MAUR301CCT

تنقید

ایم۔ اے۔ اردو

(تیسرا سمسٹر)

نواں پرچہ

نظامت فاصلاتی تعلیم

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

حیدرآباد۔500032، تلنگانہ، بھارت

© **Maulana Azad National Urdu University, Hyderabad**
Course : Tanqeed
ISBN: 978-81-967513-9-5
First Edition: **December, 2023**

Publisher	:	Registrar, Maulana Azad National Urdu University, Hyderabad
Publication	:	2023
Copies	:	3000
Price	:	305/- (The price of the book is included in admission fees of distance mode students)
Copy Editing	:	Dr. Md Nehal Afroz, DDE, MANUU
Cover Designing	:	Dr. Mohd. Akmal Khan, DDE, MANUU
Printer	:	Print Time & Business Enterprises, Hyderabad

Tanqeed

Paper IX

For M.A. Urdu 3rd Semester

On behalf of the Registrar, Published by:

Directorate of Distance Education

Maulana Azad National Urdu University

Gachibowli, Hyderabad-500032 (TS), India
Director: dir.dde@manuu.edu.in *Publication:* ddepublication@manuu.edu.in
Phone number: 040-23008314 Website: manuu.edu.in

© All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronically or mechanically, including photocopying, recording or any information storage or retrieval system, without prior permission from the publisher (registrar@manuu.edu.in)

مدیر و پروگرام کو آرڈی نیٹر

پروفیسر نکہت جہاں

نظامت فاصلاتی تعلیم

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

مجلسِ ادارت

پروفیسر نکہت جہاں
پروفیسر، اردو
نظامت فاصلاتی تعلیم، مانو

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس
سابق صدر، شعبہ اردو
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

ڈاکٹر ارشاد احمد
اسسٹنٹ پروفیسر، اردو
نظامت فاصلاتی تعلیم، مانو

ڈاکٹر محمد نہال افروز
نظامت فاصلاتی تعلیم
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

ڈاکٹر محمد اکمل خان
نظامت فاصلاتی تعلیم
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

ڈاکٹر محمد جعفر
نظامت فاصلاتی تعلیم
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

کورس کو آرڈی نیٹر

پروفیسر نکہت جہاں، نظامت فاصلاتی تعلیم، مانو، حیدرآباد

مصنفین	اکائی نمبر
پروفیسر مظفر شہ میری، سابق صدر شعبہ اردو، حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی حیدرآباد	اکائی 1
پروفیسر محمد نسیم الدین فریس، سابق صدر شعبہ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدرآباد	اکائی 2
پروفیسر رحمت یوسف زئی (سبکدوش)، شعبہ اردو، حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی حیدرآباد /	
پروفیسر سلیمان اطہر جاوید (سبکدوش)، شعبہ اردو، سری وینکٹیشور یونیورسٹی، تروپتی	اکائی 3
ڈاکٹر سید محمود کاظمی، صدر شعبہ ترجمہ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 4، 5
پروفیسر عتیق اللہ (سبکدوش)، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی	اکائی 6، 8، 12
پروفیسر شارب رودولوی (سبکدوش)، جواہر لعل یونیورسٹی، دہلی /	
پروفیسر عتیق اللہ (سبکدوش)، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی /	
ڈاکٹر یوسف اعظمی، وائس پرنسپل شاذ کالج آپ انجینئرنگ اینڈ ٹکنالوجی، حید آباد	اکائی 7
پروفیسر جمال حسین، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ	اکائی 9
پروفیسر شارب رودولوی (سبکدوش)، جواہر لعل یونیورسٹی، دہلی /	
پروفیسر سلیمان اطہر جاوید (سبکدوش)، شعبہ اردو، سری وینکٹیشور یونیورسٹی، تروپتی	اکائی 10
پروفیسر ابوالکلام قاسمی، سابق صدر شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ	اکائی 11
پروفیسر مظفر شہ میری، سابق صدر شعبہ اردو، حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی حیدرآباد /	
ڈاکٹر محمد نہال افروز، نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدر آباد	اکائی 13
ڈاکٹر رئیس فاطمہ، اردو مترجم، ایس۔ڈی۔ او۔ آفس، سیوان صدر، بہار	اکائی 14، 16
ڈاکٹر محمد اکمل خان، نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدر آباد	اکائی 15

فہرست

پیغام	وائس چانسلر	07
پیغام	ڈائرکٹر	08
کورس کا تعارف	کورس کوآرڈی نیٹر	09

بلاک I : اردو تنقید

اکائی 1۔ تنقید کی تعریف، اہمیت وافادیت	11
اکائی 2۔ دکنی شہ پاروں میں اردو تنقید کے نمونے	26
اکائی 3۔ تنقید کے ابتدائی نقوش (تذکرے، مشاعرے اور استاد و شاگرد کا رشتہ)	73

بلاک II : صنائع وبدائع

اکائی 4۔ بلاغت و بیان	91
اکائی 5۔ علم بدیع	111

بلاک III : تنقیدی دبستان

اکائی 6۔ مغرب میں تنقید کی روایت	126
اکائی 7۔ اہم مغربی نقاد (افلاطون، ارسطو، میتھیو آرنلڈ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ)	141
اکائی 8۔ اردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات	167
اکائی 9۔ تاثراتی، جمالیاتی اور رومانی تنقید	194
اکائی 10۔ مارکسی اور سائنٹفک تنقید	207

اکائی11۔نفسیاتی تنقید 229

اکائی12۔ہیئتی،اسلوبیاتی اور ساختیاتی تنقید 246

بلاک IV : تنقیدی متون کا مطالعہ

اکائی13۔ مقدمہ شعر وشاعری 263

اکائی14۔ شعر العجم (جلد چہارم) 287

اکائی15۔ محاسن کلام غالب 305

اکائی16۔اندازے 334

نمونہ امتحانی پرچہ 352

پیغام

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی 1998 میں وطنِ عزیز کی پارلیمنٹ کے ایکٹ کے تحت قائم کی گئی۔اس کے چار نکاتی مینڈیٹس یہ ہیں۔(1)اردو زبان کی ترویج و ترقی(2)اردو میڈیم میں پیشہ ورانہ اور تکنیکی تعلیم کی فراہمی(3)روایتی اور فاصلاتی تدریس سے تعلیم کی فراہمی اور(4)تعلیم نسواں پر خصوصی توجہ۔یہ وہ بنیادی نکات ہیں جو اِس مرکزی یونیورسٹی کو دیگر مرکزی جامعات سے منفرداور ممتازبناتے ہیں۔قومی تعلیمی پالیسی 2020 میں بھی مادری اور علاقائی زبانوں میں تعلیم کی فراہمی پر کافی زور دیا گیا ہے۔

اُردو کے ذریعے علوم کو فروغ دینے کاواحد مقصد و منشا اُردو داں طبقے تک عصری علوم کو پہنچانا ہے۔ایک طویل عرصے سے اُردو کادامن علمی مواد سے لگ بھگ خالی رہا ہے۔کسی بھی کتب خانے یاکتب فروش کی الماریوں کا سرسری جائزہ اس بات کی تصدیق کردیتا ہے کہ اُردو زبان سمٹ کر چند ”ادبی“ اصناف تک محدود رہ گئی ہے۔یہی کیفیت اکثررسائل و اخبارات میں دیکھنے کو ملتی ہے۔اُردو قاری اور اُردو سماج دورحاضر کے اہم ترین علمی موضوعات سے نابلد ہیں۔چاہے یہ خود ان کی صحت و بقا سے متعلق ہوں یا معاشی اور تجارتی نظام سے،یا مشینی آلات ہوں یا ان کے گرد و پیش ماحول کے مسائل ہوں، عوامی سطح پر اِن شعبہ جات سے متعلق اردو میں مواد کی عدم دستیابی نے عصری علوم کے تئیں ایک عدم دلچسپی کی فضا پیدا کردی ہے۔یہی وہ چیلنجز ہیں جن سے اُردو یونیورسٹی کو نبرد آزما ہونا ہے۔نصابی مواد کی صورت حال بھی کچھ مختلف نہیں ہے۔اِسکولی سطح پر اُردو کتب کی عدم دستیابی کے چرچے ہر تعلیمی سال کے شروع میں زیر بحث آتے ہیں۔چوں کہ اُردو یونیورسٹی کا ذریعہ تعلیم اُردو ہے اور اس میں عصری علوم کے تقریباً سبھی اہم شعبہ جات کے کورسز موجود ہیں لہٰذا اِن تمام علوم کے لیے نصابی کتابوں کی تیاری اِس یونیورسٹی کی اہم ترین ذمہ داری ہے۔

مجھے اِس بات کی بے حد خوشی ہے کہ یونیورسٹی کے ذمہ داران بشمول اساتذہ کرام کی انتھک محنت اور ماہرین علم کے بھرپور تعاون کی بنا پر کتب کی اشاعت کا سلسلہ بڑے پیمانے پرشروع ہو چکاہے۔ایک ایسے وقت میں جب کہ ہماری یونیورسٹی اپنی تاسیس کی پچیسویں سالگرہ منا رہی ہے مجھے اس بات کا انکشاف کرتے ہوئے بہت خوشی محسوس ہو رہی ہے کہ یونیورسٹی کا نظامت فاصلاتی تعلیم از سر نو اپنی کارکردگی کے نئے سنگ میل کی طرف رواں دواں ہے اور نظامت فاصلاتی تعلیم کی جانب سے کتابوں کی اشاعت اور ترویج میں بھی تیزی پیدا ہوئی ہے۔نیز ملک کے کونے کونے میں موجود تشنگانِ علم فاصلاتی تعلیم کے مختلف پروگراموں سے فیضیاب ہورہے ہیں۔گر چہ گزشتہ برسوں کے دوران کووڈ کی تباہ کن صورت حال کے باعث انتظامی امو راورترسیل و ابلاغ کے مراحل بھی کافی دشوار کن رہے تاہم یونیورسٹی نے اپنی حتی المقدور کوششوں کو بروئے کار لاتے ہوئے نظامت فاصلاتی تعلیم کے پروگراموں کو کامیابی کے ساتھ روبہ عمل کیا ہے۔میں یونیورسٹی سے وابستہ تمام طلبا کو یونیورسٹی سے جڑنے کے لیے صمیم قلب کے ساتھ مبارک باد پیش کرتے ہوئے اس یقین کا اظہار کرتا ہوں کہ ان کی علمی تشنگی کو پورا کرنے کے لیے مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کا تعلیمی مشن ہر لمحہ ان کے لیے راستے ہموار کرے گا۔

پروفیسر سید عین الحسن

وائس چانسلر

پیغام

فاصلاتی طریقۂ تعلیم پوری دنیا میں ایک انتہائی کارگر اور مفید طریقۂ تعلیم کی حیثیت سے تسلیم کیا جاچکا ہے اور اس طریقۂ تعلیم سے بڑی تعداد میں لوگ مستفید ہورہے ہیں۔مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی نے بھی اپنے قیام کے ابتدائی دنوں ہی سے اردو آبادی کی تعلیمی صورت حال کو محسوس کرتے ہوئے اِس طرزِ تعلیم کو اختیار کیا۔مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کا آغاز1998 میں نظامتِ فاصلاتی تعلیم اور ٹرانسلیشن ڈویژن سے ہوا اوراس کے بعد 2004میں باقاعدہ روایتی طرز تعلیم کا آغاز ہوا اور بعد ازاں متعدد روایتی تدریس کے شعبہ جات قائم کیے گئے۔نو قائم کردہ شعبہ جات اور ٹرانسلیشن ڈویژن میں تقرریاں عمل میں آئیں۔اس وقت کے اربابِ مجاز کے بھر پور تعاون سے مناسب تعداد میں خود مطالعاتی مواد تحریر و ترجمے کے ذریعے تیار کرائے گئے۔

گز شتہ کئی برسوں سے یو جی سی۔ڈی ای بی UGC-DEBاس بات پر زور دیتارہا ہے کہ فاصلاتی نظامِ تعلیم کے نصابات اور نظامات کو روایتی نظامِ تعلیم کے نصابات اور نظامات سے کما حقہ ہم آہنگ کر کے نظامتِ فاصلاتی تعلیم کے طلبا کے معیار کو بلند کیاجائے۔چوں کہ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی فاصلاتی اور روایتی طرزِ تعلیم کی جامعہ ہے ،لہٰذا اس مقصد کے حصول کے لیے یوجی سی۔ڈی ای بی کے رہنمایانہ اصولوں کے مطابق نظامتِ فاصلاتی تعلیم اور روایتی نظامِ تعلیم کے نصابات کو ہم آہنگ اور معیار بلند کر کے خود اکتسابی موادSLMاز سرِ نوبالترتیب یو جی اور پی جی طلبا کے لیے چھ بلاک چوبیس اکائیوں اور چار بلاک سولہ اکائیوں پر مشتمل نئے طرز کی ساخت پرتیار کرائے جارہے ہیں۔

نظامتِ فاصلاتی تعلیم یوجی،پی جی،بی ایڈ،ڈپلوما اور سرٹیفکیٹ کورسز پر مشتمل جملہ پندرہ کورسز چلارہا ہے۔بہت جلد تکنیکی ہنر پر مبنی کورسز بھی شروع کیے جائیں گے۔متعلمین کی سہولت کے لیے 9علاقائی مراکزبنگلورو، بھوپال، دربھنگہ، دہلی، کولکاتا، ممبئی، پٹنہ، رانچی اور سری نگراور 6ذیلی علاقائی مراکزحیدرآباد، لکھنؤ، جموں ، نوح، وارانسی اور امراوتی کاایک بہت بڑا نیٹ ورک تیار کیا ہے۔ان مراکز کے تحت سرِ دست144 متعلم امدادی مراکز (Learner Support Centers) نیز 20پروگرام سنٹرس (Programme Centers)کام کر رہے ہیں، جو طلبا کو تعلیمی اور انتظامی مدد فراہم کرتے ہیں۔نظامت فاصلاتی تعلیم نے اپنی تعلیمی اور انتظامی سرگرمیوں میں آئی سی ٹی کا استعمال شروع کردیا ہے ،نیز اپنے تمام پروگراموں میں داخلے صرف آن لائن طریقے ہی سے دے رہا ہے۔

نظامتِ فاصلاتی تعلیم کی ویب سائٹ پر متعلمین کو خود اکتسابی مواد کی سافٹ کاپیاں بھی فراہم کی جا رہی ہیں، نیز جلد ہی آڈیو۔ویڈیو ریکارڈنگ کالنک بھی ویب سائٹ پر فراہم کیا جائے گا۔اس کے علاوہ متعلمین کے درمیان رابطے کے لیے ایس ایم ایس(SMS) کی سہولت فراہم کی جارہی ہے ،جس کے ذریعے متعلمین کو پروگرام کے مختلف پہلوئوں جیسے کورس کے رجسٹریشن، مفوضات ،کونسلنگ ،امتحانات وغیرہ کے بارے میں مطلع کیا جاتاہے۔

امید ہے کہ ملک کی تعلیمی اورمعاشی حیثیت سے پچھڑی اردو آبادی کو مرکزی دھارے میں لانے میں نظامتِ فاصلاتی تعلیم کا بھی نمایاں رول ہو گا۔

پروفیسر محمد رضاء اللہ خان

ڈائرکٹر، نظامت فاصلاتی تعلیم

کورس کا تعارف

زبان انسانی خیالات وجذبات کے اظہار کا موثر وسیلہ اور معاشرتی عمل ہے۔اس کے ذریعے انسان اپنا مافی الضمیر واضح کرتا ہے اوریہی انسان کو حیوان سے ممتاز کرتی ہے۔زندگی کی دلکشی اور رنگینی زبان کی بدولت ہے۔ہندوستانی زبانوں کی فہرست میں اردو کا نمایاں اور تاریخی مقام ہے۔اگر چہ اردو ہندوستان میں پیدا ہوئی تاہم اس کی وسعت اور بین الاقوامی حیثیت کا اندازہ اس بات سے ہو جاتا ہے کہ دنیا کے بیشتر ممالک میں اسے بولا اور سمجھا جا رہا ہے اور کئی یونیورسٹیوں میں باقاعدہ اسے پڑھایا جارہا ہے۔عالمی سطح پر اردو گیارہویں نمبر پر بولی اور سمجھی جانے والی زبان ہے۔اردو کا پیرایہ اظہار خوش گوار نزاکت کا آئینہ دار ہے۔اردو کا لہجہ دل آویز اور شیرینی کا شاہ کار ہے۔یہ زبان ان چند زبانوں میں سے ایک ہے ،جو اپنے اندر تمام انسانی آوازوں کی بہ خوبی ادائیگی کی صلاحیت رکھتی ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ کسی بھی زبان کو روزمرہ کے کام تک ہی محدود رکھنا کافی نہیں ہوتا۔بول چال کے علاوہ اس کا لکھنا، پڑھنا اور اس میں موجود ادب سے واقف ہونا بھی از حد ضروری ہے۔تخلیقی اعتبار سے ادب کی مختلف نوعیتیں ہیں،جہاں ادب شخصیت کو سنوارنے اور نکھارنے کا فریضہ انجام دیتا ہے وہیں اپنے قاری کو مسرت سے بصیرت تک پہنچانے کا سامان بھی مہیا کرتا ہے اور سب سے اہم درس وتدریس کی دنیا میں طلبا کی تربیت اور معلومات کی ترسیل کا بھی اہم وسیلہ ہے۔اسی مقصدکے تحت مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی نے فاصلاتی تعلیم کے طلبا کی تعلیمی ضرورت کو پورا نے کے لیے نصابی کتابوں کی تخلیق کا سلسلہ شروع کیا ہے۔

یہاں اس بات کا تذکرہ ضروری ہے کہ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن(UGC) کی ہدایت کے تحت یونیورسٹی کے روایتی اور فاصلاتی تعلیم کے لیے ایک ہی نصاب لازمی قرار دیا گیا ہے تا کہ نہ صرف ان دونوں نظام تعلیم کے طلبا کا تعلیمی معیار یکساں ہو بلکہ حصول تعلیم کے لیے فراہم کی جانے والی مختلف سہولیات کے اس دور میں طلبہ کے لیے دوران تعلیم ایک نظامِ تعلیم سے دوسرے نظامِ تعلیم کی طرف منتقلی بھی قابل عمل ہو۔

یوجی سی کے ہدایت پر عمل کرتے ہوئے نظامت فاصلاتی تعلیم ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی نے تمام مضامین میں نصابی کتابوں کی تخلیق و اشاعت کا بیڑہ اٹھایا ہے۔ان کتابوں کی تیاری میں اس امر کو ملحوظ رکھا گیا ہے کہ یہ اکتسابی مواد نہ صرف معیاری اور ہمہ گیر ہو بلکہ مضمون کے تمام اہم موضوعات کی نمائندگی بھی کرتا ہو اور مسابقتی امتحانات کی تیاری کے لیے معاون و مددگار بھی ہو سکے۔

ایم۔اے اردو کا یہ کورس چار سمسٹرز پر محیط ہے۔ہر سمسٹر میں چار، چار پرچے ہیں۔سب ہی پرچوں میں چار بلاک ہیں ،جنہیں سولہ اکائیوں میں تقسیم کیا گیا ہے، جن کے تحت موضوع سے متعلق تمام ضروری معلومات آپ تک پہنچانے کی حتی الامکان کوشش کی گئی ہے۔ہر سمسٹر میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے طلبا کو چاروں پرچوں کے امتحانات دینے کے علاوہ تفویضات کی تکمیل بھی لازمی طور پر کرنا ہے، تبھی وہ اس کورس میں کامیاب قرار دیے جائیں گے۔

ہمیں خوشی ہے کہ ہم ایم۔اے اردو کے نویں پرچے کی یہ کتاب پیش کر رہے ہیں، جس کا عنوان ''تنقید'' ہے۔طلبہ سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ فراہم کردہ نصابی کتابوں کے علاوہ جہاں تک ممکن ہو سکے تجویز کردہ کتابوں اور مشاورتی جماعتوں سے بھی بھرپور استفادہ کریں گے۔

پروفیسر نکہت جہاں
کورس کو آرڈی نیٹر

تنقید

بلاک I : اردو تنقید

اکائی 1: تنقید کی تعریف، اہمیت وافادیت

اکائی کے اجزا

1.0 تمہید
1.1 مقاصد
1.2 تنقید کی تعریف
1.2.1 تنقید کے لغوی معنی
1.2.2 تنقید کے اصطلاحی معنی
1.2.3 تنقید کی قسمیں
1.3 تنقید کی ماہیت
1.3.1 محاسن ومعائب
1.3.2 وقیع وغیر وقیع خصوصیات
1.3.3 فن پاروں کی قدر وقیمت
1.3.4 فن پاروں کے جمالیاتی اوصاف
1.3.5 تنقید صرف "کیا ہے" ہی نہیں دیکھتی
1.3.6 ذاتی پسند یا ناپسندیدگی
1.3.7 فیصلہ اور معیار
1.3.8 ترسیل وابلاغ
1.4 تنقید کی اہمیت
1.4.1 تنقید ہماری زندگی کے لیے ناگزیر ہے
1.4.2 تنقید وہی کام کرتی ہے جو ایک ڈاکٹر کرتا ہے
1.4.3 تنقید ادب کا ذوق پیدا کرتی ہے

1.4.4 تنقید معلومات ہی فراہم نہیں کرتی بلکہ بہت کچھ کرتی ہے
1.4.5 تنقید کے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آسکتی
1.4.6 تنقید بذات خود تخلیق کا درجہ رکھتی ہے
1.5 تنقید کی افادیت
1.5.1 کھوٹے سکّے الگ کیے جاتے ہیں
1.5.2 تنقید زندگی اور ادب کو سمجھاتی ہے
1.5.3 تنقید افراط و تفریط سے بچاتی ہے
1.5.4 تنقید صحیح مقام دلاتی ہے
1.5.5 تنقید ادب کی رہنمائی کرتی ہے
1.6 اکتسابی نتائج
1.7 کلیدی الفاظ
1.8 نمونہ امتحانی سوالات
1.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
1.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
1.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
1.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1.0 تمہید

کہتے ہیں کہ ایران میں، کسی مصور نے ایک تصویر بنا کر، چوراہے پر لٹکا دی اور اس کے نیچے یہ لکھ کر چیلنج کیا کہ کون ایسا دیدہ ور ہے جو اس میں کوئی نقص نکال سکتا ہے؟ تصویر میں یہ دکھایا گیا تھا کہ، ایک انسانی ہاتھ ہے جس کی ہتھیلی پر انگور کا ایک خوشہ رکھا ہوا ہے اور ہاتھ پر ایک چڑیا بیٹھی انگوروں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہی ہے۔ تصویر کی خوبی یہ تھی کہ انسانی ہاتھ، انگور اور چڑیا بالکل اصلی معلوم ہو رہے تھے اور مصور کا دعویٰ تھا کہ کوئی اس تصویر کو نقلی ثابت کر ہی نہیں سکتا۔ جب تصویر لگ چکی تو بازار سے گزرنے والا ہر شخص بت بنا اسے گھورتا رہا کہ آخر اس میں نقص کہاں ہے اور کیا ہے؟ ایک ہفتہ گزر گیا۔ کوئی تنقید سامنے نہیں آئی۔ مصور خوش تھا کہ اس کی تصویر بالکل اصلی ثابت ہو رہی ہے۔ تاہم، ایک کم عمر لڑکے کی نظر میں ایک نقص آ ہی گیا۔ لڑکے نے یہ دعویٰ کیا کہ یہ تصویر اصلی نہیں ہو سکتی ہے اور یہ دلیل دی کہ اگر انسانی ہاتھ اصلی ہوتا تو چڑیا کبھی اس پر آ کر نہیں بیٹھتی۔ یہ ناممکن ہے۔ لڑکے کی یہ دلیل تسلیم کر لی گئی اور یوں تصویر کے اصلی ہونے کا دعویٰ غلط ثابت ہو گیا۔ اس حکایت سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ کسی چیز کی، خوبیوں میں مگن ہو جانا بھی درست نہیں ہے اور

محض اس کی خامیوں پر نظر ٹکانا بھی صحیح نہیں ہے۔ صحیح نظر وہی ہے جو کسی چیز کی خوبیوں اور خامیوں دونوں کو دیکھ لیتی ہے۔یہی تنقید ہے۔

1.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہوجائیں گے کہ:

- تنقید کی لغوی و اصطلاحی تعریف سے بیان کر سکیں۔
- تنقید کے اقسام پر روشنی ڈال سکیں۔
- تنقید ادب کے لیے کتنی ضروری ہے۔اس کے بارے میں اظہار خیال کر سکیں۔
- تنقید ادب کی رہنمائی کرتی ہے،اس نظریے کی وضاحت کر سکیں۔
- تنقید افراط و تفریط سے بچاتی کیسے ہے؟اسے واضح کر سکیں۔

1.2 تنقید کی تعریف

تنقید کی تعریف کو دو طرح سے سمجھا جائے گا۔(1)لغوی (2)اصطلاحی

1.2.1 تنقید کے لغوی معنی:

لغوی معنوں کے اعتبار سے کھرے اور کھوٹے کی پرکھ کا نام تنقید ہے۔ ہر چیز کے دو رخ ہوتے ہیں ایک کھرا، اور دوسرا کھوٹا۔ بسا اوقات چیز کا کھرا پن فوری طور پر نظر میں آجاتا ہے اور کھوٹا پن ڈھونڈنے پر ظاہر ہوتا ہے۔ جس کی نگاہ تیز ہوتی ہے وہ ان دونوں پہلوؤں کو بہ یک نظر دیکھ لیتا ہے مثلاً ایک سنار سونے کو کسوٹی پر گھس کر اندازہ کرلیتا ہے کہ آیا یہ سونا کھرا ہے یا کھوٹا؟ اگر کھرا ہے تو کتنا کھرا اور کھوٹا ہے تو کتنا کھوٹا؟ ایک تاجر اشیا کو چھو کر سمجھ جاتا ہے کہ کوئی شے کتنی کھری ہے یا کتنی کھوٹی؟ یہی طریقہ کار زندگی کے ہر معاملے میں کام آتا ہے۔ آدمی اپنی ضرورت کی چیزوں کو اسی طرح پرکھتا ہے اور ان کا انتخاب کرتا ہے۔اس پرکھ کا نام تنقید ہے۔

1.2.2 تنقید کے اصطلاحی معنی:

اصطلاحی معنوں میں تنقید اس تجزیاتی عمل کا نام ہے، جس کے تحت کسی فن پارے کی تشریح و توضیح کرنے کے علاوہ اس کی قدر و قیمت متعین کی جاتی ہے۔ کسی غزل، نظم، افسانہ، ڈراما، ناول یا کسی ادبی تخلیق کا مطالعہ کرکے اس کی خوبیوں اور خامیوں کو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرتے ہوئے فن پارے اور فن کار کے مقام کا تعین کریں تو اس عمل کو تنقید یا ادبی تنقید کہا جاتا ہے۔ چنانچہ اسکاٹ جیمس اپنی شہرہ آفاق کتاب Making of Literature میں لکھتا ہے:

> "۔۔۔ ایک ادبی تخلیق صرف لکھنے والے ہی سے نہیں بلکہ پڑھنے والے سے بھی تعلق رکھتی ہے۔۔۔ نقاد ایک قاری کی حیثیت رکھتا ہے جو کہ بغیر کچھ نظر انداز کیے ہوئے اس کی گہرائیوں میں پوشیدہ معانی اور آواز کے لہجے کو سمجھتا ہے۔ جو کچھ کہ اس میں کہا گیا ہے، وہ اس کو پسند کرے

یا نہ کرے وہ خواہ سچ ہو یا جھوٹ، شیریں ہو یا تلخ، لیکن جہاں تک اس بات کا تعلق ہے اسے اس کو اچھی طرح سمجھنا چاہیے۔ اور پھر اس کو اچھائی یا برائی کا فیصلہ کرنا چاہیے۔"

(بحوالہ شارب ردولوی۔ جدید اردو تنقید۔ اصول و نظریات، ص 89)

کسی فن پارے کا تجزیہ کرنا اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں کا فیصلہ کرنے کو اصطلاح میں تنقید کہتے ہیں۔ فرانسس بیکن کہتا ہے:

"تردید کرنے یا غلط ثابت کرنے کے لیے نہ پڑھو اور نہ ہر چیز کو سچ سمجھ لو اور اس پر اعتبار کر لو۔ محض گفتگو کرنے کے لیے بھی نہ پڑھو بلکہ وزن کرنے اور غور کرنے کے لیے پڑھو۔"

(فرہنگ ادبی اصطلاحات، کلیم الدین احمد، ص 52)

یعنی وزن کرنے اور رائے دینے کے عمل کو بھی تنقید کہتے ہیں۔

1.2.3 تنقید کی قسمیں:

لغوی اور اصطلاحی معنی کے اعتبار سے تنقید کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ایک نظریاتی تنقید اور دوسرے عملی تنقید

(الف) نظریاتی تنقید:

تنقید کی اس قسم میں فن اور ادب کے تعلق سے کوئی خیال یا نظریہ پیش کیا جاتا ہے کہ فن یا فن کار یا شعر و ادب کو کیسا ہونا چاہئے اور کیسا نہیں ہونا چاہئے؟ وغیرہ۔ جیسے مولانا الطاف حسین حالیؔ نے اپنی تصنیف مقدمہ شعر و شاعری میں لکھا ہے کہ غزل کو کیسا ہونا چاہئے اور کیسا نہیں ہونا چاہئے؟ یا یہ کہ اُردو میں کون سی صنف سخن سب سے زیادہ کار آمد ہے اور کون سی صنف بے کار ہے؟ یا یہ کہ شعر کے لیے وزن کی ضرورت ہے یا نہیں؟ قافیہ کی ضرورت ہے یا نہیں؟ وغیرہ۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے نظریاتی تنقید کو کچھ اور وسعت بخشتے ہوئے لکھا ہے:

"نظری تنقید میں اصولوں کی بحث ہوتی ہے یعنی اس میں یہ بتایا جاتا ہے کہ ادب اور آرٹ کیا ہیں؟ ان کی اہمیت اور ضرورت کیا ہے؟ ان کا حسن کاری سے کیا تعلق ہے؟ ان کو زندگی کے ساتھ ہم آہنگ ہونا چاہیے یا نہیں۔" (تنقیدی زاویے، ص 63)

چناں چہ شعر و ادب کے مسائل کی تفہیم کے بعد ان کے حل سمجھانے اور اصولوں کی شکل میں نئی تجویزیں پیش کرنے کو نظریاتی تنقید کہتے ہیں۔

(ب) عملی تنقید:

کسی نظریہ یا اصول نقد کے پیش نظر، کسی فن پارہ کو پرکھنے کا عمل، عملی تنقید کہلاتا ہے۔ مثلاً مارکس کے نظریہ ادب کے پیش نظر کسی افسانہ، ناول، ڈرامے، یا شعری تصنیف کا تجزیہ کرنے کا نام عملی تنقید ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری میں حالیؔ نے شاعری کے تعلق سے جو نظریات پیش کیے ہیں ان کو بنیاد بنا کر انہوں نے اُردو کی اصناف شاعری پر عملی تنقید کی ہے۔ مولانا شبلی کی تصنیف "موازنہ انیس و دبیر" عملی

تنقید کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے نہایت سلجھے ہوئے انداز میں عملی تنقید کی تعریف ان لفظوں میں کی ہے:

" عملی تنقید اس کو کہتے ہیں جس میں کوئی نقاد بنائے ہوئے اصولوں کی روشنی میں کسی وقت کے ادب اور آرٹ کے کسی مخصوص شاہ کار کو دیکھتا ہے، پرکھتا ہے اور ان کا جائزہ لیتا ہے۔ یعنی وہ ان پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے۔" (تنقیدی زاویے، ص 68)

بہ الفاظ دیگر، کسی فن پارہ کی خوبیوں اور خامیوں کو کسی مخصوص نظریہ کے تحت جانچنے اور پرکھنے کا نام عملی تنقید ہے۔

1.3 تنقید کی ماہیت

تنقید کیا ہے؟ اگر سادہ زبان میں کہا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ، کھرے اور کھوٹے کو الگ الگ کرنے کا نام تنقید ہے۔ یعنی دودھ کا دودھ، پانی کا پانی الگ کرنے کو تنقید کہتے ہیں۔ اچھے اور برے، بلند اور پست، اندھیرے اور اُجالے اور زیر و زبر کو الگ کرنے اور ان کے مقام کا تعین کرنے کو تنقید کا نام دیا جاسکتا ہے۔ آل احمد سرور نے نہایت جامعیت کے ساتھ تنقید کی تعریف یوں کی ہے:

"تنقید کا کام فیصلہ ہے۔ دودھ کا دودھ، پانی کا پانی الگ کر دیتی ہے۔ تنقید وضاحت ہے۔ تجزیہ ہے۔ تنقید قدریں متعین کرتی ہے۔ ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے۔ تنقید انصاف کرتی ہے۔ ادنیٰ اور اعلیٰ جھوٹ اور سچ، پست اور بلند کے معیار قائم کرتی ہے۔" (تنقید کیا ہے، ص 199)

تنقید کی اس جامع تعریف کے بعد آیئے اب تفصیل کے ساتھ تنقید کی مختلف صفات کا جائزہ لیں۔ سب سے پہلے یہ دیکھیں کہ تنقید کسی فن پارہ کے محاسن و معائب کا جائزہ کیوں کر لیتی ہے؟

1.3.1 محاسن و معائب:

کسی مخصوص فن پارہ کا تجزیہ یوں کیا جائے کہ اس کے محاسن و معائب آئینہ ہو جائیں، تنقید کہلاتا ہے۔ فن پارہ کے محاسن سے مراد فنی خوبیاں اور معائب سے مراد فنی سقم ہیں۔ یہ تجزیہ کئی سطحوں پر کیا جاسکتا ہے۔ ایک شاعر یا ادیب کی تمام شعری و نثری تخلیقات کا تجزیہ یا اس کی کسی ایک صنف ادب کا تجزیہ یا کسی ایک شعر کا تجزیہ وغیرہ۔ مثلاً۔

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا
ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا

علامہ اقبال کا یہ بہت مشہور شعر ہے۔ ہندوستان کا بچہ بچہ اسے جانتا اور پسند کرتا ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ یہ شعر سادہ، پر اثر ہے اور رواں ہے تاہم بے عیب نہیں ہے۔ اس میں ایطائے جلی کا عیب پوشیدہ ہے۔ ایطائے جلی ایک فنی غلطی ہے جو مطلع کے قافیہ میں سرزد ہوتی ہے۔ اگر کسی مطلع میں ایک جیسے معنوی قافیہ استعمال کیے جائیں تو یہ عیب پیدا ہوتا ہے۔ جیسے مذکورہ شعر میں، ہندوستاں کا قافیہ گلستاں باندھا گیا ہے۔ یہ دونوں لفظ، ایک لاحقے، ستاں، سے بنے ہیں۔ اگر ان میں سے، ستاں، نکال دیا جائے تو، ہندو، اور، گل، بطور قافیے کے بچتے ہیں۔ جو اصل میں ایک دوسرے کے قافیے نہیں ہیں۔ ہندو کا قافیہ خوش بو اور گل کا قافیہ پل ہو سکتا ہے۔ مگر ہندو کا قافیہ گل نہیں ہو سکتا۔ بایں وجہ

اس شعر میں ایطائے جلی کا عیب واقع ہوا ہے۔ غرض اس طرح کسی تخلیق کے محاسن و معائب کے الگ الگ کرنے کو تنقید کہتے ہیں اور یہ تنقید کا بنیادی اصول ہے چنانچہ Webster,s new International dictionary میں درج ہے:

"ادب و فن کے حسن و قبح کو علم و صحت کے ساتھ جانچنے کا نام تنقید ہے۔"

(بحوالہ پروفیسر نجم الہدیٰ، فن تنقید اور تنقیدی مضامین، ص6)

علم و صحت کے ساتھ جانچنے کا مطلب، فن پارہ کی خوبیوں اور خامیوں کو مناسب دلائل کے ساتھ ثابت کرنا ہے۔

1.3.2 وقیع و غیر وقیع خصوصیات:

تنقید کسی فن پارہ کی وقیع خصوصیات کو اس کی غیر وقیع خصوصیات سے ممیز کرتی ہے۔ Encyclopedia Italiana میں لکھا ہے:

"انسانی ذہن کا ہر وہ فعل یا عمل تنقید ہے جو کسی مخصوص شئے کی وقیع خصوصیات کو اس کی غیر وقیع خصوصیات سے ممیز کرے۔"

اگر کسی تخلیق پارے میں وقیع اور غیر وقیع دونوں طرح کی خصوصیات موجود ہوں تو ان میں وقیع خصوصیات کو اجاگر کرنا اور غیر وقیع خصوصیات کی نشان دہی کرنا تنقید ہے۔ مثلاً اگر کسی افسانے کا پلاٹ، کردار نگاری اور اندازِ پیش کش وغیرہ خوب ہیں مگر کہیں کہیں زبان حسب حال استعمال نہیں ہوئی ہو تو دونوں پہلوؤں کو الگ الگ کر کے وقعت کے اعتبار سے دونوں کے مقام کا تعین کرنا تنقید ہے۔

نوٹ: یہ تنقیدی عمل، پہلے عمل سے یوں الگ ہے کہ اول الذکر میں فن پارے کی خوبیوں اور خامیوں کو الگ الگ کیا جاتا ہے جبکہ ثانی الذکر میں خامیوں کو نہیں بلکہ غیر وقیع خصوصیات کو وقیع خصوصیات سے ممیز کیا جاتا ہے۔ خامیوں کو رد کیا جاتا ہے جبکہ غیر وقیع خصوصیات کو رد نہیں کیا جاتا۔ ان کی اہمیت کم کر دی جاتی ہے۔

1.3.3 فن پاروں کی قدر و قیمت:

تنقید کا کام فن پاروں کی قدر و قیمت کا تعین بھی ہے۔ American Dictionary of Philosophy and psychology میں تنقید کا یہ اصول یوں لکھا گیا ہے:

"تنقید کے معنی ہیں فن کاروں کی قدر و قیمت کا تعین...... یعنی ایک ایسا عمل جس میں بدیہی طور پر تربیتِ ذوق بھی شامل ہے اور اس لیے یہ ترجیح و تفضیل کا اعلانیہ ہے۔"

(بحوالہ پروفیسر نجم الہدیٰ، فن تنقید اور تنقیدی مضامین، ص6)

کسی فن پارہ کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لیے اس طرح کے دوسرے فن پاروں سے اس کا تقابل کرنا ضروری ہوتا ہے۔ جب ایک جیسی دو تخلیقات سامنے آتی ہیں تو ان میں موازنہ کر کے ایک کو دوسرے پر ترجیح دی جاتی ہے۔ مثلاً یہ دو مصرعے:

ع فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں (مرزا دبیر)

ع مولانے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں (میر انیس)

ان دونوں مصرعوں میں ایک ہی بات بیان کی گئی ہے۔ تاہم انداز بیان الگ الگ ہے۔ موقع اور محل کے لحاظ سے یہاں دوسرے مصرعے کو ترجیح دی جائے گی کیوں کہ رسول پاکؐ کے نواسے حضرت امام حسین کبھی اپنی زبان سے اپنے لیے "علیہ السلام" جیسے الفاظ نہیں کہیں گے۔ وہ نہایت سادگی سے سرجھکا کر یہی کہیں گے کہ وہ حسین ہیں۔ چناں چہ دوسرے مصرعے کو ترجیح دی جائے گی۔ جب اسی طرح ایک تخلیق کہ دوسری تخلیق پر ترجیح دی جائے گی تو اس سے اس کی قدر وقیمت کا اندازہ ہوتا رہے گا اور اس طرح قاری کے ذوق کی تربیت ہوگی۔

1.3.4 فن پاروں کے جمالیاتی اوصاف:

تنقید کا ایک عمل، فن پارہ کے جمالیاتی اوصاف واقدار کے فیصلہ سے متعلق ہے۔ Encyclopedia Americana کے مطابق:

> "تنقید ایک فن ہے، ادب یا فنون لطیفہ میں کسی جمالیاتی شے کے اوصاف اور اقدار کے متعلق فیصلہ کرنے کا۔"
>
> (بحوالہ پروفیسر نجم الہدی، فن تنقید اور تنقیدی مضامین، ص6)

فن پارہ کے جمالیاتی اوصاف کیا ہیں؟ خیالات، کیفیات اور شعر کا طرزِ اظہار وغیرہ ہر ایک کا تعلق جمالیاتی اوصاف سے ہے۔ خیالات کی خوبصورتی، کیفیات کا حسن اور اسلوب اظہار کے مختلف وسائل، مثلاً تشبیہ، استعارہ، صنعتوں کا انتخاب، یا نثر میں، نثری وسائلِ اظہار کا انتخاب سب کچھ اگر خوبصورت ہوں تو تخلیق خوبصورت ہوگی ورنہ وہ ترسیل کے بھدے پن کی شکار ہو جائے گی۔ چنانچہ تنقید کا زریں اصول یہ ہے کہ فن پارہ کے جمالیاتی اوصاف کو اہمیت دی جائے اور ان کی قدر وقیمت واضح کی جائے۔ مثلاً فیض احمد فیض کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے۔

رنگ پیراہن کا، خوش بو زلف لہرانے کا نام
موسم گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام

اس شعر میں، خیال، طرزِ اظہار سب کچھ خوبصورت ہے۔ فن پارے کی انہیں خوبصورتیوں اور جمالیاتی اوصاف کو اجاگر کرنا تنقید ہے۔

1.3.5 تنقید صرف "کیا ہے" ہی نہیں دیکھتی:

تنقید نہ صرف خامیوں کی نشان دہی کرتی ہے بلکہ انہیں دور کرنے اور فن پارہ کو بہتر بنانے کے لیے مشورے بھی دیتی ہے۔ پروفیسر نجم الہدی لکھتے ہیں:

> "تنقید کا ایک پہلو "کیا ہے" ہے۔ اور دوسرا پہلو "کیا ہونا" چاہیئے" ہے۔ تنقید کو دونوں سے سروکار ہے۔" (فن تنقید اور تنقیدی مضامین، ص8)

چناں چہ تنقید محض خوبیوں اور خامیوں کو الگ الگ کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ بتانا بھی تنقید ہے کہ ان خامیوں کو دور کیسے کیا جاسکتا

ہے اور خوبیوں کو مزید بہتر کیسے بنایا جاسکتا ہے۔ مثلاً عروج زیدی کا شعر ہے۔

درِ جنت پہ میں پہنچا تو یہ مجھ کو پیام آیا
جہاں پہلے پہل کھائی تھی ٹھوکر وہ مقام آیا

شعر اچھا ہے مگر یہ عیب ہے کہ مرنے کے بعد کسی کو کہیں سے کوئی پیام آنے والی بات قرین قیاس نہیں ہے؟ نہ دنیا سے نہ آخرت سے۔ چناں چہ ابر احسنی گنوری نے اس عیب کو یوں دور کیا ہے:

درِجنت پہ میں پہنچا تو یہ غیبی پیام آیا
جہاں پہلے پہل کھائی تھی ٹھوکر وہ مقام آیا

(ابر احسنی اور اصلاح سخن، عنوان چشتی، نعیم الدین رضوی، ص125)

اصلاح کے بعد نہ صرف یہ کہ شعر کا عیب دور ہو گیا ہے بلکہ شعر خاصا بلند ہو گیا ہے۔

1.3.6 ذاتی پسند یا ناپسندیدگی:

صحت مند تنقید کے لیے ضروری ہے کہ فن پارے کا تجزیہ کرتے وقت ذاتی پسند یا ناپسندیدگی کی خلل اندازی نہ ہو۔ شومیکر (Schomaker) نے اپنی تصنیف Elements of Critical theory میں لکھا ہے:

"ذاتی پسند یا ناپسندیدگی کی خلل اندازی کے بغیر غیر جانب داری کے ساتھ اشیا کو ان کی صحیح شکل و صورت میں دیکھنے کا نام تنقید ہے۔"

(بحوالہ نجم الہدیٰ، فن تنقید اور تنقیدی مضامین ص 5)

یہ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ انسان اکثر اوقات کسی چیز کے فیصلہ یا انتخاب میں جانب داری اور ذاتی پسند یا ناپسندیدگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ یا وہ اپنے کسی پسندیدہ نظریہ کا شکار ہو جاتا ہے یا پھر اپنی ذہنی تربیت کے دامِ فریب میں پھنس جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے وہ اپنے فیصلوں میں جانب دار ہو جاتا ہے۔ تنقید کا اصول یہ ہے کہ، فن پارہ کو معروضی انداز میں، اس کی اصلی شکل و صورت میں پرکھا جائے، تاکہ اس کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ کیا جاسکے۔

1.3.7 فیصلہ اور معیار:

زیر مطالعہ فن پارہ کے تعلق سے فیصلہ کرنا بھی تنقید ہے۔ فیصلہ کرنے کا یہ فائدہ ہے کہ اس سے شعر و ادب کا معیار قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ پروفیسر نجم الہدیٰ لکھتے ہیں:

"محاسن و معائب کی تمیز، اوصاف و اقدار کا تعین، وقیع اور غیر وقیع خصوصیات کے مابین امتیاز، موازنہ اور ترجیح، غرض جتنی باتیں تنقید کے متعلق کہی گئی ہیں سب کا تعلق فیصلہ اور معیار سے ہے۔" (بحوالہ نجم الہدیٰ، فن تنقید اور تنقیدی مضامین، ص7)

تنقید و تجزیہ کا مطلب یہ ہے کہ فن پارہ کے تعلق سے کوئی سلجھا ہوا مدلل فیصلہ دیا جائے یہ فیصلہ کیا جائے کہ زیر مطالعہ تخلیق کی ادبی قدر و قیمت کیا ہے؟ اس کے جمالیاتی اوصاف کیا ہیں؟ اور اس کے محاسن و معائب کون کون سے ہیں؟ اس طرح کے تجزیاتی فیصلوں سے شعر و ادب کا معیار قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ چنانچہ میتھو آرنلڈ نے رائے دی ہے کہ دنیا میں ایک اعلیٰ معیار کو عام کرنے کا نام تنقید ہے۔

"دنیا میں جو بہتر سے بہتر باتیں معلوم ہیں یا سوچی گئی ہیں، انہیں غیر جانب دارانہ طور پر جاننے اور عام کرنے کی لگن کو تنقید کا نام دیا جا سکتا ہے۔"

(بحوالہ نجم الہدیٰ، فن تنقید اور تنقیدی مضامین، ص6)

ڈرائیڈن نے لکھا ہے:

"تنقید، جیسا کہ ارسطو نے اس کی پہلے تشکیل کی، اچھا فیصلہ کرنے کا معیار ہے"

(فرہنگ ادبی اصطلاحات۔ کلیم الدین احمد، ص 52)

باالفاظ دیگر خوب سے خوب تر کی جستجو اور اس کی تشہیر و اشاعت کا نام تنقید ہے۔

نوٹ: بعض ناقدین فیصلہ کرنے کے حق میں نہیں ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس طرح ادب میں گمراہی پھیل جائے گی۔ بہتر یہی ہے کہ فیصلہ نہ کیا جائے بلکہ فیصلے کی طرف اشارہ کر دیا جائے۔ نورالحسن نقوی نے اس کی وضاحت یوں کی ہے:

"اعلا درجے کی تنقید اچھے برے کا دوٹوک فیصلہ نہیں کرتی بلکہ فیصلہ کرنے میں قاری کی مدد کرتی ہے۔"

فیصلہ کرنے میں قاری کی مدد کرنا ذرا مشکل کام ہے۔ اسی لیے وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

"ایسا کرنے میں وہ اپنا راستہ لمبا کر لیتی ہے۔ کبھی وہ فن پارے کی صراحت کرتی ہے۔ کبھی تشریح و ترجمانی اور کبھی تحلیل و تجزیے سے کام لیتی ہے۔"

(فن تنقید اور اُردو تنقید نگاری، ص9)

تنقید میں یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے کہ آیا فن پاروں کے تعلق سے کوئی حتمی فیصلہ دیا جائے یا محض اس کی طرف رہ نمائی کر دی جائے۔

1.3.8 ترسیل و ابلاغ:

تنقید کا کام یہ بھی ہے کہ ناقد یہ بھی دیکھے کہ فن پارہ کی ترسیل ہوئی بھی ہے یا نہیں؟ یا یہ دیکھے کہ ترسیل میں کسی طرح کا جھول تو نہیں رہ گیا؟ تنقید یہ دیکھتی ہے کہ وہ اس خامی کو کیسے درست کر سکتی ہے؟ کیوں کہ ہیگل کے مطابق جب فن کار اپنے تجربے کو دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے، تبھی فن وجود میں آتا ہے۔ (بحوالہ فن تنقید اور اردو تنقید نگاری ص14)۔ لہٰذا فن پارہ کے ترسیل و ابلاغ کے پہلو پر نظر رکھنا تنقید کا ایک اہم اصول ہے۔

1.4 تنقید کی اہمیت

تنقید کی افادیت ہی تنقید کی اہمیت ہے۔ جب کوئی چیز فائدہ مند ہے تو وہ اہمیت بھی اختیار کر جاتی ہے۔ اس لحاظ سے تنقید کی اہمیت

بہ خوبی واضح ہو جاتی ہے۔

1.4.1 : تنقید ہماری زندگی کے لیے ناگزیر ہے

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا قول ہے کہ "تنقید ہماری زندگی کے لیے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سانس۔ دوسرے لفظوں میں زندہ رہنے کے لیے تنقید اور تنقیدی شعور کا ہونا لازمی ہے۔ کیوں کہ یہ تنقید ہی ہے جو زندگی کے صحیح اور غلط راستوں کے درمیان فرق کرنے میں انسان کی مدد کرتی ہے۔

1.4.2 : تنقید وہی کام کرتی ہے جو ایک ڈاکٹر کرتا ہے

آئی۔اے۔ رچرڈس کا خیال ہے:

"جو کام ایک ڈاکٹر جسم کے لیے کرتا ہے۔ تنقید ادب کے لیے کرتی ہے۔ وہ ذہنی صحت کا معیار قائم کرتی ہے۔"

ڈاکٹر جسم کے لیے دوا بھی تجویز کرتا ہے اور ضرورت پڑنے پر نشتر کا بھی استعمال کرتا ہے۔ ناقد بھی، بیمار ادب کا علاج کرتا ہے تو اس کے کچھ حصوں کو کاٹ کر پھینک دینے میں تامل بھی نہیں کرتا۔ اس لحاظ سے تنقید کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔

1.4.3 تنقید ادب کا ذوق پیدا کرتی ہے:

تنقید کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ وہ عوام وخواص میں ادب کا ستھرا ذوق پیدا کرتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

"تنقید کا ایک بڑا کام ایک ادبی اور فنی فضا پیدا کرکے عوام کے ذوق میں نکھار پیدا کرنا اور ان کے معیار فن وادب کو بلند کرنا بھی ہے۔"

ظاہر ہے، جو فن شعر وادب کو ایک معیار عطا کرتا ہے اس کی اہمیت سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔

1.4.4 تنقید معلومات ہی فراہم نہیں کرتی بلکہ بہت کچھ کرتی ہے:

عمدہ تنقید کی اہمیت اس لیے ہے کہ وہ بہ یک وقت کئی کام کرتی ہے اور کئی طرح کی معلومات فراہم کرتی ہے۔ آل احمد سرورؔ لکھتے ہیں:

"اچھی تنقید معلومات ہی فراہم نہیں کرتی بلکہ وہ سب کام کرتی ہے جو ایک مورخ، ماہر نفسیات ایک شاعر اور ایک پیغمبر کرتا ہے۔" (تنقید کیا ہے، ص 196)

1.4.5 تنقید کے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آسکتی:

تنقید کی اہمیت یوں بھی ہے کہ اس کے بغیر عمدہ تخلیق وجود میں نہیں آسکتی۔ پروفیسر نجم الہدیٰ کے مطابق:

"مفکرین اور ناقدین کی اکثریت اس بات پر متفق ہے کہ اعلیٰ تخلیق بغیر تنقیدی شعور کے ممکن نہیں ہے۔ اس لیے یہ کہنا بجا ہے کہ ہر تخلیق میں تنقیدی شعور کارفرما ہوتا ہے۔"

(فن تنقید اور دوسرے مضامین، ص 6)

آل احمد سرور نے حتمی طور پر یہ رائے دی ہے:

"بڑے تخلیقی کارنامے بغیر ایک اچھے تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آسکتے۔ تخلیقی جوہر کے بغیر تنقیدی شعور گم راہ ہو جاتا ہے اور تنقیدی شعور بغیر تخلیقی استعداد کے بے جان رہتا ہے۔"

(تنقید کیا ہے اور دوسرے مضامین، ص185)

اس خیال کو ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے انداز میں یوں پیش کیا ہے:

"جب ایک تخلیقی ذہن دوسرے سے بہتر ہوتا ہے تو اکثر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ جو بہتر ہوتا ہے وہ تنقیدی صلاحیت زیادہ رکھتا ہے۔" (بحوالہ کتاب مذکور، ص195)

کوئی فن کار جب کسی چیز کو تخلیق کرتا ہے تو وہ تخلیق کرنے سے پہلے اور بعد میں کئی زاویوں سے اس پر نظر ڈالتا ہے اور اسے خوب سے خوب تر بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اگر تنقید نہ ہو تو کوئی عمدہ فن پارہ تخلیق ہو ہی نہیں سکتا۔

1.4.6 تنقید بذات خود تخلیق کا درجہ رکھتی ہے:

تنقید کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ تنقید بہ ذات خود ایک تخلیق کا درجہ رکھتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

"تنقید بہ ذاتِ خود بھی اہم ہے۔ اس کی خود اپنی ایک تخلیقی حیثیت ہے۔ وہ خود ایک فن ہے اور فن جس طرح اہمیت کا حامل ہوتا ہے، تنقید بھی اہمیت رکھتی ہے۔ ادب کی طرح اندازِ بیان اور طرزِ ادا کو تنقید میں بھی زیادہ سے زیادہ دلچسپ بنایا جاسکتا ہے۔ اور اس میں بھی جمالیاتی خوبیاں پیدا کی جاسکتی ہیں۔ اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ کیوں کہ بہرحال وہ بھی ادب ہی ہے۔"

(بحوالہ فن تنقید اور دوسرے مضامین، ص7)

ہڈسن نے یہ وجہ بتاتے ہوئے کہ تنقید بہ ذات خود تخلیق کا درجہ کیوں کر رکھتی ہے، لکھا ہے:

"سچی تنقید بھی چوں کہ اپنا مواد اور جذبہ زندگی سے لیتی ہے اس لیے اپنے رنگ میں وہ بھی تخلیق ہی ہے۔" (بحوالہ تنقید کیا ہے، ص195)

لہٰذا تنقید کی ادبی اہمیت کے پیش نظر تنقید کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔

1.5 تنقید کی افادیت

تنقید کی افادیت گوناگوں ہے۔ زندگی اور ادب کا شاید ہی کوئی ایسا شعبہ ہو گا جو تنقید کی افادیت سے مستفیض نہ ہو گا۔ تنقید ہر قدم پر زندگی اور ادب کی رہنمائی کرتی ہے۔

1.5.1 کھوٹے سکّے الگ کیے جاتے ہیں:

تنقید چونکہ کھرے اور کھوٹے کی پرکھ کا نام ہے لہٰذا تنقید سے یہ فائدہ پہنچتا ہے کہ کھری چیز کو اس کا مقام حاصل ہوتا ہے اور کھوٹی

چیز کو اس کی حیثیت دکھادی جاتی ہے۔ بایں وجہ ادب میں کھوٹے پن کے رواج کو ختم کیا جاسکتا ہے اور اسے صحت مند بنایا جاسکتا ہے۔

1.5.2 تنقید زندگی اور ادب کو سمجھاتی ہے:

تنقید کا براہ راست تعلق زندگی اور ادب دونوں سے ہے۔ چنانچہ زندگی اور ادب کے متعلق جتنی بھی باتیں ہیں، تنقید انہیں سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔

تنقید فلسفہ جمال کو بھی سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ زندگی اور ادب کے عام جمالیاتی پہلوؤں کی افہام و تفہیم میں تنقید اہم رول ادا کرتی ہے۔ احساس جمال کے بغیر زندگی اور ادب دونوں بد صورتی کا شکار ہو جاتے ہیں۔

1.5.3 تنقید افراط و تفریط سے بچاتی ہے:

صحت مند تنقید ادب کو افراط و تفریط سے بچاتی ہے۔ ادب کی حدیں مقرر کرتی ہے۔ مبالغہ کی حد، تخیل کی حد، الفاظ کی حد، جذبات کی حد اور جوش اظہار و بیاں کی حد وغیرہ۔ حدوں کے تعین کی وجہ سے ادب افراط و تفریط کا شکار ہونے سے بچ جاتا ہے اور وہ ایک اعتدال پر قائم رہتا ہے۔

1.5.4 تنقید صحیح مقام دلاتی ہے:

تنقید فن پاروں اور فن کاروں کو ان کا صحیح مقام دلاتی ہے۔ تنقید اگر نہ ہو تو فن پارہ کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ لگانا کارِ دشوار ہو اور فن کار کے مقام و مرتبہ کا تعین بھی اتنا ہی مشکل کام ہو جائے۔ اس کی وجہ سے ادب ناانصافی کا شکار ہو جائے گا، جس کے نتیجہ میں اعلیٰ ادبی اقدار معدوم ہوتے جائیں گے۔

1.5.5 تنقید ادب کی رہنمائی کرتی ہے:

تنقید ادب کی رہ نمائی کرتی ہے اور وہ اسے موزونیت اور قرینہ عطا کرتی ہے۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

"تنقید کے بغیر ادب ایک ایسا جنگل ہے جس میں پیداوار کی کثرت ہے، موزونیت اور قرینہ کا پتہ نہیں ہے۔" (تنقید کیا ہے؟ص199)

موزونیت اور قرینہ عطا کیا جائے تو جنگل بھی خوش نما نظر آئے گا۔ پروفیسر نجم الہدیٰ نے اس بات کو اپنے انداز میں یوں بیان کیا:

"تنقید عروس ادب و فن کی مشاطگی کا کام انجام دیتی ہے۔"

(فن تنقید اور دوسرے مضامین، ص9)

باالفاظِ دیگر تنقید بکھری ہوئی چیزوں کو خوش نمائی عطا کرتی ہے۔

میتھو آرنلڈ نے ادب کو "تنقید حیات" کہا ہے۔ یعنی ہم ادب کو پڑھتے ہوئے زندگی کو پڑھ لیتے ہیں اور ادب پر تنقید کرتے ہوئے زندگی پر تنقید کرتے ہیں۔ اس طرح تنقید ادب اور زندگی دونوں کو بہ یک وقت صحت مند اور خوش گوار فضا بخشتی ہے۔

1.6 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- تنقید کے لغوی معنی کھرے کھوٹے کی پرکھ کے ہیں۔
- تنقید کے اصطلاحی معنی یہ ہیں کہ تنقید اس تجزیاتی عمل کا نام ہے جس کے تحت کسی فن پارے کی تشریح و توضیح کرنے کے علاوہ اس کی قدر و قیمت بھی متعین کی جاتی ہے۔
- تنقید دو طرح کی ہوتی ہے نظریاتی تنقید اور عملی تنقید
- نظریاتی تنقید وہ ہے جس میں ادب کے پرکھنے کے لیے کوئی اصول یا نظریہ پیش کیا جاتا ہے۔
- عملی تنقید وہ ہے جس میں کسی اصول یا نظریہ ادب کے پیش کسی مخصوص فن پارے کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔
- تنقید کا پہلا اصول، فن پارہ کے محاسن و معائب کو الگ الگ کرنا ہے۔
- دوسرا اصول، فن پارہ کی وقیع خصوصیات کو غیر وقیع خصوصیات سے ممیّز کرنا ہے۔
- تیسرا اصول، فن پاروں کی قدر و قیمت کا تعین کرنا ہے۔
- چوتھا اصول، فن پارہ کے جمالیاتی اوصاف کے متعلق فیصلہ کرنا ہے۔
- پانچواں اصول، تنقید صرف کیا ہے نہیں دیکھتی بلکہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ اور دکھاتی ہے کہ فن پارہ میں کیا ہونا چاہیے۔
- چھٹا اصول، یہ ہے کہ فن پارے کے تجزیہ کے وقت ذاتی پسند یا ناپسند کو اثر انداز نہ ہونے دیا جائے۔
- ساتواں اصول، یہ ہے کہ فن پارہ کے تعلق سے فیصلہ صادر کیا جائے کہ ادب کا ایک معیار قائم ہو سکے۔
- تنقید کی وجہ سے ادب کے کھوٹے سکے الگ کیے جاتے ہیں۔
- صحت مند تنقید ادب کو افراط و تفریط سے بچاتی ہے۔
- تنقید فن پاروں اور فن کاروں کو کو ان کا صحیح مقام دلاتی ہے۔
- تنقید ادب کی رہ نمائی کرتی ہے اور اسے موزونیت اور قرینہ عطا کرتی ہے۔
- تنقید ہماری زندگی کے لیے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سانس۔
- تنقید ادب کے لیے وہی کام کرتی ہے جو ایک ڈاکٹر جسم کے لیے کرتا ہے۔
- تنقید کے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آسکتی۔

1.7 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
افہام و تفہیم	:	سمجھنا، سمجھانا

وقیع	:	قابل قدر
تعین کرنا	:	مقرر کرنا
نقد	:	جانچنا، پرکھنا
ممیّز	:	قابل تمیز، واضح طور پر مختلف
ترجیح	:	کسی کو کسی پر اہمیت دینا
اوصاف	:	وصف کی جمع، خوبیاں
افادیت	:	فائدہ
مانوس	:	بے تکلف ہونا، گھلا ملا

1.8 نمونہ امتحانی سوالات

1.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. تنقید کے لغوی معنی کیا ہیں؟
2. تنقید کی کتنی قسمیں ہوتی ہیں؟
3. ڈاکٹر شارب ردولوی کی کتاب کا کیا نام ہے؟
4. کس مغربی مفکر نے تنقید کو تخلیق کا درجہ دیا ہے؟
5. "تنقید کیا ہے" کے مصنف کا نام بتائیے؟
6. تنقید ہماری زندگی کے لیے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سانس، یہ کس کا قول ہے؟
7. تنقید کا براہِ راست تعلق کس سے ہے؟
8. تنقید کسے ان کا صحیح مقام دلاتی ہے؟
9. ادب کو کس نے تنقید حیات کہا ہے؟
10. "جدید اردو تنقید اصول و نظریات" کس کی تصنیف ہے؟

1.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. تنقید کی افادیت پر روشنی ڈالیے۔
2. نظریاتی و عملی تنقید کسے کہتے ہیں۔
3. تنقید کے تعلق سے آئی اے رچرڈس کا کیا قول ہے۔ اختصار کے ساتھ جواب دیجیے۔
4. تنقید کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کی ماہیت پر روشنی ڈالیے۔

5. فن پارے کے جمالیاتی اوصاف کیا ہیں؟ بیان کیجیے۔

1.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. ادب کے حوالے سے تنقید کی افادیت اور اہمیت پر اپنی معلومات کا اظہار کیجیے۔
2. تنقید کی لغوی و اصطلاحی تعریف بیان کیجیے۔
3. تنقید کی ماہیت پر روشنی ڈالیے۔

1.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1.	جدید اردو تنقید اصول و نظریات	ڈاکٹر شارب رودولوی
2.	اردو تنقید کی تاریخ	ڈاکٹر مسیح الزماں
3.	فن تنقید اور تنقیدی مضامین	پروفیسر نجم الہدیٰ
4.	تنقیدی نظریات	پروفیسر احتشام احمد ندوی
5.	اردو تنقید حالی سے کلیم تک	سید محمد نواب کریم

اکائی 2 : دکنی شہ پاروں میں اردو تنقید کے نمونے

اکائی کے اجزا

2.0 تمہید
2.1 مقاصد
2.2 دکنی شہ پاروں میں اردو تنقید کے نمونے
2.3 بہمنی دور میں شعری تصورات
2.3.1 مثنوی کدم راؤ پدم راؤ
2.3.2 مثنوی نوسرہار
2.4 عادل شاہی دور میں شعری تصورات
2.4.1 ابراہیم نامہ
2.4.2 مثنوی چندر بدن ومہیار
2.4.3 مثنوی خاور نامہ
2.4.4 جنت سنگار
2.4.5 قصہ بے نظیر
2.4.6 مثنوی گلشن عشق
2.4.7 علی نامہ
2.5 قطب شاہی دور میں شعری تصورات
2.5.1 مثنوی یوسف زلیخا
2.5.2 مثنوی قطب مشتری
2.5.3 سیف الملوک وبدیع الجمال
2.5.4 پھول بن
2.5.5 مثنوی بہرام وگل اندام

2.6 ولیؔ اور سراجؔ کے دور میں شعری تصورات
2.6.1 ولیؔ دکنی
2.6.2 سراجؔ اورنگ آبادی
2.7 اکتسابی نتائج
2.8 کلیدی الفاظ
2.9 نمونہ امتحانی سوالات
2.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
2.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
2.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
2.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

2.0 تمہید

گزشتہ اکائی میں آپ نے تنقید کے لغوی معنٰی، اصطلاحی تعریف، تنقید کی ماہیت اور اس کی اہمیت و افادیت کے بارے میں تفصیلی معلومات حاصل کیں۔ اس طرح آپ یہ جان گئے ہوں گے کہ تنقید کیا ہے؟ تخلیق سے اس کا رشتہ کیا ہے؟ اس کا وظیفہ کیا ہے؟ اور ادب میں یہ کیوں ضروری ہے؟ تنقید سے متعلق ان سوالات کے واضح جوابات ہمارے ذہن میں ہونے چاہئیں۔

تنقید کے سلسلے میں یہ بات بھی خاطر نشین رہنی چاہیے کہ تنقید کا سفر اتنا ہی قدیم ہے جتنا تخلیق کا۔ لیکن اس کی مرتب اور منظم شکل تخلیق کے آغاز کے بہت بعد وجود میں آئی۔ یونان میں تنقید کے قدیم ترین آثار ہومر (5000 ق۔م) کی نظموں ایلیڈ اور اوڈیسی کے اشعار میں ملتے ہیں۔ اس کے بعد افلاطون کی تصانیف مکالمات اور ریاست میں شاعری اور فنون لطیفہ کے بارے میں تنقیدی خیالات ملتے ہیں۔

افلاطون کے شاگرد ارسطو کی تصنیف: بوطیقا (Poetics) کو فن تنقید کی پہلی باقاعدہ کتاب کہا جاسکتا ہے۔ سنسکرت میں بھرت رشی [زمانہ قیاساً 200ق۔م اور 200ء کے درمیان] کی ناٹیہ شاستر ناٹک کے فن کے حوالے سے ادبی تنقید کا پہلا نمونہ ہے۔ بعد کے زمانے میں آنندوردھن (م۔890ء) کی دھونیہ لوک اور ابھینوگپت (م۔1016ء) کی ابھینوبھارتی سنسکرت زبان میں تنقید کے قدیم کارنامے ہیں۔

عربی زبان میں اسلام کی آمد سے قبل شاعری کی پرکھ کے کچھ معیارات موجود تھے۔ انہی معیارات کی کسوٹی پر عکاظ کے میلے میں پیش کیے جانے والے قصائد کا تقابل و موازنہ کرکے ایک قصیدے کا انتخاب کیا جاتا تھا اور بطور اعزاز اسے خانہ کعبہ میں معلق کیا جاتا تھا۔ عربی میں باقاعدہ تنقیدی تصانیف کا آغاز محمد بن سلام الجمحی (م۔231ھ) جاحظ (م۔255ھ)، ابن قتیبہ (م۔276ھ) قدامہ ابن جعفر (م۔337ھ)، ابن رشیق (م۔463ھ) وغیرہ کی تصانیف سے ہوتا ہے۔

فارسی میں نظام عروضی سمرقندی (چہار مقالہ۔550ھ) امیر عنصر المعالی (قابوس نامہ 475ھ) رشید الدین وطواط (م1177ء)

(حدائق السحر فی دقایقِ الشعر) شمس قیس رازی (المعجم فی معایر اشعار العجم 630ھ) کو اولین نقادوں کی حیثیت حاصل ہے۔

جہاں تک اردو کا تعلق ہے شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق تنقید بطورِ صنف ادب ہمارے یہاں ناول سے بھی کم عمر اور مختصر افسانے کی کم و بیش ہم عمر ہے: (مضمون ادبی تخلیق اور ادبی تنقید، مشمولہ تنقیدی افکار) اردو میں تنقید کی پہلی باضابطہ کتاب حالیؔ کی مقدمہ شعر و شاعری (1893ء) ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مقدمہ شعر و شاعری سے قبل اردو میں تنقیدی پیمانے یا شعر و ادب کو پرکھنے کے معیارات نہیں تھے۔ معیارات تھے لیکن منظم اور مرتب شکل میں نہیں تھے۔ اردو میں غیر منظم انداز میں تنقیدی خیالات کے اولین نمونے ہمیں دکنی شعرا کے کلام میں ملتے ہیں۔ اس اکائی میں ہم دکنی شہ پاروں میں ادبی تنقید کے انہی نمونوں کا مطالعہ کریں گے۔

2.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- دکنی شہ پاروں میں اردو تنقید پر اظہار خیال کر سکیں۔
- بہمنی دور کے شعرا کے تنقیدی شعور پر روشنی ڈال سکیں۔
- عادل شاہی دور کے شعرا کے تنقیدی تصورات کی وضاحت کر سکیں۔
- قطب شاہی دور کے شعرا کے تنقیدی تصورات پر اظہار خیال کر سکیں۔
- ولیؔ اور سراجؔ کے تنقیدی تصورات پر گفتگو کر سکیں۔
- دکنی شہ پاروں کی تنقیدی اہمیت واضح کر سکیں۔

2.2 دکنی شہ پاروں میں اردو تنقید کے نمونے

آپ جانتے ہیں کہ موجودہ اردو زبان قدیم دکنی زبان کا ارتقایافتہ جدید روپ ہے۔ آپ یہ بھی جانتے ہیں کہ اردو میں تخلیق ادب کا آغاز اس کے قدیم روپ یعنی دکنی زبان میں ہوا جو دکن میں بولی جاتی تھی۔ اُس زمانے میں جب کہ شمالی ہند میں سارے تحریری کام خواہ ادبی ہوں یا غیر ادبی، عام طور پر فارسی میں انجام دیے جاتے تھے اور اردو کو بازاری اور کمتر لوگوں سے رابطے کی زبان سمجھا جاتا تھا، دکن میں شمال سے آئی ہوئی اسی اردو زبان کو شاعری اور نثر نگاری جیسے اعلیٰ ادبی مقاصد کے لیے استعمال کیا جانے لگا تھا اور دکنی زبان میں شاعری کی مختلف اصناف جیسے مثنوی، قصیدہ، غزل وغیرہ میں بلند پایہ ادبی تخلیقات وجود میں آ رہی تھیں اور شاعری کی طرح نثر میں بھی گراں قدر کتابیں تصنیف کی جا رہی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کی بیشتر اصناف ادب کے پہلے نمونے ہمیں دکنی زبان ہی میں ملتے ہیں۔

ہم جانتے ہیں کہ تخلیق اور تنقید میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ جہاں تخلیق ہو گی وہاں تنقید بھی ہو گی کیونکہ تنقید تخلیقی عمل کے ساتھ چلتی ہے چنانچہ احتشام حسین لکھتے ہیں:

"ادب کے تخلیقی عمل ہی میں تنقیدی عمل کی نمود بھی ہو جاتی ہے اور دونوں ایک دوسرے میں

پیوست ہو کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں"۔ (تنقید اور عملی تنقید)

اس نکتہ کو ہم شاعر کی مثال سے یوں سمجھ سکتے ہیں کہ جب کوئی شاعر غزل یا نظم لکھنا چاہتا ہے تو اس کے ذہن میں موضوعات، خیالات، جذبات، احساسات اور تجربات کا ہجوم ہوتا ہے۔ وہ اپنے تمام خیالات، جذبات اور تجربات کو شعر میں نہیں ڈھالتا بلکہ ان میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے باقی کو چھوڑ دیتا ہے۔ پھر جب وہ اپنے منتخب خیالات اور تجربات کو شعر کے پیکر میں بیان کرنا چاہتا ہے تو اس کے سامنے الفاظ، محاورات، تراکیب، تشبیہات، استعارات اور دیگر صنائع و بدائع صف بستہ کھڑے ہوتے ہیں۔ ان میں سے وہ موزوں الفاظ و تراکیب اور صنائع و بدائع کا انتخاب کرتا ہے۔ یہی کیفیت قافیوں، ردیفوں اور بحروں کی بھی ہوتی ہے۔ شاعر خاص قافیوں، خاص ردیفوں اور خاص بحر کا انتخاب کرتا ہے۔ ردو قبول، حذف و اضافے، ترمیم و تنسیخ اور اخذ و انتخاب کا یہ عمل دراصل تنقیدی عمل ہے جو تخلیقی عمل کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اِسی لیے کلیم الدین احمد کہتے ہیں "ہر تخلیقی عمل میں تنقید کا ہونا ضروری ہے۔ فنّی کارنامہ تنقیدی شعور کی فضا میں پھلتا پھولتا ہے۔"

تخلیق اور تنقید کے درمیان اس لازمی رشتے کی وضاحت کرتے ہوئے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ لکھتا ہے "درحقیقت ایک مصنف کی اپنی تصنیف کے سلسلے میں محنت شاقہ کا بڑا حصہ تنقیدی محنت کا ہوتا ہے۔ یعنی چھاننے، جوڑنے، تعمیر کرنے، خارج کرنے، صحیح کرنے، جانچنے کی محنت۔ یہ اذیت ناک محنت جتنی تنقیدی ہوتی ہے اتنی ہی تخلیقی ہوتی ہے۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ ایک تربیت یافتہ اور ہنر مند مصنف جو تنقید اپنی تخلیق پر صرف کرتا وہ بے حد اہم اور اعلیٰ درجے کی تنقید ہے... کچھ تخلیقی مصنف دوسروں سے محض اس بنا پر بہتر ہیں کہ ان کا تنقیدی شعور اعلیٰ درجے کا ہے"۔ (تنقید کا منصب)

ایلیٹ کے اس قول کی روشنی میں بلاخوف تردید یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ چونکہ اردو میں تخلیق ادب کا آغاز دکنی زبان میں ہوا اس لیے منطقی اعتبار سے تنقید کا آغاز بھی دکنی ہی میں ہوا۔ دکنی شعرا نے مثنویات غزلیات، قصائد وغیرہ کی شکل میں جو ادبی ورثہ چھوڑا ہے وہ تخلیقی اعتبار سے نہایت وقیع اور بلند پایہ ہے جو ان کے اعلیٰ تنقیدی شعور پر دلالت کرتا ہے۔ اگر وہ اعلیٰ تنقیدی شعور کے حامل نہ ہوتے تو ان کی تخلیقات میں عظمت اور ارفعیت بھی نہ ہوتی۔ اس طرح یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ دکنی ادب پاروں میں روز اول ہی سے تخلیق اور تنقید کا عمل ساتھ ساتھ چلتا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قبیل کا تنقیدی عمل ذہنی سطح پر ہوتا ہے جو شاعر کے اندر کارفرما ہوتا ہے۔ یہ قاری کے سامنے نہیں آتا بلکہ پس پردہ سرگرم رہتا ہے۔

دکنی کے اولین مثنوی نگار شاعر نظامی بیدری سے لے کر ولیؔ اور سراجؔ اورنگ آبادی تک ہر اچھے شاعر کے یہاں ایک واضح اور کارآزمودہ تنقیدی شعور نظر آتا ہے جس کا مشاہدہ ان کی تخلیقات میں کیا جاسکتا ہے۔

داخلی اور ذہنی سطح سے قطع نظر اکثر دکنی شعرا نے ایک اور طریقے سے بھی اپنے تنقیدی شعور کا اظہار کیا ہے۔ انھوں نے اپنے کلام میں شعریات کے مختلف مسائل مثلاً شعر کی ماہیت، شعری الہام، شاعری کی اہمیت، شعر کی خوبیوں، خامیوں، روانی، سلاست، فصاحت، سرقہ، تقلید، ایجاد مضامین، رنگینی معنیٰ، نزاکت بیان، لطافت، جدت طبع، ندرت اظہار، کلام کی شیرینی وغیرہ پر واضح انداز میں اظہار خیال کیا ہے جس سے شعر و شاعری کے بارے میں ان کے تنقیدی تصورات کا اظہار ہوتا ہے۔ اردو تنقید کے ارتقا میں دکنی شعرا کے یہ تنقیدی

