عکس اور آئینے

(ادبی اور تنقیدی مضامین کا چھٹا مجموعہ)

پروفیسر سید احتشام حسین

ناشر:

ادارہ فروغ اردو ۳۷ امین آباد پارک لکھنؤ

طابع:

سرفراز پریس لکھنؤ

بار اول: اکتوبر ۱۹۶۲ء

قیمت: چار روپیہ پچاس نئے پیسے

Prof. SHARIB RUDAULVI
COLLECTION

دیباچہ

میرے مضامین کا یہ چھٹا مجموعہ عکس اور آئینے تقریباً سات سال کے وقفے کے بعد شائع ہو رہا ہے۔ اس درمیان میں میرے دو تین پچھلے مجموعوں کے نئے ایڈیشن شائع ہوئے جن میں بعض وہ مضامین بھی شامل کر دیے گئے جنھیں اس مجموعہ میں ہونا چاہیئے تھا۔ پھر بھی اس کا حجم تقریباً اتنا ہی دکھا گیا ہے جتنا دوسرے مجموعوں کا ہے۔ پہلے یہ خیال تھا کہ اس میں ایک ہی قسم کے مضامین یکجا کیے جائیں تاکہ میرے نقطۂ نظر کے کچھ پہلو اچھی طرح واضح ہو سکیں لیکن دوبارہ غور کرنے پر یہ صورت اطمینان بخش نہ معلوم ہوئی کیونکہ اس طرح بعض صورتوں میں تکرار کا اور بعض میں یک رنگی اور یکسانیت کا اندیشہ تھا۔ اب یہ مجموعہ بھی گذشتہ مجموعوں کی طرح ہے، کچھ مضامین بعض مسائل ادب سے بحث کرتے ہیں کچھ ادب پاروں پر ان کے اطلاق سے اور یہی ایک تنقیدی مجموعۂ مضامین کی سب سے زیادہ مفید صورت معلوم ہوتی ہے۔ اسی سے لکھنے والے کے تنقیدی نقطۂ نظر اور تنقیدی عمل کے متعلق صحیح رائے قائم کی جا سکتی ہے۔

اس مجموعہ کا نام تجویز کرتے وقت میرے ذہن میں یہ خیال بار بار ابھرا کہ تنقید اور ادب میں ایک رشتہ وہ بھی ہو سکتا ہے جو آئینہ اور اس کے عکس میں ہے۔

اگر آئینہ اچھا ہے تو اس میں عکس بھی صحیح دکھائی دے گا یعنی اگر تنقید کے اصول اور نظریات معقول، مدلل اور قابل اعتبار ہیں تو تصنیف یا مصنف کی پرکھ میں بھی اعتبار کی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔ میں اس بات کو اچھی طرح سمجھتا ہوں کہ یہ تنقید کا محض ایک پہلو ہے اور آئینے اور عکس کی تمثیل مکمل طور پر تنقید اور ادب کے تعلق کو مکمل طور سے ظاہر نہیں کرتی تاہم میرے خیال میں ایک اشاریہ کا ضرور کام دے سکتی ہے۔

اس مجموعہ میں مختلف النوع مضامین شامل ہیں بلکہ پڑھنے والوں کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کے لئے تنوع کا لحاظ بھی رکھا گیا ہے۔ ان میں سے اکثر مضامین پہلے شائع ہو چکے ہیں، مجموعہ میں شامل کرتے وقت ان میں معمولی لفظی ترمیمیں کی گئی ہیں، ایک آدھ مضامین میں کچھ اضافے بھی کر دئے گئے ہیں جیسے آتش کا تصوف یا مقدمہ شعر و شاعری۔ لیکن زیادہ تر مضامین اسی طرح ہیں جیسے وہ لکھے گئے تھے۔

عکس اور آئینے کے ساتھ ہی میں نے ایک اور مجموعہ بھی مرتب کر دیا ہے جو افکار و مسائل کے نام سے غالبًا اسی کے ساتھ شائع ہوگا۔ اس مجموعہ کے مضامین کی نوعیت اور کیفیت کسی حد تک اس مجموعہ کے مضامین سے مختلف ہے۔ اُمید ہے دونوں مجموعے اُردو ادب کے طالبعلموں میں مطالعہ اور تجسس کا ذوق پیدا کریں گے۔

اگر میرے چھوٹے بھائی سید انصار حسین نے ان مضامین کی تلاش میں جد و جہد نہ کی ہوتی تو نہ یہ مجموعہ مرتب ہوتا اور نہ افکار و مسائل۔ محبی حافظ محمد حسین علوی شمس مالک ادارۂ فروغ اُردو لکھنؤ کا ممنون ہوں کہ ان کا پُر خلوص اصرار اس مجموعہ کی اشاعت کا محرک ہوا۔ موصوف ناشر سے زیادہ دوست اور ہمدرد ہیں اور میری نگاہ میں اس کی بڑی قیمت ہے

لکھنؤ

۲۱ مارچ ۱۹۶۲ء

سید احتشام حسین

عکس اور آئینے

فہرست

۱ -	نیا اُردو ڈراما۔	۷
۲ -	اُردو نظم کا تاریخی اور فنی ارتقا	۳۵
۳ -	جدید اُردو نثر کا اسلوبی ارتقا	۶۹
۴ -	اُردو افسانہ (ہندوستان میں)	۹۵
۵ -	اُردو ادب - انقلاب ۱۸۵۷ء کے بعد منظر میں	۱۰۹
۶ -	اُردو تحقیق و تنقید	۱۱۹
۷ -	آتش کی صوفیانہ شاعری	۱۳۱
۸ -	مقدمہ شعر و شاعری	۱۴۷
۹ -	موازنۂ انیس و دبیر	۱۶۳
۱۰ -	نغمے کی موت	۱۷۷
۱۱ -	مجاز - فکر و فن کے چند پہلو	۱۸۱
۱۲ -	جمیل مظہری کی شاعری میں فکری عنصر	۲۰۵
۱۳ -	ادب اور افادیت	۲۲۱
۱۴ -	تنقید - ادبی اور غیر ادبی قدریں۔	۲۳۹

نیا اُردو ڈراما

اور

اُس کے بعض مسائل[1]

یہ ایک حقیقت ہے کہ اُردو میں ڈراموں کی بہت کمی ہے، اس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ جب ڈرامے ہی کم ہیں تو اچھے ڈرامے تو اور بھی کم ہوں گے۔ لیکن یہ جاننے کے باوجود ڈراما نگاری سے دل چسپی لینے والوں کا یہ حق زائل نہیں ہوتا کہ جو کچھ موجود ہے اس کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لے کر وہ اس کی خوبیوں اور خامیوں کا تذکرہ کریں اور اُن وسائل اور مسائل کو سامنے لائیں جو اسے موجودہ حالت سے نکالنے میں مدد دے سکتے ہیں۔ جب کسی صنف ادب کا ایک عالمی معیار بن جاتا ہے اس وقت اپنی کوتاہیوں اور نارسائیوں کی تاویل کرنے سے کام نہیں چل سکتا۔ ہم بعض پہلوؤں سے اُن حالات پر تو غور کر سکتے ہیں جن کی وجہ سے اُردو ڈرامے کی خاطر خواہ

---

[1] درحقیقت یہ ایک توسیعی لکچر ہے جو کشمیر یونیورسٹی میں دیا گیا۔ شائع کرتے وقت اس میں معمولی ترمیمیں کی گئیں۔ ایک ایکٹ کے ڈراموں کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ (احتشام حسین)

ترقی نہ ہو سکی لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ جو کچھ ہے وہ کافی ہے یا اُس معیار کے قریب ہے جہاں ڈراما نگاری کا فن پہونچ چکا ہے ۔ اس طرح کوتاہیوں پر غور کرتے ہوئے شاید ہم کو وہ راہیں بھی نظر آجائیں جو ترقی اور کمال کی طرف لے جا سکیں اور جن سے ہم ڈرامے کی اُن بنیادی تصورات تک پہونچ سکیں جنھیں اُس کے فلسفہ اور نفسیات سے تعبیر کیا جاتا ہے جن سے محض تفریح کے بہت سے طریقوں میں سے ایک طریقے کا علم ہی حاصل نہیں ہوتا بلکہ انسانی سماج اور تہذیب میں اس کے امکانات کا سُراغ مل سکتا ہے۔ ڈراما جس منزل پر محض تفریح ہے وہاں ڈراما نویس، ہدایت کار اور اداکار سب سے اُس کا ایک ہی مطالبہ ہوتا ہے اور وہ یہ کہ ان سب کو مل کر تماشائی کو گھنٹے دو گھنٹے کے لیے خوش کر دینا اور اس ماحول میں پہونچا دینا چاہیے جو عارضی طور پر اس کے لیئے مہیا کیا گیا ہے۔ ڈرامے اور تماشائی کا یہ تعلق وقتی ہوتا ہے اور کوئی تہذیبی اہمیت نہیں رکھتا، اس میں کسی مسئلے کے آویزشی پہلو یا ارسطو کے تطہیر نفس کی جستجو فضول ہوگی لیکن اس ڈرامے کی ایک منزل وہ بھی ہے جہاں انسان بہ حیثیت انسان کے، انفرادی یا اجتماعی طور پر ایک ایسی کشمکش میں فریق بن جاتا ہے جو زندگی کی پُراسرار طاقتوں کو باعمل بناتی اور ایسے فیصلے کرنے پر مجبور کرتی ہے جن سے دور رس اخلاقی اور تہذیبی نتائج برآمد ہوں - یہاں ڈراما ادب کی عظیم ترین اصناف میں شامل ہو جاتا ہے کیونکہ اس کی تشکیل میں شاعری، موسیقی، رقص (اداکاری) یعنی کئی فنونِ لطیفہ بہ یک وقت مل جاتے ہیں اور ایک اہم تصورِ زندگی کو اظہارِ جذبات کے ذریعے دل و دماغ میں اُتار دیتے ہیں۔ ایسے ڈراموں میں صرف تفریح ڈھونڈنے والوں کو تو مایوسی ہوتی ہے لیکن تفریح کے پردے میں اسرارِ حیات کی جستجو کرنے والے

ان میں خیال و خواب کی ایک دنیا پاتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ڈرامے سے تفریح کا پہلو جدا نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن ترجمانیٔ حیات کے اہم پہلوؤں کو نظر انداز کر دینا بھی اُسے فن اور ادب کے نقطۂ نظر سے ایک کمتر درجے کی چیز بنا دے گا۔

قدیم ڈراموں کو تو نہیں لیکن جدید اُردو ڈرامے کو اسی روشنی میں دیکھنا چاہیئے کیونکہ ابتدائی ڈراموں میں جنھیں رہس اور جلسے کہنا زیادہ مناسب ہوگا، تفریح کا عنصر غالب تھا اور شعوری طور پر زندگی کی ترجمانی ان کے لکھنے والوں کے پیش نظر نہیں تھی۔ واجد علی شاہ کی رہس ہو یا امانت اور مداری لال کی اندر سبھا، ان میں زندگی کی بڑی سطحی کش مکش بڑے سطحی انداز میں پیش کی ہوئی ملتی ہے۔ درحقیقت یہ رقص اور موسیقی ہی کی توسیع کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں ڈرامائی عناصر اگر مفقود نہیں تو بہت کم تھے۔ اس کے بعد تجارتی ڈراموں کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ جن کا مقصد اس وقت متوسط طبقے کی تفریح کا سامان بہم پہونچانا تھا جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں مغربی اثرات کے تحت اپنی زندگی کو نئے سانچے میں ڈھالنا چاہتا تھا۔ یہ طبقہ ایک طرف تو اپنی تہذیبی روایات سے دور تھا دوسری طرف مغربی تفریحی روایات کا سطحی شعور رکھتا تھا، اس لئے ڈراما کسی ایسے مقام پر نہ پہونچ سکا جس کا ذکر کیا جا سکے۔ یوں تو ہر قصے کہانی میں کوئی دلچسپ نکتہ تلاش کیا جا سکتا ہے لیکن اُردو کے یہ ڈرامے فن اور فکر دونوں کی بلندی سے محروم تھے۔ صدیوں سے ہندوستانی اسٹیج اور ڈراما گویوں کی نگاہوں سے اوجھل تھا۔ سنسکرت، جس میں فکر اور فن دونوں کے اعتبار سے اعلیٰ ترین ڈرامے موجود تھے، چند قواعد داں علما، یا مذہبی مراسم بجا لانے والے پروہتوں تک محدود

تھی ڈراموں کا ذکر ہی نہ تھا۔ مسلمان جن ملکوں سے آئے تھے وہاں ڈرامے کی کوئی روایت نہ تھی۔ ایران کی مذہبی تمثیلیں ایک مذہبی اپیل اور محدود دائرہ عمل رکھتی تھیں اور اٹھارویں انیسویں صدی میں ان کا معیار بھی گر چکا تھا۔ اس لئے ڈرامے کا احیاء یا تو کرشن لیلاؤں، رام لیلاؤں، رہس اور نوٹنکیوں وغیرہ کو ترقی دینے سے ہو سکتا تھا یا مغربی ڈراموں کے متعلق جو تھوڑی بہت معلومات تھیں اُن پر ڈرامے کی نئی روایت کی بنیاد رکھ کر نیا تجربہ کرنے سے۔ مغرب سے متاثر ذہن نے بھدی اور بھونڈی تمثیلی تفریحوں کے مقابلے میں انگریزی اسٹیج اور ڈرامے کی روایات کو زیادہ پسند کیا اور پارسی تاجروں نے اُسی کو فروغ دیا۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اُردو کا پہلا ڈراما جو جدید انداز[1] کے اسٹیج پر پیش کیا گیا اُس میں زیادہ تر بمبئی کے انگریز تاجروں نے حصہ لیا تھا۔ اس وقت تک جو مواد دستیاب ہوا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس نوعیت کا پہلا ڈراما "راجہ گوپی چند اور جلندھر" ۱۸۵۳ء میں بمبئی تھیٹر میں کھیلا گیا۔ اس سے پہلے اس تھیٹر میں انگریز تاجر اور سپاہی انگریزی ڈرامے پیش کیا کرتے تھے۔ کم و بیش یہی زمانہ امانت کے اندر سبھا تیار کرنے کا ہے لیکن بنیادی طور پر دونوں میں فرق ہے۔ اندر سبھا ہندوستانی ناٹک کی بے جان روایت کی ایک انگڑائی تھی اور راجہ گوپی چند اور جلندھر مغربی ذوق کی تخلیق تھا۔ میں یہاں یہ بحث نہیں کرنا چاہتا کہ مدرا راکشس، شکنتلا، وکرم اُروسی، مرچھ کٹک کی روایت کس طرح

[1] میں نے "جدید انداز" کا فقرہ اس لئے بڑھا دیا ہے کہ ہمارے بعض محققین، خاص کر سید مسعود حسن رضوی ادیب نے واجد علی شاہ کو پہلا ڈراما نگار اور ہندوستانی اسٹیج کا بانی قرار دیا ہے۔

ختم ہوگئی اور کیوں اس خلا کو پُر کرنے کے لئے ایک نئی روایت کا سہارا لیا گیا۔ اسکی جستجو کرنے والے کو اٹھارویں اور انیسویں صدی ہی کے ہندوستان کو نہیں بلکہ چھٹی اور ساتویں صدی کے بعد کے اس ہندوستان کو بھی دیکھنا چاہیئے جس میں ایک عظیم الشان تہذیب (جسے سنسکرت تہذیب بھی کہہ سکتے ہیں) کا زوال ہوا اور جس کا تحفظ پوری طرح سے پراکرتوں میں نہ ہو سکا کیونکہ نئی تہذیبی طاقتیں درمیان میں آگئی تھیں اور انھوں نے حالات کا رُخ کسی حد تک بدل دیا تھا۔ بہرحال ہے یہ ایک حقیقت کہ اس تجارتی ڈرامے کا کوئی اساسی تعلق سنسکرت ڈراموں کی روایت سے نہیں تھا۔ کسی کو اس سے گمراہ نہیں ہونا چاہیئے کہ ان تھیٹروں میں بعض ایسے ڈرامے بھی کھیلے گئے جو ہندو دیومالا سے تعلق رکھتے تھے کیونکہ انھیں میں رستم و سہراب، علاء الدین اور اس کا چراغ، بے نظیر اور بدر منیر اور کئی انگریزی اور اطالوی کے بے روح چربے بھی ملتے ہیں جن کا ہندوستانی زندگی اور سماجی کش مکش سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ جن تھیٹروں میں یہ ڈرامے دکھائے جاتے تھے ان کی کوئی قومی یا تہذیبی اہمیت نہیں تھی بلکہ یہ صرف نئے تجارتی مرکزوں کی تفریح گاہ تھے شاید اسی وجہ سے کسی بڑے ادیب نے اس صنفِ ادب سے کوئی دلچسپی نہیں لی۔

معمولی تغیرات کے ساتھ ان ڈراموں کا سلسلہ پہلی جنگ عظیم کے بعد تک جاری رہا۔ انفرادی طور پر بعض ناٹکوں اور بعض ڈراما نگاروں نے کسی قدر کامیابی حاصل کی لیکن جب ہم اس کامیابی کا تجزیہ کریں گے تو معلوم ہوگا کہ اس میں فن اور ادب کا اتنا دخل نہ تھا جتنا کسی معیار کی عدم موجودگی میں اُس تفریحی پہلو کا تھا جس میں خالص جذباتی قسم کے میلو ڈرامائی عناصر، سازوسامان کی بے جا

چہرے، ڈریس اور بعض اداکاروں کی ہر دل عزیزی کو اہمیت حاصل ہوتی تھی۔ دوسرے ملکوں کے ڈرامے کی تاریخ میں بھی ملتا ہے کہ بعض ڈرامے بعض اداکاروں کی صلاحیتوں کو پیش نظر رکھ کر لکھے جاتے تھے لیکن اردو میں اس کی مثالیں بہت ہیں کہ ڈراموں کے پلاٹ میں کبھی کبھی اداکاروں کی وجہ سے اور کبھی اسٹیج کی ضروریات اور ساز و سامان کی وجہ سے تبدیلی کر دی جاتی تھی۔ تبدیلی کرنے والے زیادہ تر تھیٹر کے منیجر، اداکار اور دوسرے کارپرداز ہوتے تھے۔ اس بات کا پتہ ڈراموں کے ان مختلف نسخوں اور مسودوں سے چلتا ہے جو بدلی ہوئی شکلوں میں پائے جاتے ہیں۔ ابتدائی اردو ڈراموں کے سلسلے میں جو سب سے بڑی دشواری پیش آتی ہے وہ یہ ہے کہ ایک ہی ڈراما کئی شکلوں میں اور کئی ناموں سے ملتا ہے اور کبھی کبھی تو ایسا ہوتا ہے کہ ناشر اور کتب فروش یا ترمیم کرنے والے ان کے مصنف بن بیٹھتے ہیں تاہم وہ جس حالت میں ملتے ہیں ان سے بعض باتیں نمایاں ہو جاتی ہیں، مثلاً یہ کہ عموماً ڈراما نگار معمولی صلاحیتوں کے ادیب تھے اور جن میں اچھی صلاحیتیں تھیں وہ خود کو عوام کے تفریحی معیار سے بلند نہ کر سکے۔ یہ لوگ عالمی ادب میں ڈراما نگاری کی تاریخ سے ناواقف تھے اور سب سے بڑی کمزوری یہ تھی کہ ان کی نگاہیں زندگی کی گہری اور بنیادی حقیقتوں پر نہیں تھیں۔ وہ چند تاریخی واقعات، عشق و محبت کے میکانکی تصورات اور معمولی سماجی اور اخلاقی مسائل یا ان کے اصلاحی پہلوؤں سے آگے دیکھ ہی نہیں سکتے تھے۔ وہ انسانی زندگی میں انفرادی کش مکش اور جماعتی تصادم کی قوت سے آگاہ نہیں تھے۔ یہاں تک کہ جہاں یہ کش مکش شدید ہوتی تھی، ان کے ہاتھوں میں پہنچ کر وہ بھی

ظاہری رسمی شکل اختیار کر لیتی تھی۔ شیکسپیر کے ہیملٹ میں شہزادے کی فلسفیانہ تشکیک اور فکری تذبذب نے جو غیر معمولی کش مکش پیدا کی ہے وہ ان تمام اردو ڈراموں میں کمزور اور بے جان ہو گئی ہے جو اس کو بنیاد بنا کر لکھے گئے ہیں۔

اگر ڈرامانگاری کی اس زبوں حالی کے اسباب پر نگاہ ڈالی جائے تو مسئلہ موضوع کے سمجھنے میں کسی قدر آسانی ضرور ہو گی اس لئے اس کا مختصر ذکر نا گزیر ہے بعض سماجی، سیاسی، تاریخی اور تعلیمی اسباب کی بنا پر انیسویں صدی کے وسط میں جو جدید ادبی تحریک شروع ہوئی اس نے اردو شاعری کی دنیا میں کایا پلٹ کی، نثر کے مختلف اصناف کو صرف جنم ہی نہیں دیا بلکہ ان کے قابل قدر نمونے بھی پیش کئے لیکن اس میں بھی ڈرامے کو قابل اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ اگر اسٹیج کی کوئی روایت موجود ہوتی اور تھیٹر بھی زندگی میں اُسے کوئی مقام حاصل ہوتا تو ڈرامے کی طرف بھی ضرور توجہ کی گئی ہوتی۔ مولانا محمد حسین آزاد نے ڈرامانگیز کے نام سے جو ایک ادھورا کارنامہ چھوڑا ہے اس سے یہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ڈرامے سے یکسر ناواقف نہیں تھے وہاں یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں ڈرامے اور اسٹیج کے تعلق کا علم نہ تھا، اور ہوتا بھی کیونکر، جب ہندوستان میں اس روایت کو ختم ہوئے صدیاں گزر گئی تھیں اور نیا اسٹیج زیادہ تر تجارتی شہر دلی تک محدود تھا۔ آزاد کی تصنیف اگر مکمل ہو بھی جاتی تو صرف ایک ادبی تاریخی اہمیت رکھتی اعلیٰ پائے کا ڈراما نہ بن سکتی۔ اسی طرح مولانا شرر کے ڈرامے جو بیسویں صدی میں لکھے گئے محض تاریخی اہمیت کے مالک ہیں۔ یہ درست ہے کہ بہت سی تھیٹریکل کمپنیاں وجود میں آچکی تھیں اور ملک کے مختلف حصوں کا

دورہ گر کے اندر سبھاؤں اور نوٹنکیوں سے بہتر معیار پیش کر رہی تھیں لیکن ان کے ڈراما نگار اپنا مواد عصری زندگی کی کشاکش سے حاصل نہیں کرتے تھے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ زندگی یکسر سپاٹ اور بے رونق تھی، اگر ایسا ہوتا تو نذیر احمد کے ناول نما تمثیلی قصے، سرشار کے بے مثال ناول اور رسوا کے کارنامے کیونکر وجود میں آ سکتے تھے۔ ڈراما ادب اور اسٹیج کی یکجائی سے تخلیق کے پیکر میں ڈھلتا ہے اس لئے عالمی ادب میں وہی ڈرامے کامیاب ہیں جو دونوں کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ وہ یونان کے سوفوکلیز اور ایسکائی لس ہوں یا ہندوستان کے کالی داس اور بھوبھوتی، وہ انگلستان کے شیکسپیئر اور مارلو ہوں یا فرانس کے راسین اور مولیئر، وہ روس کے چیخوف اور گورکی ہوں یا جرمنی کے شلر اور گوئٹے، وہ دورِ جدید کے ابسن اور برنارڈ شا ہوں یا اونیل اور اوڈیسی، ہر ایک کے یہاں دونوں کا امتزاج عظمت پیدا کرتا ہے جہاں غیر معمولی ادبی صلاحیت نے ڈرامے کے پیش کئے جانے کی مختلف منزلوں سے مطابقت پیدا کر لی ہے وہاں ڈراما زمین سے اٹھ کر آسمان پر پہونچ گیا ہے۔ اس مطابقت اور ہم آہنگی کا ذکر آگے آئے گا۔

تو ڈرامے کی کمی اور پستی کا ایک اہم سبب اسٹیج کی پستی ہے۔ اسی کو اچھے ڈرامے نہ ہونے کا نتیجہ بھی قرار دے سکتے ہیں کیونکہ ڈرامے لکھے جاتے تو کسی نہ کسی طرح اسٹیج کی حالت بھی بہتر ہو جاتی۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ڈرامے نے ہمیشہ دیومالا یا مذہبیات کا سہارا لیا ہے اور چونکہ موجودہ ہندوستان میں اس کا وجود نہیں اس لئے ڈرامے نہیں لکھے گئے۔ یہ خیال کئی حیثیتوں سے درست نہیں۔ اول تو یہ کہ

ہندوستانی آبادی کا بہت بڑا حصہ کسی نہ کسی قسم کے دیوالا میں اب بھی عقیدہ رکھتا ہے (اور آج فلموں میں ان کے متعلق قصوں کہانیوں کی بھرمار اس بات کا ثبوت ہے) دوسرے یہ کہ ابتدائی دور کے یونانی، سنسکرت، جاپانی اور چینی ڈراموں کے علاوہ بعد کے اچھے ڈراما نگاروں نے دیوالا کو اپنی تخلیقات میں کوئی بنیادی جگہ نہیں دی۔ دورِ جدید نے تو بالکل ہی دوسرے موضوعات کا سہارا لیا۔ اِبسن کو جدید یورپ کی سماجی اور اخلاقی کش مکش اور آزادیٔ خیال کی مختلف تحریکات نے بال و پر بخشے تو برنارڈ شا کو ارتقا، اشتراکیت اور برگسانی قوتِ حیات نے نئے موضوعات کے استعمال پر اکسایا۔ اس بات کو ایک دوسری طرح دیکھیں تو شاید زیادہ درست ہو۔ ڈراما نگار کے یہاں اگر کوئی مخصوص عقیدہ نہ ہو تو وہ اسی حد تک کامیاب ہوگا جتنا اچھی تکنیک، اچھی اداکاری اور اچھی ہدایت کاری اُسے کامیاب بنا سکتی ہیں، اصل عظمت موضوع سے پیدا ہوتی ہے۔ عقیدے کا لفظ میں نے وسیع معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس میں انفرادی اور اجتماعی زندگی کے متعلق ہر قسم کا نصب العین، اخلاقی اور تہذیبی اقدار شامل ہیں جنھیں انسان زندگی کو حسین بنانے کے لئے ڈھونڈ تا رہا ہے اور ان خوابوں کی تعبیر کی تلاش جو اس نے سوتے جاگتے ہمیشہ دیکھے ہیں اور جس کے لئے ہر طرح کی تکلیفیں برداشت کی ہیں۔ یہی عقیدہ موضوع سے گہری وابستگی پیدا کرتا ہے اور اسے تفریح محض کے دائرے سے نکال کر فلسفیانہ سوز و فکر کا مرکز بناتا ہے۔ برنارڈ شا نے اپنے ایک دیباچے میں اس موضوع سے بحث کی ہے کہ ڈراما کیسے لکھنا چاہئے۔ اس سلسلے میں اس نے سب سے پہلی، سب سے ضروری اور سب سے غور طلب

شرط یہ لگائی ہے کہ لکھنے والے کے پاس ایک موضوع ہونا چاہیئے جو چاہے کتنا ہی پرانا کیوں نہ ہو لیکن ڈرامہ نگار نے اُسے نئی طرح شدت کے ساتھ محسوس کیا ہو۔

جس زمانے کا ذکر ہے اُردو کے اس دور کے ڈراما نویسوں کے یہاں اس کی بڑی کمی رہی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ رونق بنارسی، طالب، بیتاب اور احسن لکھنوی وغیرہ نے اسٹیج کی بے مائیگی کے باوجود کہیں کہیں زندگی کی کوئی ایسی کشمکش پیش کی ہے جو اعلیٰ درجے کے ڈرامے کا موضوع بن سکتی ہے لیکن فکری عنصر کے فقدان اور فنی شعور کی کمی نے انھیں اوپر نہ اُٹھنے دیا بلکہ مجبور کیا کہ تفریحی عنصر کو بڑھا کر دوسری خصوصیتوں کو اس پر قربان کر دیں۔ میرے ان خیالات سے یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیئے کہ میں ڈرامے میں تفریح کا منکر ہوں یا اس کی اہمیت کو گھٹانا چاہتا ہوں لیکن اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ تفریح کا بھی معیار ہوتا ہے اور اس کے مدارج کا احساس نہ رکھنا بدذوقی کی دلیل ہے ڈرامے کے کسی نقاد نے خالص تفریح کو نہ تو اس کا مقصد و منتہا قرار دیا ہے نہ اس کی کامیابی کا واحد ذریعہ بتایا ہے۔ اس جگہ ایک ادبی لطیفے کا خیال آتا ہے۔ اٹھارھویں اور ابتدائی انیسویں صدی میں تجارتی ڈرامے یورپ پر چھائے ہوئے تھے۔ رومانیوں نے اس کے خلاف علم بغاوت بلند کیا لیکن انھیں کوئی خاص کامیابی حاصل نہیں ہوئی تھی۔ فرانس میں یوژین اسکرائب اور سارڈو کے نام ڈرامے کے شائقین کے لئے جادو کا کام کرتے تھے۔ فرانس کے مشہور مفکر، ادیب اور نقاد تھیوفیل گاتیئے نے کئی سال تک سوسیو اسکرائب

کی ڈراما نگاری کے خلاف مضامین لکھے اور تھک کر اعلان کیا کہ میں نے پانچ سال تنقیدیں لکھیں لیکن اسکرائب کی ہر دلعزیزی میں کوئی کمی نہیں ہوئی۔ میرا خیال ہے کہ تھیٹر سے ادب کا کوئی تعلق نہیں، خیالات کی کوئی اہمیت نہیں، شاعری، فلسفہ، کرداروں کی نفسیاتی پیشکش، یہ ساری چیزیں ڈرامے کو ناکام بنائیں گی۔ گاشئے کا مقصد یہ تھا کہ اگرچہ اسکرائب کے ڈرامے ان تمام اعلیٰ عناصر سے خالی ہوتے ہیں پھر بھی لوگوں کو پسند ہیں، اس لئے معلوم ہوتا ہے کہ ڈرامے کی کامیابی کے لئے ان کی ضرورت نہیں ہے۔ درحقیقت یہ ایک مشکل سوال ہے کہ کامیابی کی کسوٹی ہر دلعزیزی کو قرار دیا جائے یا کسی ایسے معیار کو جو ظاہری کامیابی کے باوجود کسی ادبی کارنامے میں موجود نہیں ہے۔ یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ ادب اور دوسرے فنون لطیفہ میں وقتی اور عصری ہر دلعزیزی یا کامیابی عظمت کی سند نہیں، عظمت اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب کوئی کارنامہ وقت کی ظالمانہ دستبرد کا مقابلہ کرتا ہُوا اپنی قدر و قیمت کو برقرار رکھتا ہے۔ فرانسیسی ڈرامے کی تاریخ میں اسکرائب کا ذکر ضرور کیا جاتا ہے لیکن آج اُسے وہ اہمیت حاصل نہیں ہے جو مولیر اور راسین کو حاصل ہے۔

بات کہیں اور پہونچ گئی، ذکر اس کا تھا کہ اُردو ڈراما اپنی ابتدائی حالت میں ان خصوصیات سے خالی تھا جو ڈرامے کی نکری اور فنی خوبیوں اور قدروں کو نمایاں کر سکیں۔ اس نے مغرب کی تقلید بہت سطحی انداز میں کی تھی اس لئے اس کا مزاج نہ تو قومی بن سکا نہ مغربی۔ ڈراما نگاری کا یہ ایک ایسا المیہ تھا جس نے اس کی باڑھ روک دی اور بعض ذہین ادیب اور شاعر بھی اُسے اس

سطحیت کے دائرے سے باہر نہ نکال سکے۔ آغا حشر کو اُردو کا سب سے اہم ڈراما نگار اور مصلح قرار دیا جاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ کیفیت اور کمیت دونوں کے لحاظ سے ان کے ڈرامے ترقی کے صرف چند زینے طے کرتے ہیں۔ اُن کے آخری ڈراموں میں موضوع اور فکر کا ارتقا، دیکھ کر یہ خیال ضرور ہوتا ہے کہ وہ وقت کے تقاضوں کا احساس رکھتے تھے اور خالص تفریحی موضوعات سے سماجی مسائل کی طرف بڑھ رہے تھے لیکن ان کا ذوق جس تھیٹر کا تربیت یافتہ تھا وہ اس کے جادو سے باہر نہ نکل سکے۔ کچھ نقادوں نے انھیں دورِ جدید کا پیشرو کہا ہے، کچھ قدیم کہتے ہیں لیکن ادبیت سے قطع نظر دوسرے عناصر اُن کے یہاں بھی کم و بیش وہی ہیں جو اُن سے پہلے کے ڈراما نگاروں کے یہاں ملتے ہیں مریدِ شک اسیرِ حرص، خوبصورت بلا۔ یہودی کی لڑکی، ترکی حور اُن کے خاص ڈرامے ہیں آخری دور میں رستم و سہراب، کے علاوہ آنکھ کا نشہ اور عورت کا پیار اہم قرار دئے جا سکتے ہیں مگر ان سب کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان میں سب سے زیادہ کوشش اسی بات کی گئی ہے کہ تماشائیوں کا ذوقِ تماشا آسودہ ہو جائے کوئی ذہنی تحریک ہو یا نہ ہو اس وجہ سے آغا حشر کو موجودہ دور کے ڈراما نگاروں میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔

پہلی جنگ عظیم کے خاتمے کے بعد ہندوستان کا ذہنی نقشہ تیزی سے بدلنے لگا تھا۔ اب جو سب سے بڑی چیز ذہنوں کو متحرک کر رہی تھی وہ قومیت کے استحکام اور آزادئ وطن کا جذبہ تھا جس سے زندگی کا ہر شعبہ متاثر تھا۔ واقعات بیان کرنے کی ضرورت نہیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد یہ پہلا موقع تھا کہ اجتماعی طور پر

ہندوستانیوں کا خون گرم ہوا تھا اور لوگوں کی انفرادی اور قومی زندگی میں برابر ایسے تغیرات آرہے تھے جو ڈرامائی امکانات سے بھرے ہوئے تھے لیکن بدقسمتی سے ادیبوں کو اس کا گہرا شعور نہ تھا۔ انھوں نے اس موضوع کو پوری طرح ڈرامے کے لئے استعمال نہیں کیا۔ اس کی دو بڑی وجہیں معلوم ہوتی ہیں: ایک تو یہ کہ تھیٹر اور اسٹیج اب تک اُس طبقے کے ہاتھ میں تھے جو قومی آزادی کی جدوجہد میں دل سے شریک نہ تھا اس لئے اظہار خیالات و جذبات کے یہ ذرائع اس کے لئے استعمال نہ کئے جاسکے۔ دوسرے یہ کہ جب غیر پیشہ ور اسٹیج کا نشوونما تعلیمی اداروں یا متوسط طبقے کے خوش باش ادیبوں اور فن دوستوں میں ہو رہا تھا وہ ابھی بالکل ہی ابتدائی حالت میں تھا۔ یہ کہنا تو درست نہیں کہ آزادی، حب الوطنی، قربانی اور سماجی انصاف کے موضوع پر ڈرامے لکھے ہی نہیں گئے لیکن یہ ضرور ایک حقیقت ہے کہ ان ڈراموں نے نہ تو مکمل طور پر تھیٹروں میں ہردل عزیزی حاصل کی اور نہ ادب میں کوئی جگہ پاسکے۔ پریم چند جنھوں نے ہندوستان کے تخلیقی ادب میں نئی راہیں نکالیں اور اپنے افسانوں اور ناولوں کے ذریعہ سے قومی زندگی کی نبضیں تیز کرتے رہے، ڈراموں میں کامیاب نہ ہوسکے۔ ان کے ڈراموں میں صرف کربلا قابلِ ذکر ہے جو ایک علامتی شکل میں قومی بیداری، سماجی انصاف اور ظلم کے خلاف نفرت کی جدوجہد کا منظر کہا جاسکتا ہے لیکن وہ بھی فنی نقطۂ نظر سے ایک طویل مکالماتی افسانہ بن کر رہ گیا ہے۔ اس دور میں جہدِ آزادی کے موضوع سے متعلق کچھ ڈرامے لکھے ضرور گئے لیکن ان میں سے کوئی بھی ادبی ارتقا کا جزو نہ بن سکا۔ تشی راسیشور پرشاد کا آزادی، کیدار ناتھ خورشید کا قومی غدار، ایم۔ اے۔ ثاقب کا جوشِ آزادی،

نائل دہلوی کا "جانسی کی رانی" مشیر محمد خاں سحا کا "سکھیا بھارت ناتواں کا نورِ وطن"، ظفر علی خاں کا "جنگ روس و جاپان"، حکیم احمد شجاع کا "بھارت کا لال"، "دنیا کا دشمن"، نجابت امراؤ علی کا "البرٹ بل" اور بعض دوسرے ڈرامے ملتے ہیں لیکن وہ حیاتِ قومی کی صرف سطح کو چھوتے ہیں، دل نہیں دھڑکاتے۔

پریم چند بنت ۱۹۳۰ء تک کی کہانی ہے جدید اردو کی عمر تقریباً پچاس سال سے تجاوز کر چکی تھی لیکن ڈرامے نے کوئی حالی، کوئی آزاد، کوئی نذیر احمد، کوئی شبلی، کوئی سرشار، کوئی اقبال اور کوئی جوش نہیں پیدا کیا تھا۔ سیاسی جد و جہد کی رفتار بھی تیز ہو چکی تھی، قومی جد و جہد چھوٹے بڑے ہیرو پیدا کر رہی تھی، خارجی زندگی کی کشمکش کے ساتھ داخلی زندگی بھی تصادم اور آویزش کی ناقابلِ بیان منزلوں سے گذر رہی تھی، مغربی تعلیم اور تصورِ حیات کی سطح کے نیچے اب محض مصنوعی نہیں باشعور نیا انسان پیدا ہو چکا تھا جس کی انفرادیت کبھی اپنے خاندانی نظام کی حدوں میں نہیں سماتی تھی اور کبھی رومانوی بغاوت کی حد سے گذر کر اجتماعی قومی زندگی میں سرفروشی کا کمال دکھانے کی متمنی تھی گویا زندگی کے اسٹیج پر اس کا کھیل جاری ہو چکا تھا، تھیٹر کے اسٹیج پر اسے گرفت میں لانے والے نظر نہیں آتے تھے۔

یہاں ایک بات اور عرض کر دینا ضروری ہے۔ میں نے مولانا محمد حسین آزاد کے ڈرامے اکبر کا ذکر کیا تھا، اگر انھوں نے اسے مکمل کر لیا ہوتا تو شاید وہ پہلا ادبی ڈراما ہوتا جو ہمارے قدر اول کے ایک ادیب کے قلم سے نکلا ہوتا۔ لیکن یہ روایت بھی بڑی آہستہ روی سے چلی۔ مولانا عبدالحلیم شرر نے شہید وفا اور میوۂ تلخ

گئے جو اُن کے ناولوں کے برابر بھی نہیں پہونچتے، مرزا رسوا نے طلسم اسرار کے علاوہ مرقع لیلیٰ مجنوں کی شکل میں منظوم ڈرامے کا جو تجربہ کیا وہ شاعری اور مناظر کے لحاظ سے تو ضرور قابل قدر ہے لیکن ڈرامے کی گرفت میں لانے والی طاقت اس میں نہیں ہے۔ حقیقت نے کملا نہ لکھا ہوتا تو اچھا تھا۔ مولانا عبدالماجد دریا بادی کا زود پشیماں سطحی رومانیت کا شکار ہو گیا ہے۔ پنڈت کیفی کے ناٹک مراری داد اور راج دلاری ایک بڑے اہل قلم اور مصلح ادب کی تخلیق ہیں لیکن بے جان۔ اشتیاق حسین قریشی کے کئی ڈرامے صید زبوں، گناہ کی دیوار، مٹھائی کی ٹوکری، طلوع اعلیٰ سب ڈرامے ہیں جنھیں نہ اسٹیج پر دیکھ کر جسم کے رونگٹے کھڑے ہوتے ہیں نہ پڑھ کر ادبی ذوق کی تسکین ہوتی ہے۔ ان ادبی ڈراموں میں ڈاکٹر عابد حسین کے پردۂ غفلت کو جو اہمیت ملنی چاہیئے تھی وہ اس وقت تک اُسے نہیں ملی ہے۔ یہ ڈراما ۱۹۲۵ء میں پہلی بار برلن سے شائع ہوا، غالباً وہیں لکھا بھی گیا۔ اس کا مطالعہ کرتے وقت ہمیں دو باتوں کو ذہن میں رکھنا چاہیئے: پہلی جنگ عظیم کے بعد جرمنی کا ملک تباہ ہوا تھا لیکن کچھ ہی دنوں کے اندر اس کے علم و فن نے پھر انگڑائی لی تھی اور جرمنی میں ڈرامے کا احیاء ہوا تھا۔ نوجوان ڈاکٹر عابد حسین نے اُن ڈراموں کی تکنیک اور اُن کے فکری پہلوؤں کو دیکھا تھا اس لئے کسی حد تک اس میں اس حقیقت پسندی نے سادگی اور فطری کیفیت کے ساتھ راہ پائی ہے جو اس وقت کے یوروپی اور جرمن ڈراموں میں نظر آتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ جدید تعلیم یافتہ طبقہ اپنی مذہبی روایات کے اندر جس طرح ایک نئی زندگی کے خواب دیکھ رہا تھا، آزادی اور اصلاح معاشرت

کے جذبات سے جس طرح بھر گیا تھا، زمیندار طبقہ جس قسم کے بحران میں مبتلا تھا اور عقاید کی دنیا میں روایت اور درایت کے درمیان جو کش مکش جاری تھی، اس کا عکس اس ڈرامے میں بھی ہمیں نظر آتا ہے۔ اس میں کش مکش اور تصادم کے مقامات بھی ہیں، واقعات کا فطری بہاؤ بھی ہے، کرداروں کی انفرادی دل کشی بھی ہے اور عصری ماحول کا پس منظر بھی۔ لیکن پھر بھی اس کے مکالمے شیخ کرامت علی کے طویل اصلاحی وعظ اسے اسٹیج کے لئے نامناسب بنا دیتے ہیں۔ واقعات کی رفتار ذرا اور تیز ہوتی، گفتگو کے مقابلے میں عمل کے پہلو ذرا اور نمایاں ہوتے تو اس میں شک نہیں کہ پردۂ غفلت کو ایک سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہو جاتی۔ کوئی اچھا تخیل پسند اور ذہین ہدایت کار مناسب ترمیموں کے ساتھ اسے اسٹیج پر کامیابی سے پیش کر سکتا ہے۔

بہر حال یہ دور ڈرامانگاری کی طرف رجوع ہونے کا دور ہے کیونکہ اس کے لئے مختلف ذرائع اور متوجہ ہونے کے لئے مختلف وجوہ پیدا ہو گئے تھے۔ جہاں ایک طرف فلم اور خاص کر ناطق فلم نے تھیٹر کی ہر دلعزیزی کو نقصان پہونچایا وہاں دوسری طرف رسائل کی روز افزوں اشاعت، ریڈیو اور غیر پیشہ ور تھیٹروں کے شوق نے لکھنے والوں کو مہمیز بھی کیا۔ تاجرانہ نقطۂ نظر سے فلم سازی تھیٹر قائم کرنے سے بہتر سودے کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس لئے وہی تجارتی شہر جو تھیٹروں کے جنم داتا تھے فلم سازی کی منڈی بن گئے۔ فلم کے لئے بھی ڈرامے کی ضرورت ہوتی ہے لیکن وہاں کہانی لکھنے سے لے کر سٹ پر آنے تک اتنی مختلف اور میکانکی منزلیں ہوتی ہیں کہ ڈرامے کی اصل متحدہ تخلیقی شکل کا تصور کرنا مشکل

ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اب تک کوئی فلمی کہانی اچھے ادبی ڈرامے کی شکل میں ہمارے سامنے نہیں آئی ہے بلکہ جن اچھی کہانیوں سے فلم بنائے گئے ہیں اُن کے وحدتِ تاثر کو بھی نقصان پہونچا ہے۔ رسایل، ریڈیو اور کالجوں کے معمولی اسٹیجوں کے لئے عام طور سے ایک ایکٹ کے ڈرامے لکھے گئے۔ ان میں کچھ ڈرامے بہت اچھے اور ڈرامائی نقطۂ نظر سے بہت کامیاب ہیں۔ لیکن اس گفتگو میں ان کا صرف اتنا ہی تذکرہ کرنا ہے کہ ریڈیو کی ضروریات کے لئے ڈرامے کی شکل میں بنیادی تبدیلی ہوئی اور لکھنے والوں کو تکنیک کے معاملے میں خاص طرح کی پابندیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ کچھ لکھنے والوں نے ذہانت سے کام لیا اور اسٹیج کی خصوصیات کو بھی پیشِ نظر رکھا لیکن پھر بھی 'عمل' جو ڈرامے کی اساس ہے، اسٹیج پر ایک شکل میں اور ریڈیو پر ایک دوسری شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ایک جگہ تماشائی ہوتے ہیں دوسری جگہ سامعین، ایک جگہ اداکار اپنے پورے وجود کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں دوسری جگہ محض اپنی آوازوں میں۔ مختصر ڈرامے لکھ کر اچھے ادیب اس فن کی طرف متوجہ ضرور ہو گئے ہیں لیکن جس طرح بعض صورتوں میں مختصر افسانہ ناول کی راہ میں اور غزلیں نظموں کی راہ میں کھڑی ہو گئیں اسی طرح یک بابی تمثیلیں اچھے مکمل ڈراموں کے راستے میں حائل ہیں۔ یہ تمثیلچے واقعی ڈراموں کا بدل نہیں بن سکتے۔

عالمی ادب میں ڈرامے کی عمر دو ہزار سال سے زیادہ ہو چکی۔ اس نے ملک ملک کے ادیبوں اور شاعروں کی بہترین فنی اور فکری صلاحیتوں کو اظہار کی دعوت دی ہے اور اس کی ایک ایسی فنی روایت بن گئی ہے کہ اُسے

پیش نظر رکھ کر ہم اُردو کے ڈراموں کا جائزہ بھی لے سکتے ہیں۔ ڈرامے کے پہلے نقاد ارسطو کے لئے یوں تو شاعری کے تمام اصناف کی بنیاد نقل پر تھی لیکن ڈراما خصوصیت کے ساتھ اسی جذبے کی تخلیق تھا۔ اس کی اصل، نوعیت اور حیثیت پر ہر دور میں بحث ہوتی رہی ہے اور اتنی بات تو بہر حال یقینی ہے کہ نقل کا مقصد حقیقت کی تخلیقی ترجمانی اور بہتر ترتیب ہے، محض سادہ نقالی نہیں ہے۔ اس بات کو تسلیم کر لینے کے بعد حقیقت کے تصور، اظہار حقیقت کے مقصد اور ترتیب واقعات کے متعلق سوالات پیدا ہوں گے اور ڈراما نگار اور ناقد دونوں کو متوجہ کریں گے۔ اسے اس طرح کہیں تو شاید بہتر ہے کہ ڈراما نگار کے پاس کوئی خیال ہوگا جو انتخاب واقعات کی بنیاد بنے گا، انتخاب واقعات میں جو ترتیب ہوگی اُسے ہم پلاٹ کہیں گے، یہ پلاٹ زمان و مکان کی حدود کے اندر عمل کی صورتیں پیدا کرے گا، عمل کے مظہر کچھ کردار ہوں گے، جن کی شخصیت، خصوصیات، مقاصد، عقائد اور خواہشات کے تضادم سے ڈرامے میں جان پڑے گی۔ ان سب کے مجموعے سے وہ چیز پیدا ہوگی جسے وحدت تاثر کہیں گے اور اس طرح ڈراما وجود میں آجائے گا۔ ڈرامے کی عملی کامیابی کی کسوٹی اسٹیج ہے اور اسٹیج ایک پیچیدہ ذریعۂ اظہار ہے۔ ہدایت کار، اسٹیج کے لوازم (یعنی پردے، روشنی، موسیقی وغیرہ) اور اداکار مل کر اسٹیج کی تکمیل کرتے ہیں۔ پھر ان سب کے بعد تماشائی ہے جس کی جذباتی اور ذہنی شرکت کے بغیر اچھے سے اچھا ڈرامہ بھی کامیاب نہیں ہو سکتا۔ ان تمام عناصر میں جس قدر زیادہ ہم آہنگی ہوگی اسی قدر اس کے تاثر میں اضافہ ہوگا یہ بات تو

سمجھ میں آتی ہے کہ تمام لوگ ڈرامے کے ہر پہلو سے یکساں دل چسپی نہیں لے سکتے۔ کسی کو ڈرامانگار سے دل چسپی ہوتی ہے کسی کو ڈرامے سے، کوئی اداکار یا اداکاری سے دل چسپی لیتا ہے کوئی تھیٹر سے، تمام دیکھنے والوں کی توجہ کا مرکز ایک ہی چیز نہیں ہو سکتی، لیکن اگر ان تمام اجزا کو ایک دوسرے کا تعاون حاصل ہو جائے تو بات حیرت خیز طریقے پر بن جاتی ہے۔ مثلاً ڈراما لکھنے والا ہدایت کاری کے تمام پہلوؤں سے واقف نہیں ہوتا وہ اسٹیج کا ڈھانچا کھڑا نہیں کر سکتا، اداکاروں کو ہدایتیں نہیں دے سکتا۔ اسی طرح ہدایت کار میں ڈرامانگار کی تخلیقی صلاحیت ہونا ضروری نہیں۔ ایسی حالت میں اگر ڈرامانویس اور ہدایت کار مل کر کام کر سکیں تو نتیجہ یقیناً بہتر ہو گا۔ جب ماسکو آرٹ تھیٹر کے مشہور ڈائرکٹر اسٹانسلاوسکی نے چیخوف کا ڈراما دی سی گل پیش کرنا چاہا تو اسٹیج کے امکانات کو دیکھتے ہوئے اسے وہ ڈراما بہت بے رنگ اور تھکا دینے والا معلوم ہوا لیکن اس کے ایک ادیب دوست نے اس سے اصرار کیا اور مشوروں میں شریک رہ کر جب اُسے نیا رنگ دیا تو یہی ڈراما بڑی کامیابی سے پیش کیا جا سکا۔ اس طرح اگر ایکٹر اور کردار میں جذباتی ہم آہنگی پیدا ہو سکے تو قصے کی اصل روح تک رسائی ہو جائے گی ورنہ اداکاری کسی کردار کی محض نقالی بن کر رہ جائے گی۔

ڈرامے کے اسٹیج پر پیش کیے جانے میں جو ایک مخصوص مقام آتا ہے وہاں ڈرامہ نگار سے زیادہ ہدایت کار اور تماشائی معاونت کرتے ہیں۔ مثلاً اسٹیج پر پہاڑ، دریا، جنگل، ریل گاڑی، میدان جنگ یا ایسی ہی دوسری چیزیں

پیش کرنا ہے۔ فلم میں تو یہ چیزیں آسانی سے پیش کی جا سکتی ہیں لیکن اسٹیج کی وسعت ان کے لئے تنگ ہوتی ہے۔ یہاں تماشائی کی قوتِ متخیلہ ان کے علامتی اظہار کو حقیقت کا روپ دیتی ہے۔ ایران کے مذہبی ڈرامے (تمثیل، تعزیہ یا پیشن پلیز) جن میں واقعات کربلا پیش کئے جاتے تھے، ہر طرح کے ساز و سامان سے محروم ہوتے تھے۔ ایک شخص خبر آراستہ اسٹیج پر تھوڑی سی بالو ڈال جاتا تھا۔ یہ کربلا کا تپتا ہوا ریگزار تھا اور پانی کی ایک ٹکیہ بنا دیتا تھا، یہ نہر فرات تھی لیکن دیکھنے والے اُن سے ویسا ہی تاثر حاصل کرتے تھے جیسا اُن کے حقیقی وجود سے ہو سکتا تھا۔ حقیقت اور مفروضہ کا یہ تصادم تھیٹر کی چند روایتوں کا تصور کئے بغیر سمجھ میں نہیں آ سکتا۔ مفروضات کو تماشائیوں پر اسی حد تک مسلط کرنا چاہئے جس حد تک وہ حقیقت کا تصور کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ مثلاً خط کا زور سے پڑھنا، خود کلامی، اسٹیج پر لوگوں کی موجودگی میں کوئی بات اس یقین کے ساتھ کہنا کہ گویا تماشائیوں نے سُنی لیکن اسٹیج والوں نے نہیں سُنی، ہم انھیں تسلیم شدہ مفروضات کہہ سکتے ہیں لیکن ان کا بھی بے محل یا زیادہ استعمال تصنع پیدا کر کے حقیقت کے تاثر کو نقصان پہنچائے گا۔ ڈاکٹر جانسن نے اس سلسلے میں ایک دلچسپ بات کہی تھی جو نقالی اور حقیقت کے پورے تعلق پر حاوی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ "نقل سے غم یا خوشی اسی لئے نہیں پیدا ہوتی کہ ہم نے انھیں غلطی سے حقیقی سمجھ لیا ہے بلکہ اس لئے کہ وہ ہمارے ذہن میں حقیقتوں کا احساس پیدا کرتی ہیں۔" ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ اداکار قتل نہیں کیا گیا، بیمار نہیں ہے، پاگل نہیں ہوا ہے

فرضی رو نا رو رہا ہے اور فرضی ہنسی ہنس رہا ہے لیکن ہم اچھا ڈرامہ دیکھتے ہوئے اداکار، اسٹیج اور ڈرامے کو بھول کر قصہ اور اس کے ارتقاء کی منزلوں میں محو ہو جاتے ہیں اور تفریحات کی مدد سے حقیقتوں کا ادراک کرتے ہیں۔

ان خیالات کو پیش نظر رکھ کر اردو کے چند نمائندہ اور مختلف موضوع ڈراموں کا مختصر جائزہ لیا جائے تو کچھ نتائج ضرور برآمد ہوں گے۔ میرے سامنے ہیں:۔ پردۂ غفلت (ڈاکٹر عابد حسین)، حشرات الارض (فضل الرحمٰن) خانہ جنگی اور حبہ خاتون (پروفیسر مجیب)، انارکلی (امتیاز علی تاج) آگرہ بازار (حبیب تنویر) دھانی بانکین (عصمت چغتائی) اور یہ کس کا خون ہے؟ (سردار جعفری) یہ نہ تو اردو کے سب ڈرامے ہیں اور نہ اس نظر سے پیش کئے گئے ہیں کہ یہی بہترین ہیں بلکہ ان کی طرف متوجہ کرنے کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ دورِ جدید میں مختلف لکھنے والوں نے مختلف قسم کے تاریخی، سماجی سیاسی اور نفسیاتی مسائل کو کس انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور اس میں فکر و فن کی کتنی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔

موجودہ دور میں ڈراموں کو محض خاتمے کے لحاظ سے ٹریجیڈی اور کامیڈی میں تقسیم کرنے کی رسم عام طور سے ختم ہو چکی ہے۔ زیادہ تر ایسے ڈرامے ملتے ہیں۔ جو زندگی ہی کی طرح پیچیدہ ہیں اور ان میں نشاط و الم کی ایسی آمیزش ہو گئی ہے کہ انھیں الگ کرنا مشکل نظر آتا ہے۔ جن ڈراموں کے نام اوپر لکھے ہیں اُن پر نظر کی جائے تو انارکلی اور کسی حد تک خانہ جنگی کے سوا اور کسی کو اس کے اصل مفہوم میں المیہ نہیں کہہ سکتے۔ لیکن پردۂ غفلت، حشرات الارض،

حبہ خاتون روحانی بانکپن کو طربیہ کہنا بھی ممکن نہیں ہے۔ اس کا یہ مطلب ہوا کہ ان میں جن مسائل کو لیا گیا ہے وہ پیچیدہ ہیں۔ لکھنے والوں نے جو تاثر پیدا کرنا چاہا ہے وہ غم یا خوشی کی شکل میں نہیں، غور و فکر کی شکل میں ہمارے ذہن میں باقی رہتا ہے۔ آخری تاثر ہی سے ڈرامے کی نوعیت کے متعلق رائے قائم ہوتی ہے۔

اب تاثر کا ذکر آ گیا ہے تو جملہ معترضہ کے طور پر یہ کہہ دینا بھی ضروری ہے کہ تاثر کہیں پلاٹ سے، کہیں ہیرو کی فتح و شکست سے، کہیں ڈرامے کی مجموعی فضا سے، کہیں مکالمے کی روانی، بے ساختگی، فطری بہاؤ اور نشتر انگیزی سے، کہیں کشمکش اور آویزش کی مخصوص نوعیت سے اور کہیں ہدایت کاری اداکاری پیش کش کے کامیاب معیار سے پیدا ہوتا ہے۔ آگرہ بازار میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ ہیرو، نہ کوئی مخصوص نقطہ نظر ہے اور نہ کوئی بڑی کشمکش، لیکن ایک ایسی فضا ضرور ہے جو ہمیں تھوڑا بہت متاثر کرتی ہے تاہم دوسرے عناصر کی کمی اسے ڈرامے کی حیثیت سے کمزور بنا دیتی ہے۔ محض فضا کا تاثر تھوڑی دیر تک باقی رہنے کے بعد غائب ہو جاتا ہے، اس کے برعکس انارکلی اور خانہ جنگی میں فضا کے علاوہ افراد اپنی انا کے ساتھ، اپنے عقائد اور عزائم کے ساتھ دوسری قوت سے ٹکراتے ہیں، ان کے مکالموں سے چنگاریاں بھی نکلتی ہیں، مقاصد کی آویزش کا پتہ بھی چلتا ہے اور عمل کے مربوط سلسلوں سے خاتمے تک پہونچتے پہونچتے انسان ان مسائل کے متعلق سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے جو ان قصوں کی تہ میں پوشیدہ ہیں۔ صرف اسی آخری پہلو کو لیتا ہوں: انارکلی میں اصلی کشمکش کیا ہے؟ کیا یہ کہ سلیم انارکلی کو نہ پا سکا؟ کیا یہ کہ دلآرام نے اپنے

مجروح پندار کا انتقام لینے کے لئے سلیم کا راز اکبر پر فاش کر دیا؟ کیا یہ کہ شہنشاہ باپ اور ولی عہد بیٹے کے تعلقات خراب ہو گئے ہیں جن کا اثر مغل حکومت کے استحکام پر پڑا؟ یقیناً یہ سارے پہلو ڈرامے میں موجود ہیں لیکن میرے خیال میں یہ ڈرامہ سلیم یا انارکلی کا المیہ نہیں بلکہ اکبر کا ہے۔ اس کے یہاں ایک باپ اور ایک شہنشاہ کے یہاں کش مکش ہے اور وہ ان کے درمیان توازن قائم رکھنے یا کوئی تیسرا راستہ نکالنے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ یہ اس کی شکست ہے۔ اس کا شاہانہ جلال انارکلی کو دیوار میں چنوا سکا لیکن بیٹے کے دل میں باپ کی حیثیت سے جگہ نہ بنا سکا۔ آویزش کی یہی نوعیت اسے ایک مسائلی ڈراما بناتی ہے۔ امتیاز علی تاج نے اس کا پورا خیال رکھا ہے کہ اس خارجی کش مکش کے علاوہ جو اسٹیج پر دکھائی جا سکتی ہے یہ داخلی کش مکش بھی عمل اور مکالمے سے نمایاں ہوتی رہے۔ اسی طرح خانہ جنگی میں اورنگ زیب کا دارا پر فتح پانا یا سرمد کا شہید ہو جانا ڈرامے کا اصل موضوع نہیں ہے۔ بلکہ اصل موضوع اُن اقدار کی کش مکش ہے جن کی نمائندگی ایک طرف سرمد اور دارا کر رہے ہیں اور دوسری طرف اورنگ زیب اور اس کے درباری علما جو شریعت کے ظاہری استحکام کے نام پر ملک کی پوری تہذیبی زندگی کو متاثر کر رہے ہیں۔ اس ڈرامے میں یہ مقصد بعض مقامات پر مکالموں کے پردے میں نمایاں ہوتے ہیں، جہاں الفاظ تو شعلہ بن جاتے ہیں اور اشارے داستان۔ اس میں دلوں کی اندرونی کش مکش میدان کی اُس خوں چکاں کش مکش سے بڑا دائرہ گھیر لیتی ہے جس میں دارا شکوہ اور اورنگ زیب ایک دوسرے پر

تفوق پانے کے لئے برسرپیکار تھے۔ ان ڈراموں کی بھی نوعیت ان میں غور و فکر کے لئے مواد پیدا کرتی ہے۔

پردۂ غفلت اور حشرات الارض ہماری توجہ بعض سماجی مسائل پر مرکوز کرتے ہیں۔ پردۂ غفلت کا ذکر کر چکا ہوں صرف اتنا اور کہنا ہے کہ اس ڈرامے میں طریق فکر کے اختلافات کا تصادم اصل مسئلہ ہے، یہ کہیں ابھرتا اور کہیں دب جاتا ہے۔ سعیدہ اور منظور جس طرح چچا کے گھر سے نکل جاتے ہیں اس میں نئی زندگی کے تصورات کی فتح تو ضرور دکھائی دیتی ہے لیکن اس کی روشنی دور تک نہیں پہونچتی۔ ان کے کردار دبے دبے سے ہیں ان میں فرد سے نوع بننے کی صلاحیت نہیں پیدا ہو سکی ہے۔ شیخ کرامت علی، جن کے یہاں اس مسئلے کی نمائندگی شدت کے ساتھ ہوئی پوری قوت سے نمایاں نہ ہو سکے۔ پھر بھی تاثر میں شدت ہے اور فطری سطح پر ڈراما بہت جان دار ہے۔ فضل الرحمٰن کے کئی ڈرامے اور ہیں اور بہت سی دل چسپیوں کے حامل ہیں لیکن حشرات الارض کا انتخاب میں نے اس لئے کیا ہے کہ اس میں قومی زندگی کا ایک مخصوص مسئلہ پیش کیا گیا ہے سماجی کارکن قومی خدمت اور عوامی بہبود کے پردے میں کیا کرتے اور ایمان داری سے سوچنے والوں کا گلا کس طرح گھونٹتے ہیں، یہ اس ڈرامے کا موضوع ہے۔ موضوع نیا نہیں، ابسن نے اس پر ایک غیر معمولی ڈراما لکھا ہے۔ حشرات الارض کی ابتدا بڑی شان سے ہوتی ہے لیکن موضوع لکھنے والے کے قابو سے باہر ہو جاتا ہے۔ اس لیئے اسے مربوط رکھنے کے لئے بعض بے ضرورت کردار اور بعض مصنوعی مواقع فراہم کرنے پڑتے ہیں۔ اس کا نتیجہ

یہ ہوتا ہے کہ مکالمے کی برجستگی اور موضوع کی دل چسپی کے باوجود، خاتمے تک پہونچتے پہونچتے اس کا اثر بالکل زائل ہو جاتا ہے۔ ڈرامے کا خاص کردار ڈاکٹر مجاہد بہت سے معرکے سر کرنے کے بعد تمام سماجی برائیوں سے لڑنے کے لئے ایک کتاب لکھنے کا ارادہ کر لیتا ہے۔ یہاں پلاٹ کا عمل ڈھیلا ہو گیا ہے اور موضوع کی کشمکش ڈرامانگار کے قلم کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔

یہ کس کا خون ہے؟ اور دھانی بانکین دونوں موضوع کے اعتبار سے بہت اہم ہیں، ایک میں جاپان کی اس فوجی فاشزم کے خلاف جذبات ابھارے گئے ہیں جو دوسری جنگ عظیم کے آخری حصے میں ہندوستان کے لئے خطرہ بن گئی تھی اور دوسرے میں ہندو مسلم فسادات سے پیدا ہونے والے زہر کے خلاف محبت اور دوستی کا تریاق فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے، دونوں ڈرامے پُر اثر ہیں لیکن ان پر مصری واقعیت کا جذباتی پہلو غالب آ گیا ہے اور دونوں میں سیلو ڈرامائی انداز پیدا ہو گیا ہے جو موضوع سے محض جذباتی تعلق پیدا کرتا ہے خاتمے پر پروفیسر مجیب کے ایک اور ڈرامے حبہ خاتون کا ذکر بھی کرنا چاہتا ہوں کیونکہ اس کا موضوع کئی اہم پہلو رکھتا ہے۔ کشمیر کی تاریخ میں اس مجاہد شاعرہ کا کردار غیر معمولی دل کشی کا حامل ہے۔ اس کی شخصیت میں کشمیر کی فن کار، سادہ اور سخت کوش روح جھلکتی ہے۔ پروفیسر مجیب نے ڈرامے کی بنیاد مولانا مہجور کی لکھی ہوئی حبہ خاتون کی سوانح عمری پر رکھی ہے اور اس میں اس کی زندگی کے بعض اہم واقعات کی کڑیاں جوڑ کر ایک ایسا کردار پیش کیا ہے جس کی انفرادیت زندگی کے مختلف ادوار میں قائم رہتی ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ اس میں انھیں

خاطر خواہ کامیابی نہیں ہوئی ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ڈرامے کا بنیادی مقصد اتفاقات میں کہیں کھو سا گیا ہے۔ یہ ڈراما ۱۹۵۲ء میں لکھا گیا جب کشمیر آگ اور خون کے خوفناک کھیل سے گذر کر ایک نئی منزل کی جستجو میں مصروف تھا۔ ڈرامے میں کئی ایسے اشارے ملتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ ڈراما نگار عصری واقعات اور زندگی کی کش مکش کی طرف بھی متوجہ کرنا چاہتا ہے اور حبہ خاتون سے بعض ایسی باتیں کہلاتا ہے جو عصر حاضر کے سیاسی تصورات سے متعلق ہیں۔ لیکن یہ حقیقت پوری طرح نہیں اُبھرتی کہ یہ مجاہدہ کس حیثیت سے روحِ کشمیر کی علامت ہے۔ حبہ خاتون میں جو وقت صرف ہوا ہے۔ وہ بھی وحدتِ تاثر پر اثر انداز ہوا ہے۔ ڈرامے میں وقت کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے۔ ارسطو کے وقت سے آج تک اسے وحدتِ تاثر کا جز سمجھا گیا ہے۔ ارسطو نے خود یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ٹریجڈی کو سورج کے ایک چکر یا اس سے کچھ زیادہ میں مکمل ہو جانا چاہیئے۔ لیکن ڈراموں کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ یہ کوئی اٹل بات نہیں ہے۔ بعض اچھے ڈراموں میں کافی وقت لگا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر واقعات میں جذباتی تسلسل برقرار ہے تو وقت کے گذرنے کا احساس نہیں ہوتا اور اگر ہوتا بھی ہے تو تماشائی تاثر کے طلسم میں گرفتار ہو کر اُسے منطقی کانٹے پر نہیں تولتا۔ حبہ خاتون میں وقت کے جو فاصلے ہیں وہ پوری طرح مربوط نہیں ہوتے اس لئے واقعات کا بہاؤ رُکتا ہوا نظر آتا ہے اور گو کہانی زندگی کے اہم ترین واقعات ہی کو جوڑ کر مرتب کی گئی ہے لیکن تماشائی کی قوتِ متخیلہ بعض حصوں کی خانہ پُری نہیں کر سکتی۔ اس لئے ڈرامے کا آخری تاثر ہلکا رہتا ہے اور خاتمہ جہاں تاثر کو بھرپور

