سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ کرلے۔ یعنی تعبیر کی بنیاد تاریخ پر ہو اور اگر متن میں سیاسی / فلسفیانہ مضمون نہ بھی ہو تو اس کی غیر حاضری اور ان معاملات میں متن کے منفی رویے کو بھی مثبت حاضری سے تعبیر کیا جائے۔ وہ کہتا ہے میں فرانسیسی مابعدِ وضعیات کے اس خیال سے متفق تو ہوں کہ شرح وتعبیر کو یہی کچھ کرنا چاہیے، لیکن اس بات سے متفق نہیں ہوں کہ ہر ادبی متن میں سیاسی مضمون نہیں ہوتا۔

ظاہر ہے کہ جیمی سن اور فرانسیسی مابعدِ وضعیات والوں کا یہ تصور بچکانہ اور مضحکہ خیز ہے کہ کسی متن میں کسی چیز کے ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ وہ اس میں نہیں ہے۔ سچ پوچھیے تو تمام متون کے معنی کو تاریخ میں پیوست کرنے کے معنی ہیں کہ ہم تعبیری دور (Hermeneutic Circle) کے تاریخی روپ (Version) کا شکار ہوجائیں اور یہ کہنے پر مجبور ہوں کہ جب تاریخ کو جانے بغیر ہم متن کو نہیں جان سکتے اور متن کو جانے بغیر ہم تاریخ کو نہیں جان سکتے تو بہتر یہی ہے کہ تاریخ کا جو روپ (Version) ہمارے پاس ہو ہم اسے پہلے ہی متن پر منطبق کردیں اور پھر متن کے معنی بیان کریں۔ جیمی سن نے

کمیونسٹ منشور کے حوالے سے کہا ہے کہ اب تک جتنے سماج وجود میں آئے ہیں ان کی تاریخ بس یہی ہے کہ جابر اور مجبور کے درمیان کش مکش ہوتی رہی ہے کبھی کھلی ہوئی کبھی پوشیدہ۔ اور تاریخ کچھ نہیں ہے صرف طبقاتی کش مکش کا بیانیہ ہے۔ لہٰذا تمام ادبی متون میں بھی اسی طبقاتی کش مکش کا بیان ہے کبھی کھلا ہوا اور کبھی پوشیدہ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب ہمیں یہ بات پہلے ہی سے معلوم ہے اور تاریخ کی ماہیت بھی ہمیں معلوم ہے (بحوالہ کمیونسٹ منشور) تو پھر متن کے معنی بیان کرنا مشکل نہیں۔ ان معنی سے کسی کو اتفاق ہو یا نہ ہو، لیکن ہم تعبیری دور (Hermeneutic Circle) کے تاریخی روپ (Version) سے آزاد ہوکر معنی بیان کرنے کے قابل تو ہوگئے۔

مندرجہ بالا طریق کار میں ایک فائدہ اور بھی ہے کہ وہ مفسر کو تعبیری دور (Hermeneutic Circle) کے مضبوط تر روپ (Version) سے بھی نجات دے دیتا ہے، وہ روپ یہ ہے کہ ہم کسی متن کے معنی اسی وقت جان سکتے ہیں جب کل متن (the whole text) سے واقف ہوں۔ لیکن ہم کل متن کو اسی وقت جان سکتے ہیں جب اس کے اجزا کو جانیں۔ مگر مصیبت یہ ہے کہ ہم اجزا کو اس وقت جان سکتے ہیں جب ہم کل (whole) کو جان سکیں۔ مندرجہ بالا طریقِ کار کے ذریعے اس دور سے بھی چھٹکارا مل جاتا ہے کیوں کہ ہم کل (whole) کو پہلے ہی جان چکے ہیں کہ اس میں طبقاتی کش مکش کا بیان ہے، خواہ پوشیدہ خواہ کھلا۔

اس طریقِ کار کو کام میں لاکر ہم تعبیری دور کے چکر ویو سے شاید نکل ہیں (اگرچہ اس میں بھی کلام ہے) لیکن اس کا نتیجہ معنی کے لیے مہلک ہے۔ کوئی بھی عمومی بیان جو میزانیاتی (Totalising) ہو، بظاہر تو بہت دل کش اور پُر معنی لیکن بباطن بنجر ہوتا ہے۔ کیوں کہ وہ بیان جو ہر چیز کو بیک جنبشِ قلم واضح کردے، دراصل کچھ بھی واضح نہیں کرتا۔ مثلاً ممکن ہے یہ بیان صحیح ہو کہ سورج تمام توانائی کا سرچشمہ ہے۔ لیکن اس سے اس بات کی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ زمین کی تہ سے کہیں تیل کیوں نکلتا ہے، کہیں گیس کیوں نکلتی ہے، کہیں کوئلہ کیوں نکلتا ہے، کہیں گرم پانی کیوں نکلتا ہے، اور کہیں

یورینیم کیوں نکلتی ہے؟ اس طرح، اگر یہ بیان صحیح بھی ہو کہ تمام ادبی متون دراصل سیاسی دستاویزیں ہیں، تو اس سے اس بات کی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ کالی داس، شیکسپیئر اور سوفکلیس ایک دوسرے سے اس قدر مختلف کیوں ہیں؟ اگر تینوں میں الگ الگ صفات نہیں ہیں تو ان کے وجود کا جواز کیا ہے؟ ممکن ہے گرم پانی اور کوئلہ دونوں کا وجود سورج کا مرہونِ منت ہو، لیکن ان کے صفات و خواص الگ الگ ہیں اور ان کو برتنے کے طریقے الگ الگ ہیں۔ اگر ان کو اس بنا پر ایک ہی طرح برتا جائے کہ ان کا منبع بالآخر سورج ہے، تو پھر ان سے توانائی کے بجائے ہلاکت ہی حاصل ہوگی۔ یہی حال ادبی متن کا بھی ہے۔ اگر یہ ثابت بھی ہوجائے کہ تمام ادبی متون اصلاً سیاسی متون ہیں تو اس سے ہمیں ان متون کے بارے میں کچھ نہیں معلوم ہوتا اور انھیں برتنے کے طریقوں کے بارے میں ہم پھر بھی لاعلم رہتے ہیں۔ مثلاً یہ بیان لاطائل اور ہمارے لیے بے مصرف ہے کہ لسان (Language) تمام انسانوں میں مشترک ہے۔ یہ بیان ای بو (Ibo) بولنے والے کو ہوکسا (Hoxa) سیکھنے کی ضرورت سے بے نیاز نہیں کر دیتا۔ دونوں پڑوسی ہیں لیکن انھیں ایک دوسرے کی بات سمجھنے کے لیے دو میں سے ایک زبان پھر بھی سیکھنی پڑے گی۔

یہ پریشانی صرف سیاسی تعبیروں تک محدود نہیں۔ کوئی بھی عمومی میزانیاتی بیان ادبی متن کی تعبیر میں ناقابلِ تسخیر دشواریاں پیدا کرسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ادبی متن کی تعبیر کے لیے عمومی میزانیاتی بیانات وضع کرنے والوں کو تعبیری دور کو توڑنے کی اتنی فکر نہیں ہے جتنی اپنے محبوب ادبی یا غیر ادبی تصورات کو نافذ کرنے کی۔ مارکسی نقادوں کا معاملہ سامنے کا ہے کہ خود مارکسزم عمومی اور میزانیاتی بیان یا لیوتار کی زبان میں Ground Recit بیانیۂ اعظم ہے اور لامحالہ مارکسزم کی روشنی میں بنائی ہوئی تمام تعبیریں ایسی ہوں گی جو اس بیانیۂ اعظم کی رُو سے مناسب ہوں۔ لیکن غیر مارکسی نظریہ رکھنے والے نقاد بھی اکثر کسی نہ کسی غیر ادبی تامل کا شکار رہتے ہیں مثلاً بہت سے لوگوں کا خیال ہے (ٹی ایس ایلیٹ بھی ان میں شامل ہے) کہ اعلیٰ درجے کی شاعری میں فکرِ محسوس (felt thought)

کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ اب اگر ہم اقبال کو جوش سے بڑا شاعر سمجھتے ہیں تو جوش ہزار زور ماریں اور فلسفیانہ شاعری لکھیں لیکن ہم کہیں گے کہ اقبال کے یہاں محسوس فکر ہے اور جوش کے یہاں نہیں ہے۔ لہٰذا اقبال کا رتبہ جوش سے بلند تر ہے۔ ظاہر ہے کہ کسی متن میں محسوس فکر کے وجود کو ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ اسے صرف ''محسوس'' کیا جاسکتا ہے۔ لہٰذا اقبال کے یہاں محسوس فکر کے وجود اور جوش کے یہاں اس کے عدم وجود کو ثابت کرنے کے لیے دونوں کے چند اشعار پیش کرنا کافی سمجھا جاتا ہے اور سچ پوچھیے تو یہ طریقِ کار بھی تعبیری دور کا نمونہ ہے۔ پہلے ہم نے فرض کیا کہ بڑی شاعری میں ''محسوس فکر'' ہوتی ہے اور ہمیں یہ معلوم ہی ہے کہ اقبال بڑے شاعر ہیں۔ لہٰذا ہم نے جھٹ کہہ دیا کہ اقبال کے یہاں ''محسوس فکر'' ہے۔ ثابت ہوا کہ محسوس فکر کی بنا پر اقبال کی شاعری بڑی شاعری ہے!

سچی بات یہ ہے کہ تعبیری دور کے چکر سے تمام وکمال نکل جانا شاید کسی بھی معبر کے لیے ممکن نہ ہو، جس طرح اپنے تمام تعصبات اور جذباتی ترجیحات کو بالکلیہ ترک کرنا بھی کسی معبر کے لیے ممکن نہیں۔ لیکن دونوں سے ہی بڑی حد تک آزاد ہوجانا غیر ممکن بھی نہیں (واضح رہے کہ میں ادبی متن کے معبر کی بات کررہا ہوں)۔ پہلی بات تو یہ کہ تمام ادبی متن، اصناف اور ذیلی اصناف کے ذیل میں رکھے جاسکتے ہیں، مثلاً ہم متون کو فکشن (ناول، افسانہ، داستان)، ڈراما شاعری وغیرہ اور پھر شاعری کے متون کو غزل، نظم، قصیدہ، مرثیہ اور پھر نظم کو آزاد نظم، معریٰ نظم، پابند نظم، موضوعاتی نظم، جدید نظم وغیرہ کی انواع میں رکھ سکتے ہیں۔ ادب کی اصناف کے بارے میں معبر کو جتنا زیادہ علم ہو اس کے حق میں اتنا ہی اچھا ہے۔ تعبیر کے بہت سے مسائل اسی وقت حل ہوجاتے ہیں جب ہم کسی متن کو اس کی صنف، پھر ذیلی صنف، پھر ذیلی ذیلی صنف میں رکھ لیتے ہیں، یعنی ہم ممکن حد تک اسے پہچان لیتے ہیں۔ بعض ادبی متون کی بڑائی یا مسنویت اس بات میں بھی ہوسکتی ہے کہ جس صنف میں بنائے گئے ہیں اس کی حدود کو وہ کہاں اور کس طرح مجروح کرتے ہیں اور کہاں اور کس طرح ان حدود کی توسیع کرتے ہیں؟ دوسری بات (اور وہ اصناف کی

شناخت سے بھی تعلق رکھتی ہے) یہ ہے کہ مفسر کو کتنے متون کے بارے میں آگاہی ہے؟ یعنی اس کا تناظر کتنا وسیع ہے اور کیسا ہے؟ مغرب میں جو بات بین المتونیت (Intertextuality) کے نام سے مشہور ہورہی ہے اس کا رواج ہمارے یہاں سنسکرت میں بھی اور عربی، فارسی، اردو میں بھی بہت دن سے ہے۔ یہ بات فرینک کرموڈ (Frank Kermode) کو اب معلوم ہو رہی ہے کہ جدید میں قدیم کے نقوش ہوتے ہیں اور یہ کہ کسی نظم پر بہترین شرح کوئی اور نظم ہی ہوسکتی ہے۔ ہمارے یہاں یہ سوال ہمیشہ زیرِ بحث رہا ہے کہ کن متون کو ادبی متن کہا جاتا ہے اور ادبی متون جب بنتے ہیں تو ان کے سننے/ پڑھنے والے ان کے بارے میں کس نقطۂ نظر سے حکم لگاتے ہیں؟ آہستہ آہستہ ادبی متون کی مستند فہرست (canon) تیار ہوجاتی ہے اور پھر سارا canon ایک متحد ادبی متن بن جاتا ہے۔ اگر مبصر کو canon کا پورا شعور ہوتو وہ بڑی حد تک کامیاب تعبیر کرسکتا ہے اور canon کی زیادتیوں/ خامیوں کو درست بھی کرنے کی کوشش کرسکتا ہے۔