خیالات بنیادی اہمیت اور اردو تنقید کے اولین نمونوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔

آئندہ صفحات میں ہم دکنی شعرا کے ادبی تصورات اور تنقیدی افکار کا تفصیلی مطالعہ کریں گے۔

2.3 بہمنی دور میں شعری تصورات

2.3.1 مثنوی کدم راؤ پدم راؤ:

اب تک کی تحقیق کے مطابق فخر دین نظامیؔ کی تصنیف کردہ مثنوی کدم راؤ پدم راؤ دکنی کی پہلی مثنوی ہے۔ یہ بہمنی دور میں لکھی گئی۔ اس کا سنہ تصنیف نامعلوم ہے لیکن اس کی داخلی شہادتوں کی روشنی میں اس کے مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی نے خیال ظاہر کیا ہے کہ یہ مثنوی بہمنی سلطنت کے نویں حکمراں احمد شاہ ولی بہمنی کے عہد حکومت میں 834ھ/1430ء اور 839ھ/1435ء کے درمیانی عرصے میں بیدر میں لکھی گئی۔

(ڈاکٹر جمیلی جالبی، مثنوی کدم راؤ پدم راؤ مقدمہ ص16)

مثنوی کدم راؤ پدم راؤ میں نظامی نے بہ طور تعلی یا بر سبیل گفتگو سخن / بچن / گفتار کے بارے میں جو باتیں کہی ہیں ان سے اس کے ادبی تصورات یا شاعری کے بارے میں اس کے تنقیدی خیالات کا اظہار ہوتا ہے۔ ذیل میں اس کے خیالات کو سلسلہ وار پیش کیا گیا ہے۔ نظامی کہتا ہے:

بچن (بات / شعر) انمول ہیرے کی مانند ہوتا ہے۔ جنھیں بات کرنے کا ہنر (شعر گوئی کا فن) آتا ہے وہ اپنی باتوں (اشعار) سے سورتن بکھیرتے ہیں۔

یہیں باترن تھیں دیتے سورتن
جنھے مکّھ اپنے پدارت بچن

نظامی کہتا ہے دل سمندر ہے۔ دہن (معدن) اور بچن (بات / شعر) مانک (ہیرا) ہے۔ شاعر اپنے بچن کے ہیرے دوسروں کو بانٹتا ہے۔

ہیاں سمند، مکھ کھان، مانک بچن
جو ہیر بچن کر، دئیں دوے کن

یہ حمد کے اشعار ہیں۔ اگلے شعر میں وہ کہتا ہے "اے خدا تو نے منہ سے نکلنے والی باتوں (مکھ بچن) کو ہیرے سے بھی زیادہ بیش قیمت بنایا اور دنیا کے جواہرات کو سخن کے مقابلے میں پست کر دیا۔

رتن تھیں ادک تیئں کیا مکھ بچن
بچن مکھ تل تیئں کیا جگ رتن

نظامی کے مطابق شاعر کا کمال نغز گوئی ہے۔ وہ بطور تعلی کہتا ہے "ائے نظامیؔ جس سے بات کرنے والا دوست (خدا) ہو اس کی

باتیں سننے والا نغز گفتار (نادر باتیں کہنے والا) ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ نظامی کے نزدیک شاعر الہامی ہوتی ہے۔

نظامی کہن ہار جس یار ہوئے

سنن ہار سن نغز گفتار ہوئے

مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کے مخطوطے میں بیچ بیچ سے کئی اوراق غائب ہیں۔ اس میں آخر کے اوراق بھی غائب ہیں جن میں عام طور سے دکنی شعرا اپنے فنی کمالات، شاعرانہ ہنر مندی، زبان و بیان، اسلوب وغیرہ کی توصیف میں اشعار کہتے ہیں۔ تاہم مثنوی میں یہاں وہاں نظامی نے اپنے ادبی تصورات کی طرف واضح اشارے کیے ہیں۔ ایک جگہ وہ کدم راؤ سے کہلواتا ہے "بے ربط باتیں چاہے کتنی ہی زیادہ ہوں نہیں بولنا چاہیے۔ بولنے سے پہلے الفاظ کو تولنا چاہیے تا کہ کلام کے الفاظ میں توازن قائم رہے۔ بات کو مبہم اور پیچیدہ بنا کر پیش کرنے کے بجائے جو کچھ بولنا ہو صاف صاف کہہ ڈالیں۔ گہرے غور اور تفکر کے بغیر بولنا دانائی نہیں ہے۔ بنا سوچے سمجھے کہی گئی بات بندوق کی گولی کی طرح ہے جسے یہ خبر نہیں کہ وہ کسے لگے گی اور کیوں لگے گی"۔ اشعار ملاحظہ ہوں:

اسنگت بہت بول نہ دیکھ بول پراپت سبد کی سب بار دیکھ تول

گپت بول تھیں جس پڑے گانٹھ نوں کہ جے بولنا ہوئے نہ بول دوں

غلولے گرے جیوں تفنگ میں سدھ نہ اچنتیں تویں بولنا بدھ نہ

اگر بول سکتا ہے تو نادر یا ان کہی بات بول، بے ڈھنگی اور بے وقوفی کی بات کرنے سے پرہیز کر:

نہ بولیا جو ہے بول بولن سکے اوگھڑ بولناں کیوں سیمین سکے

آگے وہ کہتا ہے کہ تمام ایسی باتیں جنھیں سن کر لوگ بدحظ ہو جائیں ایسی بد مزہ باتوں سے فائدہ نہیں بلکہ نقصان ہوتا ہے۔

سوئی بول جس تھیں وراس آئے کوے کہ تس بول تیئں لاب بن ہان ہوئے

نظامی کلام کی قوت اور تاثیر پر بہت زور دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ الفاظ تیر کی طرح دل میں اُترتے اور تلوار کی طرح زخم لگاتے ہیں۔ تلوار کی ضرب سے تو آدمی ایک دفعہ مرتا ہے لیکن الفاظ کے گھاؤ سے ہمیشہ تڑپتا رہتا ہے۔ مثنوی میں ہری پنکھ (طوطا) ناگ راو (پدم راو) سے کہتا ہے۔

ہری پنکھ کہیا کہ سن ناگ راؤ سبد تیر ہے منج لگے کھڑگ گھاو

کھڑگ ماریا اوپری کے مرے سبد مار یا جرم تپیا کرے

نظامی کو ربط کلام کی اہمیت کا گہرا شعور تھا۔ بے ربط کلام کا نقص اجاگر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ بے ربط کلام دل میں اس طرح چبھتا ہے جیسے آنکھ میں تنکا کھٹکتا ہے بلکہ اس سے بھی زیادہ اس سے تکلیف ہوتی ہے۔

اسنگت سبد منج ہئیں یوں سلے نہ تنکا سلے آنکھ میں تیوں سلے

نظامی فارسی جانتا تھا۔اس نے مثنوی میں ابواب کے عنوانات فارسی میں لکھے ہیں۔اس کی بنیاد پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ فارسی شعریات سے واقف تھا۔دوسری طرف وہ سنسکرت سے بھی واقف تھا۔اس نے اپنی مثنوی میں سنسکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں۔اس حوالے سے یہ کہنا بھی غلط نہ ہو گا کہ وہ سنسکرت شعریات اور ہندوی معیار سخن سے بھی خوب آشنا تھا۔مثنوی میں ایک جگہ وہ ہندوی معیار سخن کی وضاحت کرتے ہوئے کہتاہے جس شعر میں ذو معنیٰ لفظ نہ ہوں اسے کوئی پسند نہیں کرتا۔یعنی کلام کا لطف ایسے الفاظ سے ہے جو دو معنیٰ رکھتے ہوں۔

"دو آرت سبد" دو معنیٰ رکھنے والے الفاظ کا اشارہ صاف طور پر ایہام گوئی کی طرف ہے۔سنسکرت شاعری میں ایہام گوئی کی مستحکم روایت موجود تھی۔نظامی اسی معیار سخن کا قائل تھا۔اب اس کا وہ شعر دیکھیے جس میں وہ ذو معنیٰ شعر کی تعریف کرتا ہے۔

دو آرت سَبَد جس کوِت میں نہوے
دو آرت سَبَد باج ریجھے نہ کوئے

تاہم اردو شاعری کے دکنی دور میں ایہام کو زیادہ مقبولیت نہیں ملی لیکن جب دہلی میں اردو شاعری کا آغاز ہوا تو ایہام گوئی کا بڑا چرچا رہا۔یہاں تک کہ جان جاناں مظہر اور ان کے ہم خیال شعرا کو اس کے خلاف تحریک چلانی پڑی۔

2.3.2 مثنوی نوسرہار:

مثنوی نوسرہار سید شاہ اشرف بیابانی (1528-1459) کی تصنیف ہے جو سید شاہ ضیا الدین بیابانی کے فرزند وخلیفہ اور انبڑ(فقر آباد) علاقہ مرہٹواڑ کے باشندے تھے۔وہ بہمنی سلطنت کے آخری دور اور احمد نگر کی نظام شاہی سلطنت کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔وہ نظام شاہی خاندان کے بانی احمد نظام شاہ(1509-1490) کے عہد کے شاعر ہیں۔انھوں نے 909ھ/1503ء میں مثنوی نوسرہار لکھی جس کا موضوع واقعہ کربلا ہے۔اس مثنوی میں سبب تصنیف کے جو اشعار ہیں ان کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اس مثنوی کی تصنیف کا مقصد دنیا میں اپنی ایک یاد گار چھوڑنا تھا تاکہ ان کی وفات کے بعد بھی لوگ انھیں یاد کریں۔وہ لکھتے ہیں کہ موت برحق ہے۔کوئی اس دنیا میں ہمیشہ رہنے کے لیے نہیں آتا۔ہر انسان کو مرنا ہوتا ہے۔دنیا میں کیسے کیسے زبردست بادشاہ، عظیم پیغمبر،اولیا اور مشائخ آئے لیکن سب کو دنیا چھوڑ کر جانا پڑا۔وقت آنے پر مجھے بھی دنیا سے اٹھ جانا پڑے گا، لیکن میرے مرنے کے بعد کوئی میرا نام نہ لے گا۔

اشرف افسوس کرتے ہیں کہ میری زندگی فضول کاموں میں صرف ہوئی۔میں نے ایسا کوئی کام نہیں کیا جس سے میرا نام ونشان باقی رہتا۔لہٰذا میں نے یہ شعری کتاب تصنیف کی ہے تاکہ دنیا میں میری یاد گار رہے اور نہ صرف زندگی میں بلکہ مرنے کے بعد بھی قیامت تک لوگ مجھے یاد کریں۔

اب سن میرے یار عزیز عمر ہماری گئی ناچیز

پس کیتا کہہ تجہ تھیں ناتوں نشانی کچھ ناہیں
آوے وقت اوٹھ چل ہوئے موے نام نہ لیوے کوئے
کر یہ اشرف کچھ شعری اچھے تیری یاد گیری

ان اشعار سے واضح ہوتا کہ اشرف کے نزدیک شاعری ایسی چیز ہے جس سے شاعر کا نام ہمیشہ باقی رہتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کو دیرپا بلکہ دوامی یادگار اور اپنے نام کی بقا کا ذریعہ تصور کرنے کی روایت ابتدائی دور ہی سے دکنی شعرا میں رائج تھی۔ اشرف کے بعد متعدد دکنی شعرا مثلاً عبدل، ملک خوشنود، صنعتی، ابن نشاطی، فایز وغیرہ نے بھی اپنی مثنویوں میں شاعری کی تخلیق یا تصنیف کتب کے بارے میں اسی تصور کا اظہار کیا ہے۔

اپنی تصنیف مثنوی نوسرہار کے بارے میں اشرف بیابانی کہتے ہیں کہ میں نے یہ مثنوی آسانی ہندوی زبان میں لکھی ہے اور پوری نظم موزوں ہے تاکہ یہ میری یادگار رہے بلکہ سردار اور تاجور رہے۔ میں نے بڑی محنت سے چن چن کر الفاظ لائے ہیں اور ہر بات کی تفصیل کھول کر بیان کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میں نے اس مثنوی کے شعروں کو اس طرح سنوارا ہے جیسے یہ شعر نہیں موتیوں کا ہار ہوں۔

نظم لکھے یوں میں ہندوی کر آسان سب موزوں آن
اچھے تو یہ یاد گیری سرور بھیا تاج وری
اے میں دکھوں چن چن بول رچھ رچھ لکھیں سید ھیں کھول
ناماں کیتا جانو سنوار بول موتیوں کیرا ہار

ان اشعار سے پتہ چلتا ہے کہ اشرف کے نزدیک شاعری کے لیے ضروری ہے کہ وہ موزوں ہوں۔ اس کی زبان آسان ہوتا کہ لوگ اسے پڑھ سکیں اور یہ یادگار بن جائے بلکہ دلوں پر راج کرے۔ شاعر کو الفاظ کے انتخاب میں محنت سے کام لینا چاہیے۔ اس کے اشعار واضح اور صاف ہوں اور ہر شعر اچھی طرح سنوارا ہوا ہو۔

2.4 عادل شاہی دور میں شعری تصورات

2.4.1 ابراہیم نامہ:

یہ مثنوی عبدل بیجاپوری کی تصنیف ہے۔ بیجاپور کے اولین شعرا میں عبدل کا نام نہایت اہم ہے وہ عادل شاہی خاندان کے چھٹے حکمراں ابراہیم عادل شاہ ثانی (1580ء-1627ء) کا درباری شاعر تھا۔ 12-1611ء میں اس نے ابراہیم نامہ کے نام سے ایک مثنوی لکھی جس میں ابراہیم عادل شاہ ثانی کے حالات، شہر بیجاپور کی رونق اور وہاں کی تہذیب و ثقافت پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ عبدل نے یہ مثنوی ابراہیم عادل شاہ ثانی کی فرمائش پر لکھی۔ ابراہیم نے اپنی فرمائش میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان سے پتہ چلتا ہے کہ اس دور میں شاعری کا

معیار اور اس کے مقاصد کیا تھے؟ بادشاہ عبدل سے کہتا ہے کہ ایک ایسی کتاب لکھ جس میں نئی بات اور نیا مضمون ہو۔ جو ایسی بلند پایہ ہو کہ کسی کی فکر اس کا جواب نہ دے سکے۔ معلوم ہوتا ہے کہ گھسے پٹے اور پامال مضامین کی تکرار کو ابتدائی دور ہی سے پسند نہیں کیا جاتا تھا۔ نئی بات نئے خیالات اور نئے مضامین کی ایجاد کو اہم اور قابل تحسین سمجھا جاتا تھا۔

نوی بات مضمون کر ایک کتاب
نہ کو فکر گُند یا ہے تس کا جواب

آگے وہ کہتا ہے کہ کوئی چیز دنیا میں انسان کی نشانی کے طور پر باقی نہیں رہ سکتی۔ اگر کوئی نشانی رہ سکتی ہے تو وہ "بچن" (شاعری) ہے۔ سچے شاعر کا شعر ایسی یادگار ہوتا ہے جو دنیا میں اس کے نام کو زندہ رکھتا ہے۔ جب تک دنیا اور کائنات رہے گی تب تک شعر نشانی بن کر گردش کرتا رہے گا۔ بادشاہ کے ان خیالات سے پتہ چلتا ہے کہ اس دور میں شاعری کا معیار یہ تھا کہ اس میں نوی بات (ندرت اور جدت) ہو۔ مضامین ایسے نادر ہوں کہ کسی کی فکر ان کا جواب نہ دے سکے۔ اس زمانے میں شاعری کے بارے میں یہ تصور بھی تھا کہ شاعری شہرت اور بقائے نام کا ذریعہ ہوتی ہے۔

نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان   اگر کچھ رہے تو بچن شعر جان
شعر شاہو کا تو سو ہے یادگار   رکھے ناؤں عالم میں جیوتا قرار
کہ جو تلکوں دنیا رہے کر منڈان   بھرے شعر تلکوں ہو عالم نشان

عبدل نے ابراہیم نامہ میں سخن اور شعر جنھیں وہ بچن کہتا ہے کی تعریف کرتے ہوئے جن خیالات کا اظہار کیا ہے مسعود حسین خان کے بقول ان تصورات پر ہندو جمالیات کی گہری چھاپ ہے۔ عبدل خاص طور پر عقل اور بچن (لفظ) کے باہمی ربط کا ذکر تفصیل سے کرتا ہے۔ اس کے خیال میں شعر عبارت ہے شعور سے اور شعور کا ماخذ بچن ہے:

بچن بیج ہے عقل کی مولکا
بچن باس ہے عقل کے پھول کا

بچن سے پھر تمام فنون کی رچنا (تخلیق) ہوتی ہے۔ بچن ہی سے ازل اور ابد کی طنابیں ملتی ہیں اور اس سے 'ترلوک' جنم لیتے ہیں۔ جس طرح جوہری رتنوں کا پارکھ ہوتا ہے۔ شاعر کو بچن کا گیانی ہونا چاہیے۔ (ابراہیم نامہ، مرتبہ مسعود حسین خان۔ مقدمہ 37-38)

بچن روپ لاحق کیا جگ رچن   بچن جوت پرگٹ ہو قدرت رتن
بچن لارچیا سب یو عالم فنون   بچن روپ پرگٹ ہو کن فیکون
بچن درمیاں رہ ازل ہور ابد   رچیا تین ترلوک لاکر سبد

لفظ اور معنیٰ کے رشتے کی وضاحت کرتے ہوئے عبدل کہتا ہے کہ لفظ درخت اور معنیٰ اس کے پھل ہیں۔ جس طرح انار دانوں سے بھرا ہوتا ہے اسی طرح لفظ کو معنیٰ سے پُر ہونا چاہیے۔ یعنی کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطالب بیان کرنا چاہیے۔ مثنوی میں اس خیال کا اظہار اس نے ابراہیم عادل شاہ کے ذریعے کیا ہے۔ بادشاہ عبدل سے اس مثنوی کی فرمائش کرتے ہوئے کہتا ہے:

تو کر حرف جھاڑوں کو سب بار دار　　　بھرے خوب معنیٰ سو پھل آشکار

تو بھر بیج معنیٰ سوں جیوں بیج انار　　　حرف بول تھوڑے، ارتھ بے شمار

آخری شعر میں عبدل نے جو بات کہی ہے یہی بات وجہی نے بھی مثنوی قطب مشتری میں کہی ہے۔ اس کا شعر ہے۔

ہنر مشکل اس شعر میں یوچ ہے
کہ تھوڑے اچھیں حرف معنیٰ سولے

2.4.2 مثنوی چندر بدن و مہیار:

اس مثنوی کا مصنف مقیمی بیجاپوری سلطان محمد عادل شاہ کے عہد (1656ء-1627ء) سے تعلق رکھتا ہے۔ مثنوی کا سنہ تصنیف نامعلوم ہے۔ تاہم ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق یہ مثنوی 1035ھ کے بعد اور 1050ھ سے پہلے لکھی گئی ہے۔ اس مثنوی میں مقیمی نے ایک ہندو راجکماری چندر بدن اور مسلمان سوداگر مہیار کے عشق کی داستان قلم بند کی ہے۔ مثنوی کے ابتدائی حصے میں اس نے 'بیان ابتدائے عشق و تالیف کتاب' کے زیر عنوان جو اشعار لکھے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ وہ شعر کے لیے موزونیت کو ضروری سمجھتا ہے اور شاعری میں 'نوے طرز' (نئے اسلوب) کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ مقیمی کے دوست نے جب اسے ایک عشقیہ قصہ سنایا تو اس کے دل میں بھی ایک عجیب حکایت موزوں کرنے کی آرزو پیدا ہوئی اور اس نے فکر کر کے قصے کو شعر موزوں میں ڈھالنا شروع کیا اور اس کے دل سے نئے طرز بڑی خوبی سے نکلنے لگے۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ "نئی طرز" مقیمی کے نزدیک معیار سخن ہے۔

قضا منج پرت کا کھیا ایک دن　　　جو بسرے تو لیلیٰ و مجنوں کو سن

ہوا دل پو یوں کر تفکر قریب　　　کہوں شعر موزوں حکایت عجیب

بچن در ہو دل تے نکلنے لگے　　　نوے طرز خوش تب نکلنے لگے

اگلے باب "وانصاف دادن شعر و ترتیب کردن سخن" (شعر کے ساتھ انصاف کرنا اور کلام کو ترتیب دینا) میں اس نے اشارتاً ایسی باتیں کہی ہیں جن سے شاعری کے بارے میں اس کے خیالات کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے "میں زبان کا سچا جوہری ہوں اور ہمیشہ اپنے سخن سے موتی بکھیرتا ہوں"۔ مقیمی کی اس بات سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ شاعر زبان اور الفاظ کا پارکھ ہوتا ہے اور اس کا کلام موتی جیسا آبدار ہوتا ہے وہ ہمیشہ اپنے اشعار کے موتی بچھاتا ہے:

زبان کا اِتا ہوں سچا جوہری
کروں نت سخن سوں گہر گستری

مقیمی متانت سے کہتا ہے کہ میں نے اپنی تعریف آپ نہیں کی اور نہ کسی اور کے اشعار چُرائے ہیں۔ کیوں کہ خود ستائی اور سرقہ بیچ کام ہیں۔ یہ کام وہی کرتا ہے جو اپنے فن میں خام ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مقیمی کی نظر میں تعلی اور سرقہ شاعری کے عیب ہیں۔ یہ ان کا کام ہے جو اپنے فن میں کامل نہیں ہوتے۔ جو قادر الکلام ہیں وہ یہ کام نہیں کرتے۔

ولے میں اپس کوں سرایا نہیں   شعر میں کسی کا پھرایا نہیں
سرانا پھرانا نپٹ کام ہے   کرے ان عمل یو کہ جو خام ہے

دکنی کے بیشتر شعرا کی طرح مقیمی بھی شاعری کو اپنے نام کی بقا کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ شاعر خواہ فنا ہو جائے لیکن اس کے "بچن" (کلام) کی نشانی باقی رہتی ہے۔

دنیا تو فنا ہے مقیمی سہی
رہے گی بچن کی نشانی یہی

2.4.3 مثنوی خاور نامہ:

مثنوی خاور نامہ رستمی کی تصنیف ہے۔ اس کا اصل نام کمال خان تھا۔ وہ اسماعیل خان کا بیٹا تھا جس کا خاندان چھے پشتوں سے عادل شاہی دربار میں شاہی دبیر کے عہدے پر فائز تھا۔ سلطان محمد عادل شاہ (1656ء-1627ء) کی ملکہ خدیجہ سلطان کی فرمایش پر رستمی نے ابن حسام کی فارسی مثنوی خاور نامہ کا دکنی میں منظوم ترجمہ کیا جو چوبیس ہزار اشعار کو محیط ہے۔ اس کا سنہ تصنیف 1640ء ہے۔ یہ ایک فرضی داستان ہے جس کے مرکزی کردار حضرت علیؓ ہیں۔

دکنی مثنوی خاور نامہ کے ابتدائی ابواب میں ایک باب "صفت شب" کے عنوان سے ہے۔ اس میں رستمی نے شاعری کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ دکنی کے بیشتر شعرا کی طرح رستمی کا بھی یہ ماننا ہے کہ شاعری کی بدولت شاعر کا نام دنیا میں ہمیشہ باقی رہتا ہے۔ شاعری سے شاعر کا نام بلند ہوتا ہے اور جب وہ دنیا سے رخصت ہوتا ہے تو شاعری اس کی یادگار کے طور پر باقی رہتی ہے۔ شاعری کے بارے میں اس کا تصور یہ ہے کہ شاعری وہ ہے جس کے پڑھنے سے بوڑھوں میں جوانوں جیسا جوش اور ولولہ پیدا ہو اور ساتھ ہی عقل کو بھی اس سے قوت ملے۔ صنعتی کی طرح رستمی بھی شاعری اور عقل کے رشتے پر زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری وہ ہے جو دماغ اور عقل کو معطر کرے اور اس سے عقل کا چراغ پھر سے روشن ہو یعنی وہ عقل و دانش کو فروغ دے۔ شاعری ایسی ہو جس سے صاحبان عقل کو دل کا سکون ملے اور دل کے سارے معاملات شیریں محسوس ہوں۔ مطلب یہ کہ شاعری روکھی پھیکی، خشک اور غیر دلچسپ نہیں ہونی چاہیے۔

تو بہتر وہی ہے کہ جوں راستاں   سنواروں اپس دل تھے میں داستاں
کاڑوں رخت دینا سے جوں بھار میں   دنیا میں چھوڑوں اس کو یادگار میں

جو اس دیکھنے میں بوڑھا ہوئے جواں   عقل کوں بھی ہووے اس تھے تازہ رواں
معطر کرے او دماغ عقل کا   ہووے پھر کے روشن چراغ عقل کا
عاقل کوں ہو وے اس تھے آرام دل   اسی تھے مِٹھا ہووے سب کام دل

پھر وہ کہتا ہے کہ اس مثنوی سے میرا نام اونچا ہو گا، مجھے شہرت ملے گی اور لوگوں کو بھی اس سے فایدہ پہنچے گا۔ جب میرے جسم کا ہر ذرہ مٹی میں مل کر غبار ہو جائے گا تب بھی دنیا میں میری یاد گار باقی رہے گی۔ صنعتی کی مراد یہ ہے کہ شاعری میں یہ خوبیاں بھی ہونا چاہیے کہ اس سے ناموری حاصل ہو، لوگ اس سے استفادہ کریں اور وہ یاد گار بننے کا وصف رکھتی ہو۔

اسی نامے سوں نانو مجھ ہوئے بلند   ہووے خلق بھی اس سیتی بہرہ مند
جو ہر ذرہ ماٹی تے مجھ ہوئے غبار   دنیا میں اچھے مج کوں یو یاد گار

مثنوی خاور نامہ کے خاتمے میں بھی رستمی نے شاعری کے بارے میں پھر انہی خیالات کی تکرار کی ہے جو اس نے مثنوی کے شروعاتی باب میں ظاہر کیے تھے۔ وہ کہتا ہے کہ میں نے سخن کے باغ میں پھول کھلائے ہیں جن سے سخن کا دماغ معطر ہے۔ یعنی شاعری پھول کھلانے کی طرح تخلیقی عمل ہے جس سے شعور و دانش کو روشنی ملتی ہے۔ فکر نے مجھے سمجھایا کہ زمانے میں اپنی ایک یاد گار چھوڑنی چاہیے۔ پس میں نے اپنے قلم کو اس مثنوی سے زینت دی اور مثنوی کی تکمیل کی۔ جب مثنوی مکمل ہوئی تو ناموَر لوگوں میں ایک یاد گار بن گئی۔ اگر میرا جسم مٹی کے تلے مٹی ہوتا ہے تو ہو جائے۔ مجھے خوف نہیں کیونکہ اس مثنوی سے میرا نام زندہ رہے گا۔ چاہے صدیاں بیت جائیں، مدت مدید گزر جائے یہ مثنوی دنیا میں یاد گار رہے گی۔

کھلایا ہوں پھولاں بباغ سخن   معطر ہے اس تھے دماغ سخن
ہوا تھا اندیشہ منجے رہنما ے   رکھوں یادگار ایک میں بی بجاے
سنواریا ہوں اس نامہ سوں خامہ کوں   نہایت کوں انپڑ ایا ہوں نامہ کوں
نہایت ہوا نامہ نام دار   ہوا نامداراں اُپر یادگار
اگر ماٹی ہووے گا تن زیر خاک   مرانانو جیتا ہے مجھ کیا ہے باک
اس اوپر بہت گزرے گا روز گار   اچھے گایو دنیا میں ہو یادگار

ان اشعار سے واضح ہوتا ہے کہ رستمی شاعری کو شاعر کی یاد گار، اس کے نام کے بقائے دوام کی ضمانت اور شہرت عام کا وسیلہ سمجھتا ہے۔

2.4.4 جنت سنگار:

یہ مثنوی ملک خوشنود نے لکھی ہے۔ ملک خوشنود قطب شاہی دربار میں غلام تھا۔ جب گولکنڈہ کی شہزادی خدیجہ سلطان کی شادی

بیجاپور کے بادشاہ سلطان محمد عادل شاہ سے ہوئی تو شہزادی کے جہیز میں بے شمار اسباب کے ساتھ کئی غلام بھی بیجاپور بھیجے گئے جن میں ملک خوشنود بھی شامل تھا۔

سفر کے دوران ملک خوشنود کے حسن انتظام سے شہزادی بہت خوش ہوئی اور بادشاہ سے اس کی سفارش کی۔ بیجاپور میں ملک خوشنود نے اپنی قابلیت اور حسن تدبر کی بدولت بڑی ترقی کی یہاں تک کہ بادشاہ نے 1635ء میں اسے اپنا سفیر خاص بنا کر گولکنڈہ روانہ کیا جہاں بڑے اعزاز کے ساتھ اس کا استقبال کیا گیا۔

ملک خوشنود بڑا ماہر الکلام اور خوش بیان سخنور تھا۔ اس نے قصائد، غزلیں اور مرثیے لکھے۔ جنت سنگار اس کی شاہ کار مثنوی ہے جو 1640ء میں مکمل ہوئی۔ یہ مثنوی اس نے سلطان محمد عادل شاہ کی فرمائش پر لکھی۔ جنت سنگار میں اس نے امیر خسرو کی مثنوی، ہشت بہشت کو دکنی اردو میں منتقل کیا ہے۔ اس میں بہرام گور کی داستان بیان کی گئی ہے۔ جنت سنگار میں مثنوی کی روایتی ہیئت کے مطابق حمد باری تعالیٰ، نعت رسالت پناہؐ، صفت معراج، منقبت چہار یار اور مدح میر مومن کے بعد آغاز داستان کا باب ہے۔ اس باب میں خوشنود بطور تعلّی کہتا ہے کہ میں نے بچن کے ذریعے راز کے خزانے کھولے اور لاکھ طرح کے فن کا مظاہرہ کرتے ہوئے عنبر کی طرح خوشبو پھیلائی ہے۔ میرے قلم نے "گن" کے چراغ روشن کیے جنھیں دیکھ کر عطارد کے سینے پر رشک کی وجہ سے داغ پڑ گئے۔ میں نے ہر بچن میٹھا اور تازہ کہا ہے اور شاعری کی بساط پر نئی شطرنج کا آغاز کیا ہے۔

خوشنود کی ان باتوں سے پتہ چلتا ہے کہ اس کے نزدیک شاعری پنہاں یا راز کی باتوں کو آشکار کرتی ہے۔ اس میں کئی طرح کے فن اور ہنر ہوتے ہیں۔ قلم خوبیوں کے چراغ جلاتا ہے۔ اشعار میں شیرینی اور تازگی ہونی چاہیے۔

خزینے راز کے کھولیا بچن سوں — کیا عنبر فشانی لاکھ فن سوں
قلم روشن کیا گن کے چراغاں — عطارد کے دیا، سینے پو داغاں
ہر یک میٹھا بچن تازا سو بولیا — بساط اوپر نوا شطرنج کھولیا

سلطان محمد عادل شاہ نے خوشنود سے نظم کی فرمائش کرتے وقت اس کی جو تعریف کی ہے اس سے بھی اُس دور کے تنقیدی پیمانوں اور شاعری کے معیارات کا پتہ چلتا ہے۔ بادشاہ خوشنود سے کہتا ہے کہ تیرا انمول کلام نہایت پاک وصاف ہے۔ تیرا قلم نازک باتیں بیان کرتا ہے۔ تیرا ہنر روح کو فرحت اور تازگی بخشتا ہے۔ تو اپنے "بچن" سے دلوں میں نور بھرتا اور جدائی کو ملاپ میں بدلتا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ کلام کی صفائی، خیالات کی نزاکت اور باریکی اس دور کے شعری معیارات تھے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ضروری تھا کہ اشعار روح کو فرحت پہنچائیں اور دلوں میں روشنی پیدا کریں۔ نیز ان میں ایسی تاثیر ہونا لازمی تھا جس سے بچھڑے دل مل جائیں۔

اُمولک شعر تج دھرتا ہے صافی — قلم ہے تیز کرتا موشگافی
ہنر نادر جو کرتا جیوں کوں تازا — سٹیا سب ملک میں یو گرم اوازہ

بچن سن دل میں بھرتا ہے سگل نور　　　ملاتا وصل کرتا برہ کوں دور

دکنی کے عام شعرا کی طرح ملک خوشنود کا بھی یہی عقیدہ تھا کہ تصنیف سے مصنف کا نام باقی رہتا ہے۔ مثنوی کے خاتمے میں وہ کہتا ہے "جب تک آسمان ہے اس وقت تک کوئی آدمی زندہ نہیں رہ سکتا۔ ہر آدمی دنیا میں چند روز کا مہمان ہوتا ہے۔ مرنے کے بعد اس کا جسم مٹی میں مل کر مٹی ہو جاتا ہے اور دنیا سے اس کا نام مٹ جاتا ہے۔ پھر کچھ دن بعد لوگ اسے بھول جاتے ہیں۔ مگر کتاب نہیں مٹتی۔ اس کی بات تازہ رہتی ہے اور دنیا میں اس کی شہرت چلتی رہتی ہے۔ اسی کے پیش نظر میں نے یہ نادر اوراق (مثنوی) جو زر نگار ہیں اپنی یادگار چھوڑے ہیں کہ یہ شعری تخلیق میرے نام کو ادب میں ہمیشہ تابندہ رکھے گی۔"

نہ رہ سے آدمی جو لگ ہے اسماں　　　جو ہے دس دیس کا دنیا میں مہماں
گیا تن خاک میں جب تن ہوا خاک　　　ہوا دنیا سوں اس کا نام سب پاک
کتک دن کے پیچھے سب آدمی زاد　　　بسر جاتے نہیں کرتے ہیں کوئی یاد
مگر ایسے کتب کا بات تازا　　　رہیا تازے بچن کا گرم آوازا

سخن (شاعری/تصنیف) کے نشانی یا، یادگار ہونے اور اس کے ذریعے شاعر یا مصنف کے نام کو حیات جاوید یا بقائے دوام حاصل ہونے کا تصور زمانہ مابعد کے شعرا میں بھی چلتا رہا۔ چنانچہ استاد ذوق (م 1854ء) کہتے ہیں۔

رہتا سخن سے نام قیامت تلک ہے ذوق
اولاد سے رہے یہی دو پشت چار پشت

2.4.5 قصہ بے نظیر:

یہ مثنوی عادل شاہی عہد کے شاعر صنعتی کی تصنیف ہے۔ صنعتی کا نام سید حسن شاہ محی الدین تھا۔ وہ عادل شاہی خاندان کے چھٹے حکمراں سلطان محمد عادل شاہ (1656ء-1627ء) کا معاصر تھا۔ اس کی دو مثنویاں دستیاب ہوئی ہیں: (1) مثنوی قصہ بے نظیر (2) مثنوی گلدستہ۔

مثنوی قصہ بے نظیر میں صنعتی نے تمیم انصاری کی روداد نظم کی ہے جنھیں دیو اٹھا کر لے گئے تھے۔ اس مثنوی کا سنہ تصنیف 1055ھ/1645ء ہے۔ دکنی کی عام مثنویوں کی طرح اس مثنوی میں بھی کئی تمہیدی ابواب ہیں جو حمد، نعت، منقبت وغیرہ کے لیے مخصوص ہیں۔ اس کے بعد 'سخن' یعنی کلام یا شاعری کے بارے میں پچپن (55) اشعار ہیں۔

صنعتی نے سخن (کلام/شاعری) پر جو اس قدر زور دیا ہے اس کا سبب دراصل یہ ہے کہ سخن ہی شاعروں کے وجود کا جواز اور ان کا مقصد وجود ہے۔ سخن کے بغیر شاعر کی ہستی بے معنیٰ ہو جاتی ہے۔ اس لیے نہ صرف صنعتی بلکہ دکنی دور سے لے کر عہد حاضر تک متعدد شاعروں نے سخن (شاعری) پر غور و فکر کیا ہے اور اس کی گہرائی کا کھوج لگانے کی کوشش کی ہے اور سخن کے متعلق اپنے خیالات پیش کیے

ہیں۔انھی تسلسل میں سخن کی تعریف،اس کی اثر آفرینی اور ہمہ گیری کی وضاحت کرتے ہوئے صنعتی کہتاہے کہ سخن عالم غیب کا خزانہ ہے جو ملک لاریب میں موجزن ہے۔ سخن ساری دنیا کا بادشاہ ہے جو مس خام کے لیے اکسیر ہے۔یعنی اس میں ایسی تاثیر ہے کہ تانبے کو سونا بناسکتاہے۔ سخن کا اندازآسمان سے الگ ہے۔آسمان پر ایک ہی سورج ہے سخن ایک پل میں کئی سورج تخلیق کر سکتاہے۔یعنی شاعری معنوی اعتبار سے سورج کی طرح روشن اور حرارت بخش ہوتی ہے۔ سخن کے پروں میں بڑی قوت ہوتی ہے۔اس کی پرواز ازل سے ابد تک ہوئی ہے۔

صنعتی کہتاہے کہ سخن کا شجر حیرت انگیز طور پر سربلند اور اس کا پھل نہایت ارجمند ہوتاہے اگر سخن نہ ہوتا تو یہ شش جہات (یعنی کائنات)وجود میں نہ آتے۔باری تعالیٰ نے یہ کائیات ایک سخن (کلمہ کُن)سے پیدا کی ہے۔اعلیٰ سخن جان اور تن کو جِلاتاہے(حضرت عیسیٰؑ اپنے سخن(کلام)قم باذ ن اللہ کے ذریعے مردوں کو زندہ کرتے تھے)۔صنعتی کے نزدیک سخن کا وہی مرتبہ ہے جو مٹھائیوں میں حلوے کا ہے۔ سخن من و سلویٰ کا دسترخوان ہے یعنی یہ خدا کی طرف سے آتاہے۔سخن عالم الغیب (حق تعالیٰ)کے فیض سے وجود میں آتا ہے۔ سخن حق کا خزانہ ہے جو زبان کی کنجی سے کھلتاہے یعنی شاعری الہامی ہوتی ہے۔وہ مضامین اور خیالات جو شاعر اپنے اشعار میں پیش کرتا ہے غیب سے اس کے ذہن میں آتے ہیں۔

سخن گنج ہے عالم الغیب کا　　سخن موج زن ملک لاریب کا
سخن بادشاہ جہانگیر ہے　　سخن مس کے عالم کوں اکسیر ہے
سخن کا عجب ہے گگن تے حساب　　جو یک پل میں لیا تا ہے کئی آفتاب
سخن کا عجب کچھ قوی باز ہے　　ازل تا ابد جس کوں پرواز ہے
عجب ہے سخن کا شجر سربلند　　عجب ہے سخن کا ثمر ارجمند
سخن گر نہوتا تو اے نیک ذات　　نہوتا کدھی شش جہت شش جہات
جِلاوے سدا خوش سخن جان و تن　　دم عیش اوسے ہے گوا ہے سخن
سخن ات مٹھائی میں حلوا اہے　　سخن سفرہ من و سلوا اہے
سخن فیض ہے عالم الغیب کا　　سخن نقش ہے جیب کے جیب کا
خزانہ ہے حق کا سخن کا بیاں　　کہ ہے جس خزانے کوں کیلی زباں

سخن کی اہمیت بیان کرتے ہوئے صنعتی کہتاہے کہ سخن کا گلزار ہمیشہ سرسبز اور اس کا بازار ہمیشہ گرم رہتاہے۔شہادت اور غیب میں جو کچھ ہے وہ سب کا سب سخن میں سماتاہے۔ساری مخلوقات ایک بات (یعنی کُن)سے پیدا ہوئی ہیں۔وہ جہاں کو کالبد(جسم)اور سخن کو روح بتاتاہے جس میں پیو(محبوب)رہتاہے۔اس کے نزدیک سخن طبیعت کی معدن کا دامان اور آسمانی چشمہ غیب ہے۔یہ سخن ہی ہے جس سے دل

کا چمن سر سبز رہتا ہے۔ سخن نمک کی مانند ہے اور جس کو یہ نمک مل جائے وہ دنیا کو فتح کر سکتا ہے۔ صنعتی کہتا ہے وہی سخن خوشگوار ہوتا ہے جو پختہ ہو۔ خام سخن کچے میوے کی طرح ناپسند کیا جاتا ہے۔

سخن کا سدا سبز گلزار ہے   سخن کا سدا گرم بازار ہے
جو کچھ ہے شہادت میں ہور غیب میں   سخن کے سماتا ہے آجیب میں
جتا خلق پیدا ہے یک بات سوں   اہے شاہد اس بات کا کاف و نوں
جہاں کا لبد ہور سخن جیو ہے   سخن جیو ہور جیو میں پیو ہے
سخن طبع کے کھن کا دامان ہے   سخن چشمہ غیب اسمان ہے
رکھن ہار سر سبز دل کا چمن   سخن ہے سخن ہے سخن ہے سخن
سخن کا نمک جس کو تقریر ہے   نمک جس میں ہے او جہاں گیر ہے
سخن خوش لگے پخت گئے سوں تمام   کہ ناخوش ہے میوہ سدا نا تمام

صنعتی کہتا ہے کہ ہر شخص سخن کا سزاوار یا اس کے لائق نہیں ہوتا۔ اس بات کو وہ مثالوں کے ذریعے یوں سمجھاتا ہے کہ ہر قطرہ موتی نہیں ہوتا۔ ہر معدن میں عمدہ جواہرات نہیں ہوتے۔ ہر ہاتھی کے سر میں گج موتی نہیں ہوتا، ہر ایک ہرن کے نافے میں مشک نہیں ہوتا، ہر ایک مگرمچھ کے سر میں عنبر نہیں ہوتا۔ اسی طرح ہر کوئی صاحبِ سخن نہیں ہوتا۔ اگر سارے پرندے خوش آواز اور سریلے ہوتے تو ققنوس اور گدھ میں کیا فرق ہوتا۔ اگر ہر ستارہ آفتاب کی مانند روشن ہوتا تو آفتاب کی آب و تاب کی کیا اہمیت ہوتی۔ اگر موم سے بنائے گئے آموں کا ڈھیر بھی لگا دیں تو ان میں اصلی آم کی سی مہک اور لذت کہاں سے آئے گی۔ بے وقوف آدمی شعر سلیم یعنی عمدہ شعر نہیں کہہ سکتا جیسے نیم کا پتہ شکل میں آرے جیسا ہوتا ہے لیکن آرے کی طرح کاٹ نہیں سکتا۔

نہ ہر کوئی سخن کا سزاوار ہے   نہ ہر قطرہ لولوئے شہوار ہے
نہ ہر کھن منے صاف جوہر اچھے   نہ ہر گج کی مستک میں گوہر اچھے
نہ ہر نافہ خوش باس نافہ کرے   نہ ہر یک مگر سر میں عنبر دھرے
اگر خوش ادا مرغ گائے تمام   تو ققنوس سوں کیا رہتا نسر نام
اگر ہر ستارا اچھے آفتاب   تو خورشید کوں کیا رہتا آب وتاب
کریں بہوت کئی موم کے انب راس   ولے انب کی کاں لے لذت سُوباس
کہاں ہووے کودن تے شعر سلیم   کرے کاٹ کاں اڑہ برگِ نیم

صنعتی کے خیال میں سخن اور عقل و ذہانت کے درمیان گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ سخن عقل کے دُرج کا لعل اور لامکاں کے برج کا سورج ہے۔ جس میں عقل کی قوت زیادہ ہوگئی وہی سخن میں سب کا سردار ہوگا۔ عقل سے سخن ہے اور سخن سے عقل۔ ان دونوں کی وجہ سے ابد تک دنیا میں روشنی رہے گی۔

سخن لعل ہے عقل کے درج کا　　　سخن سور ہے لامکاں برج کا
جسے عقل کا بل قوی تر اچھے　　　سخن میں وہی سب پو سرور اچھے
دسے روشنی جلوہ گرتا ابد　　　خرد سو سخن ہور سخن سو خرد

صنعتی کے مطابق نہ صرف سخن کہنے کے لیے عقل و خرد کی ضرورت ہوتی ہے بلکہ سخن فہمی کے لیے بھی عقل درکار ہے۔ جو عقل مند ہوتے ہیں وہی سخن سے جراہرات نکالتے ہیں، وہ سخن داں ہوتے ہیں اس لیے سخن کی قدر کرتے ہیں۔ اس لیے ہمیشہ سمجھ دار کو سخن دکھانا چاہیے اور ہر ایک کی دانش کی مقدار کو دیکھ کر اس سے سخن کرنا چاہیے۔

سخن میں کا بھی کوئی کاڑے رتن　　　سخن داں سمجھتے ہیں قدر سخن
دکھاوے سخن نت سمجھدار کوں　　　ہر یک کس کی دانش کی مقدار کوں

صنعتی شاعری کی اہمیت اور اس کے لیے درکار صلاحیتوں پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ سخن فہمی کی اہمیت اور اس کے تقاضوں کی بھی وضاحت کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اہل ہنر اور ماہرین سخن کے نزدیک سخن طرازی اور سخن گوئی سے سخن شناسی کا مرتبہ زیادہ ہے۔ یہاں صنعتی فارسی کے اس شعر سے استفادہ کرتا نظر آتا ہے۔

شعر گفتن گرچہ در سفتن بود
شعر فہمیدن بہ از گفتن بود

یعنی شعر کہنا موتی میں سوراخ کرنے کی طرح (نازک کام) ہے۔ (فارسی میں دُر سفتن کنایہ ہے بلند پایہ شعر کہنے کا) لیکن شعر سمجھنا شعر کہنے سے بہتر ہے۔ صنعتی کا شعر ہے:

زیادہ ہے نزدیک اہل قیاس
سخن بولنے تو سخن کا قیاس [شناس]

ہر شخص سخن فہم نہیں ہو سکتا۔ اگر سبھی لوگ سخن کی نزاکتوں اور اس کے نکات کو سمجھنے والے ہوتے تو سخن کا وقار باقی نہ رہتا۔ گوہر کو گوہری ہی پہچان سکتا ہے اور جواہرات کو جوہری ہی پرکھ سکتا ہے۔ اسی طرح سخن کو سمجھنے کے لیے خاص علم، عقل اور ذوق کی ضرورت ہوتی ہے۔

سمجھتے اگر سب سخن کا قرار　　　تو ہر گز نہ رہتا سخن کا وقار
نہ گوہر کو بوجھے بجز گوہری　　　نہ جوہر کوں سمجھے بجز جوہری

صنعتی کا عقیدہ ہے کہ سخن کا خزانہ کبھی ختم نہیں ہوتا اور نہ اس کے موتیوں کو طبیعت کبھی بھول سکتی ہے۔ یہ ایسا سورج ہے جو ہمیشہ پُرنور رہتا ہے۔ اس کا ملک ہمیشہ آباد رہتا ہے، کبھی خالی نہیں ہوتا۔ اسی خیال کو بعد کے زمانے میں ولیؔ نے اس طرح ادا کیا تھا:

راہ مضمون تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے باب سخن

صنعتی کہتا ہے:

سخن کا خزانہ نہ سرسیں کدھیں — نہ یودر طبیعت بسر سیں کدھیں
سخن کا سدا سور پر نور ہے — سخن کا سدا ملک معمور ہے

صنعتی نے سخن (شعر) کی تعریف میں جو ابیات لکھی ہیں ان سے شاعری کے بارے میں اس کے نظریے کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ خیالات اور ادبی تصورات صنعتی کے فنی شعور کے ترجمان ہیں۔ صنعتی کے فنی شعور پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر سیدہ جعفر صنعتی کی دوسری مثنوی "گلدستہ" کے مقدمے میں رقم طراز ہیں:

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

"قصہ بے نظیر اس لیے بھی اہم ہے کہ اس میں صنعتی کے ادبی اور تنقیدی تصورات کی ترجمانی کی گئی ہے۔ وہ تخیل کی کار فرمائی 'ترسیل کی جاذبیت' اختصار اور لطافت و شگفتگی کو اچھے شعر کی پہچان تصور کرتا ہے۔ صنعتی کو شاعری کی فسوں سازی کا پورا اندازہ تھا۔ مثنوی میں مسلسل شاعری کی افادیت اور اس میں جو غیر معمولی قوتیں چھپی ہوئی ہیں ان پر روشنی ڈالی ہے۔ صنعتی اس خیال کا حامل ہے کہ شاعر کائنات کے اسرار کا احاطہ کر سکتا ہے اور اس کے رموز سمجھ سکتا ہے۔"

[مثنوی گلدستہ (صنعتی) مرتبہ پروفیسر سیدہ جعفر، حیدرآباد 2003ص16]

جہاں تک تخلیق ادب کے مقصد کا تعلق ہے اس مسئلے میں صنعتی دکنی کے دیگر سخنوروں کا ہم نوا نظر آتا ہے۔ اس کا بھی یہی خیال ہے کہ تصنیف سب سے بہترین نشانی ہوتی ہے جس سے مصنف کا نام صدیوں تک چلتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ایک رات مجھے خیال آیا کہ اس دنیا میں کس کو دائمی زندگی حاصل ہے؟ تب اس کے دل نے کہا، آج تک کسی کو دائمی حیات نہیں ملی۔ دنیا میں کسی کی ہستی پائیدار نہیں ہے البتہ جس کی کوئی یادگار ہوتی ہے اس کا نام باقی رہتا ہے۔ پھر وہ کہتا ہے جس کا کوئی خلف (بیٹا) ہوتا ہے اسے گویا ہمیشہ رہنے کا شرف ملتا ہے۔ کیوں کہ اس کے بعد اس کا خلف اس کا نام روشن کرتا ہے۔ لیکن گزرے ہوئے عارفوں کا کہنا ہے کہ شعر (شاعری)، بہتر سے بہتر خلف ہے۔ اس لیے تجھے سزاوار ہے کہ سخن کا جمال روشن کر اور کوئی عمدہ قصہ بیان کر۔

نہیں جگ میں جینا کسے پایدار — مگر او کہ جس تے رہے یادگار
سدا زندگانی اسے ہے شرف — جو دنیا میں اس تے رہے یک خلف
کہ اس بعد روشن کرے انجمن — خلف خوب روشن سو ہے خوش سخن

جو بولے ہیں یوں عارفانِ سلف   کہ ہے شعر،بہتر سوں بہتر خلف
سزاوار یو کام ہے تجھ ایتال   کہ روشن کرے یوں سخن کا جمال
معانی کی در جگ ایتا کھول توں   سویک قصہ خوب اب بول توں

2.4.6 مثنوی گلشن عشق

گلشن عشق بیجاپور کے مشہور وممتاز شاعر نصرتی کی تخلیق ہے۔نصرتی کا نام محمد نصرت تھا۔اس کے آباواجداد کا پیشہ سپہ گری تھا۔ نصرتی کا باپ عادل شاہی فوج میں سلحدار تھا۔نصرتی عادل شاہی خاندان کے آٹھویں حکمراں سلطان علی عادل شاہ ثانی(1672ء- 1656ء) کے دربار کا ملک الشعرا تھا۔شاعر ہونے کے ساتھ وہ بڑا عالم اور فاضل بھی تھا۔اس کی علمیت کی وجہ سے لوگ اسے ملا نصرتی کے نام سے پکارتے تھے۔نصرتی کی ترقی اور شاہی دربار میں اس کی عزت ورسوخ کے سبب کچھ لوگ اس کے دشمن بھی ہوگئے۔انھوں نے1674ء میں اسے شہید کردیا۔

بہ حیثیت سخنور نصرتی کا مرتبہ نہایت بلند ہے۔اس کا شمار دکنی کے چوٹی کے شعرامیں ہوتا ہے۔اس کی تصانیف میں تین مثنویاں۔ گلشن عشق، علی نامہ اور تاریخ اسکندری کے علاوہ غزلیات، قصائد، مخمس اور رباعیات شامل ہیں جنھیں یکجا کرکے ڈاکٹر جمیل جالبی نے "دیوان نصرتی" کے نام سے مرتب وشائع کیا ہے۔

گلشن عشق نصرتی کی پہلی مثنوی ہے جو اس نے1657ءمیں تصنیف کی۔اس میں نصرتی نے منوہر اور مدمالتی کے عشق کی داستان کو موضوع بنایا ہے۔داستان سے قطع نظر نصرتی نے اس مثنوی میں مختلف مقامات پر اپنے تنقیدی شعور کا بھی اظہار کیا ہے۔اس کا ماننا ہے کہ سخن کا محل نہایت پائیدار ہوتا ہے جو دنیا میں ہمیشہ قائم رہتا ہے۔جو شاعر سخن کی عمارت مضبوط بنیاد پر تعمیر کرتا ہے وہ قیامت تک منہدم نہیں ہوتی خواہ کیسی ہی ہوا چلے۔

سخن کا محل ہے زہے پائدار   رہن ہار ہے جگ میں جم برقرار
بند یا جِن عمارت یو بنیاد سوں   قیامت تلگ نا ڈھلے باد سوں

شاعری کے الہامی ہونے کا تصور افلاطون سے لے کر عہدِ حاضر تک مختلف فلسفیوں، نقادوں اور شعرانے پیش کیا ہے۔چنانچہ غالب جیسا عظیم شاعر بھی کہتا ہے:

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

نصرتی بھی اسی کا قائل تھا۔وہ کہتا ہے کہ شاعری اکتسابی نہیں بلکہ الہامی ہوتی ہے۔یعنی شاعر بنتا نہیں بلکہ پیدا ہوتا ہے۔یہ قدرت کا انعام ہے۔اہل ہنر شاعری کے فن کو کرامت کے دریا کا موتی سمجھتے ہیں۔اگرچہ بہت سے لوگ ایک ساتھ اس دریا میں غوطہ لگاتے ہیں

لیکن یہ موتی ایک آدھ فرد ہی کے ہاتھ لگتا ہے جسے خدا چاہے۔ مطلب یہ کہ سب لوگ شاعر نہیں ہوسکتے۔ خدا جس کی طبیعت میں شاعری کا ملکہ ودیعت کرتا ہے وہی شاعر بنتا ہے۔

نہ کچھ شاعری کسب کا کام ہے   کہ یو حق کی بخشش تے الہام ہے

سمجھتے ہیں اوس فن کوں صاحب ہنر   کرامت کے دریا کا ہے کر گہر

ڈھونڈیں گرچہ سب کوئی بھی ہم سنگات   خدالیائے موتی یکادے کے ہات

نصرتی کے نزدیک سب سے بہترین شاعر وہ ہیں جو بادشاہوں کے خادم ہوتے ہیں۔ وہ جس بادشاہ کی تعریف وتوصیف کرتے ہیں اور بادشاہ کی مدح میں کوئی کارنامہ (کتاب) سنوار کر چھوڑ جاتے ہیں۔ اگر ان کی کتاب پر کوئی عقل مند نظر ڈالتا ہے تو دیکھتا ہے کہ وقت نے زمین کی لوح (تختی) سے جن بادشاہوں کا نام دھوڈالا ہے وہ کتاب کی وجہ سے زندہ ہیں۔ مداح کے فن سے ممدوح کی شہرت اور یادگار باقی رہتی ہے اور لوگ دونوں پر آفرین کرتے ہیں۔ نصرتی خود درباری شاعر تھا اس لیے اس نے درباری شعرا کی تحسین کی ہے۔ کہتا ہے:

شہاں کے جو خادم ہنرور اہیں   اوتو سب سے بہتر اہیں

کہ جس شاہ کے شاعراں وصف کر   گنذر گئے ہیں رکھ کارنامے سنور

ولے ان کے ہر ایک سفینے اوپر   چلاویں تو صاحب خرد خوش نظر

اگرچہ یوں لوحِ زمیں تے زماں   اُنن ناؤں کا دھوسٹیا ہے نشاں

ہو مداح کے فن تے ممدوح یاد   کریں آفریں ہو کے دونوں پہ شاد

نظامی، اشرف اور میراں جی شمس العشاق کے مقابلے میں نصرتی نئی نسل کا شاعر ہے۔ وہ نئی طرز، نئے اظہار اور نئے مضامین کا دلدادہ ہے۔ مثنوی گلشن عشق کے آخری حصّے میں ایک جگہ وہ سلطان علی عادل شاہ ثانی کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ دکنی کلام تو ابتدا ہی سے خام تھا۔ بادشاہ کی تربیت کی بدولت وہ پختہ اور کامل ہوا۔ باریک بین حضرات کا دل جانتا ہے کہ دکنی شاعری پہلے کیا تھی اور بادشاہ کی توجہ سے اب کیا ہوگئی ہے۔ اس نئی شاعری کے آگے دکنی کی قدیم شاعری جو بے حساب ہے پرانی جنتری کی طرح ردّی معلوم ہوتی ہے۔

جنم خام تھا سو دکھن کا کلام   ہوا پختہ تجھ تربیت تے تمام

سمجھتا ہے باریک بیناں کا من   جو اول اتھا کیا سو شعر دکھن

دکھن کا کہن شعر اب بے عدد   لگے کہنہ تقویم مانند رد

ایک صاحب نظر اور صاحب بصیرت فن کار کی حیثیت سے نصرتی اپنے عہد کی ادبی اور شعری صورت حال کا جائزہ لیتا ہے اور اس پر تنقید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ آج فن کا نگر بھرپور ہے یعنی فن میں کر دکھانے کے لیے بہت کچھ ہے لیکن محنت وریاضت کا میدان خالی

ہے۔ مضامین کے کئی بھرے ہوئے خزانے ہیں لیکن کوئی موتی کو پہچاننے والا سخنور نہیں۔ سخن کے بازار تو آباد ہیں لیکن معانی کے راستے بند ہیں، کیونکہ معنیٰ آفریں شاعر موجود نہیں ہیں۔ زبان میں سلاست کی مٹھاس تو ہے لیکن اسے تقسیم کرنے والا کوئی حوصلہ مند نہیں ہے۔

دیکھا سِدھ کا میدان خالی اہے   نگر فن کا بھرپور حالی اہے
مضامین کے لئی بھرے گنج اہیں   معطل ولے بھی گہر سنج ہیں
سخن کے تو بازار بستے اہیں   معانی کے پن بستہ رستے اہیں
مٹھائی سلاست کی تو پور ہے   ولے بانٹتے تس نہ کوئی دھور ہے

فن پارے کی تخلیق کا عمل نہایت دشوار اور دقت طلب ہوتا ہے۔ مثنوی گلشن عشق کے آخری حصے میں "در تعریف کتاب" کے زیر عنوان نصرتی نے اس دماغ سوزی اور جگر کاوی کا تذکرہ کیا ہے جو اسے اس مثنوی کی تخلیق میں کرنی پڑی۔ وہ کہتا ہے کہ میں نے گہری فکر سے باطن کا معدن کھود کر رنگ برنگ جواہرات (اشعار) نکالے ہیں۔ میں نے جو بے شمار جواہرات نکالے ہیں وہ بغیر دقت کے نہیں ہیں۔ میں نے جو مشقت اٹھائی ہے اس کو واضح طور پر بیان کرتا ہوں کہ میں کہیں بھی بے ڈول یا بھدا موتی (شعر) نہیں رکھا۔ میں نے سخت الماس (خیالات / مضامین) کو ڈھونڈ کر انھیں بار بار تراشا اور دیدہ زیب بنایا ہے۔ ہر یک نگ (شعر) پر صحیح جگہ رتن (لفظ) جڑنے کے لیے میں نے اپنے لہو کو پانی کیا ہے۔ نصرتی کے ان بیانات سے پتہ چلتا ہے کہ وہ تخلیقِ فن کے لیے کس نوع کی ریاضت اور مشقت کو لازمی سمجھتا ہے۔ بعد کے زمانے میں اقبال نے بھی فن کے لیے جگر کاوی پر زور دیا ہے وہ کہتے ہیں "نقش ہیں سب ناتمام خون جگر کے بغیر"۔ سترھویں صدی میں نصرتی کہتا ہے:

درونے کا اَت فکر سو کھود کھن   نکالیا ہوں کئی رنگ برنگے رتن
لئی جوہراں میں جو کاڑیاں ہوں آج   سمج لیو نہ پایا ہوں دقت کے باج
کتا ہوں مشقت مری کھول میں   گہر کئیں نہ راکھیاں ہوں بے ڈول میں
ہر یک سخت الماس کوں کر تلاش   بنایا کئی بار پھر پھر تراش
ہر یک نگ پہ جڑنے رتن بر محل   کیا ہوں کتے بار اپس لھو کا جل

نصرتی سخنور ہی نہیں سخن کا پارکھ بھی تھا وہ کہتا ہے شاعری نہایت باریک اور نازک ہنر ہے جس میں بہت زیادہ احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر اس طرح شعر کہیں تو شعر "سحر حلال" بن جاتا ہے۔ یعنی اس میں جادو کی سی تاثیر ہوتی ہے، جب کہ جادو حرام ہے لیکن پر اثر شعر حلال۔ شعر گوئی میں فن شاعری کے اصول و قواعد کی پابندی لازمی ہے۔ اگر فنی معیارات کے مطابق کہا جائے تو شعر، شعر ہے ورنہ گدھے کی دُم کا شعر (بال) ہے۔ جو میری بات کو سختی سے مانتا ہے وہ اپنے دل کو نرم اور گداز کر کے شعر کہتا ہے جو رنگین ہوتے ہیں۔ میرے

ہر شعر میں معانی کی گٹھڑی ہے جو شعر میں اس طرح پوشیدہ ہے جیسے تنکے کی اُوٹ میں پہاڑ چھپ جاتا ہے۔ان بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ نصرتی کے خیال میں شاعری سحر حلال ہوتی ہے۔اس میں قواعد فن کی پابندی لازمی ہے۔شعر کہنے کے لیے جگر کو لہو کرنا پڑتا ہے۔شعر میں ایک معنیٰ نہیں بلکہ بہت سے معانی ہونا چاہیے۔آگے وہ کہتا ہے کہ شعر کو فرزندِ قابل سمجھنا چاہیے اور اسے اس طرح سنوارنا اور نکھارنا چاہیے جیسے لائق فرزند کی خوب سے خوب تربیت کی جاتی ہے۔

هنر بہوت باریک لی ہے سنبھال　　کہے ووں تو ہوے شعر سحر حلال

قواعد سو کیں شعر تو شعر ہے　　وگر نہ دم خر کرا شعر ہے

جو مجھ بات کا قدر سنگیں کیا　　گلا دل کوں ہر بول رنگیں کیا

مری ہر بچن ہے معانی کی موٹ　　رکھیا ہوں سوڈونگر کوں کاڑی کی اوٹ

میں یو شعر فرزند قابل پچھان　　پھبیا تیوں رکھیا تربیت پیچ دھیان

نصرتی کے نزدیک دکنی شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ فارسی کے ہم پلہ ہو جائے۔بعد کے زمانے میں یہی خیال قائم چاندپوری کا بھی تھا کہ ریختہ کی معراج یہ ہے کہ وہ "غزل طور" ہو جائے۔یہاں غزل سے مراد فارسی غزل ہے۔(قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ:اک بات لچر سی بزبان دکنی تھی)نصرتی کہتا ہے کہ میں نے دکنی زبان میں فارسی جیسے شعر لکھے جو معانی کا آئینہ ہیں یعنی ان میں معانی کی صورت جلوہ گر ہے۔اگرچہ کہ فارسی زبان فصاحت میں ہندی پر فوقیت جتاتی ہے لیکن ہندی (قدیم اردو/دکنی) شاعری میں بھی کچھ ایسے ہنر اور ایسی باریکیاں ہیں جو فارسی میں بیان نہیں کی جاسکتیں۔میں دونوں زبانوں کی باریکیوں کے خلاصے کو خوب سمجھتا ہوں۔میں نے دونوں کے فن کو ملا کر نئے اسلوب میں شعر کہا ہے۔نصرتی کے ان مزعومات سے یہ نتیجہ نکالنا دشوار نہیں ہے کہ اس کی نظر میں دکنی شاعری کا معیار یہ ہے کہ وہ فارسی کے ہم پلہ ہو جائے کیونکہ فارسی فصاحت میں ہندی(دکنی) سے برتر ہے۔تاہم دکنی کی کچھ نزاکتیں فارسی میں نہیں سما سکتیں اس لیے وہ کہتا ہے کہ حسب ضرورت دونوں زبانوں کے ہنر اور خوبیوں کے امتزاج سے تازہ شعر کہنا چاہیے۔یہی بات اس نے اپنی دوسری مثنوی علی نامہ کے سبب تالیف کے باب میں بھی کہی ہے۔

معانی کی صورت کی ہے آرسی　　دکھن کا کھیا شعر جوں فارسی

فصاحت میں گر فارسی خوش کلام　　دھرے فخر ہندی بچن پر مدام

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر　　نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور

میں اس دوہنر کے خلاصے کو پا　　کھیا شعر تازہ دونوں فن ملا

نصرتی کا خیال ہے کہ ادب میں زبان کی نہیں بلکہ مضامین اور معانی کی اہمیت ہوتی ہے۔فنّی خوبیوں کی قدر و قیمت ہوتی ہے۔ اس لیے کسی زبان کو اعلیٰ اور کسی کو ادنیٰ نہیں سمجھنا چاہیے۔اس بات کو وہ مثال سے یوں سمجھاتا ہے کہ خریدار کو سودے (مال) کی خوبی دیکھنی چاہیے نہ کہ دوکان کی چھت اور اس کے در و بام۔اسی طرح قاری کو شعر کے مضمون اور اس کی لفظی و معنوی خوبیوں کو دیکھنا چاہیے وہ یہ نہ دیکھے کہ شعر فارسی میں ہے یا دکنی میں۔ جس زبان میں اعلیٰ اور مشہور تخلیقات ہوتی ہیں وہی زبان زمانے میں یادگار رہتی ہے۔

سمج دار کوں خوب سودے سوں کام نہ دوکان کا دیکھنا سقف وبام

کہ ہوے جس زباں میں سخن نام دار رہی، ہو زمانے پہ او یادگار

2.4.7 علی نامہ:

مثنوی علی نامہ بھی ملک الشعرا نصرتی کی تصنیف ہے۔یہ مثنوی نہ صرف دکنی بلکہ اردو کی سب سے بلند پایا رزمیہ مثنوی کہلائی جاسکتی ہے۔اس کا سنہ تصنیف 1665ء ہے۔نصرتی نے اس مثنوی میں اپنے مربی و سرپرست سلطان علی عادل شاہ ثانی کے محاربات و فتوحات کا تفصیلی حال لکھا ہے۔ علی عادل شاہ ثانی نے یہ جنگیں سیواجی اور مغل شہنشاہ اورنگ زیب کی فوجوں کے خلاف لڑی تھیں۔موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے علی نامہ ایک شاہکار مثنوی ہے۔اس مثنوی میں بھی نصرتی نے مختلف مقامات پر شاعری کے بارے میں راست یا بالواسطہ انداز میں اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے جیسے مثنوی میں حمد کے بعد مناجات کے عنوان کے تحت اس نے باری تعالیٰ سے اپنے لیے جو شعری کمالات طلب کیے ہیں اور اپنے اشعار کو جن خوبیوں سے متصف کرنے کی درخواست کی ہے اس سے بالواسطہ طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی نظر میں اعلیٰ شاعری اور عمدہ شعر وہ ہے جس میں اثر و تاثیر، کیف و مستی، سحر انگیزی، بصیرت افروزی، تازگی مضمون، لذت معانی، تخیل کی بلندی اور روانی جیسے اوصاف پائے جاتے ہیں۔اس نے نہایت عاجزی اور خلوص سے دعا مانگی ہے کہ رب کریم اس کی شاعری کو ان محاسن سے مالامال کرے۔

میرے مکھ سے کاڑ اس اثر کا کلام

کہ ہر بول ہوئے مئے پرستاں کوں جام

(میرے منہ سے ایسا پر اثر کلام نکال کہ جس کا ہر بول مئے پرستوں (شعر و ادب کے شائقین) کو شراب کے جام کی طرح مست کردے۔)

دھرن ہار اثر حال کا قال دے

دلاں کوں جم اس قال تے حال دے

(مجھے ایسا قال (کلام) عطا کر جو حال کا اثر رکھنے والا ہو اور میرے قال سے ہمیشہ دلوں پر حال کی کیفیت طاری ہو)۔

بھریا رکھ مرے دم میں افسوں سدا

کہ جگ ہوے مسخر یو سن کر ندا

(میرے دم (نَفَس) میں سدا جادو جیسا اثر رکھ تا کہ دنیا میری ندا (آواز۔کلام) سن کر مسخر ہو جائے۔)

میرے شعر سوں زندہ کر ہر شعور

سمجھ مجھ بچن تے توں کر جگ میں پور

(میرے اشعار سے ہر شخص میں شعور پیدا ہو اور میرے بچن (کلام) سے جگ میں سمجھ بوجھ مکمل ہو)

دکھادے مرے پردہ فکر سوں

ہر یک تازہ مضمون کے بکر موں

(میرے فکر کے پردے سے تازہ اور اچھوتے مضامین کی صورتیں دکھا)

حروفاں میں بھریوں معانی کا رس

کہ ہوئے مہ کوں امریت او پینے ہوس

(میرے اشعار کے حروف میں معانی کا رس یوں بھرا ہو کہ چاند بھی اس آب حیات کو پینے کی آرزو کرے)

خیالوں کوں مجھ باؤ کے اوج دے

طبیعت کوں دریا کی نت موج دے

(میرے خیالات (تخیل) کو ہوا کی بلندی عطا کر اور میری طبیعت کے دریا کو ہمیشہ موجزن رکھ)

مثنوی علی نامہ میں نصرتی نے سلطان علی عادل شاہ ثانی کی مدح میں اس کی شاعری اور سخن سنجی کی جو تعریف کی ہے اس سے بھی شاعری کے بارے میں اس کے نقطہ نظر کا بالواسطہ اظہار ہوتا ہے۔ نصرتی کہتا ہے کہ بادشاہ کا ذہن نرمل اور طبیعت پاک ہے۔ وہ ایسا سخنور ہے جس کی باریک بینی موشگافی کرتی ہے۔ اس کے اشعار میں دریا کی روانی اور خیالات میں آسمان کی بلندی پائی جاتی ہے۔ اس کے اشعار حیات بخش ہیں جو مسیحا کی طرح مردہ دلوں کو زندہ کرتے ہیں۔ اس کا ہر حرف آب حیات یا اندھیرے میں سورج کی کرن کی طرح ہے۔ شعرا اس سے شاعری کا شعور سیکھتے ہیں کیوں کہ اس کی موزوں طبیعت نظم میں نور بھر دیتی ہے۔ آگے وہ کہتا ہے اے بادشاہ تیری طرزیں نئی ہیں اور اشعار کی بنت نہایت خوشنما اور پسندیدہ ہے۔ کیوں کہ ان میں مضامین کی رنگینی اور معانی کی بلندی پائی جاتی ہے۔ نصرتی نے بادشاہ کی جو فنکارانہ خوبیاں دکھائی ہیں اور اس کے اشعار کی جن خوبیوں کی تعریف کی ہے اس سے اس کا مطمح نظر واضح ہوتا ہے کہ وہ شاعر میں کون سی خوبیاں اور شعر میں کس طرح کے محاسن دیکھنا چاہتا ہے۔

ترا ذہن نرمل ترا طبع صاف — سخن سنج باریک بیں موشگاف
ترے دل کے دریا کا شعر اک ہے موج — فلک پست جاں تجھ خیالاں کی فوج
ترا شعر ہر مردہ دل کوں جنم — کرے خضر، بھر خوش مسیحا کا دم
ایک ایک حرف ظلمات آب حیات — کرن سورکا یا ہے دھرتی سورات
سِکے شاعراں شعر تے تجھ شعور — دھریا طبع موزوں تے تجھ نظم نور
نواطرز خوش باف و خاطر پسند — مضامین رنگیں معانی بلند

مثنوی علی نامہ میں سبب تصنیف کے باب میں بھی نصرتی نے اپنے تنقیدی فکر و نظر کا اظہار کیا ہے۔ وہ بطور تعلی و خوستائی کہتا ہے کہ میں نے اپنے اشعار میں ہوا کی نزاکت اور پھولوں سے مضمون کی تازگی لی ہے۔ میں نے شاعری کی بیل کو اتنا بڑھایا کہ وہ آسمان کے منڈوے پر چڑھ گئی۔ میرے مضامین اور معانی کے پھل اور پھول دیکھ کر چاند اور ستارے بھی مست ہو رہے ہیں۔ سخن میں جب تک ایسی کرامت نہ ہو اس وقت تک کسی کو شاعر کہلانے کا حق نہیں ہے۔

ہوے کی نزاکت سوں لے رنگ وباس — گلاں تازہ مضمون کے بے قیاس
کیا میں بچن بیل کو یوں بڑی — بدی سو فلک کاچ منڈوا چڑی
چندر ہور ستارے رہے دیکھ بھول — مضامین و معنیاں کے منج پھل وپھول
سخن میں نہوے یو کرامت جلگ — کوانا نہ ہرگز سخنور تلگ

نصرتی کا خیال ہے کہ شاعری کے امکانات ختم نہیں ہوتے۔ وہ کہتا ہے کہ آج تک کئی ہزار شاعر ہوئے لیکن اس کے باوجود یہ نہ کہو کہ اعلیٰ مضامین باقی نہ رہے۔ کیونکہ حق تعالیٰ کے فیض کا خزانہ تو بے شمار ہے۔ جس کو صحیح راستہ ملے وہ بہت کچھ کر گزرتا ہے۔ یعنی تازہ اور بلند مضامین تلاش کر سکتا ہے۔

سخنور ہوے آج لگ کئی ہزار — نہ بولو کہ نئیں رہے ہیں مضمون اپار
کہ حق فیض، کا گنج ہے ان گنت — کیا بہوت کچھ نیٹ پایا سو پنت

نصرتی کے نزدیک فصاحت شعر کے پیکر کی خوبصورتی یا زیبائش ہے لیکن شعر کی جان مضمون کی ندرت اور نیا پن ہے۔ وہ کہتا ہے حق نے میرے ہاتھ میں ہنر دیا اور میری طبیعت نے کسی بات میں کوئی کمی نہیں کی۔ میں نے ایک ایک سخن بڑی سلاست سے گھڑا ہے اور مضامین کے گھر میں اَندیکھے (نادر) جواہرات فراہم کیے ہیں۔ کلام میں سلاست اور ندرت پر وجہیؔ نے بھی بہت زور دیا ہے۔ نصرتی کے اشعار ہیں۔

فصاحت ہے گر شعر کے تن کوروپ — ولے شعر کا جیو ہے مضمون انوپ

دیا حق ہنر جیوں مرے ہات میں   کی نئیں کرے طبع کس بات میں
گھڑیا ہوں سلاست سے یک یک سخن   مضامیں کے گھر میں ادیتا رتن

مثنوی علی نامہ کے خاتمے کے اشعار میں نصرتی نے شاعری میں ہنر مندی، نئی طرز، لطافت، طبیعت کے زور، شیریں بیانی، نغز گوئی، معنی کے اسرار کی گروہ کشائی، خیالات کی موشگافی اور قدرت بیان پر زور دیا ہے۔ یہ تمام باتیں اس نے بطور تعلی کہی ہیں اور اپنے اشعار کی تعریف میں کی ہیں لیکن ان سے نہ صرف نصرتی کے گہرے فنّی شعور کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس دور کے انداز فکر و نظر اور ذہنی و تخلیقی رجحانات ومعیارات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ان اشعار میں نصرتی کہتا ہے میں نے اس مثنوی کو سراسر اپنے ہنر سے بھر دیا ہے۔اس میں نزاکت بھی ہے۔میں نے طرز نو کو زینت دی اور بر محل اشعار لکھے۔اس میں ہر جگہ زور طبیعت نے نیشکر (مضمون) کو داب کر اس کا سارا رس (مٹھاس) نکال لیا ہے۔میں نے ہر بات کے نغز پر نظر رکھی اور اس کے مغز تک پہنچ کر کے معنوں کا بھید آشکارا کیا ہے۔خیالات کی موشگافی کر کے جو باریک مسائل تھے انھیں واضح کیا۔میں نے ہر مقام پر نئے مضامین کی بات کی ہے اور حق کے فیض کی قدرت کا مظاہرہ کیا ہے۔

بھریا ہوں ہنر سوں سراسر کتاب   رکھیا ہوں نزاکت سوں سب بھر کتاب
نوے طرز کو میں جو تزئین دیا   کتک بر محل اوچ نظمیں کیا
نہیں کس لطافت میں یو بات کم   الٰہی اچھو پن یو مقبول، جم
طبیعت ہر یک ٹھار دکھلا کو کس   سٹیا لے کو کانڈے کا رس سب بکس
نظر رکھ کو ہر بات کے نغز میں   لیا بھید معنیاں کے جا مغز میں
خیالاں کی ات موشگافی کیا   جو باریک تھا اس میں صافی کیا
مضامین سوں جابجا بات بول   دکھایا سکت فیض کا حق کے کھول