ہونا چاہئے تھا، مبہم اشارہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ پھر بھی یہ کتنا ضروری ہے کہ پروفیسر مجیب کو فن پر پورا عبور ہے اور اگر واقعات کا مطالعہ اور گہرا اور مکمل ہوتا تو تاثر کی یہ کمی باقی نہ رہ جاتی۔

گنجائش نہیں ہے کہ ڈرامانگاری کے دوسرے اہم پہلوؤں یا دوسرے ڈراموں کا ذکر کیا جا سکے۔ یہ موضوع بہت وسیع ہے۔ اس کے سلسلے میں ڈرامے کے اخلاقی پہلو، وحدتِ زمان و مکان اور وحدتِ عمل، ہیرو کے تصور اور اشتراکی سماج میں اس کی انفرادیت کو برقرار رکھنے کی دشواریوں کی بحث تفصیلی گفتگو کی محتاج ہے لیکن اس وقت یہ ساری باتیں ممکن نہیں ہیں۔ ہمارے ڈرامانگاروں اور ناقدوں کو ان پہلوؤں پر غور کرنا چاہئے تاکہ ڈرامے کا بہتر معیار نگاہوں کے سامنے آ سکے۔ فنی حیثیت سے ڈرامے کی ابتدا، عروج، منتہا اور زوال کی نزاکتوں کا سمجھنا بھی ضروری ہے کیونکہ انہیں کے منطقی اور جذباتی ربط سے جادو پیدا ہوتا ہے۔ لکھنے والے اگر کچھ نہ کر سکیں اور موضوع کی اندرونی وحدت ہی کو پیشِ نظر رکھیں تو انہیں کامیابی حاصل ہو سکتی ہے۔ گورکی کا مشہور ڈراما لوور ڈیپتھس غیر معمولی تاثر کا حامل ہے حالانکہ اس میں نہ تو ہیرو ہے نہ پلاٹ، نہ وہ ظاہری لوازم ہیں جن سے ڈرامانگار تاثر پیدا کرتا ہے لیکن بکھرے ہوئے واقعات کے اندر اندر شروع سے آخر تک انسانی جذبات شدت کے ساتھ عمل پیرا رہتے ہیں اس لئے وہ بے حد کامیاب ہے۔

اردو ڈرامے کو ابھی بہت سفر کرنا ہے، اسے محض یورپ اور امریکہ کے تجربات سے نہیں، چینی اور روسی تھیٹر سے سنسکرت کے قدیم ڈرامے اور

اسٹیج سے، ہندوستانی تہذیب، تاریخ اور زندگی سے، ڈرامے اور اسٹیج کے گہرے تعلق سے واقفیت حاصل کرنا، اپنے ڈراموں میں اعلیٰ اخلاقی مقاصد اور انسانی مسائل کو پیش کرنا ہے۔ یہی باتیں ان کی کامیابی کی ضمانت ہو سکتی ہیں۔

۱۹۵۸ء

اُردو نظم کا تاریخی اور فنی ارتقاء

تہذیبِ انسانی کی صبحِ اوّلین میں شاعری نے سحر اور موسیقی کے پردوں میں جنم لیا کیونکہ انھیں ذرائع سے انسان اپنی قوتِ عمل اور قوتِ تسخیر دونوں کو آزماتا تھا۔ اسی وجہ سے شاعری آج بھی اثر اور ترغیبِ عمل کا فرض انجام دیتی ہے یا کم سے کم اس کا ذریعہ سمجھی جاتی ہے۔ یہاں عمل کے لفظ سے کسی غلط فہمی میں مبتلا نہیں ہو جانا چاہئے۔ عمل وہ لطیف تحریک بھی ہے جو انسانی شعور کی گہرائی، گیرائی اور قوت میں اضافہ کرتی ہے اور اگر عمل کے معنی بالکل عام مفہوم میں عمل ہی ہوں تو یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ اپنے ابتدائی دور میں افادیت اور لطافت اندوزی کی حدیں الگ الگ نہیں تھیں۔ تاریخ کی مختلف منزلوں میں شاعری نے انھیں حیثیتوں سے مختلف روپ اختیار کئے ہیں اور ابھی خاصی ایدیت اور جدیدیت کے باوجود زمان و مکان کی زلفوں میں اسیر رہی ہے۔ ملکوں ملکوں میں اس کی شکلیں الگ

الگ رہی ہیں اور زبان و بیان، خیالات اور تجربات کی پابندیوں نے ان کے ارتقا کی راہیں متعین کی ہیں۔

اردو دنیا کی تقریباً جدید زبانوں میں گنی جاتی ہے۔ اس میں ادبی نشو و نما اور ارتقا، شعر کی تاریخ ان زبانوں کی تاریخ شعر سے مختلف ہے جو زیادہ قدیم ہیں۔ اس کے سامنے ابتدا ہی سے دوسری زبانوں کے بنے بنائے شعری نمونے اور ادبی سانچے تھے، فنی روایتیں تھیں، فکر و خیال کی متعین راہیں تھیں، بری بھلی تہذیبی اور اخلاقی قدریں تھیں۔ اس کے ابتدائی شعرا بعض دوسری زبانوں سے واقف تھے اس لئے ہم ان کی شاعری پر ان باتوں کی روشنی میں غور کر سکتے ہیں۔ اس کے شعرا زیادہ تر فارسی زبان و ادب اور اسی کے ذریعہ سے عربی ادب سے واقف تھے .... غالباً کچھ لوگ براہ راست بھی عربی شاعری کا علم رکھتے تھے۔ کچھ ہندوستان کی مختلف زبانیں اور بولیاں مثلاً اودھی، برج بھاشا اور پنجابی بھی جانتے تھے۔ ایسے دو ایک ایسے بھی تھے جنھیں مرہٹی، تلگو، کنڑی یا دوسری ہندوستانی زبانوں کا علم تھا غالباً بعض سنسکرت بھی جانتے تھے۔ لیکن جب ہم عملاً ان شعرا کے کلام کا جائزہ لیتے ہیں تو امیر خسرو سے لیکر تقریباً انیسویں صدی کے وسط تک ان کا علم فارسی، عربی اور ہندی کی بعض شکلوں (خاص کر برج بھاشا) ہی تک محدود معلوم ہوتا ہے۔ اگر ان زبانوں میں ہم نظم گوئی کی روایت تلاش کریں تو وہ عام طور سے اس شکل میں نہیں ملتی جسے ہم جدید مفہوم میں نظم کہتے ہیں۔ یہاں ہمیں نظم کے مفہوم کا تعین کر لینا چاہیئے۔

نظم کا لفظ مختلف سلسلوں میں مختلف معانی میں استعمال ہوتا رہا ہے۔ کبھی نثر کے مقابلہ میں شاعری کا ذکر کرتے ہوئے نظم کہہ کر شاعری مراد لیتے ہیں اور اس میں شاعری کے تمام اصناف شامل ہوتے ہیں۔ کبھی غزل کو الگ کر کے باقی تمام اصناف کو نظم کہہ دیتے ہیں لیکن جب نظم کا لفظ شاعری کی ایک خاص صنف کے لئے استعمال ہوتا ہے تو اس کا مطلب ہوتا ہے اشعار کا ایسا مجموعہ جس میں ایک مرکزی خیال ہو اور ارتقائے خیال کی وجہ سے تسلسل کا احساس پیدا ہو سکے اس کے لئے کسی موضوع کی قید نہیں اور نہ اس کی ہیئت ہی متعین ہے ایسی نظموں کو اردو کے ان اصناف سخن سے الگ رکھا جاتا ہے جن کی ایک علٰحدہ حیثیت اور تاریخ ہے جیسے مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، رباعی وغیرہ۔ یہاں تک کہ جدید مفہوم میں ان قطعات کو جو غزلوں کے ضمن میں آجاتے ہیں یا ان مسلسل غزلوں کو جو ڈھیلے ڈھالے انداز میں ایک ہی خیال یا جذبہ کی ترجمان ہوتی ہیں نظم کہنا مناسب نہیں سمجھا جاتا۔ ان ادھورے اور منفی اشارات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نظم کا لفظ جب شاعری کی ایک مخصوص صنف کے لئے استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے وہ نظمیں مقصود ہوتی ہیں جن کا کوئی معین موضوع ہو اور جن میں بیانیہ فلسفیانہ یا مفکرانہ انداز میں شاعر نے کچھ خارجی اور کچھ داخلی یا دونوں قسم کے تاثرات پیش کئے ہوں۔ اگر ہم چاہیں تو موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے ان نظموں کو بہت سی شاخوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ مثلاً موضوع اور بنیادی آہنگ کے لحاظ سے رومانی، سیاسی، عشقیہ، مذہبی، اخلاقی، تجویزیہ، فلسفیانہ، مفکرانہ منظری، بیانیہ۔ غیرہ اور ہیئت اور ظاہری ساخت کے لحاظ سے بشکل مثنوی،

بہ شکل غزل، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مثمن، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، غیر مقفی، مستزاد، آزاد نظم، گیتوں کی مختلف شکلیں وغیرہ۔ یہ سب چاہے مخصوص قسم کا تعمیری حسن رکھتی ہوں یا تنظیم سے معرا ہوں، نظموں کے دائرہ میں آجائیں گی۔ اس وقت انھیں نظموں پر توجہ کرنا ہے۔

نظم کا جو مفہوم اوپر کی سطروں میں پیش کیا گیا ہے اسے سامنے رکھیں تو ایسی چیزیں وسطی انیسویں صدی سے پہلے نہ تو فارسی میں نظر آتی ہیں نہ ہندوستان کی مختلف بھاشاؤں اور بولیوں میں۔ فارسی میں غزل مسلسل، قصائد، مثنویات، ہجویات، قطعات اور مرثیے ہیں جنھیں خود الگ اصناف کی حیثیت حاصل ہے اور ان کے بدل (فارسی ہی کے اثر سے) اُردو میں بھی موجود ہیں۔ ہندی بھاشاؤں میں طویل مثنوی نما نظمیں، بھجنوں اور گیتوں کی مختلف شکلیں ملتی ہیں جن سے اُردو شاعری نے اتنا اثر نہیں لیا جتنا لینا چاہیئے تھا۔ اس طرح، اردو میں نظم کا جو سرمایہ بھی نظر آتا ہے وہ خود اسی کا ہے۔ اسے ہیئتی سانچے تو یقیناً اکثر و بیشتر فارسی ہی سے دستیاب ہوئے ہیں لیکن عہد قدیم میں بھی موضوع اور خیال کا انتخاب شاعر کے انفرادی تجربہ پر مبنی تھا۔

اردو زبان ابتدا ہی سے کچھ ایسے قالب اختیار کرنے لگی کہ آہستہ آہستہ اس کا رشتہ ہندوستان کی اکثر بھاشاؤں سے ٹوٹ گیا۔ گو یہ بعض تاریخی اسباب کا نتیجہ تھا لیکن اُردو کے مستقبل کے لئے یہ مفید نہیں ہوا۔ اُردو کو عوامی ادب یا لوک گیتوں کا سہارا نہیں۔ امیر خسرو کے عہد میں یہ انفراق شروع نہیں ہوا تھا۔ ان کی ہندی کا ادبی سرمایہ مشکوک سہی لیکن جو بھی ہے ہندوستانی اثرات سے

شرابور ہے۔ کبیر داس کو اُردو کے ارتقائی دور سے الگ رکھنے کے کوئی معنی نہیں معلوم ہوتے۔ ہندوستان کے عوامی ادب سے قریب رہنے کی سب سے اچھی مثال بعض صوفیاء کے کلام میں ملتی ہے۔ میاں افضل جھنجھانوی کا "بارہ ماسہ" (بکٹ کہانی) اسی اثر و تاثر کے سلسلہ کی ایک کڑی ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ اُردو اور بھاشاؤں میں دوری ہوتی گئی۔ لسانی حیثیت سے یہ بات اتنی نقصان دہ نہیں جتنی موضوعات اور خیالات کے نقطۂ نظر سے ہے۔ بہرحال یہ ایک حقیقت ہے کہ اُردو نے لسانی ترتیب و تہذیب میں ہندی بھاشاؤں سے جتنا فائدہ اٹھایا اس کا عشر عشیر بھی ان کے ادب سے نہیں حاصل کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہندی کے ذریعہ سے آنے والی فنی اور تہذیبی روایتیں اُردو میں اتنی جگہ نہ پا سکیں جتنی امید کی جا سکتی تھی، ایسا کیوں ہوا اس کے تاریخی اور تہذیبی اسباب ہیں۔

جہاں تک اُردو میں نظم گوئی کا تعلق ہے عام خیال یہ ہے کہ اس کی ابتدا عہد جدید میں ہوئی۔ اگر ہم شعوری طور پر ایک صنف شاعری کو ترقی دینے کا خیال کریں تو یہ بات غلط نہیں ہے لیکن اگر نظم نگاری کی روایت کی جستجو کریں تو اسکی تاریخ کم و بیش وہی ہوگی جو خود اُردو شاعری کی ہے۔ اگر امیر خسرو کو چھوڑ دیں کہ ان کی اُردو یا ہندی شاعری کے متعلق یقین سے کچھ کہنا مشکل ہے تو دکن میں جہاں اردو شاعری نے ارتقاء کے پہلے زینے طے کئے، شروع ہی سے مختصر مثنویوں کی شکل میں مذہبی یا صوفیانہ نظمیں ملنے لگتی ہیں۔ اور سترھویں صدی کی ابتدا ہوتے ہوتے ان کی شکل واضح ہو جاتی ہے۔ شمالی ہند میں صوفی بزرگوں میں شرف الدین یحییٰ منیری، شیخ عبدالقدوس گنگوہی اور بعض دوسرے نام

ملتے ہیں۔ دکنی اور گجراتی صوفی شعرا کا سارا کلام قریب قریب مثنویوں کی شکل میں ہے اور ان کا ذکر مثنویوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیئے۔ لیکن گولکنڈہ کے سلطان محمد قلی قطب شاہ کا کچھ کلام ایسا ہے جسے نظموں کے سوا اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ بہت ممکن ہے کہ اس کی نظم گوئی کی روایت تلنگو سے رشتہ رکھتی ہو کیونکہ وہ اس زبان کا بھی ماہر تھا۔ اس کے پسندیدہ موضوعات ہیں بسنت، عید، شب برات، بعض رسوم شادی، اپنی محبوباؤں اور پیاریوں کے حسن و کمال کا بیان، برسات، اپنی خوبصورت تعمیرات اور فتوحات کا ذکر۔ اگر غور کیا جائے تو ان میں سے اکثر اس کے انفرادی ذوق اور تجربہ سے تعلق رکھتی ہیں اور ولولۂ حیات کی مظہر ہیں۔ انہیں پڑھتے ہوئے یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ ان کا زمانہ ۱۶۰۰ء کے قریب کا ہے۔ اس کی زبان کی ہندوستانیت، موضوعات کی مقامیت اور جوش اظہار قلی قطب شاہ کو اردو کے اعلیٰ شعرا کی صف میں جگہ دلاتی ہیں۔ اس کا کلیات شائع ہو چکا ہے اور جب ہندوستانی تہذیب کی تاریخ مرتب کرنے میں شعر و ادب سے مدد لی جائے گی تو اس کے کلام سے بھی مدد ملے گی۔ یہاں نمونہ کے طور پر ایک نظم جس کا موضوع جلوے کا گیت ہے نقل کی جاتی ہے۔

پریم پیاری کو جلوہ کا دسا رے — دسے چند سورج سے بریاں سنگارے
ہماکاں بجاتے چھول مسک گتے ہیں — سہیلیاں آرتی تارے نوارے
رچایا تخت جلوہ کا خوشی سے — کہ چندر چوکسے ہو تیل سے نہارے
چڑاو تیل اب ساتیوں سہاگاں — مشاطہ ہو کے زہرہ بت نگارے
پلا شربت دلوہ ہاتھاں میں بیڑی — بندھاؤ ساڑیاں موتیاں کنارے

محمد قطب شہ اور اس بری کوں ۔ خدایا رکھ جہاں لگ ہیں ستارے

قریب قریب اسی عہد کی دکنی اور گجراتی مثنویوں میں منظر، سراپا اور جذبات کے نقطۂ نظر سے متعدد مثنویوں میں سے ایسے ٹکڑے الگ کیے جا سکتے ہیں جن پر علیحدہ مکمل نظم کا اطلاق ہو سکے۔ اسی طرح واقعۂ کربلا کے متعلق نظموں کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے جو موضوع کے اعتبار سے تو مرثیہ ہے لیکن بعض دوسری حیثیتوں سے اسے نظموں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ تاہم چونکہ یہاں نظم کا ایک مخصوص مفہوم پیش نظر ہے اس لیے ان سے بحث نہیں کی جائے گی۔

شمالی ہند میں یوں تو اردو شاعری کی گرم بازاری اٹھارہویں صدی کے ابتدائی سالوں میں ہوئی لیکن سترہویں صدی بھی ایسے ناموں سے خالی نہیں ہے جنہیں صرف اردو ادب کی تاریخ میں جگہ دی جا سکتی ہے۔ اس سلسلہ کا سب سے اہم نام محمد افضل جھنجھانوی کا ہے جنھوں نے دوازدہ ماسہ یا بارہ ماسہ یا بکٹ کہانی لکھ کر ادبی سرمایہ میں ایک گراں بہا اضافہ کیا۔ اس نظم کے متعلق پروفیسر شیرانی لکھتے ہیں:-

> "محمد افضل کی بکٹ کہانی ایک بارہ ماسہ یا دوازدہ ماسہ ہے جس میں ایک فراق دیدہ عورت اپنے خاوند کی جدائی میں اپنی سکھیوں اور سہیلیوں سے خطاب کر کے اپنی بے تابی اور درد جدائی الم سناتی ہے اور جیسا کہ ہمارے ملک میں دستور ہے ہر ہندی ماہ کے عنوان کے ذیل میں اپنا قصۂ غم ایک دلگداز پیرایہ میں دہراتی ہے۔ اس کی زبان دکنی سے بہت مختلف ہے اور صاف ہے۔ اس نظم میں فارسی بندشیں جا بجا باندھی گئی ہیں ...... فارسیت کے باوجود یہ نظم جذبات کے لحاظ

سے بالکل ہندی ہے۔ اس میں ہندوانہ زندگی کا مرقع پیش کیا گیا ہے۔ خصوصاً ہندو تہواروں، ہولی، دیوالی اور دسہرہ کا مع ان کے لوازمات کے مذکور ہے۔ ہولی کے گیت گائے جاتے ہیں، رنگ کی پچکاریاں ہاتھوں میں ہیں، دف اور مردنگ بجائے جاتے ہیں، سر پر بسنت کا رنگ آ رہا ہے، گلال اور عبیر اڑایا جا رہا ہے، دوہرے اور غزلیں گائی جاتی ہیں۔ کاگا قاصد ہے، کوئل کوکتی ہے اور پپیہا پیہو پیہو کی پکار لگاتا ہے۔ جوگن کا بھیس، برہمن کا پوتھی دیکھنا، ٹونکے کرنا وغیرہ یہ تمام ہندی جذبات ہیں اور شاید یہی وجہ ہے کہ محمد افضل کی یہ نظم ہندوؤں میں جیسا میر حسن کا بیان ہے زیادہ مقبول رہی۔

(پنجاب میں اُردو)

اس کے متعلق اب اور کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مثنوی کی بحر میں ہونے کے باوجود یہ نظم مثنوی سے بہت مختلف ہے۔ ابتدا کے چند شعر یہ ہیں۔

سنو سکھیو بکٹ میری کہانی — بھئی ہوں عشق کے غم سوں دِوانی
نہ مجھ کو سکھ دن نہ نیند راتا — برہ کی آگ میں سینہ جراتا
تمامی لوگ مجھ باوری کہیں ری — خود گم کردہ و مجنوں کہیں سی
نہیں اس درد کا دارو کسی کن — بھئے حیران سبھی حکمائے زمن
ارئی جس شخص کو یہ درد لاگا — سیانا دیکھا اس کو دور بھاگا

کہا جاتا ہے کہ دہلی میں اُردو شاعری ولی کے تتبع سے شروع ہوئی لیکن یہ درست نہیں۔ شیخ بہاء الدین برناوی، افضل جھنجھانوی اور جعفر زٹلی کی موجودگی میں اس

خیال کی کوئی حقیقت نہیں رہ جاتی۔ جعفر زٹلی کو ایک فحش نگار یا ہزرہ گو قرار دے کر ان کو نظر انداز کرنا آسان ہے۔ لیکن شمالی ہند میں اُردو کے ارتقا کی کہانی، ان کی قدرت بیان، تنوع اور عوام پسندی کے تذکرے کے بغیر ادھوری رہ جائے گی۔ زندگی کی پریشاں حالی، بدحالی کا ابتذال اور دہلی کی تباہ حالی جو مغل حکومت کے زوال کا نتیجہ تھی، ایک مخصوص انداز میں جعفر زٹلی کی شاعری میں منعکس ہو گئی ہے اور اس کا مطالعہ نہ صرف ارتقائے زبان کے نقطۂ نظر سے مفید ہو گا بلکہ سماجی اور اخلاقی مسائل کے متعلق بھی ان میں بہت کچھ ملے گا۔ ان کا زمانہ وہی ہے جو اورنگ زیب اور بہادر شاہ اول کی حکومت کا ہے اور ان کی شاعری اس عہد کی بہت سی خامیوں کی ترجمان ہے۔ "نوکری" پر ایک نظم کے چند شعر دیکھئے:۔

بشنو بیان نوکری، جب گانٹھ ہوئے کھوکری
تب بھول جاوے چوکڑی یہ نوکری کا خط ہے
ہر صبح ڈھونڈھے چاکری کوئی نہ پوچھے بات ری
سب قوم ڈھونڈیں لگ رہی یہ نوکری کا خط ہے
دس بیس مجرے ہیں گئے دس بیس بخشی نے لئے
دس بیس جھگڑے ہیں گئے، یہ نوکری کا خط ہے
رکھیں سپاہی گھات کو، چوکی دلادیں رات کو
کوئی نہ پوچھے بات کو، یہ نوکری کا خط ہے
امراء سب ہیں بے خبر، اعلیٰ بچارے بے وقر
اسوار باجی سے بتر، یہ نوکری کا خط ہے

صاحب عجب بیداد ہے محنت ہمہ برباد ہے

اے دوستاں فریاد ہے، یہ نوکری کا خط ہے

ان شعرا کے علاوہ ہریانہ، پنجاب، گجرات اور دکن کے علاقہ میں کچھ اور شعرا کے نام بھی نظر آتے ہیں جنھوں نے مثنوی کے انداز میں نظمیں لکھیں لیکن شمالی ہند میں باقاعدہ اردو شاعری فرخ سیر اور محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوئی اور متعدد شعرا نے فارسی گوئی ترک کر کے امیر خسرو کے جلائے ہوئے چراغ کی لو تیز کی اور افضل جھنجھانوی اور میر جعفر زٹلی کے بنائے ہوئے راستہ پر چل کر اپنی بول چال کی زبان کو تہذیبی اور ادبی کاموں کے لئے بھی استعمال کرنا شروع کیا۔ دہلی کے ابتدائی دور شاعری میں نواب صدرالدین محمد خاں فائز دہلوی اور شاہ ظہورالدین حاتم کے نام اولین حرفوں میں سامنے آتے ہیں۔ فائز کے متعلق سید مسعود حسن رضوی ادیب نے بہت سا تحقیقی مواد دیوان فائز میں اور حاتم کے بارے میں اچھی خاصی معلومات ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے سرگذشت حاتم میں یکجا کردی ہیں اور دونوں کی نظم گوئی کے متعلق بھی اظہار خیال کیا ہے۔ فائز کی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے مسعود صاحب نے لکھا ہے:-

> فائز کے یہاں مسلسل نظمیں بھی ہیں اور مقدار میں غزلوں سے کہیں زیادہ ہیں۔ ان کے عنوان مختلف ہیں مثلاً تعریف پنگھٹ، وصف بھنگیڑن، تعریف جوگن، بیان میلہ بہتہ، تعریف نہان ہنود...... مسلسل نظمیں ثابت کرتی ہیں کہ جس طرح فائز ہماری موجودہ معلومات کی بنا پر دہلی کے پہلے اردو غزل گو قرار پاتے ہیں اسی طرح

وہ دہلی کے پہلے اردو نظم گو بھی ٹھہرتے ہیں۔"

ڈاکٹر نور نے حاتم کو دہلی کا پہلا اردو شاعر قرار دے کر کہا ہے کہ وہ اچھے غزل گو ہونے کے علاوہ ایک اعلیٰ پایہ کے نظم گو بھی تھے۔

"حاتم کو ایک نظم گو شاعر کی حیثیت سے بھی اہمیت حاصل ہے سودا سے قبل شمالی ہند کے جس شاعر کے کلام میں مسلسل نظموں کے وافر نمونے ملتے ہیں وہ حاتم ہی ہیں۔ ان کے ہم عصروں میں ناجی اور آبرو نے بھی مسلسل نظمیں لکھیں لیکن ان کے موضوع اتنے وسیع نہیں تھے اور نہ ان کی نظمیں اتنی کثیر تعداد میں موجود ہیں۔۔۔۔ شاہ حاتم کی جو نظمیں خاص کر قابل ذکر ہیں ان کے نام یہ ہیں۔ حمد، نعت، حقہ، قہوہ، نیرنگی زمانہ، عرضی استغفا، بنام ناخسر خال بارھویں صدی، حال دل۔"

اس بحث سے قطع نظر کہ فائز اور حاتم میں اولیت کسے حاصل ہے یہ ایک حقیقت ہے کہ ولی کے ابتدائی دور شاعری میں جو نظمیں لکھی گئیں وہ محض مثنوی کے انداز میں بیانیہ قصے نہیں تھیں بلکہ مختلف خارجی اور داخلی موضوعات کے شاعرانہ بیان پر حاوی ہیں۔ اگر فائز کے موضوعات زیادہ تر حسن اور اس کے تاثرات سے تعلق رکھتے ہیں تو حاتم فلسفیانہ اور متفکرانہ موضوعات کا انتخاب بھی کرتے ہیں۔ فائز زیادہ تر داخلی اور رومانوی تاثرات کا ذکر کرتے ہیں تو حاتم خارجی حالات اور زندگی پہ اثر کرنے والے مسائل بھی پیش کرتے ہیں۔ فائز زیادہ تر مثنوی کی ہیئت سے کام لیتے ہیں تو حاتم ان میں بھی تجربے کرتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے مخمس سے

بھی کام لیا ہے۔ بارھویں صدی کے حال پریشاں پر جو نظم لکھی ہے اس کا ایک بند یہ ہے:۔

شہوں کے بیچ عدالت کی کچھ نشانی نہیں — امیروں بیچ سپاہی کی قدردانی نہیں
بزرگوں بیچ کہیں بوئے مہربانی نہیں — تواضع کھانے میں دیکھو تو جگ میں پانی نہیں
گویا جہان سے جاتا رہا سخاوت و پیار

فائزؔ نے نگمبود گھاٹ کے نہان کا منظر دیکھا ہے، اس سے متاثر ہو کر لکھتے ہیں:۔

ندی پر نمایاں ہیں سیمیں بدن — جیوں روپے کی تھالی میں جلتے رتن
کھڑے گھاٹ پر ہیں سبھی سیم بر — خجل ان کی تک سوں سورج اور چندر
مجھے دل کو آتا ہے اس سے حذر — کہ ان کو نہ لاگے سورج کی نظر
ہے اندر کی مانو سبھا جلوہ گر — کہ ہر نار دستی ہے رمبھا سو دل
ہر ایک نار سورج سوں سوبھا دھرے — کھڑی ہو سورج کی تپسیا کرے

ان دونوں استادوں کے کلام کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فائزؔ ایک مقتدر والا امیر کبیر تھے اس لئے ان کے موضوعات کیا ہو سکتے تھے اور حاتمؔ ایک معمولی سپاہی، بکاول، خانساماں اور درویش تھے، ان کی نگاہ کن موضوعات تک جا سکتی تھی اور ان کی زندگی کے تجربے انھیں کیا سوچنے پر مجبور کرتے تھے۔

آبروؔ نے ایک مثنوی نما نظم "موعظت آرائش معشوق" کے نام سے لکھی جو اٹھارویں صدی عیسوی میں دہلی کے اخلاقی اور جنسی ابتذال کی آئینہ دار ہے اور ذوالقدر جنگ نے اپنی کتاب مرقع دہلی میں جس قسم کی جنسی کجروی اور انتشار کا آنکھوں دیکھا حال لکھا ہے، اس کا نمونہ ہے۔ شاکر ناجی کی صرف ایک نظم کا پتہ

چلتا ہے جو انھوں نے نادر شاہ کے تباہ کن حملہ سے متاثر ہو کر لکھی اور جو مکمل صورت میں دستیاب نہیں ہوتی۔ یہ دونوں شعرا بھی کسی نہ کسی حیثیت سے اپنے عہد کے ترجمان ہیں اور گو ان کا اصل میدان نظم گوئی نہیں تھا، جس کی کوئی مقبول اور واضح روایت بھی نہیں تھی، لیکن انھوں نے اپنے بعض تاثرات کے اظہار کے لئے غزل کے بجائے نظم کا سانچہ منتخب کیا۔ اب اگر ہم تاریخی اعتبار سے آگے بڑھیں تو اردو شاعری کا وہ دور ہمارے سامنے آجاتا ہے جو کئی حیثیتوں سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ سودا اور میر کا دور ہے۔ اردو شاعری کے وسیع اور بلند ہونے کا دور، اعلیٰ اور باوقار ہونے کا دور۔ تقریباً اسی دور میں غزل، قصیدہ، ہجو، مثنوی نے اپنا مزاج پایا اور منفرد رنگ اختیار کیا۔ بعض حیثیتوں سے یہ اصناف اپنے نقطۂ عروج پر پہنچیں۔ لیکن تھوڑے ہی دنوں کے اندر اردو نظم کو بھی نظیر اکبرآبادی کی شکل میں ایک معمار نصیب ہوا جس نے تن تنہا فارسی یا ہندی کی روایتوں کا سہارا لئے بغیر نظم نگاری کا ایک عالی شان محل تیار کر دیا۔ جس کی عظمت، پائداری اور ندرت کا اعتراف اب کیا جا رہا ہے۔

گو اردو ادب کی کوئی تاریخ میر اور سودا کو مروجہ مفہوم میں ایک نظم نگار کی حیثیت سے نہیں پیش کرتی لیکن اگر ہم ہجو اور مثنوی، شہر آشوب اور قطعات کو ان کے روایتی اور مقررہ مفہوم سے الگ کر کے دیکھیں تو ان میں نظم کی بہت سی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ سودا اور میر نے مخمس، شہر آشوبوں، مثنویوں اور ہجوؤں کی شکل میں مختلف مسائل حیات پر دلکش نظمیں لکھی ہیں، ان میں انفرادی

اجتماعی، داخلی اور خارجی، فطری اور سماجی، تاثراتی اور فلسفیانہ سبھی مسائل جگہ پاتے ہیں۔ ان نظموں میں وحدت تاثر بھی ہے اور تعمیری حسن بھی۔ اس مختصر مضمون میں اس بحث کا موقع نہیں کہ انھیں کس حد تک نظم کہا جا سکتا ہے لیکن جو شخص بھی سودا کی جھڑی یا لاٹھی، موسم گرما، موسم سرما، مخمس شہر آشوب، قصیدہ شہر آشوب، اور تضحیک روزگار پڑھے گا وہ ان کو اعلیٰ پایہ کی نظموں میں شمار کرنے پر مجبور ہوگا۔ آخر الذکر تین نظمیں عام طور سے ہجوؤں کے ساتھ رکھی جاتی ہیں۔ لیکن ان کا سماجی موضوع اشاعرانہ حسن تعمیر، گہری انسانیت اور وسیع النظری سب انھیں معمولی ہجوؤں سے الگ کرتی ہیں۔ تضحیک روزگار میں لاغر گھوڑا، مٹتی ہوئی مغل حکومت کی علامت بن جاتا ہے اور ہم اپنے پیش نظر کوئی سیارہ دیکھیں، یہ نظر غیر معمولی فنی حسن کی حامل نظر آتی ہے اسی طرح میر کے بعض ترکیب بند، عنصر شنویاں، مخمس اور مسدس، شکار نامے، سوانحی نظمیں تقریباً ہر حیثیت سے نظمیں ہیں، شہروں کی بے رونقی، لشکر کی بدحالی امرا کی بدنفسی، لوگوں کی خود غرضی اور اپنی "بیماغی" کی جو تصویریں میر نے کھینچ دی ہیں ان سے اس عہد کے سماجی، اخلاقی اور سیاسی زوال کی تاریخ میں مدد لی جا سکتی ہے۔ موضوعات کی وسعت اور گوناگونی کے باوجود ان نظموں میں فنی تجربے نہیں کئے گئے ہیں اور یہ بات اس کی دلیل ہے کہ باقاعدہ نظم کا کوئی شاعرانہ تصور موجود نہیں تھا اور جو کلاسیکی روایات رائج تھیں ان سے انحراف پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا تھا۔

اسی سلسلہ کی تکمیل ہی نہیں بلکہ ایک نئی روایت کی ابتدا بھی نظیر اکبر آبادی

سے ہو جاتی ہے جنھوں نے نظم نگاری کو غزل گوئی پر ترجیح دی اور نظموں ہی کو
اپنی شخصیت اور اپنے عہد کی ترجمانی کا ذریعہ قرار دیا۔ ان کی غزل گوئی بڑی حد
تک روایتی اور رسمی ہے لیکن نظمیں اچانک زندگی کی لاتعداد راہیں روشن
کر دیتی ہیں۔ انھوں نے عشق، مذہب، موسم، تیوہار، کھیل کود، تفریحات،
فلسفۂ حیات و مرگ، تغیراتِ زمانہ، بچپن، جوانی، بڑھاپا، افلاس، امارت
ہر موضوع پر نظمیں لکھیں۔ ان کی نظموں میں عام انسانی زندگی کا افسوں جاگ اُٹھا
ہے۔ محبت ارضی اور مادی معلوم ہوتی ہے اور مظاہر حیات رقصاں و جواں نظر
آتے ہیں۔ یہاں ہم غزل کی کسی حد تک محدود دنیا کے باہر نظم گوئی کے امکانات
کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ نظیر کی زبان سادہ اور بول چال کے انداز کے قریب ہے
انھوں نے نظم کی ہیئت میں خاص تجربے نہیں کئے پھر بھی مختلف بحروں اور
زمینوں میں یکساں روانی کے ساتھ عام فہم انداز میں زندگی کے تجربات اور
تصوّرات کے خزانے یکجا کر دیے ہیں۔ اس عہد کے دوسرے شعرا اس طرح
آٹے دال، مفلسی، تیراکی کے میلے، کبوتر بازی، تل کے لڈو، کورے برتن،
مہابیر کے میلے، کنھیا جی کے جنم برسات، ہولی، آگرہ کی تباہی، جوانی، موت
جاڑے، اس، روضہ تاج گنج پر نہ تو نظمیں لکھتے تھے اور نہ زندگی کے محدود
تجربات اور درباری فضا کے جادو اور مخصوص جمالیاتی تصوّرات کی وجہ سے
ایسی نظمیں لکھنے پر قادر تھے۔ نظیر کا تنوع، ان کی معلومات بہت کم شاعروں
کے حصّہ میں آئی ہیں اور گو آج نظم اُردو کا کارواں بہت آگے بڑھ چکا ہے
لیکن نظیر اپنی جگہ پر ایک روشن منارے کی طرح کھڑے ہیں اور بہت سے

نظم نگاروں کی راہ روشن کر رہے ہیں۔

نظیر کا انتقال ۱۸۳۰ء میں ہوا اور کچھ دنوں تک نظم کی دنیا تقریباً سنسان رہی۔ جن شعرا کا ذکر ہوا ان کے علاوہ انشاء کی بعض نظمیں بھی اپنے ندرت بیان کے لحاظ سے خاصے کی چیز کہی جا سکتی ہیں۔ غالب کی چکنی ڈلی، بینی روٹی اور آم کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مختلف مرثیوں اور مثنویوں میں ایسے حصے مل جائیں گے جن سے نظم کا لطف اُٹھایا جا سکے لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ایک علٰحدہ صنف کی حیثیت سے نظم کو پوری طرح پھلنے پھولنے کے لئے اس دور جدید کا انتظار کرنا پڑا۔ جس نے انیسویں صدی کے وسط میں زندگی کی بنیادوں میں تبدیلی پیدا کر دی۔ یہ موقع اس تبدیلی کے تفصیلی بیان اور تجزیہ کا نہیں ہے (خود میں نے اس موضوع پر بارہا لکھا ہے) بس یہ سمجھ لینا چاہیئے کہ ہندوستان کی زندگی ایک ایسے نئے اور اہم موڑ پر آ گئی تھی جہاں اس سے پہلے کبھی نہیں آئی تھی۔ تبدیلی کے لئے جو صورتیں پیدا ہوئی تھیں، زندگی کے جن پہلوؤں میں تغیرات ہوئے اور ان سے جو نتائج نکلے وہ سب نئے تھے۔ انھیں حالات کے زیر اثر نظم نگاری کی تحریک شروع ہوئی اور شعوری طور پر غزل کے مقابلہ میں نظم کو اہمیت دینے کی مہم کا آغاز ہوا۔ جن ذہنی اور علمی تقاضوں نے ناول، تنقید، افسانہ نویسی، مضمون نگاری کی طرف متوجہ کیا، جنھوں نے نئی تعلیم، سائنس، مغربی فلسفہ، مذہبی اصلاح کی طرف متوجہ کیا۔ انھیں نے مسلسل، مربوط اور مخصوص و معین موضوعات کے متعلق لکھی ہوئی نظموں کا مطالبہ بھی کیا۔ جس طرح زندگی کے اور مطالبے مخالفت اور کشمکش کے باوجود

کسی نہ کسی حد تک پورے ہوئے اسی طرح نظم گوئی بھی ایک عملی تحریک کا روپ دھار کر ادبی فضا کا جزو بن گئی۔ اسی کو شاعری کا وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونا کہہ سکتے ہیں۔

نئے حالات میں نظم کی جس تحریک کا ذکر ہوا اس کی پہلی عملی اور شعوری شکل لاہور کی انجمن پنجاب تھی جس کی بنیاد مولانا محمد حسین آزاد نے ایک علم دوست ڈائرکٹر تعلیمات کرنل ہالرائڈ کے مشورے سے ڈالی۔ اس انجمن کی بنیاد کس سن میں پڑی یہ تو یقینی طور پر معلوم نہیں لیکن آزاد نے اس تحریک کی ابتدا غالباً ۱۸۶۷ء میں کر دی تھی جب انھوں نے "نظم اور کلام موزوں" کے بارے میں اپنے خیالات ایک لکچر کی شکل میں پیش کئے۔ یہ پہلا بیج تھا جو موافق آب و ہوا اور مناسب سرزمین میں ڈالا گیا اور رائیگاں نہیں گیا بلکہ بہت جلد برگ و بار لایا اس موافق سرزمین کا ذکر پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی کے الفاظ سنئیے:-

"جس طرح شاہ عالم کے عہد کی نادر گردیوں نے دہلی کے اہل کمال اور اور ماہران فن کو اس اجڑے دیار سے نکال کر لکھنؤ کی گل زمین کو رشک ارم بنانے کے لئے وہاں پہنچایا، اسی طرح غدر ۱۸۵۷ء کی گیرودار نے ان کو ایک لٹے ہوئے قافلہ کے ساتھ پنجاب میں پناہ دی جو ان کی جا بکدست باغبانی اور شاہ سخن کی نفس مشاطگی سے ہشت بہشت کا نمونہ بن گیا۔ رائے بہادر ماسٹر پیارے لال (آشوب)، منشی درگا پرشاد نادر، مولوی سید احمد مولف فرہنگ آصفیہ مولوی کریم الدین، پنڈت من پھول، شمس العلما مولانا الطاف حسین

حالی، یہ سب یکے بعد دیگرے دہلی سے نکل کر لاہور میں جمع ہوئے
ان میں رائے صاحب اور مولانا آزاد غالباً اولیت کا فخر رکھتے ہیں۔
یہ وہ زمانہ تھا کہ بازار علم میں دہلی اور لکھنؤ کی ٹکسالی شاعری کی
کساد بازاری ہو چکی تھی اور چونکہ کسب معاش علوم مغربی کی تحصیل
پر موقوف تھا، اس لئے شاعری ایک عیب سمجھی جانے لگی تھی.....
.....ان حالات کو دیکھ کر اور اپنی اس وقت کی شاعری کی
استعداد کا دیگر زبانوں کی شاعری سے موازنہ کر کے اور طبیعت کی جدت
سے متحرک ہو کر انھوں نے (آزاد) اُردو شاعری کے لئے نیچرل
شاعری کی بنیاد ڈالی.......۔"

آزاد کو نظم گوئی اور نئے تصورِ ادب کے پھیلانے میں جو اولیت حاصل ہے
اس کا تسلیم کرنا صحیح تاریخی نقطۂ نظر قائم کرنے کے لئے ناگزیر ہے کیونکہ اسی طرح
ہم اُن "مناظموں" تک پہنچ سکتے ہیں جنھوں نے "مغازلوں" کی جگہ لے لی اور
اور اس جدید شاعرانہ تحریک کو ساز و برگ عطا کئے جو کسی نہ کسی شکل میں آج بھی
جاری ہے اور غالباً پہلی شعوری ادبی تحریک کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس تحریک
میں نظم کی اہمیت پر غور کرتے ہوئے کئی بحث طلب پہلو پیدا ہوتے ہیں۔ کیا یہ
تحریک غزل کے خلاف تھی؟ کیا غزل کی مقبولیت کے خلاف محض ردِعمل کی حیثیت
رکھتی تھی؟ کیا غزل کی فرسودگی اور زوال کا نتیجہ تھی؟ ان سوالوں کے علاوہ
اور سوالات بھی پوچھے جا سکتے ہیں لیکن ان کے جواب میں دفتر کی ضرورت
ہوگی اور مختصر اشارے غلط فہمی پیدا کر سکتے ہیں۔ اس لئے اس وقت ان سے

آنکھیں بند کر کے محض اس کے تاریخی اور فنی پہلوؤں کو دیکھنا مناسب ہو گا۔

جب مئی ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب نے مصرع طرح کے بجائے موضوعات پر نظمیں لکھ کر مشاعروں میں شرکت کا اعلان کیا تو لاہور میں ایسے مشاعروں کا سلسلہ چل نکلا۔ ان میں مولانا حالی نے بھی شرکت کی اور اپنی چار مشہور مثنویاں یعنی برکھارت، نشاط امید، حب وطن اور مناظرہ رحم و انصاف، انھیں مشاعروں میں پڑھیں۔ بدقسمتی سے ان مشاعروں کی تفصیلی روداد نگاہوں سے اوجھل ہے ورنہ جدید شاعری کے ابتدائی نقوش کے دیکھنے اور پرکھنے سے کئی اور پہلوؤں پر روشنی پڑتی اور یہ بھی معلوم ہوتا کہ کون سے شعرا ان میں حصہ لیتے تھے۔ پنڈت کیفی نے ایسی شاعری کے اس پہلے مشاعرہ کا حال ضمیمۂ کوہ نور لاہور ۱۶ر مئی ۱۸۶۶ء سے اخذ کر کے اپنے ایک لکچر میں پیش کیا ہے۔ یہ نتیجہ خیز لکچر مطالعہ کا مستحق ہے۔ یہاں محض اس سے اتنا ہی لینا ہے جو سلسلہ بیان کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لئے ضروری ہے۔ جس جلسہ میں نظموں کا یہ مشاعرہ ہوا اس میں متعدد اردو داں اور علم نواز انگریز شریک تھے۔ جنھوں نے تقریریں کیں۔ پھر آزاد نے ایک نظم سنائی اور یہ طے پایا کہ آئندہ جلسہ میں زمستان کے موضوع پر نظمیں لکھی جائیں۔ چنانچہ ۳ر جون ۱۸۷۴ء کو مشاعرہ ہوا اس میں حسب ذیل شعرا نے نظمیں پڑھیں۔ شاہ انور حسین ہما، مرزا شرف بیگ اشرف رئیس دہلی، منشی الٰہی بخش رفیق، آزاد، مولوی محمد مقرب علی، مولوی امو جان دلی شاگرد غالب، مولوی قادر بخش، مولوی عطاء اللہ اور مولوی علاء الدین محمد کاشمیری۔ ان شعرا کی نظموں کے جو نمونے موجود ہیں ان سے یہ تو اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ شعرا کچھ بہت مقبول یا اہم تھے

لیکن جو نئی راہ ہموار کر رہے تھے یہ ضرور روشن ہوتی نظر آتی ہے۔ ان نظموں میں بدلتی ہوئی ہندوستانی زندگی کا ہلکا سا عکس اور تعمیر نو کی خواہش، امید اور مستقبل کے بہتر ہونے کا یقین دیکھا جا سکتا ہے۔ اس مشاعرہ میں مولانا محمد حسین آزاد نے جو نظم پڑھی اس کے متعلق پنڈت کیفی (نہ جانے اپنے الفاظ میں یا ضمیمہ کوہ نور لاہور کے لفظوں میں) لکھتے ہیں:۔

"آزاد مرحوم اپنی نظم کے لئے بحر کے انتخاب میں فرد تھے۔ ان کا یہ خصوصی امتیاز ہے کہ وہ لیٹی ہوئی اور سست بحروں میں کبھی قلم نہ اٹھاتے تھے اور نظموں کی طرح ان کی یہ نظم بھی رواں دواں اور شاندار ہے۔ قوت تالیف اور حسن ادا، جدت تخیل اور اسلوب کی ندرت ان پر ختم ہے۔"

ان مناظموں کا سلسلہ جاری رہا اور ایک منظم تحریک کی شکل اختیار کر گیا کیونکہ لاہور کے علاوہ بعض دوسرے مقامات پر بھی ایسے جلسوں کی بنیاد پڑ گئی اس وقت کے اخبارات اور رسائل میں ان کی روداد یں ملتی ہیں جن کا یکجا کر لینا ایک اہم تاریخی کام ہوگا۔ جیسا کہ ہونا چاہیئے تھا بعض مقامات پر اس نئے اقدام کی مخالفتیں بھی ہوئیں۔ دہلی اور خاص کر لکھنؤ میں اختلاف کے طوفان تیز تھے لیکن اس کے باوجود اب جو دور آتا ہے اس میں نظمیں غزلوں کے مقابلہ میں زیادہ اہم نظر آتی ہیں اور یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ صرف دہلی اور لکھنؤ ہی نہیں، دوسرے اہم شاعرانہ مرکز جیسے حیدر آباد اور رامپور بھی اس تحریک سے متاثر ہوئے کیونکہ درباری اور جاگیر دارانہ اثرات میں رسے بسے ہونے کی وجہ سے وہ

فطرتاً روایتی شاعری کے حصار سے باہر نکلنا نہیں چاہتے تھے۔

محمد حسین آزاد کا مجموعۂ کلام نظم آزاد کسی غیر معمولی شاعرانہ بصیرت کا حامل نہیں ہے، گو اس میں نئی ادبی تحریک کے بہت سے خدوخال موجود ہیں جن سے اس کی علمی حیثیت متعین کی جا سکتی ہے۔ ان کے اکثر موضوعات شاعری کے اس دائرہ میں آتے ہیں جنھیں اس عہد میں نیچرل شاعری کہا گیا۔ اس لفظ کے ساتھ نظرت سے لگاؤ، اصلیت اور افادیت کے متعدد پہلو وابستہ تھے۔ حالی کی اکثر منظومات، مسدس، قطعات ہر ایک پر اس تحریک کی چھاپ ہے اور خود حالی نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ اس قسم کی نظم نگاری کی جانب اپنے قیام لاہور کے زمانہ میں انجمن پنجاب کی تحریک پر راغب ہوئے۔ فضا ایسی تھی کہ محض متوجہ ہونے کی بات تھی ورنہ وہ سارے حالات جن سے ذہن و شعور کی تشکیل ہوتی ہے، کشاں کشاں اس جانب لئے جا رہے تھے۔ غزل کا جادو اپنا کام کر رہا تھا، قدیم فنی تصورات اپنی جانب کھینچ رہے تھے، نئی دنیا میں پہنچ کر کامیاب اور سرخرو ہونے کا شوق الگ مہمیز کر رہا تھا اور نامعلوم انجام کا خوف الگ دامن گیر تھا۔ پھر بھی وقت کے تقاضوں سے منہ موڑنا ناممکن تھا۔ اس میں شک نہیں کہ ابتدائی کوششوں کی سطحیت اور افادیت کا محدود تصور اس شاعری پر بھی آمادہ کرتا تھا جسے حالی کے الفاظ میں "ابالی ہوئی کھچڑی" سے زیادہ بامزہ نہیں کہہ سکتے۔ تاہم جو حدیں ٹوٹی تھیں جو نئے موڑ نظر آئے تھے، جو نئی زندگی شکل پذیر ہوئی تھی، اس نے شاعری کے نئے پیکر تیار کئے۔ یہ انقلاب اس وقت بھی عہد آفریں تھا لیکن اس کے اثرات جو مستقبل میں پھیلے وہ اور زیادہ بنیادی تھے کیونکہ ایک دفعہ شاعری

شعوری طور پر زندگی کے ساتھ چلی تو پھر بہت سی غلط راہوں پر بھٹکنے کے باوجود پلٹ پلٹ کر حقائق کے اظہار کی طرف آتی رہی، آزاد اور حالی کی نظمیں دیکھی جائیں تو اندازہ ہوگا کہ جہاں خیالات میں تغیرات ہوئے وہاں نظم کی ہئیت میں بہت سی تبدیلیاں نہیں ہوئیں۔ بنے بنائے فارم کام میں لائے گئے اور ہوتا بھی یہی ہے۔ ہئیت میں جلد جلد تبدیلی نہیں ہوتی۔ اسلوب اور انداز، رموز اور علامات، احساسِ فن اور ذوقِ نظر میں تبدیلیاں ہو جاتی ہیں۔

آزاد اور حالی کے علاوہ ڈاکٹر نذیر احمد، مولانا ذکاء اللہ اور بعض دوسرے علماء بھی نظم نگاری کی طرف مائل ہوئے کیونکہ انھیں اس صنف کی افادیت کا احساس تھا لیکن یہ لوگ محض ناظم تھے شاعر نہیں تھے۔ ان کی دلچسپی کے اصل مرکز کہیں اور تھے۔ مگر اسی عہد میں اسمٰعیل میرٹھی، مولانا شبلی، اکبر الہ آبادی، سرور جہان آبادی، نادر کاکوروی اور کچھ بہت کچھ دور ہٹ کر پنڈت کیفی، چکبست، اقبال۔ شوق قدوائی، صفی لکھنوی، ظفر علی خاں وغیرہ نے نظم گوئی کا علم کچھ اس طرح بلند کیا کہ زندگی کے تقریباً تمام اہم پہلو شاعری میں جگہ پا گئے۔ ان شعرا نے نظم سے رسمی اور غیر رسمی، روایتی اور انقلابی بہت سے کام لئے۔ بہت سے سوئے ہوئے احساس جاگے، دبے ہوئے جذبے ابھرے، دھندلے خیالات روشن ہوئے۔ محدود خیالات کی حدیں وسیع ہوئیں۔ موضوعات کے انتخاب کا نظریہ بدلا اور قدیم و جدید کی آمیزش سے تنوع پیدا ہوا۔ جس طرح بدلے ہوئے ہندوستان میں قدیم و جدید کی آمیزش تھی، زندگی کا کوئی بالکل نیا تصور نہیں پیدا ہوا تھا، ماضی اور حال کے امتزاج سے، جاگیردارانہ تصورات اور

صنعتی دور کی لائی ہوئی قدروں کے میل سے زندگی نئی بن رہی تھی۔ اسی طرح ان شعرا کے یہاں ماضی کی مرثیہ خوانی کے ساتھ حال کا خیر مقدم اور مستقبل کی اُمید دونوں کا پتہ چلتا ہے۔ قومی تصورات ہی نہیں بین الاقوامی سوجھ بوجھ بھی پیدا ہو چکی تھی لیکن اندازِ نظر سیاسی کم، اخلاقی زیادہ تھا۔ انھیں خیالات کے سایہ میں رومانی رنگ بھی اپنی جگہ بنا رہا تھا۔ اُردو کی قدیم (اور اس سے زیادہ وسطی دور کی) شاعری نے بعض تاریخی اور تہذیبی میلانات کے زیر اثر مقامی اور ملکی خصوصیات کو نظر انداز کیا تھا۔ نئے شعرا کے یہاں برسات، چاندنی، دریاؤں، پہاڑوں، جانوروں، چڑیوں، رسموں اور خیالوں کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔ ان تذکروں میں قومی شعور کی کارفرمائی ہے۔ گو نظیر اکبرآبادی کی نظر کی معصومیت نہیں ہے مشرق کی تصویر میں رنگ بھرنے کی خواہش ہے، والہانہ وابستگی نہیں ہے۔ مغربی ادبی تصورات ادب کے ہر شعبہ پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ نظم بھی ان اسالیب کو اپنانے کی کوشش کر رہی تھی لیکن ہیئت میں مخصوص تجربے نہیں ہو رہے تھے۔ نہ وہاں کی اشاریت سے اپنا دامن بھرنے کی کوشش تھی نہ ہیئتی تجربوں سے۔ پہلی جنگ عظیم نے مشرق و مغرب کو ایک دوسرے سے قریب کر دیا تھا۔ تاریخی اعتبار سے اس کا یہ مطلب تھا کہ قوم پرستی، آزادی، مساوات ترقی، بین الاقوامی تعلقات کے تصورات اور مفاہیم بدل رہے تھے اور ہندوستان کے ذہن اور احساس پر ان کی پرچھائیاں پڑ رہی تھیں کیونکہ سیاسی اور معاشی غلامی کے احساس نے کچھ اپنی حالت سے غذا حاصل کی، کچھ بیرونی ممالک کے انقلابات سے سیکھا اور یہ پیچیدہ تاثر جنگ عظیم کے بعد ادب کے مختلف شعبوں

نما پھوٹ نکلا۔

مجمل سے یہ چند اشارے ان تفصیلات کا بدل نہیں بن سکتے جن میں مثالوں کی مدد سے موضوع اور ہئیت دونوں کے ارتقا کی وضاحت کی جاتی اور ان شعرا کے خیالات پیش کرکے ان کے فنی کمالات کی تنقید کی جاتی لیکن اس مضمون میں اسکی گنجائش نہیں ہے۔ پھر بھی ایک اہم پہلو کی طرف متوجہ کرنا ضروری ہے۔ جن شعرا کا ذکر ہوا ان میں سب اہم ہیں لیکن ایک پایہ کے نہیں ہیں۔ ان کے شعور اور علم کے دائرے مختلف ہیں۔ ان کی منزلیں جدا جدا ہیں۔ اسی لیئے ان کے احساس فن کے مدارج بھی یکساں نہیں ہیں۔ یہی نہیں بلکہ رسمی تصورات اخلاق و عقائد کے تقدس کا خاتمہ ہو جانے کی وجہ سے مسائل حیات کی طرف ان کے رویے بھی مختلف ہیں۔ مثلاً اگر کچھ باتیں حالی، شبلی، اکبر اور اقبال میں مشترک ملیں گی تو کچھ آزاد، اقبال، سرور جہان آبادی اور شوق قدوائی میں، کچھ میں شبلی، ظفر علیخاں اور صفی لکھنوی ایک دوسرے کے قریب آجائیں گے تو کچھ میں چکبست، سرور اور کیفی۔ پھر جب ہم ذرا غور سے دیکھیں گے تو چکبست اور سرور کا محدود قومی انداز نظر اقبال کے تصورات سے بالکل مختلف نظر آئے گا، جس میں کوئی ان کا شریک نہیں۔ یہ سب کچھ اس لیئے ممکن تھا کہ نظم کا دائرہ اظہار خیال کی لا محدود دسعتیں رکھتا ہے اور بیسویں صدی میں "سرگشتۂ خمار رسوم و قیود" ہونے کے بجائے زندگی کے نت نئے بت تراشنے اور انھیں پاش پاش کرنے کا کام بھی بڑی لذت رکھتا ہے۔ اس وجہ سے اب اہم شعرا کو کلاسکی اور رومانی، سیاسی اور اخلاقی، قومی اور بین الاقوامی یا ایسے ہی دوسرے رجحانات کے ماتحت

تقسیم کر سکتے ہیں یا کم سے کم ان تصورات کی روشنی میں ان کے کلام کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ ہمارے یہ شعرا اپنے فنی نظریات میں اتنے سخت گیر نہیں تھے کہ انھیں بالکل غیر مشترک خانوں میں تقسیم کیا جا سکے۔ پھر بھی طرز اظہار میں کسی قدر آزادی برتنے کی خواہش نئے فنی احساس کی غماز ہے۔ ہم اس بات کو تسلیم کرنے میں کتنا ہی ہچکچائیں لیکن خود فنی شعور اپنے عہد کے جمالیاتی نظریات کا پابند ہوتا ہے اور اظہار و ترسیل کے جو ذرائع دسترس میں ہوتے ہیں ان سے اثر قبول کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سرور، چکبست اور اقبال کا اسلوب حالی اور آزاد کے اسلوب سے مختلف نہ معلوم ہوتا۔

اس عہد میں موضوعات کے تنوع اور وسعت کے باوجود جو باتیں بالکل نمایاں ہو کر متوجہ کرتی ہیں وہ قومی اور سیاسی، وطنی اور ملکی زندگی سے متعلق ہیں۔ ان کا ذکر نئے شعور اور نئے جذباتی پس منظر کے ساتھ آتا ہے۔ قوم اور وطن کا ذکر اخلاقی نہیں سیاسی اور فکری پہلو اختیار کر لیتا ہے۔ بیسویں صدی میں ان جذبات کے نشو و نما پانے کے اسباب اس قدر واضح ہیں کہ ان کے تجزیہ کی ضرورت نہیں تاہم اتنا یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ سیاسی اور وطنی شعور نہ تو بنا بنایا ہے اور نہ فطری۔ شاعر کے یہاں اس کی تحریک اس کے طبقاتی روابط اور سماجی تعلقات ہی کی شکل میں ہو سکتی ہے اور جب ہم اس جذبہ کے اظہار میں اختلاف پائیں گے تو بڑی آسانی سے اس بات کو سمجھ سکیں گے کہ شاعروں کی مختلف سوجھ بوجھ کی بنا پر ان کی انفرادیت کس طرح نمایاں ہو جاتی ہے۔

آزادی کی خواہش، نئے اثرات، نئے رجحان اور تجدد کے ذوق نے

خیالات کو نئی دنیاؤں میں آوارہ کیا۔ خوابوں اور خیالوں کی دنیا میں بے تکان اور بے روک ٹوک گشت کرنے کے سلسلہ میں بہت سی روایتی رکاوٹیں دور ہوئیں اور بہت سے نئے قلعے سر ہوئے۔ اسی کو ہم رومانیت کہہ سکتے ہیں۔ مشکل ہی سے بیسویں صدی کا کوئی شاعر ہوگا جو رومانیت کے افسوں کا شکار نہ ہوا ہو اور جس نے اس کی پکار پر لبیک نہ کہا ہو۔ یوں رومانیت ہر موضوع کے انتخاب اور اظہار میں اپنی جھلک دکھاتی ہے کیونکہ وہ طرز فکر کا ایک جزو بھی بن جاتی ہے لیکن عام نگاہ پہلے پہل عشق و محبت کی جانب شاعر کے رویہ میں اس کی شکل پہچانتی ہے۔ پھر سماجی، سیاسی اور فکری رجحانات میں بھی اس کے عکس دیکھ لیتی ہے جذبہ کا والہانہ پن اور انداز بیان میں رس، رنگ، روپ کا میل جس نئے جہانِ شعری کی تخلیق کرتا ہے وہ بہت گراں پایہ اور پائدار نہ سہی جاذب توجہ ضرور ہوتا ہے اس سے شعلۂ جنوں بھڑکتا ہے اور خون کی گردش تیز ہوتی ہے اور اس کی خوبصورت نمایندگی جوش، ساغر، حفیظ، اختر شیرانی، عظمت اللہ خاں روش، اختر انصاری، احسان دانش، فراق، جمیل مظہری کی بہت سی نظموں میں ہو جاتی ہے۔ یہاں عورت محبوبہ ہے، بے نقاب اور بے حجاب۔ اس کا ذکر بھی بے باک ہے۔ وہ حقیقت بھی ہے خیال بھی، ساتھی بھی ہے، دست شوق سے گریزاں بھی۔ یہاں آزادی ایک آدرش ہے۔ ماضی سنہرا جزیرہ اور مستقبل ایک خوبصورت خواب۔ پھر یہی شعرا زندگی کے ٹھوس اور سنگین حقائق کا ادراک کرتے ہیں۔ رومان اور حقیقت کی یہ آمیزش ہندوستان کے سماجی انتشار میں سمجھ میں آنے والی بات ہے کیونکہ یہ ایک نئے تو می سانچے میں ڈھلنے

کے لئے بے تاب انسانیت کا عنوان شباب ہے جو زندگی کے حسن سے چھیڑ چھاڑ کر رہا ہے۔ ان شعرا پر زندگی کی حقیقت جتنی منکشف ہوتی گئی اسی قدر اُن کے رومانی انداز نظر میں نئے فکری عناصر شامل ہوتے گئے۔ اس لئے انھیں خالصتاً رومانی بھی نہیں کہا جا سکتا۔

اس مختصر مضمون میں نہ تو تمام شعرا کا ذکر ممکن ہے، نہ ان کی خصوصیات پیش کی جا سکتی ہیں اور نہ یہ مقصد ہی ہے۔ محض اجمالی طور سے نظم کے ارتقا پر نظر رکھکر یہ واضح کرنا ہے کہ نظم گوئی کی وہ روایت جو غزل کی مقبولیت کے سامنے ماند پڑی ہوئی تھی، زندگی کے پیچیدہ تر ہو جانے کی وجہ سے ابھر کر اوپر آگئی اور کچھ دنوں کے لئے ایسا معلوم ہونے لگا کہ ہر دلعزیزی اور جاذبیت (اور شاید افادیت) کے اعتبار سے نظم نے غزل کو اس کی مسند سے اتار دیا ہے۔ زندگی کے مسائل کا احاطہ کرنے اور طرز اظہار میں تجربے کرنے کی جو سہولت نظموں میں تھی وہ غزل میں نہیں تھی اور شاعری بھی جہدِ حیات میں حصہ لے کر اپنا تاریخی فرض ادا کرنا چاہتی تھی۔ جن شعرا کا ذکر ہوا ان کے علاوہ سیماب اکبر آبادی، تلوک چند محروم، مہاراج پرشاد برق، سورج نرائن مہر، افسر میرٹھی، وقار انبالوی، لطافت مشہدی، اندرجیت شرما، مقبول حسین احمد پوری، اختر حیدر آبادی، یحییٰ اعظمی، سہیل اعظمی اور درجنوں چھوٹے چھوٹے شعرا نے حسنِ فطرت، حسنِ انسانی اور حسنِ تخیل کے راگ چھیڑے، سماجی جدوجہد کو زبان دی، اخلاقی اقدار کو موضوع بنایا، فرد اور جماعت کے منصب سے بحث کی اور عروضی پابندیوں کے اندر ہی اندر ہیئت کے تجربے کئے۔ ترکیب بند، ترجیع بند، سانیٹ،

گیت مختصر اور طویل نظموں کا ایک انبار لگا دیا جس میں رطب و یابس دونوں ہیں۔ ان شعرا کے احساس و ادراک کے پیمانے مختلف ہیں اس لئے ان کے داخلی اور خارجی تجربے اپنی شدت، انفرادیت اور تفہیم کے لحاظ سے مختلف ہیں۔

اب تک جن نظم نگاروں کا ذکر ہوا ان میں معنوی وسعت کے لحاظ سے اقبال، جوش، فراق، اختر شیرانی اور جمیل مظہری اور ہیئتی تجربوں کے لحاظ سے حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خاں روش، افسر اور ساغر کے علاوہ کوئی بھی حالی اور آزاد کی روایت کو پروان چڑھانے میں غیر معمولی کامیابی حاصل نہیں کر سکا ہے۔ ان میں سے بعض شعرا اپنے وجود زمانی میں اس جدید تر نسل کے ہم دوش بھی ہیں جن سے وہ بعض حیثیتوں سے جدا ہو چکے ہیں۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں تو نئی ذہنی کرب، اضطراب اور امید کی نئی فضاؤں سے شناسا ہوا۔ قومی ضروریات اور بین الاقوامی اثرات کے ماتحت مادی زندگی اور فکر میں غیر معمولی تبدیلیاں ہوئیں۔ انجمنیں برہم بھی ہوئیں اور محفلیں سجائی بھی گئیں، چنگاریاں بجھیں بھی اور راکھ کے نیچے دبے ہوئے شرر بھڑک کر شعلہ بھی بنے اور زندگی کی رنگا رنگی نے سوز و ساز اور رنگ و روپ کے وہ سامان فراہم کر دیئے جن سے مختلف قسم کا شعور رکھنے والے مختلف راہوں پر چل نکلے۔ آزادی کی تعبیریں مختلف شکلوں میں کی گئیں اور جدیدیت کے نام پر اشاریت، ابہام، ہیئت اور اسلوب کے بہت سے تجربے ہوئے۔ یہ سب ایک ہی وقت میں اس لئے ممکن تھا کہ ہندوستان کے عدم متوازن سماج میں کئی روایتیں ایک ساتھ چل سکتی تھیں۔ اقتصادی بدحالی