تعبیر کی کلید انھیں دو باتوں میں ہے کہ کسی متن کو کس صنف میں اور کہاں رکھا جائے اور یہ کہ دوسرے متون ہمیں کسی مقررہ متن کے بارے میں کیا بتا سکتے ہیں؟ دوسرے متون کا علم ہمارے لیے کل (whole) کے علم کا کام کرتا ہے۔ ہم اس علم سے مسلح ہوکر جز (کسی ایک مقررہ متن) کی تعبیر شروع کرتے ہیں اور اس طرح تعبیری دور کا جبر ہمارے کاندھوں سے بالکل ہٹ نہیں جاتا تو ہلکا ضرور ہوجاتا ہے۔ اشکلاوسکی (Shklovsky) نے عمدہ بات کہی ہے کہ اگرچہ کوئی صنفِ سخن کسی ایک فن پارے میں بند نہیں ہوتی، لیکن کسی ادبی متن کو دیکھ کر ہم عام طور پر یہ فیصلہ کرسکتے ہیں کہ یہ کس صنف کا رکن ہے۔ یعنی کوئی ادبی متن شاید ایسا نہ ہو جس میں اس کی صنف کے تمام خواص پوری طرح نمایاں ہوں، لیکن ادبی متن کا مطالعہ اس کی صنف کے تعین سے شروع ہوتا ہے اور ہر صنف کی تعریف اس ربط اور رشتے کی روشنی ہی میں ہوتی ہے جو اس صنف اور دوسری اصناف کے درمیان ہے۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ان تصورات کی روشنی میں ادبی متن اور اس کی صنف کے بارے میں ایسے نکات پیدا ہوتے ہیں جو ادبی متن

کی تعبیر میں ہمارے معاون ہوسکتے ہیں، بلکہ جن کی امداد کے بغیر تعبیر کا عمل انجام ہی نہیں پاسکتا۔

مثال کے طور پر مومنؔ کے قصیدے میں حسبِ ذیل اشعار پر غزل کا گمان گزر سکتا ہے۔ خاص کر الگ الگ پڑھنے پر لیکن اگر تینوں شعروں کو یکجا پڑھیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ قصیدے کے شعر ہیں:

یادِ ایامِ عشرتِ فانی
نہ وہ ہم ہیں نہ وہ تن آسانی
عیشِ دنیا سے ہوگیا دل سرد
دیکھ کر رنگِ عالمِ فانی
جائیں وحشت میں سوے صحرا کیوں
کم نہیں اپنے گھر کی ویرانی

لیکن غالبؔ نے ذیل کے اشعار کو غزل میں نہ رکھا ہوتا تو ان پر قصیدے کا گمان ہوسکتا تھا اور چوں کہ غالبؔ نے انھیں غزل میں رکھا ہے اس لیے ان کی روشنی میں ہمیں غزل اور قصیدے دونوں کے بارے میں ازسرِنو سوچنا ضروری ہوجاتا ہے:

پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہوگئی ہے سر تا سر
رُوکشِ سطحِ چرخِ مینائی

ہم میں سے اکثر لوگ اگر غالبؔ کے اشعار کو یہ جانے بغیر پڑھیں کہ یہ غزل میں وارد ہوئے ہیں اور امیرؔ مینائی کے حسبِ ذیل اشعار کو یہ جانے بغیر پڑھیں کہ یہ قصیدے میں وارد ہوئے ہیں تو اتحادِ مضمون کے باوجود اغلبًا یہی فیصلہ کریں گے کہ اگرچہ

غالبؔ کے اشعار میں غزل کا رنگ نمایاں ہے لیکن ہیں وہ قصیدے کے شعر اور امیرؔ مینائی کے اشعار خاص قصیدے کے مزاج کے ہیں، ان میں غزل کا رنگ بہت کم ہے:

خم نہیں شاخیں درختوں کی ہوا سے خاک پر
کر رہے ہیں سجدۂ شکرِ خدائے انس و جاں

قم باذن اللہ کہتی آئی گلشن میں بہار
جی اٹھے، جو ہو گئے تھے مردہ دل وقتِ خزاں

جھوم کر آیا ہے ابرِ کوہساری باغ میں
رقص میں ہیں ہر روش طاؤس ہو کر شادماں

جن لوگوں نے امیرؔ اور غالبؔ کے مندرجہ بالا اشعار اور اس طرح کے اور اشعار کو کثرت سے پڑھا ہے، انھیں امیرؔ مینائی کے مندرجہ ذیل اشعار پر قصیدے کا دھوکا نہ ہوگا، اگرچہ مضمون یہاں بھی متحد ہے:

کس کے رخِ رنگیں کا سنا ہم نے فسانہ
گل کان ہوئے کان کے پردے ورقِ گل

کب خار الجھ سکتے ہیں دامانِ صبا سے
گلشن کی قلم رو میں ہے نظم و نسقِ گل
آمد ہے یہ گلزار میں کس کی کہ صبا نے
صدقے کے لیے زر سے بھرے ہیں طبقِ گل

پھر جلالؔ کے ان اشعار پر غزل کا گمان شاید ہی ہو:

جہاں کی بوقلمونی ہے دید کے قابل
کچھ اور ہو گئے پیرایۂ زمان و زمیں

بدل گئی ہے یکایک روش دو عالم کی
نہ اب وہ عالمِ بالا نہ عالمِ پائیں

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ امیرؔ و جلالؔ کے متون جن کا ذکر اوپر ہوا نسبتاً غیر پیچیدہ اور سادہ ہیں، پیچیدہ متن کے ساتھ اتنی آسانی نہ ہوگی۔ لیکن یہ محض فرضی مشکل ہے کیوں کہ سوال کسی متن کے محض لغوی معنی سمجھنے یا اس پر لیبل لگانے کا نہیں بلکہ اسے متون کی روایت کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے اور اس کے معنی کو اس طرح سمجھنے اور بیان کرنے کا ہے کہ یہ ظاہر ہو سکے کہ وہ متن کس طرح بامعنی ہو سکا ہے اور وہ معنی اس میں کیوں پیدا ہوتے ہیں؟ غالبؔ کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ متن میں ایک سے زیادہ معنی ہو سکتے ہیں انھیں اس بات کا بھی علم تھا کہ ایک متن کی روشنی دوسرے پر پڑتی ہے۔ تعبیر کی شرح بس اتنی ہے:

ہجومِ سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں

(۱۹۹۴ء)

پس نوشت

''شعر، غیر شعر اور نثر'' ۱۹۷۳ء میں چھپی تھی۔ تنقید کی کتاب اور خاص کر ''شعر، غیر شعر اور نثر'' جیسی تنقیدی کتاب کے بارے میں گرمیِ بازار قسم کی چیز متوقع نہیں ہوسکتی۔ میرا خیال تھا کہ یہ آہستہ آہستہ فروخت ہوگی۔ پھر بھی ایک اُمید سی تھی کہ اس کی مانگ تادیر رہے گی۔ لہٰذا اس کی پہلی اشاعت ۷۵۰ نسخوں پر مشتمل رکھی گئی، جب کہ اس زمانے میں تنقیدی کتابوں کا ایڈیشن عام طور پر ۵۰۰ کا ہوتا۔ لیکن اصل صورتِ حال یہ ہوئی کہ سارے کا سارا ایڈیشن بہت جلد فروخت ہوگیا اور تب سے لے کر اب تک اس کی مانگ بھی تھوڑی یا بہت برقرار رہی ہے۔ حتیٰ کہ وہ وقت بھی آ گیا جب شائقین اس کا شمار ''نادر'' کتابوں میں کرنے لگے اور اب ایک عرصہ ہوگیا ہے کہ اصل سے بہت زیادہ قیمت پر بھی اس کی دستیابی ناممکن ہوچکی ہے۔ کتاب کی مسلسل مانگ اور اس بات کے پیشِ نظر کہ اس کے مشمولات مجموعی حیثیت سے ابھی تازہ قرار دیے جانے کے لائق ہیں، میں نے بالآخر اسے دوبارہ چھاپنے پر خود کو راضی کر لیا۔

عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ آدمی کسی مدت کے دوران کچھ پاتا ہے تو کچھ کھوتا بھی ہے۔ میں نے گزشتہ برسوں میں صحت، فرصت، سکونِ قلب، بہت کچھ کھویا

ہے۔ مطالعے کی بات کریں تو میں نے جہاں اس مدت میں بہت سی نئی کتابیں اور مضمون پڑھے ہیں، اور بعض پڑھی ہوئی تحریروں کو دوبارہ، سہ بارہ بھی پڑھا ہے، وہاں پہلے کی پڑھی ہوئی باتیں میں بہت کچھ بھول بھی گیا ہوں ۔ ایک زمانے میں انگریزی شاعری اور شیکسپیئر کے ڈرامے مجھے بہت یاد تھے۔ قدیم یونانی ڈراما اور جدید یورپی ڈراما بھی میری دلچسپی کا خاص موضوع تھے۔ اب حافظہ کم زور ہو جانے کے باعث انگریزی شاعری اور شیکسپیئر پہلے کی طرح مستحضر نہیں (ویسے، شیکسپیئر کو میں پڑھتا اب بھی ہوں، اور پہلے ہی جیسے ذوق و محویت سے)۔ مغربی ڈراما اور فکشن پڑھنا عرصے سے ترک ہے۔ کبھی کبھی باہر جاؤں تو اپنی دلچسپی کا تھیٹر، بیلے، یا آپیرا دیکھ کر تھوڑی بہت تسکینِ شوق کر لیتا ہوں۔ بعض چیزوں کی اہمیت اب میرے نزدیک بہت کم ہوگئی ہے۔ لیکن مغربی تنقید، خاص کر نظری تنقید، جس سے مجھے شروع ہی سے بہت شغف رہا ہے، اس کی طرف میرا رجحان اور بھی بڑھا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ نظری تنقید کو اب بھی میں اپنا خاص میدان سمجھتا ہوں۔ مشرقی شعریات، اردو کی کلاسیکی شاعری، اور سبکِ ہندی کی فارسی شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت، اور اسی اعتبار سے ان کا مطالعہ بھی اب بیش از بیش ہے۔

ادب کے بارے میں غور و فکر کی بات کریں تو اپنی روایت کو سمجھنا، اس کی بازیافت اور اس کا دوبارہ بیان، اب میرے لیے سب سے اہم وظیفۂ فکر و عمل ہیں۔ میرا خیال ہے جدید ادب اور اس کی نظری اور عملی تنقید کی بحثوں کو میری ضرورت اب کچھ بہت نہیں ہے۔ مغرب کا تخلیقی ادب میں نے بہت سارا پڑھا ہے، لیکن اب اس کی بھی مزید فہم کے لیے میں محمد حسن عسکری کی طرح اپنی روایت اور وراثت کی امداد ضروری جانتا ہوں۔

ادب کے بارے میں میرے نقطۂ نظر میں کوئی خاص تبدیلی، کچھ باتوں میں تاکید کی کمی اور کچھ میں تاکید کی زیادتی کے علاوہ، نہیں آئی۔ ایک بار ایڈورڈ سعید سے میں نے پوچھا کہ آج تم اپنی مشہورِ زمانہ کتاب Orientalism کے بارے میں کیا سوچتے ہو؟ اگر یہ کتاب تم آج لکھتے تو وہ کیسی ہوتی؟ سعید نے جواب دیا کہ آج وہ کتاب میں شاید لکھ ہی نہ سکتا، اگرچہ اس میں بیان کردہ خیالات پر میں اب بھی قائم ہوں۔