2.5 قطب شاہی دور میں شعری تصورات

2.5.1 مثنوی یوسف زلیخا:

یہ مثنوی احمد گجراتی کی تخلیق ہے۔احمد کا پورانام شیخ احمد شریف تھا۔وہ گجرات کا باشندہ تھا۔اسے گجرات کے مشہور صوفی شاہ وجیہ الدین گجراتی سے بیعت و خلافت حاصل تھی۔سلطان محمد قلی قطب شاہ نے "نوازش نامہ" بھیج کر اسے گولکنڈہ آنے کی دعوت دی۔ احمد گجراتی کی دو مثنویاں، چند غزلیات اور مراثی دستیاب ہوئے ہیں۔احمد کی پہلی مثنوی یوسف زلیخا ہے جو 988ھ اور 993ھ کے درمیان لکھی

گئی۔اس کی دوسری مثنوی جو اس نے سلطان محمد قلی قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی "لیلیٰ مجنوں" ہے جس کے صرف پانچ سو چالیس اشعار دستیاب ہوئے ہیں۔

مثنوی "یوسف زلیخا" میں "، "تعریف شاعر خود" کے زیر عنوان اپنی تعریف و تعلی کا ایک باب رکھا ہے۔اس باب میں اس نے "بچن" کی تعریف میں جو اشعار لکھے ہیں ان میں "بچن "یعنی بات یا کلام یا سخن شاعری کا استعارہ ہے۔اس نے بچن کے پردے میں شاعری کی قدر و قیمت اور اہمیت واضح کی ہے۔وہ کہتا ہے میں اگر اپنے منہ سے بچن کے جواہرات رولوں تو اس کے عوض ساری دنیا بھی اگر کوئی دینا چاہے تو میں قبول نہ کروں۔بچن کے دو حروف (کُن) سے دو عالم وجود میں آئے ہیں تو اس کی قیمت دو عالم کیسے ہو سکتی ہے۔آدمؑ کو بات کی وجہ سے عظمت ملی اور فرشتوں نے انھیں مان دے کر سجدہ کیا۔کتابیں اور مصحف بات ہی سے تو ہیں۔بات کے بغیر پیغمبر کو کون پہچان سکتا ہے۔دونوں عالم میں جو کچھ لین دین ہے سب بات سے ہے۔بات کے بغیر کچھ نہیں۔دین اور سنت سب بات سے چلتے ہیں۔سچ اور جھوٹ کی پہچان بات سے ہوتی ہے۔بچن سے غریب اور مسکین دَیا اور دان حاصل کرتے ہیں اور بچن ہی سے سلاطین شاعروں کو انعام و اکرام عطا کرتے ہیں۔

بن مانگ جو منہ در جگ تھے رولوں ۔۔۔ جگت سنچکار اس کا نا قبولوں
بچن کے دوئی اچھر تھے دوئی جگت ہوئے ۔۔۔ سو کیوں سنچکار اس کا ہووے جگ دوئے
فرشتے مان دے سجدہ جو کیتے ۔۔۔ سو آدم بات پر تھے مان لیتے
کتاباں ہور مصحف بات تھے ہوئی ۔۔۔ نہ پیغمبر کوں بوجھے بات بن کوئی
چلیا ہے دین سنّت بات تھے سب ۔۔۔ دیسے ست ہور اَوَست بات تھے سب
جو کچھ ہے لین دین اس دوئی جگت ماں ۔۔۔ سبھی ہے بات تھے کچ بات بن ناں
بچن تھے پائیں مسکیناں دیاداں ۔۔۔ بچن تھے شاعراں کوں دیں شہاں مان

احمد نے مثنوی 'یوسف زلیخا' کے ایک باب میں اپنے 'بخت' کی تعریف کی ہے۔اس میں وہ اپنی خوش قسمتی کو سراہتے ہوئے اپنے کمالات کا بھی ذکر کیا ہے۔اس نے اپنے جو اوصاف بیان کیے ہیں وہ دراصل شاعر کے لیے درکار اوصاف ہیں۔وہ کہتا ہے کہ میں نے فارسی شاعری کا گہرائی سے مطالعہ کیا ہے۔عربی شاعری بھی نظر سے گزری ہے۔جہاں تک طبعی استعداد یا قدرتی صلاحیت کی بات ہے تو جان لو مجھ میں شاعری کی صلاحیت بہت زیادہ ہے۔شاعری کی جتنی اصناف ہیں سب پر میں حاوی ہوں۔شاعری میں خاص خیالات اور خاص طرز یں استعمال کرتا ہوں۔انوکھی باتیں اور صنائع و بدائع بھی شاعری میں لاتا ہوں۔میرے اشعار کے معنیٰ نہایت بلند اور شوخ ہوتے ہیں۔ان کی بلندی کے آگے آسمان کی روشنی بھی پست ہو جاتی ہے۔میرے خیالات ایسے نازک اور لطیف ہوتے ہیں کہ جو شخص عالم ملکوت میں روحوں کو دیکھ سکتا ہے وہ بھی میرے لطیف خیالات کو نہیں دیکھ سکتا۔

دیکھیا ہوں فارسی بھی شعر بھوتیک ۔۔۔ رہیا ہوں کچ عرب کا شعر بھی دیک

اب اِستعداد طبعی کی کروں بات — جو ہے منج شعر کیرا زور بھودھات

جتے اصناف ہوں گے شعر کیرے — کہن مشکل نہیں نزدیک میرے

خیالاں خاص طرز خاص لیاوں — غرائب ہور بدائع لیا دکھاوں

سبہہ معنی میرے بھی اونچ اچپل — جو نور آکاس دیسیں پنچ اُس تل

خیال ایسے کروں باریک باریک — جو دیسے دھنکراں جوں اس کے نزدیک

جے کوئی ملکوت میں ارواح دیکھے — خیالوں کوں میرے دیکھن نہ سکے

احمد کے ان اشعار سے پتہ چلتا ہے کہ اس کے نزدیک شاعر کے لیے فارسی اور عربی شعرا کے کلام کا مطالعہ ضروری ہے۔ شاعری کی استعداد طبعی یعنی خداداد ہوتی ہے۔ ہنر مند شاعر وہ ہے جو شاعری کی ہر صنف میں شعر کہہ سکے۔ اعلیٰ شاعری کے بارے میں اس کا تصور یہ ہے کہ اس میں خیالات خاص ہوں اور طرز یا اسلوب بھی خاص ہو۔ صنائع وبدائع کا استعمال کیا گیا ہو۔ معنی بلند ہوں جس کی رفعت کے آگے آسمان بھی نیچے دکھائی دے۔ خیالات میں لطافت اور باریکی ہونی چاہیے۔ خیالات ایسے لطیف ہوں کہ جو لوگ روح جیسی لطیف شئے کو دیکھ سکتے ہیں وہ بھی خیالات کی لطافت کو نہ پاسکیں۔ شاعری کے بارے میں احمد کے یہ خیالات نہ صرف اس کے اپنے تصور شعر کی نمائندگی کرتے ہیں بلکہ اس کے دور کے عام شعری معیارات کے بھی ترجمان ہیں۔

2.5.2 مثنوی قطب مشتری:

مثنوی قطب مشتری دبستان گولکنڈہ کی پہلی طبع زاد داستانی مثنوی ہے۔ اس کا مصنف ملّا اسد اللہ وجہی قطب شاہی خاندان کے پانچویں حکمراں سلطان محمد قلی قطب شاہ کا درباری شاعر تھا۔ وجہی نے 1609ء میں یہ مثنوی لکھی، اس میں اس نے گولکنڈہ کے شہزادے قطب اور ملک بنگال کی شہزادی مشتری کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔ اس مثنوی کی خاص خوبی یہ ہے کہ وجہی نے اس میں "در شرحِ شعر گوید" (شعر کی وضاحت میں کہتا ہے) اور "وجہی تعریف شعر خود گوید" (وجہی اپنے شعر کی تعریف کرتا ہے) کے عناوین کے تحت دو ایسے ابواب شامل کیے ہیں جن کا تعلق شعر کی تنقید سے ہے۔ جس اہتمام سے وجہی نے مثنوی میں ان ابواب کو شامل کیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس کے ذہن میں شاعری کے حسن وقبح کا واضح تصور موجود تھا اور وہ شاعری کے منصب اور تقاضوں سے بھی خوب واقف تھا۔ اس نے ان ابواب میں جن تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے ان کی بنیاد بیشتر مشرقی شعریات کے اصول ومعائر پر قائم ہے۔ وجہی نے محولہ بالا ابواب میں نقد شعر کے جن مسائل سے تعرض کیا ہے ذیل میں ان کا مختصر خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔

شاعری کی تنقید کے سلسلے میں وجہی کے نظام فکر کا پہلا اصول ربط کلام اور سلاست ہے۔ وہ کہتا ہے "بہت سے بے ربط اشعار کہنے سے بہتر ہے کہ شاعر ایک شعر کہے جو سلیس ہو۔ جس کے کلام میں سلاست نہ ہو اس کی کتاب (مجموعہ کلام) پڑھنا نہایت دشوار ہے۔ جس شاعر کو کلام میں ربط اور تسلسل کا شعور نہ ہو شاعری اس کے بس کا کام نہیں۔"

جو بے ربط بولے تو بیتاں پچیس　　　بھلا ہے جو یک بیت بولے سلیس
سلاست نہیں جس کیرے بات میں　　　پڑھا جائے کیوں جز لے کر ہات میں
جسے بات کے ربط کا فام نئیں　　　اُسے شعر کہنے سوں کُچ کام نئیں

بسیار گوئی یا بسیار نویسی یعنی بہت زیادہ کہنے یا بہت زیادہ لکھنے سے فن کو نقصان پہنچتا ہے۔ اس لیے وجہی شاعروں کو مشورہ دیتا ہے کہ زیادہ کہنے کی ہوس نہ کریں۔ کم لکھیں لیکن عمدہ لکھیں۔ فن میں نزاکت کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ نزاکت شاعری کی بھی اہم خوبی ہے۔ وہ شعر بلند پایا ہوتا ہے جس میں نزاکت خیال (نزاکت معنیٰ) اور نزاکت اظہار (نزاکت بیان) ہو۔ اس لیے وجہی کہتا ہے "اگر تجھ میں کچھ ہنر ہے تو شعر میں ناز کی برت بھدے خیال اور بھونڈے اظہار سے پرہیز کر کیوں کہ مصور اپنی تصویر میں رنگوں کی گٹھڑیاں نہیں باندھتا بلکہ نزاکت سے رنگوں کا استعمال کرتا ہے۔"

ہنر ہے تو کچ ناز کی برت یاں
کہ موٹاں نہیں باندتے رنگ کیاں

عربی ادب میں لفظ اور معنیٰ کے رشتے پر نقادوں نے بڑی بحثیں کی ہیں۔ عالم ہونے کے ناطے وجہی ان مباحث سے خوب واقف تھا۔ لفظ و معنیٰ کے رشتے پر زور دیتے ہوئے وہ کہتا ہے "شاعری کے فن میں سب سے مشکل کام یہ ہے کہ الفاظ خیال یا معنیٰ کی مکمل ترجمانی کریں یعنی لفظ اور معنیٰ میں کامل وحدت اور ہم آہنگی ہو۔ اگر الفاظ، معنیٰ کے شایانِ شان نہیں ہیں یا خیال الفاظ سے مطابقت یا مناسبت نہ رکھے تو یہ شعر کا عیب ہے۔ یہاں شعر تو بہت سارے لوگ کہتے ہیں لیکن ان کے شعر در حقیقت شعر نہیں ہوتے کیونکہ ان میں الفاظ ایک طرف جاتے ہیں تو معنیٰ دوسری طرف۔ الفاظ کچھ ہوتے ہیں اور معنیٰ کچھ اور۔

وجہی شعر میں غیر معیاری، غریب اور نامانوس الفاظ کے استعمال کو برا سمجھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شعر میں وہی لفظ لانا چاہیے جسے اساتذہ نے استعمال کیا ہو یعنی جس کی سند اساتذہ کے کلام میں ملتی ہے۔ آگے وہ کہتا ہے "اگر تجھے شعر کے حسن یا طرز ادا کا شعور ہے تو شعر میں منتخب الفاظ استعمال کر اور بلند خیال یا بلند معنیٰ پیش کر"۔ اگر شعر میں معنیٰ کی کثرت نہیں ہے اور اس میں ایک ہی (اکہرے) معنیٰ ہیں لیکن اگر وہ قوی اور پُر تاثیر ہوں تب بھی شعر مزہ دیتا ہے۔ یعنی اگر معنیٰ اکہرے ہوں تو مضائقہ نہیں بشرطے کہ وہ پُر زور ہوں۔

وہ کچ شعر کے فن میں مشکل اچھے　　　کہ لفظ ہور معنیٰ یو سب مل اچھے
یو سب شعر کہتے یو سب شعر نئیں　　　کہ بولاں کدھر ہور معنیٰ کہیں
اسی لفظ کوں شعر میں لیائیں تو　　　کہ لیا یا ہے استاد جس لفظ کوں
اگر فام ہے شعر کا تج کوں چھند　　　چُنے لفظ لیا ہور معنیٰ بلند

شاعری کی ایک اہم خوبی ایجاز بیانی ہے۔شاعر کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنٰی یا بڑے مضمون کو سمونے کی کوشش کرتا ہے۔اسی کو ایجاز بیانی کہتے ہیں۔وجہی بھی اس کا قائل تھا۔ وہ کہتا ہے شاعری کے فن کا دشوار مرحلہ یہی ہے کہ شعر میں الفاظ کم ہوں اور معنٰی کثیر۔ہر شاعر شعر میں یہ خوبی پیدا نہیں کر سکتا۔اس کے لیے زبان وبیان پر مکمل عبور، طویل ریاض اور تخلیقی صلاحیت درکار ہوتی ہے جسے وجہی ہنر کہتا ہے۔

ہنر مشکل اس شعر میں یوچ ہے
کہ تھوڑے اچھیں حرف معنی سولے

وجہی نے واضح طور پر صنائع وبدائع کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن وہ محبوب کی مثال کے ذریعے شعر کو سنوارنے اور سجانے کی بات کرتا ہے۔وہ کہتا ہے کہ اگر حسین وجمیل محبوب سورج کی طرح دمکتا ہو تب بھی اگر اس کی زیبائش کی جائے تو یہ بات نوراًعلیٰ نور (نور پر نور) ہو گی یعنی ایک تو محبوب کا ذاتی حسن اور دوسرے آرائش کی خوبی۔دونوں کے ملنے سے محبوب کا حسن وجمال دونا ہو جائے گا۔ سنوارنے اور آراستہ کرنے کی اہمیت جتاتے ہوئے وہ کہتا ہے اگر محبوب میں کوئی عیب یا خامی ہو بھی تو سنگھار کی خوبی سے وہ کمی بھی خوبی معلوم ہوتی ہے اشارتاً وجہی یہ کہنا چاہتا ہے کہ اگر معنٰی بلند ہوں اور الفاظ بھی خوب صورت ہوں تو شعر نہایت بلند ہو جاتا ہے۔اگر معنٰی کمزور ہوں لیکن الفاظ کی صناعی (تشبیہ، استعارہ، تجنیس وغیرہ کا استعمال) ماہرانہ ہو تو اس صورت میں بھی الفاظ واسلوب کی خوبی شعر کی دلکشی میں اضافہ کرتی ہے اور اس کی معنوی کمزوری کو چھپا لیتی ہے:

اگر خوب محبوب جیوں سور ہے سنوارے تو نورٌ؛ علی نور ہے
اگر لاک عیباں اچھے نار میں ہنر ہو دسے خوب سنگار میں

وجہی نے شاعری میں نقالی، جدت، تقلید اور سرقے کے بارے میں بھی اظہار خیال کیا ہے۔وہ کہتا ہے کہ جو شاعر کسی دوسرے شاعر کے مضمون یا اسلوب کی نقل کرتا ہے وہ ہنر مند نہیں ہے۔اہل ہنر کے نزدیک اس کا کوئی مقام نہیں۔جو شاعر نقالی کرتا ہے وہ بے شعور ہے۔اس میں غور وفکر کی صلاحیت نہیں، وہ محض نقال ہے اور نقل کرنا آسان ہے، جب کہ اپنے فکر وتخیل سے نئی بات کہنا مشکل ہے۔اس کے لیے شاعر کے اندر جدت اور اپج کا مادہ ہونا ضروری ہے۔ حقیقی معنٰی میں فن کار اسی کو کہا جائے گا جو اپنی طبیعت کے زور سے نئی چیز یا نئی بات ایجاد کرے۔وجہی نے شاعری میں جدت اور اختراع پر جو اتنا زور دیا ہے تو اس کا مقصد یہ ہے کہ شعرا پامال مضامین اور گھسے پٹے خیالات کی تکرار اور قدیم اساتذہ کی نقالی سے بچیں اور نئے مضامین، نئے خیالات اور نئی طرزیں وایجاد واختراع کریں۔اس سلسلے میں وہ اس قدر شدت برتتا ہے کہ استاد کی تقلید کو بھی ہنر کی چوری قرار دیتا ہے۔

جو کرتا کیس کا ہنر دیک کر ہنر وند اسے نئیں کتے ہیں ہنر
نوا دل تے لیانا ہے مشکل کنا کہ آسان ہے دیک کر بولنا

جکوئی یوں کرے اس میں کچ فام نئیں   ہنر دیک سکنا بڑا کام نئیں

ہنر وند اس کوں کھیا جائے گا   جکوئی اپنے دل تے نوا لیائے گا

ہنر دیک سِکنا ہے استاد کا   فہم چور ہے آدمی زاد کا

وجہی سرقے کو بہت برا اور ناپسندیدہ عمل سمجھتا ہے۔ کسی شاعر کے کلام کو کسی لفظی تغیر کے بغیر من و عن اپنے نام سے پیش کرنا شاعری کی دنیا میں سرقہ یا سرقہ شعری کہلاتا ہے۔ کسی دوسرے شاعر کے شعر کے مضمون کو جوں کا توں لینا بھی سرقہ کہلاتا ہے۔ وجہی اس کی مذمت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ تو دوسرے شاعر کا مضمون مت لے کہ یہ چوری ہے اور دنیا میں چور کا منہ کالا ہوتا ہے۔ چور اپنے آپ کتنا ہی ساہو ظاہر کرے لیکن وہ چور ہی رہتا ہے۔ اس دھوکے باز کو کوئی ساہو نہیں مانتا۔ اسی طرح دوسرے شعرا کے مضامین چرانے والے کو کوئی شاعر نہیں مانتا۔

نکو بول مضمون توں ہور کا   کہ کالا ہے دو جگ میں منہ چور کا

جتا چوری کر چور اپے ساؤ ہوئے   دغا باز اُچکے کوں مانے نہ کوئے

مشہور مغربی نقاد ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ 1945 میں لکھے گئے اپنے مضمون (The Social Function of Poetry) (شاعری کا سماجی منصب) میں کہتا ہے۔ شاعری کا پہلا منصب جس کے بارے میں ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچائے۔ ایلیٹ سے کوئی تین سو چھتیس برس قبل یہی تصور وجہی نے بھی پیش کیا تھا۔ وہ کہتا ہے "وہ شوخ اور چلبلی بات جو ناخنوں (اسلوب) سے دل میں گدگدی کرے کہاں ہے"؟ یعنی کس کو میسر ہے؟ مطلب یہ کہ کلام میں ایسی شوخی اور انبساط انگیز کیفیت ہونی چاہیے جسے سن کر لوگوں کے دلوں میں گدگدی ہو یعنی وہ خوشی اور اہتزاز محسوس کریں۔ آگے وہ کہتا ہے "میری بات سن شعر اس اسلوب میں لکھ جس سے روح کو مسرت اور دل کو حظ حاصل ہو"۔ گویا وجہی کے نزدیک شاعری کا کام جمالیاتی کیف و انبساط کے ساتھ روحانی مسرت و ابتہاج بہم پہنچانا ہے۔

کہاں بات وو چنچل ہور چلبلی   کہ دل کوں نھواں سوں کرے گدگدی

مری بات سن، بات اس دھات بول   کہ جیو کوں خوشی ہور دل کو کلول

شاعر وہی ہے جس کی بات سن کر لوگ اپنی جگہ سے اچھل پڑیں یعنی شعر میں لوگوں کو چونکانے والی خوبی ہونی چاہیے۔ یہ خوبی اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب شعر میں کوئی نادر خیال یا انوکھی اور نئی بات کہی گئی ہو۔ لوگ جب ایسا شعر سنتے ہیں تو پھڑک اٹھتے ہیں اور اس کی تاثیر سے وجد میں آتے ہیں۔

سخن گو وہی جس کی گفتار تھے
اچھل کر پڑے آدمی ٹھارتے

وجہی شاعری کو الہامی مانتا ہے۔ الہام کا مطلب ہے غیب سے دل میں کسی بات یا خیال کا نزول، اسے الہام اور کشف بھی کہتے ہیں۔ اس میں انسان کے کسب یا محنت یا ارادے کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ افلاطون سے لے کر غالب تک بہت سے نقاد یہ مانتے ہیں کہ شاعری الہامی ہوتی ہے۔ چنانچہ غالب کہتے ہیں۔

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

وجہی بھی اس بات کا قائل تھا کہ شاعری قصد اور کاوش سے وجود میں نہیں آتی بلکہ اشعار، مضامین، خیالات، الفاظ وغیرہ شاعر کے دل میں غیب سے اترتے ہیں۔ وجہی کہتا ہے کہ وہ شاعری جو وحی (الہام) کے نتیجے میں ظہور میں آتی ہے ان مول ہوتی ہے اس کی کوئی قیمت اور بہا نہیں ہو سکتی۔ حقیقی شاعر کا دل جب شعر گوئی کی طرف آمادہ ہوتا ہے تو وہ شعر نہیں کہتا بلکہ غیب کے خزانے کھولنے لگتا ہے۔ اپنے ارادے اور سعی سے شعر کہنے کا دعویٰ جھوٹ ہے۔ ہاں اگر خدا نے غیب سے کسی کو خیالات، مضامین، الفاظ، اشعار عطا کیے ہوں تو اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں۔

یو نرمول ہے بات اسے مول نیں ہر ایک بول ہے وحی ،یو بول نئیں
ہوا جیو جب شعر یو بولنے خزینے لگیا غیب کے کھولنے
اپے ہوکے لیانا سو ہے جھوٹ سب خدا غیب تے دیوے تو کیا عجب

وجہی کہتا ہے کہ شعر صرف تجربے وخیال کی ترسیل کا آلہ نہ ہو بلکہ خیال انگیز بھی ہو اور خیال افروز بھی۔ اس میں سخن کے علاوہ ماورائے سخن بھی کچھ ہونا چاہیے۔ شعر کے الفاظ اپنے لسانی سیاق، تہذیبی تلازمات، صنائع وبدائع کے حسن اور ایمائیت کے وسیلوں کے ذریعے نہ صرف معنیٰ خیز ہوں بلکہ ان میں غالب کے بقول "ورائے شاعری چیزے دگر" بھی ہونا چاہیے۔ وجہی کہتا ہے:

ہر یک بچن کے دیکھنے ہور زور
ہمیں اس تے بھی دھنڈتے کچ ہور

اس طرح وجہی نے عام دکنی شعرا کی طرح محض دو چار اشعار میں نہیں بلکہ مثنوی کے مکمل دو ابواب میں اپنے عہد کے شعری مزاج جمالیاتی تقاضوں اور تنقید شعر کے معیارات پر تفصیلی گفتگو کی ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ شعر کی اصل خوبی کیا ہے اور اس میں کیا کیا جوہر ہونے چاہئیں۔

2.5.3 سیف الملوک وبدیع الجمال:

یہ مثنوی غواصیؔ کی تصنیف ہے۔ غواصی قطب شاہی دور کا بلند پایہ شاعر تھا۔ وہ پیشے کے اعتبار سے سپاہی تھا لیکن اپنی شاعری کی بدولت ترقی کرتے ہوئے سلطان عبد اللہ قطب شاہ کے دربار کا ملک الشعرا مقرر ہوا۔ اسے بادشاہ کا خاص اعتماد اور تقرب حاصل تھا۔ عبد اللہ قطب شاہ نے اسے "فصاحت آثار" کا خطاب عطا کیا تھا۔ 1635ء میں اس نے غواصی کو اپنا سفیر بنا کر بیجاپور روانہ کیا جہاں بادشاہ کے علاوہ

شعرانے بھی اس کی بڑی آؤ بھگت کی۔ غواصی قادر الکلام اور پر گو شاعر تھا۔اس کی کلیات میں دیوانِ غزلیات کے علاوہ متعدد قصائد، مرثیے، چھوٹی چھوٹی مثنویاں اور رباعیات ملتی ہیں۔اس کی تصانیف میں کلیات کے علاوہ تین مثنویاں شامل ہیں:(1)میناستونتی(2)سیف الملوک وبدیع الجمال(3)طوطی نامہ۔ غواصی کی ان مثنویوں کا شمار دکنی کی نمائندہ مثنویوں میں ہوتا ہے۔

ایک بلند پایہ تخلیق کار ہونے کے ناتے غواصی پختہ تنقیدی شعور کا حامل تھا۔مثنوی سیف الملوک وبدیع الجمال سے اس کی ادبی اور تنقیدی بصیرت کا اظہار ہوتا ہے۔اس مثنوی کا سنہ تصنیف 1625ء ہے۔مثنوی کا قصہ "الف لیلہ" کے ایک قصے سے ماخوذ ہے۔اس میں مصر کے شہزادے سیف الملوک اور جنوں کی شہزادی بدیع الجمال کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔

مثنوی کے آغاز میں حمد، دعا، نعت وغیرہ کے بعد غواصی نے تعریف سخن کے لیے ایک باب مختص کیا ہے۔اس باب میں اس نے سخن / کلام کی اولیت، اہمیت اور فضیلت پر روشنی ڈالی ہے۔وہ کہتا ہے کہ خدا کے "کُن" کہنے سے جب قلم پیدا ہوا تو پہلے کلام (بات) کا اظہار ہوا۔غیب کے پردے میں جتنے راز ہیں اور جو پوشیدہ بھید ہیں وہ سب کلام میں سماتے ہیں اور کلام ہی کے ذریعے آشکارا ہوئے ہیں۔کلام کی فضیلت سب سے بلند ہے۔کلام کے مرتبے کو کوئی نہیں پہنچ سکتا۔

قلم کا ف ونوں تھے جو نکلیا بہار پہلے بچن کوں کیا آشکار
جکچ راز پردے میں ہیں غیب کے جو کچھ ہیں چھپے بھید لاریب کے
وتے سب بچن میں سماتے اہیں بچن میچ تے بھار آتے اہیں
بچن کا فضیلت جم اونچا اہے بچن کے نہ کوئی حدکوں پونچا اہے

آگے کلام کی اہمیت اور اس کے افعال کی وضاحت کرتے ہوئے غواصی کہتا ہے سخن ہی سے خدا، رسولؐ اور بزرگانِ دین کی تعریف وتوصیف ہوتی ہے۔ سخن سے بادشاہوں کی تعریف کرکے شعرا انعام اور اعزاز حاصل کرتے ہیں۔ سخن ہی سے سوال کیا جاسکتا ہے اور جواب بھی سخن ہی سے دیا جاسکتا ہے۔سارا حساب کتاب سخن کے ذریعے ہوتا ہے۔دین اور دنیا کے سارے کام سخن سے چلتے ہیں اور تمام لوگ عوام ہوں کہ خواص سخن کے محتاج ہیں۔

بچن تیچ ہووے خدا کا صفت　　بچن تے ہووے نعت اور منقبت
بچن نے شہاں کوں سراتے اہیں　　بچن تیچ بھُومان پاتے اَہیں
بچن تے سوالاں جو اباں ہو ویں　　بچن تے حساباں کتاباں ہو ویں
بچن تھے چلے دین ودنیا تمام　　بچن کے ہیں محتاج سب خاص و عام

بچن / سخن کی قدامت، فضیلت اور اہمیت جتانے کے بعد غواصی کہتا ہے کہ سخن غیب کے جواہرات ہیں جو بڑے انوکھے اور نادر ہوتے ہیں۔ان جواہرات کو سب نہیں پرکھ سکتے۔خدا نے یہ وصف صرف شاعروں کو عطا کیا ہے کہ وہ سخن کے جوہری ہیں، جو ان جواہرات کو پرکھ سکتے ہیں۔معلوم ہوتا ہے کہ دکنی کے دیگر شعرا کی طرح غواصی بھی شاعری کو الہامی مانتا ہے۔

بچن غیب کے ہیں عجب جوہراں
بچن کے سو ہیں جوہری شاعراں

اگلے باب 'در حسب حال خود گوید' میں غواصی ؔ نے مثنوی کے سبب تالیف کی وضاحت کرتے ہوئے اپنے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان سے اس کے تصور شعر پر روشنی پڑتی ہے۔ ذیل میں اس کے وہ اشعار نقل کیے جاتے ہیں جن میں اس نے شاعری کے بارے میں اشار تاً جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان سے اس کے ادبی تصورات اخذ کیے جاسکتے ہیں۔

1۔شاعر چھپی ہوئی باتیں بیان کرتا ہے یعنی مضامین جو عوام کے فہم وادراک میں نہیں آسکتے شاعر کا ذہن ان تک پہنچتا ہے اور وہ انھیں افشا کرتا ہے۔

مرا جیب بلبل ہو بولن لگیا
چھپے غیب کے نغمے کھولن لگیا

2۔شاعر اپنے دل سے نیا محبوب (نیا مضمون / نئی بات) خلق کرتا ہے تاکہ دنیا میں اس کی یادگار رہے۔ گویا شاعری نام کے بقا کا ذریعہ ہوتی ہے۔

کہ نپجاؤ نا دل تے تازہ نگار
جو دنیا میں اپنا اچھے یادگار

3۔شاعر غیبی یا الہامی قوت کے تابع ہوتا ہے۔ غیبی آواز اس کے اندر شعر کہنے کی تحریک پیدا کرتی ہے اور اس کی رہنمائی بھی کرتی ہے۔

میں یو بول پورا کیا نئیں لگوں
ندا غیب کا آیا مجکوں یوں

4۔یہ غیبی آواز غواصی ؔ سے کہتی ہے "اے سخن کے نئے نقش اور شاعری کی نئی طرزوں کو پہچاننے والے اور ڈھونڈ ڈھونڈ کر غیب کی باتیں بیان کرنے والے تیرے منہ (زبان) پر فیض باری کا دروازہ کھلا ہے۔ تجھے خدائی فیض کا اثر عطا ہوا ہے۔ فصاحت کے میدان میں آ اور بچن کے ترنگ (شاعری کے گھوڑے) کو دوڑا کہ اس جگہ تیرے سوا کوئی اور نہیں ہے۔ تو ہی بلاغت کی گیند لے کر آگے بڑھ"۔ ان اشاروں سے پتہ چلتا ہے کہ غواصی ؔ کے خیال میں شاعر اس وقت تک شعر نہیں کہہ سکتا جب تک اس پر فیض الٰہی نہ ہو۔ جب یہ فیض جاری ہوتا ہے تو شاعر غیب کے اسرار بولنے لگتا ہے۔ شاعری کے لیے فصاحت و بلاغت ضروری ہے۔

کہ اے تازہ نقشاں کوں پہچان ہار — بچن غیب کے ڈُھنڈ ڈُھنڈ لیان ہار
کھلا ہے ترے مکھ پہ درفیض کا — ہوا ہے عطا تج اثر فیض کا
نکل آفصاحت کے میدان توں — بچن کے ترنگ کوں دے جولان توں
کہ اس ٹھار تج بن نہیں کوئی اب — لِجا توں بلاغت کیرا گوئے اب

اگلے اشعار میں غواصی کہتا ہے " غیبی آواز سننے کے بعد میں نے نہایت خوبصورت انداز اور حسن و خوبی کے ساتھ شعر تازہ کہے۔ بند پر بند بٹھایا یعنی ربط کلام کا پورا خیال رکھا۔ رنگین (دلکش، نفیس) اور خالص الفاظ کو جوڑا، گویا جواہرات کو پرو کر جگ مگ کرتا خوشہ تیار کیا"۔ ان اشعار میں غواصیؔ نے کلام میں اسلوب کی دلکشی۔ ربط و تسلسل اور رنگینی پر زور دیا ہے۔

کیا شعر تازا بڑے چھند سوں   ہریک بند بسلا ئیا بند سوں
جو لفظاں ملایا رنگیلی نچھل   پرویا جواہر کی جھیلی نچھل

غواصی کے مطابق شاعر کو چاہیے کہ تخیل کا استعمال کر کے نئی تشبیہات ایجاد کرے اور طبیعت پر زور دے کر نئے مضامین ڈھونڈ لائے۔ اشعار میں رس (لطف / کیف / شیرینی) ہونی چاہیے جیسے مٹھائی میں حلاوت ہوتی ہے۔

خیالاں کے فوجاں کو دوڑائیا   ہزاراں نوے تشبیہاں لائیا
بنایا نوے مضموناں ہور بھی   دیا طبع کو زور پر زور بھی
رچیا بول پر بول یوں رس بھرے   جورس تھے مٹھائی کے بچھراں جھڑے

"شاعر کے اسلوب میں تازگی اور شیرینی ہونی چاہیے۔ اس کے اندر ہنر مندی (تخلیقیت) کا جوہر ہو تا کہ وہ باریک باتیں بیان کر سکے۔ اس کے کلام میں سلاست، خیالوں میں نزاکت اور لطافت ہو۔ اس کے سینے میں غیبی خیالات کے خزانے ہوں۔ اس کی بات میں سحر کی سی تاثیر ہو"۔ غواصیؔ نے یہ ساری باتیں تعلی کے طور پر کہی ہیں یعنی یہ جتایا ہے کہ اس کے اندر یہ ساری خوبیاں موجود ہیں۔ اس کی ان تعلیوں سے شعر اور شاعری کے بارے میں اس کے افکار و تصورات کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

اُچایا طرز ایک تازہ مٹھا   جگت بیچ پاڑیا آوازہ مٹھا
دکھایا ہنر موشگافی کیا   سلاست کے تئیں سرتے صافی دیا
نزاکت کوں میں آپ نے خیال تھے   دکھایا ہوں باریک کربال تھے
دیا تازگی شعر کے دھات کوں   سحر کر دکھایا ہر ایک بات کوں
لطافت منے میں سخن سنج ہوں   دھر نہار لک غیب کے گنج ہوں

2.5.4 پھول بن:

مثنوی پھول بن کا خالق ابن نشاطی ہے۔ ابن نشاطی کا پورا نام شیخ محمد مظہر الدین اور اس کے والد کا نام شیخ فخر الدین تھا۔ ابن نشاطی کا سنہ ولادت اور سنہ وفات نامعلوم ہے۔ اس کے حالات زندگی بھی پردہ خفا میں ہیں۔ قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ وجہی اور غواصی کا کم عمر معاصر تھا۔ اس نے گولکنڈے کی قطب شاہی سلطنت کے ساتویں حکمراں عبد اللہ قطب شاہ (1672ء۔1625ء) کا دور دیکھا۔ اسے اپنی انشا پردازی پر ناز تھا لیکن اس کی کوئی نثری تصنیف دستیاب نہیں ہوئی۔ شاعری کی طرف اس نے بعد میں توجہ کی اور احمد حسن دبیر عید روسی کی فارسی تصنیف "بساتین الانس" کا پھول بن کے نام سے دکنی میں منظوم ترجمہ کیا۔ پھول بن کے سنہ تصنیف میں

اختلاف ہے۔ڈاکٹر زورؔ کے مطابق اس کا سنہ تصنیف 1066ھ (1655ء) ہے۔جب کہ اس کے مرتب عبد القادر سروری نے اس کا سال تصنیف 1076ھ (1665ء) متعین کیا ہے۔

پھول بن فن اور تکنیک، سلاست وروانی اور قصہ گوئی کے اعتبار سے قطب شاہی دور کی نہایت اہم مثنوی ہے۔ مثنوی کے ابتدائی حصے میں ابن نشاطی نے دکنی مثنویوں کی روایت کی تقلید میں حمد، مناجات، نعت، منقبت اور "دربیان تصنیف" کے ابواب رکھے ہیں۔ پھر سلطان عبد اللہ قطب شاہ کی مدح ہے اس کے بعد "دربیان آواز دادن ہاتف" (ہاتف کے آواز دینے کے بیان میں) کا باب ہے۔اس باب کے اشعار سے ابن نشاطی کے تصور شعر اور تنقیدی شعور پر روشنی پڑتی ہے۔ابن نشاطی کہتاہے کہ اس نے یہ مثنوی ہاتف (غیبی آواز دینے والا فرشتہ) کے کہنے پر لکھی۔ گویاابن نشاطی بھی شاعری کے الہامی ہونے کا قائل تھا۔وہ کہتاہے:

منجے یک دن دیا یوں ہاتف آواز پرت کی داستاں کے اے سخن ساز
سخن کا آج ہوکر تو گہر سنج سخن کا کھولتا نئیں کیا سبب گنج
تری گفتار سوں عالم مٹھاکر دے تیری طبع کا سب کس کو شکر

اس کے بعد ہاتف نے ابن نشاطی کی جو تعریف کی ہے ظاہر ہے وہ خود ابن نشاطی کے خیالات ہیں جن کا اظہار اس نے راست تعلی کے بجائے ہاتف کی زبان سے کیاہے۔ہاتف ابن نشاطی سے مخاطب ہوکر کہتا ہے "تو اپنے سخن کو فہم سے سنوارتا ہے اور اپنے کلام میں سلاست بھی رکھتاہے۔تو سخن کو آراستہ کرنا جانتاہے۔ تیری شاعری کو سب مانتے ہیں۔تجھے شاعری کی تازہ طرزیں آتی ہیں۔ اس لیے دنیا میں اپنے کلام کو مشہور کر۔ہاتف کی ان باتوں سے واضح ہوتا ہے کہ ابن نشاطی شاعری میں فہم (عقل) کی عمل آرائی کو ضروری سمجھتا ہے۔اس کے علاوہ سلاست، صنائع وبدائع کے استعمال اور تازہ طرزوں کو لازمی قرار دیتاہے۔

سخن کوں فہم سوں کرتا ہے توں خوب سلاست بات کا دھرتا ہے تو خوب
سخن کوں توں سنگارن جانتا ہے سخن کوں تیرے ہر کی مانتا ہے
سخن کا طرز تجھ آتا ہے تازا سخن کا سٹ توں عالم میں اوازا

دکنی شعرا کے عام عقیدے کے مطابق ابن نشاطی بھی یہ سمجھتاہے کہ شاعری شہرت اور بقائے نام کا ذریعہ ہے۔ہاتف کی زبانی وہ خود سے مخاطب ہو کر کہتاہے "توکسریٰ نہیں کہ تیری عدالت کا چرچا رہے۔تو حاتم نہیں کہ تیری سخاوت کی شہرت باقی رہے۔تو ابراہیم ادھم نہیں کہ تیرے زہدو تقویٰ کی مثال باقی رہے۔تو رستم بھی نہیں کہ تیری بہادری کی داستانیں محفلوں میں" شاہ نامہ" (فردوسی کی تصنیف) پڑھنے والے سنائیں۔اس لیے تیری بھلائی اسی میں ہے کہ دنیامیں اپنی کوئی یادگار کسی بھی طریقے سے چھوڑ کر جاتا کہ دنیامیں نام باقی رہے۔ ہاتف کہتاہے:

تو کسریٰ نئیں جو رہے تیری عدالت توں حاتم نئیں جو رہے تیری سخاوت
نہیں ہے توں وہ ابراہیم ادھم کہیں گے زہد میں تج کوں مقدم

توں رستم نئیں جو تیری داستاناں پڑیں ہر بزم میں شہ نامہ خواناں
بھلا وہ ہے توں اپنا یادگار آج دنیا میں ہر سند کر آشکار آج

مثنوی پھول بن کے خاتمے کے باب میں بھی ابن نشاطی نے بطور "احوال واقعی" یا تعلّی کے انداز میں جو باتیں کہی ہیں ان سے شاعری کے بارے میں اس کے خیالات کے نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔وہ کہتا ہے کہ میری نکتہ دانی کو وہی سمجھ سکتا ہے جو صنعتوں کا جاننے والا ہے۔جس میں نازک باتوں کے سمجھنے کی صلاحیت ہے وہی جان سکتا ہے کہ میں نے اشعار میں کون سی صنعت استعمال کی ہے۔آج تک جو ہنر کسی نے نہیں دکھایا میں نے وہ ہنر دکھایا اور اپنی مثنوی میں انتالیس صنعتیں استعمال کی ہیں۔صنعتوں کے علاوہ میں نے ہر مصرعے پر محنت اور کوشش کے ذریعے بہترین اور مستند قافیہ بہم پہنچایا ہے۔ان ابیات سے یہ نتیجہ اخذ کرنا دشوار نہیں کہ ابن نشاطی کے نزدیک کلام کو صنعتوں سے آراستہ کرنا ضروری۔قاری سے بھی اس کا مطالبہ ہے کہ صنائع و بدائع کے فن سے واقف ہو تبھی وہ اشعار کے نکتوں کو سمجھ سکتا ہے۔صنعتوں کی اہمیت جتانے کے لیے اس نے مثنوی میں استعمال کردہ صنعتوں کی تعداد بتائی ہے۔صنعتوں کے ساتھ ابن نشاطی اعلیٰ شاعری کے لیے بہترین قافیوں کے انتخاب پر زور دیتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ قافیے فن قافیہ کے اصولوں کے مطابق صحیح و درست ہوں:

جو کئی صنعت سمجھتا ہے سو گیانی وہی سمجھے مری یو نکتہ دانی
وہی سمجھے سمج ہے جس کوں کچھ بات جو میں باندیاہوں یو صنعت سوں ابیات
ہنر کوئی نئیں دکھاے سو دکھایا صنائع ایک کم چالیس لایا
ہر یک مصرع اُپر ہوکر بجد خوب رکھیا میں قافیہ لامستند خوب

دکنی شاعری میں ابتداً مثنوی کو بڑی مقبولیت حاصل تھی۔یہی وجہ ہے کہ دکنی میں بکثرت مثنویاں لکھی گئیں۔لیکن بعد میں رفتہ رفتہ غزل کو بھی یکساں مقبولیت حاصل ہوتی گئی یہاں تک کہ ابن نشاطی کے عہد کے آتے آتے غزل نہ صرف مثنوی کے ہم پلّہ بلکہ مثنوی سے بھی زیادہ اہمیت اختیار کر گئی۔یہی وجہ ہے کہ غزلیات نہ لکھنے پر معذرت کرتے ہوئے ابن نشاطی کہتا ہے "ہر چند کہ غزل کا مرتبہ سب سے اعلیٰ ہے لیکن میری مثنوی کا ہر شعر غزل ہے۔غزل نہ کہنے میں کوئی خامی یا عیب نہیں ہے۔غزل کہے بغیر بھی شاعر بلند مقام حاصل کر سکتا ہے۔جیسے نظامی اور فردوسی طوسی بڑے بلند مرتبت استاد شاعر ہیں لیکن انھوں نے مثنویاں لکھیں غزل نہیں۔فردوسی کے شاہ نامہ کو دیکھو کیا اس میں کوئی کمی ہے۔"

غزل کا مرتبہ گرچہ اول ہے ولے ہر بیت میرا ایک غزل ہے
غزل گر نئیں کہے تو نئیں ہے خامی جو کچھ بولے سو ظاہر ہے نظامی
غزل میں طوس کے استاد کوں ٹیک ہزار ازما کو "شہ نامہ" منے دیکھ

آگے فن شاعری کے بارے میں مزید اظہار خیال کرتے ہوئے ابن نشاطی کہتا ہے کہ شاعری کا فن نہایت اعلیٰ وارفع ہے لیکن شاعری میں اگر صرف لفاظی ہو یا محض سطحی باتیں اور پست خیالات ہوں تو ایسی شاعری، شاعری نہیں ہے۔شاعری کو ہماری روایات میں خیر اور حکمت کہا گیا ہے اس لیے اس میں خیر اور حکمت کا پہلو اور نصیحت کی بات ہونی چاہیے۔اچھے شعر کے لیے پہلی شرط نصیحت ہے۔اگر اس

میں نصیحت نہیں ہے تو کم سے کم اس میں کوئی صنعت (لفظی یا معنوی خوبی) ہونا چاہیے۔ اگر شعر میں یہ دو خوبیاں نہیں ہیں تو شاعری بے معنیٰ اور بے کار ہے۔ ابن نشاطی کے نزدیک خیر و حکمت شاعری کا بنیادی جزو ہے۔ اس حوالے سے ابن نشاطی کے یہاں شاعری اور اخلاق میں رشتہ استوار ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ صنائع و بدائع بھی شاعری کی زیبائش کے لیے لازمی قرار پاتے ہیں۔

اگرچہ شاعری کا فن ہے عالی | ولے کیا کام آوے بات خالی
کہے ہیں شعر کوں کر خیر و حکمت | کہ یوہے شرط کچھ ہونا نصیحت
اول بارے نصیحت اس میں اچھنا | نصیحت نئیں تو صنعت اس میں اچھنا
جو دو فن اس میں نئیں تو ہیچ ہے سب | نہیں وہ شعر پیچا پیچ ہے سب

عربی شاعری کی روایات میں کذب یعنی جھوٹ کو شعر کا حسن کہا گیا ہے۔ چنانچہ مشہور عربی نقاد قدامہ ابن جعفر کہتا ہے احسن الشعر اکذبہ (یعنی سب سے بہتر شعر سب سے زیادہ جھوٹا ہوتا ہے۔ شاید اسی کے زیر اثر ابن نشاطی بھی جھوٹ (مبالغہ) کو شعر کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مرے اشعار میں سچ بھی ہے اور جھوٹ بھی کیونکہ فن شاعری کا یہی طریقہ ہے۔

کیا ہوں میں سو یوگت شعر کا ہے
کنا سچ جھوٹ سنت شعر کا ہے

2.5.5 مثنوی بہرام و گل اندام:

طبعیؔ دبستان گولکنڈہ کا آخری بڑا شاعر ہے جس نے 1081ھ/1670ء میں "بہرام و گل اندام" کے نام سے ایک مثنوی لکھی جس کا شمار دکنی کے آخری دور کی اہم مثنویوں میں ہوتا ہے۔ اس مثنوی میں خوش آہنگ اور مترنم بحر کے علاوہ دیگر فنی خوبیاں مثلاً توازن و تناسب، قصے میں ترتیب و تسلسل زبان میں سلاست اور روانی وغیرہ فراوانی سے پائی جاتی ہیں، جو اس بات پر دلالت کرتی ہیں کہ طبعی نہ صرف بلند پایہ شاعر تھا بلکہ رچے ہوئے فنّی اور تخلیقی شعور کا حامل بھی تھا۔ مثنوی بہرام و گل اندام میں اس نے حمد کے بعد مناجات لکھی ہے اس کے اشعار سے بچن (شاعری) کے بارے میں اس کے تصورات کا پتہ چلتا ہے۔ مناجات میں وہ خدا سے اپنی شاعری کو جن اوصاف سے متصف کرنے کی دعا کر رہا ہے وہ دراصل اس کے نزدیک اچھے شعر کی خوبیاں ہیں۔

وہ کہتا ہے کہ شعر میں مئے ناب (پرانی شراب) جیسی تیزی اور تلوار جیسی آب ہونی چاہیے۔ اس کی نظر میں اچھا شعر وہ ہے جس میں مصری جیسی مٹھاس ہو اور جو آفتاب کی مانند روشن ہو۔ طبعیؔ شاعری کی زبان اور اسلوب میں صلابت (پختگی) فصاحت و بلاغت اور ملاحت کو لازمی خیال کرتا ہے۔ مناجات کے وہ اشعار درج ذیل ہیں جن سے طبعی کے تصور شعر پر روشنی پڑتی ہے:

الٰہی بچن کا مئے ناب دے | میری جیب کی تیغ کوں آب دے
الٰہی منجے توں میٹھی بات دے | طبیعت کے راویں کوں نابات دے

الٰہی بچن کا پلا منجہ شراب
که بولوں ہر اک بیت جوں آفتاب

زباں آشنا کر صلابت سیتی
فصاحت بلاغت ملاحت سیتی

طبعی کے تنقیدی تصور کے ایک اور پہلو کو اُجاگر کرتے ہوئے مثنوی بہرام و گل اندام کے مرتب ڈاکٹر نورالسعید اختر اپنے مقدمے میں لکھتے ہیں۔

> "طبعی کا تنقیدی نظریہ بھی انفرادی نوعیت کا ہے۔ وہ تنقید برائے تنقید کا قائل نہیں ہے۔ اس کے نزدیک ناقد کا باہنر [صاحب علم] ہونا لازمی ہے۔ وہ ہر کس و ناکس کی حرف گیری کو معیوب سمجھتا ہے۔ ناقد کے لیے ضروری ہے کہ وہ تنقید کے اصولوں پر حاوی ہو۔ ایسے شخص کی تنقید معیاری اور جامع ہوگی۔ ورنہ بے ہنر شخص بلند پایا نکات میں خواہ مخواہ عیب جوئی کرے گا۔ وہ ایسے نادان نکتہ چینوں سے پناہ مانگتا ہے۔"

الٰہی توں میرے اوپر رحم کر
کہ تا نا چنے عیب ہر بے ہنر

طمع اے ہے سارے عزیزاں سیتی
جگت کے یو صاحب تمیزاں سیتی

زباں طعن کی دور مجھ تے کریں
مرے شعر پر نانوں چپ نا دھریں

الٰہی مرے پر تو ہو مہرباں
توں نادان کے ہات تے دے اماں

ان اشعار کے ذریعے طبعی نے یہ واضح کیا ہے کہ نقاد اور اس کے تنقیدی رویے کو کیسا ہونا چاہیے۔

2.6 ولیؔ اور سراج کے دور میں شعری تصورات

2.6.1 ولیؔ دکنی:

ولیؔ دکنی اٹھارویں صدی کا سب سے بڑا غزل گو شاعر ہے۔ ولیؔ کا کمال یہ ہے کہ اس نے بڑی ہنر مندی سے دکنی زبان کا رشتہ شمالی ہند کی بولی سے جوڑا۔ اس کے علاوہ اس نے فارسی روایت سے خوشہ چینی کر کے فارسی غزل کے مضامین و موضوعات دکنی غزل میں داخل کیے۔ فارسی غزل کے موضوعات کے ساتھ ولیؔ نے فارسی اسالیب اور فارسی تراکیب سے بھی استفادہ کیا۔ ولیؔ کی اس جدت پسندی اور اُپج کی بدولت لسانی اور موضوعاتی اعتبار سے دکنی غزل کو نیا خون، نئی توانائی اور اظہار و ترسیل کے نئے پیرائے حاصل ہوئے۔ اسی لیے ولیؔ کو اردو غزل کا امام اور مجتہد کہا جاتا ہے۔ معمولی ذہانت اور صلاحیت رکھنے والا شخص لسانی اور تخلیقی سطح پر اس طرح کی زبردست ایجاد و اختراع کا مظاہرہ نہیں کر سکتا۔ اس کے لیے غیر معمولی ذہن و ذوق کا حامل ہونا ضروری ہے۔ ولیؔ نے یہ کارنامہ کر دکھایا جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اعلیٰ درجے کی ادبی اور تخلیقی صلاحیت اور گہری تنقیدی بصیرت کے حامل تھے۔ انھوں نے کوئی طویل مثنوی نہیں لکھی کہ جس میں در تعریف

سخن کا ایک باب ہوتا، جس میں وہ شاعری کے بارے میں اپنے تصورات کا اظہار کرتے۔ لیکن اس کی تلافی انھوں نے اس طرح کی ہے کہ اپنی غزلوں کے بعض اشعار میں سخن (شاعری) یا شعر کی خوبیوں اور لوازمات کے بارے میں اشارتاً ایسی باتیں کہی ہیں جن سے ان کے تنقیدی تصورات کا اظہار ہوتا ہے۔ مثلاً اپنے شعری کمالات اور اپنے اشعار کی خوبیوں کے بارے میں بہ طور تعلی انھوں نے جو شعر کہے ہیں ان سے "سخن" یعنی شاعری کے بارے میں ان کے تصورات سامنے آتے ہیں۔

1۔ ولیؔ کہتے ہیں کہ سخن (شعر) میں معنیٰ ہونا چاہیے۔ اس بات کو وہ ایک خوب صورت تشبیہ کے ذریعے اس طرح بیان کرتے ہیں کہ سخن میں نشہ معنیٰ (معنیٰ کا سرور اور کیف) اس طرح ہونا چاہیے جیسے رنگ اور بو کی شراب سے گل (پھول) کا پیالہ لبریز ہوتا ہے۔ یعنی جس طرح پھول میں رنگ اور مہک ہوتی ہے اسی طرح شعر میں معنیٰ ہونا چاہیے۔

یوں تجھ سخن میں نشہ معنیٰ ہے اے ولیؔ
جیوں رنگ و بو کی مے سوں ہے لبریز ایاغ گل

2۔ شعر ایسا ہو کہ جس کے حسنِ معنیٰ پر دوسرے بلبلِ رنگیں بیاں (شعرا) فدا ہو جائیں اور صاحبانِ ذوق اسے پسند کریں۔

میرے سخن کو گلشن معنیٰ کا بُوجھ گل
عاشق ہوے ہیں بلبل رنگیں بیان آج

3۔ کلام میں معنیٰ کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے ولی کہتے ہیں کہ صاحب سخن (شاعر) کی زبان (بات / شعر) معنیٰ کی بزم میں شمع کی طرح روشن ہوتی ہے۔ یعنی اعلیٰ درجے کا شعر لوگوں کے ذہنوں میں عمدہ معنیٰ کی روشنی پھیلاتا ہے۔

اے ولیؔ صاحب سخن کی زباں
بزم معنیٰ کی شمع روشن ہے

4۔ شعر ایسا ہو کہ اس میں سخن کے نقاب کے پیچھے شاہد معنیٰ (معنیٰ کا محبوب) چھپا ہو۔ جب زبان یہ نقاب اٹھائے یعنی شعر پڑھے تو شاہد معنیٰ اپنا جلوہ دکھانے لگے۔

جلوہ پیرا ہو شاہد معنیٰ
جب زباں سوں اٹھے نقاب سخن

5۔ شعر کے الفاظ خشک اور بے کیف نہیں ہونا چاہیے بلکہ مطلعِ رنگیں کی طرح رنگین و پر لطف ہوں اور ان میں معنیٰ کا نور آفتاب کی طرح درخشاں نظر آئے۔

لفظ رنگیں ہے مطلع رنگیں
نور معنیٰ ہے آفتاب سخن

6۔ شعر میں لطافت ہونی چاہیے۔ اگر لطافت ہو تو شعر موتی کی طرح کان (سماعت) کی زینت بنتا ہے یعنی ہر ایک اس کو سننا چاہتا ہے اور اس کی قدر کرتا ہے۔

ہر سخن تیرا لطافت سوں ولی
مثل گوہر زینت ہر گوش ہے

7۔ شعر کو پُر از معنیٰ ہونا چاہیے۔ یعنی شعر مکمل طور پر با معنیٰ ہو۔ یہ تبھی ہو سکتا ہے جب شعر کے الفاظ معنیٰ سے لبریز ہوں۔ ایسے اعلیٰ وارفع اور جامع معنیٰ رکھنے والا شعر فی الحقیقت قابل تحسین ہے۔ اس کی تحسین و توصیف کے لیے اسے طلائی نقش و نگار سے مزین کر کے لکھنا چاہیے تا کہ یہ ایک خوبصورت مرقع معلوم ہو اور لوگ اسے پڑھیں۔

اے ولیؔ یو شعر ہے لبریز معنیٰ سربسر
ہے بجا اطراف اس کے گر ہے تحریر طلا

8۔ شعر کے معنیٰ اور الفاظ پر اثر ہونا چاہیے۔ شعر میں اگر تاثیر نہ ہو یعنی وہ سننے والوں / پڑھنے والوں کو متاثر نہ کرے تو وہ شعر پھسپھسا اور بے جان ہو گا۔ لہٰذا شعر میں اثر انگیزی اور تاثیر ہونی ضروری ہے۔

تیرا یو شعر جگ میں موثر ہے اے ولیؔ
تو دل منیں ہر ایک کے جاکر اثر کیا

9۔ شاعری کے تعلق سے ایک حدیث مشہور ہے جس کا مطلب ہے (بے شک شعر میں حکمت ہوتی ہے اور کلام میں جادو ہوتا ہے۔) یہاں "جادو" سے مراد شعر کی اثر انگیزی ہے۔ بعض اشعار میں ایسی تاثیر ہوتی ہے کہ پڑھنے والے یا سننے والے کے دل و دماغ پر اس کا راست اور گہرا اثر ہوتا ہے۔ اس کے جذبات میں ہلچل مچ جاتی ہے۔ جیسے میدان جنگ میں رجز کے اشعار سپاہیوں کے اندر بہادری، دلیری اور شجاعت کے جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں اور وہ جان دینے اور جان لینے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ شعر کی اسی تاثیر اور قوت کو سحر (جادو) کہا گیا ہے۔ ولیؔ بھی شعر میں تاثیر اور اثر انگیزی پر زور دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

تجھ نین سوں سیکھا ہے مگر جادوگری کوں — کرتا ہے ولیؔ سحر سدا شعر کے فن میں
تیرا یہ شعر جگ میں مؤثر ہے اے ولی — خورشید کے نمن ہے تری طبع منجلی

10۔ شعر میں حلاوت اور شیرینی ہونی چاہیے۔ یہ مٹھاس اور شیرینی الفاظ کے انتخاب، شعر میں ان کے دروبست، شاعر کی طرز ادا اور شعری وسائل کے فنکارانہ استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ بعض اوقات شعر کی واردات یا اس میں بیان کیا گیا تجربہ نہایت حسین و دل کش ہوتا ہے لیکن شاعر کا اسلوب روکھا پھیکا ہوتا ہے جس کی وجہ سے شعر ابالی کھچڑی کی طرح بے لطف ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس بعض اشعار میں بات معمولی ہوتی ہے لیکن اظہار کے حسن کی بدولت شعر نہایت دلچسپ اور پر لطف ہو جاتا ہے۔ ولیؔ بھی حسن اظہار یا شیرینی گفتار کے قائل ہیں۔ کہتے ہیں:

اس لب کی حلاوت ہے ولی طبع میں میری
تب شعر مرا جگ منیں میٹھا ہے شکر سوں

تجھ لب کی اگر یاد میں تصنیف کروں شعر
ہر شعر منیں لذت شہدو شکر آوے

سنیاں ہوں جب سے یہ نکتہ ولی شیریں سخن سیتی
لگیا ہے تب سوں شیوہ جیوکوں میرے عشقبازی کا

جس کی گفتارمیں نہیں ہے مزہ
سخن اس کا طعام باسی ہے

11۔ ولی ؔکا خیال ہے کہ شاعری سے دل کو فائدہ پہنچنا چاہیے۔یعنی اس کے ذریعے دل کی اصلاح ہونی چاہیے۔اصلی شاعری وہ ہے جو دلوں کو دشمنی،عداوت، کینہ، کپٹ، بغض، حسد، نفرت،لالچ، طمع، حرص، بزدلی،مایوسی، تعصب وغیرہ منفی جذبات اور حیوانی خواہشات سے پاک کرے۔ارسطو نے کہا تھا کہ شاعری جذبات کی تطہیر (altiarsis) کرتی ہے۔ولی کہتے ہیں شاعری "فواد" کو فائدہ پہنچاتی ہے۔فواد سے مراد دل ہے۔گویا شاعری دل کو فائدہ پہنچاتی ہے۔وہ دل کو اس طرح فائدہ پہنچاتی ہے کہ اچھی شاعری پڑھ کر یا سن کر انسان کے ناپسندید جذبات و خیالات کی نکاسی ہوتی ہے اور اس کا دل منفی جذبات سے پاک ہو جاتا ہے۔اس میں وسعت، فراخی اور صلح کل کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

عالم میں ولیؔ سخن یو تیرا
مجھ فائدہ فواد دستا

از بسکہ وسعت مشربی سوں دل مرادریا ہوا
ہیں صلح کل کے گوہراں میرے سخن سوں جلوہ گر

2.6.2 سراج اورنگ آبادی:

ولی کی طرح سراجؔ (1715-1763) بھی قدر اول کے شاعر تھے جنھوں نے ریختہ میں ولی کی روایات کو آگے بڑھایا اور اس پر اپنی گہری چھاپ بھی چھوڑی۔نہایت قادرالکلام، پر گو اور پختہ مشق، استاد سخن ہونے کے ناطے سراج کے ذہن میں شاعری کے کچھ معیارات اور شاعر کے بارے میں کچھ تصورات تھے جن کی طرف انھوں نے اپنے بعض اشعار میں اشارے کیے ہیں۔جیسے ایک مختصر مثنوی میں انھوں نے باری تعالیٰ سے اپنی سخن گوئی کو جو اوصاف و خصوصیات عطا کرنے کی درخواست کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک شعروشاعری کے معیارات کیا تھے۔ذیل میں سراج کی مناجات کے اہم نکات واضح کیے گئے ہیں جن میں انھوں نے اپنے فن کے لیے وہبی امداد طلب کی ہے۔

1۔ شعر میں خیالات کی رنگینی ہونی چاہیے۔

الٰہی دے مجھے رنگیں خیالی
سخن کے باغ کا کر مجھ کو مالی

2۔ شعر میں درخشانی (بصیرت کی روشنی) اورآب رواں جیسی صفائی ہونی چاہیے۔

الٰہی شعر میرا درخشاں کر
اوسے صافی میں جیوں آب رواں کر

3۔ شعر کے مطالب واضح اور روشن ہوں۔ مبہم اور پیچیدہ نہ ہوں۔ اس کے ساتھ شعر میں روانی بھی پائی جائے۔

الٰہی کر عطا روشن بیانی
مرے اشعار کوں توں دے روانی

4۔ شاعر کو فکر رسا کا مالک ہونا چاہیے۔ یعنی اس کی فکر نئے، اچھوتے، نادر اور انوکھے مضامین تک پہنچے اور انھیں شعر کے پیکر میں ڈھالے۔ اس کے لیے آئینہ دل کو ہر طرح کے برے جذبات اور ناپسندیدہ خیالات سے پاک ہونا ضروری ہے۔ فکرِ رسا کے لیے روشن دل درکار ہے۔

الٰہی مجھ کو توں فکر رسا دے
مرے آئینہ دل کوں جلا دے

5۔ شاعر کو نکتہ داں یعنی باریک باتوں کو سمجھنے والا ہونا چاہیے تاکہ وہ زندگی اور کائینات کے رازوں اور اسرار کو پا سکے۔ اسی طرح اسے دریائے معانی کا غواص ہونا چاہیے تاکہ وہ گہرے معانی ڈھونڈ کر لائے جن میں نکتے کی بات ہو۔

الٰہی بخش مجھ کو نکتہ دانی
توں کر غواص دریائے معانی

6۔ شاعری میں لطافت یعنی پاکیزگی اور شعر کے معنٰی میں نزاکت ہونی چاہیے۔ اس کے علاوہ اچھے شعر کے لیے رنگینی (بیان کی رنگینی) بھی درکار ہے:

الٰہی مجھ سخن میں دے لطافت گل معنٰی میں دے رنگ نزاکت
ہوا شعر سراجؔ از بسکہ رنگیں لطافت گل کی ہے ہر اک غزل میں

7۔ سراج کے خیال میں شعر میں روانی ہونا چاہیے۔ وہ کہتے ہیں کہ شعر رواں نہال زمینِ آب کی مانند ہوتا ہے جو پانی کی روانی کے ساتھ خود بھی رواں دواں رہتا ہے۔ لیکن شعر میں یہ خوبی وہی پیدا کر سکتا ہے جسے خوش فکری میسر ہو۔ گویا اچھا شعر کہنے کے لیے شاعر کو خوش فکر اور خوش گو ہونا چاہیے۔

ہوں باغبانِ گلشن خوش فکری اے سراجؔ
شعر رواں مرا ہے نہال زمین آب

8۔ شعر میں شیرینی اور حلاوت ہونی چاہیے تبھی تو لوگ اسے سننا پسند کریں گے۔ سراج کہتے ہیں کہ شعر میں ایسی مٹھاس ہو کہ لوگ شکر اور مصری کو بھول جائیں۔

ائے سراجؔ آرزوئے قند عبث
شعر تیرا ہے جیوں نبا ت لذیز

9۔ شعر میں معنیٰ نگاری کی کیفیت سحر اور بلا کی طرح ہونی چاہیے جس کی تاثیر قاری یا سامع کو اپنی لپیٹ میں لے لے۔ جب تک شعر میں یہ وصف نہ ہو گا شعر پسند کیے جانے لائق نہ ہو گا۔

اے سراج اب شعر تیرا یار کوں آیا پسند
کیا بلا کچھ سحر ہے معنی نگاری میں تری

9۔ شعر میں سوز و گداز اور دل کو پگھلا دینے والی کیفیت ہونی چاہیے اور اس کے ساتھ نغمگی اور ترنم بھی۔ درد کی لَے جب نغمہ و موسیقی میں ڈھل جاتی ہے تو شعر کی تاثیر ہر ایک کو رام کرتی ہے۔

رام کرتا ہے ہر اک چشم غزالی کو سراج　　شعر پر سوز مرا نغمہ داؤدی ہے
میں وقت پاکے اس کو سناؤں گا یہ غزل　　درد دل سراجؔ مگر کچھ اثر کرے

2.7 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- تنقید اور تخلیق میں لازمی رشتہ ہوتا ہے۔ تخلیق کار کے ذہن میں تخلیقی عمل کے ساتھ تنقیدی عمل بھی جاری رہتا ہے۔ بڑے تخلیقی کارنامے بغیر ایک اچھے تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آسکتے۔ موضوع کے انتخاب، ہیئت کے انتخاب، ترسیلی پیکروں کی تلاش، الفاظ کی تراش خراش، محاورے کی صحت اور زبان کی صفائی، بیان کی فصاحت و بلاغت کی گل کاری، صنائع و بدائع کی میناکاری وغیرہ ان سب میں تنقیدی عمل کارفرما ہوتا ہے۔
- بیشتر اصناف ادب کی طرح اردو میں تنقید کا آغاز بھی دکنی زبان میں ہوا۔ دکنی شہ پاروں میں تنقید کا وجود دو سطحوں پر نظر آتا ہے۔ ایک تو دکنی ادب کے فن پاروں کے تخلیقی عمل میں شاعر کے تنقیدی شعور کی صورت میں، دوسرے ان فن پاروں میں شعرا کے ان اشعار کی شکل میں جو انھوں نے سخن، شعر اور شاعری کی تعریف میں یا دوسروں کے کلام کی توصیف میں یا اپنی تعلی کی راہ سے لکھے ہیں جن میں راست یا بالواسطہ طور پر اپنے ادبی تصورات اور تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔
- دکنی شعرا یا ادیبوں نے فن تنقید پر کوئی باقاعدہ اور مستقل کتاب نہیں تصنیف کی لیکن دکنی کے بیشتر شعرا نے اپنی مثنویوں میں شعر و سخن کے بارے میں اور شعر کی خوبیوں اور خامیوں کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے جن سے اس دور کے ادبی رجحانات اور شعری معیارات کا پتہ چلتا ہے جو درج ذیل ہیں:
  - دکنی شعرا نے سخن (کلام / شاعری / بات) کو بڑی اہمیت دی ہے۔ ان کے نزدیک دنیا میں ہر جگہ سخن کا ڈنکا بج رہا ہے۔ سخن کے بغیر کوئی کام نہیں ہوتا۔ حتیٰ کہ کائنات کا وجود سخن کی دین ہے۔
  - شعر میں سلاست اور روانی کو دکنی شعرا نے بڑی اہمیت دی ہے۔
  - کلام میں ربط و تسلسل بھی لازمی ہے کیونکہ بے ربط کلام معنیٰ کی ترسیل میں ناکام رہتا ہے۔

- کلام میں فصاحت وبلاغت کے جملہ شرائط کی پابندی ہونا چاہیے۔
- کلام میں صنائع بدائع کی مرصع کاری بھی ہونی چاہیے۔
- الفاظ کے انتخاب میں سلیقے وہنرمندی سے کام لینا چاہیے۔ ایسے الفاظ کا انتخاب ضروری ہے جن سے معنیٰ کی مکمل ترسیل ہوتی ہو کیونکہ لفظ اور معنیٰ میں گہرا رشتہ ہوتا ہے۔

- بعض شعرا مثلاً نظامی نے کلام میں ایہام کو بڑی اہمیت دی ہے۔ ولی کے کلام میں ایہام پر مبنی اشعار خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔
- دکنی شعرا کا خیال تھا کہ اشعار میں قافیے صحیح اور مستند ہونا چاہیے۔
- جہاں تک موضوع اور مواد کا تعلق ہے دکنی شعرا کے نزدیک "تازہ شعر" کی بڑی اہمیت ہے۔ "تازہ شعر" سے مراد مضامین کی جدت، ندرت اور انوکھا پن ہے۔
- شعر میں خیالات کی بلند پروازی اور معنیٰ کی بلندی ہونی چاہیے۔
- شعر میں لطافت اور نزاکت بھی ضروری ہے۔ یہ لطافت اور نزاکت جسے دکنی شعرا "موشگافی" کہتے ہیں معنیٰ اور اظہار بیان دونوں میں ہونا چاہیے۔
- دکنی شعرا کے نزدیک شاعری میں نقالی عیب ہے۔ وہ دوسروں کی نقل کو برا سمجھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر کو اپنی طبیعت پر زور ڈال کر نئے مضامین ایجاد کرنا چاہیے۔
- دکنی شعرا خصوصاً وجہیؔ نے شاعری میں سرقے یعنی دوسروں کے مضامین یا اشعار چرانے کی شدید مذمت کی ہے۔
- دکنی شعرا خصوصاً ابن نشاطی شاعری میں مبالغے کو جائز سمجھتا ہے کیونکہ اس سے شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے۔
- دکنی شہ پاروں میں اخلاق کی اہمیت بھی اجاگر کی گئی ہے۔ ان کے مطابق شاعری اور اخلاقیات میں رشتہ استوار رہنا چاہیے۔
- دکنی شعرا کے یہاں شاعری کا معیار یہ تھا کہ وہ فارسی شاعری کے ہم پلہ ہو جائے۔ وہ فارسی شاعری کے تنقیدی پیمانوں کو اپنے لیے معیار سخن مانتے تھے۔
- دکنی شعرا شاعری کو اکتسابی نہیں بلکہ الہامی سمجھتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ شعر گوئی آسمانی فیض ہے لیکن وہ اعلیٰ شاعری کی تخلیق کے لیے سخت محنت، جگر کاوی اور دماغ سوزی کو ضروری سمجھتے تھے۔
- دکنی شعرا کے نزدیک شاعری یا کتاب کی تصنیف کا مقصد یہ تھا کہ دنیا میں ان کا نام باقی رہے۔ وہ اپنی تخلیق کو ایسی یادگار یا نشانی سمجھتے تھے جس کے ذریعے ان کا نام صدیوں تک زندہ رہ سکتا ہے۔

2.8 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی	الفاظ	:	معنی
کیلی	:	چابی	تعرض	:	چھیڑنا، پیش آنا

معائر	معیار کی جمع	بہا	قیمت
نسر	گدھ	درج	صندوقچہ، زیور رکھنے کا ڈبہ
انب	آم	ارّہ	آرہ
گج	ہاتھی	حلاوت	مٹھاس
ققنوس	ایک فرض پرندہ جو اپنی چونچ سے کئی طرح کے راگ نکالتا ہے		

2.9 نمونہ امتحانی سوالات

2.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ دکنی کے کس شاعر نے ایہام گوئی کو سراہا ہے؟

2۔ سب سے پہلے کس شاعر نے اپنی تخلیق کو دنیا میں اپنی یادگار قرار دیا؟

3۔ مثنوی چندر بدن و مہیار کس کی تصنیف ہے؟

4۔ دکن کے کس شاعر نے "سخن" کی تعریف میں پچپن اشعار لکھے؟

5۔ درج ذیل شعر کس کا ہے؟

جو بے ربط بولے تو بیتاں پچیس
بھلا ہے جو یک بیت بولے سلیس

6۔ کس شاعر نے یہ دعویٰ کیا کہ اس نے ہندی اور فارسی کی خوبیوں کے امتزاج سے کام لیا ہے؟

7۔ کس شاعر نے مبالغہ (جھوٹ) کو شاعری کا طریقہ بتایا ہے؟

8۔ کس شاعر نے انتالیس صنعتیں برتنے کا دعویٰ کیا ہے؟

9۔ کون سی مثنوی چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل ہے؟

10۔ مثنوی "جنت سنگار" کس فارسی مثنوی کا ترجمہ ہے؟

2.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ وجہی کا تعارف کرائیے۔

2۔ مثنوی خاور نامہ کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں۔

3۔ ابن نشاطی نے غزل کے بارے میں کیا کہا ہے۔

4۔ غواصی کے تنقیدی خیالات پر روشنی ڈالیے۔

5۔ سراج نے مناجات میں اپنی شاعری کے لیے کن خوبیوں کی درخواست کی ہے۔

2.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

1۔ وجہی کے تنقیدی نظریات کا تفصیلی جائزہ لیجیے۔

2۔ بہمنی دور کے تنقیدی تصورات پر روشنی ڈالیے۔

3۔ نصرتی کے تنقیدی خیالات کا محاکمہ کیجیے۔

2.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	تاریخ ادب اردو (1700ء تک جلد اول تا پنجم)	پروفیسر سیدہ جعفر، پروفیسر گیان چند جین
2۔	تاریخ ادب اردو حصہ اول جلد اول	ڈاکٹر جمیل جالبی
3۔	مثنوی کدم راؤ پدم راؤ مرتبہ	ڈاکٹر جمیل جالبی
4۔	مثنوی نوسرہار	مرتبہ پروفیسر سیدہ جعفر
5۔	ابراہیم نامہ	مرتبہ پروفیسر مسعود حسین خان
6۔	مثنوی چندربدن ومہیار	مرتبہ اکبرالدین صدیقی
7۔	قطب مشتری	مرتبہ پروفیسر م۔ن۔سعید
8۔	مثنوی گلشن عشق	مرتبہ سید محمد
9۔	علی نامہ	مرتبہ عبدالمجید صدیقی
10۔	پھول بن	مرتبہ پروفیسر عبدالقادر سروری
11۔	قصہ بے نظیر	مرتبہ عبدالقادر سروری

اکائی 3: تنقید کے ابتدائی نقوش

(تذکرے، مشاعرے اور استاد و شاگرد کا رشتہ)

اکائی کے اجزا

3.0 تمہید
3.1 مقاصد
3.2 تنقید کے ابتدائی نقوش
3.3 تذکرے
3.3.1 تذکروں کی روایت اور ان کا ارتقا
3.3.2 تذکروں کی تنقیدی اہمیت
3.3.3 تذکروں میں تنقیدی آرا
3.4 مشاعرے
3.5 استاد و شاگرد کا رشتہ
3.6 اکتسابی نتائج
3.7 کلیدی الفاظ
3.8 نمونہ امتحانی سوالات
3.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
3.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
3.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
3.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

3.0 تمہید

اس اکائی میں ہم اردو میں تنقید کے ابتدائی نقوش، تذکرے، مشاعرے اور استاد و شاگرد کے رشتے کے بارے میں تفصیل سے بتائیں گے۔ اُردو میں تنقید آج بھرپور اور توانا حیثیت رکھتی ہے۔ خواہ مغربی تنقیدی اثرات کے باعث اس کے رنگ ڈھنگ کچھ اور ہوں اُردو کے ابتدائی دور میں بھی ہمارے ہاں تنقید کی روایت ملتی ہے۔ اس کی ہیئت اور حیثیت اس دور کے تقاضوں کے مطابق تھی اور ایسا ہی ہونا

چاہیئے تھا۔ ہم اُردو تنقید کے ابتدائی منظر نامہ پر روشنی ڈالیں گے۔ یہ وہ دور تھا جب کہ مشرقی ادبی اور تنقیدی روایات کا اثر غالب تھا۔ ہماری زندگی پر بھی اور ادب پر بھی۔ مشرقی تہذیبی اقدار شعر و ادب پر بھی اپنا اثر دکھا رہی تھیں۔ اس اکائی میں مشاعروں ، تذکروں، تقریظوں اور اساتذہ کی اصلاحوں وغیرہ میں تنقید کے ابتدائی نمونوں کی نشاندہی کی جائے گی۔