معاشرتی ناانصافی، سیاسی انقلاب پسندی اور فکری انتشار کے بطن سے ترقی پسندی کی تحریک پیدا ہوئی جس نے زندگی اور ادب کے گوناگوں تعلقات کو قائم رکھنے، انھیں وسیع پیمانے پر آزمانے اور ان سے حیات کی شیرازہ بندی میں کام لینے پر زور دیا۔ اس طرح نظم نگاری کو نئے پر پرواز ملے۔ نظم نگاری کی یہ تحریک زندگی اور فن کے ان اقدار کی تلاش تھی جو انفرادی اور اجتماعی توازن اور آسودگی کے ضامن ہوں۔ جدید شاعری اسی اجمال کی تفصیل ہے۔

بیرونی اثرات جنھیں ہندوستان کے سماجی انتشار میں جڑ پکڑنے کا موقع ملا ہم انھیں فکری اور فنی روایات میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ یہ روایات کسی حیثیت سے یکساں اور ہم رنگ نہیں بلکہ بعض حیثیتوں سے متضاد ہیں۔ مارکس اور فرائڈ ایک دوسرے سے بہت دور ہیں لیکن دونوں اُردو نظم کی تاریخ ارتقاء میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔ فاشزم اور سوشلزم میں زمین آسمان کا فرق ہے لیکن یہاں دونوں کی آواز سنائی دیتی ہے۔ حقیقت پسندی اور تصوریت میں زبردست بُعد ہے لیکن دونوں رجحانات یہاں پرورش پاتے رہتے ہیں، فنی ترسیل اور ہیئت پرستی میں بہت کم باتیں مشترک ہیں، لیکن ہمارے شعرا میں دونوں کے پجاری موجود ہیں۔ اشاریت کی تحریک اور حقیقت نگاری میں بہت اختلاف ہے لیکن دونوں کو یہاں جگہ مل گئی ہے۔ یہ باتیں ہیں جو موجودہ نظم کے تجزیے اور تنقید کو مشکل بناتی ہیں۔ ایک گروہ نے جنس اور اس کے اسرار و رموز کی شعوری یا غیر شعوری پردہ دری کو نظم گوئی کا موضوع بنایا، کچھ لوگوں نے ہیئت کے تجربوں ہی کو اصل شاعری قرار دیا اور روایتی اسالیب سے

آزاد نظم تک سفر کرنے میں کامیابی اور ناکامی کے بہت سے راز ان پر منکشف ہوئے اس طرح نظم مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، ہجو وغیرہ کو بدل کر یا سمیٹ کر کے شاعری کا ایک بہت اہم شعبہ بن گئی جو اپنے دامن میں عشق و محبت، امن و جنگ، دلسوزی اور انسان دوستی، اشتراکیت اور انفرادیت، عقیدہ پرستی اور بغاوت کے ہزارہا پہلوؤں کو سمیٹے ہوئے ہے۔

فکر اور فن میں ایک اندرونی ربط ہوتا ہے، اس کی مثالیں اردو شاعری میں بھی نظر آتی ہیں۔ مارکسزم کو مشعل راہ بنانے والوں کے یہاں عام طور سے حقیقت نگاری، خارجی اثرات کو قبول کرنا، سادگی اور صفائی، تجربہ کے لئے تجربہ سے گریز، مقصدیت، یقین، امید، سماجی احساس، آزادی اور انسان دوستی کی خواہش وغیرہ کا عکس ملے گا۔ فرائڈزم سے اثر قبول کرنے والوں کے یہاں انفرادیت، ہیئتی تجربے، ابہام، زندگی سے بے تعلقی، عام سماجی تصورات سے گریز، بے یقینی، مایوسی وغیرہ کی پرچھائیاں نظر آئیں گی۔ اگر مثال میں نام لینا ضروری ہو تو ہم جوش، فیض، مجاز، سردار جعفری احمد ندیم قاسمی کے نام اول الذکر تصورات کے لئے اور ن۔م راشد، میراجی الطاف گوہر، سلام مچھلی شہری اور مختار صدیقی کے نام دوسری قسم کے خیالات کے لئے پیش کر سکتے ہیں۔

اس وقت جن شعرا کے ہاتھوں گلزار نظم کی آبیاری ہے ان کی تعداد بہت ہے۔ اپنے رجحانات اور شعور کے لحاظ سے انھیں مختلف گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے لیکن ایک بات جو ان سب کے یہاں مشترک ہے وہ اس بات کا

احساس ہے کہ نظم ایک فکری اور تعمیری نظام کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس کی تکمیل میں خیال اور فن دونوں کا اشتراک ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابہام اور ہیئت پرستی میں کمی ہوتی جا رہی ہے اور ان شعرا کا حلقہ اثر وسیع ہو رہا ہے جنھوں نے خون جگر بھی صرف کیا ہے اور ریاض فن سے بھی آنکھیں نہیں چرائی ہیں۔ ایسے چند شعرا کے نام یہ ہیں جو اس وقت بھی نظم گوئی کو ایک تہذیبی منظہر سمجھتے ہیں اور ریاضت کی تکلیفیں جھیل کر اسے سربلند کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔ جوشؔ فراقؔ، ساغرؔ، ملاؔ، جمیلؔ، امروزؔ، عرشؔ، آزادؔ، فیضؔ، احمد ندیم قاسمی جذبیؔ، مخدوم، جاں نثار، اختر انصاری، شمیم کرہانی، تاباںؔ، وامق، ظہیر کاشمیری قتیل شفائی، مجروحؔ، کیفیؔ، پرویز شاہدی، سردارؔ، نیاز حیدر، ساحرؔ، سلیمان ادیب، نریش کمار، شورؔ، راشدؔ، الطاف گوہر اسلام، مختار صدیقی، اخترالایمان، خلیل الرحمٰن، مسعود حسین خاں، باقر مہدی، عنایت علی شاعر، راہیؔ، ابن انشا۔ شاذ تمکنت، وحید اختر، نکہر، مخمورؔ، ناز رشی وغیرہ۔

ان ناموں کی تعداد بڑھائی بھی جا سکتی ہے اور بعض چند رجحانات اور میلانات کی نمائندگی کرنے والوں ہی کا ذکر کرنا ہو تو گھٹ بھی سکتی ہے لیکن اس جگہ تو صرف یہ واضح کرنا ہے کہ بہت بڑی تعداد میں شعرا نظم کی حدوں کو وسیع کرنے میں لگے ہوئے ہیں اور اگرچہ غزل کے احیاء سے نظم متاثر ہو رہی ہے پھر بھی یہ ظاہر ہے کہ ان دونوں اصناف کے الگ الگ منصب اور دائرے ہیں اور ادب کی وسیع دنیا میں دونوں کی جگہ ہے۔

اردو نظم کے اس سفر میں جو تاریخی اور فنی منزلیں آئی ہیں ان کا مطالعہ

ہندوستان کے اس ذہنی سفر کا مطالعہ ہوگا جس نے روایت اور بغاوت، عقل و نقل، انفرادیت اور اجتماعیت ہر حربہ کو آزمایا ہے اور ترسیل خیال کے سلسلہ میں اسلوب اور ہیئت کے مناسب اور نامناسب تجربے کئے ہیں۔ یہاں تک کہ خود روایتوں کے اندر روایتیں بنتی گئیں۔ اقبال نے غالب، حالی اور اکبر کے رنگ کو اس طرح جلا دی کہ وہ ان کا ہو گیا۔ جوش نے نظیر اکبرآبادی اقبال، ٹیگور اور انیس سے استفادہ کیا اور خود اپنا اسلوب پیدا کر لیا۔ جدید نسل نے انھیں دونوں کی رہنمائی میں اپنا راستہ تلاش کیا لیکن کون کہہ سکتا ہے کہ روش، اقبال کے خوشہ چیں ہیں یا مجاز اور جاں نثار اختر جوش کے آفریدہ ہیں۔ اقبال، فراق، جوش اور فیض کی ادبی آمریت نظر انداز کرنے کی چیز نہیں لیکن مختلف شعرا کے احساس فن اور سماجی شعور کو انھیں تک محدود کر دینا ایک ایسی سہل پسندی کا ارتکاب ہوگا جو بصیرت سے عاری ہے۔

اس حقیقت کا مطالعہ ایک اور شکل میں کیا جا سکتا ہے۔ انگریزی کے غیر معمولی رومانی شعرا ورڈس ورتھ، شیلی، کیٹس اور بائرن نے نہ صرف یورپ بلکہ دنیا کی شاعری پر اثر ڈالا۔ پھر ہر قوم اپنے شعور اور اپنے سماجی ادراک کے مطابق اس میں ترمیمیں کیں اور نئی جمالیاتی، نفسیاتی اور اشاراتی تحریکیں وجود میں آئیں۔ کچھ دن گزرنے پر سماجی اور سیاسی انقلابات ہوئے اور حقیقتوں نے نئی شکلیں اختیار کیں، خارجیت اور داخلیت کا تناسب بدلا، رومانی انقلابیت نے اشتراکی حقیقت نگاری کو جگہ دی۔ درمیان میں فرانسیسی اشاریت پسندوں کے فنی تصورات پھیلے اور ان تحریکات میں مل گئے۔

اس امتزاج نے نئے شاعروں کو بعض پہلوؤں کی اہمیت کا منکر بنا یا۔ بعض نے اپنے خیالوں کی بنیادیں کہیں اور تلاش کیں۔ اس طرح ایلیٹ، آڈن، لیوس، نایا کافسکی، پبلو نرودا، اور پاونڈ نے اس بساط پر اپنے مہرے جما دیئے۔ کہنے میں تو یہ باتیں چند سطروں میں کہہ دی گئی ہیں لیکن جب ان کی تشریح کی جائے گی تو بیسویں صدی ایک کباڑی کی دوکان معلوم ہوگی جس میں ہر طرح کے نئے پرانے مال ہیں اور یہی نہیں بلکہ چالاک اور طباع گاہکوں نے نئے میں پرانے اور پرانے میں نئے کے جوڑ لگا کر بعض چیزوں پر اپنی پسند کی مہر لگا دی ہے اور انھیں نیا مال بنا کر اپنے ایوانوں میں سجا دیا ہے۔ یہ سارے اثرات کسی نہ کسی شکل میں اردو ادب نے بھی قبول کئے اور انھیں اپنی روایت شعری سے آمیز کر کے ہر لمحہ نئے سے نیا بنا لیا۔ اب اگر آپ موجودہ نظم کے مطالعہ میں ان تمام حقایق کو سامنے رکھیں تو اندازہ ہوگا کہ اس کے اندر غم اور نشاط، امید اور مایوسی، شعور اور لاشعور، انفرادیت اور تنظیم، خواب اور حقیقت، خرد اور جنوں، جذبہ اور عقل کے بظاہر متضاد تصورات کیسے ایک ہو گئے ہیں اور اس عہد کی انفرادی اور اجتماعی تا آسودگی اپنے اظہار کے لئے کس طرح نئے نئے سانچے اور فارم تلاش کر رہی ہے۔

اس وقت شاعری موضوعات کے انتخاب کا نام نہیں زندگی کے اظہار کا نام ہے۔ فرد اپنے پردے میں وقت کی تصویر پیش کر رہا ہے۔ وہ محض شاعر نہیں، مفکر بھی بننے کی کوشش کر رہا ہے اور یہیں اس کی دشواریاں اور ذمہ داریاں بڑھ رہی

ہیں۔ مشکل یہ ہے اب محض بیانیہ شاعری پسند بھی نہیں کی جاتی۔ زبان اور انداز بیان کا جادو غزل کے کسی ایک شعر میں بھی چل جاتا ہے۔ لیکن پوری نظم محض لطفِ بیان کے سہارے مکمل نہیں کی جا سکتی۔ اس لئے وہ نظم گو جو ان مشکلات کا احساس نہیں رکھتے اپنے خلوص کے باوجود ناکام رہ جاتے ہیں۔ ایک بات البتہ کسی حد تک یقینی ہوتی جا رہی ہے۔ ہیئت اور اسلوب کی غیر معمولی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود کوئی شاعر محض تجربے کے لئے تجربے نہیں کر رہا ہے۔ اگر یہ بات ایک اصول بن گئی تو البتہ خطرہ ہو سکتا ہے کہ تجربے کرتے رہنا، جو کسی فن کی زندگی کی علامت ہے، بالکل ہی بند نہ ہو جائے اور محض موجودہ اسالیب پر قناعت اُس باغیانہ رُوح کو سرد نہ کر دے جس کے سہارے فن نئی دنیاؤں سے شناسائی حاصل کرتا ہے۔ اس کے لئے نہ صرف اپنی شاعرانہ روایات کا تنقیدی شعور ضروری ہے بلکہ عالمی ادب میں جو تحریکیں چل رہی ہیں ان سے واقف ہونا بھی لازمی ہے۔ اسالیب موضوعات کی طرح جلد جلد نہیں بدل سکتے لیکن موضوع کے ساتھ بھرپور خلوص و وابستگی اسلوب میں نیا پن ضرور پیدا کرتی ہے اور موضوع کی پوری گرفت نظم میں تعمیرِ حسن کی ضامن ہو جاتی ہے۔

نوٹ:- اس مضمون میں اختصار سے کام لیا گیا ہے کیونکہ اصل مقصد مختلف شعرا پر تنقید نہیں تھا بلکہ چند اصولی باتوں کو پیش کرنا تھا۔ دورِ جدید کے شعرا کے یہاں سے نہ تو مثالیں دی گئی ہیں اور نہ ان پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے کیونکہ ان کی نظمیں عام طور سے دستیاب ہو جاتی ہیں اور ان کے متعلق برابر کچھ نہ کچھ لکھا جاتا رہا ہے۔

۱۹۵۷ء

جدید اُردو نثر کا اسلوبی ارتقا

اسالیب ادب کا ارتقا اگرچہ ادیب کی شخصیت کا مظہر ہوتا ہے لیکن ارتقائے زبان کی ایک خاص منزل کے بغیر اس کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ زبان کے پختہ ہونے، اظہار کی اہمیت پیدا کرنے اور خیال یا جذبے کی پیچیدگیوں کا ساتھ دینے کی قوت حاصل کرنے میں وقت لگتا ہے اس لئے جب جدید اُردو نثر میں اسالیب کے ارتقا پر غور کرنا ہو تو اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئے کہ اگرچہ نثر کے ابتدائی نمونے پندرھویں صدی عیسوی میں نظر آنے لگتے ہیں لیکن وجہی کی سب رس اور تحسین کی نو طرز مرصع کو چھوڑ کر اٹھارویں صدی کے خاتمہ تک ایسا نثری ادب نظر نہیں آتا جس میں ادبی اور فنی حسن تلاش کیا جا سکے۔ سچ یہ ہے کہ اُردو نثر کا اصل سرمایہ تقریباً ڈیڑھ سو سال کی محنت کا نتیجہ ہے اور اسے جدید ہی کہہ سکتے ہیں۔ اس کی کڑیاں فورٹ ولیم کالج، دلّی کالج کی [illegible]

ٹرانسلیشن سوسائٹی، لکھنؤ میں سائنس کی بعض کتابوں کے تراجم، حیدرآباد میں شمس الامرا، امیر کبیر کی ان علمی کوششوں سے ملائی جاسکتی ہیں جو بہت زیادہ عام نہ ہونے کی وجہ سے ادیبوں اور عام پڑھنے والوں کو متاثر نہ کرسکیں لیکن جن کی ہئیت، ترتیب اور ترکیب میں ان جدید تصورات کی کارفرمائی نظر آتی ہے جو ہندوستان کے خالص مشرقی انداز نظر پر اپنی چھوٹ ڈال رہے تھے۔

جدید کا تصور ایک زمانی تصور ہے لیکن واقعات کے رشتے ایک دوسرے میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ماضی سے بالکل الگ کرکے کسی خاص تاریخ یا سال سے دور جدید کو شروع نہیں کیا جاسکتا یہاں تک کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت بھی، جسے عام طور سے دور جدید کا نقطۂ آغاز قرار دیا جاتا ہے، اپنے وجود کے لئے اس دور کی محتاج تھی جو گذر چکا تھا اور جس کا شمار قدیم میں کیا جاتا ہے۔ اس طرح ہم جدید اردو نثر کی تاریخ انیسویں صدی میں کہیں سے شروع کرسکتے ہیں۔ اس مضمون میں جدید محض زمانے کے اعتبار سے پیش نظر نہیں ہے۔ بلکہ اس نوعیت کے لحاظ سے ہے جو ادبی ارتقا میں ایک خاص منزل اور مقام پر پیدا ہوئی۔ یہ منزل اس وقت آئی جب وہ سارے تعلیمی، سماجی، تہذیبی، علمی اور ذہنی اسباب یکجا ہوگئے جن کی وجہ سے زندگی کے نئے تقاضے وجود میں آتے ہیں اور لوگ اپنے مسائل کا حل بدلے ہوئے حالات کی روشنی میں تلاش کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی کے وسط میں اس حیثیت سے ایک اہم نقطۂ آغاز بن سکتا ہے کیونکہ جہاں تک اردو نثر کے ارتقا کا سوال ہے اس وقت وہ سارے حالات ایک خاص تیز رفتاری سے وجود میں آرہے تھے۔

جو کسی ادب کی تقدیر بدل سکتے ہیں۔

نثر کی خصوصیات میں ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ ترسیل علم کا کام دیتی ہے یعنی اس کے ذریعہ وہ سماجی مقاصد پورے کئے جا سکتے ہیں جن کا بروئے کار لانا کسی خاص زمانے میں ضروری ہو جاتا ہے چنانچہ انیسویں صدی کے بدلتے ہوئے شعور نے ذہنی کشمکش کی وہ صورت پیدا کر دی تھی جہاں مختلف نقطہ ہائے خیال رکھنے والے اپنے تصورات کی تبلیغ ضروری سمجھنے لگے تھے۔ نئی تعلیم نے صدیوں کی بنی بنائی راہوں پر چلنے میں روڑے اٹکانے شروع کر دیئے تھے اور نئے علوم اس بات پر مجبور کر رہے تھے کہ زندگی کا سارا سرمایہ ان کی روشنی میں پھر اس حیثیت سے پرکھ لیا جائے کہ آنے والی نامعلوم منزلوں میں اس پر بھروسہ بھی کیا جا سکتا ہے یا نہیں! اگر ایک طرف ایسے لوگ تھے جو قدیم تصورات سے ہٹنا اپنی ذہنی اور جذباتی موت کے مترادف سمجھتے تھے تو دوسری طرف ایسے گروہ بن گئے تھے جن کے خیال میں قدیم علوم زندگی کا ساتھ دینے کے قابل ہی نہیں رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ جب ایسی کشمکش پیدا ہوتی ہے تو اگرچہ مادی طور پر وہ معاشی اور اقتصادی تغیر کی شکل میں رونما ہوتی ہے لیکن جذباتی اور ذہنی حیثیت سے اس کا اظہار ان ذہنی اقدار کی کشاکش کی صورت میں ہوتا ہے جو مذہبی روایات اور تہذیبی مراسم زندگی سے وابستہ ہوتے ہیں۔ خیالات کے اس تصادم کی دلچسپ مثالیں راجہ رام موہن رائے کی تحریک اصلاح اُن کے مخالفین کی تحریروں میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں اور سرسید اور اُن کے معترضین کی ادبی بحثوں میں بھی۔ جب خیالات کا تصادم ہوگا اور لوگ اپنے اپنے نقطۂ

نظر کی برتری ثابت کر کے دوسروں کو اس سے متاثر کرنا چاہیں گے تو لامحالہ انہیں اظہار کے ایک ایسے اسلوب کا سہارا لینا پڑے گا جو مدلل، جاندار، رواں، عام فہم اور اثر انگیز ہو۔ یہی چیز جدید نثر کے ارتقا کا سنگ بنیاد بن گئی مذہبی تغیرات اور سماجی اصلاح کے تصورات وضاحت چاہتے تھے، نئی تعلیم کی وجہ سے حقیقت پسندانہ رویّہ اختیار کرنا ضروری ہو گیا تھا اور جدید علوم کی ترویج وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ بننے کے لئے ناگزیر ہو گئی تھی۔ ان تمام باتوں کے لئے نثری اظہار ہی ایک مضبوط ذریعہ بن سکتا تھا۔ اس لئے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ غدر کے بعد اچانک اُردو نثر میں وہ ساری صلاحیتیں پیدا ہو گئیں جنھیں ایک اعلیٰ پایہ کی نثر کے لئے ضروری قرار دیا جاتا ہے تو ہمیں تعجب نہیں ہوتا جو شخص اس دور کے تغیرات اور اُن کے بنیادی اسباب کا اندازہ نہیں لگا سکتا اس کی سمجھ میں یہ بات آسانی سے نہیں آ سکتی کہ تھوڑے ہی دنوں کے اندر اُردو نثر جو قصہ کہانیوں، مذہبی بحثوں اور معمولی ترجموں سے آگے نہیں بڑھی تھی، کس طرح اس قابل ہو گئی کہ سوانح نگاری، تنقید، لسانی مسائل، انشائیہ نگاری، تاریخ نویسی اور مدلل فلسفیانہ مقالات کو وجود میں لا سکے۔ اس عہد کی ساری تہذیبی، ذہنی اور سماجی کشمکش کے نتیجے شعوری یا غیر شعوری طور پر قدیم اور جدید، مشرق اور مغرب مذہب اور سائنس، روایت اور درایت، اصلاح اور رسم و رواج کی کشاکش سے کام کر رہی تھی۔ یوں تو درحقیقت ہندوستانی ذہن تین حصوں میں بٹا ہوا تھا، جو قدیم کے مقابلہ میں جدید کی طرف مائل تھا، وہ جو جدید سے خوفزدہ ہو کر قدیم ہی سے چمٹا رہنا چاہتا تھا اور وہ جو دونوں کی اچھائیوں کو ملا کر ایک جدید

تصورِ حیات کی تعمیر کرنے کا متمنی تھا، لیکن عملاً یہ تصادم اصلاح پسندوں اور قدامت پرستوں کے درمیان نمایاں ہوتا تھا کیونکہ خالص جدید نظریات کی حمایت کرنے والے بہت کم تھے اور ہندوستان کی معاشی اور سماجی حالت کو دیکھتے ہوئے ایک ایسے جدید طبقہ کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا جو اپنی ساختی جڑوں کو یکسر کھو کر نئی زندگی کا مبلغ بن جائے۔ اس لئے راجہ رام موہن رائے ہوں یا سرسید، حالی ہوں یا نذیر احمد، آزاد ہوں یا شبلی، سب اصلاح کی حدوں کے اندر ہی کام کر رہے تھے۔ اس طرح زبان و ادب پر ان کے اثرات ایک خاص طرح کی حقیقت پسندی کا پتہ دیتے ہیں اور اس درمیانی گروہ کا پلّا آہستہ آہستہ بھاری ہوتا نظر آتا ہے جو بدلتے ہوئے حقائق کو محسوس کر کے اپنے ادبی کارناموں کو ان سے ہم آہنگ کرنا چاہتا تھا۔

اس دور کی نثر کا مطالعہ کرنے والا چند حقائق سے واضح طور پر متاثر ہوگا۔ پہلی بات تو وہی جس کی طرف اشارہ کیا گیا یعنی مسائل کی وضاحت اور خیالوں کی کشمکش کی وجہ سے ایک مرصع اور رنگین اسلوب کی جگہ سادہ نگاری کو عروج ہوا کیونکہ حقیقتیں اس کے ذریعہ زیادہ جاندار شکل میں پیش کی جا سکتی تھیں۔ دوسرے یہ کہ ہر اہم لکھنے والا ایک اصلاحی مقصد کا مبلغ نظر آتا ہے اور وہ اپنے مقصد پر پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ شعوری طور پر اس کا اعلان کرتا ہے کہ ادب کو قومی تعمیر کے کام آنا چاہئے۔ تیسری اہم بات نئے اصناف کا وجود میں آنا ہے جن سے اردو نثر کا دامن پہلے خالی تھا اور ادب کو جس حد تک بھی داخلی کیفیات اور تجربات کا نتیجہ قرار دیا جائے یہ حقیقت نمایاں رہتی ہے کہ

وہ خارجی اثرات اور محرکات سے بھی اپنا دامن نہیں بچا سکتا۔

اب جو محرکات کا ذکر آگیا ہے تو یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ساری دنیا میں ادبی ارتقا کا دامن بھی مختلف علاقوں کی صنعتی اور سائنسی ترقی سے بندھا ہوتا ہے۔ نئے حالات نے پریس قائم کرنے اخبارات اور رسائل شائع کرنے اور کتابوں کی خرید و فروخت کو ایک تجارتی شکل دینے کی طرف متوجہ کیا۔ اس طرح ادیبوں اور ان کے پڑھنے والوں کے درمیان وہ رشتہ قائم ہوا جس کا تصور اس سے پہلے نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اب تک شعر و ادب کی سرپرستی کرنے والے بادشاہ اور ان کے امراء تھے، کتابوں کی خریداری مخصوص طبقوں تک محدود تھی، تصانیف کی نقل اور فراہمی کا مسئلہ بھی پیچیدہ تھا لیکن جب کتابیں آسانی سے چھپنے اور بازار میں فروخت ہونے لگیں تو عام پڑھنے والے ادیبوں اور شاعروں کے سرپرست بن گئے۔ یہ ایک طویل بحث ہے کہ ان باتوں کا ادبی ذوق پر کیا اثر پڑا اور صنعتی دور نے ادبی ارتقا کی رفتار کو کس طرح دوسری طرف موڑ دیا، یہاں اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ جب جاگیردارانہ نظام کا زوال ہوا تو ادب نے اپنے لئے ایک دوسرا بازار پیدا کر لیا اور اس نئی سرپرستی کے خیال سے اپنے اسلوب اور معیار کو بدلنا شروع کر دیا۔ یوں تو اعلیٰ ادب کا خطاب ہمیشہ عام انسانوں سے رہا ہے اور میر کے سے کم گوشہ نشین شاعر نے بھی اپنے اس احساس کا اظہار کیا ہے کہ ؎

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعض سماجی حالات میں عام لوگوں کی رسائی ادب تک بڑی مشکل سے ہوتی ہے۔ اب یہ صورت ہوگئی کہ جس کے پاس تھوڑا بہت ادبی ذوق ہو اور کچھ پیسے، وہ بڑی آسانی سے اپنی پیاس بجھا سکتا تھا۔ ایسی حالت میں یہ سمجھنا کچھ مشکل نہیں کہ ایک طرف تو لکھنے والوں کو اس بات کا خیال رکھنا ضروری تھا کہ وہ کیوں اور کس کے لئے لکھ رہے ہیں اور دوسری طرف پڑھنے والے تھوڑی بہت مغربی ادب سے واقفیت حاصل کرنے کے بعد اس بات کے متمنی تھے کہ ان کے ادبی سرمایہ میں بھی ان نئے سکوں کا اضافہ ہو۔ اس کا یہ لازمی نتیجہ تھا کہ مروجہ اصناف کے علاوہ نئے اصناف پیدا ہوں اور بڑے بھلے ذہنی آسودگی کا سامان فراہم کریں۔ چونکہ شاعری کی جڑیں انسان کی جذباتی اور قومی زندگی میں گہری پیوست ہوتی ہیں اور ان کا تعلق کسی نہ کسی شکل میں ترنم اور موسیقی سے بھی ہوتا ہے جو قومی مزاج پر حاوی ہوتی ہیں، اس لئے اصناف شاعری اور روح شاعری میں زیادہ تبدیلی کا امکان ذرا کم ہے لیکن نثر کا معاملہ اس سے مختلف ہے چنانچہ دور جدید میں نثر نے جس حد تک خارجی حالات کا اثر قبول کیا، نظم میں ان کی کھپت اس حد تک نہ ہو سکی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دور جدید کے آغاز سے پہلے ہی شاعری نے عروج کی کئی منزلیں طے کر لی تھیں اور مختلف اصناف کے اعلیٰ نمونے پیش کر دیئے تھے لیکن نثر اس کے مقابلہ میں بہت پیچھے رہ گئی تھی، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا جذباتی زندگی کے باہر وہ خارجی اور مادی حالات میں تبدیلیوں کا انتظار کر رہی تھی اور جیسے ہی یہ حالات بدلے نثر نے بھی ان کا

'GHARIB' COLLECTION
... Distt. Bara Banki

ساتھ دیا۔

یقین کے ساتھ یہ بتانا کہ جدید نثر کی پہلی تصنیف کون سی ہے، بہت مشکل ہے کیونکہ جیسا کہا جا چکا ہے، موضوع کے اعتبار سے نہ سہی، اسلوب اور طرز ادا کے لحاظ سے فورٹ ولیم کالج کے بعض کارنامے جدید انداز کے حامل ہیں لیکن وہ تبدیلی جو ظاہر و باطن دونوں پر حاوی ہو اس جدید شعور ہی سے وابستہ کی جا سکتی ہے جس کا اظہار سرسید، حالی، آزاد اور نذیر احمد کی تحریروں میں ہوا۔ ماسٹر رام چندر کے بعض مضامین غالب کے خطوط اور ورنا کیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی کے بعض تراجم بھی نظر انداز نہیں کئے جا سکتے ہیں لیکن جدید سماجی اور تہذیبی شعور کی شرط لگا دینے کے بعد یہ کام آسان ہو جاتا ہے کہ قدیم کو جدید سے کس طرح الگ کیا جائے، قدیم اور جدید کی اس کشمکش کی ایک واضح مثال خود سرسید کی پہلی تصنیف آثار الصنادید ہے۔ جب انھوں نے اُسے پہلی دفعہ مرتب کیا تو قدیم طرز تحریر کی اہمیت کے قائل تھے اور اسے برقرار رکھنے کے لئے اور اُس طبقہ میں مقبول ہونے کے لئے جس میں وہ طرز رائج تھا اُنھوں نے امام بخش صہبائی سے مدد لی۔ لیکن کچھ دنوں کے بعد ہی جب انھیں ملک کے بدلتے ہوئے مزاج کا اندازہ ہوگیا اور یہ بات سمجھ میں آگئی کہ عام ادبی رجحان، سادگی، حقیقت پسندی اور اظہار مقصد کی طرف ہوتا جارہا ہے تو انھوں نے اس کتاب کو اُس سادہ نثر میں لکھا جسے بعض ناقدوں کی نظر میں جس کے وہ بانی تھے۔ اس مثال کے پیش کرنے کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ ارتقائے نثر میں بدلتی ہوئی سماجی زندگی کو کتنا دخل

تھا، جب ہم ان بنیادی باتوں کو سمجھ لیں گے تو ہمارے لئے یہ سمجھنا بھی آسان ہو جائے گا کہ ایک بہت ہی مختصر مدت میں سرسری تنقیدانہ مذہبی تصانیف نے منطقی اور مدلّل، شگفتہ اور فلسفیانہ انداز کس طرح اختیار کر لیا۔ تذکروں کے سرسری تکلمات تحسین و تنقیص نے باقاعدہ تنقید کا روپ کس طرح دھارا اور معمولی سوانحی اشاروں نے بسوط اور ضخیم سوانح عمریوں کا لباس کیوں کر پہن لیا۔

اس بات کی طرف متوجہ کیا جا چکا ہے کہ اشاعت اور طباعت کی آسانیوں نے اخبارات اور رسائل کو جنم دیا جن کے صفحات کا دقتی مسائل اور عارضی مباحث سے بھرا ہوا ہونا ضروری ہوتا تھا۔ کتابیں لکھنے اور شائع کرنے میں وقت صرف ہوتا ہے، مختصر مضامین میں کہنے کی ضروری باتیں اشارۃً بڑی خوبی سے کہی جا سکتی ہیں۔ اس طرح رسالے اور اخبار روزمرہ کی زندگی میں پیدا ہونے والے سماجی، علمی، ادبی، تہذیبی اور مذہبی مسائل کی بحث کے لئے زیادہ مناسب ہوتے ہیں اور آہستہ آہستہ اس فضا کی تشکیل کرتے ہیں، جو نئے میلانات پیدا کرتی ہے چنانچہ اردو میں اس صنف کو رواج پانے کا موقع ملا جسے انشائیہ کہا گیا ہے۔ محض یہ سمجھنا کہ ماسٹر رام چندر، آزاد یا سرسید نے انگریزی ادب سے متاثر ہو کر اڈیسن، اسٹیل اور جانسن کی نقل میں مضامین لکھے، ایک ادھوری حقیقت ہے کیونکہ متغیر حالات اور ان سے پیدا ہونے والے تقاضے خود ہندوستان میں ایسی فضا پیدا کر رہے تھے جس میں خاص طرح کے وقتی مسائل کو ان مضامین ہی کی شکل میں پیش کیا جا سکتا تھا،

اخبارات ورسائل کی موجودگی اس بات میں معین ہوئی اسی طرح اس میں بھی شک نہیں کہ نذیر احمد، سرشار اور شرر کو ناول لکھنے کی تحریک انگریزی ناول پڑھ کر ہی ہوئی لیکن یہ بھی غلط نہیں ہے کہ عذرا کے بعد کا ہندوستان داستانوں اور پرانی وضع کے قصوں میں پیش نہیں کیا جا سکتا تھا۔ نئی تعلیم نے ذہن کو استدلال اور حقیقت پسندی کے قریب پہونچا دیا تھا اس لئے اس تنقیدی رنگ کا بدل جانا بھی ضروری تھا جو شعر و ادب کو محض انفرادی پسند اور ناپسند کے کانٹے پر تولتا تھا۔ تذکروں کی تنقید صرف اس فطری خواہش کی غماز ہے جو ہر انسان میں اچھے اور بُرے کی پرکھ کے لئے موجود ہوتی ہے لیکن ایک فن یا سائنس بننے کے لئے اس کا ایسی راہوں سے گذرنا ضروری تھا جو اس بدلتے ہوئے تہذیبی اور ذہنی ماحول میں پیدا ہو گئی تھیں۔ پھر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جدید تعلیم نے مغربی ادب کے نمونوں سے روشناس کر دیا تھا اس لئے جن اصناف کی روایت خود اردو میں موجود نہیں تھی انھیں مغرب سے مستعار لے کر مشرقی ذہن نے اپنے سانچے میں ڈھال لیا۔ عبوری دور کی یہی دشواری ہے جسے نہ سمجھنے کی وجہ سے پروفیسر کلیم الدین، احسن فاروقی اور بعض دوسرے حضرات اردو تنقیدوں کو مغربی نقادوں کے اصولوں کا نامکمل عکس کہہ کر جھنجلاتے ہیں اور کبھی نذیر احمد اور سرشار کے ناولوں کو محض تمثیلی قصے کہہ کر ان پر سخت تنقیدیں کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے مغربی اثر قبول کرنے کے بعد بھی اردو نثر زبان و بیان کی ان حدوں کو یکسر توڑ نہیں سکتی تھی جو اب تک اس کے اظہار کا ذریعہ بنی ہوئی تھیں۔

مغرب کی نقالی کا الزام محض ایک طرح کی سطح بینی کا غماز ہے اس سے بدلتے ہوئے شعور کی ساری پیچیدگیوں کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

سرسید، نذیر احمد، آزاد، حالی، ذکاء اللہ، محسن الملک، شبلی، سرشار اور شرر ممکن ہے اس مفہوم میں جدید نہ کہے جا سکیں جو آج ہمارے پیش نظر ہے لیکن نثری اسلوب کے لحاظ سے انھوں نے وہ اثرات قبول کر لئے تھے جن کا تقاضا اُن کا زمانہ کر رہا تھا۔ دوسرے الفاظ میں اس دور کی نثر میں ان سارے اسالیب کا عکس دیکھا جا سکتا ہے جو بیسویں صدی کی دوسری تیسری اور چوتھی دہائیوں میں رونما ہوئے۔ اس سفر کی پہلی منزل کا پتہ چلانے کے لئے ہمیں سرسید کے مضامین اور مہدی افادی کے انشائیوں کا مقابلہ کرنا چاہیئے نذیر احمد کی توبۃ النصوح اور رسوا کی امراؤ جان ادا کے اختلاف کو دیکھنا چاہیئے جو حالی اور آزاد سے ہوتی ہوئی سجاد انصاری، عبدالحق، عبدالماجد دریابادی اور محمود شیرانی تک پہونچتی ہے۔ اس بات کو ہر قدم پر ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ یہ ارتقا مواد اور ہیئت، خیالات اور اسالیب ہر ایک میں ہو رہا تھا۔ نئے اصناف ادب کی پیدائش سے الگ قدیم اصناف میں بھی ایسی تبدیلیاں ہو رہی تھیں جو ذہنی تغیر اور میلان کی غمازی کرتی ہیں۔ اگرچہ یہ بات زیادہ تر نظم کے دائرے میں رونما ہوئی لیکن نثر بھی ان تقاضوں کے اثر سے نہ بچ سکی جو تحصیل علم، جذبۂ اصلاح اور توسیع ادب کے تصورات نے پیدا کئے تھے مثلاً وہ انسانوی نثر جو ابتدائی داستانوں میں ملتی ہے، یا فسانۂ عجائب میں رنگینی پیدا کرتی ہے اس نثر میں بدل گئی جس کا مطالبہ

حقیقت پسندی کرتی تھی۔ اس طرح ابتدائی مذہبی رسائل کے اکھڑے اکھڑے اسلوب کی جگہ ایک مدلل اور فلسفیانہ اسلوب آگیا کیونکہ بدلتے ہوئے ذہنوں کے لئے یہی مناسب ہو سکتا تھا۔

دورِ جدید کی اردو نثر کا مطالعہ اگرچہ محض اسلوب کے ارتقا کے نقطۂ نظر سے بھی کیا جا سکتا ہے لیکن اصل مطالعہ وہی ہوگا جو مختلف اصناف ادب کے وجود میں آنے اور مختلف ادبی ضرورتیں پوری کرنے کے سلسلہ میں ہو کیونکہ اسالیب کی تبدیلی اس کا ایک جز ہے۔ عہد جدید کے پہلے دور میں بھی ادیبوں نے شہرت حاصل کی ان میں سے اکثر وہ تھے جو اپنی دماغی اور علمی صلاحیتوں کی وجہ سے اپنے عہد کے رہنما بھی تھے۔ جہاں تک مسلمانوں کا تعلق ہے، ان کی رہبری خالص مذہبی علماء کے ہاتھ سے نکل کر ایسے تعلیم یافتہ لوگوں کے ہاتھ میں پہونچ گئی تھی جو وقت کا ساتھ دینے اور بدلتے ہوئے حالات کے تبیح و خم میں صحیح راستہ تلاش کرنے کے اہل تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مزاج اور دائرہ ادب میں ایک طرح کی ہمہ گیری پائی جاتی ہے انھوں نے خاص مقاصد کے ماتحت ادب اور زندگی کو ایک دوسرے کا ہمدرد معاون اور ہم نوا بنانے کی کوشش کی۔ یہ ایک ایسی روایت کی ابتدا تھی جس نے بعد کے تقریباً ہر بڑے ادیب کو متاثر کیا۔ بیسویں صدی کے ابتدائی دور میں کچھ دنوں تک انھیں بزرگوں کا سکہ چلتا رہا چنانچہ تنوع کے باوجود اس عہد کے ناولوں، انشائیوں، علمی اور تاریخی مقالوں میں ایک اندرونی یکرنگی پائی جاتی ہے۔

ناول کی ابتدا نذیر احمد سے ہوئی جن کے یہاں مقصدیت غالب تھی کہانی کا شعور ان کے یہاں نمایاں طور پر موجود تھا لیکن اس پر وہ خیالات غالب آگئے تھے جنھوں نے نذیر احمد کے سینے میں ہیجان بپا کر رکھا تھا۔ وہ اپنے قصوں کے ذریعہ اس خاندانی، خانگی، مذہبی، اخلاقی اور ذہنی انتشار کی اصلاح کرنا چاہتے تھے جس میں اس وقت کا مسلمان متوسط طبقہ گرفتار ہو گیا تھا۔ اس کی نادر تصویریں اصغری اور اکبری، نصوح اور کلیم، ظاہر دار بیگ اور ابن الوقت، مبتلا اور عارفہ، ہریالی بیگم اور صادقہ کے کرداروں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ترقی اور رجعت کے تصادم سے ایسے ہی کردار وجود میں آسکتے تھے اور ان کا تذکرہ اسی مثالی سطح پر لیکن حقیقت پسندانہ انداز میں ہو سکتا تھا۔ رتن ناتھ سرشار ایک دوسرے مزاج کے ادیب تھے، وہ نہ مصلح تھے نہ رہبر، نہ مولوی تھے نہ پنڈت لیکن وہ بھی اپنی کھلی ہوئی آنکھوں سے ان مٹتے ہوئے مرقعوں کو دیکھ رہے تھے جن میں دھندلاہٹ کے باوجود بڑا بانکپن تھا اور بڑی رنگینی۔ تقریباً سو سال کے اندر اودھ نے ایک ایسی ہندوستانی تہذیب کی تشکیل کی تھی جو تہذیبی ارتقا کی ایک خاص منزل ہی پر وجود میں آسکتی ہے۔ شاید یہ بات عجیب معلوم ہو لیکن ہے ایک حقیقت کہ نذیر احمد کا اسلوب ناول کے لئے جتنا موزوں تھا اتنا سرشار کا نہ تھا۔ سرشار کا ذہن داستان طرازی سے زیادہ قریب تھا۔ ان کا اسلوب تنوع، جاندار، شگفتہ اور دلکش ہونے کے باوجود حقیقت پسندانہ نہیں ہے، نذیر احمد کے لئے یہ بات نہیں کہی جا سکتی۔

نذیر احمد اور سرشار کے لئے یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ کس شکل میں مغربی ادب

سے متاثر تھے لیکن مولانا شرر نے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ ناول نگاری کی طرف ان کی توجہ والٹر اسکاٹ کا ناول ٹیلسمان پڑھنے کے بعد ہوئی۔ شرر اُردو کے ایک بڑے اہم ادیب تھے لیکن ان کی تخلیقی قوت معمولی تھی اسی وجہ سے وہ اپنی ناول نگاری میں انگریزی ادب کے تتبع ہونے کے باوجود ایک حد سے آگے نہ بڑھ سکے۔ اپنے بیشتر ناولوں کے لئے انھوں نے ایک ایسی دنیا کا انتخاب کیا جس میں مذہبی جذبات کی آمیزش بھی تھی اس لئے مذہب اور تاریخ کے ایک رومانی مرکب سے انھوں نے اپنے جذباتی قارئین کو کچھ عرصہ تک متاثر کیا، اس میں کسی حد تک ان کے اسلوب کی رنگینی اور جذباتیت کو بھی دخل تھا۔ ان کے حریف حکیم محمد علی نے بھی اس رنگ کی مقبولیت دیکھکر متعدد ناول لکھے لیکن شرر کی شخصیت ان کے مقابلہ میں عظیم تر ثابت ہوئی۔ مرزا رسوا نے اپنی غیر معمولی علمی اور ذہنی صلاحیتوں کو پوری سنجیدگی اور قوت سے کبھی تخلیقی ادب کی طرف نہیں موڑا تاہم اودھ کی تہذیب کے وہ نقوش جو سرشار سے بچ رہے تھے اُن کی توجہ کا مرکز بنے اور امراؤ جان ادا میں اس حقیقت پسندانہ انداز سے پیش ہوئے جس سے اُردو ناول کی سطح یکایک بلند ہو گئی۔ اُن کا وہی اسلوب جو امراؤ جان ادا اور شریف زادہ میں حقیقت پسندی کی اعلیٰ مثال پیش کرتا ہے، اُن کے دوسرے علمی مضامین میں اپنی تازگی اور شگفتگی کھو دیتا ہے۔

اگرچہ اس وقت تک ہندوستان کی بعض دوسری زبانوں میں ناول نگاری کو فروغ حاصل ہو چکا تھا اور سماجی اور انفرادی زندگی کے بعض مسائل ملکی

اور قومی خصوصیات کے ساتھ پیش کئے جا چکے تھے لیکن اُردو ناول عام زندگی کی تصویروں سے خالی تھا۔ نذیر احمد کے بعض کردار، سرشار کی بعض تصویریں اور رسوا کے بعض افرادِ قصہ یقیناً عوامی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ سب سے پہلے اُن کے دل کے اندر جھانک کر دیکھنے اور اُن کے مسائل سے آنکھیں چار کرنے کی کوشش پریم چند نے کی۔ پریم چند نے ہندوستانی سماج کی وہ دنیا دیکھی جو اس سے پہلے کسی دوسرے ناول نگار نے نہیں دیکھی تھی، عام انسانوں کی دنیا، جس کے گوناگوں مسائل توجہ چاہتے تھے اور پریم چند اس کی مصوری کے اہل ثابت ہوئے انھوں نے زندگی کو طبقوں اور خانوں میں بانٹ کر دیکھنے کے بجائے مکمل طور سے دیکھا اس لئے ان کے ناولوں میں بعض خامیوں کے باوجود ہندوستان کا دھڑکتا ہوا دل نظر آجاتا ہے جہاں زندگی کی سادگی میں پیچیدگی اور صدیوں کی جہالت اور پستی میں اخلاقی قدروں کے نباہ کی کوشش موجود ہے۔ پریم چند نے جو نثری اسلوب اپنایا وہ زبان کے حسن سے مالا مال ہے اور اظہارِ خیال کی ان پیچیدگیوں پر حاوی ہے جو خارجی حالات اور داخلی کیفیات دونوں میں اپنا الگ الگ رنگ رکھتی ہیں۔

پریم چند نے حقیقت پسندی کے جس اسلوب کو فروغ دیا تھا اس کے متوازی ایک رومانی اسلوب بھی پروان چڑھ رہا تھا جس کی آبیاری سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری وغیرہ کے ہاتھوں ہو رہی تھی۔ ان کے یہاں نثری اسلوب ادبی نقطۂ نظر سے زیادہ نکھری ہوئی شکل میں نظر آتا ہے لیکن وہ مواد اور

موضوع پر حاوی ہو جانے کی وجہ سے قصہ کی اہمیت کو گھٹا دیتا ہے اور سماج کی اس کشمکش کو بھرپور ڈھنگ سے سامنے نہیں لاتا جس کے دیکھنے اور دکھانے کا مطالبہ بیسویں صدی کا ذہن کرتا تھا۔ اگرچہ پریم چند ٹالسٹائے، گورکی اور بعض دوسرے مغربی ادیبوں سے متاثر تھے لیکن جو نئے تجربے قصہ گوئی کے میدان میں ہو رہے تھے اور جن میں فرائڈ کے اثرات نمایاں تھے، ان سے وہ بے خبر تھے یا ممکن ہے کہ باخبر رہے ہوں اور ان سے دلچسپی نہ رہی ہو۔ لیکن نئی نسل ان تجربات پر بھی لبیک کہنے کے لئے آمادہ تھی چنانچہ اس نقطہ نظر سے سب سے پہلا مختصر ناول لندن کی ایک رات سجاد ظہیر نے لکھا جس میں سیاست، جنس، تہذیب، تعلیم، شعور اور لاشعور سب کو ملا کر ایک ایسا آمیزہ تیار کر دیا گیا ہے جو جدید ہونے کی وجہ سے ضرور لذیذ تھا لیکن جس پر کاربند ہونا ہر ناول نگار کے امکان میں نہیں تھا، چنانچہ یہ تجربہ زیادہ آگے نہ بڑھ سکا۔

اس درمیان میں چند اور لکھنے والوں نے شہرت حاصل کی لیکن اُن کا مطمح نظر صرف سطحی زندگی کو پیش کرنا تھا۔ ان کے ناولوں میں معمولی رومانی قصے ہلکے پھلکے سماجی تصورات کے پس منظر میں پیش کئے جاتے تھے۔ ان میں فیاض علی، ایم اسلم، رئیس احمد جعفری، رشید اختر ندوی، قیسی رامپوری، اے آر خاتون کے بعض ناولوں نے ہر دلعزیزی حاصل کی لیکن ان میں نہ تو موضوعات کا دائرہ وسیع ہوا، نہ نگاہ گہرائی میں گئی نہ فن میں کسی قسم کی بلندی آئی نہ زبان و بیان کی حدیں پھیلیں اور نہ کوئی ایسا اسلوب وجود

یں آیا جسے ناول نگاری کی روایت میں اضافہ کہا جا سکے۔

تقریباً ۱۹۴۰ء کے بعد سے عزیز احمد، کرشن چندر، عصمت، اے حمید قرۃ العین حیدر، احسن فاروقی وغیرہ نے فن اور فکر دونوں کے لحاظ سے ناول کو ایک نیا موڑ دیا اگرچہ یہ بات قابل افسوس ہے کہ پریم چند کی روایت جو سب سے زیادہ جاندار روایت تھی، آگے نہ بڑھ سکی۔ غالباً اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ نئے لکھنے والے محض شہری زندگی اور اُس میں بھی صرف مخصوص لوگوں سے واقف ہیں، انھیں اُس وسیع دنیا سے زیادہ دلچسپی نہیں جو پریم چند نے تلاش کی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ زندگی اپنے سارے پیچ و خم اور نشیب و فراز کے ساتھ ناولوں میں رونما نہیں ہوئی۔ عزیز احمد نے فن کارانہ طور پر چست ناول لکھے لیکن ان کا موضوع اندھیروں، جنسی بے عنوانیوں اور خاص قسم کی نفسیاتی الجھنوں سے آگے نہ بڑھ سکا۔ گریز اور ایسی بلندی ایسی پستی ان کے فن اور موضوع دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کرشن چندر نے شکست سے شروع کر کے اس وقت تک متعدد ناول لکھے ہیں لیکن ابھی تک ان کے کسی ناول میں وہ عظمت نہیں پیدا ہو سکی، ناول نگاری کا معیار جس کا مطالبہ کرتا ہے۔ زندگی میں حسن، خوشی، امن اور انصاف کی تلاش میں انھوں نے بہت سی غلاظتیں بھی دیکھی اور دکھائی ہیں لیکن ان کی گرفت ابھی ناول کے فن پر ڈھیلی ہے اور اظہار و بیان کی لذت، موضوع کی اہمیت پر غالب آ جاتی ہے۔ عصمت نے کم سے کم ٹیڑھی لکیر میں جوان مردوں اور عورتوں کی نفسیاتی اور جنسی زندگی کے ٹیڑھے پن کو اس خوبی سے بے نقاب کیا ہے

کہ اس کا جواب صرف مغربی ادب میں مل سکتا ہے لیکن ان کے تجربوں اور خیالوں کا دائرہ بھی تنگ نظر آتا ہے۔ اے حمید نے خوبصورت رومانی ناول لکھے ہیں جن میں گہرائی نہ ہونے کے باوجود ایسا پُرکشش افسانوی رنگ ہے جو شاعری کی سرحد کو چھو لیتا ہے۔ انھیں بھی زندگی کے گہرے تجربات سے کوئی دلچسپی نہیں معلوم ہوتی۔ قرۃ العین حیدر کے ناول اہم تاریخی پس منظر میں زندگی کا جائزہ لیتے ہیں، خاص کر آگ کا دریا نکرا اور رفن دونوں کے لحاظ سے ایک عظیم الشان تجربے کا پتہ دیتا ہے جس میں اُن کا ذہن انسانی زندگی کے بعض ابدی میلانات اور تصوّرات سے نقاب اُٹھانے کی کوشش کرتا ہے اور ان کا اسلوب بڑی خوبی سے ان کا ساتھ دیتا ہے۔ اس طرح اُردو کے سیکڑوں ناولوں میں سے صرف چند ایسے ہیں جن کا ذکر اُردو نثر اور اُس کے اسلوب کے ارتقا کے سلسلہ میں کیا جا سکتا ہے۔

کم و بیش یہی باتیں مختصر افسانوں کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہیں کیونکہ ان میں اکثر لکھنے والے مشترک ہیں لیکن یہاں اس حقیقت کا اظہار ضروری ہے کہ اگرچہ ہمارے ناول نگار اس عالمی معیار کو نہ پا سکے جو روس، یورپ اور امریکہ نے قائم کر دیا ہے لیکن مختصر افسانوں میں سے کچھ اچھی کہانیوں کا ایک ایسا انتخاب ضرور پیش کیا جا سکتا ہے جو اس معیار تک پہونچ جاتی ہیں جس کی جستجو ایک نقاد کر سکتا ہے۔ ان فن کاروں میں پریم چند، علی عباس حسینی کوثر چاندپوری، احمد علی، منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت، حیات اللہ احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، قرۃ العین، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، اشک

بلونت سنگھ ، عزیز احمد ، حسن عسکری ، اختر اورینوی ، اختر انصاری اور مسیح الحسن کے نام لیے جاسکتے ہیں جنھوں نے افسانے کا سر بلند کیا ہے۔ ان کے موضوع متنوع ہیں اور ان کی تکنیک جاندار، ان کو بیان پر قدرت حاصل ہے اور افسانوی اسلوب کو تخلیقی رنگ میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں پچیس تیس سال کے اُردو افسانوں کا مطالعہ یہ بھی واضح کرتا ہے کہ وہ لکھنے والوں کے انفرادی زاویۂ نظر کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ رہا ہے۔ افسانہ نگاروں کی ایک جدید نسل نے اس روایت کو آگے بڑھایا ہے اور اُس کے متنوع کو برقرار رکھا ہے جس سے اُردو افسانہ نویسی کا سراب بھی اونچا ہے۔ اس کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں جیلانی بانو ، رام لال ، شوکت صدیقی ، رضیہ سجاد ظہیر ، صادق حسین ، مہندر ناتھ ، دیوندر اسر ، انور عظیم ، انتظار حسین ، اشفاق احمد ، واجدہ تبسم ، بشیشر پردیپ ، اقبال متین ، عابد سہیل ، اقبال مجید اور کئی دوسرے فن کار ہیں جنھیں مختصر افسانہ نویسی کا کوئی مطالعہ نظر انداز نہیں کر سکتا۔

دورِ جدید کی ابتدا ہی سے اُردو نثر کا مزاج بدلنے اور اسے علمی وقار بخشنے میں تنقید کا سب سے زیادہ ہاتھ رہا ہے۔ شاید یہ کہنا زیادہ مناسب ہو کہ ادبی تنقید خود اس نئے بنتے ہوئے تنقیدی شعور کا ایک جُز تھی جو حالات نے پیدا کیا تھا۔ تذکرہ نویسی کی بے ربطی سے چھلانگ لگا کر آبِ حیات، مقدمہ شعر و شاعری، شعر العجم اور کاشف الحقائق تک پہونچنا خود اس بات کا ثبوت ہے کہ وقت ایک منطقی اور حقیقت پسندانہ انداز نظر، گہرے غور و فکر، تجزیہ

اور ترکیب کا مطالعہ کر رہا تھا۔ اس حقیقت سے انکار کرنا تو ممکن نہ ہوگا کہ یہ بہت کچھ مغربی اثرات کا نتیجہ ہیں لیکن یہ کہنا بھی اُسی حقیقت کا جُز ہوگا کہ ان ادیبوں نے محض مغرب کے سہارے ترقی کی یہ راہ طے نہیں کی بلکہ اپنی ادبی روایات اور مشرقی تصوّرات اخلاق و تہذیب کو بھی برقرار رکھا۔ تنقید سے تخلیقی کام کرنے والوں کو فائدہ پہونچتا ہے یا نہیں، ان کی رہنمائی ہوتی ہے یا نہیں، یہ کہنا تو بہت مشکل ہے لیکن اس سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ ادبی کارواں نے کسی خاص سمت میں کتنا راستہ طے کیا ہے اور کس طرح۔ اور چونکہ یہ بحث مدلّل تنقیدی انداز ہی میں ہو سکتی ہے اس لئے تخلیقی کام کرنے والوں کا اس سے متاثر ہونا بعید بھی نہیں۔

آزاد، حالی اور شبلی نے تنقید کے ساتھ ادبی تحقیق کی راہیں بھی کھول دی تھیں جن پر چل کر مولوی عبدالحق، حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر زور، عبدالقادر سروری، نصیرالدین ہاشمی، مسعود حسن رضوی، قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، مہیش پرشاد، عبدالستار صدیقی وغیرہ نے جدید تحقیقی اسلوب کا ایک اعلیٰ معیار قائم کر دیا۔ تحقیق ادب کے لئے کوئی نئی چیز نہیں ہے لیکن وہ بھی جب حقیقت پسندانہ انداز نگاہ کا مطالبہ کرتی ہے وہ ماضی کے حالات کو دیکھتے ہوئے بیسویں صدی سے پہلے ممکن نہ تھی۔ درمیان میں ایک ایسا دور بھی آیا جب تحقیق اور تنقید ایک دوسرے کی حریف نظر آنے لگیں اور ایک کو دوسرے پر اس طرح ترجیح دی جانے لگی گویا دوسری صنف توسیع ادب کے لئے کسی حیثیت سے بھی مفید نہیں ہے۔ اس عہد میں تحقیق کو گورکنی اور

تنقید کو محض تشریح اور تاثر قرار دیا گیا۔ لیکن موجودہ عہد میں نہ صرف دونوں کو الگ الگ اہمیتوں کو تسلیم کیا جا رہا ہے بلکہ یہ خیال بھی جڑ پکڑتا جا رہا ہے کہ دونوں ایک ساتھ مل کر ہی ادب کی صحیح راہ پر لگا سکتے ہیں۔

تنقید کا موجودہ دور اس ذہنی اور نظریاتی کشمکش کا نمائندہ ہے جس سے ہندوستان گذر رہا ہے۔ یہ کہنا بالکل غلط ہوگا کہ قدیم اور جدید، مشرق اور مغرب، ادبی اور سماجی حقیقت، ادیب کی آزادی اور ذمہ داری یا جانبداری پروپگنڈہ اور عدم مقصدیت کی ساری بحثیں ختم ہو چکی ہیں کیونکہ یہ تصورات زندگی کی اس جدلیاتی بنیاد کی پیداوار ہیں جسے مادی حقائق کی روشنی میں نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے آج خالص ادب کے علمبردار بھی پائے جاتے ہیں اور ادب کے سماجی پہلوؤں پر زور دینے والے بھی، ادب کے شارح اور مفسر بھی ملتے ہیں، ناقد اور مبصر بھی، تاثراتی اور جمالیاتی انداز نظر کے حامی بھی دکھائی دیتے ہیں اور سائنٹفک طریق کار کے مبلغ بھی اس تصادم اور کشاکش سے یقیناً اُردو ادب کو فائدہ حاصل ہو رہا ہے اور نثری اسالیب میں وہ سنجیدگی اور توانائی آرہی ہے جو تنقیدی ہوتے ہوئے بھی تخلیقی کہی جا سکتی ہے۔ موجودہ نقادوں میں فراق گورکھپوری، مجنوں، ڈاکٹر عبداللہ، آل احمد سرور، کلیم الدین، اختر اورینوی، اختر انصاری، خورشید الاسلام، مسعود حسین خاں، ڈاکٹر اعجاز حسین، وقار عظیم، محمد حسن ڈاکٹر احسن فاروقی، خلیل الرحمٰن، مجتبیٰ حسین، عبادت بریلوی، ممتاز حسین سجاد ظہیر، ریاض احمد، جمیل جالبی وغیرہ جیسے مختلف انداز نظر رکھنے والے

نقاد موجود ہیں، گو یہ نئے نقاد اسی روایت کے پیدا کردہ ہیں جنھوں نے آزاد، حالی اور سلیم پانی پتی کے بعد نیاز، مہدی افادی، سلیمان ندوی، چکبست، پنڈت کیفی، مسعود حسن رضوی، عظمت اللہ، عبدالماجد دریابادی سجاد انصاری، زور، سروری، اثر لکھنوی، اختر علی تلہری وغیرہ کو جنم دیا تھا تاہم انھوں نے اپنے بزرگوں کے سرمایہ ہی پر اکتفا نہیں کی بلکہ اپنے شعور اور ذوق کی رہنمائی میں بڑی سنجیدگی سے فلسفۂ ادب کی وہ گتھیاں کھولنے کی کوشش کی ہے جسے ساری دنیا کے نقاد کھولنے میں مصروف ہیں۔

نثر نگاری کا وہ سنجیدہ اسلوب جس کا ایک رنگ تنقید میں نمایاں ہوا وہ ایسی علمی اور فلسفیانہ تحریروں میں بھی ظاہر ہوا جو ہلکے پھلکے انشائیوں سے الگ پروان چڑھ رہا تھا اس کے اچھے نمونے مولانا ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر ذاکر حسین، پروفیسر مجیب، ڈاکٹر عابد حسین، خواجہ غلام السیدین، رشید احمد صدیقی اور یوسف حسین خاں کی تحریروں میں مل جاتے ہیں، اسی طرح تاریخ نویسی، سوانح نگاری اور اعلیٰ مذہبی نثر نگاری نے بھی جدید اسلوب نثر میں ڈھلنے کی کوشش کی اور اگرچہ یہ کہنا مشکل ہے کہ سوانح نگاری اور تاریخ نویسی کو حالی، شبلی اور آزاد نے جس اعلیٰ معیار پر پہونچا دیا تھا، موجودہ دور کے لکھنے والوں نے اس پر کوئی اضافہ کیا ہے یا نہیں، تاہم یہ بات نمایاں ہے کہ ان موضوعات کی طرف جتنی توجہ ہونی چاہیئے تھی وہ نہیں کی جا رہی ہے اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ایسی نثر یا تو صحافت بن کر رہ جاتی ہے یا کچھ ایسی

غیر ادبی شکل اختیار کر لیتی ہیں کہ ان کی حیثیت اظہار معلومات سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔

اردو ڈرامے کا سارا سرمایہ جدید ہے اور اس کا بیشتر حصہ نثر میں ملتا ہے عالمی ادب میں ڈراما نگاری کو ہزارہا سال سے ایک غیر معمولی ادبی مقام حاصل ہے، موجودہ عہد میں بھی اُس میں برابر ایسے تجربے کئے جاتے رہے ہیں جو ایک طرف تو ان کی ادبی اور شاعرانہ خصوصیات پر اثر انداز ہوتے ہیں اور دوسری طرف اسٹیج کی ٹکنیک سے مطابقت حاصل کرنے میں معاون بنتے ہیں لیکن اُردو میں ڈراما کسی وقت بھی ایک اہم ادبی صنف نہیں بن سکا۔ تیس چالیس سال پہلے آغا حشر کے ڈرامے ہمارا سب سے قیمتی سرمایہ تھے۔ اس میں شک نہیں کہ ان ڈراموں میں کہیں کہیں ایک ادبی اسلوب بھی نظر آجاتا ہے۔ لیکن اکثر ڈرامے محض وقتی تفریح کا سامان بہم پہونچاتے ہیں۔ عالمی معیار کو سامنے رکھ کر جب پنڈت کیفی، ڈاکٹر عابد حسین، ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی نے اصلاح کی کوشش کی تو انھیں کچھ زیادہ کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔ امتیاز علی تاج کے انارکلی اور پروفیسر مجیب کے خانہ جنگی، جبّہ خاتون اور آزمائش کو چھوڑ کر بہت کم ڈرامے ایسے نظر آتے ہیں جو بہ یک وقت ادبی ذوق کی تسکین کا سامان بھی فراہم کریں، ڈرامائی اسلوب کی اعلیٰ مثال بھی کہے جا سکیں اور فن کی ان ضرورتوں کا بھی لحاظ رکھیں جنھیں ڈرامے کے لئے ضروری قرار دیا گیا ہے۔

ایک دکیٹ کے ڈراموں نے یقیناً ارتقائے فن کا بہتر ثبوت دیا ہے۔

اگرچہ ان میں سے اکثر ڈرامے ریڈیو کی ضروریات کو سامنے رکھ کر لکھے گئے ہیں تاہم ان کا ادبی حسن جاذبِ توجہ ہے۔ کرشن چندر، منٹو، عصمت، افسک بیدی، رفیع پیر، اصغر بٹ، محمد حسن، یونس سرن شرما، مرزا ادیب، جاوید اقبال، اور عنایت اللہ اور بعض دوسرے نوجوان لکھنے والوں نے مغربی ڈراموں سے متاثر ہو کر اردو میں کافی تنوع پیدا کیا ہے۔

نثری اسلوب کی وہ شگفتگی جو نذیر احمد، سرشار اور سجاد حسین کی تحریروں سے وجود میں آئی تھی باقاعدہ ایک صنفِ ادب میں ڈھل گئی جس کا ایک پہلو مزاحیہ افسانوں، ناولوں اور خاکوں میں رونما ہوا دوسرا جدید انشائیہ میں۔ مقالہ نگاری اور مضمون نویسی کی وہ روایت جو ماسٹر رام چندر، سرسید، حالی، آزاد شبلی، شرر، ذکاء اللہ کے ہاتھوں قائم ہوئی تھی، حسن نظامی، محفوظ علی بدایونی، پطرس، فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، کپور، کرشن چندر ابراہیم جلیس وزیر آغا، نظیر صدیقی، فرقت، امجد حسین، مشتاق، جمال پاشا کے فکاہی اور طنزیہ مضامین میں ترقی کر گئی اور چاہے ایک صنفِ ادب کی حیثیت سے انشائیہ ادب کی تاریخ میں کوئی اہم جگہ حاصل نہ کر سکے لیکن اس کا مستقل درخشاں نظر آتا ہے۔ مزاحیہ افسانوی ادب کی نمائندگی ملا رموزی، عظیم بیگ چغتائی اور شوکت تھانوی کے فن میں ہوتی ہے۔ ملا رموزی نے اپنی گلابی اردو میں ایک ایسے اسلوب کا تجربہ کیا جو مقبول نہ ہو سکا۔ عظیم بیگ کی نثر میں کوئی مخصوص ادبی حسن نہ پیدا ہو سکا لیکن شوکت تھانوی کے بہت سے جملے اور فقرے بے ساختہ پن، شگفتگی اور ادبیت کا حسین امتزاج پیش کرتے

ہیں۔ ادبی نقطۂ نظر سے طنز و مزاح کو بہت اعلیٰ مرتبہ نہ دیا جا سکے لیکن فرحت اللہ بیگ، پطرس، رشید احمد صدیقی اور کپور نے نثر کے جو شگفتہ نمونے پیش کئے ہیں اُن میں مسرت، تفریح اور تلقین کے بہت سے زندہ پہلو موجود ہیں۔