میرا خیال ہے کہ ہر سوچنے والے شخص کو اس قسم کا تجربہ زندگی کی کسی نہ کسی

منزل پر یقیناً ہوتا ہوگا۔ نئے تصورات اور دریافتوں کی روشنی میں اپنے نظریات میں تبدیلی لے آنا مستحسن بات ہے۔ لیکن نظریات میں ارتقا ہر ماہ ان میں مزید فکری اور علمی گہرائی پیدا ہونا ضرور بات ہے، اور تبدیلی کے محض شوق میں نئے نئے افکار کی چادر اوڑھتے اتارتے رہنا، دیگر بات ہے۔ ادب کی دنیا میں کوئی یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ حقیقت کا جو بیان اس نے پیش کیا ہے، وہ قطعی اور حتمی ہے۔ اور نہ ہی یہ دعویٰ کوئی کرسکتا ہے کہ حقیقت کا جو روپ اس نے پیش کیا ہے، وہی اصلی اور حتمی ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ حقیقت کو فی الحال میں اس طرح سمجھتا اور اس طرح بیان کرتا ہوں۔ لہٰذا یہ بھی ممکن ہے کہ حقیقت کے بارے میں مختلف لوگوں کے بیان مختلف ہوں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ہر بیان کو سچ قرار دینا دانشورانہ اعتبار سے بہت کم زور قسم کی اضافیت (relativism) ہے۔ اس سے کچھ حل نہیں ہوتا، بلکہ انتشار پیدا ہوتا ہے اور بہت جلد بقول آئی سیا برلن (Isaiah Berlin) جس کی لاٹھی اس کی بھینس کا خطرہ آ موجود ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، ادب کے بارے میں جو باتیں میں نے اس کتاب میں کہی ہیں، ان کو آج بھی میں (مندرجہ بالا حدود کے اندر) صحیح سمجھتا ہوں، بلکہ کلاسیکی اردو، فارسی ادب کے مزید مطالعے، اور بہت سارے قدیم و جدید نظریاتِ ادب سے مزید شناسائی ہو جانے کے بعد میں اس کتاب میں درج کردہ باتوں کو جدید ادب اور جدیدیت کی تفہیم و استقلال، اور کلاسیکی ادب کی فہم و بازیافت دونوں کے لیے بامعنی سمجھتا ہوں۔ اغلب ہے کہ اور لوگ بھی ایسا ہی سمجھتے ہوں۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کی مانگ اب بھی ہے اور اسی بنا پر یہ آج دوبارہ آپ کے ہاتھوں میں ہے۔

فرینک کرموڈ نے لکھا ہے کہ تنقیدی کتاب کی عمر بہت نہیں ہوتی۔ یہ بات صحیح ہے بھی، اور نہیں بھی۔ آج کل جیسی کتابیں تنقید کے نام پر مغرب، خاص کر امریکا میں لکھی جا رہی ہیں، ان کی اوسط زندگی دو چار برس سے زیادہ نہیں۔ اس کی بہت سی وجہوں میں ایک وجہ فرینک کرموڈ نے یہ بھی بیان کی ہے کہ تنقید کا کاروبار کرنے والے صاحبان ''نئی سے نئی'' کتابوں کا حوالہ دینا ضروری سمجھتے ہیں، شاید اس وجہ سے کہ ان کے خیال

میں ہر ''نئی'' کتاب میں ''نیا'' علم بھی مہیا کیا جاتا ہے۔ شیکسپیئر کے بارے میں ایک تازہ امریکی کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے لندن ریویو آف بکس (London Review of Books) میں لکھا ہے کہ اس کتاب میں جو باتیں کام کی ہیں، وہ فلاں کتاب میں موجود ہیں، لیکن وہ کتاب چوں کہ ۱۹۳۹ء میں چھپی تھی، لہٰذا وہ ہمارے مصنف کے لیے ''ماقبل تاریخ'' کا حکم رکھتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس کتاب کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ جس تہذیب میں یونی ورسٹی کی ملازمت حاصل کرنے، اور پھر اس ملازمت میں پھلنے پھولنے کے لیے ''صاحبِ کتاب'' ہونا ضروری ہو، اور جہاں پڑھے لکھے آدمی کی پہچان اس بات سے ہوتی ہو کہ اس نے کتنی کتابیں لکھی ہیں، تو وہاں ہر شخص کثیر سے کثیر تعداد میں کتاب لکھنے اور چھپوانے کے مرض میں مبتلا ہوگا۔ نئی کتابوں کی ایک ریل پیل میں پرانی کتابیں پس ہی جائیں گی۔ اور پھر ایک مشکل یہ بھی ہوگی کہ ہر موضوع پر اتنا لکھا جائے گا کہ اس سب کو پڑھنا اور حافظے میں محفوظ رکھنا غیر ممکن ہوگا۔ لہٰذا خیریت اسی میں ہوگی کہ تازہ ترین کتابیں جوں توں کر کے پڑھ لی جائیں، اور امید کی جائے کہ پرانی کتابوں میں جو کچھ اچھا لکھا گیا ہوگا، نئی کتاب لکھنے والے نے اس سے استفادہ ضرور کیا ہوگا۔

جدید تہذیب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ متروکیت (Obsolescence) کی تہذیب ہے۔ یہاں اشیا جلد جلد پرانی ہوتی ہیں۔ علم و دانش کی دنیا عام طور پر متروکیت سے مصئون رہتی آئی ہے لیکن آج مغربی علم اور دانش کی فیشن ایبل دنیا میں متروکیت کا دور دورہ ہم اس قدر دیکھتے ہیں کہ کیا عالم اور کیا طالبِ علم، سب اس پھیر میں ہیں کہ کوئی ''نئی بات'' پیدا کی جائے، اور اگر کوئی ''نیا نظریہ'' پیش کیا جاسکے تو پھر کیا کہنا۔ اس بات سے ہمیں غرض نہ ہونا چاہیے کہ اس نئے ''نظریے'' کو ثبات کتنا ہوگا؟ کسی نئی بات کو صحیح، یا تقریباً، یا کم و بیش، صحیح ثابت ہونے کے لیے بھی کچھ عرصہ درکار ہوتا ہے۔ لیکن جب چند دن بعد ایک اور ''نیا نظریہ'' سامنے آنے والا ہی ہے، تو پھر یہ شرط غیر ضروری ہے کہ ''نئے نظریے'' کو موقع دیا جائے کہ وہ اپنے کو قائم کر سکے۔

حقیقت یہ ہے کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں۔ عام طور پر تہذیبیں پرانی چیزوں کو تھوڑا بہت پھیر بدل کر، کچھ اِدھر اُدھر سے ملا کر، کچھ پرانی چیزوں کو نیا رنگ دے کر، کام چلا لیتی ہیں۔ اس کی ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ سب چیزیں، وہ نئی ہوں یا پرانی، پوری طرح سچ اور صحیح نہیں ہوتیں۔ جس چیز کو جتنی دیر تک چھانا، پھٹکا اور پرکھا جائے گا، اتنا ہی زیادہ اس بات کا امکان ہوگا کہ اس کا دودھ اور پانی الگ ہو سکے گا۔ بقول کارل پاپر (Karl Popper)، سائنس اور علم کی دنیا میں تصورات کو موقع ملنا چاہیے کہ وہ غلط ثابت ہو سکیں۔

ہمارے ادب میں ترقی پسند یا مارکسی نظریۂ ادب کی مثال سامنے کی ہے۔ جب یہ نظریہ ہمارے یہاں مغرب سے درآمد ہوا تو اس وقت اکثر لوگوں کو محسوس ہوا کہ اس سے سچی اور اچھی بات کوئی ہو ہی نہیں سکتی۔ چناں چہ اردو دنیا سے اس کے حمایتیوں میں پریم چند، حسرت موہانی، مولوی عبدالحق، علامہ اقبال، آنندنرائن ملا، اور جوش ملیح آبادی، اور اردو دنیا سے باہر والے حمایتیوں میں ٹیگور، جواہرلعل نہرو، اور آچاریہ نریندردیو جیسے مختلف الخیال اور مختلف النوع لوگ نظر آتے ہیں۔ لیکن اس بات کو بیس برس بھی نہ گزرے تھے کہ ترقی پسند اور مارکسی نظریۂ ادب کا اعتبار ٹوٹنے لگا۔ اور عام اہلِ ادب نے شدت سے محسوس کیا کہ جو ادبی آدرش اس نظریے نے قائم کرنے چاہے تھے، ان میں بعض بہت بنیادی چیزوں کا گزر نہیں۔ بشر دوستی یعنی Humanism جو روشن فکری یعنی enlightenment کی پروردہ جدید تہذیب کا سب سے اہم اصول تھی، اور جو بظاہر مارکسی نظریۂ ادب میں جاری و ساری ہونی ہی چاہیے تھی، بالآخر تاریخی قوتوں کی تابع، نہ کہ خالق ٹھہری۔ ایسی صورت میں ادب سے انسان کی ذات کا اخراج لازمی تھا۔

یہ بات شروع شروع میں تو لوگوں کو نظر نہ آئی تھی، کیوں کہ انقلاب لانا، اور ملک کو آزاد کرانا، اور ہر شخص کو برابر کا موقع دینا، یہ سب بھی بشر دوستی ہی کے تو لائحۂ عمل تھے۔ لیکن بعد میں پتا لگا کہ انقلاب کی فہرستِ مراتب میں فرد کا درجہ بہت نیچا ہے۔ اور سچ پوچھیے تو انقلاب کی منطق ہی یہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندوں کے ہزاروں، بلکہ لاکھوں صفحات میں لوگ تو بہت ہیں، لیکن فردِ واحد بمشکل ہی نظر آتا ہے۔ خود ترقی

پسند ادب کی اپنی ذات، اور باطنی وجود، اس کے ادب میں بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی جگہ ایک ''پروگرام کیے ہوئے لاشخص'' (programmed non-individual) نے لے لی ہے۔ اور اس کے اپنے احساسات اور دکھ درد کی جگہ ''پارٹی'' کے احساسات اور دکھ درد نے لے لی ہے۔ ہاتھی کے پاؤں میں سب کا پاؤں کے مصداق ''پارٹی'' تمام افراد کا مجموعہ اور جوہر تھی، اور ''پارٹی'' کا علم کسی بھی فردِ واحد کے علم سے لامحالہ زیادہ تھا۔ لہٰذا ترقی پسند مارکسی نظریۂ ادب میں کسی فردِ واحد کی گنجائش یا ضرورت نہ تھی۔ مارکسی نقطۂ نظر سے تمام تہذیب اور ثقافت بہرحال سماج کے بنیادی ڈھانچے کے زیرِ نگیں ہے، اور تمام سماجی ڈھانچوں کی تعین و تنظیم بہرحال سیاسی ڈھانچے کے زیرِ اثر ہوگی۔

افلاطون کے تقریباً آفاقی اثر و نفوذ کے باعث مغرب میں اس بات کا زیادہ امکان تھا کہ وہاں مارکسی نظریۂ ادب دور تک اور دیر تک پھلے پھولے۔ مارکسی نظریات کے کئی کئی بھیسوں میں بار بار نمودار ہونے کے باوجود وہاں ایسا نہیں ہوا۔ اس میں ہمارے لیے عبرت کے بڑے بڑے سامان پوشیدہ ہیں۔ اس کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں، لیکن میں کہہ یہ رہا تھا کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں، اور اس کام میں دیر بھی بہت لگتی ہے۔ اس کی مثالیں مغرب میں بھی جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ اس بات کے باوجود کہ وہاں چیزیں بہت جلد پرانی ہو جاتی ہیں، اہم تہذیبی اور فکری مظاہر کو وہاں بھی بڑی دیر تک امتحان اور آزمائش کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور جب اصل حقیقت آشکار ہوتی ہے تو ردِعمل بھی وہاں بھرپور ہوتا ہے، ہمارے یہاں کی طرح سے نہیں کہ لوگ سال خوردہ چیزوں کو برا کہنے سے ازراہِ مروّت اور تکلفاً گریز کرتے ہیں۔