3.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- تنقید کے ابتدائی نقوش پر روشنی ڈال سکیں۔
- مشرقی تنقید پر اظہار خیال کر سکیں۔
- تذکروں میں تنقیدی نقوش کی وضاحت کر سکیں۔
- مشاعرے کی روایت سے بیان کر سکیں۔
- استاد و شاگرد کے رشتے پر اپنی معلومات کا اظہار کر سکیں۔

3.2 تنقید کے ابتدائی نقوش

تنقید کسی چیز کو جانچنے اور اس کے کھوٹے کھرے کے پرکھنے کو کہتے ہیں۔ ادبی تنقید سے مراد کسی ادبی تحریر یا فن پارے کے بارے میں چھان بین کرنا یا ادبی تجزیہ کرنا ہے۔ چونکہ ادب اور زندگی کا گہرا تعلق ہے اور ادب بھی زندگی کی طرح جامد نہیں ارتقا پذیر ہوتا ہے۔ اس لیے مختلف علاقوں، زبانوں اور زمانوں میں ادبی تنقید کی تعریف میں بنیادی طور پر کوئی تبدیلی نہ آئی ہو لیکن کہیں کہیں کوئی تبدیلی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ تنقید وہ تحریر ہے جو ادب کو پرکھنے اس کی خوبیوں اور خرابیوں کو جانچنے کے تعلق سے لکھی جاتی ہے۔ یہ بات غلط نہیں لیکن پورے طور پر درست بھی نہیں ہے اس لیے کہ تنقید صرف ادب کی جانچ پرکھ اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں کی نشاندہی کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ادب کی ترجمانی بھی ہے تفسیر بھی، تشریح بھی اور تجزیہ بھی۔ تنقید اس سے آگے بھی ہے وہ ادب کی رہنمائی بھی کرتی ہے، ادب کو ایک سمت بھی دیتی ہے۔

یہ بھی کہتے ہیں کہ ادبی تنقید، علم اور کامل بصیرت کے ساتھ مناسب پیرایہ میں کسی فن پارہ کی خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی کرنے اور اس کے بارے میں حکم لگانے کا نام ہے۔ اور آئی۔ اے رچرڈز کے اس خیال کو بھی دہرایا جاتا ہے کہ تنقید کسی مصنف کی تخلیق کے مدلل محاکمہ اور اس فن پارہ کی جمالیاتی قدروں کو اجاگر کرتی ہے۔ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور نے لکھا ہے کہ "تنقید میں نہ صرف تقریظی پہلو ہوتا ہے بلکہ تخلیقی بھی۔ اس کا کام نہ صرف برائی کی مذمت کرنا ہے بلکہ اچھائیوں کی بھی صحیح طور پر ترجمانی کر کے ان میں ترقی دینا ہے ...... گویا تنقید میں ایک جامع اور متوازن نقطہ نظر کی ضرورت ہوتی ہے تاکہ قاری ہی کی نہیں، مصنف کی بھی رہنمائی ہو سکے۔

تنقید کا کام صرف خوبیوں اور خامیوں کی طرف اشارہ کرنا اور اس سلسلے میں فن پارہ سے چند اقتباسات پیش کر دینا نہیں، ... یہ تو ایک سطحی اور فروعی بات ہوئی بلکہ تنقید تو وہ کام کرتی ہے جو ایک مورخ، ماہر نفسیات، ایک مصلح اور انسان دوست کا کام ہوتا ہے۔ تنقید ادب

کو پرکھنے اور اس کی افہام و تفہیم کے تعلق سے ذہن میں روشنی پیدا کرتی ہے۔ عام طور پر یہ بھی کہا جاتا ہے کہ تنقید کا کام دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کرنا ہے اور یہ بتانا کہ اس میں دودھ کتنا ہے اور پانی کتنا۔ گویا تنقید کا کام قدر متعین کرنا ہوا۔ پروفیسر آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "تنقید قدریں متعین کرتی ہے۔ ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے۔ تنقید انصاف کرتی ہے۔ ادنیٰ اور اعلیٰ جھوٹ اور سچ پست و بلند کے معیار قائم کرتی ہے۔ تنقید ہر دور کی ابدیت اور ابدیت کی عصریت کی طرف اشارہ کرتی ہے"۔

اسی کے ساتھ یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ تنقید ادب کے صرف دونوں رخ دکھا دینے کا نام نہیں ہے بلکہ دونوں رخوں کو آئینہ دکھانے کے بعد یہ فیصلہ دینا بھی ہے کہ کونسا رخ ادب اور زندگی کی ترقی اور صلاح و فلاح کے لیے سود مند اور کار آمد ہوتا ہے۔ اگر تنقید یہ کام نہیں کر سکتی تو وہ کچھ اور بھی نہیں کر سکتی۔ ہمارے ہاں بہت سے قلم کار ایسے ہیں جو تاثرات کو تنقید کا نام دیتے ہیں۔ تاثراتی تنقید ایک دبستان کی حیثیت رکھتی ہے۔ تنقید میں تاثرات ہوتے ہیں اور کوئی تنقید ایسی نہیں جو ناقد کے ذاتی تاثرات سے عاری ہو۔ صرف تاثرات کو تنقید قرار دینا کئی ایک کے نزدیک محلِ نظر ہے۔ تنقید کو چاہئے کہ وہ معروضیت سے کام لیتے ہوئے فن پارہ کا جائزہ لے، معاشرتی اور سماجی حالات کو ملحوظ رکھے اور غیر جانبداری کے ساتھ ادب پارہ پر اظہار خیال کرے۔ یہ اور بات ہے کہ اُردو میں خاص طور پر ابتدا میں تاثرات کو زیادہ اہمیت دی گئی۔

اُردو میں تنقید کی روایت آج کے معنوں میں تو نہیں لیکن کسی نہ کسی صورت میں ابتدا سے رہی ہے۔ ہماری ایک غلط فہمی یہ رہی ہے کہ اُردو کے قدیم اور کلاسیکی شعرا کے یہاں ہجر و وصال، گُل و بُلبُل اور لب و رخسار کی باتیں ہی ملتی ہیں۔ انہوں نے زندگی کے معاملات سے سروکار نہیں رکھا۔ ایسا نہیں ہے۔ یہ درست ہے کہ آج کے ادب میں مسائل اور نظر و نظریات کی جو اہمیت ہے مشرقی ادب اور تنقید کے آغاز میں یہ اہمیت نہیں تھی۔ ہمارے ہاں ابتدا میں اس طرح کے نقاد نہ ملتے ہوں جیسے آج ہیں اور اس طرح کے دبستانوں کا وجود نہ ہو جیسے آج ہیں لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس دور کے شعرا بلکہ نثر نگاروں کے ہاں بھی تنقیدی شعور تھا، پرکھ اور پہچان کے ان کے اپنے زاویے تھے۔ وہ بھی فن پارے کے خوب و خراب پر نظر رکھتے تھے۔ چنانچہ ان کے اشعار، مشاعروں، تذکروں، اساتذہ کی اصلاحوں اور خطوط کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اپنے دور کے سماجی اور ادبی پس منظر میں ان کا تنقیدی شعور بھی بالیدہ تھا۔ ان کے اپنے جانچ پڑتال کے پیمانے تھے جن پر اس اکائی میں آگے چل کر گفتگو کی جائے گی۔

3.3 تذکرے

تذکرہ کے لفظی معنی ذکر و اذکار کے ہیں۔ کسی شخص، شے یا واقعہ کو یاد کرنے اور ان کے بارے میں گفتگو کرنے کو بھی تذکرہ کہتے ہیں۔ اصطلاح میں تذکرہ ایسی تخلیق کو کہتے ہیں، جس میں کسی خاص موضوع پر اظہارِ خیال کیا گیا ہو یا مختصر حالات جمع کیے گئے ہوں۔ مثلاً شاعروں کے تذکرے، صوفیہ کے تذکرے، علما کے تذکرے، محدّثین کے تذکرے، شہروں کے تذکرے وغیرہ۔ چونکہ اُردو تنقید کی تاریخ

میں انہیں تنقید کے ابتدائی نقوش قرار دیا جاتا ہے، اس لیے یہاں تذکروں کے تنقیدی عناصر سے بحث کرتے ہوئے یہ واضح کرنے کی کوشش کی جائے گی کہ اس میدان میں ان تخلیقات کی کس قدر اہمیت ہے۔

3.3.1 : تذکروں کی روایت اور ان کا ارتقا:

شاعروں کے تذکرے لکھنے کا رواج بہت پرانا ہے۔ غالباً یونان میں بھی یہ روایت موجود تھی، کیونکہ مولانا عبدالحلیم شرر نے اپنے رسالہ "دلگداز" میں لکھا ہے کہ یونان میں شعری گلدستوں کا رواج تھا۔ یہ خیال کیا جاتا ہے کہ یونانی علوم کے ترجمے کے ساتھ یہ روایت عربی میں منتقل ہوئی، لیکن عربی زبان میں شاعروں کے تذکرے کم ملتے ہیں۔ عربی زبان سے یہ روایت فارسی زبان تک پہنچی، اور اُردو زبان وادب کے علما اور تذکرہ نویسوں نے فارسی کی اسی روایت سے براہِ راست استفادہ کیا۔

تذکرہ نگاری کی طرح بیاض نویسی کی بھی ایک روایت رہی ہے۔ بیاض لکھنے والے، شاعروں کے بارے میں کچھ یادداشت تحریر کرلیا کرتے تھے۔ بیاض نویسی کی تاریخ بھی بہت قدیم ہے، لیکن اس سے استفادہ مخصوص افراد ہی کرسکتے تھے، کیونکہ بیاض عموماً پرائیوٹ ڈائری کے طور پر استعمال ہوتی تھی، جبکہ تذکرے عام ہوتے تھے۔ غالباً تذکرہ نگاری پر بیاض نویسی کی روایت کا بھی اثر پڑا۔ یہ اندازہ ہے کہ تذکرہ نگاروں نے بیاض نویسی کی روایت میں وسعت دے کر تذکروں کی تخلیق کی ہوگی۔

فارسی کا پہلا تذکرہ "لباب الالباب" ہے، جسے 1221ء میں محمد عوفی نے ترتیب دیا۔ اس سے قبل نظامی عروضی سمرقندی نے "چہار مقالہ" لکھا، جس میں تذکرہ کا کچھ عنصر تو موجود ہے، لیکن اُسے باضابطہ تذکرہ نہیں کہا جاسکتا، اس لیے، لباب الالباب، کو ہی فارسی کا پہلا تذکرہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ اس سے قبل بھی تذکرے لکھے گئے ہوں، لیکن وہ زمانہ کے ہاتھوں ضائع ہوگئے۔ لباب الالباب کی اہمیت اس لیے بھی بڑھ جاتی ہے کہ بعد کے تمام تذکرے خواہ وہ فارسی شاعروں سے متعلق ہوں یا اُردو شاعروں سے، اسی تذکرہ کی نہج پر لکھے گئے ہیں۔

اُردو شاعروں کے تذکرے لکھنے کا رواج اٹھارہویں صدی عیسوی کے وسط سے شروع ہوتا ہے۔ اس وقت کے تمام تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں، ایک عرصہ تک شعرائے اُردو کے تذکروں کی زبان فارسی ہی رہی، بعد میں اُردو زبان میں بھی تذکرے لکھے گئے، اُردو زبان میں پہلا تذکرہ مرزا علی لطف کا "گلشنِ ہند" 1801ء میں لکھا گیا۔ تمام محققین نے میرؔ کے تذکرہ "نکات الشعرا" کو اُردو شاعروں کا پہلا تذکرہ تسلیم کیا ہے۔ یہ تذکرہ 1751-52ء میں فارسی زبان میں لکھا گیا۔ اس سے قبل تذکرۂ امام الدین، تذکرۂ خان آرزو اور تذکرۂ سوداؔ کے لکھے جانے کا ذکر ملتا ہے، لیکن چونکہ یہ تذکرے اب تک دستیاب نہیں ہوئے، اس لیے نکات الشعرا کو ہی پہلا تذکرہ مانا جائے گا۔ نکات الشعرا کے ساتھ ہی تقریباً اسی زمانہ میں دو اور تذکرے لکھے گئے، پہلا تذکرہ "گلشنِ گفتار" ہے، جسے حمید اورنگ آبادی نے لکھا، دوسرا تذکرہ "تحفتہ الشعرا" ہے جسے افضل بیگ قاقشال نے تحریر کیا۔ یہ دونوں تذکرے دکن سے متعلق ہیں۔ نکات الشعرا کے بعد شمالی ہند میں بہت سے تذکرے لکھے گئے۔ بعد کے تمام تذکروں میں کم وبیش نکات الشعرا ہی کی تقلید نظر آتی ہے۔

نکات الشعرا کے فوراً بعد لکھے جانے والے تذکروں میں "تذکرۂ ریختہ گویاں" فتح علی حسینی گردیزی، اور "مخزنِ نکات" قائمؔ چاندپوری قابلِ ذکر ہیں۔ یہ دونوں تذکرے 1752-53ء تک لکھے جاچکے تھے۔ 1760ء سے 1785ء تک کئی اہم تذکرے لکھے گئے، جن

میں "چمنستان شعرا" لچھمی نرائن شفیق، "تذکرۂ عشقی" وجیہہ الدین عشقی، "تذکرۂ شورش" غلام حسین شورش کئی اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں، جن کا ذکر آئندہ سطور میں آئے گا۔

اٹھارہویں صدی کے خاتمے سے پہلے کے کچھ اور تذکرے قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں "طبقات الشعرا" قدرت اللہ شوق رام پوری، "تذکرۂ مسرت افزا" ابوالحسن امر اللہ الہٰ آبادی، "گلشن سخن" مردان علی خاں مبتلاؔ، "گلزارِ ابراہیم" نواب علی ابراہیم خاں خلیل وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ مصحفیؔ کا تذکرہ "تذکرۂ ہندی" (1794-95ء) اور "ریاض الفصحا" اس لیے خاص طور پر اہم ہیں کہ ان سے اٹھارہویں صدی کے اوائل کی دہلوی شاعری اور اس صدی کے اواخر کی لکھنوی شاعری کے متعلق وافر تاریخی وتنقیدی مواد فراہم ہوتا ہے۔

انیسویں صدی عیسوی کے ابتدائی دور کا تذکرہ "تذکرۂ بے جگر" خیراتی لعل بے جگر سے اواخر اٹھارہویں صدی اور اوائل انیسویں صدی کے شاعرانہ ماحول اور تہذیب کا پتہ چلتا ہے۔ تنقیدی اعتبار سے نواب مصطفی خاں شیفتہ کے تذکرہ "گلشن بے خار" 1834ء کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں سعادت خاں ناصر کا تذکرہ "خوش معرکۂ زیبا" سامنے آیا۔ یہ تذکرہ 1847ء میں مکمل ہوا، لیکن اس میں ترمیم واضافے 1871ء تک جاری رہے۔ اسی زمانے میں دو اور اہم تذکرے لکھے گئے، پہلا تذکرہ مرزا قادر بخش صابر کا "گلستانِ بے خزاں" ہے اور دوسرا تذکرہ "طبقات شعرائے ہند" ہے، جسے کریم الدین اور ٹی فیلن نے تحریر کیا۔ "آب حیات" گو کہ اُردو شعر وادب کی تاریخ ہے، لیکن خود محمد حسین آزاد نے اسے تذکرہ کہا ہے، یہ کتاب 1880ء میں سامنے آئی۔ آب حیات اُردو شعر وادب کی پہلی تاریخی کتاب کہی جاسکتی ہے۔ آبِ حیات کے بعد سے تاریخ ادب لکھنے کا رواج زیادہ ہوگیا، اس لیے اس دور میں تذکرہ نگاری کی روایت کمزور ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اب تذکرہ نگاری کو تاریخ نگاری کا قائم مقام مانا جانے لگا۔ اس کے باوجود بھی لالہ سری رام دہلوی نے بیسویں صدی میں "خم خانۂ جاوید" کے نام سے ایک ضخیم تذکرہ مرتب کرنا شروع کیا، اس کی پانچ ہی جلدیں شائع ہو سکی تھیں کہ ان کے اچانک انتقال کے باعث یہ کام نامکمل رہ گیا۔

کچھ تذکرے ایسے بھی لکھے گئے جن میں صرف اُردو شاعرات کا ذکر ملتا ہے۔ ایسے تذکروں میں ان تین تذکروں کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ پہلا تذکرہ "گلدستۂ نازنینان" ہے جسے درگا پرشاد نادر دہلوی نے تحریر کیا۔ دوسرا تذکرہ فصیح الدین رنج میرٹھی نے لکھا جسے "بہارستانِ ناز" کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ تیسرا تذکرہ "شمیم سخن" ہے، جسے 1872ء میں عبدالحی صفابدایونی نے مرتب کیا۔

3.3.2 تذکروں کی تنقیدی اہمیت:

تذکرہ نگاروں کے سامنے تذکرہ نگاری کا بنیادی مقصد شاعروں کے کلام اور مختصر حالات کو محفوظ کرنا تھا۔ اس کے ساتھ ہی تذکرہ نگار، شاعروں کے کلام پر مختصر طور پر اظہارِ خیال بھی کرتے تھے۔ اسی اظہارِ خیال اور کلام کے متعلق اصلاح اور رایوں کو تنقیدی اعتبار سے اہمیت حاصل ہے۔ یہ تنقیدی آرا نہ تو بہت واضح ہیں اور نہ ہی ان سے موجودہ پس منظر میں ہمیں کوئی وافر اور خاطر خواہ مواد فراہم ہوتا ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ان اشاروں سے ہمیں ایسی راہیں ملتی ہیں، جن سے اس دور کی تنقیدی بصیرت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔

تذکروں کی تنقید کو پرکھنے اور سمجھنے کے لیے ہمیں پہلے اس دور کے شعری نظریات اور معیار کو معلوم کرنے کی ضرورت ہوگی، جو اٹھارہویں صدی میں بالعموم رائج تھے۔ چونکہ تذکرہ نگاری کی ابتدا عہدِ میرؔ و سوداؔ میں ہوئی، اس لیے پہلے اس دور کے شعری اور ادبی

نظریات کو بیان کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے، تاکہ اسی پس منظر میں تذکروں کی تنقید اور رایوں کو پرکھنے کی کوشش کی جائے۔

مغلیہ حکومت میں ادبی و شعری زبان فارسی تھی، لیکن جب یہ حکومت کمزور ہونی شروع ہوئی تو مقامی زبان اُردو، ریختہ یا اُردوئے معلّی کا زور بڑھنے لگا۔ 1707ء میں اورنگ زیب کی وفات کے بعد حکومت کے کمزور ہونے کے ساتھ ساتھ ریختہ یا اُردو زبان نے فارسی زبان کی جگہ لینی شروع کر دی۔ دکن میں یہ زبان پہلے ہی شعری و ادبی زبان بن چکی تھی، اور اپنی ترقی کی کئی منزلیں طے کر چکی تھی، لیکن شمالی ہند میں اب تک فارسی زبان کا اس قدر غلبہ تھا کہ ادبی اور شعری استعمال کے لیے اہلِ ادب اسے قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے تھے۔ جب شمالی ہند میں اُردو شاعری کی ابتدا ہوئی تو اولین دور کے تقریباً تمام شعرا ایسے تھے جو فارسی زبان کے بڑے شاعر اور عالم تھے۔ چوں کہ اُردو شعر و ادب کی پرورش اور ترقی فارسی زبان کے عالموں کے ہاتھوں ہوئی تھی، اس لیے اس دور میں شاعری کا معیار وہی تھا جو بالعموم فارسی شاعری میں مستعمل تھا۔

فارسی اور عربی دونوں زبانوں کے عالموں کے ملحوظ خاطر تقریباً ایک جیسے شعری معیارات رہے۔ یہ علمائے ادب لفظ کو معنی پر ترجیح دیتے تھے۔ عربی کے مشہور ناقد ابن خلدون کا خیال ہے کہ معانی الفاظ کے تابع ہوتے ہیں، باتیں تو ہر ایک کے ذہن میں ہوتی ہیں، انہیں لفظوں میں منتقل کرنا اور شعر کے قالب میں ڈھالنا ہی اصلاً شاعر کا کمال ہے۔ الفاظ کی اہمیت کے علاوہ عربی اور فارسی شاعری میں مندرجہ ذیل اصول و معیار کو مد نظر رکھا جاتا تھا۔

(1) علم معانی (2) علم بیان (3) علم بدیع (4) علم عروض اور (5) علم القوافی

ان تمام علوم کی وضاحت مختلف علما نے ان الفاظ میں پیش کی ہے۔

علم معانی کا تعلق الفاظ کے موزوں انتخاب سے ہے اور اس کے اہم ترین مباحث یہ ہیں، (1) مترادفات (2) محاورہ اور روز مرّہ (3) فصاحت (4) بلاغت (5) ایجاز و مساوات و اطناب (6) حذف (اصول انتقادِ ادبیات، ص 871)۔ علمِ بیان تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کی تشریح و توضیح کرتا ہے۔ اس سے وہ علم مراد ہے جس کی مدد سے ایک ہی معنی کو مختلف اور متعدّد طریقوں سے ظاہر کر سکتے ہیں، اس طرح کہ ایک معنی دوسرے سے زیادہ صاف ہوں۔ (آئینۂ بلاغت، ص 19)۔ علم بدیع وہ علم ہے جس سے تحسین و تزئینِ کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں۔ (تسہیل البلاغت۔ ص 167) علم بدیع وہ علم ہے جس سے کلام فصیح و بلیغ کی لفظی اور معنوی خوبیاں معلوم ہو جائیں۔ لفظی خوبیوں کو صنائع اور معنوی خوبیوں کو بدائع کہتے ہیں۔ (نسیم البلاغت ص 78) صنائع و بدائع (لفظی و معنوی صنعتوں) کے استعمال کی غایت یہ ہے کہ عملِ تخلیق کے دوران فنکار انتخابِ الفاظ میں احتیاط سے کام لے۔ (اصولِ انتقادِ ادبیات، ص 292)

علم معانی، بیان، بدیع، عروض اور علمِ قافیہ پر فارسی میں متعدّد کتابیں لکھی گئی ہیں، یہی کتابیں اُردو اور فارسی شاعروں اور عالموں کے لیے مشعل راہ کا کام دیتی تھیں۔ جو لوگ اتنی استعداد نہیں رکھتے تھے کہ ان کتابوں سے براہِ راست استفادہ کر سکیں وہ شاعری میں کسی بزرگ شاعر کو اپنا استاد بنا لیتے تھے۔ استاد کا کام انہیں اصولوں کی بنیاد پر شاگرد کے کلام سے ان معائب کو دور کرنا تھا، جن کا تعلق ادائے مطلب یا انداز بیاں سے تھا۔ عہد میرؔ و سوداؔ ہی پر موقوف نہیں، یہ اصول و ضابطے اور معیار کم و بیش داغؔ اور امیرؔ مینائی کے دور تک ملحوظِ خاطر رکھے جاتے تھے۔ اہلِ فن انہیں اصولوں کو سامنے رکھ کر شعر اور شاعر کے متعلق اپنی رائے پیش کرتے تھے۔ یہی وہ اصول و معیار تھے، جو

ہمیں شعرائے اُردو کے تذکروں میں نظر آتے ہیں۔ گو کہ تذکروں میں اختصار کی وجہ سے ان اصولوں کی وضاحت نہیں ملتی۔ شاید تذکرہ نگار یہ فرض کرلیتا تھا کہ ہمارے تذکرے کا قاری ان اصولوں سے اچھی طرح باخبر ہوگا، اسی وجہ سے وہ اپنی تخلیق میں ان معیاروں کے متعلق صرف اشاروں ہی پر اکتفا کرتا تھا۔

تذکروں کی ضرورت اور تنقیدی اہمیت پر علمائے ادب نے جو رائیں پیش کی ہیں، ان میں خاصا اختلاف ہے۔ بابائے اُردو مولوی عبدالحق نے تذکروں کی اہمیت اور قدروقیمت کو ان الفاظ میں سراہا ہے:

> "ہمارے شعرا کے تذکرے گو جدید اصول کے مطابق نہ لکھے گئے ہوں، تاہم ان میں بہت سی کام کی باتیں مل جاتی ہیں جو ایک محقق اور ادیب کی نظروں میں جواہر ریزوں سے کم نہیں۔"

(نکات الشعرا، مقدمہ ص 11)

بعض ناقدوں نے تذکروں کو رڈی کا ایسا ڈھیر قرار دیا ہے، جسے نذرِ آتش کردیا جانا چاہیے۔ کلیم الدین احمد کو ان تذکروں سے اختصار کے علاوہ پراگندگی اور جانب داری کی بھی شکایت ہے، ان کا خیال ہے کہ تذکروں میں تنقید کی جستجو بالکل عبث اور بے کار ہے، کلیم الدین احمد کے الفاظ یہ ہیں:

> "یہ تنقید محض سطحی ہے۔ اس کا تعلق زبان، محاورہ اور عروض سے ہے، لیکن یہ شاید کہنے کی ضرورت نہیں کہ تنقید کی ماہیت اور اس کے مقصد اور اس کے صحیح اسلوب سے بھی تذکرہ نویس واقفیت نہ رکھتے تھے۔ ان تذکروں کی اہمیت تاریخی ہے اور دنیائے تنقید میں ان کی کوئی اہمیت نہیں۔ شاید یہ کہنے کی ضرورت ہے کہ تاریخی اہمیت اور تنقیدی اہمیت میں مشرقین کا فرق ہے۔ اب ادبی دنیا اس قدر آگے بڑھ گئی ہے کہ ہمیں تذکروں سے کچھ سیکھنا نہیں ہے، جہاں تک تنقید کا واسطہ ہے ان تذکروں کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔"

(اُردو تنقید پر ایک نظر، ص28-29)

اس سے قبل یہ بیان کیا جاچکا ہے کہ تذکروں کی تنقید کو پرکھنے کے لیے ہمیں اس دور کے تنقیدی معیار کو سامنے رکھنا ہوگا، اگر ہم تذکروں کی تنقید کو جدید یا مغربی تنقیدی نظریات کے معیار پر پرکھنے کی کوشش کریں گے تو ہمیں یقیناً مایوسی ہوگی۔ کلیم الدین احمد نے تذکروں کی تنقید کو مغربی اور جدید نظریات کی عینک سے دیکھنے کی سعی کی ہے۔ اسی وجہ سے ان کی رائے انتہا پر پہنچی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ تذکروں کی اہمیت اور ان کی قدروقیمت کے متعلق سید عابد علی عابد نے جو رائیں پیش کی ہیں، ان پر نظر ڈالنے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اُنہوں نے تذکروں کے عیوب سے چشم پوشی کی ہے۔ وہ تذکروں کے معائب کو بھی محاسن بنا کر پیش کرتے ہیں، ان کے الفاظ یہ ہیں:

> "تذکرہ نگار نے اختصار ملحوظِ خاطر رکھا ہے۔ تذکروں میں جہاں انتقادی اشارے پائے جاتے ہیں یا فیصلے صادر کیے جاتے ہیں، وہاں پڑھنے والوں کی تعداد اس امر سے آگاہ بھی نہیں ہوتی کہ تذکرہ نگار نے انتقاد کا فریضہ ادا کردیا۔ یہ بظاہر بڑی عجیب و غریب بات معلوم ہوتی ہے، لیکن ہے

درست۔ قصہ یہ ہے کہ اُردو کے قدیم تذکرہ نگاروں نے انتقادِ ادبیات کے سلسلے میں یہ بات فرض کرلی ہے کہ پڑھنے والے فارسی اور عربی کی ان کتابوں کا مطالعہ کرچکے ہیں، جن میں اصولِ انتقاد کا ذکر بہ تفصیل کیا گیا ہے۔ تذکرہ نگاروں نے یہ بھی فرض کرلیا ہے کہ پڑھنے والے ان تمام اصطلاحات سے آگاہ ہیں جو بیان، معانی اور بدیع سے متعلق ہیں، اور جن پر عبور حاصل کیے بغیر تذکروں کا مطالعہ عملاً بیکار ہے۔..... تذکرہ نویس جب فصاحت وبلاغت کے کلمات استعمال کرتے ہیں تو وہ ان کا اصطلاحی مفہوم مراد لیتے ہیں۔ ہم ان کلمات کو اکثر محض عبارت آرائی تصور کرتے ہیں۔" (اصولِ انتقادِ ادبیات، ص239)

کلیم الدین احمد اور عابد علی عابد دونوں کی رائیں تذکروں کے متعلق دو انتہاؤں پر نظر آتی ہیں۔ ایک تذکروں کی خوبیوں سے چشم پوشی کرتے ہیں تو دوسرے خامیوں سے۔ دراصل بات یہ ہے کہ تذکرے نہ تو خامیوں سے یکسر پاک ہیں اور نہ ہی سراسر بیکار اور سوختنی۔ نقائص کے باوجود ان کی اہمیت مسلم ہے۔ اس سلسلے میں ابواللیث صدیقی کی رائے زیادہ معتدل معلوم ہوتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ جو ادب جس زمانے کی تخلیق ہوتا ہے اسے اسی زمانے کے اصول اور اسی عہد کی پسند ناپسند کی کسوٹی پر پرکھا جانا چاہیے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

"ہمیں تذکروں پر تنقیدی و تحقیقی قلم اٹھاتے وقت اس بات کو نظر انداز نہ کرنا چاہئے کہ وہ ایک ایسے عہد، ماحول اور ادبی فضا میں لکھے گئے ہیں جس میں نقدِ شعر اور سخن فہمی کا معیار آج کے معیار سے بالکل مختلف تھا..... اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے مذاقِ ادب، طرزِ تنقید اور اندازِ تذکرہ نگاری کو بیسویں صدی عیسوی کے نقطۂ نگاہ سے جانچنا کسی طرح بھی مناسب نہیں۔ "

(معیار شعر و سخن، ص45)

عبادت بریلوی کا خیال ہے کہ ان تذکروں کا مطالعہ اس لیے بہت اہمیت رکھتا ہے کہ ان کے ذریعے اُردو تنقید کے ارتقا کی رفتار کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ان (تذکروں) کے اندر سختی سے کسی ایسی چیز کی تلاش کرنا جو ادبی، فنی یا تنقیدی نقطہ نظر سے مکمل ہو، مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ دیکھنا یہ ہے کہ انفرادی اور شخصی حیثیت کے حامل ہونے کے باوجود کس حد تک ان میں غیر شعوری طور پر وہ عناصر پیدا ہوگئے ہیں، جن کو ادبی، فنی یا تنقیدی اہمیت حاصل ہے"۔ (اُردو تنقید کا ارتقا، ص82)

محی الدین قادری زور نے اُردو تذکروں کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ان کی تقسیم کے مطابق:

"اُردو شاعروں کے جس قدر تذکرے اس وقت تک لکھے گئے ہیں، ان میں سے بعض تو وہ ہیں جو خود کسی بڑے شاعر کے قلم کا نتیجہ ہیں اور بعض ان کے مداحوں یا شاگردوں کی تصنیف ہیں، اور

چند ایسے ہیں جن کے مصنفین نہ شاعر ہیں اور نہ شاگرد بلکہ صرف سخن فہم ہیں۔"

(گلشن ہند، مقدمہ۔ ص 31)

محی الدین قادری زور نے تیسری قسم کے تذکروں کو سب سے زیادہ اہم قرار دیا ہے، اس لیے کہ ایسے تذکروں میں جانبداری اور پاسداری کی گنجائش بہت کم ہے۔ ان کے ذریعے شاعروں کے صحیح مقام اور ان کی شاعری کی اہمیت کا اندازہ زیادہ بہتر شکل میں ہوتا ہے۔

اب ہم تذکروں میں دی گئی تنقیدی رایوں پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ تذکروں کی ایسی رایوں پر نگاہ ڈالنے سے ہمیں اکثر مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جگہ جگہ مختصر، مبہم اور بے معنی جملے نظر سے گزرتے ہیں، مثلاً۔

میرؔ نکات الشعرا میں سوداؔ کے متعلق لکھتے ہیں:

"ہر مصرع برجستہ اش سرو آزاد بندہ"

باقر حزیں کے بارے یہ رائے پیش کرتے ہیں:

"شاعر ریختہ است، صاحب دیوان"

مصحفیؔ "تذکرۂ ہندی" میں سوداؔ کے متعلق لکھتے ہیں:

"درروانی طبع نظیر خود نداشت...... غزلہائے آبدار قصیدہ ہائے سحر کار"

کلامِ مظہرؔ کے بارے مصحفیؔ یہ الفاظ لکھتے ہیں:

"در تمام دیوانش فصاحت و بلاغتِ زبان استاد جلوۂ ظہوری دہد"

مرزا علی لطف "گلشن ہند" میں قائمؔ کے متعلق یہ رائے پیش کرتے ہیں:

"طوطی کو اقرار تلخ گفتاری کا سامنے اس شیریں مقال کے اور خامۂ مانی کو اظہار فرسودہ زبانی کا روبرو اس نازک خیال کے، صفائے بندش سے اس کے آئینے کو طلب صفائی دام اور خجالت سے اس کلامِ رنگین کے گل کو شکستہ رنگی سے کام۔"

تذکروں کی مندجہ بالا رائیں واقعی مایوس کن ہیں۔ لیکن اس حقیقت کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ ہر تذکرہ کی اپنی الگ الگ خصوصیات ہیں۔ کوئی تذکرہ نگار شعرا کے حالات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے تو کسی کا زور سیرت نگاری پر ہے۔ کوئی انتخابِ کلام کو اوّلین فرض خیال کرتا ہے تو کسی کی تنقیدی رائیں زیادہ وقعت رکھتی ہیں۔ جن تذکروں میں تنقید کلام کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے، ان میں خاص طور پر قابلِ ذکر تذکرے یہ ہیں۔ میرؔ کا نکات الشعرا، مصحفیؔ کا تذکرۂ ہندی، شیفتہؔ کا گلشنِ بے خار اور محمد حسین آزادؔ کا آبِ حیات۔ اب ہم ان تذکروں کی تنقیدی رایوں کو سامنے رکھ کر گفتگو کریں گے، تاکہ ان تذکرہ نگاروں کی تنقیدی بصیرت کا اندازہ لگایا جاسکے، اور یہ واضح ہو سکے کہ وہ اپنی رائے پیش کرنے میں کہاں تک حق بجانب ہیں، کیا انہوں نے اس کا حق ادا کیا ہے یا جانبداری سے کام لیا ہے۔

3.3.3 : تذکروں میں تنقیدی آرا :

قبل کے سطور میں یہ ذکر آچکا ہے کہ میرؔ کا تذکرہ "نکات الشعرا" اُردو شاعروں کا پہلا تذکرہ ہے۔ اس تذکرہ کا مطالعہ کرنے کے

بعد ہم میرؔ کی تنقیدی بصیرت کے قائل ہو جاتے ہیں۔ میرؔ کا انداز یہ ہے کہ وہ عام روش سے الگ ہٹ کر بے لاگ رائے دیتے ہیں، اور تنقید میں مروّت کو خلل انداز نہیں ہونے دیتے۔ نکات الشعرا کے مطالعے سے میرؔ کے جو تنقیدی نظریات سامنے آتے ہیں، ان کا خلاصہ یہ ہے۔

"شاعری محض گل و بلبل کا بیان نہیں، اس کے سوا بھی بہت کچھ ہے۔ شاعر کو فکر تازہ کے ساتھ ساتھ لطفِ زبان کا بھی خیال رکھنا چاہیے اور الفاظ کے انتخاب میں احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ صفائی بیان اور الفاظ و محاورات کی صحت کا خیال ضروری ہے۔ فصاحت و بلاغت کے اصول کسی صورت میں نظر انداز نہیں ہونے چاہئیں۔"

میرؔ کی تنقید میں جو سب سے بڑی خامی نظر آتی ہے وہ ان کی تلخ گوئی ہے۔ اکثر ان کا لہجہ سخت اور ان کی تنقید طنز آمیز ہو جاتی ہے۔ حاتمؔ جیسے بڑے شاعر بھی ان کے طنز اور تضحیک سے نہیں بچ سکے۔ میرؔ نے حاتمؔ کو "مرد جاہل" کہا ہے۔ یقینؔ کے بارے میں میرؔ کی رائے ہے کہ ان میں شعر فہمی کی صلاحیت ہی نہ تھی۔ خاکسارؔ اور یک رنگؔ پر ان کی تنقید تلخ اور یک رخی ہے۔ میرؔ کی انہی کمزوریوں کی بنا پر سید عبد اللہ یہ رائے دیتے ہیں:

"میرؔ صاحب کی ناقدانہ عظمت کو ان کی سیرت کی اس خامی سے سخت نقصان پہنچا ہے۔ فطرتاً انہیں نقد و نظر کی بے نظیر استعداد عطا ہوئی تھی، لیکن انہوں نے طبیعت کی افسردگی اور غلبۂ غم کے زیر اثر اپنی اس شاندار صلاحیت کو بیدردی اور تلخی کی صورت دے کر بڑا نقصان پہنچایا۔"

(شعرائے اُردو کے تذکرے، ص 23)

میرؔ کی اس سخت تنقید کا ایک مثبت پہلو یہ بھی ہے کہ ان کے دور میں گھٹیا اور کمتر درجے کے شاعروں نے ان کی تنقید کے خوف سے شاعری سے کنارہ کشی اختیار کرلی، اسی طرح دوسری جانب باصلاحیت اور اچھے شاعر بھی شعر کہنے میں زیادہ محتاط ہوگئے۔ اُردو تنقید کی تاریخ میں نکات الشعرا کو اہم مقام حاصل ہے، اس نے بعد کے تذکرہ نگاروں کی تربیت کی اور تنقید کا ذوق پیدا کیا۔

مختصر طور پر اتنا کہا جاسکتا ہے کہ نکات الشعرا میں ہمیں امید سے زیادہ تنقیدی مواد ملتا ہے۔ یہ میر کا تنقیدی شعور ہی تھا جس کے تحت انہوں نے اس کتاب کے اختتام پر ریختہ کی مختلف قسموں کا بیان کیا ہے، جن سے ان کے شعری نظریات پر روشنی پڑتی ہے۔ بلاشبہ اس میں بعض کمیاں اور عیوب بھی ہیں، اور کہیں کہیں تو تعصّب اور جانبداری بھی نظر آتی ہے، لیکن ان نقائص کے باوجود بھی نکات الشعرا کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے، کیونکہ یہ میرؔ کی پہلی کوشش تھی۔

مصحفیؔ نے اپنے تذکروں میں صاف اور سادہ زبان استعمال کی ہے۔ وہ لفظوں کا جال نہیں بچھاتے بلکہ واضح الفاظ میں رائے دیتے ہیں۔ انہوں نے اپنے تذکروں میں صرف اہم شعرا کو ہی موضوعِ بحث بنایا ہے، لیکن ان کے متعلق جو بھی رائیں پیش کی ہیں وہ جچی تلی اور متوازن ہیں۔ منصف مزاجی میں وہ میرؔ سے آگے ہیں۔ اپنے حریفوں سے وہ انتقام نہیں لیتے بلکہ ان کے کلام پر بھی منصفانہ رائے دیتے ہیں۔ انشاؔ سے ان کا معرکہ رہا، لیکن جب ان کے کلام پر رائے دینے کا موقع آیا تو دیانت داری سے کام لیتے ہوئے ان کی لیاقت کی تعریف کی ہے۔ جبکہ بقاؔ سے مصحفیؔ کے دوستانہ مراسم تھے، لیکن انہوں نے بقاؔ کی خامیوں پر پردہ نہیں ڈالا۔ مصحفیؔ نے ایک طرف تو سوداؔ کے اغلاط و توارد کا

ذکر کیا، لیکن دوسری جانب ان کے روانیِ طبع کی داد بھی دی، اور انہیں اُردو قصیدے کا "نقاشِ اوّل" بتایا۔ مصحفیؔ نے نوجوان شاعروں کو بھی نظر انداز نہیں کیا، اور اپنے شاگردوں کی خوبیوں اور خامیوں پر بھی بے لاگ رائے دی ہے۔ اپنے شاگرد آتشؔ کے بارے میں پیش گوئی کی کہ "اگر عمر نے وفا کی تو اپنے زمانے کے بے نظیر شاعروں میں سے ایک ہوگا" جبکہ دوسرے شاگرد رنگینؔ کی کم علمی کا اعتراف بھی کیا۔ مصحفیؔ کی تنقیدی بصیرت کا اعتراف کرتے ہوئے مسیح الزماں لکھتے ہیں:

> "وہ کسی کی شخصیت سے مرعوب نہیں ہوتے، مسلم الثبوت استادوں کی شان میں قصیدہ نہیں لکھنے لگتے، بلکہ ان کا صحیح مرتبہ سمجھنے اور بتانے کی کوشش کرتے ہیں۔ معاصرین کے کلام پر غیر جانبداری سے نظر ڈالتے ہیں۔ دوست کی برائی یا مخالف کی تحسین کرنے میں نجی تعلقات کا خیال نہیں کرتے۔ شاگردوں کی صلاحیت پہچانتے ہیں، اور ان کی دوربین نظر ذروں میں آفتاب بننے کی صلاحیت تاڑ لیتی ہے۔ ان تذکروں میں معاصرین اور متاخرین کے کلام پر جس خاص توجہ اور تجزیے کے ساتھ رائے دی گئی ہے وہ انہیں تذکروں کی روایتی خصوصیات سے علیحدہ کرتی ہے اور پڑھنے والے کو جگہ جگہ تنقیدی تصنیف کا مزہ ملتا ہے۔"
>
> (اُردو تنقید کی تاریخ۔ ص110)

نواب مصطفی خاں شیفتہؔ کا تذکرہ "گلشنِ بے خار" اس لیے بہت اہمیت رکھتا ہے کہ وہ اغلاط سے پاک ہے۔ شیفتہؔ اپنے عہد کے باشعور اور ذمہ دار نقاد ہیں۔ تنقید کے میدان میں ان کا یہ بہت بڑا کارنامہ ہے کہ انہوں نے اپنے تذکرہ میں شعرا کے مستند حالات اور عمدہ کلام فراہم کرکے آئندہ کی تنقید کے لیے راہیں ہموار کر دی ہیں۔ شیفتہؔ گہری تنقیدی نظر رکھتے تھے۔ انہوں نے میرؔ کی غزلوں کو ان کے قصیدوں سے بہتر مانا ہے، اور سوداؔ کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی غزل قصیدے سے اور قصیدہ غزل سے بہتر ہوتا ہے۔ مصحفیؔ کے منتخب اشعار کی عمدگی کو انہوں نے سراہا ہے۔ غالبؔ بھی شیفتہؔ کی تنقیدی بصیرت کے قائل تھے۔ گارساں دتاسی نے گلشنِ بے خار کو اپنے زمانے کی سب سے زیادہ صحیح کتاب مانا ہے۔ (خطبات گارساں دتاسی، ص 92) غرض کہ گلشن بے خار کے مطالعے کے بعد ہمیں شیفتہؔ کی تنقیدی بصیرت کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔

آبِ حیات محمد حسین آزادؔ کی شاہکار تخلیق ہے۔ یہ اُردو شاعروں کا آخری تذکرہ اور تاریخِ ادب کی پہلی کتاب تسلیم کی جاتی ہے۔ اُردو کی چند مقبول ترین کتابوں میں آب حیات کا بھی شمار ہوتا ہے۔ خود محمد حسین آزادؔ نے اسے تذکرہ کہا ہے۔ اس کتاب میں آزادؔ نے شاعروں کی منہ بولتی تصویریں پیش کی ہیں اور تفصیلی حالات بیان کیے ہیں۔ آزادؔ کی تنقید بھی عیب سے خالی نہیں ہے۔ ان کی تنقید کو سب سے زیادہ نقصان عبارت آرائی نے پہنچایا ہے۔ بیان کی صفائی پر وہ زبان کے چٹخارے کو ترجیح دیتے ہیں، اور یہ بات تنقید کے تقاضے کے خلاف ہے۔ دوسری بات جو ایک تنقید نگار کو زیب نہیں دیتی وہ تعصب اور جانبداری ہے۔ آبِ حیات میں آزادؔ نے جابجا شاعروں کے ساتھ ناانصافی کی ہے۔ وہ طرح طرح سے انشاؔ کو بڑھانے اور مصحفیؔ کو گرانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مومنؔ کو اوّل تو آزادؔ نے نظر انداز کرنا چاہا، مگر یہ ناممکن ہوگیا تو آخر کار ان کا رتبہ گھٹانے کی کوشش کی۔ اپنے استاد ذوقؔ کو غالبؔ پر ترجیح دی۔ آبِ حیات میں غالبؔ کا حال اس طرح لکھا

ہے کہ پہلی نظر میں وہ تعریف معلوم ہوتا ہے، لیکن اصلاً وہ تنقیص ہے۔ آزادؔ کے دور میں مغربی تنقید کے اثرات رونما ہو چکے تھے، سرسید ادب و شاعری میں بھی اصلاح اور تبدیلیوں پر زور دے رہے تھے، خود آزادؔ بھی انگریزی علوم و فنون کے دلدادہ تھے، لیکن اپنی اس کتاب میں وہ مشرقی تنقید کے حصار سے باہر نہ نکل سکے، اور زبردست ادبی ذوق رکھنے کے باوجود بھی اس کتاب میں وہ تنقید کا کوئی مثالی نمونہ پیش نہ کر سکے۔

مختلف تذکروں کے تنقیدی تجزیے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ تذکروں کی اصطلاحات پر بھی ایک نظر ڈالی جائے۔ قبل کے سطور میں یہ بیان کیا جا چکا ہے کہ قدیم تذکرہ نگاروں کے سامنے آج کی طرح ادبی قدروں کے تعین کے لیے باقاعدہ اصول و نظریات متعین نہیں تھے، وہ صرف مشرقی معیارِ نقد پر شعر و ادب کو پرکھتے تھے، مغربی تنقیدی نظریات کا چلن تذکرہ نگاروں کے دور میں نہیں تھا۔ اس کی ابتدا اُردو میں "مقدمہ شعر و شاعری" سے ہوئی۔ حالیؔ کی یہ تخلیق اُردو کی پہلی باضابطہ تنقیدی کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ تذکرہ نگاروں کے سامنے جو چیزیں حسن و قبح اور معائب و محاسن کے سلسلے میں ان کی رہنمائی کرتی تھیں ان میں سب سے اہم ان کا وجدان ہوتا تھا۔ دوسرے علمِ زبان و عروض جو فارسی نظام کا ایک جز تھا، اور جسے اکتسابی طور پر حاصل کیا جاتا تھا۔ تیسرے قدیم اساتذہ کے کلام کا مطالعہ جس میں بہت سی جگہوں پر شعر گوئی و سخن فہمی کے سلسلے میں ایک نظام پیش کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ چوتھے جمالیاتی و فنی قدریں جس میں صنائع و بدائع، تشبیہ و استعارات اور دوسری صنعتیں شامل ہیں اور جو بدیع و بیان اور عروض کا ایک حصّہ بھی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو تذکروں میں تنقید کا سارا نظام انہیں چار ستونوں پر قائم معلوم ہوتا ہے۔ تذکروں میں جو تنقیدی رائیں ملتی ہیں وہ عموماً مختصر اصطلاح یا جملوں پر مشتمل ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر میرؔ کے نکات الشعرا میں اس قسم کی اصطلاحات ہیں:

> "شاعرِ پرزور، آب و رنگِ باغِ نکتہ دانی، چمن آرائے گلزارِ معانی، متصرفِ ملک روز طلب بلاغت، شاعرِ زبردست، قادرِ سخن، صاحبِ کمال، بے نظیر، ذی علم، نکتہ پرداز، بذلہ سنج، ہمیشہ خندہ و شگفتہ رو، بسیار خوش فکر، تلاشِ لفظِ تازہ زیادہ۔" (نکات الشعرا، ص167)

یہ اور ان جیسے الفاظ بظاہر سیدھے سادے معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان کے پس پردہ ایک روایت اور ایک پورا تنقیدی نظام وابستہ ہے۔ تذکرہ نگار کے پاس ان الفاظ کو استعمال کرنے کے لیے کچھ معیار مقرر تھے، اور اس وقت کا قاری انہیں عام طور پر سمجھتا تھا۔ قادرِ سخن، صاحبِ کمال، نکتہ پرداز، بسیار خوش فکر، متصرف ملک روز طلب بلاغت جیسے الفاظ اپنے اندر پورا نظام بدیع و بیان اور جمالیات و فن رکھتے تھے۔ آج تنقید میں ایک بات کو کئی کئی جملوں اور پیراگراف میں بیان کیا جاتا ہے۔ اس وقت تذکرہ نگار انہیں مختصراً پیش کرتا تھا۔ اس کے تفصیل سے رائے نہ دینے کے دو اسباب ہو سکتے ہیں۔ اوّل تذکرے کا اختصار زیادہ تفصیل میں جانے کی اجازت نہیں دیتا تھا۔ دوم وہ جو بات اس وقت کے قاری تک پہنچانا چاہتا تھا اس کے لیے یہ الفاظ کافی رہے ہوں گے۔

تذکرے میں ان اصطلاحات کے اختصار کی وجہ سے جدید دور کے بعض ناقد اسے صرف رائے زنی سے زیادہ نہیں سمجھتے۔ اس میں شک نہیں کہ بعض موقعوں پر یہ رائے زنی ہی ہے، لیکن اس کے ساتھ اس حقیقت پر بھی نگاہ رکھنی ضروری ہے کہ تذکرہ نگار جن الفاظ یا اصطلاحات کو استعمال کرتا ہے اس کا ایک وسیع پس منظر ہے، اس لیے کہ وہ سہ حرفی یا چہار حرفی لفظ یا چند لفظوں سے بنا ہوا جملہ صرف وہی

معنی نہیں دیتا جو اس لفظ کے ظاہرہ یا لغوی معنی ہیں، بلکہ وہ اپنے پورے سیاق وسباق کی ترسیل کرتا ہے، اس لیے وہ رائیں جو چند لفظوں کے استعمال کی وجہ سے مختصر نظر آتی ہیں، اتنی مختصر بھی نہیں۔ مثلاً جدید اصطلاحات میں اگر یہ کہا جائے کہ غالبؔ کے یہاں تفکرّ ہے، انیسؔ کے کلام میں بڑی بلاغت ہے، فانیؔ قنوطی شاعر تھے، فیضؔ کی عظمت ان کے نظریہ حیات میں پوشیدہ ہے، فراقؔ احساسِ جمال کے شاعر ہیں وغیرہ، تو ہر جملہ اس شخص کے بارے میں ایک تنقیدی نظریے اور رجحان کو پیش کرتا ہے اور اپنے اختصار کے باوجود اس شاعر کے فن کو سمجھنے میں رہنمائی کرتا ہے۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ آج تفکّر، بلاغت، قنوطی، نظریہ حیات، احساسِ جمال وغیرہ صرف معمولی الفاظ ہی نہیں بلکہ ایک پوری فکر، نظریے اور تنقیدی رویےّ کی نشاندہی کرتے ہیں۔ بالکل اسی طرح تذکروں میں استعمال کیے جانے والے الفاظ کو بھی دیکھنا ہوگا کہ اس دور میں ان کے کیا معنی متعین کیے گئے تھے، اور کس پس منظر میں وہ استعمال کیے جارہے تھے۔ چونکہ آج ہمیں ان اصطلاحات کے صحیح سیاق وسباق کا علم نہیں ہے، اس لیے ان کے متعلق رائے زنی کرکے انہیں نظر انداز کردینا کسی طرح بھی جائز نہیں۔

تذکروں میں تنقید کے اس تفصیلی جائزے سے یہ حقیقت واضح ہوجاتی ہے کہ تذکروں میں تنقید موجود تو ہے، مگر نقائص سے یکسر پاک نہیں۔ دراصل یہاں ہماری تنقید کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں اور ابتدائی نقوش عموماً عیب سے خالی نہیں ہوتے۔ ہندوستان پر انگریزوں کے تسلّط کے بعد ہماری زبان نے مغربی تنقید سے جو کچھ سیکھا، اس کے سامنے یہ قدیم تنقید زیادہ کارآمد نظر نہیں آتی اور یہ تذکرے بے مصرف نظر آتے ہیں، ورنہ تذکروں کی تنقیدی اہمیت اپنی جگہ اور اپنے دائرے میں تسلیم شدہ حقیقت ہے۔ بقول حنیف نقوی:

> "تذکرے ہمارے سرمایہ ادب کا ایک گراں قدر حصّہ ہیں، جسے نظر انداز کرکے نہ تو ہم اُردو شاعری کے مطالعے ہی میں کامیاب ہوسکتے ہیں اور نہ اپنے ادبی وتنقیدی شعور کے آغاز وارتقا کی تاریخ مرتب کرسکتے ہیں۔ ہم نے اپنے قدیم شاعروں کو انہیں تذکروں کے ذریعے جانا اور پہچانا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہماری ناقدانہ بصیرت بھی انھیں تذکروں کی فضا میں پروان چڑھی ہے۔"
>
> (حنیف نقوی، شعرائے اُردو کے تذکرے، مرتب: سید عبد اللہ، ص52)

3.4 مشاعرے

مشاعرے، اُردو تہذیب کا جزوِلاینفک ہیں۔ فی زمانہ نشرواشاعت کی اتنی سہولتوں پرنٹ میڈیا اور الکٹرانک میڈیا کے باعث حاصل ہونے والی آسانیوں اور اخبارات وغیرہ کی گرم بازاری کے باوجود مشاعروں کی اہمیت ہے۔ ان کی قدروقیمت میں کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ اس وقت کا تصور کیجئے جب یہ سارے وسائل نہیں تھے۔ الکٹرانک میڈیا تو کجا پرنٹ میڈیا بھی ایسی آسانی سے دسترس میں نہیں تھا۔ لوگ باگ کہیں جمع ہوتے، درباروں، امرا اور روسا کے ایوانوں اور معززین کے دیوان خانوں میں محفلیں جمتیں، شعرا اپنا کلام سناتے اور اوروں سے سنتے۔ ظاہر ہے اس زمانے میں برقی کی سہولتیں کہاں؟ چنانچہ آج شمع روشن کرنا روایت کے ایک حصہ کے طور پر ہے اس وقت ضرورت تھی۔ پھر شاعر، شمع کی روشنی میں اپنا کلام سناتا۔ ادبی گروہ بندیاں اور شاعروں کی ٹولیاں کچھ آج کی بات نہیں ابتدا ہی سے شاعروں کی اپنی اپنی ٹولیاں رہی ہیں۔

وجہی اور غواصی کی چشمک دکنی ادب کی تاریخ کا ایک حصہ ہے تو انیس اور دبیر، غالب اور ذوق اور انشاو مصحفی کی ادبی چشمکوں سے کون واقف نہیں۔ بحر اور وزن میں فرق تلفظ میں سہو یا لہجہ و اسلوب میں بے ترتیبی محسوس ہوتی تو مشاعروں میں کسی شاعر کے خلاف دوسرے گروہ کا محاذ بن جاتا اس کی سہو یا غلطی جو بھی کہیے، اس کو لے اُڑتے۔ مشاعرے کا امتیازی پہلو یہ ہے کہ اس میں شاعر سے سامع کا راست رشتہ ہوتا ہے۔ سامعین بھی جوش و خروش سے مشاعروں میں حصہ لیتے اور شاعر کے کلام پر بے اختیارانہ اپنے ردِ عمل کا اظہار کرتے۔ شعر اچھا ہوتا تو داد دی جاتی اور اچھا نہ ہوتا اور اس میں سقم پایا جاتا تو آج کی اصطلاح میں "ہوٹنگ" کی جاتی۔ شاعر کو بھی اس کا احساس ہوتا، کبھی مجبوراً وہ اپنی خامی دور کرلیتا، کبھی مجبوراً قبول کرنا پڑتا۔ وہ جو شاعروں کی ٹولیاں ہوتیں وہ مخالف گردہ کے شاعر کی خامی کو اچھال کر کبھی کبھی تورائی کا پہاڑ بنادیتیں بلکہ شہر کی محفلوں اور مشاعروں میں ایسی باتیں تادیر موضوعِ بحث رہتیں...... تنقیدی زاویہ سے اس صورتِ حال کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کیوں کہ اعتراضات خواہ عام آدمیوں کے ہوں یا مخالف ٹولی کے ایک نوع کی تنقید ہی ہوتے تھے۔ عموماً یہ اعتراضات زبان وبیان، عروض، ردیف و قافیہ، الفاظ کی نشست و برخاست، مصرعوں کے دروبست اور تلفظ ولہجہ کے باب میں ہوتے، ان سے سامعین اور شاعروں کی ٹولی کے تنقیدی شعور کا اندازہ ہوتا۔ ٹھیک ہے، بعض اوقات یہ اعتراضات برائے اعتراضات ہوتے اور دوسری ٹولی کو محض زک پہنچانے کی سعی ہوتی لیکن ان میں بسا اوقات دم خم بھی ہوتا اور یہ رویہ ضروری اس لیے بھی ہوتا کہ اس دور میں تنقید کی جو بھی صورتیں تھیں ان میں اس صورت کو امتیاز حاصل تھا۔

مشاعروں کو اس لیے بھی تہذیبی قدر کی حیثیت حاصل تھی بلکہ ہے بھی کہ بیشتر اوقات یہ اعتراضات، ادبی اور فنی زاویوں سے اپنا اعتبار رکھتے تھے۔ اس لیے شعرا کی بالعموم یہ سعی ہوتی کہ زبان وبیان پر زیادہ سے زیادہ قدرت حاصل ہو اور فن شعر کے اسرار و رموز سے کماحقہ واقفیت حاصل کی جائے۔ جہاں تک مبتدی اور نو آموز شعرا کا تعلق ہوتا ان کو اول تو مشاعرے کی روایت کے مطابق پہلے ہی پڑھادیا جاتا یہاں بھی یہ پہلو خاطر نشان رہے کہ نو آموز شعرا کے کلام میں خامی ہوتی تو یوں دور ہو جاتی۔ مشاعروں کا یہ بھی ایک افادی پہلو تھا کہ شعر و ادب کی نزاکتوں پر نظر جاتی اور اعلیٰ ادبی ذوق کی تربیت ہو جاتی۔ نو آموز شاعر اگر اچھا کہتے تو ان کی داد بھی دی جاتی اور تحسین وستائش کی جاتی۔ یہ بھی تنقید ہوتی کہ شاعر اپنی صلاحیتوں کو اور نکھارتا، اور اجاگر کرنے کی کوشش کرتا۔ اس طرح ان کی ہمت افزائی ہوتی۔ اس خصوص میں ایک اور بات یہ کہ اگر کوئی کسی شاعر کی غلطی کی نشان دہی کرتا، عام غلطی ہوتی تو چل جاتی لیکن غلطی اگر عام نہ ہوتی تو ثابت کرنے کے لیے اساتذہ کے اشعار پیش کرنے پڑتے کہ فلاں شاعر نے یہ کہا ہے اور فلاں نے یوں۔ اس طرح اعتراضات کرنے والوں کو اساتذہ کے اشعار نوکِ زباں پر رکھنے پڑتے ورنہ ان کے اعتراضات کا نوٹس نہ لیا جاتا۔ طرحی مشاعرے ہوں تو ان کی نوعیت قدرے بدل جاتی طرحی غزلوں سے اندازہ ہوتا کہ شاعر کتنا قادر الکلام ہے۔ اس میں شعری صلاحیتیں کتنی ہیں اور وہ فن کی ظاہری و معنوی نزاکتوں سے کس حد تک کام لے سکتا ہے۔ مختصر یہ کہ مشاعرے جہاں دلچسپی کا ذریعہ تھے، ان سے ادبی ذوق کی تسکین ہوتی تھی تو وہ تنقیدی طور پر بھی اپنی اہمیت رکھتے تھے۔ اُردو تنقید کا یہ بھی ایک قابل لحاظ مرحلہ تھا۔ اس میں اتنی ترتیب وضابطگی نہ ہو مگر مشاعرے کی اس تنقید نے اُردو میں تنقید کی راہوں کو ہموار اور روشن کرنے میں اپنا جتنا بھی ہو، حصہ ادا کیا ہے۔

3.5 استاد و شاگرد کا رشتہ

فی زمانہ شاعری میں استادی اور شاگردی کا سلسلہ بھی ہے لیکن بے حد کم۔ اب تو یہ روایت مدھم اور دھندلی ہوتی جارہی ہے۔ اب جو شاعری کا معیار گرنے کی عام شکایت ہے یا یہ کہنا کہ آج کے شاعر فن عروض سے بہت کم واقف ہوتے ہیں بلکہ نہیں ہوتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ استادی اور شاگردی کے سلسلہ کا ختم ہونا بھی ہے۔ ورنہ پہلے تو استاد اور شاگرد کے رشتہ کی بڑی اور بنیادی اہمیت تھی۔ حتیٰ کہ غالب نے فارسی میں اپنے استاد کے طور پر ایرانی نژاد عبد الصمد کا نام گھڑ لیا کہ لوگ انہیں بے استادہ نہ کہیں۔ استاد ایسے بھی نہیں ہوتے تھے کہ شاگرد نے اپنا کلام دکھادیا انہوں نے دیکھا اور اصلاح کر دی۔ جی نہیں ایسا وقتی اور سرسری معاملہ نہیں تھا۔ استادی اور شاگردی کا سلسلہ تو معاشرہ کی ایک بہت بڑی قدر تھا اس کی امتیازی اہمیت تھی۔ امیر مینائی، داغ اور سیماب وغیرہ کے تو اپنے دفاتر تھے، حساب کتاب رکھا جاتا تھا۔ رجسٹر ہوتے تھے جن میں شاگردوں کے نام پتے اور دیگر تفصیلات درج ہوتی تھیں۔ استاد یہ خدمت بلا معاوضہ ادا نہیں کرتے تھے۔ استاد کی خدمت میں باضابطہ نذرانے پیش کیے جاتے تھے۔ احسن مارہروی نے تو داغ کی اصلاحوں اور ان کے شاگردوں کے بارے میں تفصیل سے لکھا ہے۔ امیر مینائی کا بھی یہی حال تھا۔ سیماب اکبر آبادی کے بارے میں تو کہا جاتا ہے کہ انہوں نے اچھی خاصی ملازمت کو یہ کہہ کر ترک کر دیا کہ وہ ملازمت کی ذہنی غلامی کو برداشت نہیں کر سکتے تھے چنانچہ انہوں نے ملازمت سے استعفیٰ دے کر آگرہ میں 1922ء میں "قصر الادب" نامی ادارہ قائم کیا جہاں وہ باقاعدگی کے ساتھ شاعروں کے کلام پر اصلاح دیتے تھے۔ بعد ازاں شفا گوالیاری، ابر احسنی گنوری اور شارق جمال جیسے لوگ ملتے ہیں۔ ابر احسنی گنوری نے تو شاگردوں کے کلام پر اپنی اصلاحوں کو میری اصلاحیں کے بعنوان ایک سے زاید جلدوں میں کتابی صورت میں شائع کیا ہے۔ ایسے اساتذہ سخن میں جن کی اصلاحیں کتابی صورت میں یا جرائد وغیرہ میں شائع ہو چکی ہیں ان کے پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے عہد کا شعری رنگ ڈھنگ کیسا تھا۔ کیسے کیسے شاعر اساتذہ سے اصلاح لیتے تھے۔ اور تو اور یہ بات تو سب جانتے ہیں کہ اقبال نے داغ سے اصلاح لی تھی۔ ان اصلاحات سے اساتذہ کی غیر معمولی علمیت، فن شاعری پر ان کی بلا کی قدرت، اور زبان و بیان پر انتہائی دسترس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ چیزیں ان کے نکھرے ہوئے تنقیدی شعور کی غمازی کرتی ہیں۔ ضروری نہیں کہ آج کے شعری منظر نامہ کی روشنی میں ہم ان اصلاحوں اور استادوں اور شاگردوں کے مراسم کو جانچیں، لیکن اس دور کے حالات، تہذیبی، علمی اور ادبی اقدار کو ملحوظ رکھیں تو کہا جاسکتا ہے کہ اس دور میں ایسا ہونا ضروری تھا کیونکہ رسائل اور جرائد اور کتابوں کی اشاعت کی سہولتیں نہ ہونے کے باعث اور کوئی صورت نہ تھی کہ یوں استفادہ کیا جاتا۔ مختصر یہ کہ استادی اور شاگردی کا سلسلہ اس دور کا ایک اہم ادارہ تھا اور مشرقی تنقید کی ایک اہم روایت!

3.6 اکتسابی نتائج

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- اصطلاح میں تذکرہ ایسی تخلیق کو کہتے ہیں جس میں کسی خاص موضوع پر اظہار خیال کیا گیا ہو یا مختصر حالات جمع کیے گئے ہوں۔ مثلاً شاعروں کے تذکرے، صوفیا کے تذکرے، علمائے کرام کے تذکرے، شہروں کے تذکرے وغیرہ

- اردو تنقید کی تاریخ میں انھیں تذکروں کو تنقید کے ابتدائی نقوش کہا جاتا ہے۔
- اردو شاعروں کے تذکرے لکھنے کا رواج اٹھارہویں صدی عیسوی کے وسط سے شروع ہوتا ہے۔
- اس وقت کے تمام تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے۔
- اردو زبان میں پہلا تذکرہ مرزا علی لطف کا گلشن ہند ہے جو 1801ء میں لکھا گیا۔
- مشاعرے اردو تہذیب کا ایک اہم جزو ہیں۔ فی زمانہ نشر واشاعت کی سہولتوں، پرنٹ میڈیا اور الکٹرانک میڈیا کے باعث آسانیوں اور اخبارات وغیرہ کے باوجود مشاعروں کی اہمیت ہے۔
- فی زمانہ شاعری میں استادی اور شاگردی کا سلسلہ بھی ہے لیکن بہت کم۔
- پہلے استاد اور شاگرد کے رشتہ کی بڑی اور بنیادی اہمیت تھی۔

3.7 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
استفادہ	:	فائدہ اٹھانا
عنصر	:	حصہ، اثر
نہج	:	راستہ، اصول
تقلید	:	نقل، پیروی
قابلِ اعتنا	:	توجہ کے قابل، معیاری
ملحوظِ خاطر	:	لحاظ رکھنا
توضیح	:	وضاحت
تزئین	:	مزیّن کرنا، سجانا
اکتفا	:	کافی سمجھنا۔ کفایت کرنا
ماہیئت	:	اصلیت، حقیقت
معائب	:	عیوب، کمیاں
عبور ہونا	:	پار کرنا، خوب مہارت حاصل کرنا
معتدل	:	اعتدال والا، درمیانی درجے کا
مانی	:	چین کا ایک مشہور مصّور
تضحیک	:	برائی بیان کرنے والا

شاہکار	:	سب سے بڑا کارنامہ
اکتسابی طور پر	:	ذاتی محنت سے کسی چیز کو حاصل کرنا
ترمیم	:	ردوبدل، تبدیلی
آرا	:	رائیں (رائے کی جمع)
رائج	:	رواج میں ہونا

3.8 نمونہ امتحانی سوالات

3.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. فارسی کے پہلا تذکرے "لباب الالباب" کے مصنف کا نام کیا ہے؟
2. آبِ حیات کا تعلق کس زمرے سے ہے؟
3. تذکروں پر سب سے سخت تنقید کس ناقد نے پیش کی ہے؟
4. دکن میں لکھا جانے والا پہلا تذکرہ کون سا ہے؟
5. "اردو تنقید پر ایک نظر" کے مصنف کا نام کیا ہے؟
6. تذکرہ "گلشن بے خار" کے مصنف کون ہیں؟
7. "گلشن ہند" کے مصنف کا نام کیا ہے؟
8. نکات الشعرا میں کتنے شاعروں کا ذکر ملتا ہے؟
9. مصحفی نے کتنے تذکرے لکھے؟
10. "روحِ تنقید" کس کی تصنیف ہے؟

3.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. تذکروں کی تنقیدی اہمیت کیا ہے؟ مختصر جواب دیجیے۔
2. جدید ناقدین نے تذکروں کی تنقیدی رایوں کو کیوں نظر انداز کیا؟ اس کی چند وجوہات پر اظہار خیال کیجیے۔
3. تذکروں پر جو منفی تنقیدیں کی گئی ہیں، ان کا محاکمہ کیجیے۔
4. مشاعرے کی تنقیدی اہمیت پر روشنی ڈالیے۔
5. تنقیدی نقطہ نظر سے استاد وشاگرد کے رشتے پر مختصر مضمون قلم بند کیجیے۔

3.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. نکات الشعرا کے حوالے سے میر کی تنقید نگاری کا جائزہ لیجیے۔

2. تنقید کے ابتدائی نقوش پر مفصل نوٹ قلم بند کیجیے۔

3. تذکروں میں تنقیدی آرا کے بارے میں مفصل لکھیے۔

3.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1.	جدید اردو تنقید، اصول و نظریات	ڈاکٹر شارب ردولوی
2.	اردو تنقید کی تاریخ	مسیح الزماں
3.	اصول انتقادیات	سید عابد علی عابد
4.	شعرائے اردو کے تذکرے	سید عبداللہ
5.	اردو تنقید کا ارتقا	عبادت بریلوی

بلاک II : صنائع و بدائع

اکائی 4: بلاغت اور بیان

اکائی کے اجزا

4.0 تمہید
4.1 مقاصد
4.2 علم بلاغت
4.3 علم بیان: تعریف اور اقسام
4.4 تشبیہ کی تعریف اور اقسام
4.4.1 تشبیہ کے ارکان
4.4.2 تشبیہ کی اقسام
4.5 استعارہ کی تعریف و اقسام
4.6 کنایہ
4.7 مجاز مرسل
4.8 اکتسابی نتائج
4.9 کلیدی الفاظ
4.10 نمونۂ امتحانی سوالات
4.10.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
4.10.2 مختصر جوابات کے حامل والے سوالات
4.10.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
4.11 تجویز کردہ اکتسابی مواد

4.0 تمہید

کسی بھی زبان کے قواعد سے واقف ہونے کے بعد ہم اس زبان کو صحیح طور پر بغیر کسی غلطی کے بولنا سیکھ لیتے ہیں۔ لیکن صحیح زبان بولنے اور لکھنے کے بعد اگلا مرحلہ ایک خوب صورت زبان سے واقفیت کا ہے جسے ہم عام طور پر ادبی زبان کا نام دیتے ہیں۔ یہ ادبی زبان فصاحت اور بلاغت جیسے محاسن کلام کی حامل ہوتی ہے۔ زبان کی اس ادبیت سے واقف ہونے کے لیے چند علوم سے واقفیت ضروری ہے۔ زبان سے متعلق ان علوم میں صرف ونحو کے علاوہ ''علم بیان''، ''علم بدیع'' اور ''علم معانی'' سے واقفیت اوران میں مہارت پر ہی فصاحت وبلاغت کا دارومدار ہے۔

کسی کے مرہونِ منت ہوئے بغیر مسلمانوں نے جو علوم وفنون خود ایجاد کیے ان میں سے ایک بلاغت کا علم بھی ہے۔ اگرچہ ایک مدت تک یہ تصور قائم تھا کہ یہ علم یونان سے عربوں تک پہنچا مگر ایسا نہیں ہے۔ اس علم کی ابتدا عربوں سے ہوئی۔ دوسری وتیسری صدی ہجری میں علما وادبائے عرب نے اعجاز قرآنی اور اس کی بلاغت کے حوالے سے تحقیق کرنا شروع کیا اور یہیں سے اس علم کی ابتدا ہوئی۔ اس کے بعد ایرانیوں نے علم بلاغت کے فروغ میں خاطر خواہ کارنامے انجام دیئے۔ ایک مدت کے بعد جب ارسطو کی کتاب فن شاعری یا بوطیقا کا ترجمہ ہوا تو علم بلاغت میں اور اضافہ ہوا۔ جس میں یونانی فلسفیوں اور نقادوں کی آرا کو بھی شامل کیا گیا۔ ذیل میں ہم ''علم بلاغت اور بیان'' اور اس کی مختلف اقسام پر معلومات حاصل کریں گے۔

4.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ قابل ہو جائیں گے کہ:

- علم بلاغت اور اس کے آغاز پر روشنی ڈال سکیں۔
- علم بیان اور اس کی اہم اقسام پر اظہار خیال کر سکیں۔
- تشبیہ کی تعریف اور اس کے اہم اجزا کی وضاحت کر سکیں۔
- استعارے کی تعریف اور اس کے مختلف زمروں کی وضاحت کر سکیں۔
- کنایہ کیا ہے اور وہ مجاز سے کس طرح مختلف ہے۔ کنایہ اور مجاز کے فرق کو واضح کر سکیں
- مجاز مرسل کی تعریف اور اس کا محل استعمال نیز اس کی اہم خصوصیات بیان کر سکیں۔

4.2 علم بلاغت

بلاغت کسی علم کا نام نہیں ہے، بلکہ بلاغت ایک تصور ہے۔ بلاغت اس صورت حال کی تصوراتی شکل کو کہا جا سکتا ہے جو زبان کو حسن اور خوبی کے ساتھ استعمال کرنے سے ظہور میں آتی ہے۔

مشرقی تصور بلاغت پر گمان گزر سکتا ہے کہ بلاغت شاید کوئی بہت دقیانوسی اور از کاررفتہ چیز ہے۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ مشرق کے تمام ماہرین فن الفاظ کی اہمیت اور لفظی اظہار میں توازن اور محض تزئین کی جگہ معنی خیزی پر زور دیتے

رہے ہیں۔ چنانچہ ابن خلدون کا مشہور قول ہے کہ شعر الفاظ سے بنتا ہے۔ اسی خیال کو قدامہ ابن جعفر امیر عنصر المعالی اور ابن رشیق وغیرہ نے اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے۔ وہ بھی اسی خیال کے حامی ہیں کہ شعر الفاظ سے بنتا ہے، محض خیالات کی خوب صورتی یا بعض سطحی خوب صورتیوں سے شعر نہیں بنتا۔

بلاغت اس صورت حال کو کہتے ہیں جب کلام میں الفاظ معمولی زبان کے مقابلے میں زیادہ زور اور خوبی کے حامل ہوں مغرب کے جدید ماہرین استعارہ بھی اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ شعر میں زبان کے استعمال کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ عام زبان سے زیادہ ارفع و امجد ہوتی ہے۔ چنانچہ مغرب میں یہ مقولہ مشہور ہے: Poetry is a Heightened use of Language

بلاغت کے لغوی معنی ہیں:" تیز زبانی"اس سے مجازی معنی نکلے " کلام کو دوسروں تک پہنچانے (کلام سے کچھ مراد لینے یعنی بے معنی کلام نہ کہنے)میں مرتبہ کمال کو پہنچنا " اس میں نکتہ یہ ہے کہ ممکن ہے بے معنی کلام کو دوسروں تک پہنچانے میں بھی مرتبہ کمال حاصل ہوسکے۔ چنانچہ موسیقی میں اکثر الاپ یا تان یا ترانہ یا ایک دو الفاظ کی تکرار ہوتی ہے، لیکن راگ پورا پورا ادا ہو جاتا ہے اور اداے راگ میں کمال با معنی الفاظ کے بغیر یا مہمل الفاظ کے ساتھ (جیسا کہ ترانے میں ہوتا ہے) بھی ممکن ہے۔ کیرانہ گھرانے کے سب سے بڑے موسیقار استاد عبدالکریم خاں کے طرز موسیقی کی خصوصیت ہی یہی تھی کہ وہ ادائے الفاظ سے زیادہ اداے راگ پر زور دیتے تھے۔ ان کا قول تھا کہ راگ اپنی پوری صحت، صفائی اور نزاکت کے ساتھ ادا ہونا چاہیے، اس عمل میں الفاظ پر کچھ نقصان بھی مرتب ہو تو کوئی ہرج نہیں۔ لہذا بلاغت اور موسیقی میں فرق قائم کرنے کے لیے اوراس بات کو مستحکم کرنے کے لیے کہ بلاغت با معنی زبان کا تصور ہے یہ کہنا ضروری ٹھہرا کہ بلاغت کے معنی ہیں کلام سے کچھ مراد لینا اور اس میں مرتبہ کمال کو پہنچنا۔ یعنی زبان کا بالارادہ استعمال بلاغت کی شرط ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں جیسا کہ بعض مشرقی مصنفوں نے اصرار کیا ہے کہ شعروہ کلام موزوں ہے جو بالارادہ کہا گیا ہو، یعنی جس کو کہتے وقت قائل یعنی کہنے والے نے ارادہ کیا ہو کہ وہ شعر کہے گا۔ اکثر ایسا ہوا ہے کہ لوگوں نے خواب میں یا بے ارادہ اور بے ساختہ اعلیٰ درجے کے شعر کہے ہیں۔ اگر ارادے کے معنی نیت کے لیے جائیں(جیسا کہ بعض لوگوں نے سمجھا ہے) تو ایسے تمام اشعار کو شعر کی فہرست سے خارج کر نا ہوگا۔ دراصل بلاغت میں جس بالارادہ استعمال کی شرط ہے اس سے مراد یہ ہے کہ کہنے والے نے الفاظ کو مراد قال کا ذریعہ (یعنی خیالات کی ترسیل کا وسیلہ) تسلیم کیا ہو اور محض جذبہ یا آہنگ یا راگ کے اظہار کے لیے نہ استعمال کیا ہو، جیساکہ موسیقی میں ہوتا ہے۔