اگرچہ دورِ جدید کو کبھی سائنس کا اور کبھی نثر کا دور کہا گیا ہے لیکن جہاں تک اُردو کا تعلق ہے، نہ اس میں قابل ذکر سائنسی ادب کو فروغ حاصل ہوا اور نہ نثری ادب نے وہ مقام حاصل کیا جو شعری ادب کو حاصل ہے۔ پھر بھی تخلیقی ادب کے مختلف شعبوں میں، کلاسکی، رومانی، علمی اور فنی تجربوں کی کثرت نے جدید نثر کو ایک ایسی توانائی بخشی ہے کہ اُس کے بہترین حصّے کسی ادب کے مقابلہ میں پیش کئے جا سکتے ہیں اگرچہ ایسے حصوں کی مقدار بہت کم ہو گی۔ نثر کی خصوصیات اظہارِ خیال کی برجستگی، روانی، ادبی لطافت اور استدلالی انداز میں رونما ہوتی ہیں، انھیں پر قدرت حاصل کر کے ادیب صاحبِ اسلوب بنتا ہے اور اگر اسلوب کی جستجو میں مواد اور موضوع کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے یا ادبی شان پیدا کرنے کی خواہش میں صرف بات میں بات پیدا کرنے پر اکتفا کی جائے تو نثر مکمل طور پر ادبی نہیں کہی جا سکتی۔ محض اظہارِ خیال، اظہارِ معلومات یا خوبصورت لفظوں کی قطار نثر نہیں ہے بلکہ اُس کا اندرونی معنوی ربط بھی اتنا ہی اہم ہے کیونکہ دونوں کے امتزاج کے بغیر وہ پُر آہنگ، جاندار اور معنی خیز نہیں بن سکتی اور نہ پڑھنے والے پر اپنا جادو کر سکتی ہے۔ موجودہ اُردو نثر ان مرحلوں سے گزر رہی ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ اس کے بال و پر میں کافی طاقت آ چکی ہے لیکن ابھی اس کو مغربی ادب کے سرچشموں سے وہ توانائی

ہوسکتی ہے جو رگ و پے میں ایک بجلی کی طاقت کی طرح سرایت کر جائے اور لکھنے والے صرف صحیح نثر لکھنے پر اکتفا نہ کریں بلکہ اعلیٰ ادبی نثر بھی لکھ سکیں۔ جو انفرادی اور قومی شخصیت کی مظہر ہو اور زبان کے اندر چھپی ہوئی وہ قوتِ اظہار زیادہ سے زیادہ بروئے کار لائی جا سکے جسے محنت کرنے والا دماغ اور ریاضت کرنے والی آنکھ ہی دیکھ سکتی ہے اور وہ بھی اُس وقت جب ادب اور فن کا صحیح احساس لکھنے والے میں پیدا ہو چکا ہو۔

جدید اُردو نثر میں اسالیب کے ارتقا کا یہ مختصر جائزہ، بالواسطہ موضوع کے تغیرات اور ارتقا کا جائزہ بھی بن گیا ہے، جس سے یہ بات اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ فن میں مواد اور ہیئت کا تعلق اتنا گہرا ہے کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ موضوع کے سفر کی کہانی اسلوب کے ارتقا کی کہانی بھی بن جاتی ہے۔ جس لکھنے والے کو اس کا احساس ہے وہی اچھی نثر لکھ سکتا ہے۔ محض الفاظ اور قواعد زبان کا علم کافی نہیں اپنے مفہوم پر قدرت اور اپنے ارادۂ اظہار پر اعتبار ہونا بھی ضروری ہے کیونکہ الفاظ اور ان کی ترتیب میں حُسن، زور اور اسلوب کا ذاتی رنگ معنی اور مفہوم ہی کی گرمی سے پیدا ہو سکتا ہے۔

۱۹۶۲ء

اُردو افسانہ

(ہندوستان میں)[1]

اُردو افسانے کی ابتداء اور نشو ونما کی کہانی بیسویں صدی کے ادبی شعور اور ذہنی ارتقا سے گہرا ربط رکھتی ہے۔ ادبی اصناف کے نسب ناموں کی کھوج لگانے والے اس کا رشتہ قدیم کہانیوں، حکایتوں اور حقیقتوں سے جوڑ سکتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ بہت سے عناصر کے اشتراک اور سطحی مماثلت کے باوجود اُردو کا مختصر افسانہ عصری تقاضوں ہی کا نتیجہ ہے، یہ ایک نئے شعور کا اظہار اور ایک نئی دریافت ہے جو اپنی تہہ در تہہ معنوی خصوصیات کی وجہ سے کہانی کی اُس ہیئت کا عکس معلوم ہوتا ہے جس کا ارتقا انیسویں صدی کے یورپ اور امریکہ میں ہوا۔ یقیناً مہابھارت، جاتیکا، پنچ تنتر، ہتوپدیش، اور کتھا سرت ساگر کی کہانیوں کو جنم دینے والا یہ دیس تخلیقی ادب کی اس صنف کا سب سے بڑا

---

[1] یہ مقالہ کشمیر فیسٹول منعقدہ جموں یکم فروری ۱۹۶۲ء کی ادبی نشست میں پڑھا گیا

مرکز ہے لیکن مختصر افسانہ اپنی اندرونی منطق اور فنی ترکیب کی وجہ سے ایک الگ تاریخ رکھتا ہے اور جہاں تک اُردو کا تعلق ہے اس کا آغاز پریم چند اور سید سجاد حیدر یلدرم کی تحریری کاوشوں سے پہلے مشکل ہی سے کیا جا سکتا ہے۔ اگر کسی رسالہ یا اخبار میں ۱۹۰۵ء سے پہلے ایسے افسانے مل جائیں جنھیں جدید مختصر افسانہ کہا جا سکے تو وہ بھی مغربی اثرات ہی کا پرتو ہوں گے۔ اس مختصر مقالہ میں اُردو کا پہلا مختصر افسانہ تلاش کرنے کے بجائے اس کے فنی اور فکری ارتقا کی بعض خصوصیات کی جانب متوجہ کرنا مقصود ہے۔

ادب کی ہر دوسری صنف کی طرح مختصر افسانے کا مطالعہ بھی کئی زاویوں سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ محض معروضی انداز نظر اختیار کر کے یہ دیکھا جائے کہ اُردو کے مختصر افسانوں میں انسانی زندگی کے کون کون سے پہلو کس کس طرح پیش کیے گئے ہیں۔ اس میں تنقید کے بجائے تجزیہ اور تحلیل سے کام لیا جائے تاکہ کچھ اچھے افسانوں کا حسن ہم پر آشکارا ہو جائے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ افسانوں کا مطالعہ افسانہ نگار کی نفسیات، اس کے تجربوں کی نوعیت اور مقصد اظہار کی روشنی میں کیا جائے تاکہ افسانہ اور افسانہ نگار دونوں کا مطالعہ ساتھ ساتھ ہوتا جائے۔ اس صورت میں بھی تنقید سے پہلو تہی کی جا سکتی ہے۔ تیسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ افسانے کو ایک سماجی دستاویز کی حیثیت سے دیکھا جائے اور اس میں پیش کی ہوئی زندگی کی بنیاد پر قومی مزاج اور کردار کے بنیادی پہلوؤں کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ اس حالت میں افسانے کی فنی خصوصیات پر زیادہ غور کرنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی، صرف اُس کا

مواد جاذبِ توجہ بنتا ہے اور چوتھا طریقہ یہ ہے کہ افسانے کے تاریخی ارتقا کو بنیاد بنا کر، اوپر بیان کی ہوئی تمام صورتوں کو اس میں شامل کر لیا جائے یعنی موضوع کے انتخاب، فن پر گرفت، مواد کی پیشکش اور مقصد اظہار کو افسانہ نگار کے شخصی رجحان اور سماجی شعور کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کی جائے تاکہ فکر و فن کے ارتقا کا اندازہ ساتھ ساتھ ہوتا چلے۔ یہ طریقہ کیوں اور کیسے کا جواب بھی دیتا چلتا ہے، مصنف یا افسانہ نگار کے خلوت خانۂ دل تک بھی پہونچاتا ہے اور افسانے کے تفریحی پہلو یا لطف اندوزی سے بھی محروم نہیں رکھتا۔ اردو افسانے کے پچپن سالہ تاریخ کا جائزہ اسی نوعیت سے لیا گیا ہے اور افسانوں یا افسانہ نگاروں کی فہرست دینے کے بجائے ارتقا کی بنیادی منزلوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ سب سے پہلی بات جو اردو افسانے کا تاریخی مطالعہ کرنے والے کو متوجہ کرتی ہے یہ کہ اسے گھٹنوں چل کر جوان نہیں ہونا پڑا بلکہ اس کی پیدائش ہی شعور کے ایک تابناک دور میں ہوئی، ایک ایسے دور میں جب ادب قومی زندگی میں ایک تعمیری رول ادا کرنے لگا تھا، اس لئے اردو کا مختصر افسانہ ایک طرح کا فکری اور فنی احساس لئے ہوئے پیدا ہوا۔ مغرب کو ڈیڈ گرا ایلین اور ڈنگ اور ہاتھورن جیسے ادیب مل گئے تھے جنھوں نے ہاتھ لگاتے ہی اسے بام عروج پر پہونچا دیا تو اردو کو بھی سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند جیسے غیر معمولی فن کار ہاتھ آگئے جن کی ریاضت اور فنی سوجھ بوجھ نے پہلے ہی دن اسے حسین اور نوجوان بنا کر پیش کیا۔ بیسویں صدی ہندوستان میں حقیقت اور رومانیت کا امتزاج لے کر آئی تھی، انیسویں صدی کے ادبی نشاۃ ثانیہ

نے ذہن اور جذبے دونوں کو مہمیز کر دیا تھا اور تخلیقی ذہن نئے سانچوں میں ڈھلتی ہوئی زندگی کو اپنے خوابوں کے مطابق پیش کرنے میں آزاد تھا۔ یلدرم نے اُسے خیالستان میں پیش کیا اور پریم چند نے سوزِ وطن اور پریم پچیسی میں۔ دونوں کے افسانے نئے فنی تصورات اور امکانات سے مالا مال ہیں اور دونوں کے موضوعات اس معاشرتی اور سیاسی زندگی سے لئے گئے ہیں جو اُن کے گرد و پیش بکھری پڑی تھی، فرق یہ ہے کہ ایک عورت کے خیالی پیکر سے آسودگی چاہتا ہے، دوسرا وطن کی رومانی محبت کے گرد کہانی کا جال بنتا ہے دونوں زندگی کا پُرخلوص مشاہدہ کرتے ہیں لیکن شعور اور مقصد کی مختلف عینکوں سے کیونکہ دونوں کے ذہنی اور جذباتی پس منظر مختلف ہیں۔ آسانی کے لئے اِن دونوں رنگوں کو رومانی اور حقیقت پسندانہ کہہ سکتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ دونوں رجحانات ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے بھی ملتے ہیں، ہاں کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے یہ ضرور درست ہے کہ یلدرم اور اُن سے متاثر ہونے والے حقیقی زندگی پر ایک خیالی اور جذباتی غلاف چڑھا کر واقعات کی تصویر کشی کرتے تھے اور پریم چند اور اُن کے ہم نوا مثالیت پسند ہوتے ہوئے بھی حقائق کی ٹھوس زمین پر چلتے تھے۔ عصری سماجی زندگی کے نقوش ہر جگہ مل جاتے ہیں حالانکہ کچھ وقت گذر جانے کے بعد نقطۂ نگاہ اور انتخاب مواد کا فرق زیادہ نمایاں ہونے لگا۔ اگر کوئی شخص زمانہ، ادیب، العصر، مخزن، صلائے عام، نقاد، نگار کا مطالعہ کرے تو تقریباً ۱۹۳۰ء تک یہ دونوں رجحان کم و بیش متوازی چلتے اور اپنے اپنے بنیادی طور پر مضبوطی سے

چکر لگاتے ہوئے نظر آئیں گے۔ یلدرم کے ساتھ نیاز فتحپوری، ل احمد، مجنوں کے نام ملیں گے تو پریم چند کے قریب سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، حامد اللہ افسر دکھائی دیں گے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہم انھیں یلدرم یا پریم چند کے مقلدین اور متبعین میں شمار کریں لیکن یہ بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ زندگی کے خام مواد سے مختلف قسم کے افسانے تخلیق کرنے کی ٹکنیک اُردو میں تھوڑے ہی دنوں کے اندر وجود میں آگئی تھی اور ان میں سے ہر افسانہ نگار اپنی ذہنی اور جذباتی سطح اور اپنی علمی اور نفسیاتی بصیرت کے مطابق زندگی کی ایسی دھندلی اور گہری تصویریں پیش کر رہا تھا جنھیں ان دو رنگوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔

ایک افسانہ نگار کی اہمیت، عظمت اور کامیابی کا تعین زندگی پر اس کی گرفت، مشاہدے کی طاقت، فنی چابکدستی اور مقصد کی بلندی سے ہوتا ہے، اس حیثیت سے دیکھا جائے تو ہر ایک مختلف سطح پر نظر آتا ہے یلدرم مرد اور عورت کی رومانی محبت اور قرب کے فطری حق کے لئے جد و جہد کرتے دکھائی دیتے ہیں اُن کی توجہ اس دلکش مسئلہ کو ایک دلکش کہانی اور دلکش زبان میں پیش کرنے کی جانب ہے یہی حال نیاز کا ہے جو اور زیادہ شدت سے زندگی کے حزن و طرب کو شعر بنا کر آسودگی حاصل کرتے ہیں، سلطان حیدر جوش میں اصلاح کا جذبہ شدید ہے، وہ طنز کی مدد سے اپنے مقصد تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان افسانہ نویسوں کے فن میں کوئی خصوص ارتقا نہیں ہوتا، موضوعات میں وزن اور عظمت کا اضافہ نہیں ہوتا اس کے برعکس پریم چند کا دائرہ خیال ذاتی نہیں سماجی، انفرادی نہیں قومی، جنسی نہیں

حقیقی واقعات کا احاطہ کرتا اور زندگی کے اعلیٰ تقاضوں کو نصب العین بناکر افسانے کی حدیں متعین کرتا ہے۔ اُن کا پہلا افسانہ "دنیا کا سب سے انمول رتن" داستانی فضا، شاعرانہ زبان، رومانی اندازِ نظر اور آزادی کے اعلیٰ انسانی نصب العین کے امتزاج سے وجود میں آیا تھا لیکن اس میں بھی مقصد کی وہ آگ تھی جس نے برطانوی استعمار کے سکون اور عیش کو جلا دیا تھا۔ اس کے پیچھے ایک واضح تصوّرِ حیات کی طاقت اور بلند پایہ مقصد کی تابناکی تھی۔ زندگی میں حسن، انصاف، محبت، انسانیت اور ترقی پذیری کی جستجو انھیں عوام میں لے گئی جہاں انھیں ہندوستان ملا جو ابھی تک اپنی اس بھرپور شکل میں کسی فن کار کو نہیں ملا تھا اور یہی اپنی مسرّت اور امنگ سے اپنے خواب اور آدرش، اپنے دکھ درد، اپنی پستی اور بدحالی، اپنی بڑائی اور چھوٹے پن اپنی خواہش آزادی اور غلامی کے ساتھ اُن کا موضوع بن گیا۔ اسی کے جیب و دامن میں انھیں موضوعات ملے اور اسی کی سچی تصویر کشی کی کوشش میں انھیں اپنا فن ملا۔ انھوں نے اپنی کہانیوں میں عام زندگی کے اکثر پہلوؤں کو سمیٹ لیا اور حبِ وطن، راجہ ہردول، رانی سارندھا، وکرمادتیہ کا تیغہ، بڑے گھر کی بیٹی، بوڑھی کاکی، پوس کی رات نشہ، ماں کا دل، سوتیلی ماں، جلوس، شطرنج کی بازی، حج اکبر، عیدگاہ نمک کا داروغہ اور ادیب کی عزت کی تخلیق کرکے انھوں نے اپنے آخری دنوں میں کفن کی تخلیق کی تو اُن کے یہاں فکر اور فن، مواد اور ہئیت کا ایسا حسین امتزاج ہوچکا تھا جو عروجِ فن کی آخری منزل ہے۔

پریم چند کی طرح عام زندگی کو افسانوں کا موضوع اعظم کریوی اور علی عباس حسینی

نے بھی بنایا۔ یہ دونوں افسانہ نگار بھی ہندوستان کے دیہاتوں سے واقف تھے۔ اعظم کریوی کا دائرہ عمل محدود اور رومانی تھا، لیکن حسینی انسان دوستی، اصلاح، اخلاقی نصب العین اور شرافت نفس کے تصورات کو بھی عزیز رکھتے تھے اس لئے وہ آہستہ آہستہ شباب کی رومان انگیزی سے باہر نکل آئے اور وسیع سماجی دائرے میں کہانیوں کے خط و خال ابھارنے لگے۔ حسینی کا فن مقصد کے گہرے سایوں کے باوجود کہانی کو کہانی بنانے، پلاٹ میں محنت کرنے اور خوبصورت زبان استعمال کرنے کا فن ہے۔ ترقی پسندی سے متاثر ہونے کے دور میں بھی اُن کے خیالوں کا مرکزی نقطہ کوئی اخلاقی نصب العین رہا ہے جو اکثر و بیشتر کرداروں کے انتخاب میں نمایاں ہوا ہے۔

اس عہد کو ہم آسانی کے لئے ۱۹۳۶ء تک پھیلا سکتے ہیں اگرچہ اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے کہ ۱۹۳۰ء کے بعد سے روسی، فرانسیسی اور انگریزی افسانوں کے ترجمے بڑی تیز رفتاری سے اُردو رسائل میں شائع ہونے لگے تھے اور بہترین مغربی افسانوں کے معیار نگاہوں کے سامنے آگئے تھے۔ ان مترجموں میں خواجہ منظور حسین، جلیل قدوائی، حامد علی خاں، منصور احمد محشر عابدی، پروفیسر عجیب، ظفر قریشی، عبدالقادر سروری اہم ہیں۔ ان ترجموں نے موضوع کے انتخاب، پلاٹ کی تعمیر، ڈرامائی خاتمہ اور تکنیک کے تنوع کی طرف متوجہ کیا لیکن محض نقالی کے بجائے یہ اثر بڑی خاموشی سے افسانہ نگاروں کے شعور میں داخل ہو گیا۔ اسی زمانے میں وہ بحث طلب افسانے لکھے گئے جو انگارے نام کے چونکا دینے والے مجموعے میں شائع ہوئے۔

ان میں رومانی انقلاب پسندی، سماجی تنقید، طنز اور استہزاء، جدید نفسیاتی معنویت اور نئے ڈرامائی اسلوب کی آمیزش کچھ اس طرح کی گئی تھی کہ ان کے لکھنے والے اجنبیوں کی طرح توجہ کا مرکز بن گئے اور جیسا کہ ایسے موقعوں پر ہوتا ہے کچھ لوگ اس بدعت پر فریفتہ ہو گئے اور کچھ خوفزدہ ہو کر ان سے دامن بچانے لگے۔ ان افسانوں میں نہ تو خیال کی پختگی تھی اور نہ فن کی لیکن یہ وقت کی انقلابی آواز سے ہم آہنگ تھے۔ انھوں نے ایک تاریخی تقاضا پورا کیا اور ترجموں کے ساتھ مل کر آنے والے ترقی پسند دور کے لیے زمین ہموار کی ایک جانب مغربی افسانوں کے اعلیٰ نمونے تھے۔ دوسری جانب انگارے کی انقلاب انگیز کہانیاں، تیسری طرف پریم چند کا ہر لحظہ بڑھتا ہوا فنی ادراک تھا جو کفن میں رونما ہوا تھا اور چوتھی جانب ہندوستان کی وہ سیال، بیقرار، پھوٹ پڑنے والی فضا تھی جو مکمل آزادی کے ساتھ ساتھ اشتراکیت کے نعروں سے سرشار تھی، ان سب نے مل کر اس نئی تحریک کو جنم دیا جسے عام طور سے ترقی پسند تحریک کہا جاتا ہے، جو سارے ملک اور اس کے ہر علاقائی ادب کے لئے ایک ہمہ گیر پروگرام رکھتی تھی جس نے ہیئت پرستی، مریض رومانیت، ابہام، عدم مقصدیت اور زندگی سے بے تعلقی کے تصورات پر کاری ضرب لگائی اور ادب کو نیا خون دیا۔ اس تحریک کے رہنما پریم چند، انگارے کے مصنفین اور ان کے ہم خیال نوجوان ادیبوں کے علاوہ وہ تمام باشعور ادیب تھے جو ہندوستانی ادب کو زندگی کی جدوجہد میں سرگرم دیکھنا چاہتے تھے چاہے ان میں بعض کو اس تحریک کے بعض خیالات سے اتفاق نہ رہا ہو

اس تحریک کا سب سے گہرا اثر شاعری اور مختصر افسانے پر پڑا اور غالباً افسانے پر شاعری سے بھی زیادہ، شاید اس لئے کہ شاعری کی روایت قدیم اسالیب اور موضوعات سے یکسر آزاد نہیں ہو سکتی تھی، وہ ایک طویل تاریخ سے بندھی ہوئی تھی، لیکن افسانہ اُس کے مقابلہ میں نیا تھا اور اُس کے پاس زندگی سے الجھنے اور اُسے سلجھانے کی ایک روایت موجود تھی، اس لئے ۱۹۳۶ء کے بعد سے اُردو افسانہ غیر معمولی رفتار سے آگے بڑھنے لگا۔ اس تیز رفتاری میں کبھی اُس کے قدم اُستوار پڑے کبھی لغزیدہ، چنانچہ یہ ایک حقیقت ہے کہ سماجی حقیقت نگاری کے پردے میں جنسی بے راہ روی، لذتیت اور عریانی کو بھی جگہ ملتی گئی، افسانہ نگاروں کے شعور میں جنسی اور ترقی پسندانہ تصورات گڈ مڈ ہو گئے اور پریم چند کی روایت سے رشتہ جوڑنے کے باوجود لذتیت اور رومانیت کے وہ عناصر سماجی جبر و ظلم کا بھیس بدل کر افسانوں میں داخل ہو گئے جو شعور کی عدم پختگی پر دلالت کرتے تھے۔ ترقی پسندوں کو اس خامی کا احساس جلد ہی ہو گیا کیونکہ عریانی، جنسی عدم توازن اور لاشعور کی تصویری سے اُن کے سماجی ارتقا کے تصور کو نقصان پہونچتا تھا۔ اس لئے اُن ترقی پسندوں نے جو باقاعدہ اس تحریک سے وابستہ تھے اپنا دامن بچانے کی کوشش کی اور جنسی مسائل کو اُنھیں حدوں کے اندر رکھا جو سماجی حقیقت نگاری پر مبنی تھیں۔ اس دوران میں تقریباً دس سال تک اُردو افسانے نے موضوع کے اعتبار سے زندگی کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کر لیا سماجی انتشار، قومی اتحاد، سیاسی بے چارگی طبقاتی استحصالی، امن کی خواہش، غربت اور افلاس، متوسط طبقہ کی اخلاقی اقدار

کا کھوکھلا پن، محبت پر پابندی، بیکاری، جنسی گھٹن، ایثار اور قربانی کی لگن خاندانی زندگی کی ابتری اور ایسے ہی دوسرے موضوعات سیکڑوں شکلوں میں افسانہ بنے، جن افسانہ نگاروں نے فن کی لطافتوں اور نزاکتوں کے ساتھ ان موضوعات کو اپنایا اُن میں چند اہم نام یہ ہیں: کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، منٹو، احمد علی، رشید جہاں، حیات اللہ انصاری، اوپندر ناتھ اشک، عصمت چغتائی، اختر اورینوی، اختر رائے پوری، اختر انصاری، دیوندر ستیارتھی، کوثر چاندپوری، پریم ناتھ پردیسی، سہیل عظیم آبادی، خواجہ احمد عباس، احمد ندیم قاسمی، عزیز احمد، ابراہیم جلیس، شوکت صدیقی، حسن عسکری، مہندر ناتھ، ہنس راج رہبر، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، رضیہ سجاد ظہیر، مسیح الحسن، بلونت سنگھ، غلام عباس، انتظار حسین۔ اور اس فہرست میں اور نام بڑھائے جا سکتے ہیں تقسیم سے قبل ان میں سے کئی شہرت کے بام عروج پر پہونچ چکے تھے اور فن کے اس کارواں کو لئے آگے بڑھ رہے تھے جن کے سالار پریم چند رہ چکے تھے ان میں سے کچھ ایسے بھی تھے کہ جب اُن کی اصل شہرت کا وقت آیا تو تقسیم مُلک کی وجہ سے ان کا رشتہ ہندوستان سے منقطع ہو گیا۔ ان میں غلام عباس، ممتاز مفتی احمد ندیم قاسمی، حسن عسکری، انتظار حسین، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، عزیز احمد، ابراہیم جلیس، شوکت صدیقی قابل ذکر ہیں، تاہم ان کا ادبی سرمایہ اُس وقت بھی متوجہ کرتا تھا۔ جیسا کہ کہا گیا، اس مختصر سی مدت میں اُردو افسانہ موضوع کی وسعت اور ٹکنیک کے تنوع کے اعتبار سے ادب کی سب سے زیادہ مقبول اور اہم صنف بن گیا۔ جیسا کہ ہر ملک کے تخلیقی ادب

ہیں ہوتا ہے کہ بعض لکھنے والوں کی تحریریں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں اور بعض لکھنے والے خود اپنی طرف توجہ کرتے ہیں، اردو میں بھی یہی ہوا، پریم چند، علی عباس حسینی، کرشن چندر، بیدی اور حیات اللہ کے فن کا تقاضا تھا کہ اُن کی تخلیق سے دلچسپی لی جائے۔ اور حسن عسکری، ممتاز مفتی، انتظار حسین اور کبھی کبھی عصمت چغتائی نے مطالبہ کیا کہ اُن سے بھی دلچسپی لی جائے کیونکہ انھوں نے زندگی کے بعض ایسے مسائل کو بار بار موضوع بنایا جو معتدل اور متوازن زندگی سے غیر متعلق تھے۔ انھوں نے گویا لوگوں کی نظریں بچا کر روزنِ در سے اندر جھانکنے اور اپنے کرداروں کو برہنہ یا نیم برہنہ حالت میں دیکھنے کی کوشش کی۔ جب زندگی کے اہم مسائل اور اعلیٰ نصب العین سے دلچسپی باقی نہیں رہ جاتی تو فن کار انھیں باتوں میں اُلجھ کر رہ جاتا ہے۔ آزادی سے پہلے تک اردو افسانوں میں یہ رجحانات بھی آئے تھے لیکن انھیں صرف ایک پہلو کہا جا سکتا ہے اصل دھارا وہ تھا جو سماجی شعور کی طاقت لئے ہوئے بہہ رہا تھا۔

پھر آزادی آئی اور اپنے ساتھ نئے مسائل لائی۔ تاریخ میں ایسے ہی واقع ہوتے ہیں جب انسان بدل جاتے ہیں، اُن کی نگاہوں میں ماضی، حال اور مستقبل کے معنی تبدیل ہو جاتے ہیں اور قدروں کی معنویت مشکوک ہو جاتی ہے۔ آزادی کے ساتھ معتدل حالات میں خوشی، اُمنگ، تعمیر اور ترقی کی خواہش، خود اعتمادی، بلند نگاہی اور حوصلہ مندی کے جذبات پیدا ہونے چاہیئے تھے لیکن اِسے سب جانتے ہیں کہ ایسا نہیں ہوا اور اگر ہوا بھی تو دبی دبی اور سہمی سہمی صورت میں۔ کیونکہ فوری طور پر توجہ کا مرکز بن گئے۔

فرقہ وارانہ فسادات، قتل و غارت گری، بے وطنی اور غریب الدیاری، مہاجر
اور شرنارتھی۔ یہ موضوعات ایسے نہ تھے کہ فنکار کی نگاہوں سے بچ کر نکل جاتے
یہی نہیں، انھوں نے ان کی روح کو جھنجھوڑ دیا اور کرشن چندر، علی عباس حسینی،
بیدی، عصمت، حیات اللہ، صالحہ عابد حسین، رضیہ سجاد ظہیر، مسیح الحسن، اختر
اورینوی) ہر ایک نے ان مسائل پر غیر معمولی کہانیاں لکھیں اگرچہ کچھ لوگوں نے
ان موضوعات کی ناپائیداری، مقصدیت اور سطحیت کا مذاق بھی اڑایا ہے
لیکن یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ یہ بھی اُس انسان دوستی اور احساس محبت کے
جذبات کا ایک جز ہیں جو صدیوں سے ہندوستانی ادب کے مزاج میں پروان
چڑھ رہے تھے۔ اس طرح اردو افسانہ نگاری ایک وسیع تر دائرے میں ترقی
کرتی رہی، لکھنے والے بڑھتے رہے اور نئے تجربوں کے لئے راہیں کھلتی
رہیں۔ جس طرح پریم چند اور حسینی نے یو۔پی کے دیہات اور عوام کی مصوری
کی تھی، احمد ندیم قاسمی اور بلونت سنگھ نے پنجاب کے گاؤں پیش کیے تھے،
سہیل عظیم آبادی اور اختر نے بہار کی زندگی کے نقش ابھارے تھے، بعض نئے
لکھنے والوں نے کشمیری زندگی کے خاکے پیش کئے۔ ان کی ابتدا پریم ناتھ
پردیسی اور کرشن چندر کر چکے تھے لیکن پریم ناتھ در، حامدی کشمیری، موہن
یاور، نور شاہ، ٹھاکر پونچھی وغیرہ نے اُس کے مسائل کو نئے حالات کی روشنی
میں دیکھا۔ یہ علاقائیت آفاقیت کے منافی نہیں ہے کیونکہ اس کے ذریعے
جملہ مقامی حقائق ہندوستانی ڈھانچے میں متشکل ہو جاتے ہیں۔ گذشتہ
دس بارہ سال میں جن نئے ہندوستانی افسانہ نگاروں نے ادب پیدا اپنے

نقش چھوڑے ہیں ان میں رام لال، جیلانی بانو، ستیش بترا، بشیشر پردیپ، اقبال مجید، عابد سہیل، واجدہ تبسم، آمنہ ابوالحسن، اقبال متین، رتن سنگھ ظفر پیامی، برابر ترقی کر رہے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک اپنے فن سے پُر خلوص لگاؤ رکھتا ہے اور زندگی کو اس رُخ سے دیکھتا ہے کہ اس کی عمومیت میں سے مخصوص جہات کا انتخاب کہانی کے لئے ہو سکے۔

کسی ادب کے تاریخی ارتقا میں اور پھر اس وقت جب ارتقا کی رفتار بہت تیز ہو، موضوعات کا اہم سے غیر اہم اور غیر اہم سے اہم بن جانا ذرا بھی تعجب خیز نہیں، حقیقت یہ ہے کہ اصل افسانہ فن کار کی شخصیت کا پرتو ہوتا ہے شخصیت موضوع کے انتخاب سے لے کر فنی تخلیق کی آخری منزل تک انفرادیت اور آفاقیت میں وہ رشتہ جوڑنے میں مصروف رہتی ہے جس سے فن کار اور اس کے پڑھنے والوں کے درمیانی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ جو افسانہ نگار اس راز کو جتنا زیادہ سمجھتا ہے اتنا ہی کامیاب ہے۔ زندگی کی وسیع دنیا میں اچھی دنیا کی تخلیق اس طرح ہونی چاہیئے کہ تنوع میں قدرت کا تصور پیدا ہو۔

یہ بات موضوع سے گہری واقفیت، زبان پر قدرت، فن کے شعور اور عقیدے کی گرمی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ اس بات پر دوسروں سے زیادہ ہمارے افسانہ نگاروں کو غور کرنا چاہیئے۔

سنہ ۱۹۶۲ء

اُردو اَدب

انقلاب ۱۸۵۷ء کے پس منظر میں

۱۸۵۷ء کا انقلاب ایک خاموش، کسی حد تک غیر منظم اور مبہم قومی احساس کا وہ نقطۂ آخر تھا جس کے بعد سے ہندوستانی ذہن نے ایک نیا سفر شروع کیا اور گو اس میں قدیم افکار و خیال اور چھوڑی ہوئی منزلوں کی گرد بھی شامل رہی لیکن آگے کی منزلوں میں قدم اُٹھاتے وقت ایک نئے شعور کی رہبری ضرور کام آئی اس لئے اسے "غدر" کے بجائے انقلاب کہنا ہی موزوں ہوگا۔ یوں بھی ہے کہ اس "بغاوت ہند" کو غیر ملکی حکومت نے "غدر" کا نام دیا اور چونکہ اپنے فوری نتائج کے لحاظ سے یہ بغاوت ناکام رہی تھی اس لئے وہ "غدر" کے نام کی ترویج میں آسانی بھی ہوئی ورنہ حقیقت یہ ہے کہ یہ انقلاب ایک پیچیدہ سماجی، تاریخی، معاشی اور سیاسی عمل کا مظہر تھا جسے سیاسی کامیابی یا ناکامی کے نقطۂ نظر سے دیکھنا زیادہ مفید نہیں ہوگا۔ جو واقعہ ۱۰ مئی ۱۸۵۷ء

کو میرٹھ میں فوجیوں کی بغاوت کی شکل میں رونما ہوا وہ ایک صدی سے زیادہ کے دبے ہوئے خیالات اور گھٹے ہوئے جذبات کا نتیجہ تھا اور یہ سوچنا بالکل غلط ہوگا کہ کوئی قوم صدیوں کی غلامی میں بھی قومی احساس سے یکسر بے تعلق رہ سکتی ہے۔ یہ بھی سمجھ میں آنے والی بات نہیں ہے کہ اس دوران میں جو تخلیقی ادب وجود میں آیا ہو وہ قومی جذبات سے بالکل خالی ہو۔ یہ تو ممکن ہے کہ ان جذبات کا اظہار ایسی شکلیں اختیار کرے جو بادی النظر میں قومی زندگی سے بے تعلق نظر آئیں لیکن یہ ممکن نہیں ہے کہ اچھا تخلیقی فن کار اس کا احساس ہی نہ کرے۔ یہیں ادبی جائزے میں وہ مشکل مقام آتا ہے جسے سماجی حقیقت پسندی کے بغیر اچھی طرح سمجھا نہیں جا سکتا۔ اب اگر "غدر" کے ساتھ اردو ادب کا تذکرہ کیا جائے تو بہت سے لوگوں کو یہ بات ہی پسند نہیں آئے گی۔ ان کے خیال میں "غدر" اور ادب میں کسی قسم کے تعلق کی جستجو فضول ہے۔ "غدر" فوجیوں کی ناکام بغاوت تھی، ادب ادب ہے۔ اس مختصر مقالہ میں ۱۸۵۷ء کی تحریک کے اس تصور کو ناقص اور گمراہ کن سمجھ کر نظر انداز کر دیا گیا ہے اور اسکی جگہ ایک ایسے انقلاب کو دی گئی ہے جو محض چند مہینوں کی "باغیانہ" کے دوڑ دھوپ یک محدود نہیں تھا بلکہ زمانہ کے ایک وسیع تر دائرہ پر حاوی تھا اور اس کی ہمہ گیری نے محض سیاسی اور معاشی نظام کو نہیں بدلا بلکہ ادب کو بھی متاثر کیا۔

اس تحریک کے پس منظر میں اردو ادب کا صحیح اور معقول مطالعہ تو جبھی ہو سکے گا کہ سب سے پہلے ماقبل ۱۸۵۷ء کے شعر و ادب نے بحث کر کے دد

عام باتیں متعین کر لی جائیں جو اس عہد کے تخلیقی ادب میں نمایاں ہیں۔ اس سلسلہ میں محض زبان، فن اور خیالات کی بحث نہ ہو بلکہ یہ بھی دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ اس وقت ادب کا تہذیبی زندگی سے کیا تعلق تھا۔ شاعر اور ادیب کس کے لئے لکھتے تھے اور لوگوں کا ذوق کن عناصر سے ترتیب پاتا تھا، کس قسم کے فلسفیانہ، اخلاقی، مذہبی اور سماجی تصورات کی کارفرمائی تھی اور شعرا کس حد تک ان کی موافقت یا تنقید کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں آسانی سے دستیاب نہیں ہو سکتیں۔ شعر و ادب کو قومی تہذیب سے الگ رکھ کر ان کا مطالعہ کرنے والا نہ تو ان باتوں کے جاننے کی ضرورت محسوس کرتا ہے اور نہ اس کے امکان میں ہے کہ ادب کے اس وسیع تر دائرہ میں داخل ہو۔ غیر یہ تو ایک اصولی بات کا ذکر تھا، مقصد یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء سے پہلے کے ادب کا مطالعہ بھی جنگ آزادی کے دوران میں پیدا ہونے والے اور بعد میں تخلیق ہونے والے ادب مطالعہ کے لئے مفید ہوگا۔ کیونکہ اس سے روایتوں کے تسلسل اور شکست دونوں کا علم ہو سکے گا۔ اس کے بعد ان ادبی کارناموں پر نظر ڈالنے کی ضرورت ہوگی جو براہ راست ۱۸۵۷ء کی تحریک سے متعلق ہیں۔ ایسی چیزوں کے مطالعہ میں چند باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہوگا۔ جو شخص بھی اس وقت خیز کا اندازہ لگا سکتا ہے وہ یہ بھی تسلیم کرے گا کہ خوف و دہشت کے اس طوفان میں باقاعدہ ادبی کام کرنا آسان نہیں تھا۔ لوگ نتائج سے بے خبر تھے اس لئے کھل کر اپنے جذبات اور خیالات کا اظہار بھی نہیں کر سکتے تھے۔ تاریخ کی رفتار اور واقعات کی اصل نوعیت سے ناواقفیت وہ اندھا کنواں

تھی جس میں اچھے سے اچھا قومی شعور رکھنے والے گر سکتے تھے۔ چنانچہ یہ بات نہ صرف اس عہد کے ادب میں دیکھی جا سکتی ہے بلکہ تاریخوں اور دوسری کتابوں میں بھی۔ اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ نہ جانے کتنے ادب پارے مختلف وجوہ سے اشاعت پذیر نہ ہو سکے ہوں گے اور جو شائع بھی ہوئے ان میں سے کتنے آج دستیاب نہیں ہو رہے ہیں۔

یہ تو اس ادب کا ذکر ہے جسے براہ راست ۱۸۵۷ء کی تحریک کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے یا جس میں ۱۸۵۷ء کے واقعات کا ذکر ہے۔ ان کے علاوہ بہت بڑا ادبی سرمایہ وہ ہے جو بلا واسطہ اس واقعے سے متاثر ہوا اور جس میں تغیر کی وہی روح جاری و ساری ہے جس کا نتیجہ خود ۱۸۵۷ء کی تحریک تھی اس حقیقت کو سمجھ لینا بہت ضروری ہے کہ تغیرات کی جس رو نے سیاسی اور تاریخی محاذ پر اس تحریک کی صورت اختیار کی تھی اس نے ادبی اور علمی سطح پر اس تخلیقی اور تنقیدی جد و جہد کی شکل اختیار کی جو سرسید، آزاد، حالی، نذیر احمد، ذکاء اللہ وغیرہ کی تحریروں میں جلوہ گر ہے۔ فرق یہ ہے کہ ایک جانب ادب میں تغیر ان حالات کا نتیجہ ہے جو ۱۸۵۷ء کی تحریک کا سبب بنے اور دوسری طرف سبب اور نتیجہ کی عکاسی بھی کرتا ہے۔ اس لئے ادب تحریک ۱۸۵۷ء کی اصلی روح کے سمجھنے میں معاون ہو سکتا ہے بشرطیکہ ہم ادراک حقیقت کے علمی اور تاریخی ذرائع رکھتے ہوں اور ہندوستان کی پہلی جنگ آزادی کی تاریخی اور تہذیبی نوعیت سے واقف ہوں۔ اس بحث کو نتیجہ خیز بنانے کے سلسلہ میں پہلی شرط یہ ہے کہ تحریک ۱۸۵۷ء کے متعلق کوئی متوازن تاریخی

اور عقلی نقطۂ نظر قائم کر لیا جائے کیونکہ مختلف تقاضوں نے اس واقعہ کو مختلف رنگوں میں پیش کیا ہے۔

کیا ۱۸۵۷ء کی تحریک محض ایک فوجی بغاوت یا سپاہیوں کی سرکشی کا نتیجہ تھی؟ کیا اس میں ایک غیر ملکی طاقت کے خلاف قومی جذبات اور سیاسی شعور کارفرما تھا؟ کیا یہ ان بادشاہوں اور جاگیرداروں کی بغاوت تھی جو اپنا کھویا ہوا اقتدار واپس لینا چاہتے تھے؟ کیا اسے ملک کے مختلف طبقات کی حمایت حاصل تھی اور کیا سبھوں کے سامنے کوئی ایک واضح مقصد تھا جس کے لئے جدوجہد کر رہے تھے؟ کیا اس میں کسی حیثیت سے مذہبی جذبات اور خیالات کی کارفرمائی تھی؟ کیا اسے انقلاب کہہ سکتے ہیں؟ اب اگر ان سوالوں کا جواب ڈھونڈنے کے لئے عصری مواد کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ اس مواد کا جز و غالب انگریزوں کے اقتدار اور غلبہ کے سایہ میں پروان چڑھا اور گو ان کے اندر بھی مدارج کا فرق ہے لیکن عموماً یہی نظر آتا ہے کہ وہ اسے کسی سیاسی اور قومی شعور کا نتیجہ نہیں بلکہ فوجی بغاوت اور بدامنی قرار دیتے ہیں اور اس کے فرو کرنے میں اپنی زیادتیوں کو حق بجانب سمجھتے ہیں ــــ جن ہندوستانی مصنفین نے اس وقت اس واقعہ پر قلم اٹھایا ان کے یہاں بھی کم و بیش ایسے ہی خیالات ملتے ہیں لیکن تاریخ کا طالب علم اگر گہری نظر سے ان تحریروں کا مطالعہ کرے (چاہے وہ انگریزوں کی ہوں یا ہندوستانیوں کی) اسے بڑی آسانی سے معلوم ہو جائے گا کہ اسے محض ایک وقتی ہنگامہ یا صرف سپاہیوں کی بغاوت نہیں کہہ سکتے، اس کے اکثر رہنما جاگیردارانہ نظام یا مذہبی گروہ سے

تعلق رکھتے تھے لیکن یہ جاگیرداروں اور مذہب پرستوں کی بغاوت بھی نہیں تھی اس کے پیچھے کوئی منظم اور واضح تاریخی شعور نہیں تھا لیکن اسی شعور اور جذبے نے بھیس بدلا تھا اور تاریخ اپنے مہروں سے ہندوستان کی بساط پر کام لے رہی تھی۔ اس لئے ۱۸۵۷ء کی تحریک کے پیچیدہ واقعہ کو، جس کا تعلق ماضی اور مستقبل دونوں سے تھا۔ جو چند خاص قسم کے معاشی اور تاریخی اسباب کا نتیجہ تھا اور جس نے مستقبل کو متاثر کیا، آسانی سے کسی خانہ میں رکھ کر فیصلہ نہیں کر سکتے کہ اس واقعہ سے ان اثرات کے سوا اور کوئی اثر برآمد ہی نہیں ہونا چاہئے تھا۔ ایسے اہم تاریخی واقعات کی نوعیت ان کے مجموعی اثر اور ردِ عمل سے متعین ہوتی ہے اور شعور کے وسیع دائرے میں ان خیالات کے لئے بھی جگہ نکل آتی ہے جنھیں غالب نے پیش کیا اور ان کے لئے بھی جن کا اظہار سرسید، آزاد، حالی وغیرہ نے کیا۔

اس پہلو پر زور دینے کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ ادب کی سماجی حیثیت کے ماننے والے اور اس کے مخالف دونوں ادب کے مطالعہ میں میکانکی اندازِ نظر کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایک سارے مادی اور تاریخی تغیرات کا پتہ شعر و ادب میں لگانا چاہتا ہے اور کھینچ تان کر ادب کو معاشی اور اقتصادی عمل کا بھی کھاتہ بنا دیتا ہے، دوسرا کہتا ہے کہ دیکھو فلاں واقعہ ہو گیا اور ادب میں اس کا ذکر نہیں آیا، اس لئے ادب کا کوئی تعلق روزمرہ کے دنیوی حادثات اور واقعات سے نہیں ہو سکتا۔ بعض لکھنے والے یہی عمل ۱۸۵۷ء کی تحریک کے ساتھ کرتے ہیں اور یہ نہیں دیکھتے کہ انسان اور اُس کے ذہن کی پیچیدگی، اُس کے تجربات اور تضادات، واقعات کا احساس کن مختلف شکلوں میں کرتے ہیں محض انفرادی

نہیں، قومی شعور کے لحاظ سے بھی یہ احساس مختلف ہو سکتا ہے۔ بہادر شاہ ظفر اور اُن کے وابستگانِ دولت کے لئے اس انقلاب کی نوعیت اس سے یقیناً مختلف رہی ہوگی جو اُن لوگوں کے لئے تھی جنھیں کمپنی بہادر نے اپنے یہاں ملازم رکھ لیا تھا۔ قدیم نظامِ زندگی کے ماننے والوں کے لئے اس کی حیثیت کسی طرح وہ نہیں ہو سکتی تھی جو تبدیلی کا نیا شعور رکھتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ زیادہ تر لوگوں کے ذہن میں یہ ساری باتیں مِل جُل گئی تھیں۔ ماضی کا غم، حال کی پریشانی، مستقبل اور تاریخ کی رفتار سے ناواقفیت، ایسے نئے حالات کی پیدائش، ایسے نئے عناصر کی موجودگی جن سے پہلے کبھی سابقہ نہیں پڑا تھا، قدیم رشتوں کی شکست اور نئے روابط کا واضح شکل میں موجود نہ ہونا، حکومت کی ایک بساط اُلٹ کر دوسری بساط کا بچھ جانا تجارت صنعت و حرفت سے نئے طریقوں کا رواج، پریس اور اخبارات، نئی تعلیم اور نئے وسائلِ آمد و رفت اور انھیں کے ساتھ مذہب کے مٹنے کا خوف ـــــ یہ ساری باتیں ایسی تھیں کہ انھوں نے بہ یک وقت پیدا ہو کر شاعروں اور ادیبوں کو اُلجھن میں ڈال دیا تھا۔ بنے بنائے راستوں پر چلنا ممکن نہ تھا اور نئے راستے اچھی طرح بنے نہ تھے۔ پرانے خیالات سے چھٹکارا حاصل نہیں ہوا تھا، نئے خیالات نے ذہنوں میں جگہ نہیں بنائی تھی۔ اگر کوئی شخص ان تمام باتوں کو ذہن میں رکھے تو ۱۸۵۷ء کے زمانہ کے ادبی کارناموں کو سمجھ سکتا ہے ورنہ اُسے یقیناً ہر قدم پر متضاد باتوں سے سابقہ پڑے گا اور وہ جھنجھلا جائیگا کیونکہ کوئی تصویر مکمل طور سے اس کے بنائے ہوئے چوکھٹے میں نہیں لگ سکے گی۔

ان حقائق کو سمجھ لینے کے بعد ۱۸۵۷ء کا انقلاب اُردو ادب کے ارتقاء

کے لئے بھی ایک سنگ میل ثابت ہوگا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اچانک ایسے شعراء پیدا ہو گئے جو سوداؔ، میرؔ اور غالبؔ سے عظیم تر تھے لیکن یہ ضرور ہے کہ نئے شاعروں کے سامنے زندگی کا دوسرا مطمح نظر تھا، اُن کا لب و لہجہ بدلا ہوا تھا اور ماضی سے منسلک ہوتے ہوئے بھی وہ نئے دور کے ترجمان تھے۔ ایک معمولی سی مثال سے یہ بات سمجھ میں آجائے گی۔ فارسی اور اُردو شاعری میں شہر آشوب کی روایت اچھی خاصی پُرانی تھی (خود شہر آشوب کا تصور امتدادِ زمانہ سے بدلا تھا لیکن میرے پیش نظر وہ شہر آشوب ہیں جن میں قومی زوال کا تذکرہ کیا گیا ہو) چنانچہ سوداؔ، میرؔ اور نظیرؔ کے شہر آشوب لازوال ادبی حُسن اور سماجی شعور کے مظہر ہیں جن میں قومی، تہذیبی اور اخلاقی زوال کا شدید احساس موجود ہے لیکن وہ شہر آشوب جو ۱۸۵۷ء کی تحریک کے زمانے میں یا اس کے دو چار سال کے اندر لکھے گئے، اُن کا انداز جداگانہ ہے۔ سوداؔ، میرؔ اور نظیرؔ اکبر آبادی کے مقابلے میں یہ شہر آشوب سطحیت لئے ہوتے ہیں حالانکہ ان کے لکھنے والے وہ تھے جنھوں نے آگ اور خون کا وہ کھیل اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا جس نے انھیں شعر لکھنے پر آمادہ کیا تھا۔ اس کا ایک سبب تو یہی ہو سکتا ہے کہ ان شہر آشوبوں کے خالق کمتر درجہ کی تخلیقی اور شاعرانہ صلاحیت رکھتے تھے لیکن ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان لوگوں نے اِس تحریک کے مفہوم اور اُس کی نوعیت کو نہیں سمجھا تھا۔ وقتی طور پر جو ذاتی تکلیفیں پہونچیں اور دہلی پر جو تباہی آئی اُسی کی روشنی میں اُنھوں نے جذباتی انداز اختیار کیا۔ پھر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان میں سے زیادہ تر شعراء ۱۸۵۷ء کا تکلیف دہ زمانہ جھیل لینے کے بعد کسی قدر اطمینان کی زندگی بسر

کرنے لگے تھے اور دہلی کی تباہی کا غم اُن کے لئے قومی احساس نہیں بن سکا تھا تاریخ اور سیاست سے ناواقفیت کی بنا پر وہ اس انقلاب کو فلک کج رفتار کی کینہ پروری، انقلاب زمانہ، نظر بد اور اعمال کی سزا سے تعبیر کرتے تھے۔ اب اگر کوئی شخص یہ نتیجہ نکالے کہ ۱۸۵۷ء کی تحریک نے اُردو ادب کو متاثر ہی نہیں کیا کیونکہ یہ ساری باتیں تو پہلے بھی کہی جاتی تھیں۔ تو یہ بات درست نہیں ہوگی کیونکہ اور بہت سے دوسرے شاعروں اور ادیبوں نے اس تبدیلی کے مقصد کو سمجھا، انھوں نے بغاوت کی دعوت نہیں دی لیکن حالات کے سمجھنے اور ہوا کا رُخ پہچاننے پر زور دیا۔ میرا خیال ہے کہ بدلتے ہوئے حالات کا احساس ہی وقت کا سب سے بڑا عطیہ ہے۔ جس سے ۱۸۵۷ء کے بعد کا اُردو ادب بھرا پڑا ہے۔

اس مختصر سے مضمون میں نہ تو اُس ادب کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو براہ راست ۱۸۵۷ء کے انقلاب کا نتیجہ تھا اور نہ اُس ادب کا جو بدلے ہوئے حالات کا عکس پیش کرتا تھا بلکہ یہ اصولی بات سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ جب ۱۸۵۷ء کا انقلاب ہندوستان کے ادیبوں اور شاعروں کی زندگی میں داخل ہوا تو انھوں نے اپنے انفرادی اور سماجی شعور کے مطابق اُس سے کس طرح اثر لیا۔ ۱۸۵۷ء کی تحریک نے یہی سب سے بڑا کام کیا کہ شاعروں اور ادیبوں کو شعوری طور پر ادب اور زندگی کے تعلق کی طرف متوجہ کیا جنھوں نے ادب کو قومی تعمیر اور ذہنی تشکیل کے لئے ایک اہم آلۂ کار بنانے کی کوشش کی۔ جب ایک بار اس تعلق کا شعوری علم بھی ہو گیا تو ادب کا میلانی

ناکامیابی کے ساتھ زندگی کی ترجمانی میں لگ گیا اور یہ سلسلہ کسی نہ کسی شکل میں آج بھی جاری ہے۔

۱۹۵۷ء

اُردو تحقیق و تنقید
(اور ہماری جدید ثقافتی زندگی)

مختصر وقت میں جدید اُردو ادب کے تنقیدی اور تحقیقی سرمایہ کا جائزہ لینے والا اور اُن کی امتیازی خصوصیات کی جستجو کر کے عام تہذیبی زندگی سے ان کے تعلق کی نوعیت پر اظہارِ خیال کرنے والا، سطحیت، ادھورے پن، جانبداری اور نتائج اخذ کرنے میں جلد بازی کے الزامات سے کسی طرح بچ نہیں سکتا۔ یہ تسلیم کرنے کے باوجود میں یہ مختصر سا جائزہ اس امید میں پیش کر رہا ہوں کہ جن حضرات کو ہندوستان کے نئے تنقیدی اور تحقیقی ادب کے مطالعہ کا موقع نہیں مل سکا ہے ان میں مطالعہ کرنے، مسائل کو سمجھنے اور اپنے نتائج آپ نکالنے کی تحریک پیدا ہو۔ افہام و تفہیم کی یہی فضا پیدا کرنا اس مقالہ کا حقیقی مقصد ہے اور اس اجتماع کا بھی۔

یہ مقالہ پہلی انڈو پاکستان کلچرل کانفرنس منعقدہ دہلی میں پڑھا گیا۔

اصل مسئلہ پر نگاہ ڈالتے ہوئے ذہن میں سب سے پہلے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جس بارہ تیرہ سال کی مدت کا جائزہ ہم لینا چاہتے ہیں کیا وہ کسی خاص نوعیت کے ثقافتی اور ادبی رجحانات کی تخلیق کے لئے مناسب ہے؟ اگر ہندوستان اور پاکستان کے علیحدہ علیحدہ مملکتیں بننے کے بعد کے سیاسی اور تہذیبی اثرات کو نظر انداز کر کے دیکھا جائے تو جواب نفی میں ہو سکتا ہے لیکن اگر ان تیرہ چودہ برسوں میں ہونے والے غیر معمولی تغیرات کی روشنی میں اس سوال پر غور کیا جائے تو چند ایسے عظیم الشان تہذیبی، سیاسی اور سماجی پہلو نظر آتے ہیں جو مقدر کے بدلنے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ذہن اور شعور، شعر و ادب کو لاکھ آفاقیت اور ابدیت کے سانچے میں ڈھالنے کے متمنی ہوں لیکن خیال پر عصریت کی پرچھائیں پڑتی رہتی ہے۔ ماضی اور حال کے فرق سے آنکھیں چرانا یا حال کو مستقبل میں تبدیل ہوتے ہوئے نہ دیکھنا اُس ادیب اور شاعر کے بس میں نہیں ہے جو کسی نہ کسی حیثیت سے زندگی سے مواد حاصل کرنے پر مجبور ہے۔ یوں بھی ادب کی تاریخ ہر زمانے میں بُت پرستی، بُت شکنی اور بت سازی کی تاریخ رہی ہے اس لئے تنقیدی تصورات اور تحقیقی رجحانات کے خطوط سے بھی ادبی نشیب و فراز کی داستان مرتب ہو سکتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اُردو ادب کا موجودہ دور اس دور کا تسلسل ہے جو ہندوستان کے عام نشاۃ ثانیہ اور علی گڈھ تحریک کی آغوش میں پروان چڑھا۔ اس نے آزاد، حالی، نذیر احمد، ذکاء اللہ، شبلی اور شرر پیدا کئے جنھوں نے مشرق و مغرب کے بُعد کو کم کر کے غور و فکر کے چند بنیادی مفروضات کی

جانب متوجہ کیا۔ تاریخی اور معاشی حالات نے ان کے ذہنوں کو یکایک جست لگانا سکھایا جس کے فیض سے نئے ادبی اصناف، نئے ادبی تصورات اور نئی ادبی روایتوں کی بنیاد پڑی۔ پھر ان کی کھڑی کی ہوئی عمارتوں میں ترمیم اور اضافہ کرنے والے پیدا ہوئے جنھوں نے مغربی اثرات کو ادبیت دی اور حالی اور آزاد اور شبلی کی تنقیدی اور تحقیقی بصیرت پر کڑی تنقید بھی کیں۔ اس طرح نئے بُت بنتے رہے، پوجے جاتے اور ٹوٹتے رہے اور یہ عمل آج بھی جاری ہے۔ مثلاً حالی کے تنقیدی خیالات پر ایک طرف مشرقیت کے محافظ شمس العلماء مولانا عبدالرحمٰن نے اعتراضات کئے، دوسری طرف جدید نقطۂ نظر کے حامی چکبست نے اور تیسری طرف مغربی معیاروں کے علمبردار کلیم الدین احمد نے۔ کسی نے آزاد کو افسانہ گو کہا اور کسی نے شبلی کو قدیم اور جدید کے درمیان معلق قرار دیا۔ حالانکہ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اکثر نقاد اپنے طریق کار میں در پردہ حالی، آزاد اور شبلی ہی کی پیروی کرتے رہے کیونکہ انھوں نے جس کاوش سے تنقید میں معیاروں کی تلاش کی طرف اشارہ کیا تھا وہی تنقید کا اصل مسئلہ تھا۔ ایک بات اور، حالی، آزاد اور شبلی کا ذوقِ ادب اپنی قومی روایتوں میں رسا بسا ہونے کی وجہ سے تعمیری تھا۔ اس کے بعد آہستہ آہستہ منفی رجحان بڑھنے لگا۔ اس کا ایک اندوہناک پہلو یہ ہے کہ کچھ نقادوں نے اپنے ادبی سرمایہ کو نظر انداز کر کے ایک خیالی سرمایہ کی بنیاد پر عالمی معیاروں کی جستجو کی۔ انھوں نے یہ سوچنے کی زحمت گوارا نہیں کی کہ اپنے ادیبوں کے ذہن تک رسائی حاصل کریں یا اُس روایت کی چھان بین کریں جس سے اُن کا ذہن غذا حاصل کرتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ

یہ نقاد ادب سے بے تعلق ہو گئے اور ان کا سارا وقت اس نوحہ خوانی میں صرف ہونے لگا کہ ہمارے شاعر نہ شاعری سے واقف ہیں، نہ افسانہ نگار افسانے لکھنا جانتے ہیں، نہ ناول نویسوں کو یہ معلوم ہے کہ انھیں کیسے لکھنا چاہیئے اور نہ نقاد تنقید کے اصولوں سے آگاہ ہیں۔ آج ان کی تنقید ایک اندھی گلی میں پہنچ کر رک گئی ہے کیونکہ وہ ادبی حقائق کو نظر انداز کر کے محض مفروضات سے اپنا رشتہ جوڑتی ہے۔ اس طرح کی تنقید میں دعوٰی بلند آہنگ اور خیالات اعلیٰ ہوتے ہیں لیکن ان سے نہ تو تخلیقی کام کرنے والوں کی رہنمائی ہوتی ہے اور نہ شعر و ادب کے عام قاری کو فائدہ پہنچتا ہے۔ نقاد کا کام صرف یہی دہراتے رہنا نہیں ہیں کہ کسی کو لکھنا نہیں آتا بلکہ یہ سمجھنے کی کوشش کرنا بھی ہے کہ جو کچھ لکھا جا رہا ہے وہی کیوں لکھا جا رہا ہے۔

اسی سے ایک اور شاخ پھوٹتی ہے جو اعلیٰ ادبی اصولوں کا نام لے کر ذاتیات اور جھنجھلائی ہوئی تخریبی نکتہ زنی پر ختم ہوتی ہے۔ اس گروہ کا رویہ بھی یکسر منفی ہوتا ہے۔ ان کا ہدف اشخاص ہوتے ہیں، اصول نہیں۔ اُردو میں یہ رجحان دس بارہ سال پہلے اس الزام سے شروع ہوا تھا کہ کچھ نقاد کسی خاص گروہ سے تعلق رکھنے کی وجہ سے صرف اُسی گروہ کے لوگوں کی تعریف کرتے ہیں اور بد نیتی سے دوسروں کو نظر انداز کر کے دفن کر دینا چاہتے ہیں۔ اگر یہ ردِ عمل صحت مند ادبی تصورات کا نتیجہ ہوتا اور ذاتی دشنام طرازی سے بلند ہو کر تنقید کے کسی قابلِ قبول نظریے یا طریق کار کی جانب رہنمائی کرتا تو یقیناً اس سے ادبی تنقید کو فائدہ پہنچتا، لیکن ردِ عمل چند باتی تھا اس لئے اس سے

کوئی تعمیری پہلو پیدا نہ ہو سکا یہ کانفرنس ان اقدار پر غور کرنے کے لئے منعقد کی گئی ہے جن سے مشترک تہذیبی اور ادبی تصورات اخذ کئے جا سکیں اور ادیبوں کے درمیان ذہنی ارتباط کی راہیں زیادہ ہموار ہوں اس لئے یہاں کسی بحث کا دروازہ کھولنا مقصود نہیں ہے بلکہ محض اس خطرناک میلان کی طرف اشارہ کرنا ہے جو مثبت اور تعمیری پہلوؤں کے بجائے منفی اور تخریبی پہلوؤں کو قوت پہنچاتا ہے اور شخصی آزادی یا ذاتی پسند کے پردے میں ہر طرح کی ذمہ داری سے روگردانی ہی کو انفرادیت سمجھتا ہے۔ یہ رد یہ اس عام غیر ذمہ دارانہ رجحان کا عکس ہے جو کسی قسم کا سماجی نصب العین یا تصور ارتقا نہ رکھنے کی وجہ سے زندگی کے اکثر شعبوں میں انتشار پیدا کر رہا ہے۔ ادب میں انفرادیت آزادی اور اظہار شخصیت سمجھنا اور چیز ہے اور آزادی کے نام پر بے راہ روی بالکل دوسری چیز۔

نقادوں کا ایک گروہ اور ہے جو ادب کے سماجی محرکات پر نظر رکھ کر اس کی خوبیوں اور خامیوں کی پرکھ کرتا ہے۔ وہ اپنے خیال کے مطابق حالی اور آزاد کی قائم کی ہوئی روایتوں کی توسیع کرتا ہے۔ اس گروہ میں وہ نقاد بھی شامل ہیں جنھیں ترقی پسند کہا گیا ہے۔ اس گروہ کے ناقد شعر و ادب میں اس کے خالق کی دل کی دھڑکنیں سننا چاہتے ہیں اور ان دھڑکنوں کے اسباب معلوم کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اگر آئینہ میں عکس پڑ رہے ہیں تو وہ یقیناً حقیقی اشیاء کے ہوں گے، وہ سمجھنا چاہتے ہیں کہ شاعر و ادیب کے آئینۂ دل نے انھیں کیسے اور کیوں قبول کیا اور فن کو سانچے

میں ڈھال کر انھیں کس طرح پیش کر دیا۔ ادب فہمی کا یہ طریقہ محض لذّت اور تفریح سے آگے لے جاتا ہے کیونکہ اس سے لکھنے والے کے فن ہی کی پرکھ نہیں ہوتی بلکہ اس کے شعور اور مواد کی جانچ بھی ہوتی ہے۔ اس طریق کار میں یقیناً سماجی حقائق کا ذکر بار بار آتا ہے، فن کے مقصد کا سوال اُٹھتا ہے، فن کار کے خلوص پر نگاہ جاتی ہے اور ادب، زندگی کی ان قدروں کے اظہار کا نام بن جاتا ہے جو حسین ہیں، تعمیری ہیں، اجتماعی ہیں اور قومی تہذیب کے عصری اور بنیادی دونوں پہلوؤں کی مظہر۔ گزشتہ بارہ تیرہ سال میں قومی زندگی کو جن طوفانوں اور بحرانوں سے واسطہ رہا ہے اور وہ بُرے بھلے جس طرح ادب میں منعکس ہوئے ہیں، یہ نقاد ان کا جائزہ بھی لیتے رہے ہیں تاکہ وہ یہ بتا سکیں کہ زندہ انسانوں کا ادب قومی تہذیب کے سانچے میں ڈھلنے کے لئے کس طرح بے چین ہوتا ہے۔ مختلف انداز کے ملکی اور غیر ملکی سیاسی اور سماجی اثرات کی وجہ سے اس قسم کی تنقید نگاری بہت سے لوگوں کے لئے تکلیف دہ ہے اس لئے سب سے زیادہ اعتراضات کا نشانہ بنتی ہے لیکن ابھی تک ناقدوں کا کوئی اور گروہ اس کی جگہ لینے کے لئے پیدا نہیں ہوا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان ترقی پسند نقادوں نے بھی کوئی غیر معمولی کامیابی نہیں حاصل کی ہے لیکن جب تنقید پر علم و فن یا فلسفہ ادب کی حیثیت سے نگاہ ڈالی جائے گی تو انھیں کی تحریروں سے اُردو میں سنجیدہ، مدلل، تعمیری اور سائنٹفک تنقید کے نقش و نگار حاصل کئے جائیں گے کیونکہ انھیں لوگوں نے تنقید کو محض ذوقی اور جمالیاتی ردِ عمل کے دائرے سے نکال کر علم اور فلسفہ کے دائرے

میں داخل کیا ہے۔

ان کے علاوہ اچھی تاثراتی، فنی اور توضیحی تنقید کا سلسلہ اب بھی جاری ہے۔ اس سے شعر و ادب کے سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے میں ضرور مدد ملتی ہے لیکن خود فن تنقید کا ارتقا نہیں ہوتا۔ ان کے پاس ادب اور مسائل تنقید کے متعلق کہنے کے لئے کچھ نہیں ہوتا تاہم وہ جو کچھ سمجھتے ہیں اس کے تجزیے اور تشریح کی ادبی کوشش کرتے ہیں، اس طرح ادب فہمی کا دائرہ کسی قدر ضرور وسیع ہوتا ہے۔

جو کچھ موجودہ تنقید نگاری کے متعلق کہا گیا ہے اس سے اُن چند واضح میلانات کی نشان دہی مقصود ہے جو غور و فکر کے بعد نظر آجاتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کی اندرونی کش مکش، زندگی اور ادب کے متعلق مختلف تصورات رکھنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے اس لئے سطح پر ذوقی اور ذاتی نظر آنے کے باوجود سماجی ہے جس کے تجزیہ کی گنجائش نہیں ہے۔ تنقید کی جانب سنجیدگی سے توجہ کرنے والوں میں چند اہم نام یہ ہیں: نیاز فتحپوری، اثر لکھنوی ڈاکٹر عابد حسین، اختر علی تلہری، فراق گورکھپوری، آل احمد سرور، مجنوں گورکھپوری ڈاکٹر اعجاز حسین، مسعود حسین خاں، ڈاکٹر محمد حسن، خلیل الرحمن، کلیم الدین احمد، اختر اورینوی، اختر انصاری، عالم خوندمیری، علی جواد زیدی، اسلوب احمد خورشید الاسلام اور باقر مہدی۔ یہ نقادان رجحانات کے ترجمان ہیں جن کا ذکر ہوا اور جو ایک دوسرے سے متضاد اور مختلف نقطۂ نظر رکھنے کے باوجود فکر انگیز باتیں کہتے ہیں۔