گزشتہ پچاس ساٹھ برس کی مغربی فکری تاریخ کے بڑے ناموں میں جن لوگوں اور جن کتابوں کا تذکرہ سرِفہرست نہیں تو کہیں بہت اوپر ضرور ہوگا، ان میں کلوڈلیوی اسٹراؤس (Claude Levi-Strauss) اور اس کی حسبِ ذیل کتابیں قابلِ ذکر ہیں:

۱۔ Structural Anthropology

۲۔ Totemism

۳۔ The Savage Mind

۴۔ Tristes Tropiques

لیوی اسٹراؤس کا کہنا تھا کہ اس کے فکری سرچشمے مارکس کی فکر سے نکلے ہیں۔ لیکن اپنے افکار میں اس نے مارکسیت کو سیاسی عمل کے لیے منہاج کے طور پر نہیں، بلکہ سماج کے مطالعے کے لیے ایک سائنسی بنیاد کے طور پر استعمال کیا۔ فرانسیسی سماجیاتی افکار، خاص کر ایمیل درک ہائم (۱۸۵۸ تا ۱۹۱۷ء Emile Durkheim) (اصل تلفظ ''درکم [اوّل مضموم، سوئم مکسور] ہے، لیکن انگریزی میں ''درک ہائم'' [اوّل مضموم، ہمزہ مکسور] ہی رائج ہے) کے خیالات، اور بشریت (Anthropology) کے میدان میں اپنے عملی مطالعات کی روشنی میں لیوی اسٹراؤس نے بخیالِ خود مارکس کی مدد سے یہ نتیجہ برآمد کیا کہ انسانی سماج، وہ جہاں بھی ہوں اور جیسے بھی ہوں، ایسے ڈھانچے ہیں جن کے مختلف اجزا کا آپسی تعلق کم وبیش ہمیشہ ایک ہی سا ہوتا ہے، اور اس میں غیرضروری تغیر نہیں ہوتا۔ ان کا ارتقا کسی عقلی تاریخی بنیاد پر نہیں ہوتا، بلکہ ہر سماج کے اپنے اصول ہوتے ہیں وہ اپنے طور پر خودمختار ہوتے ہیں۔ پھر یہ کہ ان اصولوں اور سماج کے ڈھانچے کے مختلف عناصر میں طبقے یعنی class کی کوئی خاص حیثیت نہیں ہوتی۔ سماج کے مختلف عناصر اور ان کے طور طریقوں کے ارتقا پر یہ بات زیادہ اثر انداز نہیں ہوتی کہ کون کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے (مثال کے طور پر، اولاد اور وراثت کے اصول تمام طبقوں میں کم و بیش یکساں ہیں)۔

ادب کے طالبِ علم کے لیے لیوی اسٹراؤس نے یہ بصیرت فراہم کی کہ اگر سماج کے تمام عوامل اور مظاہر کسی وضع (structure) کا حصہ ہیں، اور ہر مظہر خود ایک چھوٹی سی وضع ہوتا ہے، اور ان کا ارتقا کسی عقلی/ تاریخی اصول کے تحت نہیں، بلکہ اپنی ہی منطق کے زیراثر ہوتا ہے، اور اس کے اصول اپنی جگہ پر خودمختار و خودکفیل ہیں تو ادب کے بھی مطالعات کو کیوں نہ اس نہج پر قائم کیا جائے کہ ادب ایک وضع ہے، جس کے اپنے طور طریقے ہیں، اور جس کی مختلف اصناف کو ہم اسی طرح الگ الگ لیکن مربوط طریقے سے دیکھ سکتے ہیں جس طرح ہر سماج کے عناصر ومظاہر کو دیکھتے ہیں۔ لیوی

اسٹراؤس نے ایڈیپس (Oedipus) کے اسطور کو اس نقطۂ نظر سے نہیں دیکھا کہ اس میں واقعات کی ترتیب کیا ہے۔ اس نے یہ سوال پوچھا کہ جو واقعات یہاں بیان ہوئے ہیں، ان کی تہ میں pattern کیا ہے (یعنی وہ کسی قماش کے تابع ہیں؟) اور یہی قماش ان کو معنی عطا کرتی ہے۔ علیٰ ہذالقیاس، متن کے مطالعے میں لسانی اور غیرلسانی قماشوں کی اہمیت ہے، نہ کہ سطح پر بیان کیے گئے معاملات کی۔ اس طرح لیوی اسٹراؤس نے سوسیور کی وضعیاتی لسانیات سے جو نکتہ لیا تھا، اسے اس نے کئی گنا قوت مند بنا کر ادبی تنقید کو دے دیا۔ غیرلسانی قماشوں کی اہمیت کو دریافت کرنے کی ہی وجہ سے وضعیات کے سب سے زیادہ قیمتی کارنامے بیانیات (Narratology) کے میدان میں نظر آتے ہیں۔ شاعری اور دیگر اصناف میں وضعیاتی فکر بعض عمومی بصیرتیں ضرور عطا کرتی ہے، لیکن اس سے آگے نہیں جاتی۔

یہ سب تو ٹھیک رہا، لیکن لیوی اسٹراؤس کی اہم کتابوں کی اشاعت کے دس پندرہ ہی برس کے اندر بعض پریشان کن سوال اٹھے، اور اب تک ان کا حل نہیں مل سکا ہے۔ لوگوں نے پوچھا کہ اگر سماج ایک طرح سے خودکار اور کم و بیش مستقل عناصر (اور ان عناصر کے درمیان کم و بیش مستقل طرزِ روابط) کا نام ہے، تو پھر انسان کی ''وجودی ذمہ داریاں'' (Existential Responsibilities) کیا ہیں؟ اگر سماجوں میں تبدیلیاں کسی عقلی تاریخی قاعدے کے مطابق نہیں ہوتیں، تو ان کے بارے میں کوئی پیشین گوئی نہیں کی جاسکتی (کہ اگر یوں کیا جائے تو فلاں نتیجہ برآمد ہوگا) تو پھر ایسی صورت میں انسان کے لیے عمل کی گنجائش ہی کہاں رہ جاتی ہے؟ بلکہ ایک طرح دیکھیے تو لیوی اسٹراؤس کے بیان کردہ منظرنامے میں انسان عضوِ معطل بن کر رہ جاتا ہے۔ لیوی اسٹراؤس یہ بات ۱۹۵۵ء ہی میں کہہ چکا تھا: ''دنیا کا آغاز نوعِ انسان کے بغیر ہوا، اور اس کا انجام بھی نوعِ انسان کے بغیر ہوگا۔'' ۱۹۵۵ء میں تو یہ بات لوگوں کے سروں پر سے گزر گئی تھی، لیکن آج چار دہائیاں گزر جانے پر، علومِ انسانی کو دوبارہ مرکزی جگہ دلانے کی کوششوں کے سیاق و سباق میں یہ سوال بہت معنی خیز ہو جاتا ہے کہ اگر انسان ہی غیرضروری ہے تو پھر دنیا میں اور بچتا کیا ہے؟

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مغرب میں رائج گزشتہ چھ دہائیوں کے دو بڑے فلسفوں، یعنی مارکسیت، اور وضعیاتی بشریات، (اور ان سے مستخرج شعریات) کے ڈھانچے تاریخ کے ملبے کا حصہ بن چکے ہیں۔ لیکن بڑی عمارتوں کے گرنے کے بعد چھوٹوں کی بن آتی ہے، اور ڈیڑھ اینٹ کے بیوپاریوں کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔ فریڈرک کرموڈ نے اسی سیاق و سباق میں کہا تھا کہ تنقیدی کتاب کی عمر زیادہ نہیں ہوتی، اور ہو بھی نہیں سکتی۔

ایسی صورتِ حال میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پچیس تیس سال بعد بھی اگر کسی تحریر کی ضرورت اور تازگی برقرار رہے تو اسے اس تحریر کی خوش نصیبی سمجھنا چاہیے۔ اس کا مطلب شاید یہ بھی ہے کہ وہ تنقیدی تحریریں جو بنیادی مباحث کو چھیڑتی ہیں، اور ان سے ادبی (نہ کہ صحافیانہ) معاملہ کرتی ہیں، ان کے بامعنی رہنے کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ ہماری تنقید کا میدان ابھی اس طرح، اور اتنا گرد آلود نہیں ہوا ہے جتنا ہم امریکا میں دیکھتے ہیں۔ انگلستان میں ایک زمانے میں بڑا غلغلہ اٹھا تھا (۱۹۸۰ء) جب کیمبرج یونی ورسٹی نے Colin McCabe نامی ایک لیکچرار کو مستقل نوکری اس لیے نہ دی کہ وہ وضعیات اور مابعد وضعیات کے اصولوں کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتا تھا۔ اس کی یہ بات بھی موردِ اعتراض ٹھہری کہ اس کا تعلق مابعد وضعیات کے نفسیاتی + مارکسی دبستان سے ہے، اور فرائڈ کے جدید فرانسیسی مفسر ژاک لاکاں (Jacques Lacan) کا بھی اس پر اثر ہے۔ مشہور ادبی اخبار Times Literary Supplement نے اس پر ایک پورا نمبر نکالا، اور میک کیب کے معاملے کے ساتھ ساتھ وضعیات وغیرہ پر بھی تفصیلی مضمون شائع کیے۔ لیکن وہاں اب ان باتوں کا چرچا کم ہوگیا ہے اور میک کیب کا تو شاید نام بھی اب کوئی نہیں جانتا۔

امریکا میں البتہ ۱۹۶۵ء سے ۱۹۷۵ء تک کے مختلف فرانسیسی افکار کے پروردہ کئی طرح کے ''اصول'' یا ''مکتبِ فکر'' نظر آتے ہیں۔ فرانسیسی افکار کی مرکزی مسلم القوت یعنی Hegemonic حیثیت ختم ہوچکی ہے لیکن ان کے جانشین اور ورثا، جو ان کے منکر بھی ہیں اور مقلد بھی، یونی ورسٹیوں کے مختلف شعبوں (خاص کر انگریزی) میں کثرت سے

نظر آتے ہیں۔ یہ لوگ اپنی اصل سے بہت دور جا چکے ہیں، مثلاً تانیثیت (Feminism) کے بارے میں عام خیال تھا کہ مارکسیت میں اس کے لیے گنجائش نہیں ہوسکتی۔ لیکن اب مارکسی تانیثیت تو ذرا پرانی بات ہو چلی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یا اس کے بجائے ہم تانیثی نظریۂ تحریر، تانیثی نظریۂ قرأت، سیاہ فام (بلکہ یوں کہیں کہ woman of color یعنی غیر سفید عورت) کی تانیثیت، ہم جنس عورت (Lesbian) کی تانیثیت، اور ایک بالکل نئی چیز، رحم مرکوز تانیثیت (Gynocentric Feminism) وغیرہ کا تذکرہ سنتے ہیں۔

اگرچہ لاتشکیل (Deconstruction) کا منطقی نتیجہ یہ ہونا چاہیے تھا کہ حقیقت اور معنی پر گفتگو بالکل بند ہو جاتی (کیوں کہ جب معنی اور حقیقت بے وجود ہیں تو ان کے بارے میں بات کرنا نہ کرنا برابر ہے) لیکن انسان کے ذہن کو معنی سے کچھ ایسا شغف ہے کہ وہ اپنے کلام کو بے معنی نہیں کہہ سکتا۔ اور جب اپنا کلام بے معنی نہیں تو پھر دوسرے کے کلام میں معنی بہرحال ممکن ہوں گے۔ اس طرح لاتشکیل پر یقین رکھنے والے بھی بامعنی ہونے پر خود کو مجبور پانے لگے۔ نتیجے کے طور پر تنقید کو بعض بڑے تضادات سے گزرنا پڑا۔ جن مفکروں نے ''حق'' یا ''حقیقت'' کو محض خارجی، تاریخی یا سیاسی قوتوں کی تشکیل قرار دیا تھا، انھیں اپنے تصورات پر نظرِثانی کرنی پڑی۔

فوکو (Foucault) کے بارے میں خاص طور پر، اور مابعد وضعیاتی فکر کے بارے میں عام طور پر یہ کہا گیا ہے کہ وہ عدمیت پرست (Nihilistic) ہے۔ فوکوئی تصورات کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ لاقانونیت پرست(Anarchistic)، غیر بشر دوست، اور منفیت آلودہ ہیں۔ جے پی مرکیور (J.P.Merquior) ''فوکو'' نامی اپنی کتاب (مطبوعہ ۱۹۸۵ء) میں لکھتا ہے کہ فوکو کے یہاں ''لاقانونیت (neo-Anarchism) کے دونوں بنیادی پہلو، یعنی منفیت (Negativism) اور غیر عقلیت (Irrationalism) بیش از بیش کارفرما ہیں۔'' کتاب کے آخر میں وہ لیوی اسٹراؤس کا قول نقل کرتا ہے کہ اس زمانے میں عقل کا اندازہ کچھ ایسا ہے کہ آپ جتنے بڑھ چڑھ کر استدلال پرست ہوں، اتنا ہی زیادہ آپ اپنے عدمیت پرست بن جانے کا امکان پیدا کرتے ہیں۔ اس کی مراد یہ تھی کہ خالی خولی منطق سے کچھ نہیں ہوتا، انسان

دوستی کے بغیر منطق میں کوئی گرمی نہیں، انصاف کی روح نہیں۔ مرکیور نے اسٹراؤس کا قول نقل کر کے لکھا ہے کہ فوکو نے مگر دنیا کو دکھایا کہ عقل و استدلال (Reason) کو راہ دیے بغیر بھی آپ عدمیت پرست ہو سکتے ہیں!