مرتبہ کمال کو پہنچنا" سے مراد یہ نہیں ہے کہ جس کلام میں یہ مرتبہ نہیں وہ بلیغ نہیں۔ اوپر کہا جاچکا ہے کہ بلاغت ایک تصور ہے۔ لہٰذا مرتبہ کمال بھی ایک تصور ہے جس کلام میں دوسروں تک پہنچنے کی جتنی صلاحیت ہوگی وہ اتنا ہی بلیغ ہوگا۔ اس موقع پر ترسیل اور ابلاغ کا سوال اٹھانا غیر ضروری ہے۔ یعنی یہ سوال غیر ضروری ہے کہ مشکل یا مبہم کلام یا اس کلام کی حیثیت کیا ہے جسے "عام قاری"نہیں سمجھ پاتا۔ کیا ایسے کلام کو بلاغت سے عاری کہا جائے گا؟ ترسیل اور ابلاغ کا معاملہ قاری کی نفسیات اس کے علم، شعر فہمی و نیز شاعر جس روایت کا وارث ہے، جن حالات میں شعر کہہ رہا ہے، ان سب مسائل سے متعلق ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ جس صورت حال کو بلاغت کہتے ہیں وہ

بعض مخصوص حالات میں پیدا ہوتی ہے۔ اور ان مخصوص حالات کا مطالعہ مختلف علوم کے تحت ہوتا ہے۔ ان علوم کو مختصراً علوم بلاغت کہہ سکتے ہیں۔ لہٰذا اگر کوئی تحریر ان علوم کی روشنی میں جنہیں علوم بلاغت کہا جاتا ہے، خوب صورت ٹھہرے تو اسے بلیغ کہا جائے گا۔ عام اس سے کہ وہ "عام قاری" یا "عوام" کی سمجھ سے بالاتر ہو یا نہ ہو۔ مثلاً بلاغت کے معنی یہ تو ہیں کہ کلام کو دوسرے تک پہنچانے میں مرتبہ کمال تک پہنچنا۔ لیکن بلیغ کلام کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ اظہار مطلب کے لیے کم سے کم الفاظ استعمال کیے جائیں۔ (استعارہ بھی الفاظ کی تعداد کم کرنے کا ہی ایک طریقہ ہے جیسا کہ آگے واضح ہوگا) اس لیے ممکن ہے کہ جو کلام غیر ضروری الفاظ کے اخراج کی بنا پر بلیغ ہو گیا ہے وہ "عام قاری" کی فہم سے بعید ٹھہرے۔ اس موقع پر حالی کے مندرجہ ذیل خیالات جو غالب کے ایک شعر کی شرح میں ہیں، ہمارے مفید مطلب ہوں گے۔ غالب کا شعر ہے۔

جب مے کدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو

اس پر حالی نے یوں اظہار خیال کیا ہے:

> "اس شعر میں از راہِ تہذیب اس کام کا ذکر نہیں کیا جس کے کرنے کے لیے مسجد و مدرسہ و خانقاہ کو مساوی قرار دیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ مے کدہ جہاں حریفوں کے ساتھ شراب پینے کا لطف تھا، جب وہی چھٹ گیا تو سب جگہ پی لینی برابر ہے۔ مسجد وغیرہ کی تخصیص از راہ شوخی کی گئی ہے۔ اور شراب پینے کی تصریح نہ کرنا مقتضائے بلاغت ہے۔"

ان باتوں کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس شعر کی خوبصورتی ان چیزوں پر قائم ہے جو شعر میں بیان نہیں ہوئیں۔ لیکن اس سے ظاہر ہوتی ہیں یا جن کی طرف شعر میں محض مبہم اشارے ملتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ (1) شراب پینے کا اصل لطف میکدے میں ہے، جب وہ لطف حاصل نہیں ہوتا تو مسجد وغیرہ کہیں بیٹھ کر پی لیں گے۔ (2) لطف اور خوبی کے اعتبار سے مے کدہ ان تمام چیزوں سے بہتر ہے یعنی مسجد وغیرہ سے۔ (3) مسجد کی توہین مقصود نہیں، بلکہ خوش طبعی کا اظہار مقصود ہے۔ (4) شاید مسجد مدرسہ اور خانقاہ میں شراب پی جاتی ہو، لیکن یہ جگہیں اسی وقت قابل قبول ہیں۔ جب مے کدہ نہ ہو۔ (5) مے کدہ کیوں چھوٹا اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔ مے کدہ غالباً اس وجہ سے چھوٹا ہے کہ عشق نے دربدری سکھائی ہے۔ (6) جس عمل (یعنی شراب پینے) کے بارے میں یہ شعر ہے اس کا کوئی ذکر نہیں کیا گیا۔ شراب کا نام لینا تو دور رہا، پینے کا لفظ بھی استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ اس طرح پورا شعر بلاغت کی اعلیٰ مثال بن جاتا ہے کیونکہ مراد کلام پوری پوری واضح ہو جاتی ہے لیکن ساری بات اشاروں میں ہے، یا ایسے الفاظ کی مدد سے جو اپنے قرینے اور طرز استعمال اور انسلاک Association کے ذریعہ ہمیں شعر کے مافی الضمیر تک پہنچاتے ہیں۔

جس طرح بلاغت ایک صورت حال ہے، اسی طرح فصاحت بھی ایک صورت حال ہے، فصاحت سے مراد یہ ہے کہ لفظ یا محاورے یا فقرے کو اس طرح بولا یا لکھا جائے جس طرح "مستند اہل زبان" لکھتے یا بولتے ہیں۔ لہٰذا فصاحت کا تصور زیادہ تر سماعی ہے اس کی بنیاد اہل زبان کے روز مرہ پر ہے جو بدلتا بھی رہتا ہے۔ اس لیے فصاحت کے بارے میں کوئی دلیل لانا یا اصول قائم کرنا تقریباً ناممکن ہے۔

فصاحت کا تصور بھی زمانے کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور الفاظ سبھی زمانے کے ساتھ فصیح یا غیر فصیح بنتے رہتے ہیں۔

یہ سوال اکثر اٹھایا گیا ہے کہ آیا بلاغت، فصاحت کے بغیر ممکن ہے؟ پرانے علما کے خلاف ماضی قریب کے علمانے جو زیادہ سخت گیر تھے یہ کہا کہ فصاحت جزو بلاغت ہے اور بلاغت کی شرط ہی یہی ہے کہ مراد کلام کو دوسرے تک بشرط فصاحت پہنچانا۔ لیکن یہ نظریاتی اعتبار سے غلط ہے۔ کیونکہ اگر بلاغت اس صورت حال کا نام ہے جس میں الفاظ موقع و محل اور معنی کے تقاضے کی مناسبت سے لائے جائیں تو ممکن ہے کہ ایسا کلام فصاحت کے مروجہ معیاروں پر پورا نہ اترے۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ وہ شعرا جن کی فصاحت مشہور ہے (مثلاً داغ) کوئی بہت بڑے شاعر نہ تھے اور ایسے شعرا جن کی فصاحت داغ سے کم تر ہے (مثلاً میر یا غالب یا اقبال) وہ بہت بڑے شاعر تھے۔

ممکن ہے اس صورت حال کو انگیز کرنے کے لیے علمانے یہ اصول وضع کیا کہ فصاحت کے لیے بلاغت کی شرط نہیں ہے۔ لیکن اگر فصاحت کے لیے بلاغت کی شرط نہیں ہے تو بلاغت کے لیے فصاحت کی شرط بھی ضروری نہ ہونا چاہئے۔ یہ ضرور ہے کہ جس کلام میں بلاغت کی کیفیت واضح ہوتی ہے اس میں فصاحت کا بھی ایک نمایاں عنصر ہوتا ہے۔ لیکن یہ ممکن ہے کہ اعلیٰ ترین شعرا کا بھی تمام کلام فصاحت کے تمام معیاروں پر ہمیشہ پورا نہ اترے۔ مثال کے طور پر میر کا یہ شعر ہے:

مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے رہیں گے مسیت

اس پر اعتراض کیا گیا ہے کہ میر نے "مسجد" کی جگہ "مسیت" لکھا ہے جو غیر فصیح ہے۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ جاہل اور ریاکار مذہبی لوگوں کا ذکر جس تحقیر سے اس شعر میں کیا گیا ہے اس کا تقاضا یہ تھا کہ یہاں "مسیت" جیسا بظاہر غیر فصیح لفظ استعمال کیا جاتا۔ شبلی نے اسی لیے یہ کلیہ وضع کیا ہے کہ کوئی لفظ اصلاً فصیح یا غیر فصیح نہیں ہوتا۔ بلکہ اپنے مقام کے اعتبار سے فصیح یا غیر فصیح کہلاتا ہے۔ چناں چہ انہوں نے لکھا ہے کہ میر انیس کے ان دو مصرعوں:

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
شبنم نے بھر دیئے تھے کٹورے گلاب کے

میں "اوس" اور "شبنم" استعمال ہوا ہے اگر ایک مصرعے میں "اوس" کی جگہ "شبنم" اور دوسرے میں "شبنم" کی جگہ "اوس" رکھ دیا جائے تو فصاحت خاک میں مل جائے گی۔

یہاں اس نکتے کا ذکر بھی ضروری ہے کہ اگر کوئی لفظ محاورے میں آیا ہے (یعنی محاورے کا حصہ ہو) تو وہ چاہے جیسا بھی ہو اس محاورے کی حد تک اسے فصیح کہا جائے گا اور اگر محاورے کے خلاف لکھا جائے تو عبارت غیر فصیح ٹھہرے گی، چاہے مفہوم واضح ہی کیوں نہ ہو۔ لہٰذا نیاز فتح پوری نے ماہر القادری کے اس مصرعے پر صحیح اعتراض کیا ہے:

گھٹائیں چشم عنایت ادھر نہ فرمائیں

کہ محاورہ "عنایت فرمانا" ہے، نہ کہ "چشم عنایت فرمانا۔"

اسی طرح مہذب لکھنوی نے اپنے لغت موسوم "بہ مہذب اللغات" میں ان تمام الفاظ کو غیر فصیح قرار دیا ہے جن کا تعلق گالی یا

بعض ناگفتہ بہ انسانی افعال سے ہے۔ یہ بھی زیادتی اور بے اصولا پن ہے، کیونکہ جو الفاظ عام مہذب بول چال میں یا تحریر میں نہیں آتے انہیں غیر مہذب یا لائق احتراز تو کہہ سکتے ہیں، لیکن غیر فصیح نہیں کہہ سکتے۔ فصاحت ہو یا بلاغت ان کا تعلق ثقاہت سے نہیں، لسانی صورت حال سے ہے۔

بلاغت کی کیفیت کلام میں کس طرح پیدا کی جائے، اس سوال کا جواب حاصل کرنے میں بعض علوم کارآمد ہیں۔ ان علوم کو عام طور پر علوم بلاغت کہا جاتا ہے۔ ان میں سب سے پہلا علم "بیان" ہے۔ "بیان" کو موٹے طور پر Discourse کہہ سکتے ہیں۔ لیکن "بیان" Discourse سے بہت زیادہ بسیط اور عمیق علم ہے، کیونکہ اس کی بنیاد منطق اور علم العلم Epistemology پر ہے۔ بیان کو کبھی کبھی Rhetoric بھی کہا گیا ہے لیکن Rhetoric میں بیش تر عمل دخل صرف منطق کا ہوتا ہے۔ "بیان" کی مختصر تعریف یہ ہے کہ اس میں ان طریقوں اور امکانات کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن کے ذریعہ ایک ہی معنی (یعنی ایک ہی اطلاع یا ایک ہی معلومات یا ایک ہی علم (Knowledge) کو کئی طرح سے ادا کر سکتے ہیں۔

دوسرا علم "بدیع" کا ہے۔ اس میں الفاظ کے معنوی اور صوری حسن اور ان طریقہ ہائے استعمال کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن کے ذریعہ کلام کی معنوی یا ظاہری خوب صورتی میں اضافہ ہوتا ہے۔

چنانچہ علم "بیان" میں استعارہ، تشبیہ، کنایہ، مجاز مرسل کے عنوانات کے تحت ہم اس بات کا مطالعہ کرتے ہیں کہ کسی کلام میں ایک سے زیادہ معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں یا کسی ایک معنی کو مختلف پیرایوں میں کس طرح ادا کر سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف علم "بدیع" میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ معنی کی وہ خوبیاں جو بیان کے ذریعہ پیدا ہوتی ہیں، ان کے علاوہ اور کون سی خوبیاں ہیں اور وہ کس طرح پیدا کی جائیں یا پرکھی جائیں؟ ان کو صنائع معنوی کہتے ہیں۔ علم "بدیع" کا دوسرا پہلو کلام کی ان خوبیوں کا مطالعہ کرتا ہے جو کلام میں معنوی اضافہ اس حد تک نہیں کرتیں جس حد تک صنائع معنوی کے ذریعہ ہوتا ہے۔ لیکن ان کے ذریعہ الفاظ میں ایک جدت، بانک پن یا تازگی آجاتی ہے۔ (جو ظاہر ہے کہ اپنی جگہ پر ایک معنوی حسن پر بھی ہے۔) ان لفظی خوبیوں کو "صنائع لفظی" کہتے ہیں۔
"بدیع" کے تحت کلام میں لائے گئے تمام خواص کو عام زبان میں "صنائع اور بدائع" کہتے ہیں۔

بلاغت کا تیسرا علم "عروض" کہلاتا ہے۔ "عروض" وہ علم ہے جس میں زبان میں اصوات کی اور خاصیت کے اعتبار سے ان میں نمونوں یعنی Patterns کی تلاش و تعیئن کی جاتی ہے اور ان تمام نمونوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن میں موسیقی یا "موزونیت" ہوتی ہے۔ "عروض ہمیں زبان کے آہنگ، شعر میں صوتی تنوع، پیچیدگی، اور شعری آہنگ کے نئے امکانات اور موجود قوتوں کی توجیہ اور تفصیل بیان کرنا سکھاتا ہے۔ "عروض" اپنی جگہ اتنا مفصل اور باریک علم ہے کہ اس کا بلاغت سے الگ بھی مطالعہ کرنا ضروری ہے۔

بلاغت کا چوتھا علم "قافیہ" کہلاتا ہے، اس میں ان الفاظ کی آپس میں موسیقیاتی ہم آہنگی کا مطالعہ ہوتا ہے جو مصرعے کے آخر میں آتے ہیں اور تکرار صوت کے ذریعہ شعر میں حسن پیدا کرتے ہیں۔

بعض علما نے تاریخ گوئی "معما، توارد، سرقہ کے تعین وغیرہ کو بھی علوم بلاغت میں قرار دیا ہے۔ لیکن اگر بلاغت کی صحیح تعریف ذہن میں رکھی جائے تو یہ معاملات، جن میں بعض کا تعلق ادب سے بہت دور کا ہے۔ (یعنی تاریخ گوئی اور معما) اور بعض کا تعلق تحقیق سے

ہے (توارد، سرقہ) بلاغت سے چنداں متعلق نہیں معلوم ہوتے۔

بسا اوقات طالب علموں کی آسانی کے لیے بعض اور چیزیں جن کا تعلق کلام کی Phenomenology سے ہے، مطالعۂ بلاغت میں شامل کرلی جاتی ہیں۔ یہ چیزیں اقسام کلام سے تعلق رکھتی ہیں۔ یعنی نثر کیا ہے، نظم کیا ہے، اور نثر کے کتنے اقسام ہیں، نظم کے کتنے اقسام ہیں؟ چوں کہ اس مطالعہ میں مختلف اقسام کی خوبی یا خرابی سے بحث نہیں ہوتی، بلکہ ان کا صرف تفصیلی بیان ہوتا ہے، اسی لیے ان کا تعلق تنقید سے اتنا نہیں جتنا کلام کی Phenomenology سے ہے۔

علم بیان کو "علم ادب" اور "علم کتاب" بھی کہتے ہیں۔ اسی طرح، علم بدیع کو علم معنی بھی کہتے ہیں۔ قدیم زمانے میں "ادب" کو "لٹریچر" کے معنی میں نہیں لیا جاتا تھا۔ (قدیم یونانی میں بھی "لٹریچر" کے لیے کوئی لفظ نہیں ہے) لہٰذا جب ہم "زبان وادب" کا فقرہ استعمال کریں تو ہمیں یہ بات ذہن نشین رکھنا چاہئے کہ یہاں "ادب" سے دراصل "بیان" مراد ہے۔ جب ہم "معنی وبیان" کا فقرہ استعمال کرتے ہیں تو اس میں بھی "معنی" سے دراصل "بدیع" مراد ہوتی ہے۔ ہم لوگوں نے اپنے پرانے علوم کو اس قدر بھلادیا ہے کہ ہم اپنی اکثر اصطلاحات کے اصل تصورات Concept سے ہی بے گانہ ہوگئے ہیں۔

4.3 علم بیان: تعریف اوراقسام

"علم بیان" سے مراد وہ علم ہے جو ہم کو یہ سکھاتا ہے کہ ہم ایک ہی مضمون اور مطلب کو مختلف اور زیادہ واضح طریقوں سے کس طرح ادا کرسکتے ہیں۔ اس علم سے واقفیت کے نتیجے میں کوئی بھی انسان واضح اور موثر تحریر و تقریر کا ہنر سیکھ لیتا ہے۔ ذیل میں علم بیان کی مختلف تعریفات ملاحظہ ہوں:

1۔ "بیان (ع) اسم مذکر (۱) ،لغوی معنی صاف بولنا، سخن روشن، واضح، آشکارا (۲) تقریر و گفتگو۔۔۔وہ علم جس میں تشبیہ، مجاز، استعارہ، کنایہ وغیرہ کی مدد سے ایک معنی کو کئی طریق سے ادا کرسکیں۔"

(فرہنگ آصفیہ، جلد اول، صفحہ 465)

2۔ "بیان (ع، فصاحت زبان آوری۔ ظاہر) مذکر ا۔ قول، مقولہ، تقریر، گفتگو۔۔۔۔وہ علم جس میں تشبیہ، مجازاستعارے، کنایہ وغیرہ کی مدد سے ایک معنی کو کئی طریق سے ادا کرتے ہیں۔"

(نوراللغات، جلد اول، صفحہ 765)

علم بیان کی مندرجہ بالا تعریفات سے ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ کسی ایک بات یا مضمون کو بہتر سے بہتر طریقے سے ادا کرنے اور اسے لفظی ومعنوی خوبیوں سے آراستہ و پیراستہ کرنے کا ہنر ہمیں علم بیان کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ علم بیان ہمیں سکھاتا ہے کہ ہم کسی بھی لفظ کے حقیقی یا مجازی معنی سے کس طرح واقف ہوں اور انہیں اپنی تحریر و تقریر کو فصیح و بلیغ نیز موثر و دلکش بنانے کے لیے فنکارانہ طور پر کیسے استعمال کریں۔ ماہرین زبان وادب کا یہ خیال ہے کہ محض الفاظ کے لغوی و حقیقی معنی کی مدد سے تحریر و تقریر میں تنوع اور خوب صورتی نہیں پیدا کی جاسکتی۔ اگر ہم چاہتے ہیں کہ ہماری تحریر یا گفتگو معنوی لحاظ سے زیادہ وسعت و گہرائی کی حامل ہو تو ہمیں الفاظ کے مجازی معنوں

سے بھی کام لیناہو گا۔ الفاظ کے مجازی معنوں سے کام لینے کے اسی ہنر کو علم بیان سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً کسی انتہائی حسین شخص کو "چاند کا ٹکڑا" یا "چودھویں کا چاند" کہنا، کسی بہادر شخص کو شیر، رستم وغیرہ قرار دینا۔ اب یہاں جو الفاظ حسن یا بہادری جیسے اوصاف کے حامل شخص کے لیے استعمال کیے جارہے ہیں وہ اصلاًنہ تو چاند کا ٹکڑا ہے اور نہ ہی شیر ہے، وہ تو انسان ہے۔ وہ رستم بھی نہیں ہو سکتا کیونکہ رستم نام کا پہلوان اگر کبھی ایران میں تھا بھی تو وہ صدیوں پہلے مر چکا ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ الفاظ مجازی معنوں میں استعمال کیے گئے ہیں۔ آپ نے محسوس کیا کہ نفس مضمون یا حقیقت کے وہی رہنے کے باوجود طرز بیان کی اس جدت نے تاثر و کیفیت میں کس قدر اضافہ کر دیا اور مضمون کی دلکشی کس درجہ بڑھ گئی۔ حقیقت و مجاز کا یہی فرق علم بیان کی بنیاد ہے جس پر ہم ذیل میں مختلف حوالوں سے تفصیلی گفتگو کریں گے لیکن پہلے یہ سمجھ لیں کہ "حقیقت" کیا ہے اور "مجاز" کسے کہتے ہیں؟ فرض کر لیجئے کہ کسی نے کہا یا لکھا کہ "شیر آرہا ہے۔" اور اس کا مقصد جس شیر کہ آمد کی اطلاع دینا ہے وہ اصلاً شیر کے نام سے پکارا جانے والا جانور ہو تو یہ "حقیقت" ہے اور یہاں پر لفظ شیر کا کوئی تعلق "علم بیان" سے نہیں ہے، لیکن اگر کہنے یا لکھنے والے کا مقصد اصل شیر کی آمد کی اطلاع دینا نہیں ہے بلکہ وہ تو ایک بہادر اور شجیع شخص کے آنے کی بات کر رہا ہے تو یہ "مجاز" ہے اور اب یہاں لفظ "شیر" حقیقی نہیں مجازی معنوں میں استعمال ہو رہا ہے اس لیے اب یہ جملہ اپنی نوعیت کے لحاظ سے علم بیان سے تعلق رکھتا ہے۔ مجازی پیرائے میں الفاظ کے استعمال کی چار اہم صورتیں ہیں:

1۔ تشبیہ 2۔ استعارہ 3۔ کنایہ 4۔ مجاز مرسل

4.4 تشبیہ کی تعریف و اقسام

1۔ "تشبیہ (ع، اسم مونث۔ مشابہت، تمثیل) اصطلاح معانی میں ایک چیز کو دوسری چیز کے ساتھ کسی صفت میں مشابہ کرنے کو کہتے ہیں۔ اس میں وجہ شبہ ظاہر ہو یا نہ ہو۔ جسے تشبیہ دیں اسے مشبہ اور جس سے تشبیہ دیں اسے مشبہ بہ کہتے ہیں۔ مشبہ اور مشبہ بہ کو طرفین تشبیہ، اس صفت کو وجہ شبہ اور جو حرف اس پر دلالت کرے اسے حرف شبہ کہتے ہیں۔"

(فرہنگ آصفیہ، جلد اول، صفحہ 615)

2۔ "تشبیہ (ع۔ شبہ مادہ) مونث، ایک چیز کو دوسری چیز کے مانند ٹھہرانا جیسے کسی بہادر کو کہنا کہ اپنے زمانے کا رستم ہے۔ جسے تشبیہ دیتے ہیں اسے مشبہ اور جس کو تشبیہ دیتے ہیں اس کو مشبہ بہ اور جس امر میں تشبیہ دیتے ہیں اسے وجہ شبہ کہتے ہیں۔"

(نوراللغات، جلد دوم، صفحہ 251)

تشبیہ کی مندرجہ بالا تعریفات پر غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ کسی شئے یا شخص کو دوسری شے یا شخص سے کسی مماثلت کی بناء پر ہم پلہ یا اسی کے مانند قرار دینا تشبیہ کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم یہ کہیں کہ حامد شیر کی طرح بہادر ہے تو یہاں پر حامد کو اس کی بہادری کے سبب شیر سے تشبیہ دی جارہی ہے جو کہ ایک طاقت ور اور بہادر جانور سمجھا جاتا ہے۔

4.4.1 تشبیہ کے ارکان:

تشبیہ کے اس عمل کو ہم پانچ حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

1. مشبہ: جس شے یا شخص کو تشبیہ دی جاتی ہے اسے "مشبہ" کہتے ہیں۔

2. مشبہ بہ: جس شے یا شخص سے تشبیہ دی جائے اسے "مشبہ بہ" کہتے ہیں۔

3. وجہ شبہ: جس مماثلت کی بناء پر تشبیہ دی جائے اسے "وجہ شبہ" کہتے ہیں۔

4. حرف تشبیہ: وہ حرف جس کے ذریعے مشبہ اور مشبہ بہ کو یکساں قرار دیا جائے۔

5. غرض تشبیہ: کسی شے یا شخص کے کسی وصف کی جانب دوسروں کو کسی مثال کے ذریعے متوجہ کرنے کی علت جو الفاظ سے ظاہر نہیں ہوتی۔ اب اس جملے پر غور کیجئے:

"غزالہ کا چہرہ چودھویں کے چاند کی طرح خوب صورت ہے۔"

اس جملے میں "غزالہ" مشبہ، "چودھویں کا چاند" مشبہ بہ اور "خوب صورت" وجہ شبہ کی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ یہاں غزالہ کے چہرے کو خوب صورت ہونے کی بناء پر چودھویں کے چاند سے تشبیہ دی جارہی ہے جس کا خوب صورت ہونا مسلم ہے۔ اسی طرح اس جملے میں لفظ "طرح" حرف شبہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ جہاں تک غرض تشبیہ کا تعلق ہے۔ اس مثال میں تشبیہ کی غرض چہرے کے بے حد حسین ہونے کا اظہار ہے۔ تشبیہ میں غرض تشبیہ کی بڑی اہمیت ہوتی ہے کیوں کہ تشبیہ کی اگر کوئی غرض نہیں تو پھر تشبیہ بے معنی اور فضول ٹھہرے گی۔ لیکن غرض تشبیہ قاری کو خود سمجھنا ہوتا ہے، شاعر الفاظ میں اس کا اظہار نہیں کرتا۔

4.3.2 تشبیہ کی اقسام:

ایک بات اور ذہن نشین رہے کہ تشبیہ کے اس عمل میں یہ قطعاً ضروری نہیں ہے کہ بیک وقت چاروں ارکان تشبیہ کی پابندی کی جائے۔ ارکان تشبیہ میں حذف و اضافے کے لحاظ سے تشبیہ کی درج ذیل اقسام قرار دی جاتی ہیں۔

تشبیہ مرسل:

تشبیہ مرسل وہ تشبیہ ہے جس میں حرف تشبیہ کو واضح طور پر بیان کیا گیا ہو جیسے "چھوٹا بچہ پھول کی طرح نرم و نازک ہوتا ہے۔" اس جملے میں حرف تشبیہ "طرح" موجود ہے اس لیے یہ تشبیہ مرسل ہے۔

تشبیہ موکد:

تشبیہ کی اس قسم میں حرف تشبیہ کو حذف کر دیا جاتا ہے۔ مثال دیکھیے "ماجد سخاوت میں حاتم ہے۔" اس جملے میں "ماجد" مشبہ، "حاتم" مشبہ بہ اور "سخاوت" وجہ شبہ کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن "طرح" یعنی حرف شبہ محذوف ہے۔

تشبیہ مفصل:

تشبیہ کی اس قسم میں "وجہ شبہ" واضح طور پر موجود رہتا ہے۔ جیسے یہ جملہ "حامد بہادری میں شیر کی طرح ہے۔" اس جملے میں وجہ شبہ "بہادری" کو واضح طور پر بیان کیا گیا ہے۔

تشبیہ مجمل:

کبھی کبھی وجہ شبہ بھی محذوف ہوتی ہے جیسے "وہ عصر حاضر کا ارسطو قرار دیا جاتا ہے۔" اس جملے میں "وہ" مشبہ ہے اور "ارسطو" مشبہ بہ لیکن وجہ شبہ "حکمت" کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔

تشبیہ بلیغ:

تشبیہ کی اس قسم میں تشبیہ میں زور پیدا کرنے کے لیے حرف تشبیہ اور وجہ تشبیہ دونوں کو حذف کر دیا جائے گا۔ ایسا کسی بیان میں مزید زور پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ جیسے "محبت زندگی ہے۔"

4.5 استعارہ کی تعریف واقسام

1۔"استعارہ (ع) اسم مذکر، لغوی معنی مانگ لینا، علم زبان کی اصطلاح میں مجاز کی ایک قسم ہے یعنی جب مضاف الیہ کو مضاف سے کچھ تشبیہ کا لگاؤ ہو تو اس مضاف کو استعارہ کہتے ہیں۔ جیسے لعل لب اور سرو قد، یہاں لب کا لعل سے اور سرو کا قد سے استعارہ ہے۔ اگر مشبہ کو چھوڑ کر مشبہ بہ کا ذکر کر کے مشبہ سے مراد لیں تو لعل بمعنی لب اور سرو بمعنی قد ہو گا۔ اس صورت میں استعارے کی پوری پوری تعریف صادق آئے گی۔" (فرہنگ آصفیہ، جلد اول، صفحہ 170)

2۔"استعارہ (ع بالکسر وکسر سوم 1)۔ کسی چیز کا عاریۃً مانگنا۔2۔ علم بیان کی اصطلاح میں حقیقی اور مجازی معنوں کے درمیان تشبیہ کا علاقہ ہونا۔ یعنی حقیقی معنوں کا لباس عاریۃً مانگ کر مجازی معنوں کو پہنانا مذکر، اردو میں بیشتر دوسرے معنی میں مستعمل ہے۔"

(نوراللغات، جلد اول، صفحہ 334)

اوپر کی تعریفوں سے معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ سے مراد وہ صورت ہے جب "مشبہ بہ" کو عین "مشبہ" قرار دیا جاتا ہے۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ "احمد شیر کی طرح بہادر ہے" تو یہ تشبیہ ہے لیکن اگر ہم یہ کہیں کہ "احمد شیر ہے۔" تو یہ استعارہ ہے کیوں کہ یہاں مشبہ بہ "شیر" کو مشبہ "احمد" قرار دیا گیا ہے۔ آپ اسے اس طرح بھی سمجھ سکتے ہیں کہ جب حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا علاقہ ہو تو ایسے مجاز کو استعارہ کہتے ہیں۔ ایک مثال اور دیکھیے، مرزا دبیر کا مصرعہ ہے:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

اس مصرعے میں دبیر نے حضرت علی کرم اللہ وجہ کے صاحب زادے حضرت عباس کی میدان جنگ میں آمد کا بیان کیا ہے۔ حضرت عباس بے پناہ شجیع وبہادر تھے، اسی رعایت سے شاعر نے انہیں شیر کہا ہے۔ یہاں بھی استعارتاً مشبہ بہ "شیر" کو مشبہ "حضرت عباس" قرار دیا گیا ہے۔ استعارے کے ضمن میں یہ بات ضرور یاد رکھنی چاہئے کہ استعارے کی صورت میں مشبہ کی جگہ جو لفظ استعمال کیا جاتا ہے وہ "مستعار لہ" کہلاتا ہے۔ اسی طرح مشبہ بہ کو "مستعار منہ" اور وجہ شبہ کو "وجہ جامع" کہتے ہیں۔ استعارے کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں۔

اسے تشبیہ کا دوں آسرا کیا وہ خود اک چاند ہے پھر چاند سا کیا

اس شعر میں مستعار لہ محبوب ہے، مستعار منہ چاند اور وجہ جامع خوب صورتی ہے۔ دوسرا شعر

کیوں سنے عرض مضطرب مومن   صنم آخر خدا نہیں ہوتا

اس شعر میں مستعار لہ محبوب، مستعار منہ صنم اور وجہ جامع بے حسی و سنگ دلی ہے۔ ایک اور شعر دیکھیے

پلکوں پہ مچل رہے ہیں انجم   کس چاند سے آنکھ جا لڑی ہے

اس شعر میں دو مستعار لہ محبوب اور آنسو اور دو مستعار منہ چاند اور انجم اور وجہ جامع محبوب کا حسن یا آنسوؤں کا چمکنا ہے۔ اب ہم استعارے کی مختلف اقسام سے واقفیت حاصل کریں گے۔ استعارے کو درج ذیل سات اقسام میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

وفاقیہ:

جب مستعار منہ اور مستعار لہ' دونوں ایک جگہ جمع ہوں جیسے یہ شعر:

یہ سنتے ہی تھرا گیا گلہ سارا   کہ راعی نے للکار کر جب پکارا

اس شعر میں بھی دو مستعار لہ اور دو مستعار منہ ہیں۔ گلہ: قوم، پیغمبر: راعی۔ شعر میں پیغمبر کا استعارہ راعی سے کیا ہے اور ایک ہی شخص میں پیغمبر اور راعی کا جمع ہونا ممکن ہے۔ یہاں راعی سے مراد آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات مبارک ہے۔ بچپن میں آپ نے اپنی دایہ حلیمہ سعدیہ کی بکریاں چرائی تھیں۔ اسی رعایت سے شاعر نے آپ صلی اللہ علیہ وسلم کو راعی کہا ہے۔ جس طرح ایک راعی ادھر ادھر بھاگتی اپنی بھیڑوں کو آواز دے دے کر ایک جگہ جمع کرتا ہے اور پھر انہیں راستے پر لے آتا ہے، اسی طرح خدا کا پیغمبر بھی اپنی منتشر اور بے راہ قوم کو تلقین و تربیت اور رہ نمائی کے ذریعے نیکی اور بھلائی کی راہ پر لے آتا ہے۔ اس طرح شعر میں قوم کا استعارہ گلہ کیا گیا ہے۔

عنادیہ :

جب مستعار لہ' اور مستعار منہ کا ایک جگہ جمع ہونا ممکن نہ ہو جیسے یہ شعر:

وہاں تو سیم وزران کی نظر میں خاک نہیں   یہاں ہم ایسے تونگر کہ گھر میں خاک نہیں

اس شعر میں مفلس کو تونگر سے استعارہ کیا ہے۔ یہاں "مفلس" کی حیثیت مستعار لہ' کی ہے جب کہ "تونگر" مستعار منہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مفلس و توانگر کا ایک ہی جگہ جمع ہونا ممکن نہیں ہے۔

مطلقہ :

جب مستعار لہ' اور مستعار منہ کی صفات اور مناسبات میں سے کسی کا ذکر نہ ہو۔ مثال کے طور پر میر انیس کا یہ شعر دیکھیے:

بڑھتے تو کبھی صورت شمشیر نہ رکتے   غصے میں کسی طور سے وہ شیر نہ رکتے

شاعر نے شمشیر یعنی تلوار کی صفت "تیزی" اور شیر کی صفت "بہادری" کا ذکر نہیں کیا ہے جب کہ یہی وہ دو صفات و مناسبات ہیں جو مستعار لہ' اور مستعار منہ دونوں میں موجود ہیں لیکن شعر میں دونوں کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔

مجردہ :

جب صرف مستعار لہ' کے مناسبات کا ذکر ہو۔ جیسے

اقرار ہے صاف آپ کے انکار سے ظاہر ہے مستی شب نرگس مئے خوار سے ظاہر

اس شعر میں شاعر نے آنکھ کا استعارہ نرگس سے کیا ہے اور پھر آنکھ کی رعایت سے اس کے مناسبات "مستی و مئے خواری" کا ذکر کیا ہے، اس لیے یہاں استعارہ مجردہ ہے۔

مرشحہ :

جب صرف مستعار منہ کی صفات اور مناسبات کا ذکر ہو۔ جیسے یہ شعر

نانا سے چھٹے قبر حسن چھوڑ کے آئے اس دشت کے کانٹوں میں چمن چھوڑ کے آئے

اس شعر میں اس واقعہ کا ذکر ہے جب حضرت امام حسینؑ مدینہ سے کربلا کے لیے روانہ ہوئے اور رخصت سے پہلے اپنے نانا یعنی رسول اللہ صلی علیہ وآلہ وسلم اور اپنے بڑے بھائی سیدنا امام حسن مجتبیٰؑ کی قبر مبارک پر حاضری دی۔ شاعر نے چمن کا استعارہ وطن کے لیے کیا ہے۔ دشت اور کانٹوں کا ذکر "وطن" یعنی مستعار منہ کی مناسبت سے کیا گیا ہے۔

تصریحہ :

جب صرف مستعار منہ کا ذکر کریں اور مستعار لہ' محذوف ہو تو اس کو استعارہ تصریحہ یا استعارہ بالتصریح کہا جائے گا۔ مثال ملاحظہ ہو:

آفتاب روز مشتاقاں ہو یارب جلوہ گر شام تنہائی بسر ہوتی ہے کیونکر دیکھیے

اس شعر میں معشوق مستعار لہ ہے، آفتاب مستعار منہ ہے اور جلوہ گری وجہ جامع ہے۔ شعر میں معشوق یعنی مستعار لہ کا ذکر نہیں بلکہ اس کی جگہ مستعار منہ یعنی آفتاب کا ذکر کیا گیا ہے۔ اب چونکہ مستعار لہ یعنی معشوق محذوف ہے اس لیے استعارے کی اس قسم کو استعارہ بالتصریح کہا جائے گا۔

بالکنایہ وتخیلہ:

جب صرف مستعار لہ' کا ذکر کیا جائے اور مستعار منہ محذوف ہو تو ایسی صورت کو استعارہ بالکنایہ کہا جاتا ہے لیکن اس عمل کے لیے کوئی قاعدہ اختیار کیا جانا ضروری ہے۔ اور وہ قاعدہ یہ ہے کہ مستعار منہ کے مناسبات ولوازمات کو برتا جائے جنھیں استعارہ تخیلہ کہا جاتا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

نرگس کی کھلی نہ آنکھ یک چند سوسن کی زباں خدا نے کی بند

مندرجہ بالا شعر میں نرگس کو دیکھنے والے شخص سے اور سوسن کو بولنے والے شخص سے استعارہ کیا ہے۔ آنکھ اور زبان دونوں کے لوازم مستعار لہ' کے لیے بیان کیے ہیں اور یہی استعارہ بالکنایہ وتخیلہ ہے۔

4.6 کنایہ

1۔"(ع) اسم مذکر ا۔ رمز، ایما، اشارہ، مبہم بات، ۲۔ منشا، مراد، مقصد ۳۔ استعارہ، مجاز ۴۔ صرف: جب کوئی مطلب اختصاراً یا بغرض عدم

اظہار ایک یا دو لفظوں میں ادا کیا جائے تو وہ لفظ اسمائے کنایہ کہلاتے ہیں جیسے یوں کیا، ووں کیا، اس طرح بھی سمجھایا اس طرح بھی سمجھایا وغیرہ۔" (فرہنگ آصفیہ، جلد دوم، صفحہ 1657)

2۔"کنایت۔ کنایہ۔ عربی میں کنایت تھا، فارسیوں نے کنایہ کرلیا۔ پہلا مونث، دوسرا مذکر۔' اشارہ، پوشیدہ بات، مبہم بات (اصطلاح علم بیان: دیکھو استعارہ بالکنایہ، اشارے سے کنایہ سے کہنا۔" (نور اللغات، جلد چہارم، صفحہ 146)

کنایہ سے مراد ہے مبہم بات یعنی ایسی بات یا قول جو واضح نہ ہو۔ کنایہ میں لفظ کے لغوی اور لازمی دونوں معنی مراد لیے جاسکتے ہیں۔ جیسے آنسو کو آنکھ کا پانی کہیں۔ آنسو آنکھ کا پانی ہی ہوتا ہے۔ ایک مثال اور دیکھیے

اس چمن میں طائر کم پر اگر میں ہوں تو کیا دور ہے صیاد ابھی اور آشیاں نزدیک ہے

یہاں کم پر سے مراد کم اڑ سکنے سے ہے لیکن پروں کی تعداد کا کم ہونا بھی مراد لیں تو جائز ہوگا۔ کنایہ تین طرح کا ہوتا ہے:

(1) مطلوب موصوف (2) مطلوب صفت (3) مطلوب صفت و موصوف

مطلوب موصوف:

جب کنایہ سے ذات موصوف مراد ہو تو وہ کنایہ مطلوب موصوف ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ (1) کنایہ قریب (2) کنایہ بعید

کنایہ قریب :

اگر کسی خاص موصوف کی صفت کو بول کر اس سے موصوف مراد لیں تو اس کو کنایہ قریب کہتے ہیں۔ جیسے یہ مصرع:

دیکھے تو غش کرے ارنی گوئے اوج طور

یہاں "ارنی گوئے اوج طور" یعنی کوہ طور کی چوٹی پر خدا سے ہم کلام ہونے والا۔ اس سے مراد حضرت موسیٰ کی ذات ہے۔ ایک اور مثال ملاحظہ ہو

غیرت ماہ کہے خسرو انجم مجھ کو نام کو داغ ہوں کیا جانتے ہو تم مجھ کو

اس شعر میں سورج کو "خسرو انجم" یعنی ستاروں کا بادشاہ کہہ کر کنایہ کیا ہے۔ اسی طرح "آب آتشیں" یا "آتش سیال" کہہ کر شراب کو اور "جلاد فلک" کہہ کر مریخ کو مراد لیتے ہیں۔

کنایہ بعید:

اگر بحیثیت مجموعی چند اوصاف سے کوئی ایک موصوف مراد ہو تو ایسی صورت کو "کنایہ بعید" کہتے ہیں۔ جیسے

ساقی وہ دے ہمیں کہ ہوں جس سے سب بہم محفل میں آب و آتش و خورشید ایک جا

اس شعر میں شراب کو آب، آتش اور خورشید قرار دیا ہے۔ اس طرح یہاں تین صفات سے محض ایک موصوف مراد ہے، اس لیے یہ کنایہ بعید کہا جائے گا۔

مطلوب صفت:

جب کنایہ سے محض صفت مطلوب ہو تو اس کو "کنایہ مطلوب صفت" کہتے ہیں۔ اس کی تین قسمیں ہیں۔

ایماواشارہ:

اگر لازم بول کر صفت مقصودہ جلد سمجھ میں آجائے تو اسے "ایماواشارہ" قرار دیا جائے گا۔ جیسے:

کیا ہم نے لے لیا تھا الجھتا جو کوئی خار　　　جوں گل ہم اس جہاں سے دامن کشاں چلے

"دامن کشاں" سے دامن بچاتے ہوئے گزرنا فوراً سمجھ میں آجاتا ہے۔ کوئی ابہام پیدا نہیں ہوتا، ایک اور مثال دیکھیے:

دامن سنبھال۔ باندھ کمر۔ آستیں چڑھا

"دامن سنبھال"، "باندھ کمر"، "آستیں چڑھا" ان تینوں میں آمادہ اور تیار ہونا مراد ہے جو فوراً سمجھ میں آجاتا ہے۔

رمز:

اس میں بھی لازم بول کر ملزوم صفت ہی مراد لی جاتی ہے لیکن اس کو سمجھنے میں کسی قدر تامل اور غور کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اس کے علاوہ کنایہ درمیانی واسطہ بھی رکھتا ہو جیسے لمبے قد والا کہہ کر کوئی احمق شخص مراد لیا جائے کیونکہ کہا جاتا ہے کہ لمبے آدمی کی عقل گھٹنوں میں ہوتی ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

خاک اڑتی تھی منہ پر حرم شیر خدا کے
تھا چیں بہ جبیں فرش بھی جھونکوں سے ہوا کے

فرش کا "چیں بہ جبیں" ہونا کنایہ ہے سمٹ جانے سے۔ ایک اور مثال دیکھیے:

ہمارے جامہ کہنہ سے مے کی بو نہ گئی

پرانے لباس سے شراب کی بو نہ جانا کنایہ ہے بڑھاپے تک شراب نوشی کا۔ درج ذیل شعر بھی رمز کی اچھی مثال ہے۔

ہونٹوں پہ تھے دانت سر پہ تھے ہاتھ　　　سر سے جو ہٹے جگر پہ تھے ہاتھ

ہونٹوں کو دانت سے دبانا نیز سر اور جگر پر ہاتھ رکھنا کنایہ ہے بے حد پچھتانے اور رنجیدہ ہونے کا۔

تلویح:

یہ کنایہ کی وہ صورت ہے جب لازم سے ملزوم مراد لینے تک کئی واسطے ہوں اور کسی ایک لازم سے جو ملزوم مطلوب ہو وہ درمیان میں کئی واسطے رکھتا ہو۔ مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ:

"حضرت نظام الدین اولیاء کے گھر سے روزآنہ کئی ٹوکرے پیاز کے چھلکے باہر پھینکے جاتے تھے۔"

مندرجہ بالا عبارت سے درج ذیل نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ پہلا یہ کہ حضرت کے یہاں پیاز بہت کھائی جاتی تھی۔ دوسرا یہ کہ ان کے یہاں کھانا کافی مقدار میں پکتا تھا۔ تیسرا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ لوگوں کی کثیر تعداد ان کے یہاں کھانا کھاتی تھی۔ آخری اور لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ حضرت نظام الدین اولیاء بے حد سخی تھے۔ اس طرح کثیر تعداد میں پیاز کا خرچ اور حضرت نظام الدین اولیاء کے سخی و مہماں نواز ہونے کے درمیان کئی واسطے موجود ہیں اس لیے یہ کنایہ کی تلویحی صورت ہے۔ ایک مثال اور ملاحظہ ہو۔

کیا ہو بیان داد و دہش ایسے شخص کا　　　　بندھواتا ہو جو توڑوں کا منہ کچے سوت سے

اس شعر میں بھی سخاوت کے کئی لوازمات بیان ہوئے ہیں۔ کچے سوت سے تھیلیوں کے منہ باندھنا پہلا درجہ، منہ کچے سوت سے اس لیے باندھنا کہ کھولنے میں زیادہ وقت نہ لگے اور دقت نہ ہو۔ تھیلیوں کے منہ کھلنے میں زیادہ وقت اس لیے نہ لگے کہ حاجت مند کی ضرورت بغیر کسی تاخیر کے پوری کی جاسکے۔ آخری اور لازمی نتیجہ یہ کہ شخص مذکور بے انتہا سخی ہے۔

مطلوب صفت و موصوف:

کنایہ کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ کبھی موصوف کے لیے صفت کا اثبات کیا جاتا ہے اور کبھی موصوف سے صفت کی نفی بھی مقصود ہوتی ہے۔ پہلے دیکھیے موصوف کے لیے صفت کے اثبات کی ایک مثال۔

عشق کے ہیں مقام سخت کڑے　　　　تجھ کو بھرنے پڑیں گے کچے گھڑے

کچے گھڑے بھرنے سے مراد ہے انتہائی مشکل کام انجام دینا چونکہ کچے گھڑے میں پانی بھرنا انتہائی مشکل بلکہ تقریباً ناممکن ہے۔ اس شعر میں یہ صفت عشق کی قرار دی گئی ہے یعنی "کارِ محال" انجام دینا صفت ہے اور اس صفت کا حامل یعنی موصوف عشق ہے۔ اس طرح یہ موصوف کے لیے صفت کا اثبات ہے۔ اب موصوف سے صفت کی نفی کی بھی ایک مثال ملاحظہ ہو۔

غرض عیب کیجیے بیاں اپنے کیا کیا　　　　کہ بگڑا ہوا یاں ہے آوے کا آوا

آوے کا آوا بگڑنا یعنی کسی کام کا بھی درست نہ ہونا۔ اس شعر میں آوے کا آوا بگڑنے سے مراد ہے شاعر (متکلم) میں کسی بھی خوبی کا نہ پایا جانا۔ اس طرح یہاں موصوف کے لیے صفت کی نفی پائی جاتی ہے۔

کنایہ کی مندرجہ بالا تین اقسام کے علاوہ ایک اور قسم بھی ہے جسے "تعریض" کہا جاتا ہے۔ جب کنایہ موصوف کے ذکر سے خالی ہو تو اسے "تعریض" کہتے ہیں۔ درج ذیل شعر "تعریض" کی ایک اچھی مثال ہے۔

وہ حسن کی دنیا ہے جل جاؤ کہ مرجاؤ واں　　　　کس کو ہے پروائے بربادیِ پروانہ

یہاں "حسن کی دنیا" سے مراد محبوب ہے جس کا ذکر نہیں کیا گیا۔ دوسرے مصرعے میں بھی "کس کو" سے مراد بھی محبوب ہے لیکن اس کا ذکر نہیں۔ اس طرح اس شعر میں "تعریض" پائی جاتی ہے۔

4.7 مجازِ مرسل

1۔ "(ع) اسم مذکر۔ علم بیان میں اس مجاز یا صنعت بیانیہ سے مراد ہے جس میں سبب سے مسبب، ظرف سے مظروف، کل سے جزو، لازم سے ملزوم، ذکر سے صاحب ذکر مراد لے سکتے ہیں۔"　　　　(فرہنگ آصفیہ، جلد سوم، 2047)

2۔ "مجاز (ع) لغوی معنی راہ، 1۔ مذکر۔ حقیقت کے برعکس، جو حقیقت نہ ہو 2۔ وہ کلمہ جو اپنے حقیقی معنی کے خلاف مستعمل ہو مگر اس کے حقیقی معنی متروک نہ ہوگئے ہوں۔ مجازِ مرسل (ف) مذکر علم بیان میں اس مجاز سے مراد ہے جس میں سبب سے مسبب، ظرف سے

مظروف، کل سے جزو وغیرہ مراد لے سکتے ہیں۔ مجازی اور حقیقی معنی میں تشبیہ کا علاقہ ہے تو استعارہ کہیں گے اور اگر تشبیہ کے سوا کوئی اور علاقہ ہو تو مجاز مرسل۔" (نوراللغات، جلد چہارم، صفحہ 495)

مندرجہ بالا تعریفات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ جب کسی لفظ کو حقیقی معنی کے علاوہ مجازی معنی میں استعمال کیا جائے اور حقیقی و مجازی معنوں میں تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق ہو تو اسے "مجاز مرسل" کہتے ہیں۔ تشبیہ کے علاوہ کسی بھی لفظ کے حقیقی و مجازی معنوں میں جو دوسرے علاقے ہو سکتے ہیں وہ درج ذیل ہیں:

جزو اور کل کا علاقہ:

اگر کسی ایک لفظ کو بطور جزو بول کر کل مراد لیا جائے تو یہاں پر جزو و کل کا علاقہ پایہ جائے گا۔ ایک مثال ملاحظہ ہو۔

طول و عرض اتنا نہ دے تو آشیاں کو عندلیب　　　　مشت پر کے واسطے کافی ہے مشت خار و خس

اس شعر میں جزو یعنی "مشت پر" سے مراد کل یعنی عندلیب (بلبل) کا پورا جسم ہے۔ اس طرح جزو کہہ کر کل مراد لیا گیا ہے۔

4.6.2 **سبب اور نتیجہ کا تعلق:** جب سبب کا ذکر کر کے مسبب یعنی نتیجہ مراد لیا جائے مثلاً یہ کہا جائے کہ فلاں کا کام میرے ہاتھ میں ہے۔ یہاں ہاتھ میں ہونے سے مراد اختیار میں ہونا ہے کیونکہ اختیار و قابو کو ظاہر کرنے والے اکثر افعال ہاتھ سے ہی انجام پاتے ہیں جیسے کسی کو مارنا یا کسی کے خلاف تحریری کارروائی کرنا وغیرہ۔ سبب اور نتیجے کے تعلق کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔

عاشق بے دل ترا یاں تک توجی سے سیر تھا　　　　زندگی کا اس کو جو دم تھا دم شمشیر تھا

اس شعر میں سیر ہونے سے مراد بیزار ہو جانا ہے۔ یعنی سیری یا آسودگی بیزاری کا سبب ہے۔ اس طرح سیری اور بیزاری میں سبب اور نتیجہ کا تعلق پایا جاتا ہے۔

ظرف اور مظروف کا لگاؤ:

یعنی ظرف بول کر مظروف مراد لیا جائے مثلاً ہم یہ کہیں کہ مجھے بھی ایک گلاس دینا۔ اب یہاں گلاس یعنی ظرف مطلوب نہیں ہے بلکہ اس گلاس میں جو پانی (مظروف) ہے وہ مطلوب ہے۔ ایک اور مثال دیکھیے

ہو شوق پر خلوص تو مانع نہیں حدود　　　　دریا رواں دواں ہے کناروں کے باوجود

دریا محض ظرف ہے اصلاً پانی (مظروف) رواں دواں ہے۔ یہی ظرف اور مظروف کا تعلق ہے۔

حال اور ماضی کا علاقہ:

اگر کسی موجودہ شئے کا نام گذشتہ زمانے کے لحاظ سے لیا جائے تو یہ تعلق ماضی و حال کا علاقہ قرار پائے گا۔ جیسے یہ شعر دیکھیے:

اطاعت اور خداوندی کی جب نسبت بہم ٹھہری　　　　تو اس ناچیز مشت خاک کا پھر امتحاں کیوں ہو

انسان مٹی کا پتلا ہے یعنی اللہ نے اسے مٹی سے بنایا ہے اس طرح مشت خاک ہونا اس کا ماضی ہے لیکن "اس ناچیز" سے مراد زمانۂ حال میں وہ خود ہے۔ اس طرح یہاں حال اور ماضی کا علاقہ ہے۔

حال اور مستقبل کا تعلق:

کسی موجودہ شئے کو اس کی آئندہ یعنی آگے آنے والی صورت یا حالت کی رعایت سے پکارنا مثال کے طور پر علم دین حاصل کرنے والے کسی طالب علم کو مولوی صاحب کہہ کر مخاطب کرنا حالانکہ اس نے ابھی مولوی کی سند حاصل نہیں کی ہے۔ مثلاً یہ شعر

بیزار ہیں سب ایک بھی شفقت نہیں کرتا   سچ ہے کوئی مردے سے محبت نہیں کرتا

متکلم سے کوئی بھی شفقت و محبت کا معاملہ نہیں رکھتا، چونکہ اسے اب اپنی زندگی سے کوئی امید نہیں ہے اس لیے وہ خود کو مردہ تصور کرتے ہوئے یہ شکوہ کر رہا ہے کہ مردے سے بھلا کون محبت کرے گا یا انسیت رکھے گا۔ ظاہر ہے کہ اس کا مرجانا مستقبل میں ہی متوقع ہو سکتا ہے۔

اصل شئے اور آلہ کا تعلق:

جب کسی شئے کی جگہ اس آلہ کا بیان ہو جس سے وہ شئے عملی صورت لے مثلاً "زبان" کا ذکر کر کے "بات" مراد لینا۔ ظاہر ہے کہ زبان بات کرنے کے آلے یا عضو کی حیثیت رکھتی ہے۔ مثال ملاحظہ ہو

رزق مل جائے گا اے سائل پہ بے جا ہے سوال   دیکھ لے بے شیر طفل بے زباں رہتا نہیں

اب یہاں بچے کے بے زباں ہونے سے مراد یہ نہیں ہے کہ اس کے منہ میں زبان نہیں ہے بلکہ ابھی وہ بات نہیں کر سکتا۔

4.6.7 **مقید اور مطلق کا لگاؤ:** کسی خاص شئے کے لیے مقرر یا مقید لفظ بول کر کوئی عام معنی مراد لینا مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے

نگاہ ناز میں رحم اور قتل دونوں تھے شہید اس کا جیا گر نہیں مرا بھی نہیں۔ محبوب کی نگاہ ناز سے گھائل ہو کر مرنے والا مقتول ہو گا لیکن شاعر نے اس کی جگہ لفظ "شہید" کو برتا ہے جو مقتول کی ایک خاص قسم ہے۔ یعنی مقتول عام قتل کیے جانے والے کو کہتے ہیں جب کہ شہید کسی خاص مقصد کے لیے جان دیتا ہے یا اس کی جان لی جاتی ہے۔

4.8 اکتسابی نتائج

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- "علم بلاغت" کسی علم کا نام نہیں ہے، بلکہ بلاغت ایک تصور ہے۔ بلاغت اس صورت حال کی تصوراتی شکل کو کہا جا سکتا ہے جو زبان کو حسن اور خوبی کے ساتھ استعمال کرنے سے ظہور میں آتی ہے۔
- "علم بیان" سے مراد وہ علم ہے جو ہم کو یہ سکھاتا ہے کہ ہم ایک ہی مضمون اور مطلب کو مختلف اور زیادہ واضح طریقوں سے کس طرح ادا کر سکیں۔
- علم بیان سے ہم کسی بھی لفظ کے حقیقی یا مجازی معنی سے واقف ہوتے ہیں اور انہیں فنکارانہ طور پر استعمال کرنا سیکھتے ہیں۔
- لفظ کے مجازی معنی مراد لینے کا مطلب ہے کہ اگر یہ کہا جائے کہ "شیر آرہا ہے" تو یہ کسی بہادر اور طاقت ور شخص کے آنے کی خبر ہو۔
- مجازی نقطۂ نظر سے الفاظ کے استعمال کی چار اہم صورتیں ہیں تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل۔

- کسی ایک شئے یا شخص کو کسی دوسری شے یا شخص سے کسی مماثلت کی بناء پر ہم پلہ یا اسی کے مانند قرار دینا تشبیہ کہلاتا ہے۔
- تشبیہ کے پانچ ارکان ہوتے ہیں۔ مشبہ، مشبہ بہ، وجہ شبہ، حرف تشبیہ اور غرض تشبیہ۔
- جس شے یا شخص کو تشبیہ دی جاتی ہے اسے "مشبہ" کہتے ہیں۔
- جس شے یا شخص سے تشبیہ دی جائے اسے "مشبہ بہ" کہتے ہیں۔
- جس مماثلت کی بناء پر تشبیہ دی جائے اسے "وجہ شبہ" کہتے ہیں۔
- ارکان تشبیہ میں حذف و اضافے کے لحاظ سے تشبیہ کی درج ذیل اقسام قرار دی جاتی ہیں۔ تشبیہ مرسل، تشبیہ موکد، تشبیہ مفصل، تشبیہ مجمل، تشبیہ بلیغ۔
- استعارہ سے مراد وہ صورت ہے جب "مشبہ بہ" کو عین "مشبہ" قرار دیا جاتا ہے۔ مثلاً اگر ہم یہ کہیں کہ "احمد شیر ہے۔" تو یہ استعارہ ہے۔
- استعارے کو درج ذیل سات حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے: وفاقیہ، عنادیہ، مطلقہ، مجردہ، مرشحہ، تصریحہ، بالکنایہ و تخیلہ۔
- کنایہ میں لفظ کے لغوی اور لازمی دونوں معنی مراد لیے جاسکتے ہیں۔ جیسے آنسو کو آنکھ کا پانی کہیں۔ آنسو آنکھ کا پانی ہی ہوتا ہے۔
- کنایہ تین طرح کا ہوتا ہے۔ پہلا مطلوب موصوف، دوسرا مطلوب صفت اور تیسرا مطلوب صفت و موصوف۔
- جب کنایہ سے ذات موصوف مراد ہو تو وہ کنایہ مطلوب موصوف ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ ایک کنایہ قریب دوسری کنایہ بعید۔
- جب کنایہ سے محض صفت مطلوب ہو تو اس کو "کنایہ مطلوب صفت" کہتے ہیں۔
- کنایہ مطلوب صفت کی تین قسمیں ہیں۔ پہلی ایماو اشارہ، دوسری رمز اور تیسری تلویح۔
- کنایہ مطلوب صفت و موصوف میں کبھی موصوف کے لیے صفت کا اثبات کیا جاتا ہے اور کبھی موصوف سے صفت کی نفی بھی مقصود ہوتی ہے۔
- کنایہ کی ایک اور قسم بھی ہے جسے "تعریض" کہا جاتا ہے۔ جب کنایہ موصوف کے ذکر سے خالی ہو تو اسے "تعریض" کہتے ہیں۔
- جب کسی لفظ کو حقیقی کے علاوہ مجازی معنی میں استعمال کیا جائے اور حقیقی و مجازی معنوں میں تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق ہو تو اسے "مجاز مرسل" کہتے ہیں۔
- مجاز مرسل کی اقسام: جزو اور کل کا علاقہ، سبب اور نتیجہ کا تعلق، ظرف اور مظروف کا لگاؤ، حال اور ماضی کا علاقہ، حال اور مستقبل کا تعلق، اصل شئے اور آلہ کا تعلق اور مقید و مطلق کا تعلق۔

4.9 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
امجد	:	بزرگ تر

موکد	:	تاکید کرنے والا
شجیع	:	شجاعت کا حامل، بہادر
مفصل	:	تفصیل کا حامل
مجمل	:	مختصر، خلاصہ
راعی	:	نگہبان، چرواہا، مویشی چرانے والا
بلیغ	:	بلاغت کا حامل
نرگس	:	انسانی آنکھ سے مشابہ ایک پھول
تعریفات	:	تعریف کی جمع
سوسن	:	ایک پھول جس کی پتیوں کو زبان سے تشبیہ دی جاتی ہے۔
فصیح	:	فصاحت کا حامل
مبہم	:	جو واضح نہ ہو، گول مول، مشکوک
مریخ	:	نظام شمسی کا ایک سیارہ (Venus)
وسعت	:	پھیلاؤ
خورشید	:	سورج
مجاز	:	حقیقت کے برعکس، جو حقیقی نہ ہو
کار محال	:	مشکل کام
مماثلت	:	شباہت، یکسانیت
ظرف	:	برتن
حذف	:	دور کر دینا، نکال دینا،
مظروف	:	جو برتن میں ہو
محذوف	:	جو حذف کر دیا گیا ہو، نکال دیا گیا ہو
متکلم	:	بات کہنے والا، کلام کرنے والا

4.10 نمونہ امتحانی سوالات

4.10.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ تشبیہ کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ تشبیہ کے کتنے ارکان ہوتے ہیں؟

3۔ لفظ "کنایہ" مذکر ہے یا مونث؟

4۔ استعارے کی کتنی اقسام بیان کی جاتی ہیں؟

5۔ الفاظ کے استعمال کی کل کتنی صورتیں ہیں؟

6۔ ”خسروانجم سے کیا مراد ہے؟

7۔ ”جلاد فلک“ کس سیارے کو کہا جاتا ہے؟

8۔ ”احمد شیر ہے۔“ یہ استعارہ ہے یا تشبیہ؟

9۔ ”تعریض“ کا تعلق کنایہ سے ہے یا مجاز مرسل سے؟

10۔ ”آتش سیال“ سے کیا مراد ہے؟

4.10.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ تشبیہ کسے کہتے ہیں؟ مثالوں سے واضح کیجیے۔

2۔ استعارہ کی تعریف کیجیے اور مثالیں دیجیے۔

3۔ کنایہ کسے کہتے ہیں؟ اس کے اقسام بیان کیجیے۔

4۔ مجاز مرسل کے بارے میں لکھیے۔

5۔ ”مستعار منہ“ سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

4.10.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ تشبیہ کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کے ارکان پر روشنی ڈالیے۔

2۔ استعارہ اور تشبیہ میں کیا فرق ہے؟ معہ امثال واضح کیجیے۔

3۔ کنایہ کی مختلف صورتیں کیا ہیں؟ تفصیل سے گفتگو کیجیے۔

4.11 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔ حدائق البلاغت — مولانا محمد مبین

2۔ درس البلاغت — شمس الرحمٰن فاروقی

3۔ علم البلاغت — پروفیسر عبد المجید

4۔ آئینہ بلاغت — مرزا محمد عسکری

اکائی 5: علم بدیع

اکائی کے اجزا

5.0 تمہید
5.1 مقاصد
5.2 علم بدیع
5.3 صنائع لفظی
5.3.1 صنعت تجنیس
5.3.2 صنعت تلمیح
5.4 صنائع معنوی
5.4.1 مراعاۃ النظیر
5.4.2 صنعت تضاد
5.4.3 حسن تعلیل
5.5 اکتسابی نتائج
5.6 کلیدی الفاظ
5.7 نمونۂ امتحانی سوالات
5.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
5.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
5.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
5.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

5.0 تمہید

انسان اپنے جذبات واحساسات نیز افکار و احوال کا سب سے موثر اور مربوط اظہار زبان کے ذریعے سے ہی کر سکتا ہے۔ یہاں زبان سے مرادوہ خاص عضو تکلم نہیں ہے جس کے ذریعے ہم مختلف قسم کی آوازیں نکالنے پر قادر ہیں بلکہ لفظوں اور جملوں پر مشتمل وہ با معنی و مربوط کلام ہے جو اظہار کی دو صورتوں یعنی تحریر و تقریر سے وجود میں آتا ہے اور جسے ہم بات یا سخن بھی کہتے ہیں۔ یہ با معنی و مربوط اظہار

چاہے گفتگو یا تقریر کی صورت میں ہو یا تحریر میں اگر اس میں الفاظ یا جملوں کی ادائیگی کے دوران وزن و بحر اور ردیف و قوافی کا خیال نہ رکھا جائے تو اسے نثر کہا جائے گا اور اگر اس میں ردیف و قوافی اور اوزان و بحور کا التزام و اہتمام کیا جائے تو اسے نظم کہیں گے۔ نثر کی بھی طرز ادا اور اسلوب اظہار کے لحاظ سے دو صورتیں ہیں ایک عام نثر اور دوسری ادبی نثر۔ عام نثر میں تقریر و تحریر کا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ جو بات کہی یا لکھی جا رہی ہے وہ اپنے تمام تر مفہوم کے ساتھ سننے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ جب کہ ادبی نثر میں محض بات کو قاری یا سامع تک پہنچانا ہی مقصد نہیں ہوتا بلکہ ادبی محاسن کے ذریعے اسے کیف و انبساط بہم پہنچانا بھی ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ادبی نثر، نظم یا شاعری کی ہی طرح تشبیہ و استعارہ، صنائع لفظی و معنوی اور تلمیح و علائم جیسے عناصر کی حامل ہوتی ہے لیکن شاعری کے مقابلے میں نثری ادب پاروں میں ان کا التزام و اہتمام کسی قدر کم ہوتا ہے۔ بہر حال صنائع لفظی و معنوی کی اہمیت فن شعر گوئی کے نقطۂ نظر سے ہمیشہ رہے گی گو کہ آج کی شاعری میں ان کا التزام و اہتمام نہ کے برابر کیا جا رہا ہے ہاں ردیف و قوافی، اوزان و بحور اور علامت و استعارے کی اہمیت آج بھی ہے اور دور حاضر کے سنجیدہ شعراء آج بھی ان ادبی و شعری عناصر کو حتی المقدور اپنی شعری تخلیقات میں برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔

لیکن ہماری قدیم شاعری کا سب سے بڑا حسن ہی یہی ہے کہ وہ اعلیٰ ادبی و شعری عناصر سے مملو و متصف ہے۔ جب ہم سودا، درد، میر، غالب، مومن، انشاء، مصحفی، ذوق، انیس، دبیر، ضمیر، آتش، اقبال وغیرہ کے کلام کو پڑھتے ہیں تو ان کے کلام کے ایک بڑے حصے کی تفہیم اور اس سے کیف و انبساط حاصل کرنے سے محروم رہ جاتے ہیں اور اس محرومی کا سبب تشبیہ و استعارے، صنائع لفظی و معنوی اور تلمیح و علامت نگاری جیسے ادبی و شعری عناصر سے ہماری ناواقفیت ہے۔ یہی وہ سبب ہے جس کی بناء پر آپ کو اس اکائی کے ذریعے چند اہم ادبی و شعری صنعتوں مثلاً تجنیس، تلمیح، مراعاۃ النظیر، تضاد اور حسن تعلیل سے واقف کرایا جا رہا ہے۔

5.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- علم بدیع کی تعریف اور اس کی اہم اقسام کی وضاحت کر سکیں۔
- صنعت تجنیس کی تعریف اور اس کی اہم خصوصیات بیان کر سکیں۔
- صنعت تلمیح اور شاعری میں اس کی اہمیت و افادیت پر روشنی ڈال سکیں۔
- صنعت مراعاۃ النظیر اور شعر و ادب کی تزئین میں اس کے کام کی وضاحت کر سکیں۔
- صنعت تضاد کی تعریف اور شاعری میں کی معنوی کو واضح کر سکیں۔
- صنعت حسن تعلیل اور اس کے استعمال پر روشنی ڈال سکیں۔

5.2 علم بدیع

لفظ "بدیع" عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں انوکھا، نادر، نیا، نو ایجاد شئے وغیرہ۔ لفظ "علم" بھی عربی زبان کا ہی لفظ ہے جس کے معنی ہیں جاننا، آگاہی، واقفیت وغیرہ۔ ان دونوں الفاظ کے مفہوم کو یکجا کر لیں تو ظاہر ہوتا ہے کہ کسی بھی کلام میں جو لفظی اور معنوی

خوبیاں پائی جاتی ہیں ان کی شناخت اور پہچان جس علم سے ہوتی ہے اسے ”علم بدیع“ کہتے ہیں۔ ”حدائق البلاغت“ کے مطابق ”علم بدیع“ کی تعریف درج ذیل ہے:

”بدیع ایک علم ہے کہ اس سے چند امور ایسے معلوم ہوتے ہیں کہ وہ کلام کی خوبی کے باعث ہیں۔ اور ان امور سے خوبی کلام کی جب ہے کہ پہلے علم معانی اور علم بیان کے قواعد سے مزین ہو چکا ہو۔“ (حدائق البلاغت از میر شمس الدین فقیر، صفحہ نمبر 64)

سحر بدایونی کے مطابق:

”علم بدیع علم محسنات کلام کا ہے جو الفاظ و معنی میں ہوتے ہیں، لیکن وہ محسنات بر سبیل استحسان ہوں نہ بر سبیل وجوب یعنی کلام کا درست ہونا حسب قواعد علم معانی و بیان کے ضرور ہے۔ اگر صنائع بھی ہوں تو مستحسن ہوگا ورنہ کچھ مضائقہ نہیں۔“

(معیار البلاغت از سحر بدایونی، صفحہ نمبر 43)

علم بدیع کی ایک اور تعریف سجاد مرزا نے ان الفاظ میں کی ہے:

”اس علم کو جس سے تحسین و تزئین کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں، علم بدیع کہتے ہیں۔“

(تسہیل البلاغت از سجاد مرزا، صفحہ نمبر 167)

علم بدیع کی ایک دوسری تعریف علامہ روحی کی تصنیف ”دبیر“ سے ملاحظہ ہو:

”علم بدیع وہ علم ہے جس سے تزئین و آرائش کلام کے اسباب و وجوہ معلوم ہوتے ہیں۔ شرط یہ ہے کہ کلام معانی و بیان کے معیار پر پورا اتر چکا ہو۔ اسباب وجوہ آرائش کو اصطلاح میں صنعت (جمع صنائع) کہتے ہیں۔ اور ان صناعات کی دو قسمیں ہیں: معنوی و لفظی۔“

(دبیر از علامہ روحی، صفحہ نمبر 282)

مندرجہ بالا تعریفات کے نتیجے میں درج ذیل نکات ”علم بدیع“ کے تعلق سے سامنے آتے ہیں۔

1. محاسن کلام کا علم ”علم بدیع“ کہلاتا ہے۔
2. یہ محاسن ”الفاظ“ اور ”معانی“ دونوں میں پیدا کیے جاتے ہیں۔
3. ان لفظی و معنوی محاسن کلام کے التزام و اہتمام سے قبل کلام کا معانی و بیان کے لحاظ سے درست ہونا ضروری ہے۔
4. تحسین و تزئین کلام کے طریقے لفظ و معانی دونوں سطحوں پر اختیار کیے جاتے ہیں۔
5. تزئین کلام کی ان صورتوں یا ان طریقوں کو ”صنائع“ کہا جاتا ہے۔
6. اگر لفظ کی سطح پر تزئین و تحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو ”صنائع لفظی“ کہتے ہیں۔
7. اگر معنی کی سطح پر تزئین و تحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو ”صنائع معنوی“ کہا جاتا ہے۔

''علم بدیع'' سے متعلق ان اہم نکات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب اس کی دو اقسام یعنی ''صنائع لفظی اور ''صنائع معنوی'' پر جنھیں عام طور پر ''صنائع''اور ''بدائع''کہا جاتا ہے،الگ الگ گفتگو کریں گے۔

5.3 صنائع لفظی

اگر لفظ کی سطح پر تزئین و تحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو ''صنائع لفظی'' کہتے ہیں۔وہ تمام صنعتیں یعنی تحسین وتزئین کلام کی وہ تمام صورتیں جو ''لفظ'' کی سطح پر اختیار کی جائیں انہیں ''صنائع لفظی'' کہا جاتا ہے۔صنائع لفظی میں جو صنعتیں شامل ہیں ان کی تعداد خاصی ہے۔صاحب حدائق البلاغت نے صنائع لفظی کی کل تعداد بارہ قرار دی ہے جو اس طرح ہیں۔

1۔صنعت تجنیس 2۔صنعت ردالعجز علی الصدر 3۔صنعت لزوم مالا یلزم 4۔صنعت منقوطہ

5۔صنعت مقطع 6۔صنعت سجع 7۔صنعت موازنہ 8۔صنعت ذو قافتین 9۔صنعت متلون

10۔صنعت تلمیح 11۔صنعت تنسیق الصفات 12۔صنعت توشیح

صنائع لفظی میں سے اس اکائی میں ہم صرف صنعت تجنیس اور تلمیح پر گفتگو کریں گے۔

5.3.1: صنعت تجنیس:

صنعت تجنیس سے مراد وہ صنعت ہے جس میں دو ایسے الفاظ کلام میں لائے جاتے ہیں جو تلفظ اور تحریر میں یکساں ہوتے ہوئے معنی کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں جیسے ''کان''۔اس لفظ کے دو معانی پائے جاتے ہیں ایک عضو سماعت یعنی جس سے ہم سنتے ہیں،دوسرے زمین کے اندر کا وہ حصہ جہاں معدنیات جیسے کوئلہ،سونا،چاندی،تانبہ وغیرہ پائے جاتے ہیں اور جنھیں زمین کھود کر باہر نکالا جاتا ہے۔صنعت تجنیس کی نو قسمیں ہیں:

1۔تجنیس تام 2۔تجنیس مرکب 3۔تجنیس مرفو 4۔تجنیس خطی 5۔تجنیس محرف 6۔تجنیس مزیل 7۔تجنیس ناقص وزائد 8۔تجنیس مطرف 9۔تجنیس مضارع

(1) تجنیس تام:

تجنیس تام سے مراد دو ایسے الفاظ کا استعمال ہے جو نوع یا قسم میں،اعداد میں،ترتیب حروف میں اور حرکات وسکنات میں یکساں ہوں لیکن معنی کے لحاظ سے مختلف ہوں۔صنعت تجنیس تام کی دو قسمیں ہیں۔1۔تجنیس تام مماثل،2۔تجنیس تام مستوفی۔

(الف) تجنیس تام مماثل: کوئی بھی دو لفظ جو نوع،اعداد،ترتیب حروف اور حرکات وسکنات میں یکساں ہوں اور وہ یا تو ''اسم'' کی حیثیت رکھتے ہوں یا ''فعل'' کی یا پھر ''حرف'' کی جیسے لفظ ''گہنا''۔اس لفظ کے ایک معنی ہیں زیور اور دوسرے معنی ہیں گرہن لگنے کے اور یہ لفظ ''اسم'' ہے۔مثال ملاحظہ ہو

طلائی وہ بندہ پڑا کان میں زرخالص ایسا کہاں کان میں

مندرجہ بالا شعر میں لفظ"کان" کے دو معنی ہیں ایک عضوسماعت دوسرا معدن۔اسی طرح لفظ"کھلا" جو فعل ہے اور جس کا استعمال درج ذیل مصرعوں میں اس طرح کیا گیاہے: 1۔ کعبۂ امن واماں کا در کھلا 2۔ خسرِ وآفاق کے منہ پر کھلا

یہاں پہلے"کھلا" کے معنی کھلنے کے ہیں اور دوسرے معنی زیب دینے کے ہیں۔اسم اور فعل کے بعد اب ایک مثال"حرف" کی دیکھیے:

یوسف سے عزیز کو جہاں میں　　　قسمت نے زلیخا سے چھڑایا

اوپر درج شعر میں"سے" کا استعمال دو معنوں میں کیا گیاہے، پہلے شعر میں بمعنی"مثل"اور دوسرے شعر میں بمعنی

(ب) تجنیس تام مستوفی: اگر دو الفاظ میں سے ایک اسم ہو اور دوسرا فعل یا حرف تو ایسی صورت کو تجنیس مستوفی کہا جاتا ہے جیسے:

کہا دل نے مرے دیکھی جو وہ مانگ　　　کہ ہے یہ رات آدھی کچھ دعا مانگ

لفظ"مانگ" پہلے مصرعے میں اسم کی حیثیت رکھتاہے اور دوسرے مصرعے میں فعل کی اس لیے یہاں صنعت تجنیس تام مستوفی ہے۔

(2) تجنیس مرکب:

اگر دو ایسے الفاظ استعمال ہوں جن میں ایک مفرد ہو اور ایک مرکب تو ایسی صورت کو تجنیس مرکب کہتے ہیں۔ تجنیس مرکب دو طرح کی ہوتی ہے۔1۔ تجنیس مرکب متشابہ 2۔ تجنیس مرکب مفروق

(الف) تجنیس مرکب متشابہ: اگر دونوں لفظ بولنے میں یکساں ہوں اور ان میں سے ایک مفرد اور دوسرا مرکب ہو جیسے اس شعر میں ہے:

قاتل نے لگایا نہ کبھی زخم پہ مرہم　　　حسرت یہ رہی جی کی ہی جی میں گئے مرہم

پہلے مصرعے میں"مرہم" ایک مفرد لفظ ہے جس کے معنی ایک دوا کے ہیں جو زخموں پر لگائی جاتی ہے جب کہ دوسرے مصرعے میں"مرہم" لفظ مرکب ہے یعنی ہم مرگئے۔

(ب) تجنیس مرکب مفروق: اگر مفرد اور مرکب ہم آواز الفاظ لکھنے میں یکساں نہ ہوں جیسے درج ذیل شعر میں آئے الفاظ"جی نے" اور"جینے"۔

یہاں پہلے مصرعے میں"جی نے" سے مراد"دل نے" اور دوسرے مصرعے میں"جینے" سے مراد"زندہ رہنے" سے ہے۔یہ دو مختلف الفاظ ہیں۔

(3) تجنیس مرفو:

اگر کسی مفرد لفظ کے ایک یا دو اجزاء کسی دوسرے لفظ کے ساتھ مل کر معنی دیں تو اسے تجنیس مرفو کہا جاتا ہے جیسے مفرد لفظ"پروانہ"اور مرکب لفظ"پروا نہیں"۔یہاں لفظ"پروانہ" مرکب لفظ"پروانہیں" میں شامل ہو کر مشابہت پیدا کر رہاہے۔یہ شعر دیکھیے:　　　پروانہ ہیں تمہارے رخ شمع ساں پہ ہم　　　پروانہیں ہے جان کے جانے کی بھی ہمیں

(4) تجنیس خطی: اگر دو ایسے الفاظ طرفین تجنیس کے طور پر آئیں جن میں محض نقطوں کا فرق ہو جیسے"عرق اور غرق"یا"خط اور حظ"۔شعر دیکھیے:　　　کہو تو کس سے میں پوچھوں نشان خانۂ دوست　　　کہ آشیانۂ عنقا ہے آستانۂ دوست

(5) تجنیس محرف: اگر دو الفاظ میں محض حرکت یعنی زبر، زیر یا پیش کا فرق ہو جیسے اس شعر کے مصرعۂ ثانی میں لفظ ''رہا'' اور ''رہا''

یہ بھی نہ پوچھا کبھی صیاد نے کون رہا کون رہا ہو گیا

(6) تجنیس مذیل: اگر ایک لفظ کے آخر میں دوسرے لفظ سے دو یا دو سے زائد حروف ہوں تو اسے تجنیس مذیل کہتے ہیں جیسے اس شعر میں ''قلقل'' اور ''قل'' کا استعمال:

محفل میں شور قلقل مینا ؤمل ہوا لا ساقیا شراب کہ توبہ کا قل ہوا

(7) تجنیس ناقص وزائد: اگر ایک لفظ میں کسی دوسرے لفظ سے محض ایک حرف زائد ہو جیسے اس شعر میں لفظ ''لقب'' اور ''طلب:''

اس نام کے اس لقب کے صدقے اس نامہ کے اس طلب کے صدقے

(8) تجنیس مطرف: اگر دو ہم شکل الفاظ میں پہلے کے مقابلے میں دوسرے لفظ میں حرکت کے فرق کے ساتھ ایک حرف زائد ہو تو اسے تجنیس مطرف کہتے ہیں جیسے اس شعر میں لفظ ''بات'' اور ''نبات:''

یو نہ باتیں چپا چپا کے کرو مہرباں بات ہے نبات نہیں

(9) تجنیس مضارع: اگر دو الفاظ میں محض ایک ہی حرف مختلف ہو تو اس صورت کو تجنیس مضارع کہتے ہیں جیسے درج ذیل شعر میں ''بہر'' اور ''بحر:''

بہر گہر طلسم اخلاص ہے بحر سخن میں خامہ غواص

5.3.2: صنعت تلمیح: صنعت تلمیح پر تفصیلی گفتگو کرنے سے قبل آیئے مختلف لغات میں درج اس کی تعریفات کا ایک جائزہ لیں:

1۔ ''تلمیح۔(ع) مونث (علم بیان کی اصطلاح) کلام میں کسی قصہ کی طرف اشارہ کرنا۔''

(نور اللغات، جلد دوم، صفحہ نمبر 275)

2۔ ''تلمیح۔ع، اسم مونث، علم بیان کی اصطلاح میں کسی قصہ وغیرہ کا کلام میں اشارہ کرنا۔''

(فرہنگ آصفیہ، جلد اول، صفحہ نمبر 628)

3۔ ''صنعت تلمیح، یہ اس طرح پر ہے کہ کلام مشعر ہو کسی واقعہ مشہورہ پر یا ایسی چیز پر اشارہ کیا جاوے کہ کتب مستعملہ میں مذکور ہو۔''

(حدائق البلاغت از میر شمس الدین فقیر، صفحہ نمبر 102)

مندرجہ بالا تعریفوں پر غور کرنے سے دو اہم نکات سامنے آتے ہیں:

1۔ کسی بھی شعری کلام میں کسی واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کرنا۔

2۔ جس واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کیا جائے وہ عام طور پر معروف و مشہور ہو۔

ان اہم نکات سے ہم دو نتائج اخذ کر سکتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ تلمیح سے مراد کسی کلام منظوم میں کوئی واقعہ یا قصہ بیان کرنا نہیں ہے بلکہ محض چند الفاظ میں کسی واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کر دینا ہے۔ دوسرا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ واقعہ صحیح بھی ہو سکتا ہے اور اس کی حیثیت ایک ایسے قصے کی بھی ہو سکتی ہے جو محض فرضی ہو لیکن معروف و مشہور اور زبان زد عام و خاص ہو۔ یعنی واقعہ یا قصہ کا معروف ہونا ضروری ہے نہ کہ حقیقی

ہونا۔ تلمیح کے تعلق سے ڈاکٹر شمیم انہونوی رقم طراز ہیں:

”اہل ادب کی اصطلاح میں تلمیح اس صنعت کا نام ہے جس سے نظم یا نثر میں اشارے کے طور پر کسی افسانے، قصے، واقعے اور احادیث وآیات کا اجمالاً اس طرح ذکر کیا جائے کہ بغیر اس کو جانے ہوئے کلام کا لطف نہ حاصل ہو سکے۔ کلام میں مختصراً دو ایک لفظ کسی واقعے یا قصے کی طرف اشارے کے لیے رکھ دیے جاتے ہیں جس سے فوری طور پر کل یا جزو واقعہ کی طرف ذہن دوڑ جاتا ہے اس لیے اس کا نام تلمیح رکھا گیا جس کے معنی ہیں کسی چیز کی طرف اچٹتی ہوئی نگاہ ڈالنا۔“

(مقدمہ تلمیحات از محمود نیازی، صفحہ 11)

مندرجہ بالا تحریر سے ایک اور اہم بات یہ سامنے آتی ہے کہ صنعت تلمیح صرف کلام منظوم کا ہی وصف نہیں ہے بلکہ ادبی نثر میں بھی اس صنعت کا استعمال کیا جاتا ہے لیکن چونکہ اختصار شاعری کی روح ہے کہ وہاں بات تفصیل سے بیان کرنے کا موقع نہیں ہوتا اس لیے تلمیح کے اصل جوہر تو کلام منظوم میں ہی کھلتے ہیں۔ اسی لیے عام طور پر اس صنعت کا استعمال شاعری میں ہی کیا جاتا ہے۔

تلمیح کے لیے کم سے کم دو لفظ ضروری ہیں، مفرد الفاظ سے کوئی تلمیح قائم نہیں کی جا سکتی ہے۔ دو یا دو سے زائد الفاظ کے ذریعے ہی کسی واقعے کی جانب اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ ہم زیادہ تفصیل میں چلے جائیں گے تو وہ بیان واقعہ ہو جائے گا نہ کہ تلمیح۔ اقبال کا یہ شعر دیکھیے اس میں کس قدر خوبصورتی کے ساتھ ایک مشہور واقعہ کی جانب اشارہ کیا گیا ہے جس سے ایک عمدہ تلمیحی صورت پیدا ہو گئی ہے:

کشتیِ مسکیں و جانِ پاک و دیوارِ یتیم
علم موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش

مندرجہ بالا شعر میں تین تلمیحی تراکیب استعمال کی گئی ہیں کشتی مسکیں، جان پاک اور دیوار یتیم۔ ان تین تراکیب کے استعمال سے ایک مشہور و معروف واقعہ قاری کی نظر کے سامنے آ جاتا ہے اور یہی تلمیح کا کمال ہے۔

تلمیح کے سلسلے میں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا محاورات یا ضرب الامثال کو بھی تلمیح کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے کیونکہ ان کا تعلق بھی کسی نہ کسی واقعہ سے ہی ہوتا ہے۔ کہاوتیں یا ضرب الامثال تو عام طور پر کسی نہ کسی واقعے سے ہی ماخوذ ہوتی ہیں مثلاً ”گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے“۔ اب اس کہاوت کا تعلق بھی ایک اہم اور انتہائی معروف واقعے یا قصے سے ہے تو کیا ایسی صورت میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کہاوتیں بھی تلمیح کے دائرے میں آتی ہیں۔ اس ضمن میں محمود نیازی کی رائے ملاحظہ ہو:

”وہ تمام لغت، محاورے، ضرب الامثال اور کہاوتیں تلمیح کے دائرے میں آتی ہیں جن سے کوئی قصہ یا کہانی وابستہ ہے اور عام طور پر لوگ ان قصوں سے واقف ہیں۔“

(تلمیحات غالب از محمود نیازی، صفحہ 9)

(الف) تلمیحات کی اقسام: موضوعات کی بناء پر تلمیح کی درج ذیل اقسام قرار دی جا سکتی ہیں:

1۔ تاریخی تلمیحات: ان تلمیحات کا تعلق تاریخی حقائق وواقعات سے ہے۔ جیسے اس شعر میں ”غزنوی“ اور ”ایاز“ بطور لفظ تلمیح آئے ہیں:

نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں

نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی نہ وہ خم ہے زلف ایاز میں

2۔مذہبی تلمیحات: مذہبی تلمیحات مذہبی نوعیت کے واقعات وعقائد کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔مثال دیکھیے:

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر لیکن آنکھیں روزن دیوارزنداں ہو گئیں

3۔فرضی و تخیلی تلمیحات: جن تلمیحات کی بنیاد فرضی و تخیلی قصوں پر ہووہ اس زمرے میں آتی ہیں۔ شعر دیکھیے:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا ساغر جم سے مرا جام سفال اچھا ہے

4۔علمی یا اصطلاحی تلمیحات: مختلف علوم کی اصطلاحیں بھی اکثر بطور لفظ تلمیح کے استعمال ہوتی ہیں جیسے اس بیت میں ''انگشت عطارد''

انگشت عطارد سے قلم چھوٹ پڑا ہے خورشید کے پنجے سے علم چھوٹ پڑا ہے

علم نجوم یعنی ستارہ شناسی کے علم کے مطابق سیارہ عطارد قسمت کا حال لکھنے والا سیارہ ہے اور اسی رعایت سے اسے ''منشی فلک'' بھی کہتے ہیں۔مذکورہ بیت میں دبیر نے اسی سبب سے ''انگشت عطارد'' کو بطور تلمیح استعمال کیا ہے۔

5۔ادبی تلمیحات: اس طرح کی تلمیحات ان اشعار میں پائی جاتی ہیں جہاں کسی حقیقی واقعے کو بنیاد بنا کر کلام میں ادبی وشعری رعایتوں سے کام لیا گیا ہو۔مثلاً یہ شعر

پیاسی تھی جو سپاہ خدا تین رات کی ساحل پہ سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

میدان کربلا میں حضرت امام حسین علیہ السلام اور ان کے اہل خانہ ورفقاء پیاس سے بے حال تھے جب کہ دریائے فرات قریب ہی بہہ رہا تھا لیکن فوج یزید نے آل رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم پر پانی بند کر رکھا تھا۔شاعر نے دریا میں موجوں کے ساحل سے ٹکرانے کا سبب یہ بیان کیا ہے کہ وہ صاحبان حق شناس کی پیاس نہیں بجھا سکتی تھیں۔ظاہر ہے کہ یہ ایک شعری وادبی رعایت لفظی ہے جو ایک حقیقی واقعے سے اخذ کی گئی ہے۔

(ب) تلمیحات کی اہمیت وافادیت:

تلمیح کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ یہ ایک دریا کو کوزے میں سمو دیتی ہے۔اس کے ذریعے کم سے کم الفاظ میں زیادہ مطالب ادا کیے جا سکتے ہیں۔حکایتوں اور قصوں میں بہت سے حکیمانہ افکار و نکتے پوشیدہ ہوتے ہیں جن کا بیان طوالت کا باعث ہوتا ہے اس طوالت سے بچنے اور ان حکیمانہ افکار سے فیض ولطف حاصل کرنے کا سب سے موثر ذریعہ تلمیح کا استعمال ہے۔بعض وقت ایجاز واختصار تفصیل کے مقابلے میں زیادہ سود مند ثابت ہوتا ہے یہی سبب ہے کہ بیان واقعہ سے زیادہ اس واقعہ یا قصے کی جانب محض ایک لطیف اشارہ تاثر و کیفیت کو دوبالا کر دیتا ہے۔ڈاکٹر مصاحب علی صدیقی اپنی تصنیف ''اردو ادب میں تلمیحات'' میں لکھتے ہیں:

> ''کمال تو یہ ہے کہ بات مختصر ہو لیکن درد واثر سے خالی نہ ہو۔ادھر شعر کی بجلی کوندے ادھر درد واثر کی چمک آنکھوں کو چکا چوند کردے۔تلمیح باوجود اختصار کے اس فرض کو بہ حسن وخوبی انجام دیتی ہے۔ اسی وجہ سے ادائے مطلب کا سرچشمہ بن گئی ہے جو عارض

سخن پر ایک ہلکی سی نقاب ڈال دیتی ہے اور مشتاقان جمال کی آتش شوق کو اور بھی بھڑکا دیتی ہے۔"

(اردو ادب میں تلمیحات از ڈاکٹر مصاحب علی صدیقی، صفحہ 134)

تلمیح کا استعمال اس لحاظ سے بھی افادیت رکھتا ہے کہ اس سے قاری کے اندر جزوئیات پر غور کرنے کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔ کسی بھی قصے یا واقعے کی اہم جزئیات بیان واقعہ میں اکثر و بیشتر نظر انداز ہو جایا کرتی ہیں لیکن جب قاری محض ایک تلمیحی اشارے سے قصے کی طرف متوجہ ہوتا ہے تو پھر وہ اس پہلے سے سنے یا پڑھے ہوئے قصے پر از سر نو غور کرتا ہے اور تب اہم جزئیات کی طرف اس کی توجہ از خود مبذول ہوتی ہے اور اس طرح قاری کی بصیرت میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔

تلمیحات کا مطالعہ تہذیب و معاشرت اور رسوم و رواج کی بکھری ہوئی کڑیوں کو جوڑ سکتا ہے اور اس طرح تہذیب و معاشرت اور اس سے وابستہ اوہام و اعتقادات کی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے۔ آج شاعری میں صنعت تلمیح کے التزام و اہتمام کا رواج نہیں رہا اسی لیے آج کی شاعری کا تہذیبی و معاشرتی پہلو بھی بڑی حد تک متاثر ہوا ہے۔

5.4 صنائع معنوی

اگر معنی کی سطح پر تزئین و تحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو "صنائع معنوی" کہتے ہیں۔ وہ تمام صنعتیں یعنی تحسین و تزئین کلام کی وہ تمام صورتیں جو "معانی" کی سطح پر اختیار کی جائیں انہیں 'صنائع معنوی' کہا جاتا ہے۔ صنائع معنوی میں جو صنعتیں شامل ہیں ان کی تعداد خاصی ہے۔ صاحب حدائق البلاغت نے صنائع لفظی کی کل تعداد بتیس (32) قرار دی ہے جو اس طرح ہیں۔

1۔ صنعت تضاد 2۔ صنعت مقابلہ 3۔ صنعت مراعاۃ النظیر 4۔ صنعت مشاکلہ 5۔ صنعت مزاوجہ 6۔ صنعت ارصاد 7۔ صنعت عکس و تبدیل 8۔ صنعت رجوع 9۔ صنعت توریہ یا ایہام 10۔ صنعت استخدام 11۔ صنعت لف و نشر 12۔ صنعت جمع 13۔ صنعت تفریق 14۔ صنعت تقسیم 15۔ صنعت جمع و تفریق 16۔ صنعت جمع و تقسیم 17۔ صنعت جمع، تفریق و تقسیم 18۔ صنعت تجرید 19۔ صنعت مبالغہ مقبولہ 20۔ صنعت مذہب الکلامی 21۔ صنعت حسن تعلیل 22۔ صنعت تاکید المدح بمایشبہ بالذم 23۔ صنعت تاکید الذم بمایشبہ بالمدح 24۔ صنعت استتباع 25۔ صنعت ادماج 26۔ صنعت توجیہ یا محتمل الضدین 27۔ صنعت الہزل الذی یراد بہ الجد 28۔ صنعت تجاہل العارف 29 صنعت القول بالموجب 30۔ صنعت اطرادیہ 31۔ صنعت اعتراض یا حشو۔ 32۔ صنعت تعجب ذیل میں ہم ان میں سے تین صنعتوں صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت تضاد اور صنعت حسن تعلیل پر گفتگو کریں گے۔

5.4.1 مراعاۃ النظیر:

"صنعت مراعاۃ النظیر اس طرح پر ہے کہ کئی چیزیں ایسی کلام میں مندرج ہوں کہ ان کو باہم مناسبت ہو جیسے باغ اور گلشن اور بلبل اور گل اور نرگس اور نسرین اور صبا یا شمس اور قمر اور ستارہ اور فلک علیٰ ہٰذا القیاس۔ اس صنعت کو تناسب اور توفیق اور ائتلاف اور تلفیق بھی کہتے ہیں۔"

(حدائق البلاغت از میر شمس الدین فقیر، صفحہ نمبر 70)

صنعت مراعاۃ النظیر کو صنعت تناسب بھی کہتے ہیں۔ اگر کسی کلام میں ایک لفظ استعمال کیا جائے اور پھر اس کی رعایت اور لحاظ سے دوسرے مناسب الفاظ جمع کر دیے جائیں تو ایسی صورت کو صنعت مراعاۃ النظیر یا صنعت تناسب کہتے ہیں۔ مثال دیکھیے:

رو میں ہے رخش کہاں دیکھیے تھمے　　　　نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس شعر میں لفظ "رخش" لایا گیا پھر اسی کی رعایت سے رو، باگ اور رکاب کا ذکر کیا گیا ہے اس لیے یہ صنعت مراعاۃ النظیر ہے۔ اس کی مزید دو قسمیں درج ذیل ہیں:

1۔ ایہام تناسب: جب دو لفظ ایسے بیان کیے جائیں جن میں معنوی مناسبت پائی جاتی ہو لیکن اس کے ساتھ ہی ایک ایسا لفظ بھی بیان کیا جائے جسے پہلے بیان کیے گئے لفظ کے "مفہوم مرادی" یعنی جو مفہوم عام طور پر اس لفظ سے نکلتا ہو اس سے کوئی مناسبت نہ ہو جیسے یہ شعر:

میر کا ہجر میں وصال ہوا　　　　چلو جھگڑا ہی انفصال ہوا

یہاں ہجر اور وصال میں معنوی مناسبت موجود ہے لیکن اس شعر میں وصال کا لفظ مرنے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے اور ظاہر ہے کہ لفظ وصال کے اس مفہوم کو ہجر سے کوئی معنوی مناسبت نہیں ہے۔

2۔ تشابہ اطراف: اگر ابتدا میں دو لفظ لائے جائیں تو پھر انہی کی مناسبت سے آخر میں بھی دو لفظ لائے جائیں جیسے میر کا یہ شعر:

یاں کے سفید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے　　　　رات کو رو رو صبح کیا اور دن کو جوں توں شام کیا

یہاں سفید کی مناسبت سے صبح اور دن اور سیاہ کی مناسبت سے شام اور رات کا استعمال کیا گیا ہے اس لیے یہ "تشابہ اطراف" ہے۔

5.4.2 صنعت تضاد:

"تضاد۔ (ع) مذکر۔ باہم ضد ہونا، آپس میں مخالف ہونا۔ ایک صنعت کا نام، نظم یا نثر میں ایسے الفاظ جمع کرنا جو ایک دوسرے کے ضد یا مقابل ہوں۔"

(نور اللغات، جلد دوم، صفحہ نمبر 255)

صنعت تضاد کو صنعت طباق بھی کہا جاتا ہے اور اسے درج ذیل میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(1) صنعت تضاد ایجابی: جب کسی بھی کلام نظم یا نثر میں اسم، فعل یا حرف میں سے کچھ بھی ایک دوسرے سے متضاد جمع کیا جائے تو اسے صنعت تضاد ایجابی کہتے ہیں۔ اس اسم، فعل اور حرف تینوں کے حوالے سے صنعت تضاد ایجابی کی ایک ایک مثال ملاحظہ ہو:

(الف) اسم کی مثال:　　　ابتدا و انتہا موج ازل ہے اور ابد　　　　کیا بتاؤں میں نشان ساحل دریائے دل

اس شعر میں دو متضاد اسم ابتدا اور انتہا ایک ساتھ آئے ہیں اس لیے یہ اسم با اسم کی مثال ہے یعنی دو متضاد اسم ایک جگہ جمع کیے گئے ہیں۔

(ب) فعل کی مثال:　　　کیا ہنسے اور خاک کوئی رو سکے　　　　جی ٹھکانے ہو تو سب کچھ ہو سکے

جب دو متضاد فعل ایک ساتھ جمع ہوں تو اسے فعل با فعل تضاد ایجابی کہا جاتا ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں یہی صورت پائی جاتی ہے۔

(ج) حرف کی مثال: وہ میوہ ہائے تازہ و شیریں کہ واہ واہ　　　　وہ بادہ ہائے ناب گوارا کہ ہائے ہائے

مذکورہ بالا شعر میں "واہ واہ" اور "ہائے ہائے" حرف با حرف تضاد ایجابی کی مثال ہیں۔

(2) **صنعت تضاد سلبی:** اگر کوئی دو لفظ جو ایک ہی مصدر سے لیے گئے ہوں اور ایک مثبت یا امر ہو اور دوسرا منفی یا نہی ہو تو ایسی صورت کو صنعت تضاد سلبی کہا جاتا ہے۔ ایک مثال "مثبت و منفی" اور ایک "امر و نہی" کی دیکھیے:

(الف) بات اپنی وہاں نہ جمنے دی — اپنے نقشے جمائے لوگوں نے (مثبت و منفی)

(ب) پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے — پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے (امر و نہی)

(3) **صنعت ایہام تضاد:** اگر کلام میں ایسے دو الفاظ جمع کیے جائیں جن کے معانی میں باہم تضاد نہ ہو لیکن ان سے جو مفہوم مراد لیا جائے اگر اس میں تضاد ہو تو ایسی صورت کو صنعت ایہام تضاد کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر:

لکھ کر زمیں پہ نام ہمارا مٹا دیا — ان کا تو کھیل، خاک میں ہم کو ملا دیا

زمین پر نام لکھ کر مٹا دینا اور خاک میں ملا دینا بظاہر تو ایک چیز ہے، لیکن حقیقت میں دونوں کے معنی بالکل مختلف ہیں۔ اس لیے یہ صورت صنعت ایہام تضاد کی ہے۔

(4) **صنعت تدبیج:** اگر کلام میں دو متضاد رنگوں کا ذکر ایک ساتھ کیا گیا ہو تو اسے صنعت تدبیج کہا جاتا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

دیکھنا منہ لال ہو جائیں گے کس کس کے ابھی — سامنے میرے جو برگ سبز پاں تو نے دیا

یہاں "لال" اور "سبز" دو متضاد رنگ ہیں اس لیے یہ صنعت تدبیج قرار دی جائے گی۔

(5) **صنعت مقابلہ:** جب کسی شعر میں دو یا دو سے زیادہ معنی جو ایک دوسرے کے الٹے نہ ہوں یکجا بیان کیے جائیں اور بعد میں دو ایسے معنی بیان کیے جائیں جو علی الترتیب ایک پہلے کی اور ایک دوسرے کی ضد ہوں تو اس کو صنعت مقابلہ کہتے ہیں۔ بعض ماہرین بلاغت اسے صنعت تضاد (طباق) کی ایک قسم سمجھتے ہیں اور بعض اس کو ایک علاحدہ صنعت خیال کرتے ہیں:

مثال: چہرہ مہروش ہے ایک سنبل فام دو — حسنِ بیاں کے دور میں ایک سحر ہے شام دو

یہاں "شہرہ" اور "سنبل" میں کوئی معنوی تضاد نہیں لیکن "سحر" کے مقابلے "شام" کے استعمال سے صنعت مقابلہ کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔

5.4.3 حسن تعلیل:

> "صنعت حسن تعلیل اس کو کہتے ہیں کہ کسی وصف کے واسطے کسی شئے کو علت ٹھہراویں اور وہ شئے حقیقت میں اس کی علت نہ ہو معلوم کیا چاہئے کہ وہ وصف کہ جس کے واسطے کسی شئے کو علت ٹھہرایا ہے یا فی نفسہ ثابت ہے یا نہیں۔ اگر وہ وصف فی نفسہ ثابت ہے تو وہاں اس وصف کے واسطے فقط علت کا ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے اور اگر وہ وصف فی نفسہ ثابت نہیں تو وہاں علت کے بیان سے اس وصف کا ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے۔"

(حدائق البلاغت از میر شمس الدین فقیر، صفحہ نمبر81)

متذکرہ بالا تعریف سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی واقعے یا وصف کی ایسی علت بیان کرنا جو دراصل اس کی علت نہ ہو صنعت حسن تعلیل کہلاتا ہے۔اس کی تین صورتیں ہوتی ہیں:

1۔کسی امر کی ایسی علت بیان کرنا جو اصلاً اس کی علت نہ ہو جیسے یہ شعر:

پیاسی جو تھی سپاہ خدا تین رات کی ساحل پہ سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

دریا میں لہریں یا موجیں ہوا کے دباؤ کے سبب اچھل کر ساحل سے ٹکراتی ہیں لیکن شاعر نے جو علت بیان کی ہے وہ دوسری ہے۔شاعر کے مطابق چونکہ حضرت امام حسین اور ان کے اعزاء ورفقاء تین دن سے پیاسے تھے اس لیے رنج وغم کے باعث نہر فرات کی موجیں ساحل پر سر پٹک رہی تھیں۔

2۔اگر کسی واقعی امر کے لیے شاعر کی فرض کردہ علت کے سوا اور کوئی علت نہ پائی جاتی ہو جیسے یہ شعر:

زیر زمیں سے آتا ہے جو گل سو زر بہ کف قاروں نے راستے میں لٹایا خزانہ کیا

پھول کے اندر جو زیرہ ہوتا ہے شاعر نے اس کا سبب یہ بیان کیا ہے کہ چونکہ قارون معہ اپنے خزانے کے زمین میں سما گیا تھا اس لیے ہر پھول جو زیرہ لے کر پیدا ہوتا ہے یہ اسی سونے چاندی کے ذرات ہیں جو قارون کے خزانے میں موجود تھے۔ظاہر ہے کہ یہ علت محض شاعر کے ذہن کی اختراع ہے۔

3۔اگر کوئی امر واقعی نہ ہو لیکن پھر بھی شاعر اس کے لیے کوئی علت بیان کرے جو اس امر کا سبب ہو جیسے اس شعر میں دیکھیے:

گل آتے ہیں ہستی میں عدم سے ہمہ تن گوش بلبل کا یہ نالہ نہیں افسانہ ہے اس کا

پھول کو بہ شکل کان قرار دے کر یہ علت قائم کی ہے کہ وہ عدم سے عالم وجود میں محض بلبل کا نغمہ سننے نہیں آتے بلکہ بلبل جو گا رہی ہے وہ دراصل نغمۂ خداوندی ہے۔ یہاں پھول کا کان کی شکل میں ہونا ہی کوئی امر واقعی نہیں ہے پھر اس علت کے کیا معنی۔اس طرح یہ ساری صورتیں صنعت ایہام تناسب کی ہیں۔

5.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- کسی بھی کلام میں جو لفظی اور معنوی خوبیاں پائی جاتی ہیں ان کی شناخت اور پہچان جس علم سے ہوتی ہے اسے "علم بدیع" کہتے ہیں۔
- "بدیع" عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں انوکھا، نادر، نیا، نو ایجاد شئے وغیرہ۔
- اگر لفظ کی سطح پر تزئین وتحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو "صنائع لفظی" کہتے ہیں۔
- اگر معنی کی سطح پر تزئین وتحسین کا طریقہ اختیار کیا جائے تو اس صورت کو "صنائع معنوی" کہا جاتا ہے۔
- صنائع لفظی کی کل تعداد بارہ ہے جن میں تجنیس تام اور تلمیح اہم ہیں۔

- اگر دو ایسے الفاظ لائے جائیں جو تلفظ اور تحریر میں یکساں اور معنی کے لحاظ سے مختلف ہوں تو اسے تجنیس تام کہتے ہیں۔
- تلمیح سے مراد کسی بھی شعری یا نثری کلام میں کسی واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کرنا ہے۔
- جس واقعہ یا قصہ کی جانب اشارہ کیا جائے وہ عام طور پر معروف و مشہور ہو۔
- صنائع معنوی کی کل تعداد بتیس ہے۔ ان میں صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت تضاد اور صنعت حسن تعلیل اہم ہیں۔
- اگر کلام میں ایک لفظ استعمال کیا جائے اور پھر اس کی رعایت سے مناسب الفاظ جمع کر دیے جائیں تو اسے صنعت مراعاۃ النظیر کہیں گے۔
- نظم یا نثر میں ایسے الفاظ جمع کرنا جو ایک دوسرے کے ضد یا مقابل ہوں تو اسے صنعت تضاد کہتے ہیں۔
- کسی واقعے یا وصف کی ایسی علت بیان کرنا جو دراصل اس کی علت نہ ہو صنعت حسن تعلیل کہلاتا ہے۔

5.6 کلیدی الفاظ

الفاظ		معنی
مربوط	:	جس میں ربط ہو
تحسین	:	تعریف
عضو	:	جسم کا ایک جزو
طلائی	:	سونے کا
تکلم	:	بات کرنا
مفرد	:	اکیلا
التزام	:	لازم ہونا یا کرنا
تعریض	:	چھیڑنا، اعتراض کرنا
مشابہت	:	ہم شکل ہونا، موافق ہونا
مملو	:	شامل، ملا ہوا
غواص	:	غوطہ لگانے والا
متصف	:	صفت کا حامل
اجمالاً	:	مختصر طور پر
تزئین	:	آرائش، سجاوٹ
ایجاز	:	اختصار، مختصر ہونا

مزین	:	سجا ہوا
انفصال	:	جدا ہونا
محسنات	:	خوبیاں
متضاد	:	مختلف

5.7 نمونۂ امتحانی سوالات

5.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. عضو تکلم کسے کہتے ہیں؟
2. معیار البلاغت کا مصنف کون ہے؟
3. صنائع کی دو قسمیں کیا ہیں؟
4. صنعت تجنیس کی کتنی قسمیں ہیں؟
5. محمود نیازی کی تصنیف کا کیا نام ہے؟
6. دبیر نے ضیغم کسے کہا ہے؟
7. علم نجوم کی اصطلاح میں "عطارد" کو کیا کہتے ہیں؟
8. "اردو ادب میں تلمیحات" کا مصنف کون ہے؟
9. تلمیح کس زبان کا لفظ ہے؟
10. حسن تعلیل کی کتنی قسمیں ہیں؟

5.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. علم بدیع کی تعریف بیان کیجیے۔
2. صنائع لفظی سے کیا مراد ہے؟
3. تجنیس تام کی تعریف بیان کیجیے۔
4. تلمیح کی کوئی مثال دیجیے۔
5. صنعت تضاد کی مختلف اقسام کے نام بتائیے۔

5.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. علم کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کی اہم خصوصیات پر روشنی ڈالیے۔

2. صنعت تلمیح کی اہمیت پر ایک نوٹ لکھئے۔

3. صنائع معنوی کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کی اہم اقسام کا ذکر کیجئے۔

5.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1. حدائق البلاغت — میر شمس الدین فقیر
2. حدائق البلاغت — مولانا محمد مبین
3. تلمیحات — محمود نیازی
4. اردو ادب میں تلمیحات — ڈاکٹر مصاحب علی صدیقی

بلاک III : تنقیدی دبستان

اکائی 6: مغرب میں تنقید کی روایت

اکائی کے اجزا

6.0 تمہید
6.1 مقاصد
6.2 مغرب میں تنقید کی روایت
6.2.1 قدیم عہد یونان وروم کی تنقید
6.2.2 عہد نشاۃ الثانیہ میں ادبی تنقید
6.2.3 نوکلاسیکی عہد میں تنقید
6.2.4 رومانی عہد کی تنقید
6.2.5 عہد وکٹوریہ میں تنقید
6.2.6 بیسویں صدی میں مغربی تنقید
6.2.7 روسی ہیئت پسندی
6.2.8 نئی تنقید(New Criticism)
3.6 اکتسابی نتائج
6.4 کلیدی الفاظ
6.5 نمونہ امتحانی سوالات
6.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
6.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
6.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
6.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

6.0 تمہید

تنقید کی اصطلاح، انگریزی لفظ Criticism کا ترجمہ ہے۔ انیسویں صدی کی اواخر دہائیوں میں جن نئی اصنافِ ادب سے ہمارا تعارف ہوا تھا، ان میں نظم، سوانح، ناول اور تنقید کی خاص اہمیت ہے۔ ان اصناف کی جڑیں کسی نہ کسی سطح پر ہمارے ادب میں پہلے سے موجود ضرور تھیں، لیکن ان کی معیار بندی نہیں ہوئی تھی۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ تھی کہ ہمارے نظامِ بلاغت میں ان کے بارے میں کوئی توجہ نہیں کی گئی تھی۔ قصیدے، مثنوی اور مرثیہ میں نظم کے ابتدائی آثار ضرور ملتے ہیں لیکن ہیت اور موضوع کی تخصیص کے باعث یہ اصناف نئی نظم کے تصور پر پوری نہیں اترتی تھیں۔ تذکروں میں سوانحی خاکوں کا ایک دھندلا سا تصور ضرور تھا، لیکن سوانح کا فن جس معروضیت اور غیر شخصیت کا متقاضی ہے، اس کی زبردست کمی تھی۔ ناول سے قبل داستان میں ناول کے ابتدائی نقوش کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، لیکن صنعتی نظام کی آمد آمد نے جس طور پر ہماری تہذیبی زندگی کو متاثر کیا ہے اور ہم میں عقلیت کے حوالے سے زندگی کو سمجھنے کی اہلیت پیدا ہوئی ہے، داستان میں اس کی گنجائش کم سے کم تھی۔ اسی طور پر تذکروں میں تاریخ کا تصور بہت دھندلا تھا، تذکروں کی تنقید میں معروضیت اور اس استدلال اور اس ضبط ارتکاز کا فقدان تھا جو تنقید کو ایک علم کا درجہ مہیا کرنے کے ضمن میں معاون آلات کا حکم رکھتے ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر میں عقلیت کی تحریک کا اثر ہماری تقریباً تمام اصناف ادب پر پڑا۔ بالخصوص تنقید نے اس جوہر کو کام میں لے کر، قدر شناسی کو ایک نئی راہ دکھائی۔ 1893ء میں حالیؔ نے اپنے مجموعہ کلام پر جو مقدمہ لکھا تھا اس کی حیثیت ایک دیباچے کی تھی۔ حالی نے اپنی شاعری کے جواز کے طور پر اسے قلم بند کیا تھا اور یہ جواز مجموعاً اُردو شاعری کا جواز کہلایا۔ اگرچہ حالی کا یہ مقصد نہ تھا، لیکن حالیؔ نے خصوصیت کے ساتھ جن مسائل کو موضوع بنایا تھا، اور جن اہم امور پر تفصیل کے ساتھ رائے زنی کی تھی، ان کی نوعیت عمومی تھی۔ اسی بنا پر حالی کا مقدمہ ایک لحاظ سے ہماری شاعری کا مقدمہ بن گیا۔ جو شعبۂ تنقید کا حرفِ اول کہلایا اور جس نے شعر فہمی کا ایک ایسا تصور فراہم کیا جو آج بھی ہماری گفتگو کا ایک خاص موضوع ہے۔ ہماری تنقید نے کئی ادوار طے کر لیے ہیں، اس کی علمی سطح پہلے سے کہیں زیادہ بلند اور وسیع بساط کی حامل ہے، تاہم حالی کا اندازِ نقد اور ان کا طریقِ کار موجودہ زمانوں میں بھی بڑی معنویت رکھتا ہے۔ حالیؔ کی تنقید نے ہمیں معروضیت کا درس دیا ہے، بے لوثی کی تاکید کی، تجزیے کا عرفان بخشا ہے، استدلال کی اہمیت جتائی ہے۔ دیکھا جائے تو تنقید کے طریق کار میں یہ امور وہ ہیں جن کی اہمیت ہمیشہ برقرار رہے گی۔

6.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- مغرب میں تنقید کا ارتقا اور روایت کا مطالعہ کر سکیں۔
- مغربی تنقید کے ذیل میں ادب یا تخلیقی ادب کیا ہے؟ سے واقف ہو سکیں۔
- قدیم عہد یونان و روم کی تنقید کے بارے میں معلومات حاصل کر سکیں۔
- عہد نشاۃ الثانیہ اور نوکلاسیکی عہد میں تنقید کی سمت و رفتار سے آشنا ہو سکیں۔

- رومانی عہد میں تنقید کے تصورات سے واقف ہو سکیں۔
- عہد وکٹوریہ و بیسویں صدی میں مغربی تنقید کا جائزہ لے سکیں۔

6.2 مغرب میں تنقید کی روایت

زندگی فہمی اور دنیا فہمی یا جسے کائنات فہمی کہا جائے، ایک دانش ورانہ عمل ہے۔ انسان کسی چیز کی ہیئت و ماہیت یا اس کے خوب و زشت کا پتہ لگانے کے لیے حواس اور جذبے سے کام لیتا ہے یا پھر اپنی عقل اور اپنے شعور کو رہ نما بناتا ہے۔ حیات و کائنات اور اس کے حقائق جتنے واضح اور نمایاں دکھائی دیتے ہیں، اتنے ہی وہ پیچیدہ اور مبہم بھی ہیں۔ فلسفیوں کے نزدیک، اسی لیے، تمام موجوداتِ عالم ایک سربستہ راز کا حکم رکھتے ہیں۔ ہر فلسفی اپنے علم، اپنے تجربے اور اپنے ذوق کے مطابق ان کی گرہ کشائی کرتا رہا ہے۔ تنقید کو بھی فلسفہ ادب کا نام دیا گیا ہے۔ زندگی کی طرح تخلیقی ادب بھی ایک پیچیدہ شعبہ ہے۔ تخلیقی ادب کے تعلق سے یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ کتنا شعوری عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور کتنا لاشعوری عمل کا' یعنی اس کی ترتیب و تشکیل میں ہمارے ارادے کو کتنا دخل ہوتا ہے۔ تاہم اس امر سے کسی کو انکار نہیں ہے کہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار کا نام ہے۔ چوں کہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار ہے، اس لیے ابہام اس کا مقدر ہے۔ علاوہ اس کے تخلیقی ادب کی زبان بھی عام مروجہ زبان کے برخلاف مجازی اور تخلیقی ہوتی ہے، اس لحاظ سے اس کی معنوی پیچیدگیاں اور بڑھ جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیقی ادب کی تفہیم و تعبیر کے مسئلے نے ادبی دانشوروں اور جمالیاتی مفکرین یا فلسفیوں کو ہمیشہ اپنی طرف متوجہ رکھا ہے۔ تفہیم ادب میں درج ذیل سوالات کو بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے:

الف: ادب یا تخلیقی ادب کیا ہے؟

ب: تخلیقی ادب، دوسری تحریروں سے کیوں کر مختلف ہوتا ہے؟

ج: تخلیقی ادب کی تشکیل کے پس پشت وہ کون سی قوتیں ہیں جو بروئے کار آتی ہیں؟

د: شعوری اور لاشعوری محرکات کے علاوہ خارجی عوامل کی کیا حیثیت ہے؟

ہ: ہیئت اور موضوع کے تعلق کی کیا اہمیت ہے؟ یہ دونوں علاحدہ درجات رکھتے ہیں یا ان میں کوئی نامیاتی ربط بھی ہوتا ہے جو انہیں ایک وحدت میں باندھ دیتا ہے۔

و: ادب میں اظہار کی منطق یا اظہار کی نفسیات، ہیئت، موضوع اور منشائے مصنف (Intention) کو کس کس طور پر متاثر کرتی یا کر سکتی ہے؟

ز: تخلیقی ادب میں روایت اور انفرادیت کی کیا اہمیت ہے؟

ح: تخلیقی ادب کی زبان اور رواجی زبان میں کس نوعیت کا فرق ہوتا ہے؟

اس طرح کے اور بھی کئی سوالات ہیں، جن سے ایک نقاد کو واسطہ پڑتا ہے۔ یہی وہ سوالات ہیں، جنہیں سب سے پہلے یونان اور پھر روم کے جمالیاتی مفکرین نے اٹھایا اور ان کے جواب بھی فراہم کرنے کی سعی کی۔

6.2.1 قدیم عہد یونان وروم کی تنقید:

حیات و کائنات یا ادب سے متعلق سقراط، افلاطون اور پھر ارسطو نے سوالات قائم کیے تھے۔ انہوں نے تنقید کی بنیادیں بھی وضع کیں۔ سقراط کا رویہ سماجیاتی اور اخلاقی تھا جس کے نزدیک مادی زندگی میں افادیت اور اخلاقی زندگی میں نیکی کی خاص اہمیت تھی۔ اسی طور پر اس کا نظریۂ جمال بھی افادیت ہی کے ساتھ مربوط تھا۔ اس نے مختلف شعبہ ہائے زندگی کے جو درجات متعین کیے تھے، ان میں شعرا کو چھٹے درجے پر رکھا تھا۔ گویا سماجی زندگی میں افادی نقطۂ نظر سے ان کی اہمیت اور دیگر افراد سے کم تر تھی۔

اس کے نزدیک تمام اشیائے موجودات خود مکتفی حقائق نہیں ہیں بلکہ یہ محض عینی جوہروں (Ideal Essences) کے عکس ہیں اور یہ جوہر غیر مبدل اور مطلق ہیں۔ جب کہ مادی کائنات ہمیشہ بدلتی رہتی ہے، اس میں استقلال ہے نہ استقامت۔ افلاطون کے نزدیک شاعر محض اس عکس اور اس التباس (Illusion) کی نقل کرتا ہے۔ اس لیے شاعر کی تخلیق نقل در نقل کا حکم رکھتی ہے اور اسی بنا پر وہ ناقص اور نامکمل ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعر اصل حقیقت اور صداقت کی نمائندگی کر ہی نہیں سکتا کیوں کہ اس کے حواس کا تجربہ محض ان کے عکس ہی تک محدود ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر جھوٹا ہوتا ہے اور جھوٹ کی تبلیغ کرتا ہے اور جو سماج کو کوئی فائدہ پہنچانے کے بجائے الٹا اس کے اخلاق کو بگاڑنے میں معاون ہوتا ہے۔ انہیں بنیادوں پر وہ کامیڈی اور ٹریجڈی پر بھی سخت قسم کی تنقید کرتا ہے۔ شعرا کو اپنی مثالی ریاست سے جلاوطن کرنے کے پیچھے اس کا یہی اخلاقی نظریہ کام کرتا ہے۔

افلاطون کے برخلاف ارسطو، جو اس کا شاگرد تھا، نسبتاً ایک غیر افادی نقطہ نظر پیش کرتا ہے۔ ارسطو نے درج ذیل چار بنیادی خصوصیات افلاطون ہی سے اخذ کی ہیں:

الف: شاعری نقالی کا ایک عمل ہے۔

ب: شاعری جذبات کو برانگیخت کرتی ہے۔

ج: شاعری جذبات کو ابھارتی بھی ہے اور انبساط و کیف بھی بخشتی ہے۔

د: شاعری سے جو جذبات حرکت میں آتے ہیں، وہ شاعری کے قاری یا سامع کی پوری شخصیت اور روزمرہ کی حقیقی زندگی میں اس کے جذباتی کردار پر اثرانداز ہوتے ہیں۔

ارسطو نے افلاطون کے نظریہ نقل کو قبول ضرور کیا ہے لیکن وہ جامد اشیا و حقائق کی نقالی کو شاعری نہیں کہتا بلکہ اس کے نزدیک شاعر تخیلی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کا تخلیقی عمل شئے کی نقل سے نہیں بلکہ شئے کے عمل کی نقل و نمائندگی سے عبارت ہوتا ہے۔

ارسطو، افلاطون کے اس خیال سے متفق ہے کہ شاعری انسانی جذبوں کو متحرک کرنے کی قوت رکھتی ہے۔ لیکن وہ یہ نہیں مانتا کہ اس صورت میں انسان کے اخلاق میں کوئی بگاڑ پیدا ہوتا ہے جو آگے چل کر انسانی سماج میں انتشار کا باعث بھی بن سکتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو تزکیہ و تطہیر (Catharsis) کا نظریہ پیش کرتا ہے کہ شاعری یا ٹریجڈی سے جو جذبے ابھرتے ہیں، ان کے اخراج کے بعد انسان سماج کا اہل زیادہ ہو جاتا ہے۔ ٹریجڈی خوف کے ساتھ ساتھ رحم کے جذبات بھی ابھارتی ہے جو انسانوں میں باہمی انس اور ہمدردی کے جذبوں ہی کو راہ دینے والی قدریں ہیں۔

ارسطو نے پہلی مرتبہ صنف اور ہیئت کے تصور پر بڑی فیصلہ کن نظر ڈالی ہے۔ ہیئتی اور اصنافی تنقید ہی نہیں عملی تنقید اور ساختیاتی تنقید کا بھی وہ پہلا علم بردار ہے۔ ادب و تنقید کی تاریخ میں وہ پہلا تھیوری ساز ہے، جو ادب کے جانچنے کے اصول ادب ہی سے اخذ کرتا ہے۔ اس طرح اطلاقی تنقید کے تمام سلسلے ارسطو ہی سے جا کر ملتے ہیں۔ کتھارسس کا تصور اس کی نفسیاتی بصیرت کا مظہر ہے۔ نقل و نمائندگی کے ساتھ تخیل کا تصور قائم کر کے وہ ان رومانویوں کا پیش رو کہلاتا ہے جنھوں نے (بشمول کالرج) تخیل اور تخلیق کے بنیادی رشتے کو اپنی بحث کا خاص موضوع بنایا تھا۔ ارسطو نے ہر سطح پر فن اور ادب کو ان کے اپنے حدود میں جاننے اور سمجھنے کی سعی کی' کہ تخلیقی اظہار کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ شاعری کے تعلق سے اس کے نظریات میں ایک ایسے انجینئر کا تصور ابھرتا ہے جو ساختی تکمیل کو سب سے مقدم رکھتا ہے۔ یعنی فن پارہ اپنی ظاہری اور باطنی ساخت میں جز بہ جز ایک منظم کل کی تشکیل کرے۔ ارسطو کے پلاٹ اور وحدت کے تصور میں تنظیم و تعمیر کا یہی پہلو خاص اہمیت کا حامل ہے۔

یونان کے علاوہ روم میں جن نقادوں کے تصورات و نظریات کو خاص وقعت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے ان میں ہوریس اور لانجائنس کا درجہ اہم ہے۔ ہوریس بنیادی طور پر ایک شاعر تھا۔ اور شاعری میں اس کا مقام ایک نقاد کی حیثیت سے زیادہ بلند ہے۔ ہوریس کے خیالات پر یونانی تنقید کا گہرا اثر تھا۔ وہ خود ایک فلسفی تھا اور اسی بنا پر شاعری کی مابعد الطبیعیات سے زیادہ اسے اس کی جمالیات سے نسبت تھی۔ اس کی تصنیف Ars Poetica تھیوری پر گفتگو نہیں کرتی بلکہ اس کا خاص موضوع شاعری کا فن ہے۔

ٹریجڈی کے تعلق سے ہوریس کے جن تصورات سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے وہ ارسطو ہی کے تصورات پر مبنی ہیں۔ وہ ایک پر تکلف، نفیس اور مہذب سماج کا نمائندہ تھا، جس کے باعث اسے اپنی قومی روایات بے حد عزیز تھیں۔ وہ بھی ہیئت اور ساخت میں تکمیل پر زیادہ زور دیتا ہے۔ اس کا خیال تھا کہ:

الف: شاعری میں وحدت و اجمال کی خصوصیات ہونی چاہئیں۔ اس میں جن خیالات کو پیش کیا جائے شاعر کو ان میں ایک نفیس قسم کی تربیت و تنظیم کا خیال رکھنا چاہیے۔

ب: شاعر کو ان اصولوں کا لحاظ رکھنا چاہیے جن کے تحت شاعری توازن، تناسب، اعتدال اور ضبط و ارتکاز جیسی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے جو شاعری میں نفاست (Decorum) کو قائم رکھنے میں کام آتی ہیں۔

ج: شاعری میں ہیئت کی اپنی ایک اہمیت ہے لیکن جو چیز ہمیں حظ بخشتی ہے وہ شاعری کا مواد ہوتا ہے۔

د: اعلیٰ شاعری کے نمونے وہی ہیں جو شاعر کے اندر کی آواز کی نمائندگی کرتے ہیں اور جو الوہی، فیضان کا نتیجہ ہوتے ہیں۔

ہ: شاعری میں اخلاق آموزی کے ساتھ حظ بخشنے کے جوہر کو وحدت کے طور پر نمو پانا چاہیے۔

و: قدما کے اعلیٰ فنی نمونے ہمارے بہترین رہ نما ہیں۔ بالخصوص یونانی فن پاروں کی پیروی کرنی چاہیے جن میں اعلیٰ درجے کی نفاست اور وحدت پائی جاتی ہے۔ وہ فن پارہ لائق مذمت ہے جس کی تشکیل میں مختلف اصناف کو بروئے کار لایا گیا ہو۔ یہ چیز تخلیقی تناسب کے خلاف ہے۔

ز: قدیم اصناف اور قدیم ہیئتیں ہی اظہار کے لیے کافی ہیں۔ شاعر کو نئی ہیئتوں اور نئی اصناف کی اختراع سے گریز کرنا چاہیے

کیوں کہ جو کچھ کہ قدما کے وسیلے سے ہمیں ملا ہے، اس کے بعد کسی اختراع کی گنجائش ہی نہیں ہے۔ اب صرف ان کا اتباع ہی ممکن ہے۔

ہوریس کے علاوہ لانجائنس بھی ایک اہم رومی نقاد تھا، جو اپنے خیالات و تصورات میں بڑا اور یجنل تھا۔ ہوریس، ارسطو کا پیروکار تھا جبکہ لانجائنس افلاطون کے نظریات سے متاثر تھا۔ اس کے نزدیک شاعر فیضان ربی کے تحت ہی ایک مثالی حسن یا تکمیل کا جوہر خلق کر سکتا ہے۔ وہ لانجائنس ہی تھا جس نے ارسطو سے زیادہ واضح انداز میں تخیل کی تخلیقی اہمیت کا احساس دلایا، رومانوی عہد میں کالرج نے اپنی تھیوری میں جسے ایک خاص جگہ دی ہے۔ لانجائنس نے جہاں فیضان (Inspiration) کو ایک خداداد صلاحیت اور خدا کی بخشی ہوئی ایک بڑی نعمت قرار دیا ہے، وہیں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر اس قوت کے حصول کے بعد اپنے قاریوں کی روح کے اندر بھی سرایت کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ گویا وجد آفرینی یا روحانی حظ کی وہ کیفیت جو فیضان کے ذریعے شاعر کو میسر آئی ہے، ایک ایسی قوت ہے جو قاری کو عظمت و رفعت (Sublimity) کی بلندیوں سے آشنا کرا سکتی ہے۔ اس عظمت کے وہ پانچ سرچشمے بتاتا ہے:

1. ارفع تخیلات کی تشکیل جنہیں تخلیقی مہیج (Urge) کا نام دیا جاسکتا ہے۔
2. فیضان کے حامل اور شدید جذبات، جنہیں اظہاری مہیج سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔
3. فن تقریر سے متعلق فنی وسائل کی قوت، جس میں قائل و مائل کرنے کی زبردست صلاحیت ہوتی ہے۔
4. رفیع و نفیس زبان و بیان
5. پر شوکت تنظیم و ترکیب جو (3) فن تقریر اور (4) نفیس زبان و بیان کا مرکب ہو۔

رومانوی عہد کے شعرا میں سے ورڈ سورتھ، کالرج اور شیلی نے اپنے اپنے طور پر تخیل اور فیضان کی اہمیت پر اصرار کیا۔ بقول لانجائنس " فن کمال یافتہ اور پختہ اسی وقت ہوتا ہے جب وہ عین فطرت کا احساس دلائے" گویا لانجائنس فن کے رسمی اصولوں اور نقل کے بجائے اس جذبے کے عمل کو اہمیت تفویض کرتا ہے جس کے باعث فن حد کمال تک پہنچتا ہے۔ شاعر کے جذبے اور تواجد (Ecstasy) کی کیفیت ایک ایسے اسلوب، زبان، الفاظ اور فنی بدائع کو راہ دیتی ہے جس میں فطری طور پر ایک بے اختیارانہ پن ہوتا ہے۔ لانجائنس اسی کو روحانی قوت سے بھی تعبیر کرتا ہے۔

6.2.2 عہد نشاۃ الثانیہ میں ادبی تنقید:

یونان و روم کا عہدِ قدیم، ادب و فن کے اعتبار سے بڑا ترقی یافتہ تھا۔ ان ادوار میں مختلف اصنافِ سخن اور ان کی ہیئتوں کا ہمہ پہلو تجزیہ و محاکمہ کیا گیا۔ فن تقریر (خطابت) کے علاوہ شاعری کی زبان اور اسے پر تاثیر اور پر قوت بنانے والی فنی تدابیر کی اہمیت کو واضح کیا گیا۔ جذبہ اور تخیل کے اس تعلق پر بحث کی گئی جو فن کو سرفرازی بخشتا ہے۔ فلسفے اور تاریخ کے مقابلے میں شاعری کو ایک اعلیٰ اور مختلف درجہ عطا کیا گیا۔

یوروپ میں نشاۃ الثانیہ کی تحریک نے لوگوں کو یونان و روم کے فلسفہ و فکر کے علاوہ ادب و فن کے اہم اور تاریخ ساز کارناموں کی طرف متوجہ کیا۔ قدما کے عظیم فن پاروں کے تراجم ہوئے۔ ان کے تصورات کی اہمیت کو سمجھا گیا۔ ارسطو کے مقابلے میں رومی مصنفین میں ہوریس کے خیالات کو سمجھنا زیادہ آسان تھا، ارسطو کی فن شاعری (Poetics) کی زبان بڑی ادق تھی، اس لیے ارسطو کا

براہ راست مطالعہ بہت بعد میں ممکن ہو سکا۔ یہ بھی ایک ستم ظریفی تھی کہ رومی نقادوں کے خیالات کو ایک مدت تک ارسطو کے خیالات کے طور پر سمجھا جاتا رہا۔

انگلستان میں باقاعدہ تنقید کا آغاز سر فلپ سڈنی کی تنقیدی تصنیف "ڈیفنس آف پوئٹری" سے ہوتا ہے جو اس نے گوسن کے ان حملوں کے جواب میں لکھی تھی جو اس نے شاعری کے خلاف کیے تھے۔ گوسن ایک پیوریٹین تھا، جس کے نزدیک شاعری اور تھیٹر فضولیات میں تھے، جن سے عمومی اخلاق کی نفی ہوتی ہے۔ سڈنی نے یونانی اور لاطینی شعرا اور فلسفیوں کو استناد کا درجہ دیا۔ اس نے شاعری کو تمام علوم کی ماں کا نام دیا جو انسان کو جہالت اور بے خبری کے دائرے سے نکال کر علم و عرفان کی دولت سے مالامال کرتی ہے۔ سڈنی، رومیوں کے خیال کے مطابق شاعر کو ایک غیب دان اور ایک پیغمبر کا درجہ عطا کرتا ہے جس پر غیب کے سارے پردے وا ہیں۔ یہ چیز شاعر کی غیر معمولی بصیرت اور وژن کی دلیل ہے۔

سڈنی 'شاعر کا مرتبہ فلسفی اور مورخ سے ممتاز بتاتا ہے۔ شاعر انسان کو مثالیانے (Idealise) کی جو قوت رکھتا ہے' اس جیسی عظمت سے دوسرے محروم ہیں۔ سڈنی کے خیال کے مطابق:

1. شاعری کا کام اخلاق آموزی کے پہلو بہ پہلو حظ رسانی بھی ہے۔
2. شاعر کذاب نہیں ہوتا بلکہ فرض کردہ حقائق بیان کرتا ہے۔
3. شاعری نہ تو سفلی جذبات کو برانگیخت کرتی ہے نہ انسان کو بزدل اور کمزور بناتی ہے۔ جیسا کہ گوسن کا الزام ہے۔
4. شاعری کے لیے محنت، نقل اور تجربہ ضروری ہے۔
5. طربیہ اور حزنیہ کو بھونڈے طریقے سے ملا کر پیش کرنے سے تنافر پیدا ہوتا ہے۔

6.2.3 نوکلاسیکی عہد میں تنقید:

سڈنی کے بعد وہ ڈرائڈن ہی ہے جس نے تنقید کو ایک بلند پایہ درجہ دیا۔ وہ قدما اور ان کے فن اور ان کے معیارات کی قدر کرتا تھا، لیکن ہر زمانے میں ان کی سخت پابندی کے وہ خلاف بھی تھا۔ اسی لیے اس نے اکثر مقامات پر قدیم یونانی تصورات سے انحراف بھی کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "اگر ارسطو نے ہمارے زمانے کی ٹریجڈیاں پڑھی ہوتیں تو اس کی آرا مختلف ہوتیں" اس کا خیال تھا کہ:

1. ہر قوم کی پسند وناپسند کا اپنا معیار ہوتا ہے، جو اس کے ذوق اور اس کی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔
2. تنقید کے اصول اضافی ہوتے ہیں، انہیں آفاقی نہیں کہا جاسکتا، نہ تو ان کا اطلاق ہر دور پر کیا جاسکتا ہے اور نہ ایک زبان کی ادبی اقدار کی روشنی میں دوسری زبان کے ادب کا مطالعہ صحیح نتیجے تک پہنچا سکتا ہے۔
3. ادب کو فطرت کی نقل کرنی چاہیے۔
4. تنقید کے اصول کو جانچنے کا پیمانہ بنانے کے بجائے اس تاثر کو کسوٹی بنانا چاہیے جس سے قاری مطالعے کے دوران گزرتا ہے۔

ڈرائڈن کے بعد ڈاکٹر سیموئل جانسن کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ وہ شاعری کے اخلاق آموز کردار کا قائل تھا۔ اسی بنیاد پر وہ شیکسپیئر کے بعض ڈراموں کی مذمت بھی کرتا ہے۔ اس کے نزدیک بھی تنقید کے اصول جامد نہیں ہوتے بلکہ ایک بڑی تخلیق جیسے شیکسپیئر کے

ڈرامے، مروجہ تنقیدی اصولوں کی نفی کرتی ہے۔ جانسن کے نزدیک روزمرہ زندگی کے مشاہدات اور عقل کی خاص اہمیت تھی، انہیں کو وہ پیمانے کا نام دیتا ہے۔ جانسن زبان کے تین زمرے بتاتا ہے:

.1 خواص کی زبان .2 عوام کی زبان .3 وہ زبان جو خواص و عوام کی زبان کے عناصر کے امتزاج کی حامل ہو۔

جانسن زبان کی تیسری شکل کو شاعری کے لیے سب سے زیادہ مرجح اور مناسب قرار دیتا ہے۔

6.2.4 رومانی عہد کی تنقید:

رومانویت، اصلائے نو کلاسیکیت کا رد عمل تھی۔ رومانوی نقادوں میں سب سے اہم نام کالرج کا تھا۔ کالرج کے علاوہ ورڈ سورتھ اور شیلی نے بھی تنقید لکھی ہے۔ لیکن کالرج کا درجہ ان دونوں سے نہایت بلند ہے۔

رومانوی تنقید نے جن امور پر بالخصوص اصرار کیا تھا۔ ان کی ایک واضح صورت ورڈ سورتھ کے مجموعہ کلام (Lyrical Ballads-1797) کے مقدمے میں ملتی ہے۔ لیکن ورڈ سورتھ کے بعض خیالات نو کلاسیکی تصورات کی یاد دلاتے ہیں۔ جیسے اس کا یہ کہنا کہ:

> "اس کی ہر نظم ایک قابل قدر مقصد رکھتی ہے یا یہ کہ شعر کا مقصد نقل ہے۔ ان خیالات کے علاوہ ورڈ سورتھ نے درج ذیل امور پر زور دیا ہے:
>
> 1. شاعری کی زبان روزمرہ کی زبان کے مطابق ہونی چاہیے۔ ظاہر ہے اس خیال سے خود ورڈ سورتھ کے معاصر شعرا متفق نہیں تھے اور خود ورڈ سورتھ کی ایک دو نظموں کو چھوڑ کر باقی تمام نظمیں عمومی اور مروجہ زبان سے مختلف ہیں۔
> 2. شاعری کو عین فطرت کے مطابق ہونا چاہیے یعنی تصنع اور بناوٹ سے پاک، اسی لیے شاعری جذبات کے بے اختیار اظہار کا نام ہے۔
> 3. تخیل محض ایک دانشورانہ قوت کا نام نہیں ہے جس کا کام تشکیل و تنظیم کرنا ہے بلکہ اس وجدان کا نام ہے جو اشیا کی اندرونی زندگی میں کارفرما ہوتا ہے۔

کالرج نے تخیل کو ایک تشکیل کرنے والی ذہنی قوت سے تعبیر کیا ہے، جو احتساسی (Sensuous) دنیا پر عمل آور ہوتی ہے اور اسے از سر نو خلق بھی کرتی ہے۔ کالرج نے تخیل کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک حصہ کو وہ مقدم تخیل کہتا ہے۔ دوسرے کو ثانوی تخیل۔ مقدم تخیل، انسانی ذہن کو اپنے اندر اپنے تخلیق کے دوامی عمل کا ادراک کراتا ہے اور ثانوی تخیل شاعری میں تخلیقی طور پر عمل آور ہوتا ہے۔ ورڈ سورتھ اور کالرج دونوں کے نزدیک تخیل ایک روحانی قوت کا نام ہے جس کی ایک مابعد الطبیعیاتی اور نفسیاتی بنیاد ہے اور جو بے حد خاموشی سے عمل آور ہوتا ہے۔

6.2.5 عہد وکٹوریہ میں تنقید:

رومانوی عہد کی تنقید کا اثر انیسویں صدی پر غالب رہا، لیکن اواخر دہائیوں میں رسکن اور کارلائل نے اخلاقی اقدار پر زور دے کر

رومانوی تاثر کو دھندلا کرنے کی ضرور کوشش کی، تاہم جمالیاتیت کے علم بردار والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کے تصوراتِ جمال میں رومانویت کی قدر ہی کام کر رہی تھی۔ ان کے بر خلاف آرنلڈ کے خیالات میں بڑی علوئیت اور گہری سنجیدگی تھی۔ اس دور کی شناخت آرنلڈ ہی سے عبارت ہے۔ سب سے پہلے ہم جمالیاتیت (Aestheticism) کے تصورات پر بحث کریں گے۔

جمالیاتیت کی تحریک:

اس تحریک کا اصرار اس امر پر ہے کہ تخلیق سے ماخوذ مسرت تاثر کا حکم رکھتی ہے اور چوں کہ یہ تاثر فوری اور بے میل ہوتا ہے اس لیے اسے اخلاقی تحفظ سے کوئی مطلب نہیں ہوتا۔ فن زندگی کی نقل پیش نہیں کرتا بلکہ زندگی خود فن کی نقل ہے۔ ادبی تجربہ مقصود بالذات ہوتا ہے۔ والٹر پیٹر کا کہنا تھا کہ:

"عظیم فن اغلب طور پر ہم میں ایک دوسرے کے لیے ہمدردی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔"

والٹر پیٹر لفظوں کی اسرار آگیں قوت کا قائل تھا، اس کے نزدیک اسلوب کا اعلیٰ ہونا ضروری ہے۔ آسکر وائلڈ کا خیال تھا کہ: فن کا مقصد نہیں ہوتا' فن نہ تو کارآمد ہوتا ہے اور نہ انسانی ضرورتوں کی تکمیل کرتا ہے۔ اور نہ ہی وہ عام انسانوں کے لیے ہوتا ہے۔ آسکر وائلڈ کے یہاں ہیئت صناعی سے مماثل ہے تاہم اس کا اصرار مواد اور ہیئت کی یگانگت پر ہے۔

میتھو آرنلڈ: رومانیت اور کلاسیکیت کے امتزاج کی مثال

آرنلڈ، ورڈسورتھ کی شاعری اور اس کے تصوراتِ فن کا بڑا قائل تھا، لیکن روایت اور کلاسیکیت کا گہرا شعور بھی رکھتا تھا۔ اس کے تصورات نقد میں ان دونوں اقدار کی رسہ کشی کو بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ آرنلڈ چاہتا تھا کہ شاعری کو جانچنے کے ایسے اصول ہونے چاہئیں جو ذاتی تعصبات سے پاک ہوں۔ اسی لیے اس کا اصرار تنقید میں معروضیت پر تھا۔ آرنلڈ نے اپنی شاعری کے مجموعے کے مقدمے میں جن خیالات کا اظہار کیا تھا، ان کی حیثیت ایک مینی فیسٹو سے کم نہیں تھی۔ اس مقدمے میں اس نے شاعری میں موضوع و مواد کی اہمیت کی طرف متوجہ کیا تھا۔ وہ کلاسیکی معروضیت پر بھی زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک سچی شاعری بیانیہ (ایپک) اور ڈرامے ہی سے متعلق ہوتی ہے۔ شاعری میں انسان کو برانگیختہ کرنے کی زبردست قوت ہونی چاہیے۔ ادب میں یہ صلاحیت صرف اور صرف شاعری ہی کے حصے میں آئی ہے۔ اس کا واضح لفظوں میں یہ کہنا تھا کہ:

1. شاعری کی زبان سادہ، راست اور فوری یعنی بے ساختہ ہونی چاہیے۔
2. مواد و موضوع میں بھی گہری سنجیدگی ہونی چاہیے۔ زبان کی سادگی اور موضوع کی سنجیدگی مل کر، فن پارے کے اسلوب کو پُر شوکت بنادیتے ہیں۔
3. شاعری کے مواد کو لازماً معروضی ہونا چاہیے لیکن اس کو برتنے کے طریقے کا انحصار شاعر کے اُس ذاتی رویے پر مبنی ہے جو یا تو سادگی پسند ہوتا ہے یا متشدّد۔
4. شاعری کے مواد کا انحصار شاعر کے ماحول اور اپنی شخصیت پر ہوتا ہے۔

5. فن پارے میں تکمیل کا جوہر ہونا چاہیے۔ یہ چیز اس وقت ممکن ہے جب فن پارے کے دیگر اجزا کُل کے ماتحت ہوں۔ ہر جز ایک دوسرے کے ساتھ ہی نہیں بلکہ وہ کُل کے ساتھ بھی مربوط ہو۔

اس طرح آرنلڈ کا سارا اصرار سادگی، تنظیم، کلیّت اور معروضیت جیسی اقدار پر ہے۔ یہی وہ چیزیں ہیں جن کا مطالبہ ہر بڑی شاعری کرتی ہے۔

6.2.6 بیسویں صدی میں مغربی تنقید:

ادب و تنقید کی تاریخ میں بیسویں صدی سب سے فعال صدی کہلاتی ہے۔ اس صدی میں کئی ادبی رجحانات اور تحریکات رونما ہوئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ وقت کی گہری دھند میں ڈوب گئیں یا کسی دوسرے تحریک یا رجحان کی وہ خود محرک بن گئیں۔ بعض تحریکات خالص ادبی تھیں جیسے جدیدیت کی تحریک اور وہ آواں گارد رجحانات جنھوں نے جدیدیت کی پیش روی کی تھی جیسے علامتی رجحان۔ علاوہ اس کے وہ رجحانات جن کا تعلق دیگر علوم سے تھا جیسے نفسیات کا علم۔ بیسویں صدی کی تنقید کا ایک بڑا حصہ نفسیاتی تنقید یا تحلیل نفسی سے وابستہ ہے۔ نفسیاتی تنقید سے بھی زیادہ جس رجحان / تحریک نے عالمی سطح پر ایک بڑے عہد کا احاطہ کیا تھا وہ مارکس اور اینگلز کے افکار وخیالات پر مبنی تھی۔ ہمارے یہاں ترقی پسند تنقید کے نظام فکر میں مارکسیت کا نظریہ ہی کارفرما ہے۔ اسی صدی میں نومارکسیت کے تصورات بھی ابھر کر سامنے آئے جس نے مارکسیت کے جامد، رسمی اور روایتی تصور کے برخلاف مارکسی فکر کو ایک نیا تناظر مہیا کیا۔

مارکسی رجحان یا حقیقت نگاری کے تصور کے پہلو بہ پہلو ہیئت پسندی کے اس تصور یا اُن تصورات کا اثر بھی گہرا تھا جن کا سارا زور لفظ، اسلوب اور ہیئت پر تھا۔ روسی ہیئت پسندی، ساختیات، اینگلو امریکن تنقید یا برطانوی ہیئت پسندی یا پس ساختیاتیئن تھیوری میں مواد کے مقابلے میں ہیئت اور لفظ یا اس کے متنوع استعمال یا معنی کی کثرت اور معنی کی تعلیق پر زیادہ زور ہے۔

6.2.7 روسی ہیئت پسندی:

اس تھیوری کا ارتقا 1920ء کے ارد گرد روس میں عمل میں آیا اور اسٹالن کے پیروکاروں اور سوشلسٹ تحریک کے سخت گیر رویوں کے باعث 1930ء میں یہ تحریک اپنے اختتام کو پہنچی۔ اس کے علم برداروں میں رومن جیکب سن، وکٹر شکلووسکی، بورس تامیشوسکی اور تنیانوف کے نام سرِفہرست ہیں۔ اس تھیوری نے جن بنیادی امور پر اصرار کیا تھا وہ یہ ہیں:

1. ادب کے مطالعے میں سائنسی معروضیت اور طریق کار لازمی ہے۔
2. ادبی متن میں انسانی جذبات، افکار، اعمال اور حقائق وغیرہ جیسے مواد کا رول اتنا اہم نہیں ہوتا جتنا متن اور اس کی ادبیت کا ہوتا ہے۔
3. ادبی تخلیق میں مواد اور ہیئت میں یگانگت ہوتی ہے۔
4. ہر ادبی متن گزشتہ کئی متنوں کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے کیوں کہ فن کار کو ادبی رسومیات (Conventions) اور فنی تدابیر کا سرمایہ پہلے سے مہیا ہوتا ہے جن کی بنیاد پر وہ ایک نئے متن کی تشکیل کرتا ہے۔

5. مصنف غیر اہم ہوتا ہے۔ اہم ہوتی ہے شاعری اور ادب۔

6. "ادب ان تمام اسلوبیاتی تدابیر کا حاصل جمع ہوتا ہے جنہیں اس میں بروئے کار لایا گیا ہے" (وکٹر شکلووسکی)

7. فن کار چیزوں کو یا زبان کو ہو بہو پیش نہیں کرتا بلکہ اسے نامانوس بنا کر پیش کرتا ہے یا اسے پیش کرنا چاہیے۔

6.2.8 نئی تنقید (New Criticism):

ایک تحریک کے طور پر اس کا آغاز بھی 1920ء کے ارد گرد ہوا۔ بنیادی طور پر اسے امریکی نقادوں نے قائم کیا تھا۔ اس کے اہم علم برداروں میں ایلن ٹیسٹ، آر۔ پی بلیک مُر' کینیتھ برک، کلینتھ بُروکس، ڈبلیو۔ کے ومزٹ اور رابرٹ پین وارن کے نام اہم ہیں۔

ان نقادوں نے ادب یا ادبی متن کے غایر مطالعے (Close Reading) پر زور دیا۔ ان کا اصرار تھا کہ:

1. ادبی تخلیق کا معروضی اور براہ راست مطالعہ ہونا چاہیے۔
2. تفصیلی متنی تجزیہ کے بغیر صحیح قدر شناسی ممکن نہیں۔
3. ادب کا مطالعہ ادب کے طور پر ہونا چاہیے نہ کہ دیگر غیر ادبی متعلقات جیسے تاریخ' فلسفہ' مذہب، اقتصادیات یا سوانح وغیرہ کی روشنی میں۔

اس تحریک کا ایک اہم کام یہ بھی تھا کہ اس نے تنقید کے عمل میں معنیات (Semantics) کے اطلاق کی اہمیت پر زور دیا۔ متنی تجزیے پر زور دینے کے باوجود یہ تمام نقاد کسی ایک تنقیدی اصولوں کے مجموعے یا طریق کار پر متفق نہیں تھے۔ تاہم ان نقادوں نے اپنے مطالعات میں شاعری کی لسانیاتی تنظیم ہی کو مطمح نظر رکھا۔ بعض نقادوں نے نفسیات اور علم الانسانیات سے بھی روشنی اخذ کی لیکن ایسی مثالیں بے حد کم ہیں۔

ارونگ ببٹ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ولیم ایمپسن وغیرہ کا شمار نیو کرٹسزم کے تحت نہیں ہوتا لیکن ان نقادوں کے بعض خیالات میں بڑی حد تک اتفاق پایا جاتا ہے۔ ارونگ ببٹ قدامت پسند اور نو کلاسیکی رجحانات کا بڑا احترام کرتا تھا۔ اسے رومانویوں کی آزاد پسندی' ادبی تجربات میں بے راہ روی قطعی پسند نہ تھی۔ اگرچہ وجدان کی تخلیقی استعداد کی اہمیت سے اُسے انکار نہیں تھا لیکن ایسے ہر ادبی تجربے کے وہ خلاف تھا جو انتشار، بدنظمی، عدم مرکزیت اور عدم تناسب کی کیفیت کا مظہر ہو۔ یہی وہ تصور ہے جو اس کے کلاسیکی ذہن پر دلالت کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اسی کا شاگرد تھا۔

ایلیٹ، خود بھی رومانوی جذباتیت اور داخلیت کا قائل نہ تھا۔ اسے بھی کلاسیکی روایات و اقدار عزیز تھیں۔ شاعری اس کے نزدیک جذبات سے فرار اور داخلیت سے گریز کا نام ہے۔ اس کا زور تقابلی مطالعے پر زیادہ تھا۔ کسی بھی فن پارے کا مطالعہ، دوسرے فن پاروں سے علاحدہ کرکے نہیں کیا جاسکتا۔ گویا ماضی کی ادبی روایات اور اس کی تاریخ کے پس منظر کی فہم بھی ایک تنقید نگار کے لیے ضروری ہے۔ کیوں کہ حال کی تشکیل میں ماضی کا بہت بڑا حصہ ہوتا ہے۔ ایلیٹ ایک اخلاقی اور مذہبی نقطہ نظر بھی رکھتا تھا جو اس کی کلاسیکی اقدار سے ایک خصوصی دلچسپی کی دلیل تھی۔