جہاں تک تحقیقی ادب کا تعلق ہے اس کے متعلق کچھ زیادہ کہنا نہیں ہے کیونکہ وہاں صورتِ حال ہمت افزا ہے، وہاں اصولوں کی کشمکش نہیں بلکہ حقائق کی تلاش میں طریقِ کار اور اخذِ نتائج کا سوال ہے جسے. جو مواد ہاتھ آجاتا ہے اُسے وہ کبھی اسی خام حالت میں، دوسرے حقائق سے ہم آہنگ کیے بغیر پیش کر دیتا ہے اور کبھی بنا سنوار کے خوب صورت لباس میں۔ تحقیقی کام میں محنت، تلاش اور شعورِ ترتیب کی جلوہ گری ہوتی ہے۔ یہ اعداد و شمار کا زمانہ ہے، اگر صحیح اعداد و شمار یکجا ہو جائیں تو ان سے بڑے معنی خیز نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ ہمارے محققین اگرچہ پوری طرح ان نتائج پر نظر نہیں رکھتے اور اسی وجہ سے کبھی کبھی اہم اور غیر اہم میں امتیاز نہیں کرتے، تاہم مواد کی جستجو سے غافل نہیں ہیں۔ بعض اوقات ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مواد کا کھوج نکالنا ہی ان کے لئے مقصود بالذات بنتا جا رہا ہے اور وہ اسی کو تنقید اور تحقیق کا حریف بنا کر پیش کرنا چاہتے ہیں۔ ناتراشیدہ ہیرے کے ٹکڑے کے ہاتھ آ جانے اور اُسے تراش کر کسی آویزۂ گوش کے قابل بنانے میں جو فرق اور فاصلہ ہے، اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہئیے۔ بہرحال اس وقت تحقیق کا میلان تیزی سے بڑھ رہا ہے اور اس تگ و دو میں کچھ گوہر یکدانہ ہاتھ بھی آ رہے ہیں۔ حقیقت قیاس کی ہر جگہ لے رہی ہے اور ادبی تاریخ کا دامن وسیع ہو رہا ہے۔ اس وقت جو کام ہو رہے ہیں انھیں اس طرح تقسیم کر سکتے ہیں: (۱) قدیم نسخوں کی تلاش (۲) مشہور کتابوں کے صحیح متن کی اشاعت (۳) مختلف علاقوں کی ادبی تاریخ کے لئے مواد کی فراہمی (۴) دکنیات (۵) غالبیات، (۶) لسانیات اور (۷)

نعت نویسی۔ یہ سارے کام بے حد ضروری ہیں اور انھیں دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ ابھی بہت کچھ کرنا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ پانچ جلدوں میں علی گڑھ یونیورسٹی میں مرتب ہو گئی ہے، کئی نایاب تذکروں کی ترتیب اور تحشیہ کا کام جاری ہے، متعدد متن درست ہو گئے ہیں، دکنی ادب کے سرمایہ میں اضافہ ہو رہا ہے، بہار، میسور، گجرات، اور مدراس کے قدیم ادبی کارنامے روشنی میں آ رہے ہیں۔ اس طرح تحقیق کی رفتار امید افزا ہے۔ اگرچہ ادبیات کے علاوہ دوسرے علمی، تاریخی، عمرانی اور سائنسی شعبوں کی جانب توجہ کم ہے۔ اس کا سبب کام کرنے والوں کی کمی کے علاوہ ذرائع کی کمی بھی ہے۔ بہت سے موانع کے باوجود بعض تحقیقی ادارے، بعض یونیورسٹیاں اور بعض افراد علمی اور تحقیقی کاموں میں لگے ہوئے ہیں۔ اداروں میں دارالمصنفین اعظم گڑھ، انجمن ترقی اردو (علی گڑھ)، ادارۂ تحقیقات علمیہ پٹنہ، اسلامک ریسرچ انسٹی ٹیوٹ بمبئی، ادارہ ادبیات اردو حیدرآباد، ادارۂ مخطوطات حیدرآباد، آرٹ اینڈ لٹرس اکیڈمی کشمیر، آزاد ریسرچ انسٹی ٹیوٹ حیدرآباد، اور افراد میں قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، مسعود حسن رضوی، ڈاکٹر نذیر احمد، نصیر الدین ہاشمی، سخاوت مرزا، ڈاکٹر زور، عبدالقادر سروری، خواجہ احمد فاروقی، مالک رام، نورالحسن ہاشمی، گیان چند جین مختار الدین آرزو، محمد عتیق کے نام قابل ذکر ہیں۔

خاتمے میں اتنا کہنا ضروری ہے کہ ادھر کچھ دنوں سے تنقید کی رفتار سست ہے، اصول اور مسائل پر بحثیں کم ہو گئی ہیں اور جو ہوتی بھی ہیں وہ بہت جلد معاندانہ، غیر منطقی، غیر سنجیدہ اور غیر ذمہ دارانہ اظہار خیال کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔

نئی نسل پرانی نسل کو اپنی راہ میں سنگ گراں قرار دیتی ہے، ایک علاقہ کے لوگ دوسرے علاقہ والوں پر تنگ نظری اور عصبیت کا الزام لگاتے ہیں، ایک گروہ دوسرے گروہ کو جانبدار کہتا ہے۔ یہ ہمیشہ ہوتا رہا ہے اور آج بھی ہو رہا ہے، کہنا صرف یہ ہے کہ اگر ان بحثوں میں پستی اور ابتذال نہ پیدا ہو تو یہ زندگی کی نشانیاں ہیں۔ میں ان کو موجودہ سماجی انتشار کا عکس سمجھتا ہوں کیوں کہ تعمیر اور ترقی کی لگن نے مسائل تو بہت سے پیدا کر دیے ہیں لیکن وہ سلجھے نہیں ہیں اور بھیس بدل بدل کر ہمیں شک و شبہ میں مبتلا کرتے رہتے ہیں۔ انسان اور انسانیت پر ہمارا عقیدہ متزلزل ہوتا رہتا ہے اور اس طرح مستقبل کی کوئی ایسی تصویر بننے نہیں پاتی، جس کے لیے یقین کے ساتھ جدوجہد کی جائے۔ ہندوستان میں جمہوریت کا جو تجربہ ہو رہا ہے اس کے اثرات ہماری تہذیبی زندگی پر ایک جدلیاتی انداز میں پڑ رہے ہیں۔ شخصی آزادی کا تصور انفرادیت کی ہمت افزائی کر رہا ہے، امداد باہمی اور قومی تعمیر کے تجربے اشتراکیت کی طرف کھینچ رہے ہیں، صوبوں کی آزادی لسانی اور ثقافتی تنگ نظری پیدا کر رہی ہے اور قومی اتحاد کی ضرورت جذباتی ہم آہنگی کی تلاش پر مجبور کر رہی ہے۔ ساری باتیں ہمارے تنقیدی ادب میں منعکس ہوتی ہیں۔ اس کش مکش سے نئی حقیقتیں وجود میں آئیں گی اور اُن کے امتزاج سے یقیناً ایک اعلیٰ تنقیدی معیار پیدا ہوگا جو ہمارے قومی مزاج اور قومی تہذیب کے ساتھ اعلیٰ عالمی معیاروں سے ہم آہنگ ہوگا۔

ضمیمہ کے طور پر میں اُن چند تنقیدی اور تحقیقی تصانیف کے نام لینا چاہتا ہوں

جنھیں ہم فخر کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔

تنقیدی کتابوں میں اکبر نامہ (عبدالماجد دریا بادی) ادب اور نظریہ (آل احمد سرور)، دوش و فردا (مجنوں)، نقوش و افکار (مجنوں) ترقی پسند ادب (سردار جعفری)، اردو تنقید پر ایک نظر (کلیم الدین احمد)، ادبی تنقید (محمد حسن)، فکر و فن (خلیل الرحمٰن)، تنقیدیں (خورشید الاسلام) غزل اور درس غزل (اختر انصاری)، ادب اور سماج (احتشام حسین)، تنقید اور عملی تنقید (احتشام حسین)، ذوقِ ادب اور شعور (احتشام حسین) قدر و نظر (اختر اورینوی)، اردو ادب آزادی کے بعد (اعجاز حسین)، آئینۂ سخن فہمی (مسعود حسن رضوی ادیب) اردو غزل (یوسف حسین خاں)، اردو شناسی (سجاد ظہیر) ذکر حافظ (سجاد ظہیر) شعر و ادب (اختر علی تلہری) جدید غزل (رشید احمد صدیقی) اردو ادب میں رومانی تحریک (ڈاکٹر محمد حسن) ہندی ادب کی تاریخ (ڈاکٹر محمد حسن)، یادگار حالی (صالحہ عابد حسین)، زبان و بیان (ظ انصاری) مقدمہ کلام آتش (خلیل الرحمٰن)، ذہن و انقلاب (حسن شہیر)،

تحقیقی کارناموں میں امام رازی (عبدالسلام ندوی)، حکمائے اسلام (عبدالسلام ندوی)، بزم مملوکیہ (صباح الدین عبدالرحمٰن)، ہندوستان کے عہد وسطیٰ میں مسلمانوں کا فوجی نظام (صباح الدین عبدالرحمٰن)، اردو ڈراما اور اسٹیج (مسعود حسن رضوی ادیب) عیارستان (قاضی عبدالودود)، تذکرہ ابن طوفان (قاضی عبدالودود)، کربل کتھا (خواجہ احمد فاروقی) تذکرہ سرور (خواجہ احمد فاروقی)، دو تذکرے (کلیم الدین احمد)، دیوان جہاں (کلیم الدین احمد) اردو میں دخیل یورپی الفاظ (محمد بن عمر) تاریخ مشائخ چشت (خلیق نظامی)، نو طرز مرصع (نورالحسن ہاشمی)

مثنویاتِ راسخ (ممتاز احمد)، بہار میں اُردو زبان وادب (اختر اورینوی) دکنی آرٹ (غلام یزدانی) محمد علی فدوی (محمد حسین) مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اُردو کلام (عبدالرزاق قریشی)، زبان اور علم زبان (عبدالقادر سروری)، تذکرۂ مخطوطات پانچ حصے (ڈاکٹر زور)، دیوانِ غالب (امتیاز علی عرشی)، تلامذۂ غالب (مالک رام)، ہندوستانی اخبار نویسی کمپنی کے عہد میں (محمد عتیق)، احوالِ غالب (مختار الدین آرزو) کتاب نورس (نذیر احمد)، مال و مشیت (ظفر حسین خاں) قومی تہذیب کا مسئلہ (ڈاکٹر عابد حسین)، الطافی سوانحیات (ڈاکٹر جعفر حسن)، اسلام کے علاوہ مذاہب کی ترویج میں اُردو کا حصہ (محمد عزیز)، آبِ حیات کا تنقیدی مطالعہ (مسعود حسن رضوی)، حالی کا سیاسی شعور (جذبی)، حالی بہ حیثیت شاعر (شجاعت علی) ۱۸۵۷ء (پنڈت سندر لال)، میر تقی میر (خواجہ احمد فاروقی) پریم چند کا تنقیدی مطالعہ (قمر رئیس)، حیاتِ اجمل (قاضی عبدالغفار)، محمد باقر آگاہ (محمد یوسف کوکن) مرقع شعراء (رام بابو سکسینہ)، مثنویاتِ میر بہ خط میر (رام بابو سکسینہ)، بزم تیموریہ (صباح الدین عبدالرحمٰن)، بزم صوفیہ (صباح الدین عبدالرحمٰن)، تاریخ زبان اُردو (ڈاکٹر مسعود حسین خاں)۔ یہ کہنا ضروری ہے کہ یہ فہرست نامکمل ہے اور محض نمائندہ کتابوں کا ذکر کرتی ہے۔

۱۹۶۱ء

آتش کی صوفیانہ شاعری

دُنیا کی اکثر قدیم اور جدید زبانوں میں کسی نہ کسی قسم کی صوفیانہ شاعری ضرور پائی جاتی ہے ..... اگرچہ صوفیانہ خیالات اور عقائد کی توجیہ معاشی اور اقتصادی تاریخ کی روشنی میں بھی کی جا سکتی ہے لیکن اکثر و بیشتر اس کا رشتہ مابعد الطبیاتی فلسفہ اور مذہب ہی سے جوڑا جاتا ہے۔ اسی سبب سے صوفیانہ شاعری کی تنقید محض چند اذکار و مشاغل اور چند عقائد اور اعمال کی تشریح ہو کر رہ جاتی ہے۔ بلکہ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعرانہ اور ادبی قدروں کا ذکر بھی نظر انداز ہو جاتا ہے اور غور و فکر کا مرکز چند صوفیانہ اصطلاحات بن جاتی ہیں جن سے صرف کچھ لوگوں کو دلچسپی ہو سکتی ہے۔ لیکن دیکھا یہ گیا ہے کہ اصطلاحوں کی تشریح اور توضیح سے جو دلچسپی صرف تھوڑے سے لوگوں میں محدود

ہو جاتی ہے، عمومی حیثیت سے ان لوگوں کو بھی اپنے دائرے میں لے لیتی ہے جنھیں تصوّف سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ ایسے لوگ متصوفانہ علامتوں کی غیر صوفیانہ توجیہہ سے زندگی کے بعض مسائل کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ آتش کی صوفیانہ شاعری کے یہی دو ہر ے پہلو ہیں جو اُن کی ہر دلعزیزی اور عظمت میں اضافہ کرتے ہیں۔ مثلاً اُن کا ایک مشہور شعر ہے ؎

اے موجِ بے لحاظ سمجھ کر مٹائیو
دریا بھی ہے اسیر طلسمِ حباب کا

اندازِ بیان کی غیر معمولی کشش سے قطع نظر معنوی اعتبار سے یہ شعر جہاں صوفی کے ذہن کو وحدتِ وجود کے اسرار و رموز تک لے جاتا ہے وہاں تفکر پسند دماغ پر کائنات کی حقیر سے حقیر چیز کی اہمیت اور ضرورت کے نقش مرتسم کرتا ہے۔ اسی وجہ سے صوفیانہ شاعری کا ایک پہلو فکری شاعری سے جڑ جاتا ہے۔

اُردو میں صوفیانہ شاعری کی ایک اہم روایت ملتی ہے جس کی داستان سید گیسو دراز سے شروع کی جا سکتی ہے۔ یہ روایت اگرچہ فارسی شاعری کا تسلسل کہی جا سکتی ہے لیکن ہندوستان کے تاریخی اور تہذیبی ماحول میں اُس کا خود ایک انفرادی وجود ہے۔ میراں جی، برہان الدین جانم، خوب محمد چشتی، شاہ علی جیو، ولی، سراج، محمود بحری، درد، میر، آتش اور غالب کے صوفیانہ افکار و خیالات میں انھیں کا وجدان جلوہ گر اور انھیں کی انفرادیت جھلکتی ہے۔ یہ شعراء مابعد الطبیعاتی شعور کے مختلف زینوں پر ہیں اس لئے

ان کے لب و لہجے میں انھیں کے تصورات کا بانکپن نظر آتا ہے۔ آتش اِسی حیثیت سے مطالعہ کے مستحق ہیں۔

تصوّف حیات و کائنات کو سمجھنے کی صحیح کوشش ہے یا نہیں، اس بحث سے قطع نظر یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ تصوّف سے زندگی اور ادب دونوں میں ایک خاص قسم کے وزن و وقار میں ضرور اضافہ ہوتا ہے۔ تاریخ ادب کے بعض ادوار میں تصوف شاعری میں اس طرح رس بس گیا کہ مصنوعی اور حقیقی جذبات اور حال و قال میں تمیز کرنا مشکل ہو گیا۔ وہ شعرا جو عملاً صوفی تھے اُن کی بات تو اور تھی، جن کو تصوف سے کوئی خاص لگاؤ نہ تھا وہ بھی شیخ علی حزیں کے اس مقولہ پر عمل کرتے نظر آتے ہیں کہ "تصوف برائے شعر گفتن خوب است"۔ اُردو ادب میں دونوں طرح کے شاعر ملتے ہیں، وہ جو واقعی اس وادی کے رہرو اور اس دریا کے شناور کہے جا سکتے ہیں اور وہ جو مسائل تصوّف کو دوسرے مضامین کی طرح ایک مضمون سمجھ کر شعر میں اس کو جگہ دیتے ہیں۔ دونوں حیثیتوں میں صرف وہ فرق نہیں ہے جسے انداز بیان کے نازک اختلاف سے واضح کیا جا سکے بلکہ اس سے تصوف اور زندگی کے تعلق، روحانی، داخلی تجربے اور علمی انداز نظر کے اختلاف پر بھی روشنی پڑتی ہے اور حقیقی صوفیانہ شاعری، رسمی صوفیانہ شاعری سے الگ ہوتی ہے۔

خواجہ حیدر علی آتش صوفی شاعر تھے، محض "قال" کے صوفی نہیں "حال" کے بھی۔ جہاں تک ان کے حالات کا علم ہے وہ باقاعدہ صوفی نہ تھے لیکن ان کی زندگی اور شاعری پر نظر رکھ کر انھیں صوفی شعراء میں شمار کرنا غلط نہیں

معلوم ہوتا۔ وہ دہلی کے ایک ایسے خاندان سے تعلق رکھتے تھے جہاں تصوّف اور پیری مریدی کا چلن تھا لیکن خود انھوں نے اپنی زندگی میں گھر کی وہ بہار نہیں دیکھی۔ وہ وطن سے دُور، چڑھتے ہوئے سورج کے نئے شہر فیض آباد میں پیدا ہوئے، جہاں زندگی کی جدو جہد میں شریک ہونے کے لئے انھیں آبائی مسلک کو خیرباد کہنا پڑا۔ بقول آزاد انھوں نے شاعری شروع کی اور خاندانی طریقہ کو سلام کرکے ان میں سے فقط آزادی اور بے پروائی کو رفاقت میں لے لیا۔ آزاد کے یہ چند الفاظ آتش کی شخصیت اور مزاج اور اُن کے صوفیانہ مسلک کی نوعیت پر بہت اچھے تبصرے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تصوّف کے اعلیٰ معیار کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے، آتش کو رومی، سنائی، عطار کی صف میں رکھنا درست نہ ہوگا چہ جائیکہ ان صوفیوں کا ہم پلّہ قرار دیا جن کے اقوال اور ملفوظات سے تصوّف کی تاریخ مرتب ہوئی ہے لیکن پھر بھی ان کی زندگی اور شاعری دونوں میں تصوّف کی روح، صوفی کی وسعتِ نظر اور صفائے قلب قناعت پسندی اور استغنا کے وہ جلوے نظر آتے ہیں کہ انھیں صوفی شعرا کی بزم سے الگ رکھنا بھی غلط ہوگا۔ یہ حقیقت ہے کہ وہ باقاعدہ کسی خاص صوفیانہ سلسلہ یا تحریک سے وابستہ نہ تھے لیکن اپنی ذات سے ضرور صوفی تھے۔

اُردو شاعری میں ابتدا ہی سے صوفیانہ خیالات ملتے ہیں۔ یہ ترکہ فارسی شاعری سے نہیں بلکہ اس زندگی سے ملا تھا جو مذہب کے حدود کے اندر آزاد خیالی اور جاگیردارانہ تمدّن کی تقسیم کے اندر، عوام کی بہبودی کا تصوّر رکھتی تھی۔ اس میں ہندی تصوّف کی آمیزش بھی نظر آتی ہے۔ دنیا کی تاریخِ تصوّف

دیکھی جائے تو بہت سے خیالات میں یکرنگی اور یکسانی دکھائی دے گی حالانکہ ہر ملک میں اس کے ارتقاء کی نوعیت مختلف ہوگی۔ اسی وجہ سے بعض علماء کا خیال ہے کہ تصوف کا تعلق کسی مخصوص مذہب یا قوم سے نہیں بلکہ یہ زندگی کو سمجھنے اور کائنات کی حقیقت کا راز معلوم کرنے کی اس فطری خواہش کا نتیجہ ہے جس سے کوئی دل خالی نہیں۔ لیکن اس راز کا معلوم کر لینا ہر شخص کے امکان میں کبھی نہیں ہے۔ بقول آتش ؎

یہ کیفیت اُسے ملتی ہے جو جس کے مقدر میں
مئے الفت نہ خم میں ہے نہ شیشے میں، نہ ساغر میں

ہر شخص، قوم اور ملک کی باطنی کاوش مختلف نتائج برآمد کرتی ہے اور مختلف مسلک بن جاتے ہیں۔ بعض علماء نے اسے بالکل آریائی تصور روحانیت اور باطنیت قرار دیا ہے۔ بعض دوسرے مفکرین کا خیال ہے کہ اسلامی تصوف پر نو افلاطونی فلسفہ اشراق کا گہرا اثر ہے اور اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دوسری صدی ہجری سے اسلام پر یونان اور اسکندریہ کے فلسفیوں کا واضح اثر پڑنے لگا تھا۔ اس لئے اگر مذہبی انتشار کے اس دور میں اشراقیت نے مسلمانوں کے عقیدۂ توحید کو متاثر کیا، تو تعجب کی بات نہیں۔ پھر مسلمان صوفیوں اور مفکروں میں بہت سے ایسے ہیں جو اسے خالص اسلامی بتاتے ہیں۔ یہ علمی بحثیں ہیں اور ان کے چھیڑنے کا یہ موقع نہیں ہے تاہم اتنا کہنا ضروری ہے کہ اگر نقطۂ نظر کا اختلاف نہ ہوتا، اگر مختلف اثرات کی کارفرمائی نہ ہوتی اور تلاش حقیقت کا خواب کثرتِ تعبیر سے پریشان نہ ہوتا تو خود صوفیوں کے اتنے

مکاتبِ خیال اور سلسلے نہ ہوتے۔ اس لئے ہندوستانی شاعری کے صوفیانہ خیالات میں اگر اسلامی اثرات کے علاوہ ویدانت اور اشراقیت جدیدہ کے عناصر بھی جھلک اُٹھتے ہیں تو کوئی حیرت کی بات نہیں۔ مکاتبِ تصوف کی پیدائش میں عوامی تحریکوں کے اثرات کی جستجو بھی اس جگہ بے موقع ہوگی کیونکہ آتش کا تصوف خود صوفیانہ تحریکوں کے زوال پذیر دور سے تعلق رکھتا ہے۔ آتش کے صوفیانہ خیالات کے سمجھنے میں تصوف کی کسی مخصوص سلسلہ کو پیش نظر رکھنا بھی مفید نہ ہوگا بلکہ تصوف کی اس عام رُوح کو دیکھنا ہوگا جو مختلف مکاتب میں مشترک ہے۔

آتش کے صوفیانہ تصورات کی نمود سب سے زیادہ تو اُن کی آزادگی پسندی تصفیہ قلب اور روحانی سرمستی میں ہوتی ہے جس سے ان کی شاعری بھری پڑی ہے لیکن تصوف کے وہ مقامات بھی اُن کے یہاں آتے ہیں جن کا تعلق معرفتِ نفس، فنائے خودی، ترکِ دنیا، وحدتِ وجود، مجاز و حقیقت، جبر و اختیار، انسانی ہستی کی بے ثباتی اور عظمت، ترکِ رسوم اور خدا کے متعلق شوخیٔ تخیل سے ہے۔ یہی وہ کسوٹیاں ہیں جن پر آتش کا تصوف پرکھا جا سکتا ہے اور انھیں اہم مسائل کی تشریح اور توضیح سے تصوف کے حدود معین کئے جا سکتے ہیں۔

کلام آتش کا مطالعہ کرنے والا بڑی آسانی سے یہ محسوس کرے گا کہ اُن کا تصوف محض رسمی یا شاعرانہ نہیں ہے، یہ کسی روایت کی خانہ پُری نہیں ہے بلکہ ان کی رُوح اور شخصیت، ان کے عقائد اور طرزِ حیات کا آئینہ ہے۔ ان کی قناعت پسند اور سادہ زندگی، بیباکی اور بے ریائی، احساسِ فروتنی اور جذبۂ عظمت سے مالا مال ہے اور اُن کی شاعری کو مالا مال کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اپنے ٹھیٹ

مفہوم میں یہ "مسائلِ تصوف" نہیں ہیں لیکن صوفی جس صفائے قلب اور تزکیۂ باطن پر زور دیتا ہے اس کی اخلاقی مظہر یہی خصوصیتیں ہیں۔ آتش کی شاعرانہ نشوونما فیض آباد اور لکھنؤ میں ہوئی، جہاں صوفیانہ تصورات کی کوئی روایت نہ بن سکی، غالباً اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ اسلامی علوم، مذہب اور شریعت کی تعلیم کا احیاء ہوا اور روحانی پاکیزگی، ایمان، خدارسی اور معرفتِ حق کے مرکز دینی علوم قرار پا گئے، مذہب کی ظاہری رسموں اور تقریبوں پر زور دیا گیا اس لئے باطنیت کی گرفت ہلکی پڑ گئی۔ اسباب جو بھی ہوں یہ حقیقت ہے کہ لکھنؤ میں تصوف کی طرف شعراء کا میلان بہت کم تھا لیکن آتش کے وجدان اور زندگی نے اسے اپنی شاعری کا محور قرار دیا۔ انھوں نے اپنی آزادہ روی، خلوص، استغناء، مستی کردار، رندانہ بانکپن اور بے نیازی سے تصورات کے خالی شیشوں میں داخلیت کی تند و تیز شراب بھر دی اور خارجیت کی بے پناہ آندھی میں باطنی واردات کے چراغ جلائے۔

تصوف کا سب سے اہم مسئلہ عرفانِ خداوندی ہے اور اس کے ہزاروں پہلو ہیں۔ مذہب اسلام نے بھی عقائد میں توحید کو پہلی جگہ دی ہے لیکن صوفی کا وحدت وجود کا تصور توحید کے عام تصورات سے بہت مختلف ہے اور کسی قدر پیچیدہ بھی۔ سارا صوفیانہ نظام اسی ایک عقیدہ کے گرد گھومتا ہے، اپنی تفصیلات میں اس کے بعض حصے عوام کے لئے معمہ بن جاتے ہیں۔ ذہنی تاویلات اور شاعرانہ نازک خیالیوں نے اور دشواریاں پیدا کر دی ہیں۔ سادہ الفاظ میں اسے کچھ یوں سمجھ سکتے ہیں کہ خدا ایک ہے، اسے ایک کہنا بھی ٹھیک نہیں کیونکہ بس وہی ہے اور

کچھ نہیں اور اگر صرف وہی ہے تو ہم کیا ہیں؟ یہ مظاہر فطرت کیا ہیں؟ یہ تغیرات کیا ہیں؟ ہم اور یہ سارے مظاہر کہیں خدا ہی تو نہیں؟ جب اس طرح سوچا جانے لگا تو کسی نے کہا ہم خدا ہیں، کسی نے کہا اُس کا مظہر ہیں، کسی نے کہا اس کا ایک جُز، بحرِ حقیقت کا ایک قطرہ، رُوحِ اکبر کا پرتو۔ یہی وجہ ہے کہ زیادہ تر مکاتبِ تصوف وجودِ انسانی کو خدا سے دوری اور ہجر سے تعبیر کرتے ہیں اور اُس سے مل جانے کو روحانیت اور جہدِ حیات کی معراج سمجھتے ہیں۔ آتش کے یہاں یہ مضمون مختلف اشاروں، استعاروں، تمثیلوں اور علامتوں میں والہانہ جوش کے ساتھ بیان ہوا ہے جیسے ؎

حباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا
نہایت غم ہے اس قطرے کو دریا کی جُدائی کا

تعلق روح سے مجھ کو جسد کا ناگوار اہے
زمانے میں چلن ہے چار دن کی آشنائی کا

اور اس قالبِ خاکی میں روح رہتی ہے — مکاں سے تنگ ہے مشتاق لامکاں ہو تا
آدمی کو موت کے آنے کی لازم ہے خوشی
عید ہے جس روز چھٹکارا ہوا محبوس کا

مستقل نالوں کی آواز چلی آتی ہے — جسم خاکی قفس مرغ گرفتار نہ ہو
نقش صورت کو مٹا کر آشنا معنی کا ہو — قطرہ کبھی دریا ہے جو دریا سے واصل ہو گیا

ان تمام اشعار میں ایک ہی ساز بج رہا ہے۔ خدا اصل ہے اور انسان اس کا جُز۔ اس سے ملنے کے لئے بے قرار رہنا ہی حصولِ عرفان کا زینہ ہے۔ چنانچہ

دوسرے صوفی شعراء کی طرح آتش بھی بعض اوقات مذہب اور شریعت کی ظاہری قیدوں کو توڑ کر اس اصل حقیقت کی تلاش میں مجنوں بن جانا چاہتے ہیں تاکہ کوئی اور چیز اپنی طرف مائل ہی نہ کر سکے۔ اس منزل پہ پہنچ کر ظاہری رسوم مذہب، کعبہ و بت خانہ کے اختلافات بہت حقیر معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اسے نہیں بھولنا چاہیئے کہ یہ دیوانگی مذہبی دیوانگی سے مختلف ہے۔ یہاں سارے مذاہب کی سمائی ہے اور وہاں اپنے مذہب کے سوا اور کسی کی نہیں آتش کے خیال میں قید مذہب سے چھوٹنا ایک ایسی دیوانگی کی منزل میں پہونچاتا ہے۔ جسے سب سے بڑی عقل مندی کہہ سکتے ہیں ؎

قید مذہب کی گرفتاری سے چھٹ جاتا ہے
ہو نہ دیوانہ تو ہے عقل سے انسان خالی

کعبہ و دیر اختلاف مذاہب کی علامت ہیں، آتش کے یہاں ان کی حقیقت یہ ہے ؎

کعبہ و دیر میں وہ خانہ بر انداز کہاں
گردش کافر و دیندار لئے پھرتی ہے

قول اپنا ہے یہ سبحہ و زنار کے لئے — دو پھندے ہیں یہ کافر و دیندار کیلئے

کوچۂ یار میں ہو روشنی اپنے دم کی — کعبہ و دیر کریں گبر و مسلماں آباد

دل کی کدورتیں اگر انساں سے دور ہوں — سارے نفاق گبر و مسلماں سے دور ہوں

رند مشرب ہوں مجھ کو کیا ہووے — مذہبوں میں جو اختلاف ہوا

کفر و اسلام کی کچھ قید نہیں اے آتش — شیخ ہو یا کہ برہمن ہو پر انساں ہووے

کعبہ و دیر کے باہر اس سرزمین کی تلاش جہاں خدا کی تلاش گبر و مسلمان بن کر نہ کی جائے، صرف آزاد خیالی کی مظہر نہیں بلکہ شریعت کی حدوں کے باہر نکل کر معرفت اور حقیقت کا بھید معلوم کرنے کی آرزو کی مظہر بھی ہے۔ کعبہ و بت خانہ کی حد بندی نے نگاہوں کی وسعت چھین لی ہے، ایسے میں اُس روحِ کائنات کی جستجو، جو ہر کافر و دیندار کی جان ہے، شریعت کی حدوں میں رہ کر نہیں کی جا سکتی ؎

تیرے کوچہ کا ہے اے خانہ خراب افسانہ آج
آج شیخ کعبہ چھوڑتا ہے، برہمن بُت خانہ آج

اس جگہ تفصیلی بحث کا موقع نہیں ورنہ یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ آتش کے یہاں شریعت اور طریقت کی وہ واضح جنگ نہیں ہے جو اکثر صوفی شعراء کے یہاں ملتی ہے اور دونوں کے درمیان زبردست خلیج حائل کر دیتی ہے۔ آتش کے یہاں ایسے مذہبی خیالات بھی ملتے ہیں جنھیں شریعت کے ڈھانچے میں بٹھایا جا سکتا ہے بلکہ یوں کہہ سکتے ہیں کہ وہ مذہب سے زیادہ دُور نہیں جانا چاہتے لیکن مذہبی عصبیت اور تنگ نظری سے بھی بچتے ہیں ؎

ناقوس میں سے آئی صدا اے ہوا لغفور
ہم بتکدے گئے جو خدا سے ڈرے ہوئے
کرتے ہیں سجدہ اس کی طرف کیا سمجھ کے لوگ
کعبہ ہے نام ایک کنشتِ خراب کا

مختصر یہ کہ آتش خدا کی جستجو اور عرفانِ حقیقت کی تلاش میں سرگرداں ہیں اور جدھر سے بھی اُس کی آواز سُنائی دیتی ہے، اس کی جھلک ملتی ہے، اُدھر مُڑ جاتے ہیں ؎

چلا وہ راہ جو سالک کے پیش پا آئی
ٹھہر گیا جو کہیں بوئے آشنا آئی

یہی مسلکِ طریقت کے مقامات ہیں۔ سالک کو بڑی ہوشیاری سے قدم اُٹھانا چاہیئے کیونکہ اس راہ میں بہکانے اور بھٹکانے والے بھی ملتے ہیں ؎

طریق عشق کا سالک ہے دا غطوں کی نہ سن
ٹھگوں کے کہنے کا کیا اعتبار راہ میں ہے

اگر کوئی راہ بھٹک گیا تو کسی طرف کی نہ ہو گئی۔ آتش نے اس خیال کو کتنی خوبصورتی، کتنے جوش اور والہانہ پن سے ادا کیا ہے ؎

پارا ترا وہ جو غرق ہوا بحرِ عشق میں وہ داغ ہے جو دامنِ ساحل میں رہ گیا

اس طرح سالک خاص طرح کی مستی، وجدان اور بے خودی کے سہارے اپنی راہ طے کرتا ہے ؎

سالک راہِ محبت کو پس و پیش نہیں مصلحت بیں نہیں ہیں، عاقبت اندیش نہیں

سالک کے سفرِ عرفان کی آخری منزل یہی ہے کہ قطرہ دریا میں مل جائے اور دریا ہو جائے چنانچہ آتش بھی اسی جستجو میں زندگی کی تکلیفیں جھیلتے ہیں لیکن حصولِ مقصد کے لئے ویرانوں کی خاک اُڑاتے بڑھتے ہی جاتے ہیں۔ انھیں یقین ہے کہ خدا مسجد اور بت خانے میں نہیں، انسان کے دل میں ہے لیکن جب تک ریاضت اور صفائے نفس سے آنکھیں روشن نہ ہو جائیں، خودی کا طلسم ٹوٹ نہ جائے اُس وقت تک اُس کی یافت مشکل ہے۔ تلمیحوں، استعاروں اور علامتوں میں یہ خیالات بار بار اس طرح ظاہر ہوتے ہیں ؎

شیریں زباں ہوئی ہے فرہاد کے دہن میں | لیلیٰ پکارتی ہے مجنوں کے پیرہن میں

واہ ری بے بصری، واہ رے نابینائی | صورت آباد سے مشتاق بقا جاتے ہیں

عارف ہے وہ جو حسن کا جویا جہاں میں ہے
باہر نہیں ہے یوسف اسی کارواں میں ہے

ان کی شاعری اس یقین سے بھری ہوئی ہے کہ مقصد ہاتھ آئے گا لیکن اس کے لئے مجاہدہ کی ضرورت ہے ؎

تھکیں جو پاؤں تو چل سر کے بل نہ ٹھیر آتش
گل مراد ہے منزل میں، خار راہ میں ہے

ٹھیرے نہ پھر جو راہ میں تیری نکل چلے
شل ہو گئے جو پاؤں تو ہم سر کے بل چلے

اے بحر حسن اپنا سمجھ آشنا مجھے | ہے اتحاد میرے ترے موج آب کا

صدا یہ صید گاہ عشق سے آتی ہے برسوں سے
نشانہ تیر کا ہو راہ گرفتہ اک سے پیدا

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے | ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

عرفان کی ان راہوں پر آتش ایک واقف کار سالک کی طرح بے فکری سے چلتے ہیں کیونکہ انھوں نے علائق دنیا سے اپنا دامن پاک رکھا ہے۔ اردو شعراء میں غالباً آتش کے یہاں فقر و استغنا کا جذبہ سب سے زیادہ قوی ہے۔ قناعت اور توکل کی دولت لے کر اور تمام چیزوں کو ٹھکرا دینا چاہتے ہیں۔ سیکڑوں اشعار میں سے صرف چند شعر سنئے، وہ آتش کی ترجمانی خود کریں گے ؎

منزل فقر و فنا جائے ادب ہے غافل　　بادشہ تخت سے یاں پہلے اُتر لیتا ہے

کنجِ عزلت میں قناعت کی جو نانِ خشک پر　　نعمتیں دنیا کی جو کچھ تھیں مہیا ہو گئیں

جو قناعت کے مزے سے آشنا ہو جائے گا　　بھیک کا کاسہ اُسے دستِ دعا ہو جائے گا

شگفتہ رہتی ہے خاطر ہمیشہ　　قناعت بھی بہارِ بے خزاں ہے

طلب دنیا کی کر کے زن مریدی ہو نہیں سکتی
خیالِ آبروئے ہمتِ مردانہ آتا ہے

اس قسم کے تصوف کے اظہار میں شاید ہی اُردو کا کوئی شاعر آتش کے قریب پہنچ سکے کیونکہ یہ محض شاعری نہیں ان کی زندگی تھی۔ معمولی لباس میں گھٹیا سے مکان کے اندر چھوٹی سی غیر مقررہ آمدنی کے سہارے اپنی چٹائی پر بیٹھے زندگی گذار دی۔ وہ حقیقتاً دنیا کی ان لذتوں کو ٹھکرا دینے کی طاقت رکھتے تھے جو ان کی شخصیت کو مجروح کرتی تھیں ترکِ دنیا کا یہ جذبہ محض خانقاہ میں بیٹھکر جمودِ حیات سے بچنے کے لئے نہیں تھا بلکہ اس میں اُن کے مزاج کے استغنا کا عکس ہے اور اگر استغنا بھی غرور پیدا کرے تو آتش کی نگاہ اس کا پردہ بھی چاک کرنے پر آمادہ نظر آتی ہے۔ خدا پر بھروسہ رکھنے کی وجہ سے یہ توکل تھا۔

قسمت میں جو لکھا ہے وہ آئے گا آپ سے
پھیلائیے نہ ہاتھ نہ دامن پسارئیے

اور جب فقیروں کے کبر و نخوت پر نظر جاتی تھی تو یہ کہتے تھے ؎

رعونت کون سی شے پر ہے ان عزلت گزینوں کو
حصیر کہنہ دیکھا، دست خشک و پائے شل پایا

صوفیانہ نظام فکر میں جبر و اختیار کا مسئلہ بھی بڑی سنجیدگی کا حامل ہے۔ صوفی عام طور سے تسلیم و رضا کا بندہ ہوتا ہے اور سمجھتا ہے کہ انسان مجبور ہے، سب کچھ خدا ہی کی طرف سے ہوتا ہے۔ یہ صوفیانہ روایت آتش کے یہاں بھی نظر آتی ہے ؎

پھرتا ہوں پھیرتا ہے وہ پردہ نشین جدھر
پتلی کی طرح سے نہیں میں اختیار میں

اختیاری حرکت ان مجبوروں کی لئے جاتی ہے جدھر ہم کو قضا جاتے ہیں

یہ اہم مسئلہ صوفیوں کے یہاں تضاد صورت رکھتا ہے، اگر انسان کا وجود وہم ہے، حقیقت صرف خدا کی ہے تو پھر انسان محض ایک چلتی پھرتی پرچھائیں ہے، وہ اپنی کوئی ہستی ہی نہیں رکھتا، پھر اختیار کیسا! لیکن اگر وہ اس حقیقت کبریٰ کا ایک جزو ہے تو پھر اس کی قوت اور اختیار کا کیا ٹھکانا ہے۔ یہ ثنویت آتش کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ پہلا اندازِ نظر بے ثباتی، فنائے خودی اور مجبوری کا احساس پیدا کرتا ہے اور دوسرا انسانی عظمت، قدرت اور طاقت کا۔

انسان اپنے کو زندگی اور موت دونوں سے بلند اور ماورا محسوس کرتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ موت بھی اُسے فنا نہیں کر سکتی۔ اگر فنا بھی کرے گی تو صرف اُس کے جسم خاکی کو، اصل حقیقت باقی رہ جائے گی۔ آتش بہت پڑھے لکھے شاعر نہ تھے لیکن اس خیال کو جس شاعرانہ انداز میں انھوں نے پیش کیا ہے اُس پر کوئی فلسفی بھی ناز کر سکتا تھا ؎

جسم خاکی کے تلے جسم مثالی بھی ہے
اک قبا اور بھی ہم زیرِ قبا رکھتے ہیں

آتش میں فروتنی، خاکساری اور عاجزی ہے لیکن جہاں انسانی عظمت کے اظہار کا موقعہ آتا ہے وہاں وہ نفیس اس عالمِ اصغر میں عالمِ اکبر دکھائی دینے لگتا ہے۔ ؎

سمجھے آتش نہ کوئی آدمِ خاکی کو حقیر
ہیں اسی میں یہ خاک کا پتلا خالی

مختصر یہ کہ آتش اُردو کے صوفی شعراء میں ایک اہم جگہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے تصوف سے جو عارفانہ رنگ لیا، اس میں سیاہیانہ بانکپن اور مردانہ جذبات کی آمیزش کر کے نہ صرف لکھنؤ کے انداز سخن میں گرمی، زور اور چوکھا پن پیدا کیا۔ بلکہ خود اُردو غزل کو نئے امکانات اور میلانات سے آشنا کر کے اُس کا دامن وسیع کر دیا۔ اسی تصوف کے اثر سے اُن کی شاعری میں آزادی، بے خوفی اور عظمتِ انسانی کے صحتمند عناصر پیدا ہوئے جنھیں وہ اپنے دور کے شاعرانہ رنگ میں غیر معمولی قوت، جوش، روانی اور خلوص کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔

عموماً ان خیالات میں تاریخی مجبوریوں کی وجہ سے انحطاطی انداز پیدا ہو جاتا ہے لیکن جہدِ حیات کی تمنائیں اور انسان کو مقصد اور حقیقت سے ہم آغوش کرنے اور ہم آہنگ بنانے کی خواہشیں آتش کو اس روایت پرست، بیمار اور کھوکھلے رنگ سے اکثر بچا لیتی ہیں جس کا شکار اس وقت کی شاعری تھی۔

یہ اشعار آتش ہی لکھ سکتے تھے :-

سر سے بارِ تنِ آمادہ سودا اُترا	لگ کے ہے خنجرِ قاتل کا تقاضا اُترا

بقدرِ حوصلہ جو چاہے لے لے داغِ جنوں	بہارِ گل میں یہ سودا گراں نہیں ہوتا

وہ گرمِ رہِ بادیۂ عشق و جنوں ہوں	جلتا ہے چراغ آج مرے نقشِ قدم سے

آرزو رہ گئی اس کوچے میں پامالی کی	دھوم ہی دھوم فقط چرخِ جفاکار کی تھی

خوشی سے اپنی رسوائی گوارا ہو نہیں سکتی
گریباں پھاڑتا ہے تنگ جب دیوانہ آتا ہے

مقصود دل ہے قلزمِ خوں میں تنا ور تھا	جس گھاٹ چاہے یار کی تلوار لے چلے

ایسے اشعار وہی کہہ سکتا تھا جس نے اسرارِ حیات پر غور کیا ہو اور اپنے دور کے تعیش پسند اور زوال پذیر ماحول سے بلند ہو کر انسان اور اس کی تمناؤں کو سمجھنے کی کوشش کی ہو۔

(۱۹۵۸ء نظرِ ثانی ۱۹۶۱ء)

مقدّمہ شعر و شاعری

(مقدمۂ دیوان حالی کی حیثیت سے)

شعر و شاعری پر خواجہ الطاف حسین حالی کا مقدمہ، اُن کے دیوان کے ساتھ پہلی دفعہ ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا۔ اُس کے بعد کسی طرح اُسے ایک آزاد اور خود مکتفی تصنیف کی حیثیت حاصل ہوگئی اور وہ برابر دیوان سے الگ شائع ہونے لگا۔ پڑھنے والوں نے بھی ہمیشہ اسے دیوان سے الگ ہی کرکے پڑھا یہاں تک کہ بہت سے لوگوں کے لیے وہ دیوان کا مقدمہ نہیں ایک باقاعدہ تنقیدی کتاب ہے جس کی بنیاد پر حالی کو اُردو کا پہلا باقاعدہ نقّاد تسلیم کیا جاتا ہے۔ اسے اُس کے اصل مقصد یعنی مقدمہ دیوان کی حیثیت سے دیکھا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ اس کا ناقدانہ پہلو ایک ضمنی حیثیت رکھتا ہے اصلاً مقدمہ محض دیوان کا مقدمہ ہے اور اُس کا مطالعہ اسی روشنی میں کرنا چاہیئے۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ اتنے طویل مقدمہ میں مولانا حالی نے صراحتہً اپنی شاعری کا ذکر نہیں

اور نہ مثال میں اپنے وہ اشعار پیش کئے جنھیں وہ حقیقی شاعری خیال کرتے تھے لیکن نظر غائر سے مطالعہ کرنے والے کو یہ اندازہ ہو جائے گا کہ گو حالی نے اپنے مزاج کی مناسبت سے اپنی شاعری کو مثال میں فخریہ پیش کرنے سے گریز کیا ہے لیکن مقدمہ کو دیوان کے ساتھ شائع کرنے میں ان کا مقصد یہی تھا کہ جب لوگ نفسِ شاعری، شاعری میں اصلیت، سادگی اور جوش، نیچرل شاعری، اخلاق کی قائم مقام شاعری، نئی غزل، نئے قصیدے، نئے مرثیے اور نئی مثنوی کا مطالعہ کرنا چاہیں گے تو اس مقدمہ کو ختم کرنے کے بعد انھیں فوراً اُس کے نمونے دیوان حالی میں مل جائیں۔ اس دیوان میں حالی کے نقطۂ نظر سے لکھی ہوئی غزلیں بھی ہیں، قصیدے، مرثیے اور مثنویاں بھی، اس میں وہ اخلاقی تصورات بھی ہیں جو حالی کو عزیز تھے۔ اُس زبان کا استعمال بھی جو حالی کے خیال میں شاعری کے لیے مناسب تھی۔

اس طرح اگر مقدمہ شعر و شاعری کا مطالعہ مقدمۂ دیوان کی حیثیت سے کیا جائے تو اُس کو اس اعتراض سے بھی محفوظ کیا جا سکتا ہے کہ اس میں باقاعدہ اصولِ شاعری اور نقدِ شعر سے بحث کر کے تنقیدی اصول اخذ نہیں کئے گئے ہیں، حالی کا اصل مقصد تنقید کی کتاب لکھنا تھا ہی نہیں وہ تو اپنی شاعری کے سمجھنے اور اُس سے لطف اندوز ہونے کے لیے کچھ ضروری اشارے کر رہے تھے۔ مقدمۂ شعر و شاعری کی یہ حیثیت بھی غور و فکر کی مستحق ہے۔ حالی نے نثر و نظم میں اور بھی بہت سی ایسی باتیں لکھی ہیں جن کی بنیاد پر ان کی تنقیدی بصیرت زیرِ بحث لائی جا سکتی ہے لیکن یہ مقدمہ اُن کے مربوط اور

مبسوط خیالات کا آئینہ ہے۔ اگر اُن کے تصورات میں خامیاں اور غلطیاں ہیں تو وہ بھی یہیں ملیں گی اور اگر خوبیاں ہیں تو اُن کی جستجو بھی یہیں کی جاسکے گی اور ان کی روشنی میں خود اُن کے زادہ ہائے فکر کی خامیوں اور خوبیوں کا مطالعہ بھی کیا جاسکے گا۔ اس وقت مقدمہ کی یہی حیثیت پیش نظر ہے، اُس میں جو تنقیدی مسائل اور خیالات ظاہر کئے گئے ہیں ان کا محاکمہ مقصود نہیں ہے۔ یہ درست ہے کہ مقدمہ میں نفس شعر کے متعلق کچھ اصولی باتیں بھی کہی گئی ہیں لیکن ان کا مقصد اُن نتائج کا پیش کرنا ہے جن کو ان کی شاعری پر منطبق کیا جاسکے۔

اس کے لیے سب سے پہلے یہ دیکھنا چاہیئے کہ مقدمہ شعر و شاعری میں ہے کیا؟ کم سے کم اہم پہلوؤں کو تو سامنے رکھنا ہی چاہیئے۔ آسانی کے لئے مقدمہ کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(۱) اصول اور تصورات کی تشکیل اور (۲) ان کی روشنی میں اُردو شاعری کے اہم اصناف کا جائزہ اور اصلاح کے متعلق مشورے۔ پہلے حصے میں شاعری کو عطیہ فطرت ظاہر کرنے کے بعد یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ شعر کا ملکہ بیکار نہیں اس کو توضیح اور تشریح میں یونانی اخلاقیات کے بعض تصورات کا سہارا لیا گیا ہے۔ پھر ایک اہم بحث یہ ہے کہ شعر میں انفرادی اور اجتماعی طور سے متاثر کرنے کی صلاحیت دوسرے فنونِ لطیفہ کے مقابلہ میں زیادہ پائی جاتی ہے۔ یہاں بھی یونانی علوم کے وہی اثرات کارفرما ہیں جو علوم اسلامی کا جزو بن چکے تھے اور جن کی وجہ سے مشرق و مغرب میں کسی قدر

یکسانی پیدا ہو رہی تھی۔ اس کے بعد حالی سماج اخلاق اور شاعری کے تعلق سے بحث کرتے ہیں۔ یہ بحث اس لیے بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ یہاں ادب میں مقصدیت کے اُس عام خیال سے مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو انیسویں صدی کے آخری پچیس تیس سال میں ہندوستان کے ادبی تصورات کا جز بن رہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ حالی اسی بات کو ذہن نشین کرانا چاہتے تھے تاکہ خود ان کی مقصدی اور اصلاحی شاعری کے لیے وجہ جواز پیدا ہو سکے۔ اگر یہ بات تسلیم کر لی جاتی ہے کہ شاعری سماج کو متاثر کرتی ہے اور قوم کی تعمیر میں ایک آلہ کار کی حیثیت اختیار کر سکتی ہے تو پھر حالی کی جدید شاعری سے مخالفت کی کوئی وجہ باقی نہیں رہے گی کیونکہ انھوں نے بھی تو اپنے وقت کی آواز ہی کو اپنے اشعار میں بلند کرنے اور اپنے ہم قوموں کو جگانے کی کوشش کی ہے! ان تمہیدی لیکن ضروری خیالات کے بعد حالی نے شعر کی ماہیت سے بحث شروع کی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس بحث کو نتیجہ خیز اور قابل قبول بنانے کے لیے فلسفہ، منطق، نفسیات اور شعریات سے جتنی واقفیت کی ضرورت تھی وہ پوری طرح حالی کے پاس موجود نہیں تھی۔ اپنے مقصد کے مطابق کچھ باتیں مشرق و مغرب سے یکجا کر کے انھوں نے اس بحث کو بہت دقیع بنا دیا ہے لیکن بہت سے گوشے تشنہ بھی رہ گئے ہیں۔ تاہم شعر کے ضروری اجزا، شعر کی خوبیاں، نیچرل شاعری، زبان و بیان کے لحاظ سے فن شعر گوئی کے لوازم سبھی زیر غور آئے ہیں اور حالی ایک طرح کا مدلل اور منطقی انداز بیان اختیار کر کے مقدمہ کا مطالعہ کرنے والوں کو

اپنے ساتھ یہاں تک لائے ہیں کہ لوگ ان کی یہ بات قبول کرنے میں جھجک محسوس نہ کریں۔

"جن ذریعوں سے ایشیا کی شاعری ہمیشہ ترقی پاتی رہی ہے وہ اُردو کی شاعری کے لیے فی زمانہ مفقود ہیں اور ہرگز اُمید نہیں ہے کہ زمانہ آئندہ میں ایسے ذریعے مہیا ہوسکیں...... پس ایسی حالت میں اُردو شاعری کی ترقی کا خیال پکانا گویا زمانہ ناسازگار سے مقابلہ کرنا ہے خصوصاً ایسے زمانے میں جب کہ اُردو سے نہایت اعلیٰ اور اشرف زبانوں کی شاعری بھی معرضِ زوال میں ہو۔ سائنس اُس کی جڑ کاٹ رہا ہو اور سویلزیشن اس کا طلسم توڑ رہی ہے اور اس کے جادو کو حرفِ غلط کی طرح مٹا رہی ہے۔ لیکن چونکہ یاس اور امید دونوں حالتوں میں اخیر وقت تک ہاتھ پاؤں مارنا جاندار کا طبعی اقتضا ہے...... اس لیے جو کچھ ہم لکھنا چاہتے ہیں اُس سے یہ جتانا مقصود نہیں ہے کہ کچھ ہوگا بلکہ یہ ظاہر کرنا ہے کہ کاش ایسا ہوتا۔"

اس کے پیچھے جو منطق کام کر رہی ہے وہ بہت واضح ہے۔ لوگوں کو یہ یقین دلانا ہے کہ گزرا ہوا زمانہ واپس نہیں آسکتا، وہ شاعری پنپ نہیں سکتی جس نے قدما کے دل گرمائے تھے اس لیے اب شاعری کا تصور بدلے ہوئے حالات کی روشنی ہی میں کرنا چاہیے۔ اس کے لیے قدیم شاعری میں اصلاح کی ضرورت بھی ہوگی اور نئے اسالیب کا تجربہ بھی کرنا ہوگا۔

حالی پڑھنے والے کے ذہن کو زینہ بہ زینہ اس منزل تک لائے ہیں کہ وہ اصلاح کے متعلق اُن کے مشوروں کو قبول کرنے پر آمادہ ہو جائے۔

یہیں سے کتاب کا دوسرا حصہ شروع ہوتا ہے جس میں حالی نے اپنے نظریات کو اُردو غزل، قصیدے، مرثیے اور مثنوی پر منطبق کرنے کی کوشش کی ہے۔ جو شخص دیوان حالی کا مطالعہ مقدمہ کے خیالات کو اچھی طرح سمجھنے کے بعد کرے گا، وہ دیکھے گا کہ مقدمہ میں جو اصلاحات پیش کی گئی ہیں اُن کے عملی نمونے حالی کی غزلوں، قصیدوں، مرثیوں اور مثنویوں میں مل جاتے ہیں۔ مقدمہ کے اس حصے میں انھیں چار اہم اصناف کا جائزہ لیا گیا ہے اور انھیں کے دائرے کو وسیع کرنے اور انھیں اقتضائے وقت کے مطابق بنانے کے متعلق مشورے دیے گئے ہیں۔ حالی نے ان باتوں کا ذکر کرتے وقت اپنی ہی شاعرانہ کاوشوں کو پیش نظر رکھا ہے اور ایسا کرنا فطری بھی تھا لیکن کچھ تو اپنے انتادِ مزاج کی وجہ سے اور کچھ مصلحتاً انھوں نے اپنے شاعرانہ اصولوں کا تو ذکر کیا ہے لیکن اپنے اشعار مثال میں پیش نہیں کیے۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری میں جس انداز نظر اور مقصدیت کے وہ مبلغ تھے کھل کر اس کا تذکرہ بھی انھوں نے مقدمہ میں نہیں کیا ہے لیکن کون ایسا ہے جو مقدمہ کو پڑھے گا اور ان کے اصلاحی نقطۂ نظر یا اُن کی "پیروی مغربی" کے مفہوم کو نہ سمجھے گا! سارے مقدمہ میں صرف ایک مقام ایسا ہے جہاں حالی کا مقصد بہت واضح ہو گیا ہے اور ایک خاص سوز آرزو کے ساتھ انھوں نے جدید شاعری کے قبول کرنے اور سمجھنے کی اپیل کی ہے۔ سماج کے زوال

کی وجہ سے شاعری کس طرح زوال پذیر ہو جاتی ہے۔ اس کا تذکرہ کرنے کے بعد لکھتے ہیں :-

"جب فنِ شعر اس حالت کو پہنچ جاتا ہے تو اس کی اصلاح قریب ناممکن کے ہو جاتی ہے۔ اول تو شعراء کو قدیم الف و عادت کے سبب اس بات کا شعور ہی نہیں ہوتا جس راہ پر وہ جا رہے ہیں اس کے سوا کوئی اور بھی رستہ ہے، اور اگر بالفرض کسی نے قوم کا شارع عام چھوڑ کر دوسری راہ اختیار بھی کی تو اس کو دو نہایت سخت مشکلیں پیش آتی ہیں۔ اول تو طریق غیر مسلوک میں قدم رکھنا اور اس کے تمام مرحلوں سے عبور کر کے منزلِ مقصود تک پہنچنا ہی نہایت کٹھن اور دشوار کام ہے دوسری مشکل اس سے بھی زیادہ سخت یہ ہے کہ موجودہ سوسائٹی کا مذاق چونکہ اس نئی روش سے بالکل بیگانہ ہوتا ہے اس لیے نہ کوئی اس کی مشکلات کا اندازہ کر سکتا ہے اور نہ کہیں اس کی محنت کی داد مل سکتی ہے پس کوئی شخص جب تک زمانے کی قدردانی سے بالکل دست بردار ہو کر اس دہقان کی مانند جو اخیر عمر میں کھرنی کا پودا اپنی زمین میں لگائے، محض ایک امید موہوم پر آئندہ نسلوں کی صنیانت طبع کا منصوبہ نہ باندھے، اس کوچہ میں ہرگز قدم نہیں رکھ سکتا اگرچہ یہ ممکن ہے کہ نئی روش پر چلنے والا شاعر کوئی مضمون زمانہ کی ضرورت اور مقتضائے حال کے موافق شعر کے لباس میں جلوہ گر

کر کے ملک کے جدت پسند لوگوں میں کچھ شہرت یا قبولیت حاصل کرے اور ایک خاص حیثیت سے اس کے کلام کی داد توقع سے زیادہ اس کو مل جائے مگر شاعری کی حیثیت سے نہ تو فی الواقع وہ اس کے کلام کی ہوتی ہے اور نہ وہ اس داد کو سمجھتا ہے۔ شعرائے ہم عصر کچھ تو قدیم شاعری کے تعصب سے زیادہ تر اجنبیت اور بیگانگی مذاق کے سبب اس کی روش کو اس حجت سے کہ وہ شارع عام سے الگ ہے تسلیم نہیں کرتے اور بعضے اپنے نزدیک اس کی ہجو طبع اس طرح فرماتے ہیں کہ فلاں شخص نے شاعری نہیں کی بلکہ مفید اور اخلاقی مضامین لکھ کر اپنے لئے زادِ آخرت جمع کیا ہے۔ لیکن اگر وہ فی الواقع موجودہ نسل کی قدر شناسی سے قطع نظر کر چکا ہے تو اس کو ایسی باتوں کی کچھ پروا نہ کرنی چاہیئے بلکہ یہ امید رکھنی چاہیئے کہ اگر قوم کی زمین میں کچھ آل باقی ہے تو تخم اکارت نہ جائے گا ..... نئی شاعری کی بنیاد ڈالنے کے لیے جس طرح یہ ضروری ہے کہ جہاں تک ممکن ہو اس کے عمدہ نمونے پبلک میں شائع کئے جائیں، اسی طرح یہ بھی ضروری ہے کہ شعر کی حقیقت اور شاعر بننے کی جو شرطیں درکار ہیں اُن کو بھی کسی قدر تفصیل کے ساتھ بیان کیا جائے۔"

اس اقتباس کا اعتذارانہ انداز حالی کے اصل مقصد کی غمازی کر رہا ہے۔ جب انھوں نے جدید شاعری کے کوچے میں قدم رکھا، قوم کی

بہبودی اور فلاح، درستی اخلاق اور اقتضائے زمانہ کی موافقت کا ڈھنڈورا پیٹنا شروع کیا تو مختلف حلقوں سے اُن کی مخالفت ہوئی۔ جو سرسید کے مخالف تھے انھوں نے ان کی شاعری کو سرسید کے مشن کا پروپیگنڈہ قرار دے کر رد کر دیا، جو قدیم شاعری کے چٹخارے کی تلاش میں تھے انھوں نے اسے خشکی اور بے کیفی کی بنا پر رد کر دیا اور جو شاعری کو محض لفاظی قرار دیتے تھے انھوں نے الفاظ کی نئی معنویت کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ لامحالہ حالی کو اس بات کی تکلیف تھی کہ ان کی ساری کوشش رد کی جا رہی ہے لیکن وہ یہ سوچ کر کسی حد تک مطمئن تھے کہ آج نہیں، تو کل ان کی محنت کی داد ضرور ملے گی۔ حالی کا یہ اندازہ غلط نہ تھا اور گو مختلف وجوہ سے ان کے نقطۂ نظر کی مخالفت آج بھی کی جا رہی ہے لیکن جس سمت وہ شعر و ادب کو لے جانا چاہتے تھے اس کی مخالفت اب تقریباً ناممکن ہو گئی ہے۔

بہرحال مقدمہ کو دیوان حالی کے مقدمہ کی حیثیت سے دیکھا جائے تو اس کی اہمیت کے بعض دوسرے پہلو بھی نظروں کے سامنے آئیں گے۔ اسی کے مطالعہ سے اُن کے نظریہ شاعری کے وہ رُخ متعین کیے جا سکیں گے جن پر انھوں نے اپنی ابتدائی غزل گوئی کے بعد عمل کرنے کی کوشش کی۔ شیفتہ کے بعد جب غالب اور شیفتہ نہیں رہ گئے تھے، حالی نے نئی بنتی ہوئی دنیا کو دیکھا۔ تھوڑے ہی دنوں میں وہ سرسید کے زیر اثر آ گئے اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بڑے خلوص اور بڑی دردمندی سے اُن کے مشن کے مبلغ بن گئے۔ پھر تو مولی زندہ" اور "دیوان پرانی کی بہار نے ساتھ چھوڑ دیا تھا کچھ بار لے

ہوئے حالات کا ضرورت سے زیادہ شدید احساس تھا کہ حالی نے اپنے شعور کی پوری قوت سے نئی راہ پر چلنے کا فیصلہ کر لیا اور عدم مقبولیت اور بدنامی سے بے پروا ہو کر نئی دھن میں مست ہو گئے۔ ان کے لیے شاعری دلفریبی کا سامان نہیں رہی قومی تعمیر کا ذریعہ بن گئی۔ اُنھوں نے جو مختصر سی نظم "شعر سے خطاب" کے عنوان سے لکھی ہے اُس کے چند شعر اس حقیقت کو ذہن نشین کر دیں گے:-

اے شعر دلفریب نہ ہو تو تو غم نہیں
پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو
صنعت پہ ہو فریفتہ عالم اگر تمام
ہاں سادگی سے آئیو اپنی نہ باز تو
جوہر ہے راستی کا اگر تیری ذات میں
تحسین روزگار سے ہے بے نیاز تو
تو نے کیا ہے مگر سفینہ کو موج خیز
دھوکے کا غرق کر کے رہے گا جہاز تو
پیچ و تاب اپنے بیچ سے کیئے جا دلوں میں گھر
اونچا ابھی نہ کر علم امتیاز تو
عزت کا بھید مُلک کی ذلت میں ہے چھپا
محمود جان آپ کو گر ہے ایاز تو
اے شعر راہ راست پر تو جب کہ پڑ لیا

اب راہ کے نہ دیکھ نشیب و فراز تو
کرنی ہے فتح گر نئی دنیا تو لے نکل
بیڑوں کا ساتھ چھوڑ کے اپنا جہاز تو

اس نظم کو غور سے پڑھنے والا دیکھے گا کہ اس میں بھی سادگی، اصلیت اور جوش کے علاوہ اور کسی بات پر زور نہیں دیا گیا ہے کیونکہ حالی اسی نقطۂ نظر کی پیروی اور تبلیغ کر رہے تھے۔

شاعری کے متعلق اس عقیدے نے ان سے مسدس اور مقدمہ دونوں لکھوایا، اس لیے میرا خیال ہے کہ چاہے فلسفہ نقد کے لحاظ سے مقدمہ میں خامیاں ہوں اور شاعری کے متعلق تمام مسائل اس دائرے میں نہ آتے ہوں لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ حالی نے اپنی شاعری کے جواز میں اس مقدمہ سے بڑا کام لیا اور کم سے کم اپنی نئے انداز کی غزلوں، نئی مدحیہ نظموں نئے رنگ کے مرثیوں اور نئے طرز کی مثنویوں کے متعلق وہ اصلاحی نقطۂ نظر پیش کر دیا جس کا اظہار وہ ضروری سمجھتے تھے۔

غزل اردو شاعری کی مقبول صنف تھی، اس میں حالی نے بھی کچھ دلکش گوشے نکالے تھے، انھیں خود اپنی جادو بیانی کا احساس تھا لیکن حالی اس کے رسمی موضوعات مبالغہ آمیزی غیر اخلاقی تصورات سے بیزار تھے اور جب ان میں انقلاب پیدا ہوا اس وقت بھی انھوں نے غزل کو برقرار رکھنے کی سفارش کی اگرچہ اس کے ساتھ ساتھ چند اصلاحات بھی پیش کیں یہ وہی اصلاحات ہیں جن پر انھوں نے خود اپنی بعد کی غزلوں میں عمل کیا تھا

نئے خیالات کے تحت ان کے یہاں غزلوں کا دائرہ اس قدر وسیع ہوا کہ کبھی کبھی ان میں وہ اشعار بھی جگہ پانے لگے جن کے لیے دوسرے اصناف موجود تھے۔ تاہم حالی نے مقدمہ میں اپنے خیالات اُن غزلوں کی روشنی ہی میں پیش کیے ہیں جو انھوں نے ۱۸۷۴ء کے بعد کہیں۔

مولانا حالی نے قصائد بھی لکھے ہیں لیکن انھیں بدلے ہوئے حالات میں اس بات کا احساس تھا کہ قدیم قصیدہ نگاروں کی پیروی نہیں کی جا سکتی اس لیے انھوں نے قصائد میں بھی اصلاح کا مشورہ دیا اور خود جو چند قصیدے لکھے انھیں مدحیہ نظموں ہی کی شکل دی۔ مبالغہ اور غلو آمیز مدح سرائی سے پرہیز کیا اور مدح میں خوشامد کا شائبہ پیدا نہیں ہونے دیا۔

جہاں تک مرثیہ کا تعلق ہے حالی نے اُسے اخلاقی شاعری کا اعلیٰ نمونہ قرار دیا ہے وہ کہتے ہیں کہ اس نئی طرز کی نظم سے اُردو شاعری میں بہت وسعت پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن نئے مرثیے میں وہ بہت سے اُن پہلوؤں کو چھوڑ دینا چاہتے ہیں جنھیں میر انیس اور دوسرے مرثیہ گویوں نے کمالِ فن قرار دیا تھا۔ حالی سب سے زیادہ زور اس بات پر دیتے ہیں کہ مرثیہ کو صرف واقعہ کربلا تک محدود نہیں رکھنا چاہیئے۔ اب اگر حالی کے مراثی دیکھے جائیں تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے مقدمہ میں جو کچھ لکھا ہے اس پر عمل بھی کر رہے تھے۔ حکیم محمود خاں، ملکہ وکٹوریہ، سرسید اور خواجہ امداد حسین کے مرثیوں میں ان کے اسی نئے تصور کو دخل ہے (یہاں پر مرثیہ غالب کا ذکر بھی کیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ وہ نئے خیالات سے کچھ پہلے کا لکھا ہوا ہے) حالی نے محض اندرونی مماثلتوں کی وجہ سے