یہ سب تو ہوا، لیکن واقعہ یہ ہے کہ اپنے آخری افکار میں فوکو کچھ بدلا ہوا سا معلوم ہونے لگا تھا۔ فوکو کی موت (۱۹۸۴ء) کے کچھ بعد برکلے یونی ورسٹی میں ایک اخبار کا ایک خاص نمبر نکلا۔ اس میں فوکو کے آخری زمانے کے تصورات سے بحث تھی۔ کہا گیا تھا کہ یہ باتیں وہ ہیں جن کی طرف فوکو کا ذہن آخری دنوں میں گامزن تھا۔ ان خیالات میں بنیادی بات یہ تھی کہ انسان، اصلاً صاحبِ ضمیر وجود ہے، اور اس لیے دنیا میں انصاف اور ایمان داری کی گنجائش ہے۔ لہٰذا تمام انسانی کلام (Discourse) لازمی طور پر صاحبِ اقتدار طبقے کے مفاد کے لیے نہیں ہوتا۔ لہٰذا ایسی سچائیاں ہو سکتی ہیں جو محض سچائیاں ہوں، ان سے کسی خاص طبقے کا مفاد نہ وابستہ ہو۔

ظاہر ہے کہ فوکو کے زیرِ اثر ادب اور تاریخ کا تجزیہ کرنے والوں کے لیے یہ اچھی خبر نہ تھی، کیوں کہ اس بات کو ملحوظ رکھیں تو بہت سے بنے بنائے مفروضے ٹوٹ سکتے تھے۔ فوکو کے متبع ادبی نقادوں کے لیے کسی فن پارے کا تجزیہ اس کے فنی خصائص کو بیان کرنے کے لیے نہیں لکھا جاتا تھا۔ ان کے خیال میں ادبی متن کا تجزیہ اس طرح کرنا چاہیے کہ اقتداری ڈھانچے (Power Structure) اور ادیب کے درمیان سرد جنگ کی صورتِ حال پوری طرح نمایاں ہو سکے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ ہر ''سچا'' ادیب اپنے وقت کے اقتداری ڈھانچے کو اندر سے نقصان پہنچانے یا subvert کرنے یا اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتا تھا۔ یہ اس لیے کہ ہر اقتداری ڈھانچا بے ضمیر ہوتا ہے، اور اپنے ہی مفاد کے لیے کام کرتا ہے۔

فوکو کے تازہ خیالات کی روشنی میں، مثلاً اب وہ مفروضہ خطر میں تھا جس کی بنیاد پر نئی تاریخیت والے آسانی سے حکم لگا دیتے تھے کہ (مثلاً) شیکسپیئر اپنے تمام ڈراموں میں اپنے زمانے کے اقتداری ڈھانچے کو اندر ہی اندر سے منہدم کرتا چلتا تھا، اور اس طرح اپنی ''انقلابی'' حیثیت قائم اور ثابت کرتا تھا۔ لیکن اگر انسانوں میں ضمیر کی

قوت موجود ہے، اور وہ قوت اپنی جگہ خود مختار ہے، انسانی نظام سیاست وقوت کی تابع یا پیدا کردہ نہیں، تو پھر یہ فرض کرنا بھی ضروری نہیں کہ تمام اقتداری ڈھانچے لازماً اپنے ہی مفاد کے لیے کام کرتے ہیں۔ اور نہ یہ فرض کرنا ضروری ہے کہ شیکسپیئر لازماً ان کا مخالف رہا ہوگا۔ اور یہ بھی ہوسکتا کہ طاقت کے کھیل میں وہ صاحبِ اقتدار طبقے کا ساتھی یا معاون رہا ہو۔

شیکسپیئر کے ''روایتی'' نقادوں کو تو یہ بات بہت پہلے سے معلوم تھی، کہ ''تاریخی ڈراموں''(History Plays)، مثال کے طور پر Henry V میں شیکسپیئر (یا اگر خود شیکسپیئر نہیں تو اس کا پورا ڈراما) سامراج وادی '' آتا ہے۔ رچرڈ سوئم (Richard III)، میک بتھ Macbeth جیسے المیوں میں بھی اس بات پر اصرار ملتا ہے کہ پہلے سے قائم شدہ شاہی/ سیاسی نظام کو درہم برہم کرنا ٹھیک نہیں۔ لیکن جب ''نئے زمانے'' کے نقادوں کو پتا لگا کہ ideology (جس کے معنی عام طور پر ''بائیں بازو کے انقلابی افکار'' لیے گئے) کے بغیر ادب، ادب ہی نہیں ہوتا تو انھوں نے شیکسپیئر کو بھی اپنی طرح کی ideology کا حامل بنانے کی کوشش کی۔ آئیڈیالوجی یعنی فکریات کی وکالت کرنے والے یہ بھول گئے کے شیکسپیئر اور انسانی زندگی، دونوں ہی اتنی بسیط اور پیچیدہ حقیقتیں ہیں کہ انھیں کسی چوکھٹے میں فٹ کرکے نہیں دیکھ سکتے۔ دنیا کو دو آسان حصوں میں بانٹنا بہرحال لازم نہیں۔ یہ بھی دیکھا گیا کہ ضمیر کو معرضِ بحث میں لائے بغیر بھی فوکو کے بنائے ہوئے اصول بہت سے تاریخی ادوار اور جغرافیائی خطوں پر صادق نہیں آتے۔ اس آخری نکتے کی تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو فریڈرک کروز (Frederick Crewes) کا مضمون، مشمولہ The Emperor Redressed مرتبہ Dwight Eddins، یہ کتاب ۱۹۹۵ء میں Alabama University سے شائع ہوئی ہے۔

جب فوکو کے تصورات میں تبدیلی کے باعث اس قسم کے اندھادھند سیاسی تجزیے کی گنجائش نہ رہی جو نئی تاریخیت کے کٹر ماننے والوں نے روا رکھی تھی تو ان کو بھی اپنا موقف تھوڑا بہت تبدیل کرنا پڑا۔ اقتداری ڈھانچے کی تعریف کو پھیلا کر کے (یا محدود کرکے) اسے مرد ذات یا سفید اقوام کا اجارہ کہا گیا۔ یا یہ فرض کیا گیا کہ سماج کا مظلوم

طبقہ تو دراصل (مثلاً) عورتوں کا ہے یا تیسری دنیا کے لوگوں کا ہے، ورنہ پھر وہ ملک تو ہیں ہی جو نوآبادیاتی نظام کے تحت تھے۔ اب تنقید کا معیار یہ ٹھہرا کہ وہ شیکسپیئر ہو یا بالزاک، پہلے یہ دیکھنا ہے کہ اس کی پوزیشن اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے ہم فی الحال مظلوم قرار دے رہے ہیں، اور اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے آج کے خیالات کی روشنی میں ہم صاحبِ اقتدار قرار دے رہے ہیں۔ پھر ایک تصور یہ سامنے آیا کہ اصل اقتدار تو سماجی اقتدار ہے۔ اس کے بارے میں ادیب کا رویہ جاننا ضروری ہے، وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ یہ سب اصول اور مقدمات کسی نہ کسی جگہ، کسی مخصوص متن پر، یقیناً جاری کیے جاسکتے ہیں، مثلاً جوزف کانریڈ کا ناولٹ (یا طویل مختصر افسانہ) Heart of Darkness یقیناً تیسری دنیا، نسل پرستی، نوآبادتی نظام وغیرہ کے بارے میں اس طرح کے سوال اٹھانے پر ہمیں مجبور کرتا ہے جو ''نئی تاریخیت'' والوں کو بہت عزیز ہیں۔ لیکن یہ سوالات کیٹس کی نظم The Eve of St. Agnes کے بارے میں بالکل مضحکہ خیز ہوں گے۔ اور نہ ہی ان سے ہمیں اقبال کی نظم ''ذوق و شوق''، یا سودا کا کوئی قصیدہ پڑھنے میں کچھ مدد مل سکتی ہے۔

ان حالات کو دیکھتے ہوئے یہ بات لائقِ تعجب نہیں کہ مائیکل میسن (Michael Mason) جیسے جید نقاد نے نئی تاریخیت کے بارے میں کہا ہے کہ یہ ''اپنے کو معذور اور اپاہج بنا لینے کے کام کو دانشورانہ کارگزاری'' (self disablement as an intellectual enterprise) کے طور پر اختیار کرتی ہے۔ اور فرینک کرموڈ نئی تاریخیت کو ''بے جان'' (lifeless) اور ''سماجی طریقہ ہائے عمل کے ایسے بیلے رقص'' سے تعبیر کرتا ہے ''جو خون سے عاری ہے''۔ اس کے اصل الفاظ ہیں: Bloodless ballet of social practices (ملحوظ رہے کہ فرینک کرموڈ کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ تنقید کے تمام جدید و قدیم رجحانات کا ماہر ہے)۔

مزید مشکل تب آ پڑتی ہے جب نقاد اِن خیالات کو، جو بظاہر بڑے دل کش، لیکن بنیادی حیثیت میں غیرادبی ہیں، اور جو کسی فن پارے کی ادبی یا فنی قدر و قیمت کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتے، ہر تحریر یا ہر ادب پارے کے لیے صحیح سمجھنے لگتا ہے، اور

ان کی روشنی میں ادب کے متعلق عمومی بیانات جاری کرنے لگتا ہے۔ فوکو کی سمجھ میں جو آیا، اس نے لکھا۔ اس کی باتیں بہت سے لوگوں کے دل کو لگیں۔ یہ معاملہ الگ ہے کہ فوکو یا اس کی طرح کے اور لوگ، جو سامنے کی بات کو گھما پھرا کر یا اسے سنسنی خیز اور محیط الارضی بنا کر پیش کرتے تھے، اس قدر مقبول کیوں ہوئے؟ لیکن یہ کیا ضروری ہے کہ ان کی ہر بات کو، ہمیشہ، ہر جگہ اور ہر صورتِ حال کے لیے درست مان لیا جائے؟