ایلیٹ کے علاوہ آئی۔ اے رچرڈز کا سارا زور ادبی متن کے براہ راست اور غایر مطالعے پر تھا۔ وہ زبان کے دو تفاعل بتاتا ہے:

1. حوالجاتی(Referential)   2. جذباتی(Emotive)

حوالہ جاتی زبان کو وہ علمی تجزیے کی زبان قرار دیتا ہے اور جذباتی زبان وہ زبان ہے جو ادب کی تخلیقی زبان کہلاتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی کائنات، باقی دوسری دنیا سے مختلف حقیقت کے احساس کی حامل نہیں ہوتی اور نہ ہی اس کے علاحدہ سے کوئی خاص قوانین ہوتے ہیں اور نہ ہی کوئی دوسری دُنیاوی خصوصیات۔ اس کی تعمیر میں وہی تجربات کام آتے ہیں جن سے ہم سب مختلف طریقوں سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن تجربات کے اظہار کی زبان مختلف ہوتی ہے، شاعر ان تجربات کو انتہائی نفاست کے ساتھ ایک تنظیم بخشتا ہے۔ عمومی تجربے میں بھی جمالیاتی تجربہ شامل ہوتا ہے اور جمالیاتی تجربہ مشتمل ہوتا ہے شعری تجربے پر۔ اسی بنا پر شعری فن پارہ تجزیے کا متقاضی ہوتا ہے۔ لیکن تجزیہ صرف زیر نظر فن پارے کا ہونا چاہیے نہ کہ ان مفروضہ محرکات کی بنیاد پر جن کا تعلق سوانح یا تاریخ وغیرہ سے ہے۔

رچرڈز اپنی تصنیف Science and Poetry میں قاری کے ردّہائے عمل کو بھی خاص اہمیت دیتا ہے۔ اس طرح رچرڈز کی ادبی تنقید میں تاثراتی نفسیات کا رنگ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ رچرڈز ان تاثرات کو بھی اہم گردانتا ہے جو ادبی تخلیق کی قرأت کے دوران قاری کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں۔ لیکن وہ شاعر کے ذہنی عمل کی سراغ رسانی کو غیر ضروری خیال کرتا ہے۔

رچرڈز نے جہاں قاری کے تاثرات کو بڑی اہمیت دی ہے، وہیں وہ اس معروضی تجربے پر بھی خاصا زور دیتا ہے جو شاعر اور قاری سے لاتعلقی کی بنیاد پر کیا جائے۔ اس کے نزدیک فن پارہ ایک معروضی فنی نمونہ ہوتا ہے وہ کسی صداقت کی توثیق ہوتا ہے نہ سائنسی سطح پر اس کے بناوٹی بیانات کے سچ کی تصدیق کی جاسکتی ہے۔ شاعری ایک خاص قسم کا علم مہیا کرتی ہے، جسے ادبی تنقید کو دریافت کرنا ہوتا ہے۔

رچرڈز کے علاوہ اس کے شاگرد ولیم ایمپسن نے شعری ابہام اور ادبی تخلیق میں زبان اور معنی کی نوعیت پر خصوصی بحث کی ہے۔ اس نے ابہام کی ان سات قسموں کی تفصیل کے ساتھ وضاحت کی ہے، جن سے ادب کے قاری کو اکثر دوچار ہونا پڑتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ابہام اس وقت واقع ہوتا ہے، جب کوئی لفظ یا نحوی ساخت، اظہار کے دوران مختلف النوع تاثر خلق کرتی ہے / جب مصنف کے واحد معنی میں دو یا دو سے زیادہ معنی مجتمع ہوتے ہیں۔ جب ذو معنی لفظ کے ذریعے دو مختلف خیالات ادا کیے جاتے ہوں / جب کسی بیان کے دو یا دو سے زیادہ معنی ایک دوسرے کے برخلاف ہوں اور مشترکہ طور پر مصنف کی ذہنی پیچیدگی کے مظہر ہوں / دو خیالات کے درمیان کوئی ایک امیج یا خیال معلق ہو / باہمی سطح پر متضاد بیانات جو قاری کو بھی گومگو کی کیفیت میں مبتلا کرتے ہوں / دو معنی ایک دوسرے سے متضاد ہو سکتے ہیں اور جب وہ مصنف کے ذہن میں بنیادی تفریق کے مظہر ہوں۔

3.6 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- مغربی تنقید کی تاریخ کا باقاعدہ آغاز ارسطو کی معرکۃ الآرا تصنیف فنِ شاعری سے ہوتا ہے۔
- ارسطو سے لے کر عہد جدید تک کی یوروپی تنقید کی تاریخ دو ہزار برس سے زیادہ عرصے پر محیط ہے۔
- مغرب میں روایت کو بار بار سوال زد کیا جاتا رہا ہے۔
- انکار وہاں کی روایت کا سب سے نمایاں نشان ہے جب کہ مشرقی تنقید پر ایک عرصے تک قدیم شعریات کے تصورات ہی حاوی رہے۔

- حیات و کائنات یا ادب سے متعلق سقراط، افلاطون اور پھر ارسطو نے سوالات قائم کیے تھے۔
- انہوں نے ہی تنقید کی بنیادیں بھی رکھیں۔
- رومانویت، اصلاً نو کلاسیکیت کا رد عمل تھی۔ رومانوی نقادوں میں سب سے اہم نام کالرج کا تھا۔ کالرج کے علاوہ ورڈسورتھ اور شیلی نے بھی تنقید لکھی ہے۔ لیکن کالرج کا درجہ ان دونوں سے کافی بلند ہے۔
- رومانوی عہد کے شعرا میں سے ورڈسورتھ، کالرج اور شیلی نے اپنے اپنے طور پر تخیل اور فیضان کی اہمیت پر اصرار کیا۔
- انگلستان میں باقاعدہ طور پر تنقید کا آغاز سر فلپ سڈنی کی تنقیدی تصنیف "ڈیفنس آف پوئٹری" سے ہوتا ہے۔
- سڈنی کے خیال کے مطابق "شاعری کا کام اخلاق آموزی کے پہلو بہ پہلو حظ رسانی بھی ہے۔
- آرنلڈ، ورڈز سورتھ کی شاعری اور اس کے تصوراتِ فن کا بڑا قائل تھا، لیکن روایت اور کلاسیکیت کا گہرا شعور بھی رکھتا تھا۔
- ادب و تنقید کی تاریخ میں بیسویں صدی سب سے فعال صدی کہلاتی ہے۔
- اس صدی میں کئی ادبی رجحانات اور تحریکات رونما ہوئیں۔
- بیسویں صدی کی تنقید کا ایک بڑا حصہ نفسیاتی تنقید یا تحلیل نفسی سے وابستہ ہے۔
- نئی تنقید کا آغاز بھی ایک تحریک کے طور پر 1920ء کے ارد گرد ہوا۔
- نئی تنقید کو بنیادی طور پر امریکی نقادوں نے قائم کیا تھا۔
- اس کے اہم علم برداروں میں ایلن ٹیٹ، پی بلیک مُر، کینیتھ برک، کلینیتھ بروکس، ڈبلیو۔ کے ومزٹ اور رابرٹ پین وارن کے نام اہم ہیں۔
- روسی ہیئتی تنقید کی تھیوری کا ارتقا 1920ء کے ارد گرد روس میں عمل میں آیا اور اسٹالن کے پیروکاروں اور سوشلسٹ تحریک کے سخت گیر رویوں کے باعث 1930ء میں یہ تحریک اپنے اختتام کو پہنچی۔
- ایلیٹ، رومانوی جذباتیت اور داخلیت کا قائل نہ تھا۔ اسے بھی کلاسیکی روایات و اقدار عزیز تھیں۔ شاعری اس کے نزدیک جذبات سے فرار اور داخلیت سے گریز کا نام ہے۔
- رچرڈز اپنی تصنیف Science and Poetry میں قاری کے ردِّعمل کو بھی خاص اہمیت دیتا ہے۔
- رچرڈز کے علاوہ اس کے شاگرد ولیم ایمپسن نے شعری ابہام اور ادبی تخلیق میں زبان اور معنی کی نوعیت پر خصوصی بحث کی ہے۔ اس نے ابہام کی ان سات قسموں کی تفصیل کے ساتھ وضاحت کی ہے

6.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
منشائے مصنف	:	مصنف کا وہ خیال جسے وہ بیان کرتا ہے یا بیان کرنا چاہتا ہے۔

محرکات	:	تحریک پیدا کرنے والے اسباب
الوہی فیضان	:	خدا کی طرف سے تحریک یا فیض ربی
افادیت	:	فایدہ مندی
راجع ہونا	:	پلٹنا
تفاعل	:	عمل
خودکار	:	آپ ہی آپ خلق ہونا
اختظاظ/حظ	:	لذت
انانیت	:	خودپرستی
خودیافت	:	خودبخود اجاگر ہونا

6.5 نمونہ امتحانی سوالات

6.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. "ارسطو سے ایلیٹ تک" کس کی تصنیف ہے؟
2. افلاطون کے استاد کا نام کیا تھا؟
3. "کتھارسس" سے کیا مراد ہے؟
4. سر فلپ سڈنی کی تنقیدی تصنیف کا کیا نام ہے
5. جانسن زبان کے کتنے زمرے بتاتا ہے؟
6. رومانویت کس کا ردعمل تھی؟
7. Science and Poetry کس کی تصنیف ہے؟
8. ارونگ ببٹ کے شاگرد کا نام کیا تھا؟
9. آرنلڈ کن اقدار پر اصرار کرتا تھا؟
10. ورڈسورتھ کے مجموعہ کلام کا نام بتایئے؟

6.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. نوکلاسیکی عہد کی چند تنقیدی خصوصیات بتایئے؟
2. کن مغربی مفکرین کو جمالیات کا علمبردار کہا جاتا ہے۔ مختصراً ان کے نظریات بیان کیجیے۔

3. روسی ہیئت پسندی پر ایک نوٹ لکھیے۔

4. سر فلپ سڈنی اور ڈرائڈن کے تصور نقد کا محاکمہ کیجیے۔

5. افلاطون کے نظریہ نقد سے بحث کیجیے۔

6.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. رومانوی تنقید کی بنیادی خصوصیات بیان کرتے ہوئے کالرج اور ورڈسورتھ کے مقام کا تعین کیجیے۔

2. بیسویں صدی میں مغربی تنقید کے ارتقا کا جائزہ لیجیے۔

3. عہد وکٹوریہ میں تنقید کے ارتقا پر مضمون قلم بند کیجیے۔

6.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1.	تنقیدی نظریات (حصہ دوم)	احتشام حسین
2.	تنقید کے دبستان	سلیم اختر
3.	ترقی پسند ادب	علی سردار جعفری
4.	ارسطو سے ایلیٹ تک	جمیل جالبی
5.	معاصر تنقید	حامد کاشمیری
6.	شعر غیر شعر اور نثر	شمس الرحمٰن فاروقی
7.	ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات	گوپی چند نارنگ
8.	تعصبات	عتیق اللہ
9.	کمان اور زخم (جدید اردو تنقید پر ایک مکالمہ)	فضیل جعفری

اکائی 7 : اہم مغربی نقاد

(افلاطون، ارسطو، میتھیو آرنلڈ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ)

اکائی کے اجزا

7.0 تمہید

7.1 مقاصد

7.2 افلاطون

7.2.1 نظریہ "نقل کی نقل"

7.2.2 افلاطون اور شاعری

7.3.3 افلاطون اور ڈراما

7.3.4 افلاطون کے ادبی و تنقیدی تصورات

7.3 ارسطو

7.3.1 ارسطو کی تصنیفات

7.3.2 ارسطو اور فلسفہ نقل

7.3.3 ارسطو اور شاعری

7.3.4 ارسطو اور المیہ / رزمیہ

7.3.5 تزکیہ نفس

7.3.6 ڈرامہ اور وحدتوں کا تصور

7.3.7 ارسطو کی تنقیدی اہمیت

7.4 میتھیو آرنلڈ کے تنقیدی تصورات

7.4.1 میتھیو آرنلڈ بحیثیت ایک نقاد

7.5 ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ

7.5.1 ایلیٹ کی ادبی اور تعلیمی زندگی

7.5.2 تنقید اور تخلیق

7.5.3 تنقید کا منصب
7.5.4 شاعری کا سماجی منصب
7.5.5 شاعری کی تین آوازیں
7.5.6 مذہب اور ادب
7.6 اکتسابی نتائج
7.7 کلیدی الفاظ
7.8 نمونہ امتحانی سوالات
7.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
7.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
7.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
7.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

7.0 تمہید

یونان کا شمار دنیا کی قدیم ترین تہذیبوں میں ہوتا ہے، جس کی علم و آگہی سے دنیا کے بیشتر ممالک خاص طور پر یورپ نے اپنے چراغ روشن کیے۔ یونان کے اہم فلسفیوں میں افلاطون اور ارسطو اہم ہیں۔ افلاطون کے زمانے تک ادب اور فنونِ لطیفہ پر اخلاقی اور مذہبی رنگ غالب تھا۔ افلاطون کا استاد سقراط افادی نقطۂ نظر کا قائل تھا اور افلاطون نے اپنے استاد کی بیشتر باتوں کو ہو بہو قبول کر لیا تھا۔

افلاطون کے بعد یونانی فلسفہ، ادب اور تاریخ کا سب سے اہم نام ارسطو کا ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ آج تک اس کے علمی، ادبی اور فلسفیانہ نکات کی تشریح و تعبیر میں دنیا مصروف ہے۔ اگر دیکھا جائے تو محسوس ہوگا کہ مغرب کی ساری فکر ارسطو کے افکار سے صدیوں تک متاثر ہی نہیں رہی بلکہ فیض حاصل کرتی رہی ہے۔

انگریزی ادب کی تاریخ میں انیسویں صدی کا ابتدائی دور رومانوی تحریک کی وجہ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے، جس کا اثر کم و بیش 1850ء تک برقرار رہا۔ 1850ء کے ارد گرد کا زمانہ سائنسی و صنعتی اعتبار ہی سے نہیں بلکہ ادبی اعتبار سے بھی ہوش ربا تبدیلیوں کا زمانہ کہلاتا ہے۔ یہی دور میتھیو آرنلڈ (88-1822) کی جوان العمری کا دور بھی ہے۔

مغربی نقادوں میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔ ایلیٹ سے پہلے روسو کی رامانیت کا چرچا تھا۔ آخر اس رومانیت کے خلاف رد عمل ہوا۔ امریکہ میں ارونگ بیبٹ نے، انگلستان میں ایذرا پاونڈ اور ہیوم نے روسو کی رومانیت و انفرادیت کو رد کیا۔ انہوں نے معروضی اور مثبت اقدار کی اشاعت کی۔ اس ماحول میں ایلیٹ کی ذہنی نشو و نما ہوئی۔

اس اکائی میں میں افلاطون، ارسطو، میتھو آرنلڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے حالات زندگی کے ساتھ ان کے تنقیدی تصورات کا جائزہ لیا جائے گا اور مغربی تنقید کی روایت اور ارتقا میں ان کے مقام و مرتبہ کی حیثیت متعین کی جائے گی۔

7.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- مغرب کے اہم نقادوں کے حالات زندگی سے واقف ہو سکیں۔
- ان کے تنقیدی نظریات سے استفادہ کر سکیں۔
- افلاطون کے حالات زندگی، نظریہ "نقل کی نقل" افلاطون اور شاعری، ڈرامہ، مکالمات افلاطون اور ادبی وتنقیدی تصورات سے واقف ہو سکیں۔
- ارسطو کی تصنیفات، فلسفہ نقل، ارسطو اور شاعری، فلسفہ المیہ ورزمیہ، تزکیہ نفس وغیرہ کو سمجھ سکیں۔
- میتھو آرنلڈ کی ادبی خدمات، معاصر تنقید، تنقیدی تصورات، بحیثیت ایک نقاد کے آشنا ہو سکیں۔
- ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے حالات زندگی، تنقید اور تخلیق کا رشتہ، معروضی تلازمات، شاعری کا سماجی منصب، مذہب اور ادب، ادب اور عصر جدید وغیرہ سے واقفیت حاصل کر سکیں۔

7.2 افلاطون

افلاطون نے ادب و تنقید پر تفصیل سے اظہارِ خیال نہیں کیا ہے۔ سیاست اور خاص طور پر اس کی کتاب "ریاست یا جمہوریہ" (Republic) کے بعض مباحث میں یا مکالمات میں شاعری کا ذکر آگیا ہے۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ اس وقت شاعری اور خاص طور پر ڈراما ہی ادب تھا۔ اس کا خیال تھا کہ شاعری اکتساب سے نہیں حاصل کی جا سکتی۔ یہ ایک الہامی جذبہ اور خدا کی دین ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر خود شعر نہیں کہتا بلکہ شاعری کی دیوی اس کے اندر یہ طاقت پیدا کر دیتی ہے اور اسی طاقت سے سرشار ہو کر وہ شعر کہتا ہے۔

"ریاست " (Republic) میں اس نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے، انہوں نے ساری دنیا میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ اس نے اپنے زمانے کی روایات سے بغاوت کی اور راستوں اور حقیقت کی تلاش میں ایک نئے نظام کی ابتدا کی۔ اس نے فنونِ لطیفہ کو "ریاست" میں کوئی اہمیت نہیں دی۔ اس لیے کہ اس کی نگاہ میں فنونِ لطیفہ، نقل کی نقل، ہیں۔

7.2.1 نظریہ "نقل کی نقل":

افلاطون کے نظریات میں نظریۂ، نقل کی نقل، کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اسی کی بنیاد پر اس نے شاعروں اور ڈراما نگاروں کو اپنی مثالی ریاست سے نکال دیا تھا۔

افلاطون کے نظریۂ نقل کا ماحصل یہ ہے کہ وہ ایک عالمِ مثال کو اصل عالم مانتا ہے۔ اور اس کے خیال میں تمام چیزوں کی اصل اس عالم حقیقی یا عالم مثال میں موجود ہیں۔ دنیا اس کے خیال میں عالم سفلی ہے۔ اس کی نگاہ میں فنکار ظاہری شکل کو الفاظ کے سہارے پیش کرتا ہے۔ یعنی اس کا تجربہ یا مشاہدہ اشیا کی حقیقت سے نابلد ہے۔ وہ صرف ان کی نقل کو دیکھ سکتا ہے اور انہیں کی اثر پذیری کو اپنے الفاظ میں بیان کرتا ہے۔ اس کے الفاظ ہر لمحہ تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ وہ کبھی کسی چیز کو کسی طرح بیان کرتا ہے اور کبھی کسی طرح۔ جب کہ حقیقت ایک

ہے اور وہ کبھی نہیں بدلتی۔ حسن کا اظہار ہزاروں طریقوں سے ہوتا ہے لیکن حسنِ حقیقی (Absolute Beauty) ایک ہے اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ہم جس حسن کو دیکھتے ہیں وہ حسنِ حقیقی نہیں اس کے مظاہر ہیں۔ اس لیے فنکار صرف ظاہری چیزوں کی نقل کرتا ہے حقیقت کی نہیں۔

ایک فنکار جو کچھ بھی تخلیق کرتا ہے خواہ وہ مجسمہ ہو یا خوبصورت تصویر وہ حقیقت نہیں ہے، کیوں کہ حقیقت ایک سے زائد نہیں ہو سکتی۔ اس لیے مصور یا مجسمہ ساز حقیقت کی نقل کے علاوہ کچھ نہیں بنا سکتا اور وہ نقل بھی تیسرے درجے پر ہوتی ہے یعنی اس کی اصل عالم مثال، میں ہے۔ دنیا میں صرف اس کے مظاہر (نقل) ہیں اور جب اس نقل کو فنکار اپنے فن پارے میں پیش کرتا ہے تو وہ نقل کی نقل کرتا ہے افلاطون کی نگاہ میں شاعری بیکار محض ہے۔ اس میں سچائی کا پر تو نہیں ہوتا اور شاعر صرف انسانی جذبات سے کھیلتا ہے اور خیر و شر کو ایک ہی طرح پیش کرتا ہے۔ اس طرح وہ خراب جذبات کو برانگیختہ کرتا ہے اسی لیے وہ ایک ماہر اخلاقیات کی حیثیت سے شاعری کو غیر اخلاقی سمجھتا ہے کیوں کہ اس کی بنیاد جھوٹ پر ہے۔

7.2.2 افلاطون اور شاعری:

افلاطون نے صرف نظریۂ نقل پیش کرکے لوگوں کو نہیں چونکایا بلکہ اس نے نہ صرف یونان بلکہ اپنے عہد کے مروجہ ادبی نظریات سے بغاوت کی۔ افلاطون کے عہد تک ایک عام نقطۂ نظر یہ تھا کہ شاعری علم وصداقت کا سرچشمہ ہے۔ اگر اس کی صحیح ترجمانی اور وضاحت کی جائے تو اس میں عظیم صداقتیں ملیں گی۔ لیکن افلاطون نے اس نظریے کو رد کر دیا۔ اس کا خیال تھا کہ شاعری ہمیں صحیح علم نہیں دیتی اور وہ انسانی اخلاق کو درجۂ کمال تک نہیں پہنچنے دیتی۔ اس تصور کے پیچھے بھی اس کا اپنا نظریۂ عالمِ مثال کار فرما ہے۔ افلاطون ایک اخلاقی معلم ہے ایک ایسا معلم جو کسی معاملے میں کسی طرح کا سمجھوتا نہیں کرتا اور ہر بات کو بے حد سختی سے بیان کر دیتا ہے۔ سجاد باقر رضوی نے افلاطون کے نظریۂ شاعری کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> "شاعری کے بارے میں افلاطون کا یہ بھی خیال تھا کہ وہ کسی الہامی قوت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس لیے شاعر کا فن شعور فن نہیں ہوتا۔ دوسرے ہنر مندوں کے برعکس جو خاص تکنیکی اصولوں اور فنی صلاحیتوں کی مدد سے کام کرتے ہیں، شاعر اپنے فن اور ہنر سے کام نہیں لیتا بلکہ فطری صلاحیتوں اور غیر جذباتی ہیجان کے تحت شعر کہتا ہے۔ وہ لاشعوری طور پر وہی کچھ کہتا ہے، جو شاعری کی دیوی اس سے کہلواتی ہے۔ لہٰذا شاعری اس علم کی حامل نہیں ہو سکتی، جس کی بنیاد عقل پر ہوتی ہے۔ شاعر جذبات کے آلہ کار ہوتے ہیں۔ ان میں اخلاقی تنظیم کی کمی ہوتی ہے اور اسی باعث وہ سنجیدہ انسانوں کے رہبر نہیں ہو سکتے۔"
>
> (سجاد باقر رضوی، مغرب کے تنقیدی اصول، صفحہ 16)

افلاطون نے شاعری کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ بیانیہ شاعری، ڈرامائی شاعری اور رزمیہ شاعری۔ بیانیہ شاعری یا داستان گوئی کو وہ نقالی قرار دیتا ہے۔ لیکن جہاں شاعر اپنی داستان نظم کرتا ہے اسے وہ غنائیہ شاعری کہتا ہے۔ اس طرح بیانیہ شاعری غنائیہ کا ایک

حصہ ہے۔ داستان گوئی میں چوں کہ خیال آرائی کا عنصر زیادہ ہوتا ہے اس لیے اس کی نگاہ میں وہ قطعی، نقالی، ہے۔ لیکن رزمیہ شاعری میں نقل اور بیان دونوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ افلاطون، جمہوریہ، میں کہتا ہے:

"ہمارا فرض یہ ہے کہ ہم اس بات کو متعین کریں کہ شاعروں کو ان تینوں طریقوں میں سے کن طریقوں کے استعمال کی اجازت ملنی چاہیے وہ محض بیانیہ شاعری اپنائیں یا غنائیہ کے راگ الاپیں یا نقالی اور بیانیہ دونوں سے کام لیں ...... ہم انہیں قطعی طور پر نقالی کو ترک کرنے کا مشورہ دیں .... ہمارے مشاہیر کو نقالی سے احتراز کرنا چاہیے اس لیے کہ اس سے ریاست کے شہریوں کے دل و دماغ پر بُرا اثر پڑے گا۔"

(ڈاکٹر محمد یٰسین، کلاسیکی مغربی تنقید، صفحہ، 31-32)

افلاطون کی نگاہ میں شاعری چوں کہ نقالی ہے اور نقالی مخربِ اخلاق ہے اس لیے اس کی ریاست میں شاعر کے لیے کوئی گنجائش نہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ شعرا کو اپنی ریاست میں قیام کی اجازت نہیں دیتا۔ اس کا کہنا ہے عطر و گلاب، سے شاعر کی عزت افزائی کریں گے لیکن اس سے گزارش کریں گے کہ وہ کسی اور ریاست میں چلا جائے۔ اس لیے کہ ہمارے قوانین ایسے لوگوں کے قیام کی اجازت نہیں دیتے۔ اس نے، جمہوریہ، میں بہت صاف لفظوں میں لکھا ہے:

"ہم محاکاتی شاعروں کو شہر بدر کرتے ہیں...... ہومر ہمارے ان محبوب شاعروں میں ہے جن کی ہم نے بچپن ہی سے تعظیم کی ہے مگر اس کی شاعرانہ عظمت اس بات میں مانع نہیں ہو سکتی کہ ہم صداقت کا دامن چھوڑ دیں اور اپنی بات نہ کہہ سکیں...... محاکات اور نقالی کا بہت دور کا واسطہ ہے کیوں کہ اس میں اشیاء کا عکس ایک زاویے سے پیش کیا جاتا ہے...... مگر (ہم) المیہ، طربیہ، مزاحیہ اور رزمیہ شاعروں کو جمہوریہ سے خارج کرنے کا ہی مشورہ دیں گے۔"

(ڈاکٹر محمد یٰسین، کلاسیکی مغربی تنقید، صفحہ، 31- 32)

7.2.3 افلاطون اور ڈراما:

اس عہد تک شاعری سے بالعموم مراد ڈراما ہی تھا۔ اس لیے جہاں کہیں شاعری کا ذکر آیا وہاں اس کی اقسام میں المیہ، طربیہ اور رزمیہ کا بھی ذکر آیا۔ شاعری کے سلسلے میں ڈرامے کا ذکر آچکا ہے لیکن افلاطون کے ڈرامے کو رد کرنے کا ایک سبب ڈرامے میں ایکٹنگ ہے یعنی "سوانگ بھرنا" جو آپ نہیں ہیں ان کی شکل بنانا۔ چوں کہ افلاطون کی ریاست حقیقت اور اخلاقی قدروں پر مبنی ہے اور، سوانگ یا ایکٹنگ، اخلاق کے خلاف ہے۔ اس لیے وہ کسی بھی صورت میں اس کی اجازت نہیں دے سکتا۔ ڈاکٹر ذاکر حسین نے، ریاست یا تحقیقِ عدل، کے مقدمے میں لکھا ہے:

"۔۔۔ اس ضمن میں ڈراما کی سخت مخالفت کی گئی ہے اس لیے کہ اس صنفِ ادب کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک ہی شخص متعدد بہروپ بھرتا ہے اور یہ بات ایسی ریاست میں کیسے روا رکھی جاسکتی ہے

جس کی قدر اساسی عدل ہو یعنی یہ کہ ایک شخص بس ایک کام کرے اور اپنے مفوضہ وظیفے کی کماحقّہٗ، بجا آوری کو غایتِ حیات جانے۔ ،،

(ریاست یا تحقیقِ عدل، افلاطون، صفحہ 21، پہلا ایڈیشن 1932)

افلاطون کا خیال ہے کہ بچپن سے جو جس کام کو کرتا ہے اس کا عادی ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ تمثیل، ڈراما میں کردار کو دوسرے کی زبان میں بولنا پڑتا ہے۔ وہ خود جو نہیں ہے اس کی شکل اختیار کر کے طرح طرح کے کام کرتا ہے۔ جو معاشرے کے لیے نقصان دہ ہے۔ اگر اس طرح کی حرکتیں ہوتی رہیں تو ایک صاف ستھرے معاشرے کا تصور کرنا بھی مشکل ہو گا۔ ڈاکٹر محمد یسیٰن نے اس کی کتاب (Republic) کے بعض حصوں کے ترجمے کیے ہیں یہاں پر اس کے بارے میں افلاطون کے الفاظ ملاحظہ کیجیے:

"اس صورت میں ہم کبھی ان لوگوں کو جنھیں ہم عزیز رکھتے ہیں اس بات کی اجازت نہیں دیں گے کہ وہ جوان یا بوڑھی عورتوں کا سوانگ بھریں۔ یا تمثیل کے پردے میں اپنے خاوند کو گالیاں دیں یا دیوتاؤں کو کوسیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ہم انہیں ہرگز ان افراد کی نقالی کا حکم نہ دیں جو بیمار ہیں، عشق میں گرفتار ہیں یا دردِزہ میں مبتلا ہیں۔ ہم اس کی بھی اجازت نہیں دیں گے کہ وہ مرد یا عورت یا غلاموں اور ان کے حرکات و سکنات کی نقل کریں۔"

(افلاطون، جمہوریہ، بحوالہ کلاسیکی مغربی تنقید، ڈاکٹر محمد یٰسین، صفحہ 32)

ڈرامے کے سلسلے میں افلاطون نے بہت اہم باتیں کی ہیں۔ اس نے ڈرامے کو کئی قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ اس سے پہلے اس طرح کی تقسیم کا ذکر نہیں ملتا۔ اس نے ڈرامے کو رزمیہ، المیہ اور طربیہ میں تقسیم کیا ہے۔ وہ بنیادی طور پر ڈرامے کو پسند نہیں کرتا، لیکن اس کی نگاہ میں المیہ ڈراما دوسری اقسام کے مقابلے میں بہتر ہے اس لیے کہ وہ معاشرے کی اصلاح کا کام کرتا ہے۔ اس نے بعض جگہوں پر رزمیہ کو المیہ پر فوقیت دی ہے لیکن عام طور پر وہ المیہ کو بہتر تصور کرتا ہے۔

افلاطون کی نگاہ میں، خیر، اور، سچائی، ہی اصل حقیقت ہے اور وہی چیز نیک اور حسین ہے جس میں سچائی اور خیر ہو۔ اسی لیے وہ سچے آرٹ کو ہی اچھا آرٹ کہتا ہے۔ وہ زندگی اور کائنات دونوں میں، خیر، کی کار فرمائی دیکھنا چاہتا ہے۔ وہ ادب اور شاعری سے بھی حقیقی مقصد کو پورا کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ وہ غیر اخلاقی باتوں کو تمثیلاً یا استعارۃً بھی سننا برداشت نہیں کرتا۔ وہ اسی لیے شاعروں کے خلاف ہے نیز وہ ایسے واقعات بھی نظم کرتے ہیں جن سے اخلاق پر بُرا اثر پڑتا ہے یا، دیوتاؤں، کی ہتک ہوتی ہے۔

7.2.4 افلاطون کے ادبی و تنقیدی تصورات:

افلاطون کے نظریات سے بعض لوگوں کو اختلاف ہو سکتا ہے اور یہاں تک کہ اس کے عہد میں ارسطو نے بھی، جو اس کا عزیز ترین شاگرد تھا، اس کے نظریات سے اختلاف کیا، لیکن اس سے نہ تو افلاطون کی اہمیت کم ہوتی ہے اور نہ اس کی اولیت پر حرف آتا ہے۔ شاعری میں وہ مقصدیت کا قائل ہے۔ عام طور پر اس وقت تک یا اس کے بعد بھی شاعری کو محض مسرت بخش سمجھا جاتا تھا لیکن افلاطون نے اس سے انکار کیا اور مسرت کے ساتھ زندگی کے لیے شاعری کا فائدے مند ہونا ضروری قرار دیا ہے۔ وہ شاعری کے انبساطی

پہلو کا قائل ضرور ہے لیکن اس کے صرف مسرت بخش ہونے کا منکر ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری کا اصل مقصد انسانی زندگی اور انسان کے کردار پر اثر انداز ہونا ہے۔ اس طرح وہ شاعری کا مقصد انسان کی روح کی اعلیٰ اور ارفع صلاحیتوں کو بیدار کرنا اور انسان کو بہتر بنانے کی کوشش کرنا بتاتا ہے۔ وہ شاعری سے اعلیٰ زندگی کی تعمیر کا کام لینا چاہتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ شاعری میں تنظیم و تناسب کو بھی اہمیت دیتا ہے جس پر بعد میں کلاسیکی نظریات کی بنیاد رکھی گئی۔ بعد کے ناقدین نے اس کے اس اصول کو بار بار دہرایا ہے اور اُس صداقت اور مقصدیت سے ایک پورا نظامِ فکر ترتیب دیا ہے، جس کی طرف افلاطون نے اشارے کیے ہیں۔ افلاطون اسلوب اور آہنگ میں عدم تناسب کو بُرا سمجھتا ہے۔

ادب و تنقید پر باقاعدہ اظہارِ خیال نہ کرنے کے باوجود تنقید میں افلاطون کی حیثیت ایک تاریخ ساز کی ہے۔ اس نے تنقید کے جو رہنما اصول متعین کیے تھے، انہیں پر آگے چل کر تنقید کی عمارت قائم ہوئی۔ افلاطون پہلا شخص تھا جس نے ادب و زندگی کے تعلق پر زور دیا۔ اس نے فن اور افادیت میں حقیقت پسندی اور افادیت کے نظریے کو راہ دی۔ اس کے نظریات میں آج ہمیں کوتاہیاں نظر آسکتی ہیں لیکن افلاطون کو اس کے عہد میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اس نے ادب اور تنقید کے سلسلے میں جو انقلاب آفریں قدم اٹھایا اس سے آنے والے ناقدین کی تنقیدی بصیرت میں اضافہ ہوا اور ادب کی تفہیم کے بہتر اصولوں کو بنانے میں مدد ملی۔ افلاطون نے تنقید میں فلسفیانہ فکر کو راہ دی اور ادبی مسائل کو نفسیاتی طور پر پرکھنے کی کوشش کی۔ اس نے پہلی بار اس بات پر زور دیا کہ علم و فن کو سمجھنے کے لیے انسانی فطرت کا مطالعہ ضروری ہے۔

7.3 ارسطو

ارسطو کی پیدائش 384 ق۔ م میں ہوئی۔ 17 سال کی عمر میں اسے افلاطون کی اکادمی میں داخل کرا دیا گیا۔ کچھ ہی عرصے میں وہ اپنی لیاقت اور علم سے افلاطون کا عزیز ترین شاگرد بن گیا۔ ارسطو، افلاطون کا بے حد احترام کرتا تھا اس کے باوجود اس کو افلاطون کے بعض نظریات سے اختلاف تھا۔ سب سے پہلے اس نے افلاطون کے، عالم مثال، ہی کو قبول نہیں کیا، جس پر افلاطون کے فلسفے کے ایک حصے کا دارو مدار ہے۔ جس کے تحت وہ فنونِ لطیفہ اور ریاست کے تعلق سے بحث کرتا ہے۔ دراصل دونوں کے نقطۂ نظر میں بنیادی فرق طرزِ رسائی (Approach) کا ہے۔ افلاطون ایک فلسفی کی حیثیت سے چیزوں کو دیکھتا ہے جب کہ ارسطو ایک فلسفی کے ساتھ ایک سائنس داں کی نظر بھی رکھتا ہے اور خارجی اشیا کے بارے میں فیصلہ کرتے وقت وہ تجزیے، تجربے اور اس کے ردعمل پر نگاہ رکھتا ہے۔ وہ افلاطون کے نظریات سے استفادہ بھی کرتا ہے اور اپنے نظریات کی تشکیل میں انہیں سامنے بھی رکھتا ہے۔ ارسطو کو افلاطون کا مخالف یا اس کی ضد سمجھنا درست نہیں ہوگا۔ علمی اختلافات کے باوجود وہ اسی درخت کی ایسی شاخ ہے جس کے پھولوں کا رنگ زیادہ دلکش اور خوشبو زیادہ لبھانے والی ہے۔

7.3.1 ارسطو کی تصنیفات:

ارسطو کی بیشتر تصنیفات نایاب ہیں۔ صرف ان کے حوالوں کے ذریعے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس نے ناموں کے رسالے لکھے تھے۔

اس کی اصل شہرت کا سبب اس کی دو کتابیں بوطیقا (Poetics) اور علم البیان و فنِ خطابت (Rhetorics) ہیں۔ یہ دونوں کتابیں ادب اور تنقید کے سلسلے میں بے حد اہم ہیں۔ اس لیے کہ اس سے پہلے کسی نے اس طرح ادب اور تنقید کے مسائل پر گفتگو نہیں کی تھی۔ پہلی بات تو یہ کہ افلاطون نے جو کچھ لکھا وہ اس کے مخصوص نظریات کے مطابق تھا اور دوسری بات یہ کہ اس نے اس بارے میں نہیں لکھا کہ اصنافِ شعر میں کس صنف کے کیا مطالبات ہیں۔ جب کہ ارسطو نے اصنافِ شعر کی خصوصیات کے ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا کہ انہیں کیسا ہونا چاہیے اور کیا چیز ان کے محاسن میں اضافہ کرتی ہے اور کیا چیز شعری سُقم یا عیب ہے۔

اس بات کا ذکر آچکا ہے کہ ارسطو ادبی نظریات کے سلسلے میں اپنے استاد افلاطون سے متاثر تھا لیکن اس نے افلاطون کے نظریات کو اسی طرح قبول نہیں کیا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس نے افلاطون کے نظریات پر اضافہ کیا اور بعض جگہ پر ان سے انحراف کیا۔ اس لیے افلاطون سے متاثر ہونے کے باوجود سیاسیات، شاعری، خطابات یا المیہ کے بارے میں جہاں کہیں اس نے اظہارِ خیال کیا ہے وہ اس کا اپنا نقطۂ نظر ہے اور ایک ایسا نقطۂ نظر جو تمام مغربی تنقید کا منبع رہا ہے۔ بوطیقا کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس کا اصل متن کہیں موجود نہیں ہے۔ جو نسخہ بوطیقا کا اب ہمارے سامنے ہے وہ ایک یونانی نسخے پر مبنی ہے۔ اس کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ اس میں شاعری، المیہ اور رزمیہ پر نظریاتی بحث کے ساتھ یہ بات بھی کہی گئی ہے کہ المیہ اور رزمیہ میں کیا ہونا چاہیے اور کیا نہیں ہونا چاہیے۔ اس کتاب کے پانچ ابتدائی ابواب میں فن کے بارے میں عام تصورات اور نفسیاتی محرکات کو پیش کیا گیا ہے۔ انہیں ابواب میں شاعری کی ابتدا اور مختلف اصناف کا ذکر ہے۔ اس کے بعد ایک بڑا حصہ المیہ کی خصوصیات کے بارے میں ہے جو چودہ ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد تین ابواب میں شعری زبان سے بحث کی گئی ہے اور آخری حصے میں رزمیہ شاعری کی خصوصیات اور المیہ سے اس کے تقابل کو پیش کیا گیا ہے۔ اس وقت تک دنیا میں کوئی ایسی کتاب نہیں تھی جو ادب کی تخلیق اور تنقید کے بارے میں کوئی سائنٹفک نظریہ دے سکے۔ ارسطو نے جس انداز میں ان مسائل پر روشنی ڈالی ہے، وہ ادبی تاریخ اور تنقید میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

7.3.2 ارسطو اور فلسفہ نقل:

ارسطو نے بھی اپنی بحث کی بنیاد ، نقل، پر رکھی ہے (بوطیقا کے بعض مترجمین نے ، نقل، کے بجائے ، تقلید، یا، نمائندگی، کا لفظ استعمال کیا ہے چوں کہ عام طور پر اس کے لیے ، نقل، ہی رائج ہے اس لیے Imitation کے لیے، نقل، ہی کو ترجیح دی گئی ہے) ۔ اور نقل کا یہ فلسفہ اس نے افلاطون کے یہاں سے لیا ہے۔ لیکن وہ، نقل کی نقل ، Imitation of an Imitation، کا قائل نہیں ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعری الفاظ کے ذریعے عالمِ انسانی اور انسان کے جذبات و تاثرات کی، نقل، پیش کرتی ہے۔ لیکن وہ کسی عالمِ مثال کو نہیں مانتا۔ اسی لیے نقل کو بُرا نہیں سمجھتا۔ افلاطون کے نقطۂ نظر کے بر خلاف وہ شاعری کو عام چیزوں یا حالات کی نقل نہیں سمجھتا۔ ارسطو کے یہاں نقل کے پیچھے تخلیق کا تصور ہے یعنی شاعر یا فنکار نقل تو کرتا ہے لیکن وہ اسے بعینہ، اسی طرح نہیں پیش کرتا بلکہ اس طرح پیش کرتا ہے جس طرح وہ انہیں بہتر سمجھتا ہے۔ اس طرح فنکار کی اختراع یا تخلیقیت اسے زیادہ بہتر، زیادہ پُر اثر اور زیادہ دلکش بنا دیتی ہے۔

ارسطو کا کہنا ہے کہ نقل کرنا انسانی جبلت ہے۔ اس کا یہ جذبہ بالکل فطری ہے لیکن نقل کی کئی قسمیں ہیں۔ ایک وہ جس میں کسی چیز کو اسی طرح پیش کر دیا جاتا ہے جیسی کہ وہ نظر آتی ہے دوسری قسم وہ جس میں ہم کسی چیز کو جیسی دیکھنا چاہتے ہیں اور تیسری قسم وہ جس میں

حقیقت میں کوئی چیز موجود نہ ہو لیکن فنکار کا ذہن کسی چیز کے بارے میں جس طرح سوچتا ہے اسے پیش کرتا ہے۔ نقل میں تخلیق کے اس پہلو کا تصور ارسطو سے پہلے نہیں تھا۔ افلاطون کا، نقل، کا تصور ایک بے جان تصور تھا۔ لیکن ارسطو نے اسے انسانی جبلت اور تخلیقی عمل سے وابستہ کرکے ایک زندہ اور بے انتہا وسیع تصور بنا دیا ہے۔ یہیں پر ارسطو اور افلاطون کے فلسفے کے درمیان ایک گہرا اختلافی خط حائل ہو جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

> " نقل کرنا بچپن سے انسان کی جبلت ہے۔ اسی باعث وہ دوسرے تمام جانوروں سے ممتاز ہے کہ وہ سب سے زیادہ نقال، اور اسی جبلت کے ذریعے اپنی سب سے پہلی تعلیم پاتا ہے۔ اسی طرح تمام آدمی قدرتی طور پر نقل سے حظ حاصل کرتے ہیں۔" (عزیز احمد۔ بوطیقا۔ صفحہ 39)

7.3.3 ارسطو اور شاعری:

ارسطو کی نگاہ میں شاعری محض نقل نہیں بلکہ ایک آزاد اور ہمہ گیر عمل ہے، جو دوسرے فنون سے منفرد و ممتاز ہے۔ ارسطو نے پہلی بار جذباتیت یا تعصب کے بغیر شاعری کو صرف شاعری کی حیثیت سے دیکھا۔ اس کی مختلف قسموں کا فرق ظاہر کیا۔ ادنیٰ اور اعلیٰ شاعری کی پرکھ کے لیے ایک اصول اپنایا۔ وہ فن شاعری کو سیاست اور اخلاقیات سے الگ رکھتا ہے اور منطقی انداز سے انسانی اعمال میں فنونِ لطیفہ کو ایک آزاد جگہ دیتا ہے۔ افلاطون نے فنونِ لطیفہ کو اخلاقیات سے ملا کر جو الجھن پیدا کر دی تھی اس کو ارسطو نے دور کیا۔ اس کی نگاہ میں شاعر روزمرہ کی زندگی، اس کی شکست وریخت اور احساسات و تجربات کو ایک مخصوص انداز میں پیش کرتا ہے۔ اس میں اس کی رنگ آمیزی بھی ہوتی ہے اور آفاقی صداقتوں کی تصویر بھی۔ وہ شاعری کو زماں و مکاں سے بلند تصور کرتا ہے۔ اس طرح وہ شاعر اور اس کی تخلیق دونوں کو ایک بلند مقام عطا کرتا ہے۔ وہ شاعری کے دو سبب بیان کرتا ہے ایک تو، نقل، اور دوسرے، نغمہ یا موزونیت،۔ ارسطو نے بوطیقا میں اس بات پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے کہ شاعری سے ایک قسم کی جمالیاتی مسرت فراہم ہوتی ہے۔ وہ شاعری کو اخلاقی درس و تدریس کا ذریعہ نہیں سمجھتا لیکن وہ یہ جانتا ہے کہ شاعری میں اخلاقی تقاضے پوشیدہ ہوتے ہیں۔ وہ اخلاقی اور جمالیاتی تقاضوں میں فرق کرتا ہے اور جمالیاتی تقاضوں کو اخلاقی تقاضوں پر فوقیت دیتا ہے۔ اسی طرح وہ شاعری کو تاریخ سے بلند اور بہتر قرار دیتا ہے۔ تاریخ واقعات کو عمومی طور پر پیش کرتی ہے جب کہ شاعر اسے آفاقی بنا کر پیش کرتا ہے۔ ارسطو اچھی یا بڑی شاعری کی تین بنیادی صفتیں بیان کرتا ہے۔

1. بڑی شاعری ہمہ گیر، آفاقی اور کائناتی صداقتوں کی حامل ہوتی ہے۔

2. اسی لحاظ سے شاعری کی اپیل بھی آفاقی و کائناتی ہوتی ہے اور وہ زماں و مکاں کی اسیر نہیں ہوتی۔

3. چوں کہ شاعری اور فلسفہ دونوں آفاقی و کائناتی صداقتوں کی تلاش کرتے ہیں اس لیے ان میں کوئی بنیادی تضاد موجود نہیں ہے۔"

(آغا باقر رضوی، مغرب کے تنقیدی اصول، صفحہ 51)

ارسطو شاعری کے لیے موزونیت یا وزن کو لازمی قرار دیتا ہے۔ اس لیے کہ بوطیقا میں جہاں اس نے شاعری کا ذکر کیا ہے موزونیت کو لازمی قرار دیا ہے اور یہ نکتہ درج ذیل اقتباس سے واضح ہوتا ہے۔

"رزمیہ شاعری میں موزوں اور متوازن اسلوب کے لیے الفاظ کا مناسب انتخاب بہت ضروری

سمجھا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اگر ایک لفظ اِدھر سے اُدھر کر دیا جائے تو شعر کا لطف جاتا رہتا ہے۔" (ڈاکٹر محمد یٰسین، کلاسیکی مغربی تنقید، ترجمہ بوطیقا۔ صفحہ 71)

اس طرح ارسطو بنیادی شعری خصوصیات پر زور دیتا ہے اور شعری تخلیق کو فکر اور اظہار دونوں سطح پر ایک پُر اثر اور خوبصورت فن پارہ دیکھنا چاہتا ہے۔

7.3.4 ارسطو اور المیہ /رزمیہ:

ارسطو نے یوں تو شاعری کو رزمیہ، المیہ، طربیہ، اور غنائیہ قسموں میں تقسیم کیا ہے لیکن وہ سب سے زیادہ اہمیت المیہ کو دیتا ہے۔ اور اپنی پوری کتاب میں سب سے زیادہ بحث اس نے المیہ، اور اس کی اقسام سے کی ہے۔ المیہ کے بارے میں اس نے لکھا ہے:

"المیہ ایک ایسے عمل کی تقلید ہوتا ہے جو سنجیدہ اور مکمل ہو اور ایک خاص طوالت اور ضخامت کا حامل ہو۔ اس کے مختلف حصے زبان و بیان کے مختلف وسائل سے مزّین ہوں۔ اس کی ہیئت بیانیہ ہونے کے بجائے ڈرامائی ہو اور وہ ترحّم اور خوف کے مناظر کے باعث ان جذبات کے تزکیہ کا موجب ہو۔ " (ارسطو، بوطیقا، بحوالہ مغرب کے تنقیدی اصول، ص59)

ارسطو نے ان چند سطروں میں صرف المیے ہی کی تعریف نہیں کی ہے بلکہ ڈرامے کے اصول ان کی طوالت ان کی زبان و بیان ،اظہار اور المیے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے ترحم اور خوف، جن کے لیے ارسطو نے کتھارسس (Katharsis) کا لفظ استعمال کیا ہے، کی طرف اشارے کیے ہیں۔ ارسطو طربیہ (Comedy) کو اس لیے پسند نہیں کرتا کہ اس میں پرلے درجے کے کرداروں کا چربہ پیش کیا جاتا ہے، جو اپنی کمزوری کی بنا پر مزاح کا سامان بنتے ہیں۔ لیکن ان کا کوئی اثر باقی نہیں رہتا۔ ارسطو نے طربیہ شاعری کے بارے میں بہت کم لکھا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ادبی حیثیت سے اسے بالکل اہمیت نہیں دیتا۔

اسی طرح رزمیہ شاعری کا معاملہ ہے۔ رزمیہ شاعری کو وہ طربیہ کی طرح نظر انداز نہیں کرتا اور اپنی کتاب کے تیسرے حصے میں رزمیہ شاعری کی خصوصیات اور اہمیت سے بحث کرتا ہے لیکن المیہ کے مقابلے میں کم اہمیت دیتا ہے۔ اس کی نگاہ میں رزمیہ ایک بیانیہ ہے جب کہ المیہ میں ڈرامائیت پائی جاتی ہے۔ حالانکہ دونوں اصناف میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں اعلیٰ کرداروں اور بڑے کارناموں کو پیش کرتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ رزمیہ شاعری کی تمام خوبیاں المیہ میں پائی جاتی ہیں مگر رزمیہ میں المیہ کی تمام خصوصیات نہیں ملتیں۔ اس کا مطلب یہی ہے کہ المیہ میں موضوع، بیان اور کرداروں کی جو وسعت ہے وہ رزمیہ میں نہیں پا جاتی۔

ارسطو نے بوطیقا میں رزمیہ اور المیہ کے بارے میں اختصار کے ساتھ ہی لکھا ہے لیکن اس نے دونوں اصناف کے فرق اور خصوصیات کا بڑی کامیابی کے ساتھ احاطہ کیا ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ رزمیہ نظم المیہ کے مقابلے میں زیادہ طویل ہوتی ہے اور اس کی بحر بھی مختلف ہوتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ رزمیہ شاعری کے اندر اتنی وسعت ہوتی ہے کہ وہ بیک وقت کئی واقعات کو پیش کر سکتی ہے۔ جب کہ ڈرامے میں ایک وقت میں ایک ہی واقعہ پیش کیا جا سکتا ہے۔ "رزمیہ کے لیے "رزمیہ بحر (Heroic Metre) مناسب خیال کی جاتی ہے اور اگر کسی شاعر نے اس اصول سے انحراف کیا تو اس کا کلام ناموزوں سمجھا جائے گا۔"

(ڈاکٹر محمد یٰسین۔ کلاسیکی مغربی تنقید، ترجمہ بوطیقا، صفحہ 74)

ارسطو نے المیہ کے سلسلے میں معمولی معمولی جزئیات سے بھی بحث کی ہے۔اس کے خیال میں المیہ انسانی عمل کی ترجمانی کرتا ہے۔اس طرح وہ وسیع، جذباتی اور ثقافتی صورتِ حال کا احاطہ کرلیتا ہے۔ ارسطو نے المیہ کے پس پردہ مجموعی حیثیت سے ڈرامہ (شاعری) کے تنقیدی اصول مرتب کیے اور اس طرح درجہ بدرجہ انہیں بیان کیا ہے کہ ان سے اختلاف کی گنجائش نظر نہیں آتی۔آج ڈرامہ بہت ترقی کرچکا ہے، پھر بھی ارسطو کے قائم کردہ تنقیدی اصول صدیوں بعد بھی از کار رفتہ نہیں ہوئے۔ ارسطو نے المیہ کے چھے عناصرِ ترکیبی متعین کیے ہیں۔

(1) پلاٹ (2) کردار (3) تاثرات (عمل) (4) زبان واسلوب (5) آرائش (6) نغمہ

اس کا خیال ہے کہ ایک اچھے المیے اور کامیاب ڈرامے کے لیے ان تمام اجزا کا ہونا ضروری ہے اور ان میں پلاٹ سب سے زیادہ اہم ہے۔اس لیے کہ باقی تمام اجزا اسی کے تحت آتے ہیں۔اگر پلاٹ کمزور ہے تو المیہ بھی کمزور ہوگا اور چوں کہ ڈرامہ کرداروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے اس لیے ڈرامے کی پیش کش کے لیے کردار ضروری ہیں۔ یہاں پر ارسطو نے عام کرداروں اور المیہ کے کرداروں کے فرق کو ظاہر کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ المیہ کے کردار کیسے ہونے چاہئیں، چوں کہ انہیں کرداروں کے ذریعے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اس لیے ایسے کرداروں کو نیک، اعلیٰ خاندان کا فرد اور شہرت کا مالک تو ہونا ہی چاہیے تاکہ تزکیۂ نفس (Katharsis) کا عمل نمایاں ہوسکے لیکن مثالی کردار نہیں ہونے چاہئیں۔

تیسری قسم تاثرات ہے، جس کا اظہار دو طرح سے ہوسکتا ہے۔ ایک اچھی زبان اور مکالمات کے ذریعے، دوسرے کرداروں کے عمل (Action) کے ذریعے۔اگر عمل میں کمی ہے تو ڈرامے کی پیش کش کمزور ہوجائے گی۔اسی طرح اگر مناسب زبان استعمال نہیں ہوئی ہے تو جذبات و تاثرات کی صحیح طور پر عکاسی نہیں ہوسکے گی۔

زبان واسلوب کو اس نے چوتھا جزو قرار دیا ہے۔ جس کے ذریعے جذبات نگاری اور کردار نگاری کا عمل پورا کیا جاتا ہے۔نغمے اور آرائش کو وہ المیہ کو دلچسپ بنانے اور سامعین کو متاثر کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔اس کا تعلق المیہ سے براہ راست نہیں بلکہ اس کی اثر انگیزی سے ہے۔

7.3.5 تزکیہ نفس:

ارسطو کے تنقیدی نقطۂ نظر میں تزکیۂ نفس (Katharsis) کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔اس لیے کہ اسی پر اس نے المیہ کی بنیاد رکھی ہے۔اس اصطلاح کا اردو میں ترجمہ مختلف انداز سے کیا گیا ہے۔کوئی اسے تزکیہ کہتا ہے کوئی تطہیر اور کوئی ترحم۔یہ اصطلاح طب سے تعلق رکھتی ہے جسے پہلی بار ارسطو نے ادبی تنقید میں استعمال کیا۔المیہ میں ارسطو اس کے ذریعے ذہن یا روح کی تطہیر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔یعنی المیہ کے ذریعے ہمارے اندر چھپے ہوئے خراب جذبات باہر نکل جاتے ہیں۔اور اس طرح المیہ ایک طرح کے سکون کا ذریعہ بن جاتا ہے۔سجاد باقر رضوی نے کتھارسس کے مفہوم کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "ارسطو کے فنی نظریات کے سلسلے میں اس اصطلاح کے مختلف مفاہیم متعین کرنے کی کوششیں
> کی گئی ہیں۔بسا اوقات اسے ایک ایسی اخلاقی کیفیت بتایا گیا ہے جو جذبات کی تطہیر سے پیدا ہوتی

ہے یہ بھی کہا گیا ہے کہ یہ کیفیت اخلاقی سے زیادہ نفسیاتی ہے بہر صورت ارسطو کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ المیہ انسان روح پر اسی قسم کا اثر ڈالتا ہے جیسا علاج کا جسم پر ہوتا ہے۔ اس کے باعث جذباتی توازن کی ایک ایسی صورت پیدا ہوتی ہے جو سکون بخش ہوتی ہے۔"

(سجاد باقر رضوی، مغرب کے تنقیدی اصول، صفحہ 60)

ارسطو المیہ میں ایسے عمل کی عکاسی چاہتا ہے جس سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوسکیں اور ان کے ذریعے کتھارسس کا عمل پورا ہوسکے۔ اس کے خیال سے دہشت اور دردمندی کے جذبات سے لازمی طور پر منطقی نتیجے کی شکل میں سامنے آئیں۔ اگر اتفاقاً یا ناگہانی کوئی بات ہوتی ہے تو وہ حیرت کا عنصر پیدا کرے گی ترحم کا نہیں۔

7.3.6 ڈرامہ اور وحدتوں کا تصور:

ڈرامہ کی تنقید میں ارسطو نے وحدتوں (Unities) کو بھی بہت اہمیت دی ہے ۔ ارسطو سے پہلے ڈرامے میں وحدتوں (Unities) کا کوئی حوالہ نہیں ملتا۔ ارسطو نے پہلی بار بوطیقا میں المیہ اور رزمیہ شاعری سے بحث کرتے ہوئے ڈرامے میں وحدتوں کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ اس نے کہا ہے کہ،،المیہ میں سارا عمل طلوع و غروبِ آفتاب تک محدود ہے۔،،

(ڈاکٹر محمد یٰسین۔ کلاسیکی مغربی تنقید (ترجمہ بوطیقا) صفحہ 51)

ارسطو کے اس جملے سے وحدتِ زماں (Unity of Time) اور وحدتِ مکاں (Unity of Place) دونوں مراد لیے گئے ہیں۔ ان وحدتوں سے کیا مراد ہے۔ اس سلسلے میں مختلف نقادوں اور ڈراما نگاروں کی الگ الگ رائیں ہیں۔ وحدتِ زماں کے بارے میں بعض نقاد کہتے ہیں کہ جو ڈراما کی شکل میں اسٹیج پر پیش کیا جائے۔ اس کی مدت چوبیس گھنٹے ہونی چاہیے۔ بعض کا خیال ہے کہ تیس گھنٹے ہوسکتی ہے۔ وحدتِ مکاں سے یہ مطلب ہے کہ اسٹیج پر پیش کیا جانے والا واقعہ مکمل طریقے سے ایک ہی مقام پر پیش آیا ہو۔ اس کے علاوہ تیسری وحدت Unity of Action یعنی وحدتِ عمل ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ پلاٹ میں وحدت ہو یعنی پلاٹ میں ربط اور ہم آہنگی آخر تک یکساں طور پر باقی رہے۔ اور اس کا ربط کہیں پر ٹوٹنے نہ پائے۔ تنقید اور خاص طور پر ڈرامے کی تنقید میں صدیوں ان وحدتوں پر زور دیا جاتا رہا ہے۔

7.3.7 ارسطو کی تنقیدی اہمیت:

عالمی تنقید میں ارسطو کی حیثیت معلم اول کی ہے۔ اس نے پہلی بار ادبی مسائل پر تفصیل سے گفتگو کی اور ادبی مطالعے کے معیار مقرر کیے۔ وہ پہلا شخص ہے جس نے المیہ اور دوسری اصناف کے لیے ہدایات دیں کہ انہیں کیسا ہونا چاہیے اور کون سی باتیں ان کے معیار کو گرا سکتی ہیں۔ اس نے پہلی بار پلاٹ میں ترتیب و ربط پر زور دے کر بیانیہ اور ڈراما، المیہ اور رزمیہ کے اصول متعین کیے۔ ارسطو نے روزمرہ کی صداقتوں کے ساتھ شعری صداقت کو بھی صحیح قرار دیا بشرطیکہ وہ مطابقِ فطرت ہوں۔ ارسطو کے زمانے تک تنقید اخلاق اور روزمرہ کی صداقت پر مبنی تھی۔ ارسطو نے اس کے دامن کو اتنا وسیع کر دیا کہ جمالیات، تجزیاتی مطالعے اور محاکے سب اس کے احاطے میں آ گئے۔

عالمی تنقید میں ارسطو کی کتاب، بوطیقا، کی اہمیت نقشِ اول کی ہے اور ایسا نقشِ اول جو آج بھی فنِ شاعری اور نظری تنقید میں اپنی نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ ارسطو پر اعتراضات بھی ہوئے۔ ان اعتراضات میں بعض کا سبب خود ارسطو کے یہاں بعض باتوں کا واضح نہ ہونا ہے

اور بعض جگہوں پر معترضین نے صرف حاشیہ آرائی اور غلط بیانی سے کام لیا ہے۔ آج بوطیقا کو پڑھ کر تعجب ہوتا ہے کہ ہزاروں سال پہلے کوئی شعریات کے بارے میں اس حد تک سوچ سکتا تھا۔ ارسطو کا یہ بھی ایک کارنامہ ہے کہ اس نے اپنے عہد کے مروجہ اور افلاطون کے مقبول نظریات سے اختلاف کیا۔ ارسطو کے سائنسی استدلال کی بنا پر لوگوں کو اس کے نقطۂ نظر کو قبول کرنا ہی پڑا۔

7.4 میتھیو آرنلڈ کے تنقیدی تصورات:

میتھیو آرنلڈ بنیادی طور پر ایک شاعر تھا جو شاعری کے رموز اور شاعری کی غیر معمولی تاثیر اور تاثیر کی وجوہ سے بڑی حد تک آگاہ تھا۔ اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی نشیب و فراز اور وکٹورین عہد کے انسان کی زر پرستی اور ہوس ناکی کے مضمرات سے بھی وہ پوری طرح واقف تھا۔ اس نے ادبی تنقید کے علاوہ اپنے عصر کے مختلف طبقات اور ان کی رغبتوں کا تہذیبی سطح پر جو مطالعہ کیا تھا اُسے غیر معمولی وقعت کے ساتھ دیکھا جاتا ہے۔ اس معنی میں وہ ایک ایسے دانشور کے طور پر نمایاں ہوتا ہے، جس کے لیے ادب، انسان اور اس کا عصر ایک مستقل سوال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کارلائل اور رسکن یا والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کے معروضات کا دائرہ میتھیو آرنلڈ کے مقابلے میں بے حد تنگ ہے۔ کارلائل اور رسکن کلاسیکی اقدار کے گرویدہ تھے اور اخلاق کا ایک بلند تصور رکھتے تھے۔ میتھیو آرنلڈ اور ان کے تصورات میں اختلاف کی گنجائش کم سے کم ہے۔ جہاں اختلاف کے پہلو بھی نکلتے ہیں، ان کی نوعیت بھی بنیادی نہیں ہے۔ بس یہ کہا جاسکتا ہے کہ میتھیو آرنلڈ کے بحث کے موضوعاتِ کے حدود خاصے وسیع ہیں۔ آرنلڈ کا مسئلہ محض ادب اور فن ہی نہیں تھا بلکہ عصری تہذیب سے متعلق وہ مسائل بھی تھے، جنھیں نئے عہد کے صنعتی اور صرفی نظام نے پیدا کیا تھا۔ والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کا شمار خالص اسلوب کے پرستاروں میں ہوتا ہے۔ فن، ان کے یہاں، اپنا مقصود آپ ہے جو ہمیں جمالیاتی حظ تو عطا کرتا ہے، لیکن اس سے افادیت کی توقع فضول ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک فن و ادب کا رشتہ زندگی سے اٹوٹ ہے۔ ایک سطح پر وہ تہذیبِ انسانی کو فروغ دینے اور اعلیٰ انسانی قدروں کے تحفظ کا کام بھی انجام دیتا ہے۔

آرنلڈ کلاسیکیت کو ایک کسوٹی (Touch Stone) کے طور پر دیکھتا ہے۔ ہر عہد اور ہر عصر کی اپنی چند منفرد خصوصیات ہوتی ہیں، جو دوسرے زمانوں سے مختلف بھی ہوتی ہیں اور ممتاز بھی۔ آرنلڈ کو اپنے وطنِ عزیز یعنی انگلستان سے گہری محبت تھی، لیکن وکٹورین عہد کے انگلستان کا تہذیبی انتشار، اخلاقی پستی اور روحانی دیوالیہ پن وغیرہ اس کے سامنے بڑے بڑے سوالات قائم کر دیے تھے۔ وہ اپنے عصر سے شاکی بھی تھا اور کسی حد تک مایوس بھی۔ اسی لیے وہ اس بیمار تہذیب کے لیے مختلف نسخے بھی تجویز کرتا ہے۔ وہ ادب اور اخلاقیات میں ایک خوش ترتیبی اور ہم آہنگی دیکھنا چاہتا تھا، جو کلاسیکی خصوصیات تھیں۔ اہل انگلستان کی تنگ نظری کے باعث ان کے نقطۂ نظر میں وہ آفاقیت پیدا نہیں ہو سکتی تھی، جس سے وسیع المشربیت اور بین الاقوامیت کا تصور مستحکم ہوتا ہے۔ وہ اپنے اربابِ وطن کو خود احتسابی کا درس دیتا ہے تاکہ وہ اپنی محدود عصبیت سے بلند ہو سکیں۔ ان تعصبات کے باعث انگلستان کے باشندوں کا مذاق اور ان کے تہذیبی اعمال ناپختہ ہیں، ان میں اس شائستگی، نفاست اور لطافت کی بڑی کمی واقع ہوگئی ہے، جن سے کسی قوم کے اعلیٰ تہذیبی نشانات کا تصور وابستہ کیا جاتا ہے۔ آرنلڈ کو اس بات کا بھی دکھ تھا کہ اس کے ہم وطن تجریدی تصورات سے بھی خاطر خواہ رغبت نہیں رکھتے بلکہ ایسے تصورات کے پیچھے وہ بھاگتے ہیں، جو مبہم اور دھندلے ہیں۔ عبرانی فکر نہ جرمنی دانش اور نہ عہد وسطیٰ کی تعلیمات، ان کے لیے مناسب ہیں۔ بجائے اس کے ان

کے لیے یونانی کلچر اور یونانی دانش ایک بہتر رہنما ثابت ہو سکتی ہے، جسے عصر جدید کے فرانس نے اپنے لیے مشعل راہ بنالیا ہے۔

انگریزی ادب کی تاریخ میں عہدِ ایلزبیتھ اور رومانوی تحریک کا مرتبہ بے حد بلند ہے۔ عہد ایلزبیتھ کا زمانہ وہی ہے، جسے نشاۃ الثانیہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ کلاسیکی عہد کے بعد یہی وہ دور ہے، جسے ادب کی تاریخ میں عہد زرّیں سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اسی طرح رومانوی تحریک نے نوکلاسیکی تعقل پسندی اور تقلید کی روش کے خلاف آواز بلند کی۔ خارجیت کے بر خلاف داخلیت اور پابندی کے بجائے ذہن و ضمیر کی آزادی کو ترجیح دے کر جرأت اور بے باکی کا درس دیا۔ لیکن آرنلڈ کی نظر مقامیت سے دور فاصلے کے اس نشان پر تھی، جسے یونان کہا جاتا ہے۔ آرنلڈ اپنے وطن کی ناموس کو بحال کرنے اور اُسے سرفراز کرنے کے لیے کلاسیکی روح کی تبلیغ اور اشاعت کو ناگزیر خیال کرتا ہے۔ اس کی تقریباً ساری نثری تصنیفات کا محور اسی نوعیت کے مسائل ہیں :

ON TRANSLATING HOME (1861)

THE STUDY OF CELTIC LITERATURE (1867)

ESSAY IN CRITICSM (1865-1888)

اور

CULTURE AND ANARCHY (1869)

ان تصنیفات میں ادب اور اس کی تنقید کا ایک ٹھوس تناظر ضرور موجود ہے، لیکن معاصر زندگی میں نفاق، عمومی مذاق میں گراوٹ، نودولیتوں کی اخلاقی پستی، پسماندہ طبقہ اور اس کی عدم تربیت سے پیدا ہونے والے مسائل نے معاشرے میں جس تہذیبی انتشار اور بے اصولے پن پر مہمیز کی ہے، آرنلڈ اس سے صرفِ نظر نہیں کر سکتا تھا۔ وہ صاف لفظوں میں کہتا ہے کہ:

"کلچر ہی سے حلاوت اور روشنی ممکن ہے اور یہی وہ چیزیں ہیں جو کامل کردار کی تشکیل کرتی ہیں۔"

آرنلڈ ادب کو تنقیدِ حیات سے تعبیر کرتا ہے۔ ادب اس کے نزدیک ایک بہت بڑی ذمے داری ہے، جس کے بہت سے مقاصد میں سے ایک مقصد یہ بھی ہے کہ وہ زندگی کو سنوارنے اور بہتر سے بہتر بنانے کی جدوجہد کرے۔ کردار سازی اور اخلاق کی تعمیر میں وہ ایک بڑا کام انجام دے سکتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک ادب یا شاعری جن معانی کی ترسیل کرتی ہے وہ اصلاً تصورات ہیں۔ انسان اور انسانیت کی تاریخ میں بہتر دماغوں نے جو سوچا ہے یا جن بہترین اور کارآمد تصورات کی تشکیل کی ہے، انہیں ایک علم کے طور پر فروغ دینے اور پھیلانے یا ان کی اشاعت کرنے کا کام ادب کا ہے۔ آرنلڈ کا یہ تصور اسے افادیت پسند حلقے سے وابستہ کر دیتا ہے۔ دراصل آرنلڈ اپنے عصر میں ابھرتے ہوئے درمیانہ طبقے اور نودولیتوں کی بدمذاقی اور عامیانہ پن سے بہت نالاں تھا۔ انہیں شائستہ اور مہذب بنانے کی ذمے داری وہ اپنے عہد کے تعلیمی نظام کے سپرد کرتا ہے، لیکن ایک سطح پر وہ ادب سے بھی توقع کرتا ہے اور اصرار کرتا ہے کہ اِس بڑے منصب پر پورا اور کھرا اترے۔

آرنلڈ مذہب مخالف نہ تھا، لیکن روایتی معنی میں مذہبی بھی نہیں تھا۔ وہ مذہب کا ایک صاف ستھرا تصور رکھتا تھا۔ اُسے عیسائیت کے وہ سخت گیر اصول قطعاً گوارہ نہ تھے، جنہیں غیر مبدّل خیال کیا جاتا ہے۔ اس نے ہمیشہ اپنے آپ کو روایتی اور قطعی عقائد سے دوچند دور ہی رکھا۔ وہ تو اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ عیسائیت میں سے فروعی عناصر کے اخراج کے بغیر ہم عیسائیت کی اصل روح کا تحفظ ہی نہیں کر سکتے

اور نہ ہی سائنس کی فتوحات کو انگیز کرسکتے ہیں۔ آرنلڈ کی نظر اُس مستقبل پر تھی، جب سائنس مذہب کے لیے ایک چیلنج ہی نہیں ہوگی بلکہ اس پر غالب بھی آسکتی ہے۔ آرنلڈ نے روشن خیالی، وسیع النظری اور عہد فہمی کی ضرورت کو محسوس کرلیا تھا کہ اب انسانیت کی سمت کیا ہونی چاہیے۔ اسی بنا پر وہ بار بار ادب اور سائنس کی ہم آہنگی اور رفاقت پر اصرار کرتا ہے۔ آرنلڈ کی یہ تصنیفات اس کے اسی نوع کے افکار پر مبنی ہے :

ST. PAUL AND PROTESTANTISM (1870)

LITERATURE AND DOGMA (1873)

GOD AND THE BIBLE (1876)

اگرچہ آرنلڈ ایک اہم اور عہد ساز نقاد تھا، لیکن تخلیقیت کو وہ ہر جگہ ایک بلند مقام دیتا ہے۔ پھر بھی وہ سوال کرتا ہے کہ کیا جانسن کو Lives of Poets کے بجائے صرف شاعری کرنی چاہیے تھی؟ یا ورڈسورتھ کو، جو ایک بہتر تنقیدی صلاحیت کا بھی مالک تھا، لیریکل بیلڈز کا مقدمہ لکھنے کے بجائے صرف سانیٹ ہی لکھنا چاہیے تھا؟ ان سوالوں کے جواب آرنلڈ یہ کہہ کر خود فراہم کرتا ہے کہ یقیناً ورڈسورتھ ایک بڑا نقاد تھا اور یہ سوچ کر افسوس ہوتا ہے کہ اس نے تنقید کی طرف اور زیادہ توجہ کیوں نہیں دی۔ گیٹے خود ایک بڑا نقاد تھا اور یہ دیکھ کر ہمیں تفاخر کا احساس ہوتا ہے کہ اس نے ہمارے لیے کافی تنقیدی سرمایہ چھوڑا ہے۔ دراصل ہر ادیب کے اپنے ذہن و ضمیر کے تقاضے اور چند محرکات ہوتے ہیں، جن کے باعث وہ اپنی راہ بدلنے پر مجبور ہوتا ہے۔

آرنلڈ تخلیقی قوت کو سب سے اعلیٰ درجے کی قوت ہی نہیں اعلیٰ درجے کا تفاعل بھی کہتا ہے۔ جس سے فن کار کو سچی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ تخلیقی صلاحیت کا اظہار ہر دور میں یکساں نہیں ہوتا اور مسرت حاصل کرنے کے ادب کے علاوہ اور بھی دوسرے بہت سے ذرائع ہیں۔ آرنلڈ ادب سے حاصل ہونے والی مسرت کو اعلیٰ قرار دیتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک تصورات (Ideas) کی بڑی اہمیت ہے۔ ادب اپنے عصر ہی سے انہیں اخذ کرتا ہے۔ وہ فلسفی کی طرح انہیں دریافت نہیں کرتا کیوں کہ ادب مختلف عناصر سے ترکیب و تشکیل پاتا ہے، وہ مرکب ہے نہ کہ تجزیہ اور نہ تحقیق و دریافت کا شمار اس کے منصب میں کیا جاتا ہے۔ ایک خاص دانشورانہ اور روحانی ماحول اور بعض مخصوص تصورات کا فیضان اس کے لیے تخلیقی تحریک کا باعث بنتا ہے۔ ایک ادیب بڑے اہتمام اور موثر طریقے سے ان عناصر کے امتزاج کو ایک خاص ترکیب میں ڈھال لیتا ہے۔ لیکن یہ بھی طے ہے کہ ہر دور اعلیٰ تخلیقی کاموں کے لیے مناسب ماحول کے مطابق نہیں ہوتا۔ اسی لیے آرنلڈ کی نظر میں ادب کی تاریخ میں تخلیقی دور یعنی اعلیٰ ترین تخلیقات سے معمور دور کم سے کم ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ اعلیٰ تخلیق کے لیے فرد کی قوت (Power of the Man) اور عصر کی قوت (Power of the Time) کی حیثیت ناگزیر ہے۔ صرف ایک قوت اس کام کے لیے ناکافی ہے۔

آرنلڈ تنقید کے لیے بے لوثی اور غیر جانبداری (Disinterestedness) اور (Impartiality) پر بھی زور دیتا ہے۔ تنقید کو اپنے اصولوں کی روشنی میں محاکمہ کرنا چاہیے نہ کہ ان عملی نقطہ ہائے نظر کی روشنی میں، جو اشیا پر مبنی ہوتے ہیں۔ تنقید بھی ذہن کا ایک آزاد کھیل ہے۔ تنقید نگار کو تصورات کے تعلق سے ان در پردہ سیاسی اور علمی ملحوظات سے پرے ہو کر فکر کرنی چاہیے، جن کے ساتھ عوام کی