قصیدہ، ہجو اور مرثیہ کو ایک ہی دائرہ میں رکھا ہے چنانچہ آخر میں وہ یہی مشورہ دیتے ہیں کہ مدح و ذم کا طریقہ یورپ کی شاعری سے اخذ کرنا چاہیئے اور آئندہ قصائد کی بنیاد اسی طریقہ پر رکھنا چاہیئے۔

مثنویوں میں تسلسل خیال کو نظری طور پر برقرار رکھنے کی جو خوبی ہے حالی اس کی وجہ سے مثنوی کو سب سے زیادہ کارآمد صنف شاعری قرار دیتے ہیں۔ وہ شاعری سے جو کام لینا چاہتے تھے۔ اس کے لئے مثنوی سب سے زیادہ مناسب تھی اس لئے حالی نے غزل ہی کی طرح مثنویوں پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے یہاں بھی مبالغہ سے بچنے اور اصلیت کو برقرار رکھنے پر سب سے زیادہ زور دیا گیا ہے لیکن فنی حیثیت سے حالی نے کوئی خاص بات نہیں کہی ہے۔ مثنوی کے سلسلہ میں بھی ان کا مطمح نظر یہی ہے کہ اسے وسعت دی جائے اور اسے مضامین کے لیے استعمال کیا جائے۔ چنانچہ حالی نے حب وطن، برکھا رت، مثنوی حقوق اولاد اور مناجات بیوہ میں اس نئے انداز کی مثنوی کے اعلیٰ نمونے پیش کئے ہیں۔

انھیں باتوں کو پیش نظر رکھ کر میرا خیال ہے کہ مولانا حالی نے (غالباً ورڈسورتھ کے لیریکل بیلڈس کے اہم مقدمہ سے متاثر ہوکر) اپنی شاعری کے متعلق بھی ایک طویل مقدمہ لکھنے کا خیال کیا اور چونکہ بہت دنوں سے وہ مسلمانوں کی شاعری پر ایک مفصل اور مبسوط مقالہ بھی لکھنا چاہتے تھے اس مقدمہ میں دونوں ایک ہو گئے اور حالی نے یہ احتیاط ہوتی کہ اس کو اپنی شاعری کی کھلی ہوئی تشریح بنانے کے بجائے ایک علمی اور اصولی بحث بنا کر پیش کیا

جس کے دائرے میں خود اُن کی شاعری کی خصوصیات بھی شامل تھیں اس لیے مقدمہ شعر و شاعری کا مطالعہ کرتے وقت اس حقیقت کو ہر وقت پیش نظر رکھنا چاہیئے کہ جس وقت یہ شائع ہوا، دیوان حالی بھی اس کا جزو تھا بلکہ اس طرح کہنا درست ہوگا کہ یہ مقدمہ دیوان حالی کا جز تھا جسے اب اصول تنقید شعر پر ایک مبسوط تصنیف قرار دیا جا رہا ہے۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں کا سراغ اسی حقیقت پر نگاہ رکھنے سے مل سکے گا۔

اس مقام پر ایک خیال ضرور پیدا ہو سکتا ہے، جس کا ذکر ضمناً آچکا ہے لیکن مسئلہ کو واضح کرنے کے لیے کسی قدر اور تشریح ضروری ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ مقدمہ ۱۸۹۳ء میں لکھا گیا اور دیوان حالی میں ان کی بہت سی نظمیں پہلے کی شامل ہیں، اس لیے ضروری نہیں کہ ان سارے خیالات کا اطلاق ان کی شاعری پر ہو سکے یہ ایک طرح کا مغالطہ ہے۔ مولانا حالی نے مقدمہ میں جن تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے وہ برسوں کے ارتقائی غور و فکر کا نتیجہ ہیں اور حالی کے خطوں اور دوسری تحریروں میں اُن کا سراغ بہت پہلے سے لگایا جا سکتا ہے۔ اس لیے ایسا نہیں ہے کہ ایک کا دوسرے سے تعلق نہ ہو، پھر بھی یہ بات غور طلب ہے کہ دیوان حالی میں غزلوں اور مرثیہ غالب کے سوا شاید ہی کوئی اور ایسی نظم ملے جو ۱۸۷۴ء کے پہلے لکھی گئی ہے۔ نظموں میں ایک نامکمل نعتیہ قصیدہ اور ایک نعتیہ خمسہ کے سوا اور کسی نظم کی تصنیف کا پتہ نہیں ملتا۔ ان کی پہلی مکمل اور غیر معمولی نظم مرثیہ غالب ہے جو ۱۸۷۰ء میں لکھی گئی اس کے بعد کی تمام نظمیں اور غزلیں نئے اثرات کے تحت ہی لکھی

گئی ہیں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیس سال تک حالی شاعری اور زندگی کے تعلق پر جن حیثیتوں سے غور کرتے رہے تھے اور انھیں بن شکلوں میں اپنی نظموں میں جگہ دے رہے تھے، انھیں نے کسی حد تک منظم ہوکر مقدمہ شعر و شاعری کی شکل اختیار کی۔ بیج بہت پہلے بو یا جا چکا تھا، پھل کچھ دن گذرنے کے بعد آئے۔ یہ تصورات فضا میں چکر لگا رہے تھے، مولانا محمد حسین آزاد انھیں اپنے لکچروں، نظموں اور دوسری تصنیفوں میں ظاہر کر چکے تھے، سرسید ان پر اظہار خیال کر چکے تھے، خود حالی ان پر غور کر رہے تھے، جب وہ انھیں باقاعدہ پیش کرنے بیٹھے تو ساری باتیں یکجا کر دیں۔ حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ بہت سی نظمیں ان نئے تصورات کی روشنی میں لکھی گئیں اور بہت سے تصورات انھیں نظموں سے اخذ کیے گئے۔ اس طرح حالی کے یہاں شاعری کی تنقید کے متعلق مخصوص خیالات کا ارتقا ہوا۔

ان تمام باتوں کو پیش نظر رکھ کر یہ رائے قائم کرنا غلط نہ ہوگا کہ مقدمہ کی اولین حیثیت مقدمہ دیوان کی ہے، اس کی ساری بحثیں سب سے پہلے خود حالی کی شاعری کا جواز پیش کرنے کے لیے علمی انداز میں بیان کی گئی ہیں، تنقید کی ایک اصولی تصنیف کی حیثیت سے بھی اس کی اہمیت ہے لیکن یہ حیثیت ثانوی ہے۔ اگر کوئی نقاد شاعر بھی ہو تو کبھی کبھی اس کی ان دونوں حیثیتوں کو الگ الگ دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن یہ سمجھنا کچھ مشکل نہیں ہے کہ اگر وہ مخلص فن کار اور مخلص ناقد ہے تو اُس کے دونوں کارناموں کو ایک دوسرے کا عکس ہونا چاہیے۔ یعنی اُس کی شاعری کو

اُنھیں فنی تصورات کا حامل ہونا چاہیئے جو وہ ناقد کی حیثیت سے عزیز رکھتا ہے اور اُس کے تنقیدی خیالات میں وہی باتیں بہ حیثیت اصول کے ملنی چاہئیں جو اُس کی شاعری کے مطالعہ سے اخذ کی جاسکتی ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو اُس کے ادبی مرتبہ کے تعین میں سخت دشواری پیش آئے گی۔ لیکن حالی کے یہاں ایسا نہیں ہے، وہ اپنی شاعری میں بھی (خاص کر ۱۸۷۰ء کے بعد سے) وہی ہیں جو مقدمہ میں ہیں۔ اس لئے مقدمہ شعر و شاعری چاہے تنقید کا ایک بے داغ کارنامہ نہ ہو۔ لیکن حالی کے فکر و فن کی ایک بے مثال وستاویز ضرور ہے۔

۱۹۵۹ء

موازنۂ انیسؔ و دبیرؔ

میر انیسؔ کا انتقال ۱۸۷۴ء میں اور دبیرؔ کا ایک سال بعد ۱۸۷۵ء میں ہوا اور اس وقت ہوا جب دونوں مرثیہ نگار شہرت کے بام عروج پر پہنچ گئے تھے لیکن بعض وجوہ سے ان کا اثر و نفوذ ایک خاص حلقہ تک محدود تھا۔ اس لئے تذکرہ نویسوں نے اکثر و بیشتر ان کا ذکر ہی نہیں کیا ہے۔ غالباً سب سے پہلے ایک اہم علمی اور ناقدانہ انداز میں ان کی جانب مولانا محمد حسین آزاد ہی نے آبِ حیات میں توجہ کی اور بہت سے موانع کے باوجود ادبی نقشہ میں ان کا مقام متعین کرنے کی کوشش کی، پھر مولانا حالیؔ نے اپنے مقدمہ شعر و شاعری میں اردو مرثیہ کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے مختصراً میر انیسؔ کی شاعرانہ عظمت کی جانب متوجہ کیا۔ سب سے آخر میں مولانا شبلی نے میر انیسؔ (اور ضمناً مرزا دبیرؔ) کی شاعرانہ خصوصیات پر مفصل تبصرہ موازنۂ انیس و دبیر کی شکل میں پیش کیا۔ گویا

اُس دور کے تین اہم ترین نقادوں میں سے ہر ایک نے اپنے اپنے انداز میں مرثیہ نگاری اور مرثیہ نویسوں کے متعلق اظہار خیال کر کے اس غلط فہمی کا پردہ چاک کیا کہ اُن کا تعلق صرف مذہبی ادب کے محدود دائرے سے ہے۔ مرثیہ کے شاعرانہ پہلوؤں کی طرف پہلی دفعہ توجہ کی گئی اور بدلتے ہوئے حالات میں اس صنف شاعری کے زوال آمادہ ہونے کے باوجود اس کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش ہوئی۔ مبسوط ہونے کی حیثیت سے مولانا شبلی کے موازنہ کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

شخصیت اور سیرت سے الگ شعروادب کے دائرے میں بھی علامہ شبلی کی زندگی کئی پہلو رکھتی ہے۔ وہ بیک وقت مورخ فلسفی، فقیہہ سوانح نگار، نقاد اور شاعر سبھی کچھ ہیں ان مختلف ادبی حیثیتوں سے ان کی شخصیت میں رنگا رنگی پیدا ہوئی اور شخصیت کے بعض گوشوں نے بعض ادبی پہلوؤں کو متاثر اور روشن کیا یہی وجہ ہے کہ اُن کی ذات اور علمی کاوشیں دونوں غیر مختتم بحث کا موضوع بنی ہوئی ہیں۔ ان کے عہد کی پیچیدہ اور غیر متوازن سماجی اور تہذیبی نوعیت نے بھی رائے قائم کرنے میں دشواریاں پیدا کی ہیں صدیوں کے بنے بنائے مانے ہوئے اور نہ بدلنے والے مذہبی، سماجی، اخلاقی اور علمی اصول زیر بحث آرہے تھے نہ تو قدیم سے چمٹے رہنا ممکن تھا اور نہ بے سوچے سمجھے ہر نئی آواز پر لبیک کہنا آسان تھا۔ اپنے ذہن، علم اور جذبات کی پوری قوت سے مسائل کو پرکھنا اور سمجھنا اُس وقت اس قدر آسان نہ تھا۔ جتنا آج معلوم ہوتا ہے۔ جو لوگ اِن

حقیقتوں کا احساس نہیں رکھتے وہ بڑی معصومانہ جہالت اور سہل پسندی سے سرسید، حالی، شبلی، آزاد کے متعلق لاعلمی، کم بینی اور سطحیت کے فتوے صادر کرتے رہتے ہیں اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ حالی، شبلی یا آزاد کے نتائج فکر کا تنقیدی جائزہ ہی نہ لیا جائے لیکن یہ ضرور عرض کرنا ہے کہ ان سے علم و آگہی کے وہ مطالبات نہیں کئے جا سکتے جن سے آج کے نقاد بہرہ ور ہیں۔ (حالانکہ بہرہ ور ہونے کے باوجود نہ وہ ان سے صحیح کام لینے کی صلاحیت رکھتے ہیں نہ انھیں اپنے ادبی اور تہذیبی سرمائے سے محبت ہے اور نہ مخلصانہ غور و فکر سے کام لیتے ہیں) مولانا شبلی کے کارناموں کا مطالعہ بھی انھیں حقائق کی روشنی میں کرنا چاہیئے جو ان کے دور میں گہری معنویت رکھتے تھے، ساتھ ہی اس بات کا خیال بھی رکھنا ضروری ہے کہ اگر مختلف رجحانات میں سے وہ کسی خاص رجحان کو پسند کرتے تھے تو اس کے کچھ اسباب رہے ہوں گے۔ ان کے ذہن کے بننے، ترجیحات کے وجود میں آنے پر مخصوص نقطۂ نظر اختیار کرنے میں ان کی ابتدائی مذہبی تعلیم، خانگی ماحول، سرسید کی اصلاحی تحریک، دوسرے علماء کے تصورات عام قومی بیداری، بیرونی اسلامی ممالک میں تجدد کی ابتدا، علی گڈھ میں قیام، قدیم و جدید، مشرق و مغرب کی کشمکش، مسلمانوں کے لئے نئے لائحہ عمل کی تلاش، ادبی ماحول ہر چیز کارفرما رہا ہوگا۔ اسے پیش نظر نہ رکھنے کی وجہ سے کلیم الدین احمد کو یہ لکھنا پڑا کہ "شبلی کا زاویۂ نظر، شبلی کی تنقید کا ساز و سامان، شبلی کا اسلوب ان چیزوں میں پرانی تنقید کی صاف کارفرمائی ہے، نئی تنقید کے اصول نئی تنقید

کا زاویہ نظر، نئی تنقید کی تکنیک یہ سب چیزیں کہیں نہیں ملتیں"۔ اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا کہ "شبلی تنقید نگار نہیں نکتہ چیں ہیں اور بالکل حالی کے انداز میں قوم کی بد اخلاقی کا رونا روتے ہیں اور مذاق کو صحیح راہ پر لگانے کا بیڑہ اُٹھاتے ہیں"۔ شبلی سے نئی تنقید کے زاویۂ نظر کو اپنانے اور اصلاحی نقطۂ نگاہ سے محفوظ رہنے کی امید دونوں غلط مطالبے ہیں۔

طویل اور مختصر ادبی مقالات کے علاوہ موازنہ انیس و دبیر اور شعر العجم ہی دو ایسی تصنیفات ہیں جن سے شبلی کی تنقیدی صلاحیتوں کے متعلق رائے قائم کی جا سکتی ہے۔ اس وقت صرف موازنہ کے متعلق چند اہم اشارے پیش نگاہ ہیں۔

سب سے پہلے موضوع کے انتخاب کا مسئلہ ہے۔ بعض قرائن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا شبلی کی ادبی دلچسپیاں فارسی اور عربی شعر و ادب سے شروع ہوئیں، لیکن جلد ہی ان کے مطالعہ میں اُردو شعراء اور ادبا کی تصانیف بھی آگئیں اور جب وہ سفر حجاز سے واپس آئے تو اُردو میں بھی غزلیں لکھنے لگے اس زمانہ میں ان کی زیادہ تر غزلیں، لکھنؤ کے "پیام یار" میں شائع ہوئیں اور لکھنؤ کے ادبی مرکز سے اُن کا ادبی تعلق شروع ہوا۔ پھر جب لکھنؤ میں ندوۃ العلماء کے قیام کی صورت پیدا ہوئی تو مولانا کے تعلقات لکھنؤ سے اور گہرے ہوئے، علیگڈھ کی ملازمت ترک کرنے کے بعد انھیں ندوہ کی طرف متوجہ ہونے کا موقع بھی ملا۔ مختصر یہ کہ لکھنؤ کی ادبی فضا سے ان کی واقفیت شروع ہوئی جب ابھی میر انیس اور مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری کا

ذکر زبانوں پر جاری تھا۔ عربی ادب میں انھوں نے حماسہ کا مطالعہ باقاعدہ کیا تھا، ممکن ہے انھیں اُردو میں ایسی شاعری کی تلاش رہی ہو جس میں حماسہ کی جھلک پائی جاتی ہو اور انیس کے مرثیوں میں یہ بات نظر آئی ہو۔ مولوی امجد علی اشہری نے حیات انیس کے دیباچہ میں اس بات کا ذکر کیا ہے کہ ۱۸۹۸ء میں مولانا شبلی نے ان سے خود یہ خواہش ظاہر کی کہ وہ انیس پر ایک کتاب لکھیں بلکہ یہ بھی وعدہ کیا کہ وہ خود اشہری کی مدد کریں گے۔ ابھی حیات انیس مکمل بھی نہیں ہوئی تھی کہ مولانا شبلی نے ۱۹۰۲ء یا ۱۹۰۴ء میں موازنہ لکھ ڈالا حالانکہ بعض وجوہ سے اس کے چھپنے کی نوبت ۱۹۰۶ء کے بعد آئی۔

میر انیس کی جانب متوجہ ہونے کا دوسرا اہم سبب یہ ہو سکتا ہے کہ وہ اپنے دور کے زوال پذیر شاعری کی اصلاح چاہتے تھے، اس عہد کے تمام مفکروں۔ شاعروں، ادیبوں، اور رجالات کا اندازہ لگانے والے قومی کارکنوں کی ساری قوت اسی بات پر صرف ہو رہی تھی کہ وہ حتی الامکان ملک اور قوم کو اس زوال سے باہر نکالیں۔ چنانچہ شبلی بھی موازنہ کی تمہید میں یہی خیال ظاہر کرتے ہیں: فلسفہ اور شاعری برابر درجہ کی چیزیں ہیں لیکن قوم کی بدمذاقی سے جس قسم کی شاعری نے ملک میں قبول عام حاصل کر لیا ہے، اس نے لوگوں کو یقین دلایا ہے کہ اُردو شاعری میں زلف و خال و خط یا جھوٹی خوشامد اور مداحی کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ میر تقی میر کی غزلیت، درد کا تصوف، غالب کا فلسفہ شاعری کی جان ہے لیکن ان بیش بہا خزانوں میں سے بھی عام لوگوں کی نگاہ صرف خزف ریزوں پر پڑتی ہے میر انیس

کا کلام شاعری کے تمام اصناف کا بہتر سے بہتر نمونہ ہے لیکن ان کی قدر دانی کا طغرائے امتیاز صرف اس قدر ہے کہ کلام فصیح ہوتا ہے اور بین اچھا لکھتے ہیں ..... اس بنا پر ہدایت سے میرا ارادہ تھا کہ کسی ممتاز شاعر کے کلام پر تقریظ و تنقید لکھی جائے جس سے اندازہ ہو سکے کہ اُردو شاعری باوجود کم مائیگی زبان کیا پایہ رکھتی ہے اس غرض کے لیے میر انیس سے زیادہ کوئی شخص انتخاب کے لئے موزوں نہیں ہو سکتا تھا کیونکہ ان کے کلام میں شاعری کے جس قدر اصناف پائے جاتے ہیں اور کسی کے کلام میں نہیں پائے جاتے ....." اگرچہ آزاد اور حالی میر انیس کی ادبی اہمیت پر روشنی ڈال چکے تھے لیکن شبلی اپنے ترتیب دیئے ہوئے اصول اور معیار شاعری کے آئینے میں انیس کو ایک منفرد اور مکمل شاعر کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتے تھے، انیس کو منتخب کرنے کا ایک سبب یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شبلی جن شاعرانہ خصوصیات کو اہمیت دیتے تھے ان کے مناسب ترین نمونے انھیں انیس ہی کے کلام میں نظر آتے تھے یہانتک کہ جب وہ فارسی شاعری کے سلسلہ میں شعر العجم کی چوتھی جلد میں فن شعر گوئی کے متعلق بعض اصولی باتیں بیان کر رہے تھے، اس وقت بھی انیس کی اُردو شاعری سے مثالیں پیش کرنا نہ بھولے۔

غرضیکہ مختلف وجوہ سے شبلی نے میر انیس کا انتخاب کیا ان کے تاریخی نقطۂ نظر میں ہیرو کا جو تصور تھا یہاں اس کی کارفرمائی نظر آتی ہے، مرزا دبیر کا ذکر ور حقیقت موازنہ کے طور پر نہیں بلکہ انیس کی خصوصیات کو کسی قدر

اور زیادہ نمایاں کرنے کے لئے کیا گیا ہے۔ ورنہ سچ یہ ہے کہ انھوں نے دبیر کا مطالعہ اس طرح نہیں کیا تھا جس طرح انیس کا اس بات کا اعتراف مولانا شبلی نے مصنف المیزان کے نام ایک خط میں بھی کیا تھا۔ موازنہ کے آخری پچاس ساٹھ صفحات نامکمل اور ژولیدہ ہیں اور سرسری انداز میں دبیر کی خامیوں اور کوتاہیوں سے بحث کرتے ہیں اس سلسلہ میں دونوں کے کچھ متحد المضامین اشعار پیش کر کے شبلی نے موازنہ کی صورت پیدا کر دی ہے اور کتاب کا نام موازنہ انیس و دبیر رکھ دیا ہے، مولانا سلیمان ندوی کا خیال ہے کہ اس طرح کے موازنے عربی ادب میں عام تھے۔ شبلی کو وہیں سے یہ خیال ہاتھ آیا ہوگا۔ جو کچھ بھی ہو اس میں تقابلی تنقید کے لوازم کو سامنے رکھ کر بحث نہیں کی گئی ہے۔ بلکہ صرف چند رسالوں کی مدد سے انیس کو دبیر پر فوقیت دیدی گئی ہے، شاید اکثر تنقید نگار اسی نتیجہ پر پہونچتے لیکن موازنہ میں یہ بحث غیر اطمینان بخش ہی نظر آتی ہے۔ تاہم یہ حقیقت بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ اردو تنقید کی تاریخ میں اس پیمانہ پر تقابلی تنقید کی یہ پہلی کوشش ہے۔

مولانا شبلی کا ذوق تاریخی اور تحقیقی تھا۔ اگرچہ ان کے طریق کار، استنباط نتائج اور تحقیق کی مخالفت میں بہت سی قابل غور باتیں کہی گئی ہیں۔ موازنہ کا مطالعہ اگر اس نظر سے کیا جائے تو اس کا پایہ کچھ زیادہ بلند نظر نہیں آتا۔ نہ تو مرثیہ کی تاریخ مرتب کرنے میں کاوش سے کام لیا گیا ہے نہ میر انیس کے ذاتی حالات کے جمع کرنے میں یہ صحیح ہے کہ اگر عربی اور

فارسی مرثیہ نگاری کی تاریخ مختصر ہے تو اس کا سبب یہ ہے کہ انھیں ان کا ذکر ضمنی حیثیت سے کرنا تھا۔ اصلی مقصد اُردو مرثیہ کی ادبی روایت کے سلسلوں کو ملانا تھا لیکن اُردو مرثیہ کی تاریخ بھی سرسری ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس وقت تک دکن کی مرثیہ گوئی کے متعلق معلومات بہت کم تھیں لیکن شمالی ہند کے متعلق بھی کاوش سے کام نہیں لیا گیا ہے اس کی موافقت میں صرف اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ موازنہ میں پہلی دفعہ اُردو مرثیہ کی مختصر تاریخ بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے موجودہ دور میں جتنی معلومات مرثیہ نگاری کے متعلق یکجا ہو گئی ہیں ان کو دیکھتے ہوئے موازنہ کے اس حصہ کی کوئی اہمیت نہیں رہ جاتی، رہا میر انیس کے سوانح حیات کا معاملہ سو وہ بھی الجھن میں ڈالتا ہے۔ موازنہ، میر انیس کے انتقال کے تیس سال بعد لکھا گیا مولانا شبلی کے روابط لکھنؤ سے گہرے تھے اگر پوری کوشش کی گئی ہوتی تو اس وقت ان کے حالات کا جمع کر لینا کچھ مشکل نہ ہوتا حالانکہ جب آب حیات میں آزاد اپنی کوششوں کی ناکامی کا ذکر کرتے ہیں اور انیس کے لائق وارث میر نفیس کی شکایت کرتے ہیں کہ وہ باپ کے حالات اکٹھا کرنے میں مدد نہیں کرتے تو یہ شک بھی ہوتا ہے کہ ممکن ہے شبلی کو اس طرح ناکامی ہوئی ہو تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ موازنہ سے انیس کی شخصیت، سیرت اور شاعرانہ زندگی کی کوئی تصویر نہیں بنتی، یہ بھی ممکن ہے کہ شبلی نے انیس کے حالات لکھنے کا ارادہ ہی نہ کیا ہو، کیونکہ کتاب کی تمہید میں وہ صرف "کلام پر تقریظ و تنقید" کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں۔ پھر بھی سوانحی مواد

کی کمی موازنہ کی اہمیت کو کم کر دیتی ہے۔ موازنہ کا اصل مقصد انیس کو ایک جامع شاعر کی حیثیت سے پیش کرنا تھا، اس کے لئے یہ بحث بھی ضروری تھی کہ شاعری کن عناصر سے ترکیب پاتی ہے؟ مادہ اور صورت میں کیا رشتہ ہے؟ جذبات اور تخیل سے کیا مراد ہے؟ صنایع اور بدایع کا شاعری میں کیا مقام ہے؟ اور جب ان سے کچھ نتائج نکال کر شاعری کا معیار مقرر کر لیا جائے تو وہی انیس کے مطالعہ کے لئے کسوٹی کا کام دے۔ اگرچہ یہ بحث زیادہ واضح شکل میں شعر العجم جلد چہارم میں آئی ہے لیکن موازنہ میں بھی اس کے بعض پہلو پیش کر دیے گئے ہیں۔ مولانا شبلی کے بعض اقوال سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عربی اور فارسی کے مفکروں کی مدد سے ارسطو تک پہنچے تھے۔ ارسطو ہی نے ان کے تنقیدی خیالات کے لئے بنیاد فراہم کی تھی وہیں سے انھوں نے مصوری محاکات اور واقعہ نگاری کے تصورات اخذ کر کے ان میں بعض قدیم اور جدید خیالات کا اضافہ کیا تھا۔ یہ باتیں ان کے عہد سے بھی ہم آہنگ ہیں شاعری کا جو معیار شبلی نے قائم کیا تھا اس پر انھیں اتنا بھروسہ تھا کہ نہ کسی اور طریقہ سے انیس کے کمال شاعری کا اندازہ لگانے کو ممکن ہی نہیں سمجھتے تھے۔ موازنہ کی تمہید میں انھوں نے یہ بحث طلب جملہ لکھا ہے "جس شخص کو یہ معیار تسلیم نہ ہو اس کے سامنے میر انیس کی نسبت کمال شاعری کا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا"۔ تنقیدی نقطہ نظر سے یہ بڑا جذباتی معیار ہے اور یہیں ہم شبلی کے تنقیدی اسلوب کی پرکاری اور خامی دونوں کو دیکھ سکتے ہیں۔

میر انیس کے محاسن شاعری کے سلسلے میں فصاحت، روزمرہ، مضامین کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ کے استعمال، بحر، ردیف و قافیہ کی موزونی کا تفصیلی تذکرہ کیا ہے گویا فصاحت کلام کو اسلوب کا بنیادی تصور قرار دے کر شبلی نے انیس کے یہاں اس کی فراوانی دکھائی ہے مضامین کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ کے استعمال کی بحث بڑے لطیف پیرائے میں کی ہے اور کئی مقامات پر کی ہے لیکن تعجب ہے کہ کلیم الدین کو پھر بھی یہ شکایت ہے کہ وہ یہ نہیں جانتے کہ بظاہر نامانوس ثقیل اور غیر فصیح الفاظ اگر موقع اور محل سے کلام میں لائے جائیں تو نامانوس ثقیل اور غیر فصیح باقی نہیں رہیں گے شاعری کے لفظی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ بلاغت کا بھی تذکرہ ہے اور بلاغت کے بہت باریک نکات جن میں واقعیت، جذبات نگاری، مناظر فطرت کی مرقع کشی، واقعہ نگاری اور رزمیہ سبھی شامل ہیں، بڑی واضح مثالوں سے نمایاں کئے گئے ہیں اس سلسلہ میں شبلی نے کسی قسم کی فلسفیانہ موشگافی سے کام نہیں لیا ہے، بلکہ محض اپنے ذوق کے سہارے ساری منزلیں طے کر گئے ہیں۔ واقعیت اور اصلیت، عقیدہ اور یقین کے زیر اثر مبالغہ کو اصلیت کا جزو قرار دینا اور واقعات کے مثالی پہلوؤں کو حقیقت سمجھنا بڑے الجھے ہوئے مسائل ہیں۔ مولانا شبلی نے ان کی طرف خاص طور سے توجہ نہیں کی ہے اسی وجہ سے کئی نقادوں کو، جن میں کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر احسن فاروقی پیش پیش ہیں، شبلی کی تنقیدی بصیرت خام نظر آتی ہے ان نقادوں نے اپنے خاص انداز میں یہی کہا ہے کہ شبلی نہ تو اصلیت اور واقعیت کے مفہوم سے واقف تھے نہ جذبات

اور جذباتیت میں فرق کر سکتے تھے۔ نہ نفسیات سے آگاہ تھے اور نہ بلاغت کے اصل معنی تک ان کی رسائی تھی۔ احسن فاروقی نے تو یہاں تک کہا ہے کہ انھوں نے انیس کے یہاں سے مثالیں ٹھیک دی ہیں لیکن تنقید غلط کی ہے اور نتائج غلط نکالے ہیں۔ اگرچہ فاروقی نے الزام بہت سنگین لگایا ہے لیکن درحقیقت وہ اپنے اعتراض کو مکمل طور پر منطقی حدوں تک نہیں لے جا سکے ہیں۔ غالباً اُن کا مقصد یہ ہے کہ مرثیہ میں جس قسم کی حقیقت نگاری پائی جاتی ہے، جس قسم کے نفسیاتی مواقع پیدا کئے جاتے ہیں اور موقع محل کی مناسبت سے واقعات کو جس طرح ترتیب دیا جاتا ہے وہ جدید مفہوم میں نہ تو حقیقت پسندی ہے، نہ نفسیاتی طرز اظہار اور نہ بلاغت لیکن اگر انھوں نے شبلی کے مبادیات اور مرثیہ کے تاریخی، معتقدانہ اور جذباتی پس منظر کو شاعرانہ لازم کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی ہوتی تو شبلی کا جمالیاتی اندازِ نظر اُن کو اس قدر غلط اور غیر منطقی نہ معلوم ہوتا۔ کلیم الدین احمد اور فاروقی دونوں نے مرثیوں پر جو اعتراضات کئے ہیں وہ شبلی کے طرزِ مطالعہ سے پیدا ہی نہ ہوتے تھے۔ شبلی انیس کو ایک باکمال شاعر اور مرثیہ کو ایک غیر معمولی نمونۂ شاعری کی حیثیت سے پیش کرنے کے خواہاں ہیں اور ہمارے یہ نقاد انھیں مورخ اور غیر جذباتی واقعہ نگار کی حیثیت سے دیکھنا اور مرثیہ کو محض عقیدتمندانہ شاعری بنا کر اعلیٰ اخلاقی تصورات سے محروم ظاہر کرنا چاہتے ہیں۔ یہ بنیادی فرق ہے جس کی وجہ سے موازنہ میں خامیاں نظر آتی ہیں۔

شبلی کا اندازِ نظر اکثر و بیشتر تاثراتی، جمالیاتی اور فنی ہے،

اس لئے مرثیہ کے وہ خارجی اور داخلی پہلو جن کی طرف دوسروں کی نگاہ جاتی ہے وہ ان کی نگاہ میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے، اس طرح لامحالہ اختلاف کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو نقادوں کی یہ ساری اُلجھن بے جا بھی نہیں ہے کیونکہ شبلی نے نہ تو مرثیہ نگاری کے متعلق خیال افروز تنقیحات قائم کی ہیں اور نہ اس معیار کا منطقی اور استدلالی سانچہ تیار کیا ہے۔ جس کی بنیاد پر لوگ ان کے ہم خیال بن جائیں۔ ان کے سامنے شاعرانہ حقیقت کا جو تصور تھا وہ ان کے نقطۂ نظر کی غمازی کرتا ہے، ایک جگہ لکھتے ہیں، "فرض کرو کہ شاہنامہ کے تمام واقعات غلط ثابت ہو جائیں تو اس سے فردوسی کے کمال شاعری میں کیا فرق آئے گا"۔ مطلب یہ تھا کہ اگر میر انیس نے واقعات کو اپنے عقیدہ اور وجدان کے آئینے میں دیکھا اور جذباتی صداقت کے ساتھ انھیں شاعری کے تمام زیورات سے آراستہ کر کے پیش کر دیا تو اس بحث سے کیا فائدہ حاصل کیا جا سکتا ہے کہ وہ مکمل طور سے تاریخ اور جغرافیہ کی پابندی کر رہے تھے یا نہیں۔ شبلی کا جمالیاتی تصور اسی میں آسودہ ہو جاتا تھا ان کے لئے شاعری تاریخ اور جغرافیہ کی حدود میں قید نہیں تھی بلکہ اس فضا کی عکاسی تھی جسے شاعر نے محسوس کیا تھا۔ بہرحال شبلی کا جو تنقیدی زاویۂ نگاہ تھا اس سے انیس کی شاعری پوری طرح میل کھاتی تھی اسی وجہ سے موازنہ اپنی بہت سی کوتاہیوں کے باوجود سخن فہمی اور سخن سنجی کا ایک نادر نمونہ ہے۔

شبلی شعر و سخن میں لفظوں کے جادو کے قائل تھے ان تصورات اور خیالات کو جو محفوظ و مسرور کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے مناسب الفاظ، دلکش تشبیہہ اور استعارے لطیف انداز میں پیش کرو نیا ان کے نزدیک کمال شاعری تھا۔ موضوع، اس کی اہمیت اور اس کے مختلف پہلوؤں کی ہم آہنگی کا خیال انھیں بعد میں آتا تھا۔ وہ جذبات کی صداقت اور شدت پر زور دیتے تھے اور احساسات کی مصوری میں تخیل کی آمیزش سے ندرت اور جدّت پیدا کرنے کے قائل تھے اور اسی کو حاصلِ نشاط سمجھتے تھے اس حیثیت سے وہ انیس کو ایک باکمال شاعر کی حیثیت سے پیش کرنے میں کامیاب ہیں اور اسی حیثیت سے مرزا دبیر انھیں کمتر درجے کے فنکار نظر آتے ہیں کیونکہ ان کے یہاں الفاظ، تشبیہات، استعارات اور صنائع کے انتخاب اور استعمال میں وہ فنکارانہ حسن نہیں ہے۔ حالی نے مرثیہ کو اعلیٰ اخلاقی شاعری کی حیثیت سے سراہا ہے، شبلی نے اس پہلو کو کوئی مخصوص اہمیت نہیں دی ہے۔ حالانکہ موازنہ کی تمہید میں انھوں نے مرثیہ کے اس پہلو کو نگاہ میں رکھا تھا۔ اس سے حالی اور شبلی کے تنقیدی مزاج کا فرق بھی معلوم ہوتا ہے اور اس حقیقت کا علم بھی ہوتا ہے کہ حالی اور شبلی کا عہد ادبی اقدار کی تلاش کا عہد تھا اور ہر نقاد اپنے شعور و ذوق کے مطابق ان کے تعین کی کوشش کر رہا تھا۔ موازنہ اسی تلاش کی ایک منزل ہے اس کا مطالعہ اسی نظر سے کرنا چاہئے۔ شبلی نے انیس کا کلام ارسطو کے تصورات کی روشنی میں دیکھا لیکن اسے ایپک یا المیہ

نہیں قرار دیا اس بات کی طرف ضرور متوجہ کر دیا کہ مرثیہ محض رونے رلانے کے لئے نہیں لکھا جاتا اور انیس صرف بین کے شاعر نہیں ہیں بلکہ ان کے کلام میں اعلیٰ پایہ کی شاعری کی ساری خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ موازنہ نے مرثیہ کا مطالعہ کرنے والوں کے سامنے بہت سی نئی راہیں کھول دیں جن پر چل کر موجودہ دور کے نقاد اور مبصر مرثیہ کے بارے میں زیادہ سوچی سمجھی رائیں قائم کرنے کے قابل ہو گئے ہیں۔

اگر یہ کتاب ذرا اور غور و فکر سے لکھی گئی ہوتی، ابواب کی ترتیب و تنظیم بہتر ہوتی، محض مثالوں کے سہارے خصوصیات کو واضح کرنے کی کوشش کے بجائے تنقیدی تجزیہ سے بھی کام لیا گیا ہوتا، مرثیہ نگاری کا جائزہ بہ حیثیت فن کے لیا جاتا، اور انیس و دبیر کے تقابلی مطالعہ کو ذرا اور بہتر طور پر شکل میں پیش کیا گیا ہوتا، اصول شاعری کے متعلق جو مباحث چھیڑے گئے تھے ان پر ذرا منطقی اور استدلالی رنگ میں بحث کی گئی ہوتی تو موازنہ کی اہمیت اور زیادہ بڑھ جاتی لیکن اپنی موجودہ حالت میں بھی یہ تصنیف اردو تنقید کے ارتقا میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔

سنہ ۱۹۶۰ء

نغمے کی موت

آخر وہی ہوا جس کا ڈر تھا یعنی ۹ ستمبر ۱۹۶۰ء کو جگر مراد آبادی نے اس دنیا کو خیرباد کہا۔ کئی سال سے ان کی صحت خراب ہی ہوتی جا رہی تھی اور ان کے دوستوں عزیزوں اور عقیدت مندوں کا یہ اندیشہ بیجا نہ تھا کہ ان کی زندگی کا چراغ کسی لمحہ گل ہو سکتا ہے۔ اس اندیشے اور یقین کی حد تک پہونچے ہوئے اندیشے کے باوجود جگر کے انتقال نے ان کے جاننے والوں کو اسی طرح متاثر کیا جیسے اچانک خبر سے ہونا چاہیئے تھا اور اگرچہ انھوں نے ستر سال کی عمر پائی لیکن یہی احساس ہوا کہ وہ قبل از وقت ہم سے جدا ہو گئے۔ یہ بات اس حقیقت کی غماز ہے کہ ان کی حیثیت محض ایک شاعر کی نہیں تھی بلکہ وہ ایک روایت بن گئے تھے اور اپنی شخصی اور شاعرانہ زندگی میں ایک ایسی کشش اور جاذبیت کے مالک تھے جس سے محرومی احساس زیاں پیدا کرتی ہے۔ جگر کو جو ہر دلعزیزی محبوبیت اور مقبولیت

اپنی زندگی میں اور شاعرانہ زندگی کے بڑے حصے میں حاصل رہی وہ بہت کم شاعروں اور فن کاروں کے حصے میں آئی ہے۔ ۱۹۳۰ء سے پہلے ہی شاعر ان کے بغیر سونے معلوم ہونے لگے تھے اور بہت سے لوگ صرف انھیں سننے اور دیکھنے کے لئے مشاعروں میں شریک ہوتے تھے۔

غالباً ۱۹۲۸ء کا واقعہ ہے۔ میں اعظم گڑھ میں آٹھویں درجہ کا طالب علم تھا۔ شعر و ادب سے میری دلچسپی کا آغاز ہوا تھا اور الٹے سیدھے اشعار موزوں ہونے لگے تھے۔ ان دنوں جگر صاحب اپنے کاروبار کے سلسلہ میں اکثر اعظم گڑھ جایا کرتے تھے۔ دارالمصنفین، مولانا اقبال سہیل اور مرزا احسان بیگ کی وجہ سے وہاں شعر و ادب کا چرچا رہتا تھا، چھوٹے چھوٹے مشاعرے ہوا کرتے تھے۔ کبھی کبھی اصغر گونڈوی بھی ہوتے تھے۔ جگر مہینوں اعظم گڑھ اور وہاں کے دوسرے قصبات میں قیام کرتے تھے۔ کاروبار محض ایک بہانہ تھا، اس طرح انھیں لوگوں سے ملنے اور شاعرانہ مشاغل میں وقت گزارنے کا موقع ملتا رہتا تھا۔ جہاں تک مجھے یاد آتا ہے مشاعرہ مرزا احسان احمد کے یہاں تھا اور طرح تھی ع جلووں کے اژدہام نے حیراں بنا دیا۔ اس میں آپ کو اصغر، جگر، سہیل اور احسان سبھی کی غزلیں ملیں گی۔ یہ واقعہ اس لئے بھی یاد ہے کہ میں نے شاید پہلی دفعہ باقاعدہ غزل کہی تھی اور جب مقطع کے لئے تخلص کی تلاش ہوئی تو قافیہ کی آسانی کے لئے حیراں تخلص رکھ لیا تاکہ اس مصرعہ میں معنی پیدا ہو جائیں ع

حیراں کو تم سنے اور بھی حیراں بنا دیا۔ جگر کو پہلی دفعہ قریب سے دیکھنے اور ان کی سحر کار آواز کو سننے کا موقع ملا۔ غزل کے اعتبار سے سہیل، اصغر اور احسان کی

غزلیں بھی لاجواب تھیں لیکن سننے والے جگر ہی کے جادو میں گرفتار ہوئے۔ اس وقت ان کی شاعری کا رنگ بھی نکھر رہا تھا اور آواز پر بھی جوانی تھی۔ مستی اور سرشاری نے کلام اور طرز ادا دونوں میں آتش نفسی پیدا کی تھی اور ناممکن تھا کہ سننے والا ان سے متاثر نہ ہو۔ ان کی آواز دوسرے شاعروں سے مختلف اور ان کا لہجہ دوسرے لہجوں سے الگ تھا۔ ان کے مزاج اور ان کی شاعری دونوں کا رشتہ داغ سے مل جاتا ہے لیکن پھر بھی وہ ان سے علاحدہ ہیں۔ فضاؤں کے اختلاف سے لہجہ کا بدل جانا، موثرات سے خیالوں کی دنیا میں تغیر کا پیدا ہو جانا اور سامعین کے تبدیل ہو جانے سے نغمہ کی ترتیب کا تبدیل ہو جانا فطری ہے اس لئے جگر، داغ کی قدیم دنیا کے مقابلہ میں جدید عہد کے شاعر ہیں۔ جہاں داغ کی غزلیں آسودگی بخشنے میں ناکام رہتی ہیں وہاں جگر کامیاب ہو جاتے ہیں کیونکہ بقول رشید احمد صدیقی ان کی شاعری میں وہ عناصر ہیں جو اس دور کے آشوب و آزمائش میں غزل کو تب و تاب دے رہے ہیں۔

جگر کے بارے میں عام طور سے کہا جاتا ہے کہ وہ ایک رومانی شاعر ہیں۔ رومانیت کا تصور اتنا تہہ دار ہے کہ بعض اوقات محض اس لفظ کے استعمال سے وہ ساری باتیں سامنے نہیں آتیں جن سے ان کی شاعری میں توانائی اور نور و نکہت کی آمیزش ہوتی ہے۔ یہ صورت حال کچھ اچانک پیدا نہیں ہوئی بلکہ تقریباً پچاس سال کی مشق و دریافت اور خود شناسی و عالم آگہی کی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ پہلے مجموعۂ کلام داغ جگر کا شاعر وہ نہیں ہے جو آتش گل کا ہے یہی نہیں شعلۂ طور کے جگر اور آتش گل کے جگر میں فرق ہے۔ یہ فرق محض

پختگی اور خامی کا نہیں ہے بلکہ ارتقائے ذہن و شعور کا ہے جس سے انداز بیان ہی نہیں شعور تا، ذہن بھی بیدار ہوتا ہے، گرد و پیش کی دنیا سے زندہ رشتہ قائم ہوتا ہے اور شاعر اپنی شخصیت اور انفرادیت کی توسیع کرتا ہے۔ اکثر فنکاروں کی زندگی اور کلام کے مطالعہ سے یہ دلچسپ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اگرچہ انکی ابتدا اور انتہا میں بہت سی منزلیں حائل ہو جاتی ہیں اور کئی جولانی دور آتے ہیں لیکن شخصیت کے اکثر و بیشتر پہلو وہی رہتے ہیں۔

جگر مرادآبادی کے رنگ تغزل پر غور کرتے ہوئے جہاں بیسویں صدی کی غزلگوئی کی خصوصیات اور اسالیب کی رنگا رنگی کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے وہاں ان کے تاثرات اور شخصی میلانات کو بھی دیکھنا لازمی ہے۔ جگر کی ابتدائی شاعری پر داغ کے اثر کا ذکر کیا جاتا ہے، ان کے پہلے مجموعہ کا نام داغ جگر ہے ممکن ہے شعوری یا غیر شعوری طور پر داغ کا لفظ اس نام میں اسی وجہ سے شامل ہو لیکن حقیقت کیا ہے؟ جگر کی عمر صرف پندرہ سال کی رہی ہوگی جب داغ کا انتقال ہوگیا۔ اس صورت میں ان سے اصلاح لینے کی کیا صورت ہو سکتی ہے، یہ غور کرنے کی بات ہے۔ اصلاح کے باقاعدہ سلسلہ کا سوال پیدا نہیں ہوتا ہاں داغ کے رنگ یا اسلوب کی پیروی ممکن ہے۔ لیکن جب ہم جگر کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو داغ کی امتیازی خصوصیات ان کے یہاں واضح طور پر نہیں ملتیں۔ داغ کی مقبولیت کی وجہ سے لطف زبان اور معاملہ بندی سے ملتے جلتے حسن و عشق کے بیان کو عام پسندیدگی کی نظر سے دیکھا جانے لگا تھا۔ اس لئے دوسرے شاعروں کی طرح اگر جگر نے بھی ان خصوصیات

کو اپنایا تو کوئی تعجب کی بات نہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظریہ شاعری، نظریۂ حسن و عشق اور نظریۂ زندگی سب میں وہ داغ سے مختلف ہیں۔ داغ کے یہاں حسن و عشق کا وہ احترام نہیں ہے جو جگر کے یہاں ہے، نہ زندگی کی وہ ترجمانی ہے۔ داغ اور جگر کا موازنہ تو ضمناً آگیا کیونکہ اردو شاعری میں استادی اور شاگردی کے رشتہ کو بڑی اہمیت حاصل ہے، اس لئے کچھ لوگوں نے جگر کو داغ اسکول سے وابستہ کرکے اس انفرادیت کو نظر انداز کیا ہے جو شروع ہی سے جگر کے یہاں پرورش پا رہی تھی۔ اسی طرح رسا یا تسلیم سے جگر کو کتنا فیض پہونچا یہ بتانا بہت مشکل ہے۔ تسلیم اپنا رشتہ نسیم دہلوی سے ملاتے اور مومن تک پہونچتے تھے۔ گو ان کے کلام میں مومن کا رنگ تغزل نہیں ملتا، لیکن توارث کے پیچیدہ عمل سے جگر ضرور کبھی کبھی مومن کے قریب نظر آتے ہیں۔ جس طرح مومن کی شاعری میں واقعاتی رنگ ہے اسی طرح جگر بھی اپنی غزلوں میں اپنی ہی محبت کا بیان کرتے ہیں۔ اس لئے شروع ہی سے جگر کے کلام میں خلوص اور صداقت کے جوہر نظر آنے لگتے ہیں۔ ایک زمانے میں جگر کا یہ جملہ زبان زد تھا کہ "شعر کہا نہیں جاتا، ہو جاتا ہے" اگر اس سے وہی وجدانی صداقت مقصود ہے جو شدت جذبات کی وجہ سے شعر بن جاتی ہے تو یہ بالکل درست ہے کیونکہ غزل کے اشعار میں ذاتی تجربہ اور اس کے پر کیف بیان کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اگر اس سے زبان و بیان کی بے ساختگی مقصود ہے تو اس سے بھی جگر کا کلام مالا مال ہے۔ مقصد یہی ہے کہ بیان عشق میں جو سچائی ان کے یہاں ابتداً پائی جاتی تھی وہ آخر وقت تک باقی رہی کیونکہ حسن و

عشق ان کے لئے حقیقت تھے۔ بعد کی شاعری میں اصغر گونڈوی کے اثر سے یہ ضرور ہوا کہ کہیں کہیں، اس احساس میں صوفیانہ ماورائیت کی آمیزش ہوگئی۔

مجھے عشق کی صداقت پہ بھی شک سا ہو چلا تھا
مرے دل سے کہہ گئی کیا وہ نگاہِ ناقدانہ

حسن کو بھی کہاں نصیب جگر
وہ جو اک شے مری نگاہ میں ہے

لیکن ایسے اشعار بہت کم ملیں گے۔ جگر نے ہمیشہ ایک غزل گو شاعر کی طرح حسن و محبت کا تصور جذبہ کے راستہ سے کیا ہے۔ بھولے بھٹکے ان کے بیان میں فکری عنصر کی آمیزش ہوئی ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ جذبے کے غلبے نے تخیل کی راہیں بند کردی ہوں اور شاعری محض اعصاب کی پکار بن کر رہ گئی ہو۔ عشق اور زندگی کے ابتدائی طوفان میں یقیناً جذبہ ہی رہنما ہوتا ہے۔ احتیاط، سوچ بچار، فکر سب حلقۂ بیرون در معلوم ہوتے ہیں لیکن زندگی کی کشاکش اس طوفان کا ریلا برداشت کرنے کے سلسلہ میں بہت سے اور سبق بھی دیتی ہے اور شعور کا دائرہ (اس میں حسن و عشق کی حقیقت کے شعور کا دائرہ بھی شامل ہے) پھیلتا ہے۔ کامیابی اور ناکامی کی دھوپ چھاؤں، وصل کی خواہش اور ہجر کی مجبوری کی آنکھ مچولی کاروبار محبت کی بڑی صداقتیں ہیں۔ انھیں کی رنگا رنگی سے ہزار ہا تصویریں بنتی ہیں، ہزار ہا رنگین نقش بنتے اور مٹتے ہیں۔ اگر ان کی مصوری محض شاعری کے بل بوتے پر کی جائے تو یہ صرف ایک روایت کی پرستش ہوئی اور اگر انھیں خود اپنی زندگی کے حقائق تسلیم کرکے پیش کیا جائے تو وہ جاندار شاعری وجود میں آتی ہے جو اپنے

والہانہ پن، خلوص اور صداقتِ اظہار کی وجہ سے خود ایک روایت بن جاتی ہے۔ جنسی ہیجان سے وجود میں آنے والی عشقیہ شاعری کبھی سطحی اور مبتذل ہو جاتی ہے اور کبھی مرتفع ہو کر جمالیاتی تجزیہ بینی اور ذہنی آسودگی پیدا کرتی ہے۔ جگر کے یہاں دونوں صورتیں ملتی ہیں، اس لئے مجنوں کا یہ خیال درست نہیں معلوم ہوتا کہ جگر کی شاعری بالکل سطحی ہے اور محض جلد کو چھوتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اُردو کے وہ شعراء جن کی دنیا محض حسن و عشق تک محدود تھی ان کا فکری سرمایہ بہت ہلکا تھا۔ جرأت، مومن، داغ سب اپنے اپنے رنگ کے اچھے شاعر ہیں لیکن انھوں نے زندگی کے صرف چند پہلوؤں سے چمن آراستہ کیے۔ زمانے کے مطالبات نے جگر کو ان شعراء کی صف سے آگے بڑھا دیا۔ بیسویں صدی میں عشق و محبت کے تجربے بھی نئی نفسیاتی الجھنوں اور سماجی پیچیدگیوں کا شکار رہیں اور ان کا سادہ بیان بے اثر ہوتا ہے۔ جگر نے اس راز کو پا لیا اور سادگی کو پرکاری عطا کی۔ اس پرکاری کو تفکر کہنا درست نہ ہوگا لیکن اسے سطحی کہنا بھی درست نہیں۔ محض جنسی تشنج اور ہیجان سے پیدا ہونے والی شاعری متضاد عارضی لمحات کی شاعری ہوتی ہے لیکن جب اس میں شاعر کی شخصیت ابھر آئے اور تجربوں کا تسلسل نمایاں ہو جائے تو وہ سطحیت سے آگے نکل جاتی ہے۔ جگر کے یہاں تجربوں کے اسی تسلسل نے صداقت پیدا کی اور ان کے اظہار میں ایسی تہذیب اور ترتیب پیدا کی جو ان کے شائستگی مزاج پر دلالت کرتی ہے۔

اگرچہ جگر نے کچھ نظمیں بھی لکھی ہیں، جن کو غزلی نما نظمیں کہنا زیادہ موزوں ہوگا لیکن اس میں شک نہیں کہ وہ صرف غزل کے شاعر ہیں اور غزل کا دامن

کتنا ہی وسیع ہو زندگی کے سارے تجربوں کو نہیں سمیٹ سکتا۔ غزل کی یہ بنیادی خامی ایسی ہے جس سے ہر غزل گو کو سابقہ پڑا۔ اس لئے جگر کا مطالعہ غزل کے دائرے کے اندر ہی کیا جا سکتا ہے۔ یہاں زندگی کی مربوط اور مکمل تصویر کشی کا امکان نہیں ہے لیکن اشاروں کنایوں میں، رمز یہ تمثیلوں میں اور نشتر آگیں جملوں اور فقروں میں، تجربات حسن و عشق کو جذبات کا لباس پہنا کر پیش کرنا کسی حد تک تفکر اور تعمق کی تلافی کرتا ہے۔ جگر نے اپنی داستان زندگی اور اس کے تجربات اسی طرح بیان کئے ہیں اور ان کے گہرے مطالعہ سے ہمیں ان کے تجربوں کی انفرادیت اور ان کی شخصیت کے بنیادی خد و خال کا سراغ ملتا ہے۔ وہ اچھے غزل گویوں کے دور میں اپنی ایک الگ آواز رکھتے تھے جو دوسروں کی آواز میں گم نہیں ہوئی۔ اس کا اصل سبب ممکن ہے ان کے اسلوب اور انداز بیان کو قرار دیا جائے لیکن اگر اس میں ان کے جذبات کی صداقت اور محبت پر کامل یقین کو بھی شامل کر لیا جائے تو موجودہ دور کے غزل گویوں میں جگر کے مقام کا تعین کسی قدر آسان ہو جائے گا۔ جگر کوئی پیغام نہیں رکھتے۔ اگر کوئی پیغام ہے تو وہ حسن و محبت پر یقین اور اس کے احترام کا پیام ہے۔ آخری دور کی شاعری میں اس پیغام کی معنویت میں اضافہ ہو گیا تھا۔ انھوں نے ایسے اشعار سوچ سمجھ کر کہے ہیں ؎

ان کا جو فرض ہے وہ اہل سیاست جانیں
میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہونچے

اے کمال سخن کے دیوانے
ماورائے سخن بھی ہے اک بات

کہاں کا حسن کہ خود عشق کو خبر نہ ہوئی
رو طلب میں کچھ ایسے بھی امتحاں گزرے

کبھی کبھی تو اسی ایک مشت خاک کے گرد　　طواف کرتے ہوئے ہفت آسماں گزرے

حقیقت یہ ہے کہ ان اشعار میں بھی اس طرح کا کوئی پیغام نہیں ہے جیسا کہ کچھ لوگ اقبال اور دوسرے شعراء کے یہاں تلاش کرتے ہیں لیکن عشقیہ شاعری کے پردے میں اور رموز حسن و عشق کے حجابات کو برقرار رکھتے ہوئے جو باتیں کہی گئی ہیں وہ فکر انگیز ہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جب عشق و سرمستی کا ابتدائی ہیجان تھما تو جگر کے خیالات میں پختگی اور ارتفاع نے جگہ پائی اور وہ اپنی ذات سے ہٹ کر نگاہ دوسروں تک بھی گئی۔ جب جنسی محبت ہی زندگی میں مرکزی مقام رکھتی تھی اس وقت حادثات و واقعات کی وہ دنیا نظر ہی نہیں آتی تھی جس کے اثرات محبت کی زندگی پر بھی پڑتے رہتے ہیں لیکن واقعات کی منطق نے ان کا احساس کرنے پر بھی مجبور کیا ؎

ادھر سے بھی ہے سوا کچھ ادھر کی مجبوری　　کہ ہم نے آہ تو کی ان سے آہ بھی نہ ہوئی
بہت حسین مناظر بھی حسن فطرت کے　　نہ جانے آج طبیعت پہ کیوں گراں گزرے

جب یہ صورت پیدا ہوئی تو جگر کو اپنے مزاج اور تصور فن میں کسی بڑی تبدیلی کی ضرورت نہیں پڑی بلکہ غزلوں ہی کے رموز و اشارات میں یہ تجربات بھی ڈھل گئے۔ چونکہ جگر کو غزل کی لطافت اور نزاکت کا شدید احساس تھا اور وہ اسے نظم گوئی سے زیادہ عظیم فن کاری سمجھتے تھے اس لئے انھوں نے عام طور سے ایسے خیالات کو اپنی غزلوں میں جگہ نہیں دی جو ان کے نظریہ کے مطابق غزلوں میں جگہ نہیں پا سکتے تھے تاہم جب بنگال کے قحط کی الم ناک اور دل شکن کہانیاں ان کے کانوں تک پہونچیں تو ان کی زبان سے یہ اشعار نکل گئے۔

فکرِ جمیل خواب پریشاں ہے آج کل
شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

نسبت اب اس کو شاہدِ مستور سے کہاں
شاعر ہے رند بیکس و عریاں ہے آج کل

سازِ حیات ساز شکستہ ہے ان دنوں
بزمِ خیال جنتِ ویراں ہے آج کل

جگر نے اس نظم کو غزلوں سے الگ رکھا ہے لیکن یہ ظاہر کر دیا ہے کہ شاعری کا دائرہ غزل گوئی کے دائرہ سے وسیع تر ہے۔ نظریۂ شعر یا نظریۂ زندگی میں یہ تبدیلی ان کے ابتدائی تصورات ہی کا تسلسل ہے۔ ان کی شاعری اور زندگی میں ماورائیت یا خالص تصوریت کی کوئی جگہ نہ تھی۔ ذاتی تجربات کے سچے بیان سے آگے بڑھ کر عام انسانی تجربات کے سچے بیان تک پہونچ جانا شخصیت کے تسلسل اور اس کی گہرائی کا پتہ دیتا ہے۔ وہ صوفیانہ یا روحانی تصورات جو رصفر کے اثر سے ان کے یہاں پیدا ہوئے وہ ان کی ذہنی زندگی میں کوئی بنیادی مقام نہیں رکھتے اور وہ اشعار جن میں ان کا بیان ہے وہ ان کے بہترین اشعار میں شمار نہیں کئے جا سکتے۔ اس لئے انھیں حسن و عشق کا شاعر کہنا ہی ان کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم کرنا ہے۔ یہ خود ایسا حسین، عام اور عالمگیر موضوع ہے جو فن کے پیکر میں ڈھل جانے کے بعد اپنی محدودیت کے باوجود عظمت اختیار کر لیتا ہے۔

اب رہی جگر کے اسلوب اور انداز بیان کی بات، تو وہ بھی ان کی شخصیت اور انفرادیت سے متعلق ہے۔ انھوں نے غزل کی اصل روح کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی اور اپنے جذبات کی پُرکیف، مستانہ وش اور رنگین ترجمانی سے اپنے اسلوب میں تازگی اور انفرادیت پیدا کی۔ اسلوب شخصیت اور طرزِ خیال

کا پابند ہوتا ہے۔ بے باک محبت اور بے خوف رندی نے ان کے طرز اظہار میں توانائی پیدا کی۔ اگر کوئی شخص یہ کہے کہ ان کی شاعری کا جادو محض اسلوب کی ندرت کا جادو ہے تو اسے یہ بھی کہنا پڑے گا کہ صرف اسلوب تاثر بھی پیدا کرسکتا ہے۔ حالانکہ اگر کہیں بھولے بھٹکے زبان و بیان کا لطف تاثر بھی پیدا کرے تو وہ اس تاثر کا بدل نہیں ہوسکتا جو جذبہ کی صداقت یا خیال کی رعنائی سے وجود میں آتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اسلوب کی یہی تازگی، جذبہ کی یہی صداقت، شخصیت کا یہی بانکپن، اظہار کی یہی پُرکار سادگی فکر کی کمی کا بدل بن جاتی ہے اور جگر کی شاعری فنی تخلیق کے مدارج طے کرکے لطیف احساسات کو جگاتی اور محبت کے خوابیدہ ساروں کو چھیڑ کر نیا نغمہ پیدا کرتی ہے۔ محبت کے تاثر میں جو غنائیت پوشیدہ ہے وہ جگر کے یہاں الفاظ میں سرایت کرگئی ہے۔ ان کے الفاظ کے انتخاب، تراکیب اور بندش سے نغمہ پیدا ہوتا ہے۔ افسوس کہ اُردو کا ایک نغمہ گر نہ رہا۔ اس کی آواز کا جادو اب دیکھنے میں نہ آسکے گا لیکن وہ نغمے جو اس نے اپنے اشعار کو سونپ دیئے ہیں وہ زندہ رہیں گے اور محبت کرنے والوں کے دلوں کی دھڑکن بنتے رہیں گے۔

۱۹۶۰ء

مجاز — فکر و فن کے چند پہلو

شاعری کس حد تک وقت کے تقاضوں سے بے نیاز، ماحول سے بیگانہ، گرد و پیش سے بے تعلق، کسی مخصوص نقطۂ نظر سے ماورا اور ازلی اور مثالی تصورات کی حامل ہو سکتی ہے، اس کے متعلق ہمیشہ سے بحث ہوتی آئی ہے۔ یہ خیالات صحیح ہوں یا غلط، کوئی درمیانی راستہ رکھتے ہوں، نفسِ شاعری کے متعلق ان کی حیثیت بنیادی سوالات کی ہو، یا بالکل ناقابلِ اعتبار ہوں، اس وقت اپنے فلسفیانہ اور نظریاتی مفہوم میں میرے پیشِ نظر نہیں ہیں۔ جس نے بھی مجاز کی شاعری کا مطالعہ کیا ہے وہ یہ بات بغیر کسی بحث کے تسلیم کرتا ہے کہ اُن کے فن میں روحِ عصر جلوہ گر ہے۔ ان کے تجربوں میں بیسویں صدی کے حساس نوجوان کے تجربوں کی جھلک ہے ان کے موضوعات میں تصوریت اور مثالیت کے مقابلے میں عروضیت اور اصلیت کی فراوانی ہے۔ اور ان باتوں کو نظر انداز کر کے اُن کے فن

یا خیالات کا مطالعہ بے سود اور غیر حقیقی ہو گا۔

یہ تو ایک مسلمہ حقیقت ہے۔ لیکن کیا یہ تجربے اپنی نوعیت اور حقیقت کے لحاظ سے اسی عہد کے تمام دوسرے انسانوں کے تجربوں سے مختلف ہو سکتے ہیں؟ کیا ان انفرادی تجربوں کو کسی عمومی نظام فلسفہ میں منضبط نہیں کیا جا سکتا؟ کیا محض کیف و کم کا اختلاف ہر شاعر سے ایک بالکل نجی اور ذاتی فلسفہ یا اپنی دنیا کی تخلیق کرا سکتا ہے؟ ان اہم سوالات نے ادب و شعر کے فلسفیوں، نفسیات کے عالموں اور نقادوں کو مختلف گروہوں میں بانٹ رکھا ہے۔

دیکھنا چاہیئے کہ انفرادی تجربہ اور عمومی فلسفہ میں کتنا تضاد ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔ اس سے صرف مجازؔ ہی نہیں، ہر ایسے شاعر کے سمجھنے میں آسانی ہو گی جس نے اپنی شاعری کو معمہ اور چیستاں بنانے کی کوشش نہیں کی ہے۔

مجازؔ نے ایک جگہ فخریہ انداز میں اپنے لیے "شاعر بیدار" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ بیداری محض داخلی کیفیت نہیں ہے۔ اپنے اندر ایک خارجی وصف رکھتی ہے جہاں تک شاعری کا تعلق ہے یہ رشتہ زیادہ تر جذباتی ہو گا۔ کیونکہ شاعر حقائق کو جذبات کا لباس پہنا کر پیش کرتا ہے، لیکن ان جذبات کی جڑیں احساس محض اور خیال محض میں نہیں ہو سکتیں۔ یہ جذبات انفرادی ہوتے ہوئے بھی عمومی، آفاقی اور سماجی ہوتے ہیں۔ انفرادی تجربوں کا اظہار، شاعرانہ اظہار، اس اظہار کے ذریعے اپنی شخصیت کو نمایاں کرنا، اپنے آپ کو کسی خاص انداز میں دیکھنا اور سمجھنا بھی بعض سماجی رابطوں اور معیاروں کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ فرد جن سماجی رشتوں میں جکڑا ہوا ہے وہ

حقیقی ہیں۔ اس کا سماج سے تعلق کیا ہے۔ اس کے مختلف مدارج اور مختلف نوعیتیں ہو سکتی ہیں۔ اس سے آزادی ممکن نہیں ہے۔ یہ "یار" سے غالب کی چھیڑ چلی جانے والی بات ہے۔ لطف نہیں ہے تو عداوت ہی سہی۔

چونکہ یہ مسئلہ اہم ہے اور بعض لوگوں کی چڑھ بن گیا ہے۔ اس لئے اسے ایک اور طرح سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیئے۔ کسی کو چڑھانا مقصود نہیں ہے شاعری میں فکر و فن کے امتزاج کو سمجھنے کی کوشش ہے۔ مشکل ہی سے کوئی ہوگا جسے سماج کے ہر طبقے، ہر عزم اور عمل سے مکمل اتفاق یا سراسر اختلاف ہو۔ جزوی اتفاق یا اختلاف کے اخلاقی، سیاسی، ذہنی یا جذباتی وجوہ ہو سکتے ہیں۔ اور جب تک ہم اسے تسلیم نہیں کر لیتے، کہ شاعر کے پاس کوئی اخلاقی، سیاسی یا ذہنی نظریہ ہو ہی نہیں سکتا، اُس وقت تک ہم اس کے مطالعے میں ان پہلوؤں پر بھی نگاہ رکھنے پر مجبور ہوں گے، کہا جاتا ہے کہ شاعر کے پاس مذہبی، اخلاقی، سیاسی اور فلسفیانہ عقائد ہوتے ہیں۔ لیکن شاعری میں ان کی جستجو فضول ہے۔ ہمارے قدیم شعراء اپنے ان عقائد سے بلند ہو کر شاعری کرتے تھے۔ یہ بات کسی طرح سمجھ میں آنے والی نہیں ہے۔ طرز اظہار، حسن بیان اور انتخاب الفاظ کے پردے میں وہ ان جذبات کا اظہار کرتا ہے جو اس کے عملی یا ذہنی تجربے سے وجود میں آئے ہیں۔ ان کی صداقت کی کسوٹی کسی دوسرے شخص کے لئے کیا ہو سکتی ہے۔ اس کا جواب بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ماضی کے متعلق اس طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ قدیم شعراء بھی اخلاقی، جذباتی، یا روحانی کش مکش میں مبتلا ہوتے تھے اور اپنے ڈھنگ