فوکو کے افکار کے ساتھ دوسرا مسئلہ یہ آ پڑا کہ اس نے اپنی آخری تحریروں میں فاعل یعنی subject کو غیر معمولی اہمیت دینا شروع کی۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ اس نے اخلاقیات (Ethics) اور حسنِ عمل یعنی morality کے معاملات پر بھی گفتگو آغاز کی۔ فرانسیسی سماجی اور فلسفیانہ مؤرّخ فرانسوا داسہ Francois Dosse کی وسیع و عریض دو جلدی تاریخِ وضعیات، جو فرانسیسی میں ۱۹۹۲ء میں شائع ہوئی تھی، اب انگریزی میں بھی دو جلدوں میں History of Structuralism کے عنوان سے ترجمہ ہوگئی ہے۔ اس کے ایک باب ہی کا عنوان ہے: ''فاعل؛ یا فرونشاندہ کی واپسی'' (The Subject; Or the Return of the Repressed)۔ داسہ کا کہنا ہے کہ سماجی علوم کی درگاہ سے فاعل کو نکالا مل چکا تھا۔ اس کی ایک وجہ ماہرینِ لسانیات کی یہ آرزو تھی کہ لسانیات کو بحیثیتِ علم (science) مضبوط سے مضبوط تر بنیادوں پر قائم کیا جائے۔ اس آرزو اور اس کی ناکامی کی تفصیل ٹامس پاول (Thomas Pavel) کی کتاب The Feud of Language: A History of Structuralist Thought میں ملاحظہ ہو۔ ماہرینِ لسانیات اپنے فن کو سائنس قرار دلوانے کے لیے اس باعث بے چین تھے کہ سائنس میں فاعل ہو ہی نہیں سکتا۔ وہاں صرف قوانین اور اصول ہوتے ہیں جو اپنی نوعیت میں ہر شے سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ داسہ کا کہنا ہے کہ ستر کی دہائی میں خود لسانیات کو فاعل کی طرف لوٹنا پڑا تو سماجی علوم بھی اس کے پیچھے پیچھے ہو لیے۔

فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کا نتیجہ یہ ہوا کہ فوکو جیسے مفکروں کو آہستہ آہستہ اپنے مؤقف بدلنے پڑے۔ اور یہ بھی ہوا کہ فوکو وغیرہ کی تبدیلی نے فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کے لیے راستے ہموار کیے۔ فوکو کے تازہ خیالات اس کے شاگردوں کے

ذریعے فرانس میں پھیلنے لگے۔ اس کے دوست پول وین Paul Veyne کا کہنا ہے کہ ''اخلاقیات پر اس (فوکو) کی آخری کتابیں مسیحی اور رواقی (Stoic) معنی میں روحانی کارگزاریاں تھیں۔'' اپنی آخری کتاب Le Souci de Soi (وجود [خودی] کی الجھنیں) میں فوکو نے لکھا:

> میرا خیال ہے کہ ہمیں فاعل، یا فاعلیا نے (subjectivi-zation) کے بحران کا خیال کرنا چاہیے۔ کوئی فرد کس طرح خود کو اپنے بیوہار کا، اخلاقی اور حسنِ عمل رکھنے والا فاعل بنا سکتا ہے؟ اس راہ میں مشکلیں ہیں، ان پر غور کرنا چاہیے۔ اور یہ سوچنا چاہیے کہ کوئی فاعل کس طرح خود کو قواعد وضوابط کا پابند بنا سکتا ہے۔ اور ان قواعد کا خود پر اطلاق کر کے اپنی ہستی کو معنی بخش سکتا ہے۔
>
> (اقتباس از ''تاریخِ وضعیات'' مصنفہ فرانسواداسہ)

ظاہر ہے کہ اخلاق اور ضمیر کی طرف یہ واپسی ان لوگوں کے لیے بڑی الجھن پیدا کر گئی جو فوکو کے اتباع میں اب تک یہ سمجھے بیٹھے تھے کہ جب کوئی فاعل، کوئی مرکز، ہے ہی نہیں تو پھر انسان، معنی، حقیقت، سب بے وجود ہو جاتے ہیں۔ لیکن اہلِ دانش کے لیے یہ ضروری کب تھا کہ وہ فکر کی ہر کروٹ کو محیط الارضی یعنی global اور میزانیاتی یعنی totalising مان کر اپنی تنقید کے اونٹ کو بھی اسی کروٹ بٹھاتے؟

دریدا کی مثال فوکو سے بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ دریدا نے ہمیشہ کہا کہ زبان سے مفر نہیں، اس لیے لاتشکیل سے مفر نہیں۔ قانون بھی لسانی متن ہے، اور اسے لاتشکیل سے گزارا جاسکتا ہے۔ جب پوچھا گیا کہ اصولی، آدرشی اعتبار سے ہر ملک کے مقنن انصاف اور حق کو مدِنظر رکھتے ہیں، تو کیا قانون کی لاتشکیل سے یہ نتیجہ نہ نکلے گا کہ وہ دراصل ناحق اور ناانصافی پر مبنی ہے؟ دریدا نے کہا، کیوں نہیں؟ قانون کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کی اساس اقتدار (authority) پر ہے، لہٰذا وہ ''تشدد'' (violence) پر انحصار کرتا ہے۔ سیاسی اور اقتصادی قوتیں قانون سازی کے عمل، اور خود قوانین پر اثرانداز ہوتی ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ ہر قانون کو لکھ کر جاری کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ اس لیے ملک

ملک میں مختلف قوانین ہوتے ہیں، ان کی تعبیر ملک ملک میں مختلف ہوتی ہے۔ کوئی کائناتی قانون، یا ایسا قانون جو ہر جگہ سچا ہو، وجود نہیں رکھتا۔ جو قانون اس وقت موجود ہیں، ان میں وہی علتیں ہیں جو کسی متن میں ہوسکتی ہیں۔

جیسا کہ نیویارک یونی ورسٹی اور پرنسٹن یونی ورسٹی میں سیاسیات کے پروفیسر مارک لیلا (Mark Lilla) کا کہنا ہے، قانون کے بارے میں دریدا کے مندرجہ بالا خیالات میں ذرا مبالغہ ہے، لیکن بات کوئی نئی نہیں ہے۔ لیلا کا قول ہے کہ قانون کی نوعیت کے بارے میں یہ سوالات (کہ قانون کی اصل بنیاد وجود پر ہے یا امکان پر؟) یونانیوں کے زمانے سے پوچھے جاتے رہے ہیں۔ لیکن فلسفہ قانون، اور مذہب کے میدان میں مغربی مفکروں کے یہاں (اور سچ پوچھیے تو مشرقیوں کے یہاں بھی) بحث کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ کیا کوئی بلند تر قانون، یا حق ہے، جس کے معیار یا اصولوں کی روشنی میں ہم اقوامِ عالم کے بنائے ہوئے قوانین کے بارے میں پوچھ سکیں کہ ان کی بنیاد کس شے پر ہے؟ عقل پر، یا ''قانونِ فطرت'' پر، یا ''آسمانی ہدایت'' پر؟ لہٰذا انسانی قانون بذاتِ خود رسومیاتی شے کیوں نہ ہو، لیکن اس کے اوپر بھی ایک قانون متصور کیا جانا چاہیے یا متصور ہوسکتا ہے۔

مغرب میں جن لوگوں نے دریدا کے زیرِ اثر متن اور معنی کے بارے میں دور رس اور محیط الارضی فیصلے کیے تھے، ان لوگوں کے یہاں بھی ایک زبردست لمحۂ فکریہ آنا تھا، اور وہ آیا۔ ۱۹۸۹ء میں دریدا نے نیویارک میں منعقدہ ایک سیمینار میں شرکت کی۔ سیمینار کا موضوع تھا: ''لاتشکیل اور انصاف''۔ دریدا کا مقالہ ۱۹۹۲ء میں Deconstruction and the Possibility of Justice نامی کتاب مرتبہ ڈروسیلا کارنیل (Drusilla Cornell)، میں رٹلج سے شائع ہوا۔ اب دریدا کے مقالے کا مزید پھیلا ہوا متن اس کے ایک اور مضمون کے ساتھ فرانسیسی میں Force de Lois (انصاف کی طاقت) کے نام سے منظرِعام پر آیا ہے (ملحوظ رہے کہ فرانسیسی میں force کے معنی ''تشدد'' بھی ہوتے ہیں)۔ اس میں دریدا نے انصاف کے بارے میں عجیب عجیب باتیں کہی ہیں، جو اس کے قدیم موقف سے بالکل ہٹ کر ہیں۔ دریدا اب یہ کہتا

ہے کہ ''انصاف کا تصور'' دراصل ''ناممکن کا تجربہ'' حاصل کرنے کی طرح ہے۔ یعنی وہ ایسی شے ہے جو ''قانون کے باہر اور قانون سے ماورا'' ہے۔ یہ ایسا تجربہ ہے جو تمام تجربات کے آگے اپنا وجود رکھتا ہے، لہٰذا اسے ملفوظ نہیں کر سکتے۔ اور اگر اسے ملفوظ نہیں کر سکتے تو اس کی لاتشکیل بھی نہیں ہو سکتی۔ اس کا صرف باطنی احساس کسی صوفیانہ، اسراری یعنی mystic طریقے ہی سے ممکن ہے۔ دنیا میں انصاف ہے تو کہیں نہیں، لیکن انصاف کا ''ایک لامتناہی تصور'' یعنی an infinite idea of justice ضرور اپنا وجود رکھتا ہے۔ اگر لاتشکیل کسی ادارے یا قانون کے اس دعوے کو معرضِ سوال میں لاتی ہے کہ وہ مطلق انصاف کی تجسیم ہے کہ نہیں، تو وہ یہ سوال مطلق انصاف ہی کے نام پر اٹھاتی ہے۔ ان تمام باتوں پر مفصل گفتگو کے لیے مارک لیلا کا مضمون ملاحظہ ہو جو New York Review of Books مؤرخہ ۲۵ر جون ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا ہے۔

ان معاملات کی روشنی میں یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ''معنی'' اور ''حقیقت'' کے مکمل بطلان کی صورت اب ان فلسفیوں کے یہاں بھی نہیں رہ گئی جو اپنی فکری زندگی کے آغاز میں ''عدم معنی'' کے سوا کسی شے کا وجود تسلیم نہ کرتے تھے۔ ان کے متبعین کے لیے اب ضروری ہو گیا کہ متن کے غیر قائم، اور معنی کے ناموجود یا ''زیرِالتوا'' ہونے کے بارے میں اپنے خیالات پر نظرثانی کریں۔ دریدا کے ان نئے تصورات کی بنا پر جو انتشار مغربی دانش میں پیدا ہو رہا ہے، اس کی مثال خود دریدا کا یہ قول ہے کہ ''یساری شخص'' (a man of the left) ہونے کی حیثیت سے اسے یہ ''امید'' ہے کہ ''لاتشکیل کے کچھ عناصر (elements) کے ذریعے امریکا میں بائیں بازو کو سیاسی فکر ملے گی یا یہ فکر اس میں دوبارہ پیدا ہو گی، ان مواقف (positions) کے بارے میں جو محض درسیاتی اور کتابی نہیں ہیں۔''

یعنی دریدا کو امید ہے کہ اب امریکا جیسے سرمایہ دار ملک میں عملی یساری فکر زور شور سے گرم عمل ہو گی، اور پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے والی صورت پیدا ہو گی۔ شاید اسی لیے دریدا اب فرانس کو چھوڑ کر زیادہ تر امریکا میں رہنے اور وہاں کی مختلف یونی ورسٹیوں میں پڑھانے لگا ہے۔

مارکس کے زیرِ اثر سماجی اور سیاسی مطالعات میں تاریخ کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی تھی۔ اوّل تو یہ کہ مارکس کے نزدیک تاریخ ایک خودکار قوت تھی۔ اس کی اپنی منطق تھی، اور اس منطق کی رُو سے انسانی کائنات اور معاملات میں تبدیلیاں آتی تھیں۔ دوسری بات یہ کہ اگرچہ تاریخ کسی کی تابع نہیں ہے لیکن چوں کہ یہ اپنی منطق کے مطابق انسانی زندگی میں تصرفات کرتی ہے، لہٰذا وہی لوگ صحیح معنوں میں انقلابی ہیں جو تاریخ کی منطق کو پہچانیں اور تاریخ کے ذریعے عمل میں آتی ہوئی تبدیلیوں کا خیر مقدم کریں۔ اور خیر مقدم ہی نہ کریں بلکہ ان تبدیلیوں کے وجود میں آنے کی رفتار کو تیز تر کرنے کے لیے گرمِ عمل ہوں۔ تیسری بات یہ کہ چوں کہ انسانی دنیا ایک طرح سے تاریخ کی تابع ہے، اور اس کی پروردہ ہے، لہٰذا کسی تحریر کے وہی معنی درست ٹھہریں گے جو تاریخ کے جدلیاتی عمل کی روشنی میں مرتب کیے جائیں۔ اور آخری بات یہ کہ تاریخ چوں کہ عبارت ہے تبدیلی سے، اس لیے تبدیلی ایک فطری اور ناگزیر عمل ہے۔