سے اس کا اظہار کرتے تھے کم سے کم دنیا کے اہم ترین شعراء کے لئے یہی درست ہے۔ ان کے خیالات، موضوعات اور جذبات کی کوئی نہ کوئی سمت ہے۔ اس لئے اگر چند شاعر، ادیب یا نقاد یہ کہتے ہیں کہ شاعر کی انفرادیت سماج، اور زندگی کے ہر عمل سے آزاد ہے، تو انھیں اس بات کو ثابت کرنا ہوگا۔ اس طرح یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ شاعر کے انفرادی تجربے اور عمومی فلسفے میں تضاد امر لازم نہیں ہے۔ اگر اتفاق یا اختلاف ہوگا تو اس کے بھی سمجھ میں آنے والے اسباب ہوں گے۔

ان خیالات کی روشنی میں مجاز کی شاعری ایک مخصوص مفہوم اختیار کرے گی۔ انفرادی تجربے عام زندگی سے ہم آہنگ ہو کر وسعت اختیار کرلیں گے اور ذاتی خیالات اور تاثرات آفاقی حقیقتوں کا جزو بن جائیں گے اور اس نتیجے تک پہونچنے میں آسانی ہوگی کہ ان کی شاعری محض چند عقائد کو شاعرانہ لباس اور زیور سے آراستہ کر دینے کا نام نہیں ہے۔ بلکہ "خون دل" ہے جو "چمن بندئ دوراں" کی نذر کیا جا رہا ہے۔

مجاز نے جب باقاعدہ شاعری شروع کی اس وقت ہندوستان کی زندگی تیز رفتاری سے بدل رہی تھی۔ یہ کچھ اثرات قبول کرنے اور کچھ روایات کے چھوڑنے، اپنے عزم و عمل کی تنقید کرنے، حوصلوں کی نئی آگ میں جلنے اور انفرادی اور اجتماعی آسودگی کی پیچیدہ اور بے کنار جد و جہد میں شریک ہونے کا زمانہ تھا۔ مشرق اور مغرب، نئے اور پرانے کی کش مکش کسی حد تک ختم ہو چکی تھی کم سے کم اس کش مکش کی نوعیت اپنے طبقاتی تعلق یا ذوق اور

مطالعے کی وجہ سے بہت سے لوگوں کے لئے واضح ہو گئی تھی۔ سیاست میں قومی بیداری اور معاشی کشاکش کی منزلیں نمایاں تھیں۔ اور اُردو ادب کی دنیا ان حقائق سے بیگانہ نہ تھی۔ اٹھارویں صدی کے وسط سے شعراء نے وقت کی آواز پر کان دینا شروع کر دیا تھا اور بغیر جھجک کے ادب اور شاعری کو مقصد کے تابع ظاہر کرنا چاہتے تھے۔ ادب سے زندگی کے اس نئے تعلق کا اثر اسلوب اور طرز اظہار پر بھی پڑا، اور اس کا سلسلہ کسی نہ کسی شکل میں جاری ہے۔

چنانچہ جب ہم اس ادبی روایت کی تاریخ دیکھنا چاہیں گے، جس سے مجاز کی شاعری کا تعلق تھا تو ہمیں ایک طرف حالی، آزاد، شبلی، اقبال، چکبست سرور جہاں آبادی، حفیظ، جوش، اختر شیرانی کو سمجھنا ہوگا، دوسری طرف اس نئی غزل گوئی کو جس کی نمائندگی حالی، شاد عظیم آبادی، حسرت، فانی، اصغی، عزیز، ثاقب، اصغر اور جگر کر رہے تھے۔ ان تمام شعراء کا شعور کسی نہ کسی حیثیت سے اپنے عہد کے خیالات اور جذبات سے متاثر تھا۔ روایت کا تسلسل ٹوٹا نہیں تھا۔ لیکن محض روایت کی صدائے بازگشت بھی ان شعرا کے یہاں سُنائی نہیں دیتی تھی۔ مجاز کو زندگی اور شاعری کا یہی ورثہ ملا۔ جس میں اُس کے انفرادی تجربوں، وقت کے تقاضوں، ذہنی صلاحیتوں اور فنی بصیرتوں نے اضافہ کیا۔

مجاز کی ابتدائی شاعری جسے مشق سخن کی منزل اولیں کہہ سکتے ہیں ہمارے سامنے نہیں ہے۔ معلوم نہیں انھیں لکھنؤ کے ماحول سے فن کے ایک مبہم سے تصور کے سوا اور کیا ملا ــــ لکھنؤ میں وہ عمر کی اس منزل میں بھی نہیں پہونچے تھے

جہاں گہری سوجھ بوجھ کی توقع کی جا سکے ۔ لیکن جب وہ آگرہ پہونچے تو وہاں انھیں ایک بہتر ادبی ماحول ملا جہاں اتفاق سے عصر جدید کے چند اچھے شعراء یک جا ہو گئے تھے۔ اگر اس وقت فانی کا جادو ان پر چل گیا، تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ لیکن شعوری ارتقاء کے لحاظ سے وہ فانی سے بہت مختلف تھے۔ اس لئے فانی سے ان کا تعلق ذہنی نہیں، فنی رہا۔ اور وہ بھی تھوڑے ہی دنوں کے لئے

علی گڑھ ہمیشہ کسی نہ کسی حیثیت سے ایک ہیجان انگیز ماحول کا حامل رہا ہے۔ اور ۱۹۳۰ء سے بعد کی سیاسی تگ و دو نے اسے خاص طور سے متاثر کیا تھا۔ چنانچہ مجاز کے شعور کو یہاں پہونچ کر نئی غذا ملی اور احساس کی منزلیں جلد طے ہونے لگیں۔ عمر کی وہ منزل تھی، جس کے لئے شاد عظیم آبادی نے ؎ "اُف ری جوانی ہائے زمانے"

کے بولتے ہوئے الفاظ استعمال کئے ہیں۔ یہاں جذبات اور تجربات کا تجزیہ آسان نہیں رہ جاتا۔ تحلیل نفسی سے دلچسپی لینے والا تو آسانی کے ساتھ جنسی جذبے کے ابھار اور ناآسودگی، ارتقائے فن، سماجی شعور کی بیداری فلسفہ زندگی کے انتخاب، کچھ کر گزرنے اور محض خواب دیکھنے کو ایک ہی سلسلے میں منسلک کر دے گا اور ہر طرح کے تجربے اور اس کے ردِ عمل کو جنسی یا کسی ایسے ہی جذبے کے غیر معتدل اظہار یا ارتفاع کی شکل میں دیکھے گا۔ لیکن یہ سب کچھ آسان نہیں ہے۔ یقیناً جوانی کے کچھ تقاضے ہوتے ہیں اور وہ سنگین چاہتے ہیں لیکن یہ حیاتیاتی بیداری جب زندگی کے

دوسرے جذبات سے آمیز ہو جاتی ہے تو محض رومانی والہانہ پن بن کر نہیں رہ جاتی۔ بلکہ شاعر کی دنیا کو وسیع کرتی ہے اور وہ یہ اعلان کرتا ہے ؎

عشق ہی عشق ہے دنیا میری
فتنۂ عقل سے بیزار ہوں میں

خواب عشرت میں ہیں ارباب خرد
اور اک شاعرِ بیدار ہوں میں

زندگی کیا ہے گناہِ آدم
زندگی ہے تو گنہ گار ہوں میں

لے کے نکلا ہوں گہرہائے سخن
ماہ و انجم کا خریدار ہوں میں

دیر و کعبہ میں ہیں میرے چرچے
اور رسوا سرِ بازار ہوں میں

کفر و الحاد سے نفرت ہے مجھے
اور مذہب سے بھی بیزار ہوں میں

حور و غلماں کا یہاں ذکر نہیں
نوعِ انساں کا پرستار ہوں میں

اہلِ دنیا کے لئے ننگ سہی
رونقِ انجمنِ یار ہوں میں

مجھ سے برہم ہے مزاجِ پیری
مجرمِ شوخیِ گفتار ہوں میں

محفلِ دہر پہ طاری ہے جمود
اور وارفتۂ رفتار ہوں میں

اک لپکتا ہوا شعلہ ہوں میں
اک چلتی ہوئی تلوار ہوں میں

میں نے اس نظم کے بعض شعر چھوڑ دیے ہیں اور معنوی تسلسل کے لئے اشعار کی ترتیب بدل دی ہے۔ اس نظم کا لکھنے والا جنسی شعور کی راہوں سے ہو کر سماجی شعور کی وسیع تر دنیا میں قدم رکھ رہا ہے۔ شخصیت مختلف خانوں میں بٹ نہیں رہی ہے بلکہ مختلف قسم کے تجربے سمیٹ رہی ہے، محدود جذباتی دنیا کا ماحول توڑ کر باہر نکل رہی ہے۔ شعور کی تشکیل میں وقتاً فوقتاً جو عناصر

داخل ہوتے ہیں وہ پچھلے عناصر کی مکمل نفی نہیں کرتے۔ اس لئے اس تبدیلی کی حالت میں جذبات کی ترکیب پیچیدہ ہو جاتی ہے اور ایک ہی نظم کے اندر کئی عناصر یک جا ہو جاتے ہیں۔ جس نظم کے اشعار اوپر دیئے گئے ہیں ان میں بھی یہی بات دیکھی جا سکتی ہے لیکن "انا" کی حدیں وسیع ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔

کسی شاعر کے ذہنی، جذباتی اور فنی ارتقا کے سمجھنے کے لئے اُس کی چند اہم نظموں کا انتخاب کر کے یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ اس کے تجربے کس طرح زندگی کا جزو بن کر فن کے سانچے میں ڈھلتے ہیں۔ احساس فن کا ارتقا، محض انداز بیان کی پختگی نہیں ہے اور نہ ہیئت کے نت نئے تجربے بلکہ فن کار کی اس صلاحیت کا ارتقا ہے جو موضوع، مواد اور ہیئت کو ایک کرتی ہے۔ اگر چند نظموں میں بھی فکری اور فنی ارتقا کا تسلی بخش احساس ہو جائے تو یہ شاعر کی کامیابی کی دلیل ہے۔

غزلوں کو چھوڑ کر میں مجاز کی حسب ذیل نظموں کا انتخاب اس سلسلہ میں کروں گا: آج کی رات، رات اور ریل، انقلاب، تعارف، نذر علی گڈھ، اندھیری رات کا مسافر، آوارہ، سرمایہ داری، خواب سحر، عشرت تنہائی، عیادت، اعتراف، مہمان اور فکر، یہ نظمیں مجاز کے ارتقائے ذہن اور فن کی راہ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان میں سے کسی نظم کو پیش نظر رکھ کر کسی نہ کسی حد تک ان کی انفرادیت، سماجی شعور اور احساس فن کا مطالعہ کیا جا سکتا۔

صرف مجاز ہی کے لئے نہیں، عہد حاضر کے اکثر نوجوان شعراء کے لئے

یہ بات کہی گئی ہے کہ وہ رومان سے انقلاب کی طرف آئے۔ اس سے کبھی تنقیص مراد ہوتی ہے اور کبھی توصیف۔ یہ کچھ بھی نہ ہو تو کم سے کم شاعر کے سمجھنے میں اس سے مدد لی جا سکتی ہے۔ مجاز کی ابتدائی شاعری کی رومانیت آہستہ آہستہ انقلابی رومانیت میں تبدیل ہوتی رہی۔ وہ اکثر و بیشتر صحت مند اور زندگی بخش رہی۔ اس نے مجاز کو گرفتار نہیں رکھا۔ بلکہ ان کے جوش اور ولولہ کو مہمیز کرتی رہی اور انھیں زندگی سے محبت کرنا سکھایا۔ میں اس سے پہلے ایک مضمون "مجاز کی شاعری میں رومانی عنصر" لکھ کر اس رومانیت کی نوعیت سے بحث کر چکا ہوں۔ اس وقت اتنا ہی کہنا ہے کہ اس نے شعور کی منزلوں میں مجاز کی شاعرانہ حس اور سماجی بصیرت کا ساتھ دیا۔ سچ پوچھئے تو ارتقائے شعور کی یہ رفتار عام ہے اور چونکہ شاعرانہ حسن فنکارانہ رنگینی کے ساتھ پیش ہوئی ہے اس لئے نوجوان نسل کی امنگوں اور خواہشوں، کامیابیوں اور ناکامیوں، ہزیمتوں اور فتح مندیوں کی آئینہ دار بن گئی ہے۔ اس نے مجاز کو نوجوانوں کا محبوب شاعر بنا دیا۔ ان کے تجربے ان کے ہوتے ہوئے بھی لاکھوں نوجوانوں کے تجربے تھے۔ یہ تجربے مذہبی، روحانی یا مابعد الطبیعاتی تجربے نہیں ہیں، جن میں دوسرا آسانی سے شریک نہ ہو سکے۔ بلکہ اس زندگی کے عام تجربے ہیں جو محبت، آرام، سکون، آزادی اور روزگار کی بھوکی ہے اس جگہ میں اس صورت حال کا جائزہ نہیں لینا چاہتا، جو ۱۹۳۰ء کے بعد سے ہندوستان کی قسمت کی تشکیل کر رہی تھی۔ معمولی غور و فکر سے ہر شخص اس کا اندازہ کر سکتا ہے۔ اس صورت حال کا نتیجہ تخریب کے جذبے اور

تعمیر کی خواہش ہیں ظاہر ہو تو ہمیں اسکو ایک قدرتی بات سمجھنا چاہیئے۔ اِن باتوں کو ذہن میں رکھ کر انقلاب، اندھیری رات کا مسافر، سرمایہ داری آوارہ اور خواب سحر کا مطالعہ کیجئے، تو انفرادی تجربہ اور عمومی فلسفۂ زندگی کے تعلق اور فن میں۔ اس تعلق کے اظہار کی معنویت کا اندازہ ہو سکے گا۔ مواد اور ہیئت کے تعلق کے یہی معنی ہیں اور یہی شاعری ہے۔

کامیاب اور پُر اثر شاعری کے پرکھنے کے ذرائع کیا ہیں، یہ فن کا بے حد مشکل مسئلہ ہے۔ اس وقت اس کو چھیڑنا بھی نہیں ہے۔ مگر اتنا کہنا ضروری ہے کہ اس کے بعض مثبت اور بعض منفی عناصر پیش نگاہ ہوں تو پرکھ کا کوئی معیار ضرور قائم ہو سکتا ہے۔ منفی عناصر میں ابہام، پُر اسرار انفرادی تجربے، غیر واضح مضامین، بے جا اشاریت، دور از کار تشبیہہ اور استعارے ہو سکتے ہیں، تو مثبت میں مواد کی معنویت اور اظہار کا حسن، شخصیت اور فن میں ہم آہنگی وغیرہ کو شمار کر سکتے ہیں۔ مجاز کی شاعری کے پرکھنے میں ان عناصر سے بڑی مدد ملتی ہے۔ انھوں نے قدیم اور مروج شاعرانہ روایات اور اسالیب بیان کا احترام کرتے ہوئے اپنے سوز نفس سے ان میں تازگی، جدت اور کیفیت پیدا کی۔ مجاز کے لہجے کا دھیما پن، رس، کیف گھلاوٹ اور غنائیت، موضوعات کی عمومیت اور عصریت سے مل کر دلنشین شاعرانہ پیکر اختیار کرتے ہیں۔

تفصیل کی گنجائش نہیں ورنہ ان کی بعض نظموں کا تجزیہ ان نتائج کی مثال کے طور پر پیش کیا جاتا۔ تاہم خاتمے پر ایک نظم کے متعلق کچھ کہنا

بے سود نہ ہوگا۔ مجاز ذہنی کرب کی منزلوں سے کئی بار گذرے لیکن جیسے ہی انکا مزاج اعتدال پر آیا۔ ان کے تصورات کی ساری رعنائیاں ایک ایک کر کے واپس آئیں۔ یہ خیال مجھے اس وقت سب سے زیادہ آتا ہے جب میں اُن کی نظم فکر دیکھتا ہوں جسے ان کی شخصیت اور شاعری، فکر اور فن کا نقطۂ عروج کہہ سکتے ہیں۔ اس نظم میں شاعر کے ماضی، حال اور مستقبل کے خیال و خواب، امید اور یاس، پسپائی اور عزم، ناآسودگی اور جذبہ عمل، سبھی کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ ان کی دوسری اہم نظمیں ذہنی فضا میں پرواز کی مختلف منزلیں تھیں، فکر اُن کے وجود کی ہمہ گیری اور شخصیت کے اندر شدید انفرادی اور سماجی کش مکش کی مظہر ہے۔ سات بندوں (چار چار مصرعے کے بند) کی یہ مختصر سی نظم اس بند سے شروع ہوتی ہے ؎

(۱)

نہیں ہر چند کسی گم شدہ جنت کی تلاش
اک نہ اک خلد طرب ناک کا ارماں ہے ضرور
بزم دوشینہ کی حسرت تو نہیں ہے مجھکو
میری نظروں میں کوئی اور شبستاں ہے ضرور

اس گم شدہ جنت کی تلاش سے بے تعلقی ظاہر کر کے خیالی اور فرضی مستقبل کے بجائے ایک حقیقی جنت ارضی کی خواہش کا شاعرانہ اظہار، مجاز کو عام انسانوں سے قریب رکھتا ہے۔ اس مستقبل کے لئے شعوری یا غیر شعوری طور پر کس کی روح بے قرار نہیں ہے۔ "ہر چند" اور "ضرور" کا شاعر اد

استعمال اختصار کے ساتھ اہم مفہوم ادا کرتا ہے۔ جو خوب صورت راتیں دوسروں نے سجائیں ان کا کیا غم، لیکن آنے والی راتوں کی سجی ہوئی محفلیں ضرور اپنی طرف بلا رہی ہیں، ان میں شرکت کی خواہش ہے۔ نظم شروع ہوتے ہی شاعر کے مزاج، شوق اور حوصلے کا پتہ دیتی ہے۔ معنوی حیثیت سے الفاظ کا انتخاب اتنا ہی فکر انگیز ہے جتنا موسیقی اور ترنم کے لحاظ سے دل کش۔

نظم کے باقی بند بھی لکھ دوں تو کچھ کہنے میں آسانی ہو گی اور اس کا مجموعی اثر بھی منتشر نہ ہوگا۔

(۲)

مٹ کے، برباد جہاں ہو کے، سبھی کچھ کھو کے
بات کیا ہے کہ زیاں کا کوئی احساس نہیں
کارفرما ہے کوئی تازہ جنون تعمیر!
دلِ مضطر! ابھی آمادۂ یاس نہیں!

(۳)

تازہ دم بھی ہوں مگر پھر یہ تقاضا کیوں ہے
ہاتھ رکھ دے مرے ماتھے پہ کوئی زہرہ جبیں
ایک آغوشِ حسیں شوق کی معراج ہے کیا!
کیا یہی ہے اثرِ نالۂ دلِ ہائے حزیں!

(۴)

مہ وشوں کا طرب انگیز تبسم کیا ہے

ہے تو سب کچھ یہ مگر خواب اثر کیوں ہو جائے
حُسن کی جلوہ گہ ناز کا افسوں تسلیم
یہی قربان گہ اربابِ نظر کیوں ہو جائے

(۵)

میں نے سوچا تھا کہ دشوار ہے منزل میری
اک حسیں گیسوئے سیمیں کا سہارا بھی تو ہو
دشتِ ظلمات سے آخر کو گزرنا ہے مجھے
کوئی رخشندہ و تابندہ ستارا بھی تو ہو

(۶)

آگ کو کس نے گلستاں نہ بنانا چاہا
جل بجھے کتنے خلیل آگ گلستاں نہ بنی
ٹوٹ جانا درِ زنداں کا تو دُشوار نہ تھا
خود زلیخا بھی رفیقِ مہِ کنعاں نہ بنی

(۷)

بہ ایں انعامِ وفا، اُف یہ تقاضائے حیات
زندگی وقفِ غمِ خاک نشیناں کر دے
خونِ دل کی کوئی قیمت جو نہیں ہے تو نہ ہو
خونِ دل نذرِ چمن بندیٔ دوراں کر دے

مستقبل کے "خلد طرب ناک" کا ذکر کرنے اور اُس سے لو لگانے کے

بعد شاعر کو ماضی کا خیال آیا جس میں بہت سے ارمانوں کا خون ہوا تھا، وہ اس کی تفصیلات پیش نہیں کرتا محض تین چھوٹے چھوٹے فقروں سے ناکامی اور بربادی کے احساس کی شدت ظاہر کرتا ہے لیکن یہ بھی بتا دینا چاہتا ہے کہ جو کچھ ہوا ہوا۔ اب وہ تازہ دم ہو کر پھر خوشیوں اور آسودگیوں کی تلاش میں نکل کھڑا ہونا چاہتا ہے۔ یہ ناکامیاں جنسی، جذباتی اور مادی تھیں۔ انھوں نے ستایا اور برباد کیا، لیکن جستجو کا حوصلہ نہیں چھینا۔ مجاز کے یہاں یہی رجائیت اور اُمید ایک ایسا عنصر ہے جو تازہ جنونِ تعمیر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ تیسرے بند میں اس کی جوانی اسے پھر کسی زہرہ جبیں کی یاد دلاتی ہے۔ ایسی زہرہ جبیں جو اس کے جنونِ تعمیر میں اس کی ساتھی بن جائے۔ یہ خیال ایک کشمکش کی شکل اختیار کرتا ہے، اور بعد کے تین بند شاعر کے دل میں ایک جنگ کی صورت اختیار کرتے ہیں، وہ سوچتا ہے کیا زندگی کا مقصد آغوشِ حسین کے سوا اور کچھ نہیں ہے؟ وہ بیراگی یا رہبانیت پسند نہیں ہے۔ اس حقیقت کو تسلیم کرتا ہے کہ محبت کی نگاہ میں بڑی قوت ہے ایک حسین بازوئے سیمیں کا سہارا جدوجہد کی منزل میں بڑی مدد کر سکتا ہے۔ لیکن ایک باشعور نوجوان کی طرح جس کے سامنے انسانیت اور قوم کی تقدیر کا فیصلہ ہونے والا ہو، مجاز بھی اسی کو سب کچھ سمجھنے پر تیار نہیں، یہ درست ہے کہ اگر سماجی رکاوٹوں کو توڑ کر حسن اور عشق ہم نوا اور ہم آغوش ہو جائیں تو زندگی کا نقشہ بدل سکتا ہے، لیکن اگر ایسا نہ ہو سکے تو جوشِ حیات اور جوشِ تعمیر کو ختم نہیں ہو جانا چاہیئے۔ مجاز نے ان خیالات کو جن شاعرانہ

رنگ آمیزیوں کے ساتھ پیش کیا ہے انھوں نے حقائق کو زیادہ سنگین اور پُراثر بنا دیا۔

اب آخری بند دیکھئے۔ محبت میں شکست اور پسپائی، ناکامی اور نامرادی نے مجاز کو تباہ کیا۔ لیکن اس نے ایک ہلکے سے طنز کے علاوہ اور کچھ نہ کہا۔ اس نے کوئی واسوخت نہیں لکھا کیوں کہ وہ محبت کی سماجی پیچیدگیوں اور محبوب کی مجبوریوں سے واقف تھا۔ تقاضائے حیات کی صرف ایک موج زندگی محبت سے بڑی ہے اور مایوسی کے بعد بھی کفن باندھ کر سری خواہشات کی تکمیل کیلئے نکل پڑنے کی دعوت دیتی ہے۔ تقاضائے حیات کا مطالبہ ہے کہ رگوں میں جو خون بچ رہا ہے وہ بھی کام آئے مجاز نے اپنی روح کی پوری قوت سے لبیک کہا ؎

خونِ دل کی کوئی قیمت جو نہیں ہے تو نہ ہو

خونِ دل نذرِ چمن بندیٔ دوراں کر دے

ایسے شاعر سے کون محبت نہ کرے گا جو خون کے بچے کھچے قطروں سے چمن بندیٔ دوراں کا کام لینا چاہتا ہے! اس نظم میں مجاز کے فن اور فکر کا خوبصورت امتزاج ہے اور یہی ان کی شاعری کا بنیادی آہنگ ہے۔ نہ اُن کے خیالات اور تصورات سے شاعرانہ لطافتیں مجروح ہوتی ہیں اور نہ شاعرانہ مینا کاری اور مرصع سازی ان کے خیالات اور جذبات کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ نوجوان شعراء میں جس نے سب سے زیادہ اس راز کو سمجھا وہ مجاز ہیں۔

اردو شاعری گذشتہ پچیس سال میں (اور یہی پچیس سال مجاز کی شاعری کی عمر بھی ہے) مختلف قسم کے تجربات سے گذری ہے۔ یہ تجربے صرف ہئیت میں نہیں ہوئے ہیں بلکہ موضوعات کے انتخاب میں بھی ہوتے رہے ہیں۔ اس سلسلہ میں آزاد نظم گوئی کا رواج اور شعور اور لاشعور کی پیچیدگیوں کے ساتھ جنسی یا نفسیاتی الجھنوں کا مبہم بیان دو مخصوص چیزیں ہیں جن پر

ضرور نگاہ جاتی ہے۔ بعض شعراء نے انھیں جدّت سمجھ کر اختیار کیا، بعض نے ان کو اپنی شاعرانہ شخصیت کے اظہار کا ذریعہ قرار دیا کچھ اس میں بے راہ روی اختیار کر گئے اور کچھ ایک چھوٹی سی دنیا میں محدود ہو کر رہ گئے۔

ان تجربہ کرنے والوں میں سے اکثر ان قدروں کی کھلی یا چھپی مخالفت کرنے میں لطف محسوس کرتے رہے جنھیں ترقی پسندانہ کہا جاتا تھا۔ گویا ساری شاعری نے ایک منفی نوعیت اختیار کر لی، لیکن مجاز نے کبھی محض اس تجربے کی کشش محسوس نہیں کی۔ اور شاعری کو ان اعلیٰ مقاصد کے لئے وقف رکھا جو تعمیر حیات کے کام آتے ہیں۔

مجاز نے اس کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ شاعری میں تازگی، گرمی اور اثر محض تجربوں سے نہیں، خلوص، مقصد کی عظمت، الفاظ کے فن کارانہ صرف اور فنی روایات کے تخلیقی استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے مجاز کی شاعری چاہے عظیم نہ ہو، پُر اثر، پر سحر اور پر کار ضرور ہے۔ یہی چیز انھیں اُردو کا مقبول اور جوانوں کا محبوب شاعر بناتی ہے۔

۱۹۵۶ء

جمیل مظہری کی شاعری میں فکری عنصر

اگرچہ شاعر اور نقاد دونوں اس بات پر زور دیتے رہے ہیں کہ شاعری اظہار جذبات کا نام ہے یا جذبے کی زبان میں قلبی اور ذہنی تجربات کا بیان۔ لیکن کسی شاعر کا مطالعہ (اس میں اتنی ترمیم کی جا سکتی ہے کہ کسی قابل ذکر شاعر کا مطالعہ) محض جذبہ کا تاثر پڑھنے والے پر نہیں چھوڑتا، کوئی ایسی چیز بھی ہوتی ہے جو جذبات محض سے ماورا، کہی جا سکتی ہے۔ اسی حقیقت کے احساس اور ادراک سے وہ زبردست الجھن شروع ہوتی ہے، جو شاعروں اور اُن کے نقادوں دونوں کے لئے دردِ سر بنی ہوئی ہے۔ اگر شاعری محض شخصی جذبات اور جبلتی تجربات کا اظہار ہے تو اُس میں افکار اور خیالات کی آمیزش کیسے ہو جاتی ہے اور اگر ہوتی ہے تو شاعری میں اُسے کوئی مقام ملنا چاہیئے یا نہیں۔ اُردو شعراء میں میر، غالب، آتش، اقبال، جوش، فراق، ملا، جمیل مظہری وغیرہ کا کلام

پڑھتے ہوئے ذہن بار بار ایسے مسائل تک جاتا ہے جنھیں محض انفرادی تجربہ یا جذبے اور اُس کے اظہار میں محدود نہیں کیا جا سکتا۔ بعض اسے فلسفہ کہیں گے بعض فکر بعض شعور کا نام دیں گے بعض علم کا۔ شاعری میں یہ عناصر ہو سکتے ہیں یا نہیں اس کی بحث تو فضول ہے کیونکہ مشرق و مغرب کے لاتعداد شعراء کے یہاں ان کا وجود ہے۔ ہاں یہ بحث کی جا سکتی ہے کہ انھیں ہونا چاہیئے یا نہیں شاعری میں ان کی ضرورت اور گنجائش ہے یا نہیں اور اگر ہے تو ان کی بنیاد پر شاعر کے مرتبہ کا تعین کرنا چاہیئے یا نہیں ؟

افلاطون کے عہد سے آج تک اس موضوع پر خیال آرائی جاری ہے کہ فلسفہ اور شاعری میں کوئی واسطہ ہے یا نہیں۔ کچھ لوگ تو سرے ہی سے اس بات کے منکر ہیں کہ شاعری میں منظم تصورات کی گنجائش ہے، کچھ اس سے بھی آگے بڑھ جاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شعر کو صرف شعر ہونا چاہیئے، اس کو موضوع کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ انیسویں صدی کے فرانس میں اس تحریک نے اہمیت اختیار کی اور بعض حیثیتوں سے اس کے ماننے والے آج بھی موجود ہیں۔ افلاطون نے شاعری اور فلسفہ کو ایک ہی منزل میں رکھا تھا ہمارے یہاں مولانا شبلی نے شاعری کو فلسفہ کا ہم پلہ قرار دیا ہے، اقبال نے بھی بعض مقامات پر یہی خیال ظاہر کیا ہے۔ ان باتوں کو اس معنی میں لینا کہ شاعری اور فلسفہ کو ایک دوسرے کا بدل قرار دیا جا سکتا ہے قطعاً غلط ہے لیکن یہ سمجھنا کہ فلسفیانہ خیالات کا اظہار مسائل حیات و کائنات کے متعلق ایک رویہ، فکری انداز نظر اور فلسفیانہ غور و خوض کے نتائج کا پیش کرنا بھی شاعری کے دائرے سے خارج ہے کسی

طرح درست نہیں ہو سکتی، مشہور انگریز عالم اور تنقید نگار رابیٹ نے ایک موقع پر ڈانٹے اور شیکسپیر کی فلسفہ دانی کا مذاق اڑایا ہے کہ ان کے پاس فلسفیوں کے پاس جاتے ہوئے تو الوں کے سوا اور کچھ نہیں ہے فلسفہ کی بلندی سے دیکھا جائے تو ان کے کیسہ میں چند رائج الوقت سکوں کے سوا اور کچھ نہیں مل سکتا۔ ایلیٹ نے اپنی بات کی رو میں انصاف سے کام نہیں لیا۔ ڈانٹے اور شیکسپیر نے اپنے اپنے انداز سے زندگی کے بعض پہلوؤں کو سمجھنے کی کوشش کی تھی وہ شاعر تھے، افلاطون ارسطو، فلاطینوس اور بوعلی سینا نہیں تھے اس لئے ان کا مقصد کوئی منظم فلسفہ پیش کرنا نہیں تھا بلکہ مسائل حیات وکائنات کے بعض پہلوؤں اور ان کی پیچیدگیوں کی طرف توجہ دینا اور دوسروں کو متوجہ کرنا تھا۔ اسی کو شاعری کا فکری عنصر کہا جاتا ہے اسے اصطلاحی مفہوم میں فلسفہ نہیں کہا جاسکتا لیکن اس سے ذہن کی فلسفیانہ کاوش اور کرید کا جو میلان ظاہر ہوتا ہے اسے نظر انداز کر دینا شاعر کے "خون جگر" کے ساتھ بڑی ناانصافی ہے۔ جمیل مظہری کی شاعری میں یہ عنصر کبھی تشکیک کی شکل میں، کبھی صوفیانہ اور مابعد الطبعیاتی اشارات کی صورت میں، کبھی فلسفیانہ سوال بن کر، کبھی قلندرانہ آگہی کے روپ میں اس قدر نمایاں ہے کہ وہی سب سے پہلے اور سب سے زیادہ متوجہ کرتا ہے۔ لفظ اور بیان کے پردوں میں شاعر نے کچھ حقائق پیش کرنے کی کوشش کی ہے جن کی حیثیت اگرچہ ذاتی تجربوں کی ہے لیکن انھیں عمومی فلسفہ کے جو کھٹے میں بھی بٹھایا جاسکتا ہے۔ خود جمیل مظہری کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ جو کچھ کہہ رہے ہیں وہ محض اعصاب کی پکار اور جذبات کا ہیجان نہیں ہے:

جمیلؔ رازِ آگہی پہ اپنی نہ ڈال وارفتگی کے پردے
نگاہ کتنی ہی منفعل ہو مگر یہ تیور ہیں محرمانہ

یہ محرمانہ تیور ہی ہیں جو ذاتی تجربات اور پھوٹ بہنے والے جذبات کو کسی عالمگیر تجربے اور آفاقی جذبے سے منسلک کرتے ہیں، کسی اچھے شاعر کے یہاں اس کی جستجو بے سود نہیں ہوتی کیونکہ اس کے وسیلے سے شاعر اپنے من کی محدود دنیا سے نکل کر اُس دنیا میں قدم رکھتا ہے جہاں اُس کے اور ہم نوا بھی موجود ہیں۔ شاعر فکر کی مدد سے اپنی انفرادیت کا رشتہ عمومی حقائق سے ملاتا ہے، اس سے اس کی انفرادیت مجروح نہیں ہوتی بلکہ توانائی حاصل کرتی ہے، اُس کے جذبے کی صداقت پر بہت سی مہریں لگ جاتی ہیں اور وہ یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ وہ کسی وقتی رقت پسندی یا واہمہ کا شکار نہیں ہے بلکہ ان جذبات اور تجربات کا مرکز ہے جن میں دوسرے بھی اُس کے شریک ہیں، یہی کوشش کبھی کبھی کسی فکری نظام سے وابستہ ہونے کی خواہش پیدا کرتی ہے اور کبھی محض اُس نظام کی جستجو کی لگن بن جاتی ہے دونوں حالتوں میں نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ شاعر فلسفی اور حکیم نہ ہوتے ہوئے بھی حکمت و فلسفہ کی راہوں سے گذر سکتا ہے۔

یہاں اس حقیقت کا سمجھ لینا بھی ضروری ہے کہ وہ فلسفہ جو صرف کتابوں سے پڑھ کر حاصل کیا جاتا ہے جب شاعری کا موضوع بنتا ہے تو منظوم فلسفہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے، اس میں رعنائیٔ خیال، تغزل، کیفیت اور شعریت کی کمی نمایاں ہو جاتی ہے لیکن وہ فلسفہ جو زندگی کی کشمکش میں شریک ہو کر یا اس کے احساس کا نتیجہ ہوتا ہے، جذبات کے دائروں سے گذر کر شاعری بھی بن سکتا ہے اور مطالعہ و مشاہدے کی مدد سے اس پر جلا بھی ہو سکتی ہے۔

اس منزل سے گذرنے میں ایک شاعر کو یہ بھی حق ہے کہ وہ مختلف نظامہائے فکر میں سے کسی ایک کو یا اس کے بعض پہلوؤں کو قبول کرلے۔ یہ بات اتنی فطری ہے کہ فلسفیوں، سیاست دانوں، مذہبی رہنماؤں اور مفکروں کے مختلف گروہوں پر صادق آسکتی ہے۔ اس لئے یہ سوچنا کہ اگر کسی شاعر نے کسی نظام فکر کا تذکرہ اپنی شاعری میں کر دیا یا اس کی پرچھائیاں اپنے خیالات پر پڑنے دیں تو وہ شاعری کی دنیا سے خارج ہوگیا، ایک بے سوچا سمجھا خیال ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اصل بات کسی فلسفیانہ نقطہ نظر، کسی مخصوص نظام حیات یا اصول زندگی کے قبول یا رد کرنے کا نہیں ہے بلکہ اس کے شاعرانہ انداز میں پیش کرنے کا ہے، جو تنقید شعر کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔ ایسا شاعر جو فکری سطح بھی رکھتا ہے، اپنے پڑھنے والے اور ناقد سے لطف اندوزی کے علاوہ کچھ اور مطالبہ بھی کرتا ہے بلکہ اسے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ جو لوگ اسے محض لطف سخن کے لئے پڑھنا چاہیں انھیں اس کا حق حاصل ہے لیکن جن کے ذہنوں میں اس کی شاعری کرید پیدا کرتی ہو وہ اس میں اپنی واقفیت، علم اور توسیع شعور کے لئے بھی کچھ تلاش کرسکتے ہیں۔ یہ کھلی ہوئی بات ہے کہ ایسے موقع پر پڑھنے والا یا ناقد اسے محض شاعر کے جذبات سمجھ کر نہیں پڑھے گا بلکہ ایسے خیالات اور تصورات سمجھ کر دیکھے گا جن کی صحت اور جانچ کے کچھ خارجی معیار بھی ہوسکتے ہیں۔ جمیل مظہری اگر صرف غنائی شاعر ہوتے اور محض غزل اور گیت لکھتے تو بہت ممکن تھا کہ ان کی شاعری اسی کسوٹی پر پرکھی جاتی لیکن شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ بار بار اپنے باہر کی کائنات کو بھی دیکھتے اور اس کے مسائل پر اظہار خیال کرتے ہیں، مسلسل

نظموں میں ان کی تعبیر پیش کرتے اور غزلوں میں ان کی جانب اشارے کرتے ہیں چنانچہ اپنے مجموعہ غزلیات فکر جمیل میں بڑی سچائی سے اعتراف کرتے ہیں کہ "میرے ذہن کی الجھن میری غزلوں میں الفاظ و افکار کی الجھن بنتی رہی اور لوگ اسے اپنی سادگی سے فلسفہ سمجھتے رہے" پھر ایک شعر میں یہی بات یوں ظاہر ہوئی ہے ؎

تمہاری اس غزلیت کو کیا کہوں میں جمیل
جو فلسفہ نہ بنی اور شاعری نہ رہی

اور ایک جگہ ایک دوسری شکل میں اس طرح ؎

نظری محبت کی الجھنوں کو مت کو سو
تم نے خود محبت کو فلسفہ بنایا ہے

مقصود یہ ہے کہ افکار و خیالات، جن کی نوعیت کبھی کبھی فلسفیانہ بھی ہوتی ہے، اُن کے دائرہ شاعری میں برابر جگہ پاتے رہتے ہیں اس لئے چاہے ہم یہ تسلیم نہ کریں کہ فلسفہ بہ حیثیت فلسفہ کے ان کی شاعری کا موضوع ہے لیکن اس بات سے تو چشم پوشی بھی نہیں کر سکتے کہ ان کا مزاج شاعری فلسفیانہ ہے۔ جن لوگوں نے نظری کا مضمون "ایک سوال" یا نامکمل ناول فتح و شکست کا مطالعہ کیا ہے وہ ان کی افتاد طبع کا اندازہ لگانے میں دھوکا نہیں کھا سکتے۔ اس بات کا دوبارہ یاد دلا دینا بے محل نہ ہوگا کہ فلسفہ اور شاعری کے طریق کار مختلف ہوتے ہیں، ایک دوسرے کا بدل نہیں ہے اس لئے حکمت شعر کی حلیف ہوگی، حریف اور مد مقابل نہیں۔ جن شعراء کے یہاں فلسفیانہ نکات

نظر آئیں ہمیں اُن پر اسی حیثیت سے نظر ڈالنا چاہیئے۔

جمیل مظہری کے یہاں بھی کوئی معین اور منضبط فلسفیانہ نظام نہیں ہے ہم سے کم اُن کے سرمایہ شاعری سے اس کی تدوین نہیں کی جا سکتی لیکن خدا اور کائنات تخلیق آدم، اخلاق، انسانی مستقبل، فکر اور عمل، ارتقا، جبر و اختیار کے متعلق بلیغ اشارے بڑے شاعرانہ انداز میں پیش کئے گئے ہیں اور متوجہ کرتے ہیں، ان کا اظہار نہ رسمی ہے نہ غیر شخصی بلکہ ذاتی کاوش کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے جس میں انسانی عنصر کی آمیزش کچھ اس طرح ہو گئی ہے کہ اسے محض جذباتی انفرادی رد عمل کے درجہ پر بھی نہیں رکھا جا سکتا۔ مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے غور و فکر کی تہہ میں ایک خیال افروز تشکیک کی کارفرمائی ہے۔ تشکیک انسان کی تخیلی اور عملی زندگی میں بڑا تخلیقی اور ارتقائی مقام رکھتی ہے بشرطیکہ اُس کی نوعیت محض انتشار ذہنی اور منفیانہ کرید کی نہ ہو، ایسی تشکیک کہیں نہیں لے جاتی بلکہ قنوطی اور کلبیت پسند بنا دیتی ہے، جمیل کی تشکیک تخلیقی ہے اور وہی اُن کو خدا اور کائنات کے ایک تخلیقی تصور تک پہونچاتی ہے۔ نقش جمیل کی پہلی ہی نظم حقیقت اُن کے اِس نقطۂ نظر کی وضاحت کرتی ہے۔ تشکیک کی کشمکش سے اُن کے "مذہب شاعرانہ" نے انھیں باہر نکالا ہے ؎

ہم ہیں شاعر ہمیں اِس بحث سے مطلب ہم تو — اپنی خواہش کو سمجھتے ہیں مشیت اس کی
اپنا محراب حرم اِک خم ابرو ہے جمیل — ہم اسی طرح سے کرتے ہیں عبادت اس کی

معلوم نہیں اس نتیجہ کو اہل مذہب اور ارباب حکمت کس نظر سے دیکھیں گے لیکن شاعر نے "اپنی خواہش" اور "اُس کی مشیت" میں ایک ربط قائم کر کے ایک

ایسے سمجھوتے کی صورت پیدا کر لی جو انسانی ارتقاء کے لئے مفید ہو سکے اور شاعر کو یہ موقع دے سکے کہ وہ اپنی خواہش کی روشنی میں مشیّت سے الجھ سکے ؎

سارے میرے جھگڑے ہیں جمیل اپنے خدا سے
منکر میں ائمہ کا نہ منکر ہوں نبی کا

اس مسئلے میں الجھنے کا سبب بھی تشکیک ہی ہے کیونکہ منکر کو انکار کر کے یک گونہ سکون ہو جاتا ہے اور ماننے والا اقرار کر کے یکسوئی حاصل کر لیتا ہے لیکن جمیل کے یہاں یہ صورت نہیں ہے کبھی وہ "سرمایہ انکار کہن" ہے کبھی "دماغوں کی تھکن" کبھی "حجاب چشم بینا" ہے کبھی "نیرنگ تصور و تماشا" کبھی "طاقت کا آخری تصور" ہے کبھی "سجدوں کی خواہش کا آفریدہ"۔ وہ ہے بھی اور نہیں بھی، اس کا وجود ضروری بھی ہے اور غیر ضروری بھی، بہرحال جمیل خدا کے معاملہ میں وہیں ہیں جہاں جوش اور بہت سے دوسرے شعراء اقرار و انکار کی کشمکش میں گرفتار کھڑے ہیں۔ اگر وہ ہے تو پھر یہ اشعار کیوں ؟ ؎

کیسا پردہ جمیل کیسا جلوہ — دیتا رہا تیرگی کو دھوکا جلوہ
گھرے ہوتے گئے حجابات فریب — چلاتی رہی نظر کہ جلوا جلوہ

ایک طاقت تھی جو مجھ سے لے رہی تھی اپنا کام — مدّعا کو اس کے اپنا مدّعا سمجھا تھا میں
تھی وہ شاید اپنی ہی بے چارگی کی اک پکار — جس کو اپنی سادہ لوحی سے خدا سمجھا تھا میں

اور اگر نہیں ہے تو یہ التجا کس سے ہے ؟ ؎

میں نہیں کہتا کہ سویرا کر دے — دو کام میں ایک کام میرا کر دے

یا روشنی تیز کر کہ کچھ دیکھ سکیں　　یا اور بھی گھنگھور اندھیرا کر دے

اسی طرح رجائیت اور قنوطیت اور جبر و اختیار کے مسئلہ میں بھی جمیل مظہری تشکیکی رجحان رکھتے ہیں۔ تشکیک بذات خود کوئی بنیادی تصور نہیں ہے لیکن ایک فلسفیانہ میلان ضرور ہے، اس سے کسی قطعی نتیجہ تک رسائی نہ ہو۔ لیکن غور و فکر کے دروازے ضرور کھلتے ہیں۔ زندگی کے عملی انفرادی تجربے اور مشاہدے دل کی دھڑکنوں کی رفتار سست اور تیز کرتے رہتے ہیں اور انسان توازن کی جستجو میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ ایک معمولی مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ فکر جمیل میں صدائے شکست کے عنوان سے جو رباعیاں شامل ہیں وہ توازن کے درہم برہم ہونے، جذباتی بے چینی کے ساتھ ساتھ فکری ہیجان اور انسان اور قدرت کی باہمی آویزش کا بہت اچھا آئینہ ہیں۔ ذاتی تجربے اور انفرادی غم نے حقیقت غم، مجبوری انسان قوت مشیت وغیرہ کے متعلق سوچنے پر مجبور کر دیا، پھر چونکہ اوروں نے بھی ان مسائل سے آنکھیں ملائی تھیں اس لئے انفرادی تجربے عمومی فلسفوں میں ڈھلنے کی کوشش کرنے لگے شاعر کی محبوب بچی کی موت اپنی حدوں کے اندر ایک انفرادی حادثہ ہے لیکن ایک سطح پر شاعر اسے محض وقتی حادثہ سے الگ کر کے دیکھتا ہے، یہی انفرادی واقعہ کی فکری نوعیت ہے۔ تدریجی فرق ان رباعیوں سے ظاہر ہوگا

وہ مر گئی ہائے اور میں مر نہ سکا　　ماتم کا جو حق ہے وہ ادا کر نہ سکا
چھلکا تو ضرور ساغر آنکھوں کا جمیل　　پیمانہ زندگی کا مگر بھر نہ سکا

بچہ تر انزع میں سسکتا ہوتا — کچھ اس نے بلک بلک کے مانگا ہوتا
اس وقت غرورِ کبریائی تیرا — تخلیق کی لعنتوں کو سمجھا ہوتا

مضراب ہے تیری حالتِ ساز سُنی — شیشے سے صدائے نغمہ انداز سُنی
ٹوٹا جو اچانک میرا ساغر کل رات — میں نے اک قہقہے کی آواز سُنی[1]

یہ ساری باتیں عملی زندگی میں جذبہ اور عقل کی کشمکش سے پیدا ہوتی ہیں۔ ذہن جب حالات سے مطابقت پیدا کرنے میں ناکام رہتا ہے، جذبات کی شوریدہ سری جب عقلی دلائل کی دیواریں توڑ دیتی ہے اور جب انسان فطرت کی سفاک اور بے پناہ طاقت کے سامنے بے بس نظر آتا ہے، اُس وقت ایسے ہی خیالات کا دَور ہوتا ہے اور اپنے اور کائنات کے سارے رشتوں کے متعلق شک ہونے لگتا ہے۔ تشکیک کی اس دیوار کے ایک طرف امید، ارتقا، عمل، اختیار زندگی کا حسن اور یقین ہیں اور دوسری جانب مایوسی، بے چارگی، جبر، بے دلی اور بے یقینی۔ یہ تشکیک خالص فلسفیانہ نہیں ہے جو اچھائیوں میں بھی خرابیوں کے پہلو ڈھونڈ نکالتی ہے اور ہر یقین کو بے یقینی میں تبدیل کر دیتی ہے بلکہ

---

[1] اس پر بے ساختہ وہ رباعی یاد آئی جو خیام سے منسوب ہے ؎

ابریق مئے مرا شکستی ربّی — بر من درِ عیش را بہ بستی ربّی
بر خاک بریختی مئے ناب مرا — خاکم بدہن مگر کہ مستی ربّی

اور وہ شعر بھی جو اس سے بھی زیادہ واضح طور پر اس حقیقت کا ترجمان ہے ؎

کیسے کہہ دوں کہ سرِ بام نہیں ہے کوئی — جب میں روتا ہوں تو ہنسنے کی صدا آتی ہے

جیسا کہ کہہ چکا ہوں عملی زندگی کے مشاہدے کا نتیجہ ہے اس لئے جمیل مظہری تشکیک کے باوجود اس سے بے خبر نہیں ہیں کہ آدم کے وقت سے اس وقت تک انسان سرگرم سفر ہے، بہت سے موانع کے باوجود آگے بڑھ رہا ہے، کمزوریوں کی راہ سے گذر کر قوت حاصل کر رہا ہے اور اپنے عمل سے جبر کو اختیار میں تبدیل کر رہا ہے۔ ان کی شاعری کا یہی وہ فکری پہلو ہے جو روحانی جوش و خروش کے ساتھ تعمیر حیات میں یقین رکھتا ہے۔ اس سلسلہ میں اُن کی نظموں میں پیام، آدم نو کا ترانۂ سفر، فسانۂ آدم، ارتقا، وقت کا دھارا، پیر نے والے کا مطالعہ خاص طور سے میرے خیالات کی تائید کرے گا۔ پیام ایک خوبصورت، پُر کیف اور وجد آفریں نظم ہے، تبلیغی دھن سے بالکل خالی لیکن اس کے باوجود عمل کوشش اور طوفان خیز۔ اس نظم میں انسان اپنی جد و جہد کی اس منزل میں نظر آتا ہے جہاں وہ فطرت سے ہم آہنگی پیدا کر کے اس پر فتح حاصل کرنا سیکھ رہا ہے یہاں انسان بے بس، کمزور اور شکست خوردہ نہیں ہے بلکہ محشر انقلاب بپا کر دینے کی صلاحیت اور عزم رکھتا ہے اور شاعر بھی "مست مئے خیال" رہنے کے بجائے "نوید ارتقا" دینے والا پیامبر بننا چاہتا ہے۔

بیسویں صدی کا ہندوستان زبوں حالی، پستی، غلامی اور خواب آفرینی کے حصار سے باہر نکلنے کی جد و جہد کر رہا تھا۔ اس کی رفتار ترقی تیز نہیں تھی لیکن اسے اپنے مستقبل پر یقین اور اپنی قوت پر اعتماد ہو رہا تھا، جو ادیب اور شاعر محض اپنے خیالوں کی دنیا میں گم نہیں تھے وہ بھی زندگی کے افق پر آگے بڑھنے اور پیچھے ہٹنے کی یہ دھوپ چھاؤں دیکھ رہے تھے۔ کاروان ارتقا کی رفتار

تیز تر ہوتی جا رہی تھی اور محسوس ہو رہا تھا کہ اس شب تار کی سحر بھی ہوگی جمیل مظہری اپنے وطن دوستانہ اور قوم پرستانہ میلان اور آزادی وارتقا کے جذبات سے سرشار ہونے کی وجہ سے اس کشمکش کو محض سیاسی نہیں فکری انداز میں بھی دیکھ رہے تھے۔ آدم نو کا ترانۂ سفر اس کا ثبوت ہے ؎

فریب کھائے ہیں رنگ و بو کے سراب کو پوجتا رہا ہوں
مگر نتائج کی روشنی میں، خود اپنی منزل پہ آرہا ہوں
جہل کی گہرائیوں میں صبح ظہور آدم سے سو رہی تھیں
میں اپنی فطرت کی اُن خداداد قوتوں کو جگا رہا ہوں
میں سانس لیتا ہوں ہر قدم پر کہ بوجھ بھاری ہے زندگی کا
ٹھہر ذرا گرم رو زمانے کہ میں ترے ساتھ آرہا ہوں

یہ آدم معتوب و مجبور نہیں، فاتح فطرت ہے، اس کے ہاتھ میں علوم و فنون کی باگ ڈور ہے جس کی مدد سے وہ فطرت کے سامنے اپنی افسوں طرازیوں سے طلسم کھڑے کرتا اور جادو جگاتا ہے، وہ تخلیق کا عظیم ترین مظہر ہے اور اس کی کہانی ارتقا کی مسلسل کہانی ہے۔ فسانۂ آدم میں جمیل مظہری نے اپنے فن کو حسین ترین روپ میں جلوہ گر کیا ہے۔ پیدائش آدم کے مذہبی پس منظر میں جدید تصور ارتقا کی آمیزش نے نظم کو ایک بے مثال غنائیہ بنا دیا ہے، دور رس شاعرانہ اشارات نے آدم کی پیدائش ترک اولیٰ، ترک بہشت اور ہبوط کے عام خیالات میں نئی وسعتیں پیدا کر دی ہیں اور قدرت بیان کا وہ نمونہ پیش کیا ہے جو اچھے سے اچھے شاعر دل کو بھی صرف کبھی کبھی ہاتھ آتا ہے۔ ایسی ہی عظمت اور ایسی ہی حسن کاری ان کی

دوسری مختصر نظم ارتقا میں ملتی ہے یہاں بھی شعر و حکمت کے امتزاج سے ایک مسحور کن فن پارہ وجود میں آگیا ہے جو شاعر کی رازآگہی اور آشفتہ مزاجی دونوں کا مظہر ہے فکر کی گہرائی کے ساتھ روحانی حوصلہ مندی کا وہ وفور ہے جو شاعری کو محض میکانکیت سے بچاتا ہے۔ اس نظم میں نمایاں طور پر موجود ہے ۔

ہر حال میں مشیت مجھ کو بنا رہی ہے — میں اس کی قدرتوں کا شہکار بن رہا ہوں
خود اپنی جنبشوں کی تخلیق کر رہا ہوں — خود اپنی زندگی کا معمار بن رہا ہوں
یہ جبر و قدر کی اک منزل ہو درمیانی — مجبور تو ہوں لیکن مختار بن رہا ہوں

یہ راہ وہ ہے جس میں ہر سانس اک سفر ہے — منزل بھی راستہ ہے لغزش بھی راہبر ہے

حکمت کی رہبری میں پرواز کی امنگیں — امکاں کے دائروں کو پھیلا کے بڑھ رہی ہیں
وہ قوتیں جواب تک تحت شعور میں تھیں — گہوارۂ خودی میں پروان چڑھ رہی ہیں
انجام کی بصیرت خواہش پہ حکمراں ہے — آزادیاں خود اپنی زنجیر گڑھ رہی ہیں

پکڑے ہوئے ہیں دامن گو خیر و شر ہمارا — پابندیوں میں بھی ہے جاری سفر ہمارا

جذبات رفتہ رفتہ افکار بن رہے ہیں — افکار کا نتیجہ کردار بن رہا ہے
ہمدردیوں کی شدت انصاف بن رہی ہے — پروردگی کا جذبہ ایثار بن رہا ہے
لغزش سے تجربہ ہے اور تجربہ سے حکمت — تحقیق ہو رہی ہے معیار بن رہا ہے

گمراہیوں سے ہو کر ہے راستہ ہمارا
تاریخ بن رہا ہے ہر نقش پا ہمارا

بارہ اشعار کی اس مختصر نظم کا ہر لفظ غور طلب ہے۔ بڑی پیچیدہ اور گہری باتیں بڑے شاعرانہ انداز میں کہی گئی ہیں شاعر کی نگاہ میں ماضی، حال اور مستقبل تینوں ہیں۔ کبھی انسان فطرت کی قوتوں کے آگے بے دست و پا تھا، پھر اس کے ہوش نے انگڑائیاں لیں اور وہ فطرت پر تسخیر حاصل کرنے کی تدبیریں کرنے لگا اور اب اُسے یقین ہے کہ مستقبل اُس کی خواہشات کے سانچے میں ڈھلے گا۔ انسان پر یہ عقیدہ اُس محبت سے پیدا ہوتا ہے جو انسان اپنی نوع سے کرتا ہے اور مظہری کے یہاں اس کی فراوانی ہے "شاعر کی تمنا" میں یہ محبت ایک ٹھنڈے اور میٹھے پانی کے سوتے کی طرح پھوٹ رہی ہے، جو انسان سے محبت کرے گا اس کا یہ عقیدہ نہیں ہو سکتا کہ انسان ہمیشہ مظلوم و مقہور رہے گا۔ اسی وجہ سے جمیل مظہری کا یہ نعرہ بہت ہی معنی خیز بن جاتا ہے ؎

ڈھل سکتا ہے ہر سانچے میں انسانی کردار

فطرت یہ ہے، فطرت وہ ہے کب تک یہ تکرار
فطرت کیا ہے فطرت کیا ہے فطرت کو کر زیر
وقت کا دھارا پھیرنے والے وقت کا دھارا پھیر

اس طرح انسان اپنے عمل سے جبر کے اندر اختیار کی راہیں پیدا کرتا ہے، حالانکہ جمیل مظہری نے یہ بھی بالکل ٹھیک کہا ہے کہ کوئی آزادی مطلق اور بے روک نہیں ہے، یہ تصور محض ذہنی انتشار کی پیداوار ہے، "آزادی قوت اور اختیار

کی منصفانہ اور متوازن تنظیم ہے محض "عدم پابندی" نہیں ہے۔

میں نے اس مختصر مضمون میں جمیل مظہری کی شاعری کے بہت سے پہلوؤں سے بحث نہیں کی ہے۔ بلکہ صرف ان چند مسائل کا جائزہ لیا ہے جن سے اُن کے خیالات و افکار کی بنیادوں کا پتہ ملتا ہے اور تنقیدی نقطۂ نظر سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ جس شاعر کو فن پر عبور حاصل ہے اور جو زبان و بیان کی سحر کاریوں سے واقف ہے وہ فلسفیانہ موضوعات کو دلکش اور رنگین بنا کر پیش کر سکتا ہے۔ جمیل کی حقیقت پسندی میں تصوریت کی خوشگوار آمیزش ہے۔ جو کئی عناصر سے ترکیب پاتی ہے۔ اس میں انسان دوستی، عقیدۂ عظمتِ انسانی، حرکت و عمل کی ضرورت، ارتقا پر یقین، قربانی کی نعمت، جنون و حکمت میں توازن کا احساس سبھی طرح کے تصورات، خیالات اور تجربات شامل ہیں جو طرزِ اظہار کی دلکشی سے جاندار اور روح پرور بن گئے ہیں۔ جس "شعلۂ عارض" نے اُن کی رومانی اور عاشقانہ نظموں کو گرمی بخشی ہے۔ وہ تو نہ جانے کون ہے لیکن جس "سوزِ دروں" نے ان کی فکری دنیا کو روشنی عطا کی ہے وہ بے نام اور گمنام نہیں ہے۔ اسے انسانی ارتقا پر یقین کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔

۱۹۶۰ء

آدب اور افادیت

قوموں کی جہدِ آزادی اور تکمیلِ انقلاب میں قوم کی پوری شخصیت اجتماعی طور سے کام کرتی ہے اسی لئے ادب میں بھی اس کا اظہار ہوتا ہے کیونکہ ادب اس شخصیت سے بالکل الگ کوئی وجود نہیں رکھتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ اجتماعی شخصیت، انفرادی شخصیت کے ذریعے سے خود کو ظاہر کرتی ہے، جو حالات سے متاثر بھی ہوتی ہے اور حالات کو متاثر بھی کرتی ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے شاید بعض حضرات اسے "اظہارِ محض" قرار دیں لیکن موضوع کا آئینہ اس لطافت کے لئے کثافت بھی فراہم کرتا ہے اور سچ یہ ہے کہ اسی میں ادب کا جلوہ دیکھا جا سکتا ہے۔ یعنی ادب بغیر موضوع کے ادب نہیں ہوتا اور موضوع شخصی ہو یا غیر شخصی اس میں ادیب کی انفرادی اور اجتماعی شخصیت کا عکس نظر آ ہی جاتا ہے ادب کے اس پہلو پر غور کرنے میں ایک اور سوال ضرور سامنے آتا ہے وہ یہ کہ

ادیب اپنے خیالات میں کس حد تک آزاد ہے، اُن کے اظہار میں کس حد تک آزاد ہے اور یہ آزادی مطلق ہے یا اضافی؟ یہ انسانی جبر و اختیار سے الگ ایک خالص عملی مسئلہ ہے جس سے ہر فرض شناس اور حساس ادیب کو سابقہ پڑتا رہتا ہے کیونکہ جب کوئی کچھ لکھے گا تو ایک محدود زبان کی علامات استعمال کرے گا اور اپنے خیالات کو اُن حدوں کے اندر رکھے گا جو اُس کا شعور اس پر عاید کرتا ہے آزادی کے مطلق تصور کی نفی اسی جگہ ہوتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ حد بندی کسی بیرونی دباؤ کا نتیجہ ہوگی، نہیں بلکہ ادیب کا فنی شعور اور انسانی ضمیر دونوں یہ پابندی خود اپنے اوپر عائد کریں گے۔

بات یہ ہے کہ عام انسانوں کی طرح ہر ادیب بھی زمان و مکان کے کسی خاص دائرے میں پیدا ہوتا ہے اور اُس سے الگ یا دُور رہنے کے دعووں کے باوجود کسی نہ کسی شکل میں اُس سے وابستہ رہتا ہے۔ اس طرح اُس کی شخصیت کی تعمیر کچھ ایسے عناصر سے ہوتی ہے جو خارج میں اپنا وجود رکھتے ہیں اور افکار و خیالات پر مسلسل ان کا دباؤ پڑتا رہتا ہے۔ اس میں کسی حد تک جبر کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔ وہ پابندی جو ادیب کا ضمیر خود اپنے اوپر عائد کرتا ہے اس کی حیثیت دوسری ہے ضمیر آزاد ہے لیکن ادیب اپنے ذوق، عقیدے نقطۂ نظر اور طریق اظہار سے خود کو پابند بنا لیتا ہے۔ اس پابندی کو وہ مختلف وجوہ سے قبول کر لیتا ہے اور پسند کرتا ہے، اسی کو اس کی انفرادیت کہہ سکتے ہیں۔ اب اگر انھیں سماجی روابط اور ضمیری پابندیوں کا تجزیہ کیا جائے تو ہر ادیب اور فنکار کے ادبی اور سماجی شعور سے وجود میں آنے والے کارنامے

کی اصل قدر و قیمت متعین کی جا سکے گی۔ اگر ہم کچھ دیر کے لیے حقیقت پسند بن جائیں اور قدم زمین پر جما کر سوچیں تو یہ بات بڑی آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ کسی مخصوص قومی علاقے میں ایک ہی نقطۂ نظر رکھنے والے ادیب کیوں نہیں بستے۔ اگر کسی سماج میں طبقات ہوں گے تو یہ بات قرین قیاس ہی نہیں لازمی بھی ہے کہ لوگوں کی ذہنی سطح مختلف ہو، اقدار کا تصور مختلف ہو، تہذیب کا مفہوم مختلف ہو اور اسی وجہ سے ادب سے لطف اندوز ہونے اور ادب کے ذریعے زندگی کی تشریح، تعبیر یا تنقید کرنے کا تصور بھی یکساں نہ ہو۔ اس تہہ در تہہ سماج میں جب ہم ادب اور فن کی گفتگو کریں گے تو اکثر و بیشتر ان لوگوں کو پیش نگاہ رکھیں گے جو ادب، فن اور زندگی کی عمومی اقدار سے آشنا ہیں۔ مکمل یکسانیت اور یک رنگی کا مطالبہ نہ صرف غلط ہوگا بلکہ ادیبوں کی انفرادیت کے سمجھنے میں رکاوٹ بھی ڈالے گا۔ دنیا کا کوئی ادیب یا شاعر ایسا نہیں پیش کیا جا سکتا جو پڑھنے والوں کے ہر گروہ یا ہر طبقے میں یکساں مقبول ہو۔ اس کے اسباب بہت واضح ہیں کیونکہ ہم ادیب اور شاعر کو آفاقی تصورات کی جد و جہد میں مصروف دیکھتے ہوئے بھی کسی نہ کسی تہذیبی مزاج اور ذہنی رویے سے وابستہ پاتے ہیں اور اس تہذیبی مزاج کے مطالبات ہر جگہ یکساں نہیں ہو سکتے۔ جس ادب کو آفاقی کہا جاتا ہے، اس کے بعض حصے بھی اس کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔

جب یہ بات یقینی ہے کہ ادب زندگی ہی کا عکس پیش کرتا ہے (پیش کرنے والا اسے جس طرح کے آئینے میں پیش کرے) تو ادیب کے ارادے اور مقصد کے مسئلے کو بڑی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے کیونکہ مقصدِ اظہار ہی تخلیق کے جوہر کو

جمکاتا اور اس میں نشتریت کی تاب داری پیدا کرتا ہے۔ فن میں مقصد ایک بہت ہی بحث طلب مسئلہ ہے اور افلاطون اور ارسطو کے وقت سے آج تک ادیبوں نقادوں اور فلسفیوں کے زیر غور ہے۔ انتہا پسندی کی منزل پر پہنچ کر اس کی صورت مضحکہ خیز ہو جاتی ہے۔ ایک گروہ کہتا ہے کہ ادب کو مقصد سے وابستہ کرنا ادب کی توہین ہے، دوسرا مقصد کو ادبیت سے بھی زیادہ اونچے مقام پر رکھتا ہے حقیقت یہ ہے کہ مقصد بہت ہی وسیع الذیل لفظ ہے، اس میں لطف و مسرت کی معمولی ذہنی کیفیت سے لے کر افادیت تک بہت چیزیں شامل ہیں۔ فن کاری کی حدود کے اندر یہ سارے مدارج پیش کیے جا سکتے ہیں اور کامیابی کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔ جو شخص ادبیات عالم کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے کرے گا۔ کہ اس کی مدد سے وہ انسانی ارتقا، ذہنی کیفیات اور واردات، جذباتی نشیب و فراز اور افکار و عقائد کی تاریخ سمجھ سکے، اُسے اس بات کا احساس بڑی آسانی سے ہو جائیگا کہ ہر شاعر یا ادیب نے ارادے اور مقصد سے اپنے موضوع کا انتخاب کیا ہے اور جن اقدار حیات کو اس نے پیش کرنا چاہا ہے انھیں ایک ایسے تاریخی یا ذہنی ماحول میں پیش کیا ہے جو اس کے لیے حقیقی تھے۔ ہومر نے قدیم یونانی دیو مالا کے پس منظر میں، والمیک اور ویاس نے ہندوستان میں آریائی عقائد اور حکومت کی توسیع اور تنظیم کے آئینے میں اور تلسی نے رومن اقتدار اور دکن مذہبی عقائد کی روشنی میں، فردوسی نے ایرانی قوم پرستوں کے نشاۃ ثانیہ سے پیدا ہونے والے ماحول کو پیش نظر رکھ کر اور ملٹن نے مسیحیت کی پُر جوش اصلاحی تحریک سے متاثر ہو کر خیر و شر، نیکی و بدی، مرگ و زندگی، علم و جہل اور پست و بلند تصور حیات کی تصویر کشی

کی ہے۔ نصب العین اور فکر کی بلندی تخلیقی قوت کو بھی مہمیز کرتی ہے۔ نصب العین اور مقصد کیا ہو اس کا تعین صرف ادیب کا ضمیر کر سکتا ہے، یہی اس کی آزادی ہے لیکن یہ آزادی بھی مطلق نہیں ہے۔ اگر یہی بات ذہن نشین ہو جائے تو بہت سے سوالات کے جواب خود بخود سامنے آجائیں اور ادب اور زندگی کے تعلق کی نوعیت واضح ہو جائے۔

"ادبی مسائل پر غور کرتے ہوئے سب سے بڑی اُلجھن ادیب کی آزادی اور نصب العین کی حدیں معین کرنے کے سلسلے میں پیدا ہوتی ہے۔ ادیب کی آزادی کا سوال نسبتاً نیا ہے اور کسی نہ کسی حیثیت سے فلسفۂ سیاسیات کے تابع ہو جاتا ہے لیکن مقصد اور غایت کی بحث بہت پرانی ہے اور اپنے وسیع تر مفہوم میں اخلاقیات کا جزو بن جاتی ہے جس سے کوئی انسانی عمل آزاد نہیں ہو سکتا۔ ہر انسانی نسل اپنے علم، شعور اور تہذیبی تصور کی روشنی میں اخلاق کی تعبیر نئی طرح کرتی ہے۔ اسی وجہ سے ہر ادبی نسل کے یہاں ایک نیا شعور اور نیا وجدان ملتا ہے، زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضوں کی نئی تفسیریں ملتی ہیں۔ ایمرسن نے شاید انھیں باتوں کو پیش نظر رکھ کر کہا تھا کہ "ہر دور اپنے شاعر کا انتظار کرتا ہے"۔ بعض اوقات تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر دور کی آفاقیت اور نصب العینیت جداگانہ ہوتی ہے۔ اسے عصریت ہی کی اصطلاحوں میں سمجھا اور بیان کیا جا سکتا ہے کیونکہ وہی اصطلاحیں اپنے دور کی قوتِ فہم اور قوتِ احساس سے ہم آہنگ ہوتی ہیں۔ زبان، علامات، لہجہ، استعارہ اور تلمیحات کی تبدیلی میں یہی راز ہے جسے نظر انداز کر دینے کی وجہ سے آفاقیت اور عصریت کا بنیادی رشتہ نگاہوں سے

اوجھل ہو جاتا ہے۔

ادب اظہار خیال کا ایک مخصوص فن ہے جس کی تشکیل اور ترتیب میں کئی ابعاد کا یکجا ہونا لازمی ہوتا ہے۔ انھیں کے ناقص تناسب یا ناقص ترتیب سے ادب اپنی سطح سے نیچے گر جاتا ہے۔ ادب میں خیال، موضوع، مواد اور فکر کی موجودگی کی وجہ سے کوئی خالص ادبی نظریہ بن ہی نہیں سکتا۔ اس لیے ادیب کے شعور، ارادہ اور انتخاب کو بنیادی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اس کے اندر جہاں موضوع اور فکر کو جگہ ملتی ہے وہیں شعور فن کو بھی بعض لوگ دونوں کو ایک دوسرے سے بالکل الگ کر کے ایک کو دوسرے پر ترجیح دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ منطقی حیثیت سے یہ طریقہ کار بعض نتائج برآمد کر سکتا ہے لیکن اعلیٰ ادب میں ان کا امتزاج اتنا مکمل اور بھرپور ہوتا ہے کہ اس کی اہمیت اور عظمت کا صحیح اندازہ لگانے کے لئے ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ درست ہے کہ ابتدائی تخلیقی عمل میں کبھی تحریک احساس فن کی طرف سے ہوتی ہے اور کبھی موضوع کی طرف سے لیکن آگے چل کر ادیب کی قوت تخلیق انھیں ایک میں سمو لیتی ہے۔ دونوں حالتوں میں نتیجہ ایک ہی ہوتا ہے۔ فن کی تخلیق۔ شعور فن اور شعور موضوع کے مکمل امتزاج سے وہ تیسری چیز وجود میں آتی ہے جسے ہم شعر و ادب کا نام دیتے ہیں۔ یہ بات البتہ یاد رکھنے کی ہے کہ فن اور موضوع کو ملانے کا کام ہر ادیب اپنے ہی ڈھنگ سے کرتا ہے۔ یہ کوئی میکانکی عمل نہیں ہے کہ ہر وقعہ اس سے وہی پیکر تیار ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو ہر ادیب و شاعر کا تخلیقی کارنامہ یکساں عظمت کا حامل ہوتا لیکن ہم جانتے ہیں کہ ایسا

نہیں ہوتا۔ اس کی ہر ضرب، ضرب کلیمی نہیں ہوتی۔ نہ جانے کہاں فن کاری اور خیال کے یکجا کرنے میں اس آنچ کی کمی رہ جاتی ہے جس سے اکسیر بنانے والے کے ہاتھ وہ چیز نہیں آتی جس کا وہ طلب گار ہے۔

یہ سب کچھ اس لئے عرض کیا جا رہا ہے کہ فن کار کے ارادے اور نصب العین کی اہمیت کا اندازہ ہو۔ مقصد کو یہاں جس طرح پیش کیا گیا ہے، اُسے یہ کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا کہ یہ ادب میں افادیت، مقصدیت یا تبلیغ کا پرچار ہے۔ ادب اس سے بلند تر ہے کیونکہ کسی دوسری طرح ادب کی حقیقت سمجھی ہی نہیں جا سکتی جیسا کہ کہا گیا مختلف فن کاروں کا طریق کار مختلف ہوگا اور ہر فن کار کو ایک حد تک انفرادیت بخشے گا لیکن یہ ممکن نہیں ہوگا کہ فن اور خاص کر ادب، ادیب کے ارادے اور نصب العین کی عظمت کے بغیر عظمت حاصل کر لے۔ اسی خیال سے ادب میں اظہار شخصیت کا سوال بھی وابستہ ہے۔ سہل پسندی کی سطح پر اُتر کر اکثر یا تو اُس کو ایک معمولی سوال سمجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے یا شخصیت کی جستجو میں قدم اُن اندھیروں میں جا پڑتے ہیں جہاں انسانی ارادے اور افعال لاشعور کی زنجیروں میں جکڑے نظر آتے ہیں اور فرد کا ہر عمل اُس کا ہوتے ہوئے بھی اُس کا نہیں ہوتا۔ دونوں صورتوں میں شخصیت کے وہ خط و خال سامنے نہیں آتے جس کا ہم آئے دن مشاہدہ کرتے رہتے ہیں اور جن کی مدد سے ہم افراد کو سمجھتے اور اُن سے ذہنی، جذباتی یا سماجی رشتہ قائم کرتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ بعض شخصیتوں کے پیچ و خم ہماری گرفت میں نہ آئیں لیکن فنی اظہار میں بہت سی باتیں سلجھ کر ہمارے سامنے آتی ہیں بشرطیکہ ہمیں اُن کے پرکھنے اور دیکھنے کا سلیقہ ہو۔

یوں تو ہمیشہ فن کا مقصد عام زبان میں یہی رہا ہے کہ ایک ادیب، شاعر یا مصوّر اپنے جذبات اور محسوسات کو خاص فنّی ذرائع سے دوسروں تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے لیکن ترسیل کا یہ عمل بے حد پیچیدہ ہوتا ہے اس لیے محض اتنا کہہ دینے سے حقیقت واضح نہیں ہوتی۔ ارادہ اور انتخاب کا سوال پھر اٹھتا ہے اور زبان کے استعمال پر منحصر ہو کر ادیب کے شعورِ فن سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ ہر لکھنے والا کچھ کہنا چاہتا ہے، کسی زبان کے ذریعے کہنا چاہتا ہے اور کسی واقعے یا مفروضہ ہستی یا گروہ سے کہنا چاہتا ہے۔ اس کے سامنے فن کا جو تصوّر بھی ہو، ان منازل سے اس کا گزرنا لازمی ہے۔ اس طرح ہم جس پہلو سے بھی دیکھیں ادیب کا رشتہ سماجی زندگی سے قائم ہو جاتا ہے اور اس ادّعا کے باوجود کہ وہ صرف اپنے لیے لکھتا ہے، لکھنے کے لئے لکھتا ہے اور اس کا جو جی چاہے وہی لکھتا ہے، کئی باریک زنجیریں اُسے باندھے رہتی ہیں۔

جب صورتِ حال یہ ہو تو اس خیر و شر، حسن و قبح، صحت اور بیماری، علم و جہل، سود و زیاں کی دُنیا میں ادیب کے مقصد، ارادے اور انتخاب کے اختیار سے کیونکر چشم پوشی کی جا سکتی ہے۔ ادیب زندگی کے کن تجربات اور کن حقائق کو پیش کرتا ہے، ایک تجربے کو دوسرے تجربے پر، ایک حقیقت کو دوسری حقیقت پر اور ایک نظریۂ کائنات کو دوسرے نظریۂ کائنات پر کیوں ترجیح دیتا ہے، اُن کے ذہن میں کوئی اخلاقی یا سماجی تصوّر، کوئی نظام اقدار ہے یا نہیں، یہ سوالات ہر ذہین اور حساس قاری کے یہاں لازمی طور پر

پیدا ہوں گے اور ادب کے مطالعے کا کوئی طریقہ انھیں نظر انداز نہیں کر سکتا۔ یہ بات بالکل گمراہ کن معلوم ہوتی ہے کہ ادب کو صرف ادب کے نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیئے، حالانکہ جو شخص یہ کہتا ہے کہ اگر اس سے پوچھا جائے کہ ادب کیا ہے تو وہ شاید ہی کوئی ایسا جواب دے سکے جس سے ادب زندگی کے مظاہر سے کوئی الگ یا قائم بالذات شے معلوم ہو۔ یہی وجہ تھی جو رچرڈس نے کہا تھا کہ تنقید ادب سے پیدا ہونے والے سوالات کے جواب اخلاقی، جمالیاتی اور نفسیاتی علوم میں تلاش کرنا چاہیے۔ اس طرح ادب کے سمجھنے اور اس سے پوری طرح لطف اندوز ہونے سے ادب کی قیمت گھٹتی نہیں، بڑھتی ہے کیونکہ اس کی مدد سے ہماری رسائی اُس انسانی ذہن تک ہوتی ہے جو زندگی کو اس کے ہر پہلو سے دیکھتا اور محسوس کرتا ہے اور فن کے مخصوص تصورات سے سجا بنا کر اس طرح پیش کرتا ہے کہ پڑھنے والے کے ذہنی افق پر نئے چاند ستارے نظر آنے لگتے ہیں۔ جی چاہے اس کو لطف اندوزی اور تفریح کہا جائے، جی چاہے شعور و علم کی توسیع تاری کے حسب استعداد ادب دونوں فرائض ہمیشہ انجام دیتا رہتا ہے۔

شاعر اور ادیب کی عظمت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہر قوم، ملک اور ہر عہد میں اُن کا مطالعہ کرنے والے اُن سے مختلف طرح کی کیفیتیں حاصل کرتے رہے ہیں۔ ہومر کی لازوال نظمیں، شکسپیر کے ڈرامے، مہابھارت، رامائن، فردوسی کا شاہنامہ، کالیداس کے ناٹک، پریم چند کی کہانیاں، فیض کی نظمیں، مختلف قسم کے پڑھنے والوں کو مختلف طرح متاثر کرتی ہیں

اور کوئی انھیں اس متنوع ردِ عمل سے روک نہیں سکتا۔ اگر رامائن اور مہابھارت کا مطالعہ کرنے والا اُن سے اپنا مذہبی جذبہ آسودہ کرتا ہے تو خالص ادبی پرکھ کرنے والے کو اس کا اختیار کس طرح حاصل ہے کہ وہ دوسرے کو ایسا کرنے سے روک دے! اگر کوئی شخص پریم چند کے ناولوں یا فیض کی نظموں میں سیاسی اور سماجی شعور کا جلوہ دیکھ کر مسرور ہوتا ہے تو ادب کے جمالیاتی عنصر سے کیف حاصل کرنے والا اُسے کس طرح گمراہ قرار دے سکتا ہے! علمائے معاشیات نے شکسپیر کے ڈراموں اور بالزاک کے ناولوں سے معاشی اور سماجی حقائق پر استدلال کیا ہے، کیا یہ ان فن کاروں کی عظمت کا ثبوت نہیں ہے کہ اُن کے شعر و ادب میں تفریح اور ادبی حُسن سے زیادہ کچھ اور ہے جس پر اُس کی نگاہ جا سکتی ہے جس نے زندگی کے ان پہلوؤں کا مطالعہ اسی گہری نظر سے کیا ہے؟ مطلب یہ ہے کہ ادب کا وہ عنصر جسے کبھی کبھی "غیر ادبی" کہا جاتا ہے، زبردست تہذیبی سرمایہ کا مالک ہوتا ہے اور لطف یہ ہے کہ وہ ادب کے جمالیاتی پہلوؤں سے لذت اندوز ہونے میں کسی طرح کی رکاوٹ نہیں ڈالتا۔ یہ درست ہے کہ اگر کوئی ناقد ادب کے محض "غیر ادبی" پہلوؤں ہی کو ادیب یا شاعر کا کمالِ فن سمجھے تو یہ ادب کے ساتھ بے ادبی ہوگی، اسے تنقید نہیں کہیں گے۔

۱۹۶۲ء

ادبی تنقید — قدر و معیار کی جستجو

تاریخ تنقید یا عمل تنقید کی گوناگونی پر نظر ڈالی جائے تو یہ بات بہت واضح طور پر سامنے آئے گی کہ مختلف ادوار میں اور مختلف لوگوں کے لئے تنقید کا مقصد مختلف رہا ہے اور اُس کے اصول اور ضوابط اُس مقصد کے مطابق تیار کئے گئے ہیں۔ مثلاً ابتداءً عام طور سے ہر ادب میں تنقید شعراء کی رہنمائی کا فرض انجام دیتی رہی ہے، طرز ادا، انتخابِ الفاظ، اصول شعر گوئی، صنائع کے استعمال، پابندیٔ فن اور ضرورتِ اظہار کے متعلق ہدایتیں دیتی رہی ہے تاکہ شعراء نہ صرف غلطی سے محفوظ رہیں بلکہ اپنے تخلیقی عمل کو زیادہ سے زیادہ موثر بنا سکیں۔ اس میں مواد اور موضوع کی بحث بہت کم ہوتی تھی۔ کوئی ارسطو کا سا فلسفیانہ اور حکیمانہ ذہن رکھنے والا نفسِ شعر، حقیقت کی نوعیت، شاعری اور تاریخ کے فرق، شاعری کے مقصد یا منصب کی بحث چھیڑ دے تو دوسری بات تھی ورنہ تنقید کا اصل مقصود شاعری کی رہنمائی ہوتا تھا۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو اس قسم کی تنقید میں عام قاری کے لئے بھی

براہِ راست کچھ نہیں ہوتا تھا حالانکہ بعض نقادوں کے نقطۂ نظر سے تنقید کا اصل مقصد پڑھنے والوں کی ہدایت اور اعانت ہونا چاہیئے تاکہ وہ شعر و ادب سے زیادہ سے زیادہ لطف حاصل کر سکیں۔ اِس ہدایت اور اعانت کے مختلف مدارج ہو سکتے ہیں کیونکہ ہر قاری کے مطالعہ کا مقصد اور لطف اندوزی کی سطح یکساں نہیں ہو سکتی۔ کوئی محض پڑھ لینے اور سطحی تفریح حاصل کرنے پر قانع ہو سکتا ہے اور کوئی گہرائی میں اُتر کر لکھنے والے کے نقطۂ نظر سے بھی اُلجھ سکتا ہے، اپنی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا جذباتی یا استدلالی اظہار بھی کر سکتا ہے اور تقابلی مطالعہ کر کے ایک قسم کی تخلیق یا ایک شاعر اور ادیب کو دوسری تخلیق یا دوسرے ادیب پر ترجیح بھی دے سکتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ نقاد کو ان منزلوں میں قاری کی رہنمائی کرنا چاہیئے یا نہیں؟ یہ اُس کے دائرہ عمل میں آتا ہے یا نہیں اور اگر آتا ہے تو کس حد تک؟ مطلب یہ ہے کہ اُسے محض ایک ذہین قاری بنے رہنے پر اکتفا کرنا چاہیئے یا منصف اور قانون ساز بننے کی ذمہ داری بھی لینا چاہیئے؟

اِس منزل پر اُس فلسفی مزاج نقاد کا وجود بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے جو تنقید کرنے والوں کی رہنمائی کرنا چاہتا ہے، جو ادبی پرکھ کے طریقے بتاتا، حُسن و قبح کے اصول وضع کرتا، تجزیہ اور تحلیل کے قاعدے بناتا اور تنقید کے مقصد اور حدود سے بحث کرتا ہے۔ یہ ساری باتیں ادبی تنقید کے دائرے میں آ جاتی ہیں اور کسی نہ کسی شکل میں ادب فہمی میں مدد دیتی ہیں لیکن دوسرے علوم کی طرح تنقید کو بھی ایک معیاری علم بنانے کے لئے کچھ نہ کچھ حد بندی کرنی

پڑے گی اور یہ سوچنا پڑے گا کہ ادبی تنقید اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایک خالص اور مُعیّن علم ہے یا اس کے اصول وضوابط مقرر کرنے میں دوسرے علوم سے مدد لینا ہوگا۔ یہیں تنقید کے مختلف مکاتب، اقسام یا اسالیب وجود میں آجاتے ہیں اور اس کی وہ حیثیت نہیں رہ جاتی جو ہم سائنس کو دیتے ہیں۔ کچھ نقاد اپنے اصولی، منظم اور مرتب طریق کار کی بنا پر تنقید کو سائنس کہنے پر اصرار کرتے ہیں لیکن جب ادب کی نزاکتوں پر نگاہ جاتی ہے اور انسانی ذوق کی نیرنگیوں کا احساس ہوتا ہے تو طریق کار کے "سائنٹیفک" ہونے کے باوجود تنقید کو سائنس کہنا دشوار ہو جاتا ہے۔ ایک سیدھی سی بات یہ ہے کہ ادب میں دو بے جوڑ عناصر کے میل سے وحدت پیدا ہوتی ہے، زبان اور اس کا مفہوم مل کر تیسرا بُعد پیدا کرتے ہیں جسے "فن" کہہ سکتے ہیں یا "شعر و ادب" کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں حالانکہ ادب میں زبان اور مفہوم کے معمولی رشتے کے علاوہ ایک ایسا جمالیاتی رشتہ ایک چوتھا بُعد بھی ہونا چاہیے جو جذبہ، تخئیل یا دونوں میں جذباتی یا ذہنی فضا پیدا کرلے۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہونے کی حد تک ایک جسمانی عمل ہے لیکن معنی اور مفہوم کے دائرے میں داخل ہو کر ذہنی بن جاتی ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے آوازوں کے صوتی مناسبات بھی اہمیت رکھتے ہیں لیکن اُن کے معنوی پہلو پر غور کئے بغیر اصل مطلب تک رسائی نہیں ہو سکتی۔ زبان کا معنوی پہلو بھی اس پیچیدگی سے خالی نہیں ہے کہ بعض الفاظ لغت سے ہٹ کر دینے علامتی معنی ہی کے ذریعہ اصل مفہوم تک پہونچاتے ہیں۔ ادب کا مطالعہ کرنے والا وجدانی یا شعوری طور پر کسی نہ کسی حد تک

ان کا احساس ضرور رکھتا ہے اس لئے کوئی تنقیدی طریق کار جو ان باتوں کو نظر انداز کرتا ہے مکمل ادب فہمی میں معین نہیں ہو سکتا۔ اس طرح تنقید کے ایسے اصولوں کی تشکیل جو ہر نوع کے ادبی مطالعہ کے لئے کافی ہوں اور ہر حال میں یکساں نتائج پیدا کریں، شاید ہی ممکن ہو سکے۔

تنقیدی مسائل کی بحث میں اس حقیقت کو اکثر غیر اہم سمجھ کر چھوڑ دیا گیا ہے کہ تنقید کس کے لئے ہونی چاہئے حالانکہ اس کا تعین کئے بغیر تنقیدی عمل کی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔ لغات اور قاموس میں تنقید کی وضاحت کرتے ہوئے علما نے تشریح، تجزیہ اور سخن فہمی کے ساتھ ساتھ قدر اور معیار کے تعین پر بھی زور دیا ہے، موجودہ دور کے کچھ نقادوں کے علاوہ ہر عہد میں تنقید نگاروں نے اپنے اپنے نقطۂ نظر سے یہی کیا ہے لیکن نقطۂ نظر کے فرق ہی نے اُلجھنیں پیدا کی ہیں کیونکہ بعض تنقیدی عمل میں ایک مقام پر ٹھہر جاتے ہیں بعض دوسرے مقام پر، بعض تشریح اور تجزیے کا ایک طریقہ اختیار کرتے ہیں بعض دوسرا، بعض محض ادبی قدروں کی تلاش کرتے ہیں بعض ادبی موضوع اور مواد کی بنیاد پر کچھ اور ذہنی خصوصیات کی بھی جستجو کرتے ہیں۔ اس طرح تنقیدی عمل کی نوعیتیں بدلتی جاتی ہیں۔ ایک معمولی سی مثال سے یہ بات سمجھی جا سکتی ہے۔

کسی کے سامنے ایک شعر پڑھا جاتا ہے اور سننے والا اُسے پسند کرتا ہے یا اُس سے متاثر ہوتا ہے اور شعر سنانے والے کا جو مقصد یا خیال تھا وہ پورا ہو جاتا ہے۔ سننے والے نے کیا کیا؟ غالباً جس موقع کی

مناسبت سے وہ شعر پڑھا گیا تھا وہ اُس سے ہم آہنگی رکھتا تھا، الفاظ ایسے تھے جس کے سمجھنے میں اُسے دشواری نہیں ہوئی اور شعر جس جذبہ یا خیال کی ترسیل کرنا چاہتا تھا اُس کی ترسیل ہوگئی۔ شعر کی ایک چھوٹی سی وحدت تھی، اپنی حدوں کے اندر اُس نے سننے والے کو آسودہ کر دیا۔ اُسے یہ جاننے کی ضرورت نہیں ہوئی کہ یہ کس کا شعر ہے؟ غزل کا ہے یا نظم کا؟ اس کے آگے پیچھے کیا ہے؟ نظم کا عنوان کیا ہے؟ شاعر نے کس موقع پر یہ شعر کہا تھا؟ اُس پر کیا کیفیت طاری تھی جب اُس نے یہ شعر کہا؟

ایک دوسرا شخص اسی شعر کو سُن کر لفظوں کی صوری، لغوی یا علامتی حیثیتوں پر غور کر سکتا ہے، صنایع لفظی اور معنوی کا تجزیہ کر سکتا ہے اور اپنی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کے مطابق متاثر ہو سکتا ہے۔ یہ شخص پہلے شخص سے مختلف ہے۔ پہلے شخص کو ایک ایسا شعر چاہئے تھا جو وہ اپنی محبوبہ کے خط میں لکھ سکے اُسے وہ شعر مل گیا، کسی اور چیز سے اُسے بحث ہی نہیں، اُس کے لئے اس شعر کی قدر و قیمت دوسرے شخص کے خیالات سے بالکل مختلف ہے۔

تیسرا شخص وہ شعر سُن کر جاننا چاہے گا کہ یہ شعر غزل کا ہے یا نظم کا۔ اگر نظم کا ہے تو وہ پوری نظم میں اس شعر کا کیا مصرف ہے؟ نظم کی مکمل وحدت میں یہ اپنا صحیح مقام رکھتا ہے یا نہیں؟ صوتی اور معنوی حیثیت سے یہ نظم کے اور اشعار سے ہم آہنگ ہے یا نہیں؟ اس کا تاثر پوری نظم کے تاثر کا جُز ہے یا نہیں؟ نظم میں خیال کا ارتقا ہے یا تکرار؟ خیال کی

مختلف منزلوں میں کوئی اندرونی ربط ہے یا نہیں؟ اس طرح کے اور متعدد سوالات اس کے ذہن میں پیدا ہو سکتے ہیں، یہ شخص شعر فہمی کے معاملہ میں پہلے دو شخصوں سے مختلف ہے۔ یہ اپنی آسودگی کے لئے ایک بڑے دائرے میں داخل ہو گیا ہے اور شعر کے فوری یا عارضی تاثر سے ہٹ کر وہ اور کئی باتیں جاننا ضروری سمجھتا ہے جو پہلے دو شخصوں کے لئے ضروری نہ تھیں۔

ایک چوتھا شخص اُس شاعر کو جاننا چاہتا ہے جس کا وہ شعر ہے۔ شاعر کون ہے، کس قسم کا ہے اور یہ شعر اس نے کس جذبے کے تحت لکھا ہے؟ کیا اس جذبے کی پیدائش کسی خارجی تحریک کا نتیجہ ہے؟ وہ کس قسم کے حالات اور خیالات سے متاثر ہوتا ہے اور کیوں؟ اس قسم کے لاتعداد سوالات پڑھنے والے کے دل میں پیدا ہو سکتے ہیں اور اُس کی آسودگی ان سوالوں کے جواب پر منحصر ہو سکتی ہے۔

پانچواں شخص ویسی ہی دوسری نظموں سے اس کا مقابلہ کر سکتا ہے اور ایسے معیاروں کی جستجو کر سکتا ہے جس سے اس نظم کی قدر و قیمت کا تعین مُلکی یا عالمی ادب میں ہو سکے۔ ممکن ہے پہلے وہ یہ دیکھے کہ اس خاص نظم کا مقام شاعر کے کُل ادبی سرمایہ میں کیا ہے، پھر یہ جاننے کی کوشش کرے کہ اس قسم کے دوسرے شعراء کی ویسی ہی نظم کے مقابلے میں اس کا کیا مرتبہ ہے اور اس کے بعد وہ اُس کو عالمی معیار کی کسوٹی پر پرکھے اور اس کی خوبیوں یا خامیوں کا اندازہ اسی حیثیت سے لگائے۔

آسودگیِ ذوق کی یہ مختلف منزلیں بہت ہی بھدے طریقے پر اُن دشواریوں کی نشاندہی کرتی ہیں جو کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کے معیّن کرنے میں پیش آسکتی ہیں۔ بین السطور میں بہت سے اور سوالات ہیں جو بعض تنقید نگاروں کے نقطۂ نظر سے غیر اہم نہیں قرار دیے جا سکتے مثلاً قدر و معیار کا تعیّن مخصوص تاریخی حالات، ماحول اور طرزِ زندگی کے اعتبار سے کرنا چاہیئے یا زمان و مکان کی حد بندیوں کو نظر انداز کر کے؟ نقاد کو ادب کے متعلق کچھ غیر ادبی سوالات پوچھنے کا حق بھی ہے یا نہیں کیونکہ ادب کا مواد ادبی نہیں ہوتا، تاریخی، سماجی، سوانحی، اخلاقی یا نفسیاتی ہو سکتا ہے۔ اِنسان کے عہد بہ عہد بدلتے ہوئے ذوق کی توجیہ تاریخ اور ماحول کی روشنی میں کرنا چاہیئے یا شعر و ادب کی فنی خصوصیات کے لحاظ سے؟ کیا کسی شعر، تصنیف یا ادب کے متعلق ہر شخص سے ایک ہی قسم کے ردِّ عمل کی توقع رکھنی چاہیئے؟ اگر ایسا نہیں ہے تو کس قسم کے ردِّ عمل کو درست سمجھنا مناسب ہوگا؟ ایک کم پڑھے لکھے غیر حساس شخص کا ردِّ عمل ایک واقف کار ذکی الحِس کے ردِّ عمل سے مختلف ہوگا کیونکہ ردِّ عمل نتیجہ ہوتا ہے علمی، ذہنی اور جذباتی پس منظر کا، جو ہر ایک کے یہاں یکساں نہیں ہو سکتا۔ شعر و ادب کے مطالعہ کو محض اس تخلیق تک محدود رکھنا چاہیئے یا اس کے ساتھ اس کے خالق کا مطالعہ بھی کرنا چاہیئے؟ ایسے اور سوالات بھی ادبی مطالعہ کے سلسلہ میں پیدا ہوتے ہیں۔ جو بعض مکاتب نقد کے خیال میں غیر ضروری ہیں لیکن اگر تنقید کو ایک

مضبوط علم کی حیثیت سے دیکھنا ہے تو اِن پر غور کرنا لازمی ہوگا۔
حقیقت یہ ہے کہ تنقید فلسفہ کے دائرے کی چیز ہے، جو شخص
اس کی اس فلسفیانہ حیثیت کو سمجھے بغیر تنقید کرتا ہے اُس کی حیثیت
اُس ملّاح کی ہے جو سمتوں اور ہواؤں کا علم حاصل کئے بغیر کشتی کھینے
کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ ادبی تنقید مکمل طور پر ایک
آزاد علم نہیں ہے بلکہ اس کا رشتہ کئی دوسرے علوم سے جڑا ہوا ہے اور
انھیں کے تانے بانے سے اُس کا ڈھانچہ تیار ہوتا ہے تاہم جب فلسفہ،
اخلاقیات، نفسیات، جمالیات، عمرانیات، تاریخ، لغت، قواعد،
علم معانی و بیان، لسانیات وغیرہ کے اشتراک سے ادب فہمی کے
کچھ اصول ترتیب پا جاتے ہیں تو علم تنقید خود ایک آزاد علم کی حیثیت
اختیار کر لیتا ہے اور اس کی منطق الگ بن جاتی ہے۔ ان میں سے
بعض علوم ادب کی ہیئت کے سمجھنے اور قدر و معیار کا تعین کرنے میں
مدد دیتے ہیں اور بعض مواد، موضوع اور معنویت کی حقیقت تک رسائی
حاصل کرنے میں۔ قدیم عرب ادیب اُسے سمجھتے تھے جو علم لغت،
علم الخط، عروض، قافیہ، صرف، نحو، اشتقاق، معانی، بیان،
بدیع، محاضرات، انشا (نثر) اور قرض الشعر (یعنی اشعار یاد رکھنے)
میں مہارت رکھتے تھے۔ گویا ان کی ساری توجہ ادبیات کے ایک
ہی پہلو کی طرف نظر تھی لیکن اس سے بھی اس بات کا اندازہ ہو جاتا
ہے کہ وہ ادیب میں ایک طرح کی ہمہ گیری چاہتے تھے اور ادب کے

مقصد میں تہذیبی اور تعلیمی تربیت کو بھی شامل سمجھتے تھے۔ تنقید اگر محض تشریح ہو اور ادب خود اپنی جگہ پر ایک مطلق قدر ہو تو بھی یہ سوچنے کی ضرورت پڑے گی وہ قدر کیا ہے اور کیا ادیب محض اُس ادبی قدر کے لئے لکھتا ہے۔ قدروں کے تعین میں جو اضافیت ہوگی، جو ذہنی یا جذباتی لگاؤ ہوگا اُس سے کسی پڑھنے والے کو کیونکر روکا جائے گا۔ مطالعہ کی تحریک یا خواہش بھی مختلف ہو سکتی ہے اور ادب پارہ اسی تحریک کی روشنی میں قدر برآمد کرلے گا۔ ایک عام مطالعہ کرنے والے اور نقاد میں یہ فرق ہوگا کہ اگر وہ ایک پہلو سے ادب کا مطالعہ کرے گا تو نقاد ادب کو ایک کُل کی حیثیت سے دیکھ کر اُس کے ہر پہلو پر نگاہ رکھے گا۔ یہ ممکن ہے کہ کسی وقت ایک نقاد کسی تصنیف یا مصنّف کا مطالعہ کسی مخصوص پہلو سے کرے مثلاً میرؔ کے مطالعہ کے بہت سے پہلو ہو سکتے ہیں، ایک وقت اُن کے تصوّرِ غم کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے، دوسرے وقت اُن کی شاعری کی لسانی خصوصیات کا، تیسرے وقت اُن کے صوفیانہ رجحان کا۔ گویا ایک وقت میں ایک ہی قدر کی جستجو کی جا رہی ہے لیکن اس حالت میں بھی نقاد کو یہ خیال رکھنا ہوگا کہ جُز کُل کے مخالف نہ ہو اور ایک قدر دوسری قدر کی نفی نہ کرے۔ تنقید نگار کی نگاہ اُن تمام پہلوؤں پر ہونی چاہئے جو ادب کے مطالعہ سے پیدا ہوتے ہیں چاہے وہ بعض حیثیتوں سے غیر ادبی ہی کیوں نہ ہوں۔ جو شخص سرشار کے فسانۂ آزاد کا مطالعہ صرف تفریح کے لئے کر رہا ہے اُس کو اس سے کوئی غرض نہیں کہ فنی نقطۂ نظر سے اس کا پلاٹ کیسا ہے، اس میں جو زندگی

پیش کی گئی ہے وہ حقیقی ہے یا تخیلی، زبان صحیح ہے یا غلط، کردار نگاری ٹھیک ہے یا نہیں لیکن نقّاد ان میں سے کسی بات کو فسانۂ آزاد کے ادبی مطالعہ کے لئے غیر اہم نہیں کہہ سکتا۔ ڈکنس کے ناولوں نے ایک خاص عہد کے انگلستان کی، بالزاک کی کہانیوں نے انیسویں صدی کے فرانس کی اور ٹالسٹائے کی تصانیف نے انقلاب سے پہلے کے روس کی زندگی کے متعلق وہ باتیں بتائی ہیں جو تاریخوں میں بھی نہیں پائی جاتیں، اُن تخلیقات کی ان حیثیتوں نے ان کی ادبی اہمیت کو گھٹانے کے بجائے بڑھایا ہے اور جو نقاد اس حقیقت کو تسلیم نہیں کرتا وہ ان بڑے مصنفین کے "خونِ جگر" کا مذاق اڑاتا ہے اور اُن حقائق کا جائزہ لینے سے گریز کرتا ہے جنھیں لکھنے والے نے اپنی تخلیق کا وزن اور وقار بڑھانے کے لئے گہری فکر اور پُر قوت تخیل سے اپنی تحریروں میں داخل کیا تھا۔ ادبی قدروں کے ساتھ عظمت پیدا کرنے والی دوسری قدریں بھی اس میں اس طرح شامل ہوگئی ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔

یہ درست ہے کہ ادبی مطالعہ کے لئے ادبی قدر ہی کی جانب پہلے نگاہ جانی چاہیئے، جو ادب پارہ اس سے محروم ہوگا وہ ادب کے دائرے میں نہیں آئے گا لیکن محض ادبی قدر کی تلاش بھی ادب کی اصل یا ہیئت تک، اُس کی تہذیبی اور سماجی اہمیت تک نہیں پہونچا سکے گی۔ سائنٹیفک مطالعہ میں ان تمام پہلوؤں کی طرف توجہ کرنا لازمی ہے جو مطالعہ کے دوران میں پیدا ہوتے ہیں ان سوالوں کا جواب تلاش کرنا ضروری ہے جو فن، ہیئت، بیان یا خیال کے متعلق اُٹھتے ہیں کیونکہ کسی تصنیف سے مکمل واقفیت اسکے موضوع اور مواد کے . . . . . .

سمجھنے پر منحصر ہے ۔ قدروں کی نامکمل واقفیت صحیح رائے قائم کرنے سے مانع ہوگی ۔ ایک شخص کے پاس سونے کا وہ جڑاؤ کنگن ہے جو نورجہاں کو کسی ایرانی سفیر نے تحفہ میں دیا تھا ۔ اُس کی ایک قیمت تو وہی ہے جو اُس میں لگے ہوئے جواہرات اور سونے کے وزن کی ہوسکتی ہے اور اگر اس کو دوسری باتوں کا خیال کئے بغیر فروخت کر دیا جائے تو اس کی وہی قیمت دستیاب ہوگی لیکن جو شخص اُس کی تاریخی اہمیت کا بھی لحاظ کرے گا اُس کی نگاہ میں اس کی قیمت بہت زیادہ ہوگی، وہ اُسے لاکھوں میں فروخت کرنے کی کوشش کرے گا جس شخص کو سترھویں صدی کی ایرانی مرصع کاری کا مطالعہ کرنا ہوگا وہ اُس کی قیمت ایک دوسرے انداز سے مقرر کرے گا ۔ ایک معمولی تاجر، ایک آثار قدیمہ کے ماہر اور ایک ایرانی دستکاری کے قدردان نے ایک ہی چیز کی مختلف قیمتیں لگائیں، ایسا کرنے میں غلطی تو غالباً کسی کی بھی نہیں ہے لیکن کیا قدروں کا یہ فرق بالکل بے معنی ہے ؟ کیا ان میں سے کسی کو بالکل غیر اہم قرار دیا جا سکتا ہے ؟ اگر لاعلمی اور تنگ نظری ہو تو البتہ بعض قدریں نظر انداز کی جا سکتی ہیں ۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اضافی طور پر ان میں سے کوئی قدر کسی کے لئے زیادہ اہم ہو اور دوسری کم ۔ یہی صورت ادبی تخلیق کے سلسلہ میں بھی پیش آتی رہتی ہے اور بعض اوقات دوسری قدریں ادبی قدر سے زیادہ اہم معلوم ہونے لگتی ہیں ۔ بادی النظر میں یہ بات عجیب معلوم ہوتی ہے لیکن ہے غور طلب ۔

ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی ، ویاس کی مہابھارت ، والمیک کی رامائن ، فردوسی کا شاہنامہ ، شیکسپیر کے ڈرامے ، ملٹن کی فردوس گم شدہ ، تلسی داس کی رامائن ، صرف چند اہم تخلیقات کے متعلق نقادوں اور عالموں کے ردِّ عمل دیکھے جائیں تو معلوم ہوگا کہ ان کا مطالعہ اکثر و بیشتر تاریخی ، سماجی ، اخلاقی ، قومی ، مذہبی یا لسانی نقطۂ نظر سے کیا گیا ہے ، ادبی اور فنی نقطۂ نظر سے کم ۔ انھیں کی روشنی میں قدیم تاریخ اور تہذیب ، مذہبی عقائد اور مراسم ، فلسفۂ زندگی اور طرزِ معاشرت ، سیاسی نظام اور سماجی ادارہ جات ، تعلیمی طریقے اور طبقاتی تقسیم ، طریق جنگ اور انداز تفریح کے نقوش ابھارے گئے ہیں اور انھیں کو ادب کا اعلیٰ معیاری نمونہ قرار دے کر دوسرے ادیبوں کے کارناموں کا وزن معیّن کیا گیا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا نامناسب ہوگا کہ ادبی قدروں کی بنیاد پر معیار قائم کرنے کی اہمیت کم ہے لیکن چونکہ ادب ایک "کُل" ہے اس لئے محض ایک ہی قدر کو سب کچھ قرار دینا بھی نامناسب ہوگا ۔

ایک ذرا سا ٹھہر کر اس جگہ یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ ادبی تنقید کیا ہے ، اُس کے خاص عناصر کیا ہیں اور اُن کا مطالعہ کس طرح کیا جا سکتا ہے ؟ خالص ادبی قدروں کو اُن دوسری قدروں سے کس طرح بالکل الگ کیا جا سکتا ہے جو ادب فہمی میں مدد دیتی ہیں ؟ اس سلسلہ میں جس بات پر سب سے زیادہ زور دیا جاتا ہے

وہ اسلوب یا طرز ادا یعنی اظہار کا ایسا انداز ہے جو حُسن اور لطافت رکھتا ہے جو خیال یا جذبہ کو اس طرح پیش کرتا ہے جس میں کوئی انوکھا پن، جدّت، تازگی اور لطف ہو۔ اگرچہ یہ ساری صفتیں اضافی ہیں لیکن پھر بھی ان کا تھوڑا بہت شعور ہر نقّاد کو ہوتا ہے یا ہونا چاہیئے۔ مشکل یہ ہے کہ اپنی اضافیت اور ذوقی حیثیت کی وجہ سے یہ کسی اصول کی گرفت میں نہیں آتیں۔ طرز ادا کا خیال آتے ہی ادب کی زبان کا مسئلہ سامنے آتا ہے کیونکہ زبان ایک سماجی عمل اور ذہنی اظہار کی حیثیت ترسیل خیال کا کام دیتی ہے۔ محض ایک خیال کو دوسروں تک پہونچا دینا شعر و ادب میں کافی نہیں ہوتا بلکہ اس طرح پہونچانا کہ اُس میں اثر اور لطافت پیدا ہو جائے ادب کا لازمی عنصر قرار پاتا ہے۔ اسی سبب سے لفظوں کے انتخاب، اُن کی ترتیب اور حُسن صوت کا تذکرہ اکثر نقادوں کے یہاں ملے گا۔ اکثر شاعر زبان کا استعمال روایت، صحت اور سند کا لحاظ رکھتے ہوئے کرتے ہیں اور لفظوں کے لغوی معنی کا خیال بھی رکھتے ہیں تاہم یہ صحیح ہے کہ شاعری میں زبان کا استعمال محض معلومات بہم پہونچانے کے لئے نہیں ہوتا، ذہنی تصویریں اور جذباتی کیفیات پیدا کرنے کے لئے ہوتا ہے اس لئے اس کا صوتی اور علامتی پہلو بھی اہمیت رکھتا ہے۔ شاعری میں زبان اور انتخاب الفاظ کے ان پہلوؤں کا زیادہ لحاظ رکھنا ہوگا نثر میں کم، کیونکہ شاعری منطق اور استدلال کے ذریعہ سے نہیں جذبات اور احساسات کے

ذریعہ سے متاثر کرتی ہے ۔ جہاں تک دوسروں میں کسی خاص کیفیت کے برانگیختہ کرنے کا سوال ہے ، بعض شعراء اور نقاد معنی کے بجائے الفاظ کی آواز ، موسیقی اور تلازمۂ ذہنی کو زیادہ اہم قرار دیتے ہیں ۔ اِس طرح شاعری میں استعمال زبان اور انتخاب الفاظ کا مسئلہ کبھی کبھی معنی سے بے نیاز بنا کر پیش کیا جاتا ہے جس سے اِبہام کے دروازے کھُلتے ہیں اور طرزِ ادا کا تعلق صرف زبان کے خاص طرح کے استعمال سے رہ جاتا ہے حالانکہ اگر ذرا سا بھی غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ موضوع اور مواد کا صحیح ادراک کئے بغیر طرزِ ادا پر غور ہی نہیں کیا جا سکتا۔

ادبی تنقید میں تشبیہ اور استعارہ ، صنایع معنوی اور لفظی کے مناسب استعمال کو بھی اہم مقام دیا جاتا ہے لیکن اُن کے استعمال کی ادبی اہمیت کیا ہے ، ان سے تاثر میں کس طرح اضافہ ہوتا ہے ، ان سے ادبی حُسن کس طرح پیدا ہوتا ہے ، وہ جمالیاتی حظ میں کیوں اور کس طرح مُعین ہوتے ہیں ، اِن باتوں کی طرف مطلق توجہ نہیں کی جاتی ۔ صنایع کے نفسیاتی محرکات اور اثرات پر غور کئے بغیر انھیں تنقید میں علمی طور پر استعمال نہیں کیا جا سکتا ۔ لیکن جیسے ہی تشبیہ اور استعارے کے نفسیاتی پہلوؤں پر نگاہ ڈالی جائے گی موضوع ، مواد ، خیال اور جذبہ کی حقیقت ، اہمیت اور نوعیت کی بحث شروع ہو جائے گی اور ادبی تنقید خالص ادبی تنقید نہیں رہ جائے گی ۔ جیسے ہی یہ سوال پوچھا جائے گا کہ صنایع میں وہ جمالیاتی پہلو کس طرح پیدا ہوتا ہے جو

ادبی لطف اندوزی میں اضافہ کرتا ہے، بحث فلسفہ کی سرحد میں داخل ہو جائے گی اور صنائع ایک ادبی ذریعۂ اظہار نہیں رہ جائیں گے۔

ہر ادب میں نظم و نثر کے مختلف اصناف پیدا ہو جاتے ہیں اور ہر صنف کے فنّی اِرتقا کی تاریخ مختلف منازل سے گذرتی ہے۔ آہستہ آہستہ اُن کی فنّی قدروں اور صناعانہ لوازم کی روایتیں مرتب ہو جاتی ہیں جن سے ایک صنف کی خصوصیات دوسری صنف سے اسے الگ کرتی ہیں۔ کچھ دنوں بعد چند معین خصوصیات اس صنف کا معیار قرار پا جاتی ہیں جن سے اِنحراف پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا۔ غزل کے مضامین، غزل کی زبان، طرزِ ادا، گداز، گھلاوٹ، لہجہ، داخلیت اور مخصوص ہیئت کے مثالی تصوّرات ہر کامیاب غزل میں تلاش کئے جاتے ہیں۔ قصیدے کے اجزائے ترکیبی، زبان، مضمون آفرینی، جزالت اور بلند آہنگی کو اس کے لوازم میں شمار کیا جاتا ہے۔ ہیئت کی ظاہری یکسانیت کے باوجود نہ غزل قصیدہ بن سکتی ہے اور نہ قصیدہ کو غزل بننا چاہیئے۔ ارسطو کے عہد سے اس وقت تک ایپک، ڈراما اور غنائی نظموں میں فرق کیا جا رہا ہے اور اُن کی امتیازی خصوصیات کی حدیں مُعیّن کی جا رہی ہیں۔ یہی حدیں اُن کے مکمل یا ناقص ہونے کا معیار قرار پاتی ہیں لیکن اتنی بات ہر نقّاد کو معلوم ہے کہ کسی صنف کی خصوصیات یا اُس کے فنّی لوازم کا علم اعلیٰ ادبی قدریں پیدا کرنے کا ضامن نہیں بن سکتا۔ ہر ماہر زبان ادیب یا شاعر نہیں ہوتا۔ جغرافیہ کا

ماہر سیاحت کی لذتوں سے واقف ہوسکتا ہے، ہر عروض شعر گوئی میں کمال نہیں رکھتا اور نہ صنایع بدایع کے جاننے والے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اُس کا ذہن تخلیقی انداز کے استعارے، تشبیہ اور کنایے تلاش کرسکے۔ یہ بہت آسان ہے کہ فن ناول نگاری کے متعلق دو درجن کتابیں پڑھ کر ناول کی ہیئت ترکیبی سے گہری واقفیت حاصل کرلی جائے اور اچھے برُے ناول میں تمیز کرنے کی صلاحیت پیدا ہوجائے لیکن اس کی بناء پر یہ دعویٰ کرنا کہ ایسا شخص ضرور اچھا ناول لکھے گا، ایک بے بنیاد دعویٰ ہوگا۔ ان باتوں پر غور کرنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ادبی ہیئت کی عمومی خصوصیات کے علاوہ ہر اعلیٰ اور کامیاب ادبی کارنامے میں کچھ ایسی خصوصیات بھی ہوتی ہیں جو ہیئت کے حسُن سے ماوراء کہی جاسکتی ہیں۔ کسی شعر یا افسانہ میں زبان کی کوئی غلطی نہ ہو، پھر بھی وہ شعر یا افسانہ بے جان ہوسکتا ہے، کوئی فنّی خامی نہ ہو پھر بھی بے اثر ہوسکتا ہے، ایسے میں ادبی حسُن اور فنی لطافت کا معیار صحیح رائے قائم کرنے میں مدد نہیں دے سکے گا کیونکہ اُن کی نہیں بلکہ جذبے، خیال یا لفظ اور معنی میں ہم آہنگی کی کمی نے بے اثری پیدا کی ہے۔ غرض ادبی تنقید مواد کی حقیقت سے بے نیاز ہوکر جمالیاتی حظ بھی نہیں پیدا کرسکتی۔

جمالیاتی قدر کو فنونِ لطیفہ میں بنیادی مقام حاصل ہے اِس لئے اس کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیئے۔ اگرچہ تمام فنونِ لطیفہ کی

تخلیق جذبہ یا خیال کے اظہار کا نتیجہ ہوتی ہے لیکن ہر ایک میں ذریعہ اظہار مختلف ہوتا ہے اور ایک کے اصول کلیتاً دوسرے پر منطبق نہیں کئے جا سکتے۔ ادب کا نقاد مصوّری کے لوازم سے بھی اچھی طرح واقف ہو، یہ ضروری نہیں ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ بھی ہوتا ہے کہ رقص پر جھوم جانے والا مصوّری کے اعلیٰ نمونوں کے لئے آنکھ ہی نہیں رکھتا اور اچھا ساز بجانے والا شعر کے حُسن سے بے بہرہ رہتا ہے اِس لئے فن کے جمالیاتی عنصر کا احساس فطری نہیں کہا جا سکتا۔ انسان نے اپنے تہذیبی ارتقا میں یہ ذوق آہستہ آہستہ حاصل کیا۔ طلوع ہوتے ہوئے آفتاب اور ماہتاب، جھوم کر امنڈتی ہوئی گھٹاؤں، آہستہ آہستہ گرتی ہوئی پھواروں، سبزہ زار، کُہساروں کے نشیب و فراز، بل کھاتی ہوئی ندیوں، جھومتے ہوئے درخت اور چہکتی ہوئی چڑیوں کی طرف اُس کی توجہ اِبتداءً جمالیاتی ذوق کا نتیجہ نہیں تھی، حیرت اور خوف سے معمور تھی، پھر اُن سے افادیت کا جذبہ متعلق ہوا اور افادیت نے محبت اور پرستش پر اُکسایا۔ اِس طرح جمالیاتی حِس کو آہستہ آہستہ پروان چڑھنے کا موقع ملا، یہ جذبہ بھی فطری ضرور تھا لیکن اس کا شعوری احساس تہذیبی ارتقا کی ایک خاص منزل پر ہوا اِس لئے جمالیاتی ذوق میں بھی نہ صرف اضافیت کی کارفرمائی نظر آتی ہے بلکہ دوسرے احساسات اور جذبات سے اُس کا جو تعلق ہے وہ بھی غور طلب ہے۔

احساس جمال نفسیاتی کیفیات کا تابع ہے اگر اسے تسلیم نہ کیا جائے

تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر حسن اپنی جگہ پر کوئی مستقل قدر ہے تو اُس سے متاثر ہونے والے کی نفسیاتی تبدیلیاں اس پر کیوں اثر انداز ہوتی ہیں۔ نظیر اکبر آبادی کی نظم میں بھوکے انسان کو چاند سورج دو روٹیاں نظر آتے ہیں، اِنشا کو نکہت باد بہاری کی ادائیں ناگوار ہیں کیونکہ طبیعت پر بیزاری چھائی ہوئی ہے اور شاد عظیم آبادی بہار کی رونق کو جُھلس دینا چاہتے ہیں کیونکہ محبوب ساتھ نہیں۔ ہر جگہ ایک ہی بات ہے، احساسِ جمال نفسیاتی کیفیت کا تابع ہے اور یہ بحث موضوع اور مواد میں اصلیت کے عنصر تک لے جائے گی، جس کا تجزیہ محض ادبی اقدار سے دُور لے جائے گا۔ ظاہری جمالیاتی خوبی دیکھنے والے کی داخلی کیفیت جس طرح احساسِ جمال کرے گی وہی حقیقی حُسن ہوگا۔ سوداؔ کا شعر ہے

سوداؔ جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اُسے کس آن میں دیکھا

اور خواجہ حالی کہتے ہیں

میں جس پہ مر رہا ہوں وہ ہے بات ہی کچھ اور
تم سے جہاں میں لاکھ سہی تم مگر کہاں

دونوں اشعار میں حُسنِ نظر ہی حُسن ہے کیونکہ وہ خارج میں جیسا بھی ہو، شاعر کی نگاہ اُس کی تخلیق اپنے ذوقِ جمال کے مطابق ایک خاص رنگ میں کرتی ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ یہ حُسن شعر و ادب میں کس طرح نمایاں ہوتا ہے اور کس طرح شاعر کی گرفت میں آتا ہے۔ عام طور پر جمالیاتی قدر کے لئے تناسب اور ہم آہنگی، جُز اور کُل میں مناسبت، توازن اور

توافق ، لطافت اور آراستگی کو ضروری قرار دیا جاتا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ خصوصیات بھی زمان و مکان کی پابند ہیں ، مطلق اور یکساں نہیں ہیں - ایک عہد اور ایک قوم کا تصورِ حُسن دوسرے عہد اور دوسری قوم کے نظریۂ جمال سے مختلف ہوتا ہے اور جب اُسے ادب پر منطبق کیا جاتا ہے تو لسانی ، صوتی ، عروضی ، تہذیبی اور دوسرے اختلافات اِن تناسبات کو بہت کچھ بدل دیتے ہیں - جو لوگ مختلف ملکوں اور زمانوں کے ادب سے واقف ہیں اور اُن کے ادبی ذوق کی خصوصیات کا علم رکھتے ہیں اُن کے لئے اس بات کا سمجھنا کچھ مشکل نہیں ہے - جمالیاتی قدر نہ تو معیّن اور یکساں ہے اور نہ کسی ادب کی تاریخ میں ہر شاعر اور ہر ادیب ہر عہد میں ایک ہی طرح کی مقبولیت یا غیر ہر دلعزیزی کا حامل رہا ہے - تبدیلی ذوق کے نفسیاتی اور سماجی اسباب احساس جمال کو اتنا متاثر کرتے ہیں کہ خالص کلاسکی اندازِ نظر رکھنے والا یا روایت پرست اُسے سمجھ ہی نہیں سکتا - شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ ہر دور اپنا ذوق اپنے ساتھ لاتا ہے ، اِسی وجہ سے ادب کے ہر طالب علم کو اُس عہد کے تاریخی ، سماجی اور نفسیاتی میلانات کی واقفیت حاصل کرنا ضروری ہے جس عہد کے ادب کا وہ مطالعہ کر رہا ہے - جمالیاتی قدر مطلق نہیں ہے - بہت دور جانے کی ضرورت نہیں ہے ؛ یہ بات آسانی سے دیکھی جا سکتی ہے کہ جو شخص دکنی اُردو اور اُس کے طرزِ اظہار سے واقف نہیں اُسے قلی قطب شاہ ، وجہی ؛ ابن نشاطی اور غواصی کی

اعلیٰ پایہ کی نظموں سے کسی قسم کا جمالیاتی حظ حاصل نہیں ہوسکتا۔ اسی طرح آج بھی اردو شاعری کے لاتعداد پرستاروں کو آزاد نظم میں کسی قسم کا ادبی یا شاعرانہ حسن نظر نہیں آتا کیونکہ اُن کے ذہن میں تناسب، توازن اور ہم آہنگی کے جو بندھے ٹکے تصورات ہیں وہ ان نظموں میں موجود نہیں ہیں یا اگر موجود بھی ہیں تو انھیں دکھائی نہیں دیتے۔

ہم جب کسی شعر، نظم، افسانہ یا ناول کے پڑھنے کے بعد ایک مسرت اور آسودگی سی محسوس کرتے ہیں تو اس مسرت کی نوعیت کیا ہوتی ہے، یہ مسرت ذہنی اور عقلی ہوتی ہے یا محض داخلی اور جذباتی؟ اس سے ہمارے کسی خیال یا جذبہ کی مطابقت کی وجہ سے آسودگی حاصل ہوتی ہے یا کسی کمی تلافی کی وجہ سے، شعور میں وسعت پیدا ہوتی ہے یا محض وقتی تسکین ہاتھ آتی ہے؟ کیا ہر طرح کی آسودگی کا مرکز جمالیاتی حظ کو قرار دیا جاسکتا ہے؟ عام مطالعہ کرنے والے کے یہاں وہ تاثر ہی اصل چیز ہوتا ہے جو جمالیاتی یا اخلاقی، علمی یا جذباتی قدر کی شکل میں حاصل ہوتا ہے لیکن ادب کا تنقیدی مطالعہ کرنے والا ان سوالات سے ضرور دوچار ہوتا ہے اور وہ اپنے نقطۂ نظر کے مطابق ان کے جواب دے لیتا ہے۔ آسودگی اور مسرت کو محض ایک عارضی داخلی کیفیت تسلیم کرنے والے ان الجھنوں میں نہیں پڑتے کہ ایسا کیوں ہوتا ہے، لیکن ان کیفیات کا فلسفیانہ تجزیہ کرنے والے ادبی قدر کے ساتھ اُن دوسری قدروں کا بھی جائزہ لیتے ہیں جو جذبہ اور شعور کو یہ یک وقت متاثر

کرسکتی ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادبی مطالعہ کے وقت ذہن، جذبہ اور تخیّل سب کام کرتے رہتے ہیں لیکن چونکہ ادب میں حقائق کا اظہار جذبے کے ذریعہ ہوتا ہے اِس لئے مطالعہ کرنے والے کے یہاں بھی جذبہ ذہنی اور استدلالی کیفیت پر غالب آجاتا ہے لیکن اُسے ختم نہیں کرتا کیونکہ پڑھنے کے دوران میں جیسے ہی کوئی بھونڈی واقعاتی یا نفسیاتی غلطی سامنے آجاتی ہے جذباتی تسکین کے دروازے بھی بند ہوجاتے ہیں۔ ناول، افسانہ اور ڈرامے کے مطالعہ میں اس کا تجربہ برابر ہوتا رہتا ہے۔ وہ بات جو ذہنی حیثیت سے مطمئن نہیں کرتی جذباتی حیثیت سے بھی مطمئن نہیں کرسکتی۔ جذبہ، خیال اور تفکّر کی کڑیاں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اور جذبے کی ابتدائی تحریک کبھی کبھی فلسفیانہ استدلال کی بنیاد بن جاتی ہے۔ اِس لئے احساسِ جمال کو ایک مُفرد یا نظری احساس سمجھنا درست نہیں۔ اِس میں لسانی، فنّی اور ادبی قدروں کے ساتھ اور قدریں بھی شامل ہوجاتی ہیں۔ تنقید نگار سے اِس کی اُمید کی جاتی ہے کہ وہ صرف اپنے ذوق اور وِجدان کی مدد سے نہیں، مختلف علوم کی مدد سے ادبی حُسن کی ان گتھیوں کو حل کرے گا۔

جمالیاتی قدر اور معیار پر غور کرتے ہوئے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعض اوقات خالص جمالیاتی قدر سے مطالعہ کا مقصد پورا ہوجاتا ہے، بعض اوقات اس کے ساتھ دوسری قدروں کو شریک کرلیا جاتا ہے اور بعض اوقات مطالعہ کی ضرورت غیر جمالیاتی پہلوؤں کے سمجھنے پر مجبور کرتی ہے۔

اقبال کی شاعری کا کوئی مطالعہ محض فنّی نقطۂ نظر سے آسودگی بخش نہیں ہوسکتا اور پریم چند کے ناول اس لئے بھی شوق سے پڑھے جاسکتے ہیں کہ اُن سے بعض خاص طبقات کی معاشرت، خیالات، آزادی اور اصلاح کی خواہش کا علم ہو یا خاص قسم کی سماجی کشمکش میں انسانی ذہن اپنی مشکلات کا کیا حل تلاش کرتا ہے اس کا پتہ چلے یا یہ بات معلوم ہو کہ پریم چند کے فلسفیانہ اور سماجی تصورات کیا تھے۔ ممکن ہے خالص ادبی نقطۂ نظر سے اس قسم کا مطالعہ غلط ہو لیکن اگر مطالعہ کرنے والے کے ذوق کی تسکین اسی سے ہوتی ہے تو اسے مطالعہ کے دائرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا کیونکہ ادب کا مطالعہ مختلف مقاصد سے کیا جاسکتا ہے۔

ادبی تنقید اور جمالیاتی حظ کے تعلق اور حدود کے بعض پہلوؤں سے بحث کرنے کے بعد تنقید کے بعض دوسرے اسالیب پر نگاہ ڈال لینا مفید ہوگا۔ ہم نے ابتدا میں دیکھا تھا کہ تنقید محض تشریح اور توضیح پر اکتفا نہیں کرسکتی، ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے بہت جلد ذہن ادب کی نوعیت، مقصد، تخلیق کی منازل، مواد کی حقیقت اور ادیب یا شاعر کی زندگی کے متعلق کرید کرنے لگتا ہے اور ادبی اقدار کی جستجو شروع کر دیتا ہے۔ یہ مطالعہ کی تفریحی اور ذوقی منزل نہیں، علمی منزل ہے۔ اس سے عہدہ برآ ہونے کے لئے نقّاد مختلف طریق کار اختیار کرتے ہیں۔ کوئی سماجی اور تاریخی حقائق کی مدد لیتا ہے کوئی

قومی نفسیات، تحلیل نفسی اور علم النفس کی، کوئی ادب کو شاعر یا ادیب کی زندگی کا عکس قرار دے کر سارے ادبی مواد کو ادیب کی شخصیت میں تلاش کرتا ہے، کوئی تخئیل کی ماورائی قوت پر زور دیتا ہے، کوئی تخیل کے عمل کو محض مادّے تک محدود کرتا ہے اور خیال کو سماجی پیداوار قرار دیتا ہے، کوئی ادب کے اخلاقی اور تعمیری پہلوؤں کو اہم سمجھتا ہے کوئی اُسی کے تفریحی اور تاثراتی پہلو کو۔ انھیں کی بنیاد پر تنقیدی اصول مرتب ہوتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ کن باتوں کو پیشِ نظر رکھنے سے ادب انفرادی تسکین اور سماجی یا تہذیبی اہمیت رکھنے والی قدروں کا حامل بنتا ہے اور کس طریق کار سے ان کی جستجو کی جاسکتی ہے۔

تاریخی اور سماجی نقطۂ نظر سے ادب کی تنقید. روایت، تبدیلی ذوق، تہذیبی اقدار، قومی اور آفاقی معیار، اخلاقی مقصد اور ادبی شعور کے متعلق بہت سی گتھیاں سلجھاتی اور بہت سے سوالوں کا جواب دیتی ہے لیکن کبھی کبھی کسی شاعر یا ادیب کی انفرادیت اور عظمت کا اندازہ لگانے میں زیادہ دور تک ساتھ نہیں چلتی۔ حالانکہ اگر دیکھا جائے تو ایسے نقاد کو اُن امتیازی خصوصیات کی وضاحت پر بھی قادر ہونا چاہیئے جو کسی فرد کو سماج کے دوسرے افراد سے الگ کرتی ہیں۔ یہ بات اُس فرد کے فنی اور سماجی شعور کے تجزیہ سے نمایاں کی جاسکتی ہے۔ پھر بھی کبھی کبھی تاریخی اور سماجی تنقید میں یہ نقص ضرور پیدا ہوگیا ہے کہ

اس سے ادب کی جمالیاتی قدر پس پشت پڑ گئی ہے ۔ یہی صورت نفسیاتی تنقید میں بھی پیدا ہوتی ہے ۔ نفسیاتی تنقید ، شاعر یا ادیب، اُس کے ذہن ، اُس کے تخلیقی عمل کی منازل ، مواد کے حقیقت پسندانہ انتخاب اور استعمال وغیرہ کے متعلق بڑی نازک اور لطیف باتیں بتاتی ہے لیکن جب ادبی اقدار کے اخذ کرنے کا وقت آتا ہے تو اُس کے ہاتھ اچھے خاصے شل ہو جاتے ہیں ۔ تحلیل نفسی بعض معیّن جبلّی محرّکات اور لاشعور ہی کو تخلیقی عمل کا محور قرار دیتی ہے اور فن کاری کو تقریباً ایک طرح کی مجنونانہ خیال آرائی ، ایسے میں شعوری تنقیدی اصولوں سے ادبی تخلیق کے مسائل کو حل کرنا تقریباً ناممکن معلوم ہوتا ہے ۔ بعض خیالات اور تصورات کا سراغ اس سے ضرور مل سکتا ہے ، ادب کے سارے فنّی اور فکری محاسن تک رسائی نہیں ہو سکتی ۔ تاثراتی تنقید ادبی محاسن کی طرف ایک خاص شاعرانہ اور ادبی انداز میں متوجہ کرتی ہے ۔ وہ تاثر کے علاوہ کسی اصول کی روشنی میں ادب کا مطالعہ نہیں کرنا چاہتی ، اس کا معیار تقریباً انفرادی ہوتا ہے کیونکہ اس میں فرد کے جذباتی ردِّ عمل کو بنیادی قرار دیا جاتا ہے ۔ تنقید کے اور بہت سے اسالیب ہیں لیکن اس وقت ان کی تفصیل میں جانا مقصود نہیں ہے ۔ ظاہر صرف یہ کرنا ہے کہ تنقیدی نقطۂ نظر چاہے انفرادی ہو یا جماعتی ، قومی ہو یا آفاقی ، تاثراتی ہو یا تاریخی ، ہر ایک میں ناقد اپنے ذوق اور رجحان کے مطابق بعض قدروں کی جستجو کرتا ہے اور کسی مثالی معیار کو پیشِ نظر رکھ کر

ہر ادب پارے کی اہمیت یا عظمت کو ناپتا ہے ۔

اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اُس کو نگاہ میں رکھنے کے بعد یہ بات ضرور واضح ہو گی کہ اعلیٰ ادبی تنقید ایک فلسفیانہ مشغلہ ہے جس میں فکر اور فن کے متعلق پیدا ہونے والے ہر سوال کا جواب دینے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس سلسلہ میں جن دوسرے علوم سے مدد مل سکتی ہے، نقاد اُن سے کام لیتا ہے ۔ کوئی میکانکی طریق کار ہر شاعر، ادیب، فن کار یا ادبی تخلیق کے مکمل تجزیے کے لئے مفید نہیں ہو سکتا بلکہ بعض اوقات تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر شاعر اور ادیب کے مطالعہ سے نئے تنقیدی سوالات پیدا ہوتے ہیں ! یہی نہیں بلکہ ہر اعلیٰ فن کار مطالعہ کرنے والوں میں اپنے فن کے لئے ایک نیا ذوق پیدا کرتا ہے اور نقاد کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ اس نئے پن کو انفرادی اور اجتماعی، نفسیاتی اور تاریخی حقائق کی روشنی میں دیکھے تاکہ فن کار کے شعور کی تمام تہوں اور اُس کی تخلیق کی تمام پیچیدگیوں کا جائزہ لینے کے بعد اُس کے مقام اور قدر کا تعین کیا جا سکے ۔ اِسے سماجی حقیقت پسندی کا نقطۂ نظر کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ فرد، سماج، فرد کے سماجی شعور، ادبی روایت کی ابتدا اور ارتقا، ذوقِ ادب کی بدلتی ہوئی نوعیت، قومی شعور کسی حقیقت کو جو ادیب یا اُس کی تخلیق پر اثر انداز ہو سکتی ہے، نظر انداز نہیں کرتا ۔

۱۹۶۲ء