اس نظریے میں عقل اور منطق کے لحاظ سے کتنے سقم ہیں، اس پر بحث فی الحال مقصود نہیں۔ اس وقت صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ''جدید کے بعد کیا؟'' کے جو جوابات بعض حلقوں میں ڈھونڈے گئے ہیں، ان کے پیچھے یہی خیال کارفرما ہے کہ ''تاریخ میں تبدیلی ہوتی ہی رہتی ہے۔'' لیکن آج کے سب سے بڑے مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کو پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں جتنی اہمیت تبدیلی کی ہے، اس سے زیادہ اہمیت تسلسل کی ہے۔ اپنے ایک مضمون مطبوعہ لندن ریویو آف بکس (London Review of Books) مورخہ ۱۶ر اپریل ۱۹۹۸ء میں وہ کہتا ہے کہ بنیادی تبدیلی پسند سیاسی لوگوں (political radicals) کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ اشیا تیزی سے بدلتی جاتی ہیں۔ان کا مسئلہ تو یہ ہے کہ اشیا، مارکس کے بیان کردہ ''تاریخ کے کابوس'' (nightmare of history) میں محبوس معلوم ہوتی ہیں۔ ٹیری ایگلٹن نے فرانسس ملرن (Francis Mulhern) کا قول نقل کیا ہے کہ تاریخیت اور مابعد جدیدیت کا رجحان یہ ہے کہ تاریخ کو محض تبدیلی (change) میں محدود کر دیا جائے، جب کہ ''تاریخ اپنے زیادہ تر حصے میں، اور فیصلہ کن طور پر، تسلسل بھی ہے۔'' ٹیری ایگلٹن نے

''ہر قیمت پر تبدیلی'' کے خواہش مند بعض رجحانات مثلاً ''مابعد جدیدیت'' کے بارے میں کہا ہے کہ وہ ''ناوجود'' (non-entity) ہیں اور یہ ناوجود بھی معنی اور ہستی سے اس قدر عاری ہے کہ آپ لاانتہا حد تک اس کی کھینچ تان کریں تو بھی اسے ''کوڑا کرکٹ'' (garbage) میں بدل جانے سے روک نہیں سکتے۔

تو جہاں یہ حالت ہو وہاں تنقید بے چاری کس کو منہ دکھاؤں، کس سے منہ چھپاؤں، کے گومگو میں گرفتار نہ ہو تو کیا کرے۔ اسی لیے جان بیلی (John Bailey) نے ابھی لکھا ہے کہ بھائی تنقید کا تو اب یہ حال ہوگیا ہے کہ وہ فیشن ایبل رہنے، اور with it کہلائے جاتے رہنے کے لیے کچھ بھی کر سکتی ہے۔

اسی انتشار کی ایک علامت یہ بھی ہے کہ امریکا میں آج اکثر نقادوں کو اپنی کلاہِ عالمانہ پر کسی نہ کسی طریقے سے یہ لکھوانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ''سیاسی طور پر درست'' اور راہِ راست پر، یعنی politically correct ہیں۔ کوئی شخص اچھا نقاد ہے کہ نہیں، اتنا اہم سوال نہیں رہ گیا ہے جتنا یہ سوال کہ نقاد نے کوئی ایسی رائے تو نہیں ظاہر کی جس سے کسی اقلیتی طبقے، کسی منحرف سماجی طبقے، کسی ''مظلوم طبقے''، وغیرہ کے تہذیبی عقائد پر ضرب پڑتی ہو۔ مثال کے طور پر اوتھیلو (Othello) ایک طرح سے خود مظلوم ہے اور جب، خودکشی کرنے سے پہلے اپنے بارے میں وہ کہتا ہے کہ میں نے عشق تو جی توڑ کر کیا (I loved not wisely, but too well) تو اس کے بارے میں ہماری ہمدردیاں دو چند ہو جاتی ہیں۔ مگر چند ہی لمحے بعد وہ یہودیوں کے لیے ایک گالی نما فقرہ استعمال کر جاتا ہے جو کسی بھی منصف مزاج، یا روشن فکر روادار انسان کو پسند نہ آئے گا۔ اب ''سیاسی طور پر درست'' نقاد کے لیے ضروری ہے کہ یہ ثابت کرے کہ خود اوتھیلو یا شیکسپیئر، ان یہودی مخالف (anti-Semetic) خیالات کے نہ تھے بلکہ وہ بھی ہماری طرح ''سیاسی طور پر درست'' لوگ تھے۔ اگر یہ ثابت کرنا غیرممکن ہو تو پھر ہمارے لیے ضروری ہے کہ اس یہودی مخالف فقرے کا کوئی نرم سا جواز پیش کریں۔ اور اگر یہ بھی ممکن نہ ہو تو ہمیں چاہیے کہ ہم نشاۃِ ثانیہ کے یورپ میں یہودی مخالف رجحانات کی مقبولیت پر لمبی چوڑی تقریر کر کے معاملے کو گول مول چھوڑ دیں۔

سنا ہے پاکستان میں اسکولوں کالجوں میں پڑھائے جانے والے متون کا انتخاب اس نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے کہ متن یا مصنف کے خیالات میں کوئی ایسی بات تو نہیں جو خلافِ شرع قرار دی جاسکے؟ (''شرع'' سے مراد اسلامی شرع کی وہ تعبیر ہے جسے پاکستان کے سرکاری علما کی تصدیق حاصل ہو)۔ چناں چہ اقبال تک کے بعض متون پڑھانے پر وہاں پابندی ہے کہ ان میں بیان کردہ خیالات ''اسلامی'' نقطۂ نگاہ سے مخدوش ہیں۔ سنا ہے وہاں ''ہندوستانی''، اور خاص کر ''غیر مسلم'' مصنف بھی اسی لیے نہیں پڑھائے جاتے کہ ان کے خیالات سے ''غیر اسلام'' کی بو آسکتی ہے۔ ایک مخصوص نقطۂ نظر سے یہ بات ہے تو بالکل ٹھیک، لیکن اس میں اور آج کے امریکا میں رائج (politically correct) ادب کے تصور میں کچھ زیادہ فرق بھی نہیں۔

ہمارے یہاں یعنی ہندوستان میں اور اردو ادب میں سرحد کے دونوں طرف عام طور پر تنقید کا مطلع اتنا ابر آلود نہیں۔ ابھی ہندوستان میں ادب کے ادبی معیاروں ہی کی بات ہوتی ہے۔ اس پر اختلافِ رائے ہوسکتا ہے کہ وہ ''ادبی معیار'' کیا اور کہاں ہیں؟ لیکن ہم سب کا اس پر اتفاق ہے کہ ادب کی خوبی ادب ہی کے دائرے میں طے ہوسکتی ہے۔ یہ اتفاقِ رائے جدید اردو ادب کو جدیدیت کی دین ہے۔ وہ نوجوان ادیب بھی جو خود کو جدیدیت سے آزاد قرار دیتے ہیں یا وہ جو چاہتے ہیں کہ ان کی شناخت الگ بننے اور حیثیت الگ سے متعین ہونے کی راہیں نکلیں، اور وہ بھی جن کے خیالات میں اب جدیدیت ازکار رفتہ ہوچکی ہے، اس بات پر اتفاق رکھتے ہیں کہ ادب کی دنیا میں غیر ادبی معیار رائج کرنا، ادب اور ادیب دونوں کے ساتھ غداری کرنا ہے۔ ہمیں اس اتفاقِ رائے کی دل و جاں سے حفاظت کرنی چاہیے۔ یہ اگر ہمارے ہاتھ سے نکل گیا یا ہم نے ذاتی یا قبیلہ جاتی مصلحتوں کے دباؤ میں آکر اس کی خالصیت میں غیر ادبی فلسفوں کی آمیزش کر دی، تو ہم بہت جلد پیچھے پھسل کر دوبارہ اس دور میں پہنچ جائیں گے جس میں ادیب سے توقع کی جاتی تھی کہ وہ سیاسی منیجروں یا سرکاری مالکوں سے پوچھ کر یا ان کے اشارے پر لب کھولے۔ اس زمانے کو گئے ہوئے بہت دن نہیں ہوئے ہیں اور اس کی واپسی کچھ مشکل نہیں۔

بات یہ ہے کہ اگرچہ ادب سے کچھ ہوتا ہواتا نہیں، آڈن کا مشہور قول ہے کہ Poetry makes nothing happen، لیکن کچھ تاریخی، کچھ ماقبل تاریخی وجوہ صاحبِ اقتدار طبقے کو ہمیشہ مجبور کرتی رہی ہیں کہ ادیب کو آزاد نہ رکھیں، بلکہ اسے بھالو بنا کر سرِ بازار اس کا ناچ دیکھیں اور دکھائیں۔ اور ادیب بے چارہ بھی انسان ہے: دنیاوی منفعت اور جاہ کا اسے ذرا بھی چسکا لگ جائے تو پھر صاحبِ اقتدار طبقے کے ہاتھوں اپنے استحصال کا جواز وہ خود ہی فراہم کر لیتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ بہت سے ادیب ایسے بھی ہوتے ہیں جنھیں اقتدار کے قریب رہنے اور دنیاوی آسائشیں کمانے کی حرص شروع ہی سے ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ خود اقتدار کی راہداریوں میں جوتیاں چٹخاتے پھرتے ہیں، اور ان لکھنے والوں کو بھی، جو ان کے حیطۂ اثر میں ہیں، اسی راہ پر لگانا چاہتے ہیں۔

آج وہ تمام تہذیبیں جو چند دہائی پہلے تک نوآبادی کی حیثیت رکھتی تھیں اور جنھیں سامراجی نظام کے دباؤ میں آ کر اپنی تہذیبی اور تاریخی میراث پر سوالیہ نشان لگانا پڑا تھا، آزاد ہیں۔ وہ اپنا ذاتی، قومی، آزاد تشخص دریافت کرنے یا حاصل کرنے کی کوشش کر رہی ہیں۔ ہندوستان میں غیرملکی حکومت کا تہذیبی نقصان تمام زبانوں کو پہنچا، لیکن اردو پر اس کی مار زیادہ تھی۔ وجہ صاف تھی کہ اردو زبان، ادب اور تہذیب، کم عمر ہونے کے باوجود سارے ملک میں دور دورہ رکھتے تھے۔ مولانا باقر آگاہ (۱۷۴۵ء تا ۱۸۰۶ء) نے مثلاً لکھا ہے کہ سودا کا غلغلہ اس زمانے میں دہلی تا کرناٹک ہے۔ اور گل کرسٹ نے ۱۷۹۶ء میں ہی تسلیم کر لیا تھا کہ وہ زبان، جسے ریختہ کہتے ہیں اور جو اردو بھی کہلاتی ہے، اس وقت ہندوستان کے تمام دور دراز صوبوں میں بولی جاتی ہے۔ اردو نے فارسی اور سنسکرت اور بعض مقامی علاقائی زبانوں سے بھی، مسلسل اور دور رس فائدہ اٹھایا تھا۔ لہٰذا اس میں جو دل کشی اور قوت اور نفاست تھی، وہ اس وقت تک کم ہندوستانی زبانوں کے حصے میں آسکی تھی۔ اردو والوں کو باور کرانا کہ تمھارا ادب ناکارہ اور زوال یافتہ، کم زور اور ''اخلاقی، عملی'' اعتبار سے دیوالیہ ہے، انگریزوں کے تہذیبی اور تعلیماتی ایجنڈے میں سرِفہرست تھا۔ اس ایجنڈے کو وہ اتنی کامیابی سے عمل میں لائے کہ ہم لوگوں نے خود ہی

اپنی تہذیبی میراث کو اپنے لیے باعثِ شرم و افسوس کہنا شروع کر دیا۔ ذرا خیال کیجیے کہ اردو ادب کی کون سی ایسی صنف ہے جس پر ''نیم وحشی'' سے لے کر ''غیر اخلاقی، جھوٹ پر مبنی'' کا الزام ہم نے خود نہیں عائد کیا؟ کون سی برائی ہے جس کا وجود خود ہم نے اپنے ادب میں ثابت نہ کیا؟

ایسی صورت میں ہماری پہلی ضرورت اپنے کھوئے ہوئے تہذیبی وقار اور خود اعتمادی کو بحال کرنے کی ہے۔ چاہے اس کام کے دوران ہمیں مغرب پرستوں سے یہ طعنہ ہی کیوں نہ سننا پڑے کہ ہم ''قدامت پرست'' ہوئے جا رہے ہیں۔ اگر اپنی تہذیبی اور ادبی میراث کو دوبارہ حاصل کرنے کی قیمت ''قدامت پرست'' یا ''رجعت پسند'' کہلانا ہے تو کیا حرج ہے؟ مغربی اقوام تو اس سے بڑی قیمت وصول کر کے بھی نہ مطمئن ہوں گی۔ اقبال نے جب کہا تھا کہ لے گئے تثلیث کے فرزند میراثِ خلیل، تو وہ صرف مسلمانوں کے مذہب کی بات نہیں کر رہے تھے۔ وہ اس تمام ایشیائی + افریقی تاریخ کی بات کر رہے تھے جس کو پڑھنے سے ہمیں نوآبادیاتی نظام نے قاصر کر دیا تھا۔

اس تاریخ کی قدر پہچاننے کے عمل میں پہلا قدم یہ ہے کہ مغرب (یا کسی بھی غیر تہذیب) سے آئی ہوئی ہر بات کو بے چون و چرا قبول نہ کیا جائے۔ اس کے ساتھ مرعوبیت کے بجائے برابری کا معاملہ کیا جائے۔ مجذوب ہونے کے بجائے آنکھ ملا کر بات کی جائے۔ نوآبادیاتی دباؤ کے تحت ہمارے یہاں جس طرح کی تعاون پذیر (collaborationist) اور انگریزی کی ہاں میں ہاں ملانے والی شعریات بنی، اسے پوری طرح چھاننے پھٹکنے کی ضرورت ہے۔ حالی اور آزاد ہماری ادبی ہوش مندی کے ارتقا میں ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ لیکن ہمیں ان کا محکوم بن کر رہنے کی ضرورت نہیں۔ یہ خیال بھی غلط ہے کہ پس نوآبادیاتی (Postcolonialist) تصورات کا کوئی رشتہ نئی تاریخیت جیسی سادہ مزاج اور مغرب مرکوز چیز سے ہے۔ پس نوآبادیاتی طرزِ فکر کے سب سے پہلے ترجمان ہمارے یہاں اقبال ہیں۔ یہ اقبال ہی تھے جنھوں نے ہمیں سکھایا کہ مغربی فکر اور تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہیے، بلکہ اس کی کم زوریوں اور نارسائیوں پر بھی نظر رکھنا چاہیے۔ اقبال ہی نے ہمیں یہ بتایا کہ مغرب نے ہمارا فکری اور تہذیبی استحصال کیا اور ہمیں

اپنی ادبی اور تہذیبی روایت سے دور رکھنے کی کامیاب سازش رچی۔ اقبال نے مشرق کو محض تاریخ پارینہ کی طرح نہیں، بلکہ ایک زندہ وجود کے طور پر دیکھنے کی تلقین کی۔

ترقی پسند تحریک کے فروغ کے باعث ہم نے اقبال کے سکھائے ہوئے تہذیبی نکات بھلا دیے۔ محمد حسن عسکری نے مغرب کے علی الرغم اپنی روایت میں اپنی مضبوطی تلاش کرنے کی صلاحیت ہم میں پیدا کرنے کی کوشش کی تو پرانے سلسلے پھر قائم ہوئے۔ پس نوآبادیاتی فکر کی بنیاد گزاری اور ارتقا میں نئی تاریخیت (جو سراسر مغربی رجحان ہے) کو کسی قسم کا مقام دینا خود ایک غیر تاریخی بات ہے۔ پس نوآبادیاتی فکر کے سرچشمے فرانس فینن (Frantz Fanon) کی نثری تحریروں، لیوسڈ سینگر (Leocid Senghor) اور ایمے سیزر (Aimee Cesaire) کی شاعری میں، پھر ہمارے قریب تر زمانے میں ایڈورڈ سعید کی تحریروں میں ہیں۔

فینن نے سب سے پہلے یہ بات بیان کی کہ آبادیوں کا تہذیبی وجود صرف اس حد تک صحیح (valid) قرار پاتا ہے، جس حد تک ان کے سامراجی مالک چاہیں، اجازت دیں، اور بیان کریں۔ سینگر نے ''نیگروئیت'' یعنی Negritude کا تصور پیش کیا۔ اس سے مراد تھی، کالے افریقیوں کی وہ مخصوص ادبی اور تہذیبی حسیت جس کا احاطہ سامراجی نہیں کر سکتے۔ سیزر نے اپنی شاعری کے ذریعے سینگر کے تصورات کو تخلیقی جامہ پہنایا۔ سعید نے پہلی بار یہ بات کہی کہ مغربی نوآبادیاتی حاکموں نے مشرق کو جس طرح بیان کیا اس کے پیچھے سامراجی مقاصد، نہ کہ علمی تجسس کے تقاضے، پوشیدہ تھے۔ انھوں نے مشرق کو اپنے ''غیر'' (Other) کی طرح پیش کیا، گویا مشرقیوں کو مکمل انسانی درجہ نہیں دیا۔

سعید کی خودنوشت ان دنوں بالاقساط شائع ہو رہی ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ فلسطین میں وہ اور اس کے سارے گھر والے، ساتھی اور دوست، عربی بولتے تھے۔ بحالتِ پناہ گزینی وہاں سے اخراج کے بعد اس نے قاہرہ کے ایک اسکول میں تعلیم پائی، جو انگریزوں کا قائم کیا ہوا تھا۔ اس اسکول میں انگریزی کے علاوہ ہر زبان پہ پابندی تھی، نہ صرف پابندی تھی بلکہ کسی اور زبان کے استعمال کا مرتکب ہونا وہاں سزا کا مستوجب ہونا تھا۔ اس اسکول میں اس کو احساس ہوا کہ سامراجی طاقت کس آسانی سے اپنے

محکوموں کو ان کے تشخص سے محروم کر دیتی ہے۔ مزید تعلیم کے لیے اس کے باپ نے اسے امریکا بھیجا، کیوں کہ اس کے باپ نے امریکی شہریت حاصل کر لی تھی۔ وہاں پہنچ کر اس نے اپنے ایک فلسطینی ہم وطن سے عربی میں بات کرنی چاہی تو اس کے ہم وطن نے کہا کہ یہ سب یہاں نہیں چلے گا۔ سعید کا کہنا ہے کہ مجھے اب اکثر یہ خلش رہتی ہے کہ میری پہلی زبان انگریزی ہے یا عربی؟ اور یہ خلش اس بڑی خلش کا حصہ ہے کہ انسان اپنے ہم زبانوں میں رہ کر بھی اپنی زبان سے محروم ہوسکتا ہے۔

محکومی اور آزادی، تشخص اور سقوطِ ذات، جلاوطنی اور تاریخ کے استحصال، جیسے معاملات کے بارے میں ''نئی تاریخیت'' کوئی خاص بصیرت نہیں فراہم کرتی۔ ویسے، یہ تاریخیت اتنی نئی بھی نہیں۔ اس کی فکری اساس میں اہم ترین بات یہ ہے کہ تاریخ گزشتہ واقعات کا مجموعہ نہیں، بلکہ ان کا بیان ہے یعنی تاریخ لکھنے والا بھی تعصبات اور تحریمات کا پابند ہوتا ہے۔ یہ نکتہ تقریباً ڈھائی ہزار برس پرانا ہے، کیوں کہ سب سے پہلے اسے ارسطو نے بیان کیا تھا۔ اور مغرب کی تاریخیات اس مسئلے پر مسلسل بحث کرتی رہی ہے۔

لہٰذا آج ہمارے لیے سب سے بڑے کام یہ ہیں: اوّل تو اپنی تہذیبی میراث کی قدر و قیمت کو پھر سے قائم کرنا، اور اس کے لیے سب سے پہلا قدم یہ اٹھانا کہ کلاسیکی شعریات کو اسٹیج کے مرکز میں لے آنا۔ ملحوظ رہے کہ یہ شعریات محض غزل کے لیے نہیں، بلکہ تمام کلاسیکی اصنافِ شعر و نثر کے لیے ہمارے کام آئے گی۔ اور اس کے ذریعے ہمیں سنسکرت اور فارسی شعریات میں بھی داخلہ مل سکے گا۔ نئے ادب کے طالبِ علم کے لیے سب سے دل کش پہلو اس کام کا یہ ہے کہ قدیم شعریات کے ذریعے جو تناظر اسے حاصل ہوگا، وہ اسے نئے ادب اور جدیدیت کو بھی سمجھنے میں مدد دے گا۔ ایلیٹ کی مثال موجود ہے کہ اس نے سولھویں اور سترھویں صدی کے انگریزی شعرا کو سمجھنے کے دوران جدید انگریزی شاعری کے لیے نئے راستے نکالے۔ دوسرا ضروری کام یہ ہے کہ ادبی معیاروں کی مرکزی اہمیت کے بارے میں ہم اپنے اتفاقِ رائے کو قائم رکھیں، اور اسے مزید مضبوط کریں۔ یہ کہنا کافی نہیں کہ ہم تو بالکل غیر مشروط، ہر طرح کی کلیت پسندی سے آزاد، صرف ''تخلیقی'' آمد کی بات کرتے ہیں۔ کلیت پسندی سے آزادی، اور

پس نوشت

محض تخلیق کو مقصود و منتہیٰ بنائے رکھنا تب ہی ممکن ہے جب فن کار کی اپنی ذاتی بصیرتوں پر اعتبار کیا جائے۔

فن کو کسی مخصوص ''طرزِ فکر'' سے ''آزاد'' کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ فن کو طرزِ احساس، اور داخلی بصیرت اور اس داخلی بصیرت کے ذریعے دنیا میں معنویت کے وجود کے استحکام کی قوت سے بھی خالی قرار دے دیا جائے۔ فن کار براہِ راست معنی خلق کرے یا نہ کرے، وہ ایسی وضع، ایسی ہیئت ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں۔ زیرِ نظر کتاب میں تنقیدِ نظری اور تنقیدِ عملی کے تمام مضامین شاید اسی لیے دوبارہ پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔

(۱۹۹۸ء)

آنکھ اور خواب کے درمیان

مصنف : ندا فاضلی

صفحات : 96

قیمت : -/50 روپے

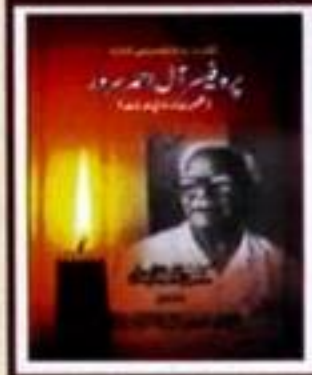
انشا اور تلفظ

مصنف : رشید حسن خاں

صفحات : 72

قیمت : -/45 روپے

پروفیسر آل احمد سرور



مرتبہ : خلیق انجم

صفحات : 88

قیمت : -/48 روپے

فردوس بریں

مصنف : شرر لکھنوی

صفحات : 180

قیمت : -/60 روپے

ایک چادر میلی سی

مصنف : راجندر سنگھ بیدی

صفحات : 116

قیمت : -/48 روپے

انشائیات

مصنف : سید عابد حسین

صفحات : 240

قیمت : -/84 روپے

تنقید کیا ہے

مصنف : آل احمد سرور

صفحات : 200

قیمت : -/62 روپے

انتخابِ مراثی انیس و دبیر

مرتبہ : رشید حسن خاں

صفحات : 228

قیمت : -/78 روپے

ISBN : 978-81-7587-815-0

9 788175 878150

₹ 102/-