ایک کثیر تعداد وابستہ ہوتی ہے۔ تنقید کا کام بس یہ ہے کہ وہ دیکھے کہ دنیا میں بہتر سے بہتر جو سوچا اور سمجھا گیا ہے، اس میں بہترین کیا ہے۔ ا سے فروغ دینا اور اس کی تشہیر و توسیع ہی تنقید کے منصب میں اعلیٰ مقام رکھتی ہے۔ انہیں کی بنیاد پر سچے اور تازہ تصورات خلق کیے جاسکتے ہیں ۔ آرنلڈ کو اپنے عہد میں تنقید کی ناکامی اور تنقید کے زوال کا ایک بڑا سبب یہ نظر آتا ہے کہ اس نے عملی ملحوظات (Considerations) پر تکیہ کرلیا ہے۔ ان نقادوں کے لیے عملی مقاصد کا درجہ اول ہے اور،، ذہن کا کھیل،، درجہ دوم پر ہے۔ ہر ادبی رسالے اور نقاد نے اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنالی ہے، جو اُن کے اپنی رغبتوں کے مطابق ہیں، اپنی رغبتوں (Interests) سے پرے ہو کر بے لوثی کے ساتھ تنقید کے تفاعل سے انہیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس لیے آرنلڈ سیاست کی براہِ راست مداخلت کے سخت خلاف ہے۔ اس کی ترجیح اس گہری سنجیدگی پر ہے، جو تخلیق کے حقیقی کردار کو نمایاں کرسکے اور تخلیق سازی کے لیے ایک عمومی فضا تیار کرنے میں معاون بھی ہو۔ ہر بڑی تنقید بہتر ادب کی نشاندہی ہی نہیں کرتی بلکہ بہتر ادب کے لیے فضا سازی کا کام بھی کرتی ہے۔ آرنلڈ انگریزی ناقدین کو یہ صلاح دیتا ہے کہ وہ محض انگلستان کے بہترین علم اور بہترین افکار پر ہی نظر نہ رکھیں بلکہ بیرونی ممالک (جیسے جرمنی اور فرانس) کے بہترین افکار کو جانیں اور انہیں فروغ دیں۔ تنقید کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ تازہ بہ تازہ، نو بہ نو، قابل قدر علم کی تلاش و جستجو کریں اور انہیں مشتہر کریں۔ آرنلڈ کی نظر میں تنقید اور صرف تنقید ہی مستقبل سازی میں معاون ہوسکتی ہے۔ تنقید کو بہر حال متین، لچکدار ، سرگرم اور ہمیشہ علم افزا ہونا چاہیے۔ تب ہی وہ تخلیقی عمل کی طرح مسرت بخشنے کی اہل ہوسکتی ہے۔ یہ احساسِ مسرت ایک صاحبِ ضمیر اور صاحبِ بصیرت کے لیے اس مسرت سے زیادہ مرجّح ہے، جو کسی ادنیٰ، کمزور، بودی، کم مایہ اور ناقص تخلیق سے حاصل ہوسکتا ہے۔

شاعری کے بارے میں آرنلڈ کا خیال ہے کہ وہ کون سا عقیدہ ہے جو مُتزلزل نہیں ہوا، کون سا مسلمہ شرعی اصول ہے، جو سوال زد نہیں ہوا، کسی روایت کو کوئی صدمہ نہیں پہنچا۔ خود مذہب مادّیت میں ڈھل چکا ہے، لیکن شاعری کے لیے تصور (Idea) ہی سب کچھ ہے، شاعری میں تصور، تصورِ محض کے طور پر کار فرمایا خلق نہیں ہوتا بلکہ وہ جذبے کے ساتھ منتھی ہو کر وارد ہوتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک تصور ہی اصل چیز ہے۔ آج ہمارے مذہب کا سب سے طاقتور جزو اُس کی لاشعوری شاعری ہے۔ اسی لیے اس کا خیال ہے کہ شاعری کا مستقبل انتہائی تابناک ہے۔ شاعری کی قوت اور تاثیر کی بے پناہ صلاحیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے وہ یہ دعویٰ بھی کرتا ہے کہ آئندہ زیادہ سے زیادہ لوگ یہ پائیں گے کہ ہم شاعری کی طرف اس لیے رجوع ہوئے ہیں کہ وہ زندگی کی ترجمانی کرتی ہے، وہ ہمیں طمانیت بخشتی ہے، وہ ہمیں سہارا دیتی ہے۔ بغیر شاعری کے سائنس بھی نامکمل ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک دن شاعری ہی مذہب اور فلسفے کی جگہ لے لے۔ آرنلڈ، ورڈسورتھ کے اس قول کی تائید کرتا ہے کہ،، شاعری زندگی کی دلیل ہے اور تمام علم و آگہی کی نفیس ترین روح ہے۔ "

آرنلڈ کے ذہن میں شاعری کا ایک مثالی تصور ہے یعنی وہ شاعری جو ہر کسوٹی پر پورا اتر کر اپنی برتری اور اپنی فضیلت کو ثابت کرسکے۔ آرنلڈ محاکے میں بھی سختی کا قائل ہے اور جانچنے کے لیے بھی اعلیٰ معیاروں کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ شاعری میں ڈھونگ کا کوئی گزر نہیں ہوتا، بالخصوص شاعری میں برتر اور کم تر، کھرے اور کھوٹے یا نصف کھرے، سچ اور باطل یا صرف نصف سچ کی غیر معمولی اہمیت ہے، کیوں کہ وہ شاعری ہی ہے جو اعلیٰ تر استعداد کی اہل ہے۔ شاعری، شعری صداقت اور شعری حسن جیسے اصولوں کے ساتھ مشروط تنقیدِ حیات ہے، ہماری روح جس سے طمانیت اخذ کرتی ہے اور جس سے ہمیں سنبھالا ملتا ہے لیکن تنقیدِ حیات کی اہلیت کے مطابق ہی طمانیت

اور ٹھہراؤ کی اہلیت ہمیں میسر آتی ہے۔ شاعری جتنی بلند مرتبہ ہوگی اسی نسبت سے اس میں تنقید حیات کی اہلیت ہوگی۔ آرنلڈ، اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اعلیٰ درجے کی شاعری ہی انبساط آفریں ہو سکتی ہے۔ اسی میں نئے قلب کاری اور ہمیں سنبھالے رکھنے کی قوت مضمر ہوتی ہے۔

7.4.1 میتھیو آرنلڈ بحیثیت ایک نقاد:

آرنلڈ نے اپنے ادبی سفر کا آغاز شاعری سے کیا تھا، لیکن اپنے عہد کے ادب اور تہذیب اور ترقی کی رفتار سے پوری طرح مطمئن نہیں تھا بلکہ بعض اعتبار سے مایوسی ہی اس کے حصے میں آئی تھی، یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنا قلم نثر کی طرف موڑ لیا۔ 1865ء میں اس کی معرکتہ الآرا تصنیف (Essay in Criticism) منظر عام پر آئی، جس نے بڑے پیمانے پر عوام کے ایک بڑے طبقے اور یونیورسٹی کے طلبا، اساتذہ اور دوسرے دانشوروں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ ایک سطح پر ادب، اس کے مطالعے کا معروض تھا، لیکن تہذیب اور بالخصوص انیسویں صدی کے نصف آخر کی برطانوی تہذیب اور برطانوی عوام کے عمومی رجحانات کو اس نے کلیدی حیثیت دی تھی۔ اسی لیے اس کتاب کو،، تہذیب کی انجیل،، سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ آرنلڈ کے موضوعات کا دائرہ کافی وسیع تھا۔ وہ اپنی بات تہذیب کے موضوع سے شروع کرتا ہے اور ادبیات، مذہبیات، سیاسیات اور اخلاقیات کے مسائل کو اسی ایک تناظر میں ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ اس کا ایک بڑا مقصد یہ بھی تھا کہ برطانوی باشندوں میں جو بد مذاقی پیدا ہو گئی ہے، اس کی کسی طور پر تربیت کی جا سکے۔ اسی بنا پر وہ ذوق کی معیار بندی کو خصوصیت کے ساتھ اہمیت دیتا ہے۔ اسے تنقید کے طریق کار میں جو انتشار اور بے اصولے پن کی کیفیت ہے، اس کا بھی شدید احساس تھا، اسی لیے تنقید کے وہ تاریخی اور سائنسی طریقوں کا تعارف کراتا ہے جن کی اساس معروضیت، تجزیے، تقابل اور معقولیت پر تھی۔ اُسے اعلیٰ طبقے کی سرد مہری اور بے اعتنائی سے شکوہ ضرور تھا لیکن اس کے لیے سب سے بڑا تہذیبی مسئلہ درمیانے طبقے کی معاشرت تھی۔ یہ وہ طبقہ تھا، جو اپنی ناشائستگی اور عامیانہ پن کے احساس سے بھی عاری تھا۔ آرنلڈ کا خطاب عالموں اور دانشوروں سے اتنا نہیں تھا، جتنا اس طبقے سے تھا۔ وہ اپنے ہم وطنوں کو دانش کے اعلیٰ مقام پر دیکھنے کا زبردست متمنی تھا۔ جہاں وہ مایوسی سے دوچار ہونے لگتا ہے تو اس کا قلم یک دم طنز، کبھی شکوہ، کبھی احتجاج اور کبھی تمسخر کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ طبقہ اُمرا کی آسودہ خاطری، ذہنی کاہلی، اور ایک اوسط وکٹورین فرد کی دھکم دھکا کر کے دوسرے سے سبقت لے جانے کے لیے جو ہوڑ سی لگی ہے، آرنلڈ کے بحث کے موضوعات بھی یہی ہیں اور اس کے طنز کے نشانے بھی یہی ہیں۔ وہ تعلیمی اداروں اور نام نہاد دانش کدوں میں پروردہ تضادات اور ان کی نااہلی پر طعنہ زن ہوتا ہے، ایک روشن خیال ہونے کے ناطے اکثریت کے سفلے پن کو موجبِ ذلت سمجھتا ہے۔ کلیسائیت اور کلیسائی سخت گیری کو طنز کا نشانہ بناتا ہے۔ وہ ان تمام روایتوں، عقائد اور شرعی قواعد کو تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے، جنہیں دانش کی سطح پر صحیح ثابت نہیں کیا جا سکے۔ آرنلڈ حسن اور صداقت کو درجہ اول پر رکھتا ہے۔ اخلاقی متانت کا مرتبہ بھی اس کے یہاں بلند تھا، جس میں انسانیت کی ترقی کا راز مضمر ہے۔ وہ فن اور ادب میں بھی ان لوگوں پر سخت تنقید کرتا ہے، جو محنت، انہماک اور یکسوئی سے جی چراتے ہیں۔ آدمی جب تک اپنے اندر گہری سنجیدگی اور لگن نہیں پیدا کرے گا وہ اعلیٰ ادب نہیں خلق کر سکتا۔ اس نے کلاسیکیت سے فنی تکمیل، فنی حسن اور ضابطہ بندی کا درس لیا اور یہ سیکھا کہ تخلیقِ فن ایک انتہائی صبر آزما عمل ہے اور نقاد کی یہ کوشش ہونی چاہیے کہ وہ علم کے تمام شعبوں، دینیات، فلسفہ، تاریخ، فن اور سائنس میں معروض کا مطالعہ اس طرح کرے جس طرح حقیقت میں وہ ہے: جب کہ آسکر وائلڈ کا خیال قطعاً اس کے برعکس ہے وہ کہتا ہے کہ نقاد کا بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ،، وہ معروض کا مطالعہ

اس طور پر کرے جیسے حقیقت میں وہ نہیں ہے۔

7.5 ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ

7.5.1 ایلیٹ کی ادبی اور تعلیمی زندگی:

ایلیٹ کی پیدائش 1888ء میں سینٹ لوئی (امریکہ) کے مقام پر ہوئی۔ اس کی تعلیمی زندگی ہارورڈ یونیورسٹی کی مرہون منت ہے۔ تعلیم کے بعد اس نے ٹیچر کی حیثیت سے کام شروع کیا۔ بینک کی ملازمت کی، اور The Dial جریدہ کے نامہ نگار کی حیثیت سے بھی کام کیا۔ 1922ء میں کرائی ٹیرین (Criterion) رسالہ جاری کیا۔ 1923ء میں اہم اشاعتی ادارہ فیبر اینڈ فیبر Faber and Faber سے جڑ گئے جس کی وجہ سے انہیں کئی ادیبوں اور شاعروں سے متعارف ہونے کا موقع ملا۔ ایلیٹ نے امریکہ سے یورپ اس خیال کے تحت نقل مکانی کی تھی کہ امریکہ تہذیبی نقطۂ نظر سے نوزائیدہ ہے۔ اس کے برخلاف یورپ کی اساس ڈھائی ہزار سال کی ادبی اور تہذیبی تاریخ پر ہے۔ یہ اور بات ہے کہ 1945ء کے بعد امریکہ عالمی سطح پر ایک نئی قوت کے ساتھ ابھرا۔ اور ادبی نقطۂ نظر سے بھی ایک اہم مرکز بن گیا۔ 1948ء میں ایلیٹ کو نوبل انعام عطا کیا گیا۔ ان کی تصانیف میں ادبی تنقید کے علاوہ تہذیب، کلچر، شاعری، ڈرامہ سے متعلق بے شمار کتابیں ہیں۔ ان کی نظم The Waste Land (خرابہ) کو ایک رزمیہ کا درجہ حاصل ہوا۔ اس کے علاوہ ان کے شعری سرمائے میں Four Quartets کو کافی اہمیت حاصل ہے۔ 1965ء میں ان کی زندگی کا چراغ گل ہو گیا۔

7.5.2 تنقید اور تخلیق:

ہر نسل کا اپنا انداز ہوتا ہے۔ معاصرانہ تنقید، روایتی تنقید سے مختلف ہوتی ہے۔ ایلیٹ کے خیال میں جدید تنقید کی شروعات سینٹ بیو سے ہوتی ہے۔ ایلیٹ نے فرانسیسی اور انگریزی تنقید کے فرق کو بھی نمایاں کیا ہے۔ ادب ذہنی مسرت کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ کالرج نے شاعری میں تصور (Fancy) اور تخیل (Imagination) کے فرق کو واضح کیا ہے۔ ایلیٹ نے اس لطیف فرق کی ستائش کی ہے۔ ادبی تنقید کی کمزوری سے متعلق اس کی رائے یہ تھی کہ عام مسائل اور ادبی مسائل کو ایک دوسرے میں ملا دیا جاتا ہے۔ ادب کی بقا سے تنقید کا جڑا رہنا ناگزیر ہے۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے تو اس کا بنیادی کام ہر دور میں مسرت پہنچانا ہے۔ اس نے تنقید کے حلقے کو وسیع تر کرنے پر زور دیا ہے۔ ایلیٹ نے اس معروضے کو غلط ٹھہرایا کہ تنقید اور تخلیق کا ایک ساتھ ارتقا ممکن نہیں ہے۔ اس نے اپنی گہری بصیرت کی روشنی میں اس حقیقت سے روشناس کرایا کہ دور زوال پذیر نہیں ہوتا بلکہ افراد زوال کا شکار ہوتے ہیں۔ مستقبل میں تنقیدی رویوں کے امکانات اپنی جگہ برقرار رہتے ہیں۔

7.5.3 تنقید کا منصب:

یہ مسئلہ بڑا اہم ہے کہ آیا تنقید کے کچھ حدود ہوتے ہیں۔ عصر جدید میں تنقید کو دوسرے علوم کی روشنی میں پرکھا جانے لگا ہے۔ ایلیٹ نے معاصرانہ تنقید میں اسکالرشپ کی بنیادی اہمیت اور اسے جدید تنقید کا پیش رو قرار دینے پر حیرت کا اظہار کیا ہے۔ ایلیٹ، جس نے اپنے تنقیدی پیمانے شعر کے حوالے سے پیش کیے ہیں، یہ سمجھتا ہے کہ نثر کے لیے نئے شعری پیمانے معنویت رکھتے ہیں اور جہاں تک افسانے

کی تنقید کا سوال ہے تو اس کی نشو و نما حالیہ برسوں میں ہوئی ہے۔

شاعری کو سمجھنے کے لیے شخصی حالات کو سامنے رکھنا یا سمجھنا ضروری نہیں ہے۔ دراصل شاعری پر ارتکاز اہم ہے۔شاعر کے کوائف سے سوانح نگار کو زیادہ تعلقِ خاطر ہوتا ہے۔ تنقید کا سماجیات سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ سائنس کے اثرات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ذہن اور جذبات کا شاعری میں عمل دخل ہوتا ہے۔ یہ نقاد کی ذمے داری ہے کہ اس پر توجہ کرے۔ نقاد کا کام قارئین میں شاعری کی حقیقی تفہیم کا سلیقہ پیدا کرنے کا ہے۔ لیکن تفہیم سے مراد تشریح نہیں ہے۔ نقاد کے یہاں علم کے وسیع سرچشمے ہوں اور تجربات کی دنیا بھی۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ تنقید سائنس نہیں اور نہ اس میں سائنس بننے کے امکانات ہیں۔ اس نے ایک اور خطرے کی جانب بھی توجہ دلائی ہے، وہ یہ کہ ساری توجہ اگر شاعری سے لطف اندوزی پر رہے تو پھر یہ وقت گزارنے کے ایک مشغلے کے سوا کچھ نہیں ہے۔

ایلیٹ کا خیال ہے کہ جب تک ادب برقرار رہے گا تنقید کی اپنی جگہ مستحکم ہے۔ جو بنیاد ادب کی ہے وہی بنیاد تنقید کی بھی ہے۔ تنقید اور ادب دونوں انسانی تہذیب کے ارتقا میں معاون ہوتے ہیں۔ ان سے زبان کی نشو و نما میں غیر معمولی مدد ملتی ہے۔ ایلیٹ نے عام قاری اور نقاد قاری کے درمیان فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ عام قاری ادب سے انبساط حاصل کرتا ہے لیکن نقاد کو اظہار کے وسیلوں پر بھی قدرت حاصل ہوتی ہے۔ نقاد کے ذہن میں بے شمار سوالات اٹھتے ہیں، جو تہذیب سے متعلق ہوتے ہیں۔ نئے مسائل کا ایک جہان بھی سامنے آتا ہے۔ اس میں اتنی صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ تاریخی اور عصری پس منظر میں مقابلہ کرے۔ اس طرح سے ایک نئی تخلیقی تہذیب کا دوسرا نام تنقید ہوتا ہے۔ نقاد میں اتنی صلاحیتیں ہوتی ہیں کہ وہ ادبی مذاق کی تربیت کرے۔ یہ تربیت کبھی صحیح سمت میں ہوتی ہے اور کبھی غلط راہ بھی اختیار کرلیتی ہے۔ اس میں اتنی صلاحیتیں ہوتی ہیں کہ عصری شعور اور اس کی تفہیم و تشریح کو حقیقی پس منظر میں عوام کے سامنے پیش کرے۔ دوسری اہم بات یہ ہوتی ہے کہ وہ ماضی پر ایک تخلیقی انداز سے نظر ڈالتا ہے اور اس کا رشتہ حال سے جوڑتا ہے۔ یہی نہیں کہ وہ گذرے ہوئے ایام کو نئے نئے زاویوں سے دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس میں اتنی صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ محسوس کرے کہ ماضی سے حال کس حد تک اکتساب کرسکتا ہے۔ دراصل ادب کو حقیقی پس منظر میں سمجھنے کے لیے اس بات کی ضرورت ہے کہ ادب کے وسیع تر علاقے کا ادراک ہو۔ اس میں دوسری زبانوں کے ادب پر بھی نظر رکھی جانی چاہیے۔ ایلیٹ کے یہ تصورات عالمی ادب کو متاثر کرتے رہے ہیں، جہاں روایت کی اہمیت کے علاوہ نئے تجربوں کی معنویت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اُردو ادب پر بھی ایلیٹ کے غیر معمولی اثرات جدیدیت کے واسطے سے مرتب ہوئے ہیں۔ اگرچہ وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ بعض تنقیدی تصورات کی اہمیت نئے ادبی نظریات کی وجہ سے کچھ کم ہو جاتی ہے۔

ایلیٹ نے روایت کی اہمیت کے ساتھ ساتھ دوسرے پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ غیر شخصیت کے نظریے نے نئے زاویے پیش کیے ہیں۔ گرچہ اس نظریے میں وقت کے ساتھ ساتھ کچھ لطیف تبدیلیاں بھی سامنے آگئی ہیں۔ خاص طور سے W.B. Yeats پر اس کی تنقید اور شخصیت کے حوالے سے دو مختلف نقاطِ نظر کا اظہار وقت کے فاصلے کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے، تاہم ایک غیر معمولی دانشور ہونے کی حیثیت سے ایلیٹ نے ان دو نقاطِ نظر کے درمیان ایک ربط پیدا کیا ہے اور اس کا جواز بھی پیش کیا ہے۔

ایلیٹ کی تنقید دوسری زبانوں کے لیے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے ڈراموں میں نثر اور نظم کے حدود کا امتیاز ختم ہو جاتا ہے۔ یہ

شخصیت کی منفرد ادبی جہت کے باوصف ہے۔ بعض لوگ یہ تصور کرتے ہیں کہ شاعر ایلیٹ اور نقاد ایلیٹ کے درمیان فرق ہے۔ دو شخصیتیں ایک دوسرے کی نفی کرتی ہیں لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے دونوں شخصیتوں کے درمیان ایک گہرا ربط ضرور ملتا ہے۔

ایلیٹ اپنے مضمون،،تنقید کا منصب،، میں بعض ادبی تصورات کو بڑی وضاحت سے پیش کرتا ہے۔اس مضمون میں وہ تخلیق کے محرکات اور تنقید کے دائرہ کار پر تفصیل سے روشنی ڈالتا ہے۔ فن کے مقاصد کا تعین آسان نہیں ہوتا اور نقاد کے ذہن میں کسی نہ کسی سطح پر بہر حال مقصد کار فرما ہوتا ہے۔ وہ تنقید کو باخبری سے مربوط کرتا ہے۔ گرچہ اس کے خیال میں تخلیق کے لیے بے خبری اپنی جگہ کوئی منفی پہلو نہیں ہے۔ بیسویں صدی میں بے شمار نظریات کے باعث اور خاص طور سے سائنس کے اثرات کے باوصف علوم کے دائروں میں بے شمار انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ اس کے نتیجے میں فلسفہ کی حکمرانی پچھلے ادوار کی طرح باقی نہیں رہی۔ علوم کی مختلف شاخوں میں فلسفہ آہستہ آہستہ جذب ہونے لگا۔ ایک زمانے میں ادب اور فلسفہ مختلف سطحوں پر لوگوں کو متاثر کرتے رہے ہیں۔

تنقید اور تخلیق کے باہمی رشتے بہت اہم ہوتے ہیں۔ ان کے رشتوں کو سمجھنے کے لیے بجلی کی لہر کی مثال بڑی معنویت کی حامل ہے۔ بجلی کی لہر جہاں کمروں کو روشن کرتی ہے۔ وہیں دنیا بھر کی خبروں کی ترسیل میں اپنا کام انجام دیتی ہے۔ یوں دیکھا جائے تو دو کام مختلف ہیں لیکن نوعیت کا فرق زیادہ نہیں ہے۔ بجلی کی لہر کی مثال سے ہم تنقید اور تخلیق کے رشتوں کو آسانی سے سمجھ سکتے ہیں۔

ایلیٹ ادب کو کلچر کی نئی تشکیل کا اہم ذریعہ سمجھتا ہے۔ ہر نسل اپنے پیمانے وضع کرتی ہے۔ ان پیمانوں کی روشنی میں ماضی اور حال کا جائزہ لیا جاتا ہے ایلیٹ کی تنقید نے مابعد الطبیعاتی شعرا کی بازیافت کی، جنہیں ایک عرصے تک نظر انداز کیا گیا تھا۔ ایلیٹ اور دوسرے نقادوں کے تصورات کی وجہ سے کلاسیکیت کو بھی غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی۔

7.5.4 شاعری کا سماجی منصب:

ایلیٹ نے "شاعری کا سماجی منصب "میں بعض اہم نکات کو اٹھایا ہے اور شعر کے مقصد پر تجزیاتی تنقید کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر شاعر کے ذہن میں شاعری کا ایک خاص تصور ہوتا ہے۔ شاعری کا منصب مختلف ادوار میں مختلف رہا ہے اور یہ تبدیلی اپنی جگہ صحت مند بھی ہے۔ شاعری کا منصب متعین کرنا آسان نہیں ہے کیوں کہ بعض مقاصد شعوری ہوتے ہیں اور بعض غیر شعوری ہوتے ہیں۔ تاریخی نقطۂ نظر سے شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے اس نے بتایا کہ قدیم زمانے سے شاعری کے مختلف مقاصد رہے ہیں۔ کسی دور میں اس کو طلسمی مقصد کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ ترقی یافتہ سماج جیسے یونان میں اس کے مقاصد نمایاں طور پر ابھر کر سامنے آئے۔ ایک دور تھا جب اخلاقی ہدایت سے بھرپور شاعری کی غیر معمولی اہمیت تھی لیکن امتدادِ زمانہ کی وجہ سے اس کی اہمیت محدود ہوتی گئی۔ شاعری کبھی تمثیلی انداز میں بھی سامنے آئی تاکہ قارئین کو متاثر کرسکے۔ ڈرامائی شاعری ایک ایسی تخیلی کہانی ہے جسے اسٹیج پر پیش کرکے قارئین کو متاثر کیا جاتا ہے۔ ایلیٹ فلسفیانہ شاعری پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتا ہے کہ اس کا بھی ایک خاص منصب ہے۔

ایلیٹ کا خیال ہے کہ اہم قدروں کے بدلنے کے باوجود شاعری زندہ رہے گی۔ شاعری کا پہلا منصب مسرت بہم پہنچانا ہے لیکن اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ ایک عظیم شاعر مسرت کے علاوہ بہت کچھ فراہم کرتا ہے۔ شاعری کا تجربہ نئے اظہار کو راہ دیتا ہے۔ شاعری دوسرے فنون سے قدرِ مختلف ہوتی ہے۔ اس میں قوم، زبان اور معاشرت کا گہرا اثر ہوتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے کہ موسیقی

اور مصوری کی بھی انفرادی مقامی خصوصیات ہوتی ہیں لیکن شاعری کی پہچان ایک گہرے تاریخی پس منظر میں سامنے آتی ہے۔ ایلیٹ کے خیال میں ہر قوم اپنے گہرے احساسات کا حقیقی اور شعوری اظہار اپنی زبان کے شعری میڈیم میں کرتی ہے۔ ایلیٹ کا مزید اصرار یہ ہے کہ شاعری کو صرف مقبول شاعری کی حدوں میں مقید نہیں کیا جانا چاہیے۔ وہ شاعری کو تہذیب کی بقا کے لیے ضروری قرار دیتا ہے۔

"شاعر کی زبان بولنے والے سارے لوگوں کے لیے شاعری کا ایک سماجی منصب بھی ہوتا ہے خواہ وہ لوگ خود شاعر کے وجود سے واقف ہوں یا نہ ہوں۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ بات یوروپ کی ہر قوم کے لیے اہم ہے کہ وہ شاعری کے سلسلے کو جاری رکھے۔ میں نارویجین شاعری نہیں پڑھ سکتا لیکن اگر مجھ سے یہ کہا جائے کہ نارویجین زبان میں اب شاعری تخلیق نہیں ہو رہی ہے تو میں اسے ایک خطرہ سمجھ کر چوکنا ہو جاؤں گا اور میرا یہ چوکنا پن فیاضانہ ہمدردی سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوگا۔ میں تو اسے ایک ایسی بیماری کی علامت سمجھوں گا جو رفتہ رفتہ غالباً سارے یوروپ میں پھیل جائے گی اور یہ ایک ایسے زوال کی ابتدا ہوگی جس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہر جگہ لوگ تہذیبی جذبات کے اظہار کی قوت سے محروم ہوتے جائیں گے اور بالآخر محسوس کرنے کی صلاحیت سے بھی محروم ہو کر رہ جائیں گے۔ جدید دور کی بیماری یہ نہیں ہے کہ خدا اور انسان کے بارے میں کچھ تصورات پر سے اس کا ایمان اٹھ گیا ہے جن پر ہمارے آباو اجداد ایمان رکھتے تھے بلکہ اصل بات یہ ہے کہ اس دور نے خدا اور بندے کے بارے میں محسوس کرنے کی صلاحیت کو گنوا دیا ہے اور یہ صلاحیت ہمارے آباو اجداد میں موجود تھی۔ ایک ایسا عقیدہ جس پر سے آپ کا ایمان اُٹھ گیا ہے ایک ایسی چیز تو ضرور ہے جسے آپ کسی حد تک سمجھ سکتے ہیں لیکن جب مذہبی احساسات غائب ہو جاتے ہیں تو وہ الفاظ جن کی مدد سے انسان نے ان احساسات کے اظہار کی جدوجہد کی تھی بے معنی ہو جاتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ مذہبی احساسات ہر ملک اور ہر دور میں مختلف ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے شاعرانہ احساس مختلف ہوتا ہے۔ احساس بدلتا رہتا ہے خواہ عقیدہ اور نظریہ وہی کیوں نہ رہے لیکن یہ تو انسانی زندگی کی ایک لازمی شرط ہے۔ مجھے جس بات کا خوف ہے اس کا نام موت ہے۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری کے لیے احساسات وہ احساسات جو اس کے مواد کی حیثیت رکھتے ہیں ہر جگہ سے غائب ہو جائیں۔"

7.5.5 شاعری کی تین آوازیں:

ایلیٹ نے شاعری کی تین آوازوں پر اپنے معرکۃ الآرا تصورات پیش کیے ہیں۔ یہ تین آوازیں شاعری کے رویوں کا احاطہ کرتی ہیں۔ ایلیٹ اپنے مضمون "شاعری کی تین آوازیں" میں لکھتا ہے:

"پہلی آواز تو وہ آواز ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں کرتا۔ دوسری

آواز اُس شاعر کی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے خواہ سامعین تعداد میں زیادہ ہوں یا کم۔ تیسری آوازاس شاعر کی ہے جب وہ نظم میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ایسے میں جب وہ باتیں کرتا ہے تو یہ باتیں وہ نہیں ہوتیں جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کرتا ہے بلکہ صرف وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار اور دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے کہہ سکتا ہے۔پہلی اور دوسری آواز کا فرق۔یعنی اس شاعر کے درمیان جو خود سے باتیں کرتا ہے اور وہ شاعر جو دوسروں سے خطاب کرتا ہے۔ہمیں شعری ابلاغ کے مسئلہ کی طرف لے جاتا ہے۔ایسے شاعر کے درمیان جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے(خواہ اپنی آواز میں یا پھر اختیار کی ہوئی آواز میں)اور اس شاعر کے درمیان جو ایسی گفتگو ایجاد کرتا ہے جس میں خیالی کردار ایک دوسرے سے خطاب کرتے ہیں،جو فرق ہے وہ ہمیں ڈرامائی،نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری کے فرق کی طرف لے جاتا ہے۔"

7.5.6 مذہب اور ادب:

ایلیٹ کے خیال میں ادبی تنقید کے لیے اخلاقی بنیادیں ضروری ہیں۔گرچہ ادبی دنیا میں اس مسئلے پر متضاد آرا ملتی ہیں لیکن اس کا خیال ہے کہ جس عہد کے لوگوں میں اخلاقی تصورات سے ہم آہنگی ہو،وہاں ٹھوس تنقید کا جنم ممکن ہے۔اس نے ادب کو متعین کرنے اور جانچنے کے لیے یقینا ادبی معیارات کو ناگزیر قرار دیا ہے۔تاہم اس کی عظمت کے پیمانے اس کے خیال میں خالص ادبی نہیں ہوسکتے۔ہم نے گزشتہ چند صدیوں سے اس بات کو واضح طور پر تسلیم کرلیا ہے۔ایلیٹ کہتا ہے کہ تخیلی ادب اور ادبی کارناموں سے متعلق اخلاقی ضابطے ہر نسل نے کسی نہ کسی طور پر قبول کیا ہے۔یہ ذہنی فیصلے اور عمل کے درمیان فرق ممکن ہے۔ایلیٹ نے مزید وضاحت کرتے ہوئے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ہر نسل کے معیارات بدلتے رہتے ہیں۔کبھی کبھی ایک نسل کے تصورات دوسری نسل کو مجروح کرنے کا سبب بن سکتے ہیں۔اس تبدیلی کو لوگ بڑے فخر سے قبول کرتے ہیں لیکن ان کی بنیادیں ٹھوس نہیں ہوتی ہیں۔

مذہب اور ادب کے درمیان رشتوں کی مختلف جہتیں ہوتی ہیں۔ایک تو مذہبی ادب کا تصور وہ ہے جسے تاریخی ادب یا سائنسی ادب کے معنوں میں لیا جاتا ہے۔بائبل کے ترجموں کو بھی ادب کے اسی دائرے میں رکھا جاتا ہے۔کہیں کہیں منطق اور نیچرل ہسٹری کو بھی ادب تصور کیا جاتا ہے۔مذہب اور ادب کے درمیان ایک اور رشتہ ہے جس کو مذہبی اور دینی شاعری سے موسوم کیا جاتا ہے۔مذہبی شاعر ایسا شاعر نہیں ہے جو شاعری کے پورے موضوع کو اپنے تصرف میں لاتا ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا شاعر ہے جو اس موضوع کے محدود اور مقرر حصے کو استعمال میں لاتا ہے اور ان جذبات کو نظر انداز کردیتا ہے جنھیں عظیم جذبہ کا نام دیا جاتا ہے۔ایلیٹ نے اس تناظر میں شاعری کی ایک اور قسم کا بھی ذکر کیا ہے۔شاعری کی ایک قسم ایسی ہے جو ایک خاص مذہبی شعور کا نتیجہ ہوتی ہے اور جو اُس عام شعور کے بغیر بھی زندہ رہ سکتی ہے جو ہمیں عظیم شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ایلیٹ نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ادب کس طرح پروپیگنڈہ کا ذریعہ نہ بنے،چاہے وہ مذہبی قدروں کی ترجمانی کے ذریعے ہی کیوں نہ ہو۔اس کا خیال ہے کہ اکثر ادبی فیصلوں اور مذہبی فیصلوں کے درمیان تفریق کرنے میں ناکامی کا

سامنا کرنا پڑتا ہے۔ انسانی زندگی پر صرف ادبی مذاق ہی کا اثر نہیں ہوتا بلکہ بے شمار اثرات کام کرتے ہیں۔ یہ اثرات انسان کے مکمل وجود کو متاثر کرتے ہیں۔

7.6 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- گرچہ افلاطون نے ادب اور تنقید کے موضوعات پر کوئی تفصیلی بحث نہیں کی ہے، تاہم اس کی کتاب، جمہوریہ، اور، مکالمات، میں شاعری سے متعلق بعض مباحث پائے جاتے ہیں۔
- افلاطون کے بقول شاعری اکتساب کے ذریعے نہیں حاصل کی جاسکتی۔ بلکہ یہ دراصل ایک الہامی جذبہ اور خداداد صلاحیت کا ثمرہ ہے۔
- اس نے فنونِ لطیفہ کو اپنی مثالی ریاست میں کوئی اہمیت نہیں دی کیوں کہ فنونِ لطیفہ اس کے نقطۂ نظر سے، نقل کی نقل، ہیں۔ اس لیے اس نے شاعروں اور ڈراما نگاروں کو اپنی مثالی ریاست سے نکال باہر دیا تھا۔
- ارسطو نے، نقل کی نقل، کے بجائے شاعری یا ادب میں صرف نقل کا اصول پیش کیا۔ جس کا مطلب ہے کہ شاعر نقل نہیں کرتا بلکہ جو کچھ دیکھتا ہے یا جس چیز کا اس پر اثر ہوتا ہے۔
- شاعر کا کام بعینہ، کسی چیز کا نقل کرنا نہیں ہے بلکہ امکانی پہلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے اسے قابل قبول بنانا ہے۔
- ارسطو نے المیہ میں Katharsis پر زور دیا یعنی المیہ دہشت و دردمندی یا ترحّم کے ذریعے تزکیۂ نفس کا کام انجام دیتا ہے۔ المیہ کے کردار نہ تو مثالی کردار ہوں اور نہ ہی خراب کردار ہوں بلکہ اچھے طبقے کے عام کردار ہوں تاکہ وہ درد انگیزی پیدا کر سکیں۔
- ارسطو پہلا ناقد ہے، جس نے ادب میں المیہ، رزمیہ اور دیگر اصناف کے اصول متعین کیے ہیں اور کس صنف کے لیے کس طرح کی زبان استعمال ہونی چاہیے اس کی بھی نشاندہی کی ہے۔ آج ہزاروں سال گزرنے کے باوجود بھی نظری تنقید کا بنیادی ڈھانچہ کم و بیش ارسطو ہی والا ہے حالانکہ نظریات میں نہ جانے کتنے انقلاب آچکے ہیں۔
- آرنلڈ محض ایک بلند پایہ شاعر ہی نہیں تھا، وہ ایک اعلیٰ درجے کا نقاد بھی تھا۔ اس کی تنقید کا موضوع و معروض صرف ادب ہی نہیں تھا بلکہ تہذیب، تاریخ، سیاست اور اخلاق وغیرہ کے موضوعات و مسائل کا بھی اس کی تحریروں میں ایک خاص مقام تھا۔
- شاعری اس کے نزدیک اعلیٰ درجے کا فن ہے، جو نہ صرف تفسیر حیات ہے بلکہ تنقید حیات بھی۔ اسی طرح اعلیٰ تنقید کو وہ ایک گراں قدر تہذیبی عمل قرار دیتا ہے۔
- ایلیٹ کے خیال میں جدید تنقید کی شروعات سینٹ بیو سے ہوتی ہے۔ ایلیٹ نے فرانسیسی اور انگریزی تنقید کے فرق کو بھی نمایاں کیا ہے۔
- ایلیٹ کا خیال ہے کہ جب تک ادب برقرار رہے گا تنقید کی اپنی جگہ مستحکم ہے۔ جو بنیاد ادب کی ہے وہی بنیاد تنقید کی بھی ہے۔

- ایلیٹ کے خیال میں ادبی تنقید کے لیے اخلاقی بنیادیں ضروری ہیں۔ گرچہ ادبی دنیا میں اس مسئلے پر متضاد آرا ملتی ہیں۔
- ایلیٹ نے یہ بھی سوال اٹھایا ہے کہ کوئی شخص عقیدے کو اپنی ذات سے یا اپنی ذات کو عقیدے سے مماثل کرنے کے لیے کس حد تک جاسکتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ لادینی نظریات سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شخص کی قدر و قیمت کم ہو رہی ہے۔

7.8 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
سدِّباب	:	قطعاً روک دینا، قطعی ممانعت
سفلی	:	پستی کا، نیچے کا
ماحصل	:	حاصل، نتیجہ، پھل، ثمرہ
امتزاج	:	ملاوٹ، آمیزش، ہم آہنگی
الہام	:	خدا کی طرف سے دل میں آئی ہوئی بات
مخرب الاخلاق	:	اخلاق کو خراب کرنے والا
ارتفاع	:	بلندی، اونچا ہونا
سُقم	:	عیب، خرابی، نقص
منبع	:	پانی نکلنے کی جگہ، سرچشمہ
جبلت	:	خلقت، فطرت، سرشت
ترحّم	:	رحم، ترس، شفقت کرنا
طربیہ	:	وہ قصہ یا ڈرامہ جس کا انجام خوشی ہو
جمالیات	:	فلسفہ کی وہ شاخ جس میں حسن اور اس کے لوازم سے بحث کی جاتی ہے۔
تزکیہ	:	پاک کرنا، صاف کرنا
جہد البقا	:	زندہ رہنے کی جدوجہد
اکتشافی	:	الہامی۔ کشفی
مرجّح	:	ترجیح دیا گیا، فائق، افضل

چار دانگ	:	چاروں طرف
مابعد الطبیعات	:	الٰہیات، فوق الفطرت
منحنی	:	جھکا ہوا، خمیدہ، ٹیڑھا، دبلا، لاغر، کمزور
تلازمہ	:	خاص تشبیہ اختیار کرنا، لازم پکڑنا

7.9 نمونہ امتحانی سوالات

7.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. افلاطون کی معرکتہ الآرا کتاب کا کیا نام ہے؟
2. افلاطون کے مکالمات کا ترجمہ کس نے کیا؟
3. افلاطون کے شاگرد کا کیا نام تھا؟
4. "مغرب کے تنقیدی اصول" کے مصنف کا نام بتائیے؟
5. ارسطو کی دو کتابوں کے نام لکھیے؟
6. "بوطیقا" کا ترجمہ کس نے کیا ہے؟
7. ارسطو نے "نقل" کا تصور کس سے لیا ہے؟
8. کس نے تصور اور تخیل کے فرق کو واضح کیا؟
9. کس نے کہا ہے کہ فن پارہ جذبات کا فطری بہاؤ نہیں بلکہ غور و فکر کا ثمرہ ہے؟
10. "شاعری کا سماجی منصب" کس کا مضمون ہے؟

7.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. افلاطون کے نظریہ "نقل کی نقل" کی کیا اہمیت ہے۔ بیان کیجیے۔
2. شاعری کے بارے میں افلاطون کے نظریات تحریر کیجیے۔
3. ڈراما کی تنقید میں وحدتوں کی کیا اہمیت ہے۔ نشاندہی کیجیے۔
4. میتھو آرنلڈ کی معاصر تنقید کے رجحانات کیا ہیں۔ قلمبند کیجیے۔
5. ادب اور تنقید کے باہمی رشتے کے بارے میں ایلیٹ کی کیا رائے ہے۔ توضیح دیجیے۔

7.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. افلاطون کے نظریہ "نقل کی نقل" اور ارسطو کے نظریہ نقل میں کیا فرق ہے۔ مفصل بیان کیجیے۔

2. میتھو آرنلڈ کے تنقیدی تصورات پر ایک تفصیلی نوٹ تحریر کیجیے۔

3. ایلیٹ کے تنقیدی رویوں سے شاعری کی تفہیم میں کس طرح مدد ملتی ہے؟ بیان کیجیے۔

7.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1. کلاسیکی مغربی تنقید	ڈاکٹر محمد یٰسین
2. مغربی تنقید کے اصول	آغا باقر رضوی
3. مکالمات افلاطون	ڈاکٹر عابد حسین
4. جدید اردو تنقید، اصول و نظریات	پروفیسر شارب ردولوی
5. شعریات	شمس الرحمٰن فاروقی
6. بوطیقا	عزیز احمد

اکائی 8: اردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات

اکائی کے اجزا

8.0 تمہید
8.1 مقاصد
8.2 انیسویں صدی کے اواخر میں اردو تنقید
8.3 بیسویں صدی میں اُردو تنقید 1901ء تا 1936ء
8.4 ترقی پسند تنقید
8.4.1 احتشام حسین
8.4.2 محمد حسن
8.4.3 کلیم الدین احمد کی تنقید
8.4.4 آل احمد سرور کی تنقید
8.5 جدیدیت کا رجحان اور تنقید
8.5.1 وارث علوی کا تنقیدی طریق کار
8.5.2 شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید
8.6 مابعد جدید نقاد گوپی چند نارنگ اور ان کے معاصرین
7.8 دیوندر اسر کا طرز نقد
8.8 اکتسابی نتائج
8.9 کلیدی الفاظ
8.10 نمونہ امتحانی سوالات
8.10.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
8.10.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
8.10.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
8.11 تجویز کردہ اکتسابی مواد

8.0 تمہید

تنقید کی اصطلاح، انگریزی لفظ Criticism کا ترجمہ ہے۔ انیسویں صدی کی اواخر دہائیوں میں جن نئی اصنافِ ادب سے ہمارا تعارف ہوا تھا، ان میں نظم، سوانح،ناول اور تنقید کی خاص اہمیت ہے انیسویں صدی کے اواخر میں عقلیت کی تحریک کا اثر ہماری تقریباً تمام اصناف ادب پر پڑا۔ بالخصوص تنقید نے اس جوہر کو کام میں لے کر، قدر شناسی کو ایک نئی راہ دکھائی۔ 1893ء میں حالیؔ نے اپنے مجموعہ کلام پر جو مقدمہ لکھا تھا اس کی حیثیت ایک دیباچے کی تھی۔ حالی نے اپنی شاعری کے جواز کے طور پر اسے قلم بند کیا تھا اور یہ جواز مجموعاً اُردو شاعری کا جواز کہلایا۔ اگرچہ حالی کا یہ مقصد نہ تھا، لیکن حالیؔ نے خصوصیت کے ساتھ جن مسائل کو موضوع بنایا تھا، اور جن اہم امور پر تفصیل کے ساتھ رائے زنی کی تھی، ان کی نوعیت عمومی تھی۔ اسی بنا پر حالی کا مقدمہ ایک لحاظ سے ہماری شاعری کا مقدمہ بن گیا۔ جو اردو میں تنقید کا حرفِ اول کہلایا اور جس نے شعر فہمی کا ایک ایسا تصور فراہم کیا جو آج بھی ہماری گفتگو کا ایک خاص موضوع ہے۔ ہماری تنقید نے کئی ادوار طے کر لیے ہیں، اس کی علمی سطح پہلے سے کہیں زیادہ بلند اور وسیع بساط کی حامل ہے، تاہم حالی کا اندازِ نقد اور ان کا طریقِ کار موجودہ زمانوں میں بھی بڑی معنویت رکھتا ہے۔ حالیؔ کی تنقید نے ہمیں معروضیت کا درس دیا ہے، بے لوثی کی تاکید کی، تجزیے کا عرفان بخشا ہے، استدلال کی اہمیت جتائی ہے۔ حالی سے لے کر حال تک اردو تنقید مختلف مغربی تنقیدی افکار و رجحانات کے اثر کو جذب و قبول کرتی رہی۔ اس اکائی میں ہم اردو تنقید پر مغربی اثرات کا تفصیلی مطالعہ کریں گے۔

8.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- اردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات سے واقف ہو سکیں۔
- انیسویں صدی میں مغربی تنقید کے خد و خال سے آشنا ہو سکیں۔
- 1901 سے 1936 تک کی اردو تنقید کی صورت حال کو سمجھ سکیں۔
- ترقی پسند تنقید کے اغراض و مقاصد کو جان سکیں۔
- ترقی پسند نقادوں جیسے احتشام حسین، محمد حسن، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور کے نظریات کو سمجھ سکیں۔
- جدیدیت کے رجحان سے آگاہ ہو جائیں۔
- وارث علوی اور شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی افکار کا مطالعہ کر سکیں۔
- مابعد جدید تنقید اور گوپی چند نارنگ اور ان کے معاصرین کے بارے میں جان سکیں۔
- دیوندر اسر کے طرز نقد کے بارے میں معلومات حاصل کر سکیں۔

8.2 انیسویں صدی کے اواخر میں اردو تنقید

انیسویں صدی کا نصف آخر اُردو ادب کی تاریخ میں عہدِ زریں کہلانے کا مستحق ہے۔ یہی زمانہ تاریخی و تہذیبی اعتبار سے انتہائی بے یقینی اور تردداتِ کا بھی حامل ہے۔ ذہنی اور نفسیاتی اعتبار سے ہمارے شاعروں اور ادیبوں کو یک سوئی اور استقلال تو نصیب نہیں تھا، لیکن ادب کی وہ روایات ان کے ذہن نشین ضرور تھیں جو بڑے بڑے کاموں کی محرک بھی بنتی ہیں۔ اگرچہ اُردو تنقید کے باقاعدہ آغاز کا سہرا مولانا الطاف حسین حالی کے سر ہے اور اُنہیں اُردو تنقید کا باوا آدم کہا جاتا ہے، لیکن حالیؔ سے قبل ہمارے تذکروں میں جو شعر فہمی کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں، ان سے ہمارے تذکرہ نگاروں کے کسی نہ کسی سطح پر انتقادی شعور کا پتہ ضرور چلتا ہے۔ سر سید احمد خاں کے بعض خیالات سے بھی ادب فہمی کے نئے تقاضوں کا علم واحساس ہوتا ہے۔ محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب میں جو اپنا پہلا لیکچر / 15 اگست 1867ء کو بعنوان ”نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات، ، دیا تھا، اس میں بھی انہوں نے تیزی کے ساتھ بدلتے ہوئے تہذیبی تقاضوں کی روشنی میں نظم جدید کو فروغ دینے کی سفارش کی تھی۔ وہ اُردو شاعری کے ان حصوں سے معترض تھے جن میں بالیدگی کی قوت ختم ہو چکی تھی۔ آزادؔ سے قبل غالبؔ نے بھی وقت کے نئے تقاضوں اور ان کی نزاکتوں کو ملحوظ رکھ کر مغربی تہذیب کے بعض نئے آثار کو خوش آمدید کہا تھا۔ کیوں کہ نیا دور انہیں نئے امکانات سے معمور دکھائی دیتا تھا۔ محمد حسین آزادؔ اس نئے تہذیبی دھارے کو یہ کہہ کر خوش آمدید کہتے ہیں:

> "نئے انداز کے خلوت وزیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ
> ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں، ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی
> دانوں کے پاس ہے۔"(بحوالہ سید محمد نواب کریم ”حالی سے کلیم تک“ 1993ء۔ صفحہ 64)

آگے چل کر "آب حیات" میں انہوں نے بڑے واضح طور پر ہماری شاعری کے ان مضامین کی فرسودگی کی طرف اشارے کیے ہیں جن میں تکرار کے باعث زندگی کی کوئی رمق کوئی چمک باقی نہیں بچی تھی۔ وہ لکھتے ہیں:

> " ہماری شاعری چند معمولی مطالب کے پھندوں میں پھنس گئی ہے۔ یعنی مضامین عاشقانہ، مے
> خواری مستانہ، بے گل وگلزار وہمی رنگ وبو کا پیدا کرنا، ہجر کی مصیبت کا رونا، وصل موہوم پر
> خوش ہونا، دنیا سے بیزاری، اسی میں فلک کی جفاکاری اور غضب یہ ہے کہ اگر کوئی اصلی ماجرا بیان
> کرنا چاہتے ہیں تو بھی خیال استعاروں میں ادا کرتے ہیں، نتیجہ جس کا یہ کہ کچھ نہیں کر سکتے ہیں۔ "
> (مولانا محمد حسین آزاد ”آب حیات“ الہ آباد۔ 1962ء، صفحہ 81)

محمد حسین آزاد کا نقطہ نظر بڑی حد تک حقیقت پسندانہ ہے۔ مغربی ادب کے اثر کے تحت وہ اُردو شاعری میں بھی زندگی کے واقعی اور حقیقی تجربات ہی کی نمائندگی کے حق میں تھے۔ اگرچہ آزاد کے ان خیالات سے اختلاف کی بڑی گنجائش ہے اور بالخصوص، استعارے، کے تعلق سے انہوں نے جس قسم کا اظہار خیال کیا ہے، اس پر مزید بحث ممکن ہے۔ تاہم آزاد کی سوچ بھی اس محیط فکر ہی کا ایک حصہ تھی جس کے تحت سر سید اور حالی اور ان کے رفقا اپنے اپنے طور پر نئی زندگی کا خیر مقدم کر رہے تھے۔ ہمیں ان تصورات میں عقلیت کی اس لہر

کی اٹھان ہی سے سابقہ پڑتا ہے جو سرسید کے دریائے فکر سے اٹھی تھی اور جو آن کی آن میں تمام سمتوں کو محیط ہو گئی تھی۔

محمد حسین آزاد کے خیالات میں وہ گہرائی اور گیرائی نہ تھی جس کا احساس دیرپا ثابت ہوتا، حالیؔ کا ذہن ان سے کہیں زیادہ حساس، طباع اور علم کے جوہر سے مالا مال تھا۔ حالیؔ چیزوں کو سمجھنے کی ایک مختلف اور گہری بصیرت رکھتے تھے۔ چیزوں میں امتیاز کرنے کا انہیں گہرا شعور تھا۔ عربی، فارسی اور اُردو کی ادبی روایت اور تاریخ سے انہیں بھرپور شناسائی تھی۔ بعض انگریزی دانوں کی صحبتوں اور ان کے علم سے بھی وہ فیض یاب ہوئے تھے جس نے ان کے علم اور ان کی بصیرت کو اور زیادہ جلا بخشی تھی۔ شوکت سبزواری نے اس ضمن میں لکھا ہے:

"میں انگریزی انشا پردازی اور اس کے تنقیدی ادب کو حالی کی فطری تنقیدی صلاحیتوں کے لیے ایک محرک، ایک قوت ایک اشارہ سمجھتا ہوں۔ انگریزی ادب کی فضا نے حالی کے خوابیدہ تنقیدی شعور کو بیدار کیا۔" ("نئی اور پرانی قدریں" کراچی 1961ء، صفحہ 46)

حالیؔ نے انگریزی ادب کا براہِ راست مطالعہ نہیں کیا تھا لیکن انہوں نے بعض تراجم اور انگریزی دانوں کے حوالوں کو قیمتی جان کر معمولی سی چنگاریوں کو شعلے میں بدل دیا۔ ترتیب، تنظیم، استدلال، استقلال، یکسوئی اور عقلیت کا درس انہوں نے مغربی ادب ہی سے سیکھا تھا۔ ہمیں یہاں دو چیزوں کی طرف بالخصوص توجہ دینے کی ضرورت ہے (1) نظریہ سازی (2) اطلاق۔ حالیؔ سے قبل نظریہ سازی یا اصول سازی کا کوئی تصور ہمارے یہاں نہیں تھا اور نہ ہی عقلیت کی بنیاد پر دلائل قائم کرنے کا رواج تھا۔ حالی کا یہ کارنامہ گراں قدر ہے کہ انہوں نے اُردو تنقید کی تاریخ میں پہلی مرتبہ نظریہ سازی اور اصول سازی کی اہمیت کی طرف متوجہ کیا اور یہ بتایا کہ اطلاقی تنقید کی کیا اہمیت ہے۔ ایک لحاظ سے مقدمہ شعر و شاعری، حالیؔ کی شاعری کا جواز تھا، لیکن حالیؔ نے جن مسائل پر مقدمے کی اساس رکھی تھی، ان کا تعلق ہماری شاعری کے عمومی کردار سے تھا، اسی لیے وقت کے ساتھ مقدمے کی معنویت میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔

حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں میکالے "گولڈ اسمتھ، ملٹن اور سر والٹر اسکاٹ کا ذکر کیا ہے۔ اگرچہ ملٹن ایک اہم رزمیہ شاعر تھا، اس کے بکھرے ہوئے تنقیدی خیالات کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی۔ تاہم حالیؔ نے ملٹن کے حوالے سے سادگی، اصلیت اور جوش کی جو تعبیریں وضع کی ہیں، ان میں ملٹن کے بجائے خود حالی کے تصورِ شعر کی نمائندگی ہوتی ہے۔ یہ تعبیرات وہ تھیں جن میں سارا زور واقعیت اور زبان و جذبات کی سادگی پر تھا۔ گویا مغربی تصورات و خیالات کی توثیق وہ مشرق کی شاعری کی مثالوں سے کرتے ہیں۔ اسی بنا پر سید عبد اللہ نے لکھا ہے کہ:

"حالی کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے فارسی اور اُردو عملی تنقید سے ایک منظم نظریۂ تنقید پیدا کیا۔ پرانی تنقید میں عمل تھا مگر اصول نہ قلم بند تھے نہ واضح۔ حالی نے پرانی تنقید کو ایک نیا نظریہ بخشا۔ ان کا دوسرا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے مغربی تنقید اور مشرقی نقد و نظر میں ایک پیوند قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔"

("سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا کی نثر نگاری کا فکری و فنی جائزہ" لاہور 1967۔ صفحہ 241)

حالیؔ نے مقدمے میں ناراست طور پر ورڈسورتھ کے خیالات سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے۔ اگرچہ ناراست طور پر ارسطو کے نظریات

کی گونج بھی ان کے یہاں سنائی دیتی ہے، لیکن ورڈسورتھ سے وہ بڑی حد تک متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ ورڈسورتھ کے مجموعہ کلام "لیریکل بیلڈس" (Lyrical Ballads)(اشاعت 1797ء) کا دیباچہ بھی ایک مقدمے کا حکم رکھتا ہے جس میں ورڈسورتھ نے بعض نو کلاسیکی روایتوں کے برخلاف بالخصوص فطرت (نیچر) کے تعلق سے ایک نیا تصور مہیا کیا تھا۔ اس نے شاعری کو بے اختیار جذبات کے اظہار سے تعبیر کیا تھا، جس کی زبان میں روزمرہ کی سی سادگی اور واقعیت ہو۔ جو کسی اخلاقی مقصد کی حامل ہو اور جس کا مواد عام زندگی یا فطرت سے ماخوذ ہو۔ اس سلسلے میں پروفیسر ممتاز حسین لکھتے ہیں:

> "حالیؔ نے اپنے مقدمہ شعر و شاعری میں نہ تو کہیں کولرج کا نام لیا ہے اور نہ ورڈسورتھ کا، لیکن جس طرح کہ انہوں نے ملٹن کے قول میں استعمال کیے گئے تین الفاظ سادگی، اصلیت اور جوش کی تشریح کرتے وقت کالرج کی تشریح سے اس کا نام لیے بغیر استفادہ کیا۔ اسی طرح نیچرل شاعری کی یہ تعریف کہ وہ لفظاً اور معناً دونوں حیثیتوں سے نیچرل ہو۔ ورڈسورتھ کے دیباچے اور اس کے ضمیمے سے ماخوذ معلوم ہوتی ہے۔"
>
> (حالیؔ کے شعری نظریات ایک تنقیدی مطالعہ۔ کراچی 1988ء-صفحہ 161)

حالیؔ پہلی بار "تخیل" کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ ان کا تصور تخیل، اگرچہ محدود ہے اور وہ وِٹ یا فینسی اور تخیل میں جو فرق ہے اسے نہیں سمجھ سکے تاہم "تخیل" کا حوالہ دے کر انہوں نے بحث کی ایک راہ ضرور وا کر دی۔ حالی کا تصور تخیل، حافظے کا دوسرا نام ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "وہ (تخیل) ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں پہلے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔"
>
> (حالی، مقدمہ شعر و شاعری، لکھنؤ۔ 1967ء صفحہ 34-35)

باوجود اس کے کہ حالی کا تصور تخیل، حافظے سے الگ نہیں ہے، لیکن جب وہ "مکرر ترتیب"، "ایک نئی صورت بخشنے" اور "معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ" ہونے کی بات کرتے ہیں تو وہ تخیل کے عمل کے نزدیک تر پہنچ جاتے ہیں۔ یہ خصوصیات تخیل کے خلق کرنے اور تجربات کو ایک نئی وضع میں ڈھالنے کی قوت کے مماثل ہیں۔

حالی کے علاوہ شبلی کے تنقیدی تصورات بھی اُردو تنقید کی تاریخ میں ایک اہم درجہ رکھتے ہیں۔ شبلی ایک مفکر اسلام، ایک مورخ، ایک سوانح نگار، ایک شاعر اور ایک نقاد کی حیثیت سے بہت بلند درجہ رکھتے ہیں۔

شبلی جمال پرست واقع ہوئے تھے بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہو گا کہ وہ بنیادی طور پر رومانی تھے، جنہیں اپنی انا اور اپنی انفرادیت بڑی عزیز تھی۔ وہ بظاہر کم باغی دکھائی دیتے ہیں، لیکن بہ باطن ان کا سارا اضطراب، ان کی اس بے چین روح کا مظہر تھا جو اپنی ایک الگ کائنات کی تعمیر کرنے کے درپے تھی۔ انہیں رومانویوں کی طرح دوری (Distance) میں ایک خاص کشش نظر آتی تھی۔ جہاں حیرت آثاری ان کا

خیر مقدم کرتی ہے اور فاصلہ ان میں علوئیت اور شوکت کے احساس کو مہمیز کرتا ہے۔ اس لیے ان کے موضوعات و عنوانات کا مرکز و محور عرب اور عجم کی سرزمین رہی۔ انہوں نے میر یا غالب کو التفات کے لائق نہیں سمجھا کیوں کہ ان کی مقامیت میں انہیں کوئی خاص دلربائی کا پہلو دکھائی نہیں دیتا تھا، انیسؔ و دبیرؔ کو انہوں نے یہ فضیلت اسی لیے بخشی کہ ان کے مراثی میں جن واقعات کو بنیاد بنایا گیا تھا، ان کا تعلق بھی سرزمین عرب ہی سے تھا۔ شبلی کی تنقید بھی اسی رومانویت کی مظہر ہے۔ شبلی طبعاً مشرقی طبیعت رکھتے تھے اور مشرقی علوم سے کماحقہ، بہرہ ور تھے، لیکن مغرب کے نئے علوم اور نئی آگاہیوں کے وہ منکر نہ تھے، انہوں نے واضح طور پر مغربی تنقید و ادب سے فیض نہیں اٹھایا، لیکن وہ واقعیت کے اس تصور سے واقف تھے جسے انہوں نے محاکات کا نام دیا ہے۔ محاکات کی بنیاد بھی تخیل ہی پر ہے۔ سید عبد اللہ نے لکھا ہے:

> "شعر العجم میں شبلی نے مغربی اصولوں سے فائدہ اٹھایا ہے مگر اس کی ساری وضع قطع مشرقی ہے، اس لیے مقدمہ شعر و شاعری کے مقابلے میں اس کے اصول زیادہ مانوس ہیں۔ حالی کے مقدمے کی ایک خاص کمزوری ہے، مغربی اصولوں کا رعب۔ خوش قسمتی سے شعر العجم اس کمزوری سے پاک ہے۔ شبلی کی اس کتاب میں ان کی خود اعتمادی اور بالادستی کا رنگ موجود ہے۔"
>
> (سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا کی نثر کا فکری اور فنی جائزہ۔ صفحہ 235)

شبلی نے موازنہ انیسؔ و دبیرؔ میں خود بھی اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ ان کی نظر سے بعض انگریزی تصنیفات گزری ضرور ہیں، لیکن وہ ان سے فائدہ نہیں اٹھا سکے۔ وہ اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

> "انگریزی زبان میں نہایت اعلیٰ درجے کی کتابیں اس موضوع پر لکھی گئی ہیں جن میں سے بعض میری نظر سے بھی گزری ہیں۔ میں ان سے اچھی طرح مستفیض نہیں ہو سکا۔"
>
> (موازنہ انیسؔ و دبیرؔ، الہ آباد، 1936ء، صفحہ 2)

8.3 بیسویں صدی میں اُردو تنقید 1901ء تا 1936ء

1901 تا 1936 کا دور اقبال اور پریم چند سے پہچانا جاتا ہے۔ تخلیقی اعتبار سے حالی کے دور کے مقابلے میں اس دور پر اقبال کی شخصیت اس طور پر حاوی ہے کہ ان کے ارد گرد کسی اور کی آواز نہیں ٹھہر پاتی۔ تنقید کے اعتبار سے آزادؔ، حالیؔ، شبلیؔ اور سید امام اثر کے بعد جن نقادوں نے اس روایت کو آگے بڑھانے کی سعی کی ان میں عبد الرحمن بجنوری، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتح پوری، عظمت اللہ خاں، مہدی افادی اور فراق گورکھپوری کے نام اہم ہیں۔

تقریباً ان تمام نقادوں کے یہاں جمال پرستی کا عنصر نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ عبد الرحمن بجنوری مغربی فلسفہ اور مغرب کی مختلف زبانوں کے ادب سے بخوبی واقف تھے۔ اس لیے ان کے یہاں جابجا مغربی مفکرین اور شعرا کا حوالہ در آیا ہے۔ غالب ان کے نزدیک ایک آفاقی شاعر تھے۔ اس کلیے کو ثابت کرنے کے لیے بجنوری غالب کے کلام میں مغرب کی ہر زبان کے بڑے شعرا اور بڑے مفکرین کے تصورات کی تکرار اور گونج سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ غالب کو عظیم تو قرار دیتے ہیں لیکن ان کی عظمت کو وہ دوسرے شعرا کی عظمت کے

پیمانے سے ناپتے ہیں۔ بجنوری کی نظر میں غالب ایک بڑے بت تراش بھی ہیں۔ وہ ایک بڑے مصور بھی ہیں۔ شیکسپیئر جیسے عظیم ڈرامہ نگار کے خیالات میں جو علوئیت ہے، غالب کے یہاں بھی ان مثالوں کی کمی نہیں ہے، نہ ورڈ سورتھ جیسے فطرت کے پرستار سے غالب کے نغمات کم تر ہیں، نہ ہی بودلئیر اور ورلین جیسے تحیر کا غالب کے یہاں فقدان ہے۔ حتیٰ کہ افلاطون، ارسطو، کانٹ، اسپی نوزا، ہیگل، برکلے اور نطشے جیسے فلسفیوں کے افکار جیسی چمک سے غالب کا کلام بھی روشن ہے۔

بجنوری کی ذہنی ترتیب میں مغربی شعر و فکر کا بڑا دخل ہے۔ لیکن ان کی تنقید معروضیت کے بجائے تاثرات کی راہ پر رواں ہو جاتی ہے۔ عینیت یا تصوریت ان کے مطالعے پر اس قدر حاوی ہوتی ہے کہ اکثر تعقل کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے اور وہ محض جذبے کے اسیر ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اس ضمن میں اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

" ایک سچے رومانی فن کار کی طرح عبد الرحمن بجنوری کا دل وفور جذبات کا آئینہ ہے۔ وہ ادبی کارنامے سے صرف لذت حاصل کرنے کے قائل معلوم ہوتے ہیں اور اپنی مسرت اور بصیرت میں دوسروں کو شریک کرنے کے کم روادار ہیں.......... وہ عقل سے زیادہ وجدان، واضح تاثرات سے زیادہ ناقابل بیان اور مرئی کیفیات کو پسند کرتے ہیں.......وہ ادب کو فلسفے کا ایک لازمی جزو سمجھتے ہیں۔ وہ صرف افکار کی لطافتوں کے قائل ہیں.......... ان کے یہاں شعر و ادب کی انتہائی معراج یہ ہے کہ وہ فکر محض ہو جائے۔ وہ حسن و عشق، شعر و ادب ہر چیز کو خالص عینی نقطۂ نظر سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔" ("ادب اور تنقید" الہ آباد۔ 1968ء، صفحہ 273-74)

مہدی افادی اور مجنوں گورکھپوری کے پہلے دور کی تنقید میں بھی جمالیاتی نقطۂ نظر کی کارفرمائی حاوی رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔ مہدی افادی کے مقابلے میں مجنوں گورکھپوری کا کلاسیکی شعر و ادب کا مطالعہ گہرا تھا، ان کے تاثرات میں اس قسم کا انتشار نہیں پایا جاتا جو مہدی افادی یا بجنوری کے یہاں پایا جاتا ہے۔ "غزل سرا" اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ تنقیدی حاشیے اور "نقوش افکار" جیسے مجموعہ ہائے نقد میں مجنوں کا اندازِ نظر جمالیاتی اور تاثراتی ہی ہے۔ دراصل مجنوں گورکھپوری، مہدی افادی اور نیاز فتح پوری کے تصور فن میں ان جمالیاتی نقادوں کی گونج صاف سنائی دیتی ہے جن کا تعلق انیسویں صدی کے اواخر عشروں سے تھا۔ ان نقادوں میں آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر کے نام نمایاں تھے۔ جن کا خیال تھا کہ فن خود کار ہوتا ہے، تخلیق کار اپنی تخلیقی مملکت میں خود مختار اور آزاد ہوتا ہے۔ فن افادہ بخش نہیں ہوتا، وہ صرف حسین ہوتا ہے، اگر وہ مفید ہے تو حسین نہیں۔ نیاز بڑے صاحب علم تھے۔ مغربی فکر و فن کی طرف ان کی رغبت کم نہ تھی بالخصوص ارباب جمالیات سے وہ بے حد متاثر تھے۔ انہوں نے اس تاثر کا ایک جگہ ان لفظوں میں اعتراف بھی کیا ہے:

" مغربی ادیبوں میں مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا وکٹر ہیوگو نے، ولیم ہزلٹ نے اور آسکر وائلڈ نے۔ وکٹر ہیوگو کی عمیق جذباتی صدا، ہزلٹ کے انداز بیان کی چستی اور رنگینی اور آسکر وائلڈ کا منطقی Paradox مجھے بہت پسند تھا۔"

(سجاد حیدر یلدرم نمبر۔ ماہنامہ "پگڈنڈی" ، امرتسر، صفحہ 119)

عبدالرحمن بجنوری، مجنوں گورکھپوری، مہدی افادی اور نیاز فتح پوری کا بھی یہی خیال تھا کہ فن محض انسانی جذبات واحساسات کے اظہار کا نام ہے، وہ ہمیں طمانیت بھی بخشتا ہے اور مسرت بھی۔ فن ہماری زندگی کے ٹھوس مسائل کا حل ہے نہ ہماری زندگی کے مقاصد کی تکمیل میں وہ کوئی مدد کر سکتا ہے۔ نیاز فتح پوری ایک جگہ لکھتے ہیں:

"شاعری ہماری حیاتِ دنیوی کو کامیاب بنانے کے لیے ضروری نہیں۔ کم از کم اسے ایک نوع کی وجدانی تسکین کا ذریعہ تو یقینا ہونا چاہیے اور اگر یہ بات بھی اسے حاصل نہ ہو تو پھر ایں دفتر بے معنی غرقِ مئے ناب اولیٰ۔" (نیاز فتح پوری، انتقادیات، حصہ اول، لکھنو 1955 ،صفحہ۔145)

یہاں بھی نیاز کا مدعا یہی ہے کہ شاعری زندگی کے کسی مسئلے کو حل کرنے میں ہماری مدد نہیں کرسکتی، اس سے صرف اور صرف وجدانی تسکین ہی حاصل کی جاسکتی ہے۔ اگر شاعری میں وجدانی تسکین یا دوسرے لفظوں میں جذباتی طمانیت بہم پہنچانے کی صلاحیت بھی نہیں ہے تو پھر اس کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ جمالیاتی نقاد تعقل کے مقابلے میں جذبے کو فوقیت دیتے ہیں۔ بجنوری اور نیاز نے جذبے کے علاوہ وجدان کو بھی تخلیقیت کا ایک اہم سرچشمہ قرار دیا ہے۔ مہدی افادی بھی شاعری میں جذبات کو خاص اہمیت دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"شاعری جیسا کہ عربوں کا خیال تھا صرف کلام موزوں نہیں ہے۔ نہ شعرائے عجم کے خیال کے مطابق صرف تخیل کا نام ہے بلکہ جو چیز مدرکاتِ انسانی میں ہمارے جذبات واحساسات کو برانگیختہ کر سکتی ہے اور ایک خاص طرح کی موزونیت کے ساتھ مصوری اور موسیقی کو جامع ہے، آج اس پر شاعری کا اطلاق ہو سکتا ہے۔" (مہدی افادی "افاداتِ مہدی"1956 ،صفحہ 123)

مجنوں گورکھپوری نے مہدی افادی کا ذہنی تجزیہ کرتے ہوئے ان کی رومانی طبیعت کے اس خاص جوہر کی طرف نشاندہی کی ہے جو اسلوب کا پرستار ہوتا ہے اور اسلوب کے پرستار ادیبوں کی بنائے ترجیح جذبے اور تاثر پر ہوتی ہے۔ ان خصائص پر رومانی نقاد ولیم ہزلٹ اور لیمب ہی نے نہیں انیسویں صدی کے آخری دہوں کے جمالیات پرست ادیب، والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ نے بھی بالتکرار زور دیا ہے۔ مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

"بہ حیثیت تنقید نگار کے وہ (مہدی افادی) بہت کچھ پیٹر ہی کی یاد دلاتے ہیں۔ پیٹر کا تنقیدی اسلوب محاکاتی یا ارتسامی (Impressionistic) ہوتا ہے جس کو ہزلٹ اور لیمب کا ترکہ سمجھنا چاہیے۔ افادی الاقتصادی کا اندازِ تنقید بھی یہی ہے۔ اُردو میں وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے تنقید کو ادبِ لطیف بنایا۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ پیٹر کی طرح انہوں نے بھی تنقید کو شاعری اور وہ بھی غزل کے مرتبے کی چیز بنادیا۔"

(بحوالہ اُردو تنقید کا ارتقا" مہدی حسن افادی الاقتصادی کا اسلوب نگارش"۔ صفحہ 239)

فراق گورکھپوری کا شمار بھی ان جمالیاتی اور تاثراتی نقادوں کے ذیل ہی میں کرنا چاہیے جن کے نزدیک فن آپ اپنا مقصد ہے۔ فراق نے اپنی تنقید کو تخلیقی کہا ہے یعنی ان کی نظر میں جس طور پر تخلیق، انسانی جذبے اور وجدان سے تعلق رکھتی ہے اور تعقل اور استدلال

سے عموماً گریز کرتی ہے، اسی طور پر ان کی تنقید بھی ان کی شاعری کی طرح ان کے جذبات واحساسات نیز تاثرات پر اپنی اساس رکھتی ہے۔ اگرچہ فراقؔ کی تنقید سر تا سر ان کے داخلی احساس ہی کی مظہر ہے، لیکن فراق کا مطالعہ، ان کے تاثرات میں لاشعوری طور پر بار بار در آتا ہے جس سے انہوں نے اپنی آگہی کو ثروت مند بنایا ہے۔ شاعری کے مقصد کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"شاعری کا مقصد ہم جو کچھ بھی سمجھیں اس کا حقیقی مقصد بلند ترین جذباتی کیفیات و جمالیاتی شعور پیدا کرنے کے علاوہ کچھ نہیں۔ یہ کیفیت و شعور اپنی جگہ ایک بلند ترین مقصد ہے۔"

(فراق گورکھپوری، اندازے، الہ آباد 1959ء۔ ص 369)

فراق نے جذباتی کیفیات اور جمالیاتی شعور کے پیدا کرنے کو شاعری کا خاص مقصد بتایا ہے۔ دراصل فراق کی تنقید بھی انہیں دو محوروں پر گردش کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وہ حسن کے پرستار ہیں اور حسن کے احساس کی تشریح کے لیے وہ جس زبان کو کام میں لاتے ہیں وہ بھی داخلیت سے مملو ہوتی ہے۔ حواس کی سرگرمی، ان کے ایک ایک لفظ اور ایک ایک جملے سے عیاں ہوتی ہے۔ اس طرح ان کی تنقید ان کی شخصیت کا مظہر بھی ہے اور خود ان کی شاعری کا جواز بھی۔ فراق اپنی شاعری ہی میں صاحبِ طرز نہیں ہیں بلکہ ان کے اسلوب کی انفرادیت ان کی تنقید سے بھی مترشح ہے۔ میر، سودا اور مصحفی کے بارے میں انہوں نے جو آرا قائم کی ہیں، وہ ان کے استعاراتی اسلوب کی رنگینیوں میں کس طرح، ڈوبی ہوئی ہیں، اس کی ایک مثال درج ذیل ہے:

"اگر میر کے یہاں آفتابِ نصف النہار کی پگھلا دینے والی آنچ ہے تو سودا کے یہاں اس کی عالم گیر روشنی ہے۔ لیکن آفتاب ڈھل جانے پر سہ پہر کو گرمی اور روشنی میں اعتدال پیدا ہو جاتا ہے اور اس گرمی اور روشنی کے ایک نئے امتزاج سے جو معتدل کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ مصحفی کے کلام کی خصوصیت ہے۔ مصحفی کے کلام میں بے پناہ اشعار نہ سہی، نرم نشتر نہ سہی، لیکن شبنم کی نرمی اور شعلۂ گل کی گرمی کا ایسا امتزاج ہے، جو اس کی خاص اپنی چیز ہے۔۔۔۔ اُس کی عروسِ سخن کے خط و خال جدا ہیں، جس کے کومل اور رسمسے گات میں نئی جاذبیت، نئی دلکشی، نیا سہاگ اور نیا جوبن ہے۔ اس کے نغموں سے دھلی ہوئی پنکھڑیاں اُن گلہائے رنگا رنگ کا نظارہ کراتی ہیں جن کی رگیں کچھ دُکھی ہوئی ہیں اور جن کی چٹیلی مسکراہٹ سے بھینی بھینی بوئے درد آتی ہے۔"

(فراق گورکھپوری، اندازے، الہ آباد 1959ء، ص 49-50)

8.4 ترقی پسند تنقید

تقسیم وطن کے بعد بالخصوص بھیمڑی کانفرنس کے منشور کے بعد ترقی پسند تحریک کی صفوں میں انتشار پیدا ہو جاتا ہے۔ بالخصوص نوجوان ادیبوں کا ایک بڑا حلقہ ترقی پسند تحریک سے علاحدہ ہو کر انفرادیت کی تلاش کو اپنا مقصود بنالیتا ہے۔ پاکستان میں وہ سلسلہ ابھی منقطع نہیں ہوا تھا جس کے آغاز وارتقا کا سہرا حلقۂ ارباب ذوق جیسے ہیئت پسندوں یا ممتاز شیریں اور حسن عسکری وغیرہ کے سر تھا بلکہ ممتاز شیریں،

حسن عسکری، سلیم احمد اور ریاض احمد وغیرہ نے اس روشن خیالی کی فضا کو برقرار رکھا تھا جسے میرا جی اور ان کے حلقے نے پروان چڑھایا تھا۔ یہی دور ہندستان میں ترقی پسند ادب کے عروج اور پھر زوال کا بھی دور ہے مگر ترقی پسند نقادوں کے حوصلے اب بھی بلند تھے۔ پاکستان میں اپنے صحیح معنی میں ممتاز حسین سے بڑا کوئی اور ترقی پسند نقاد نہیں تھا۔ ہندستان میں تجرباتی جدید شاعری میں وہ بے محاباپن، وہ تازہ کاری، روایت کے تئیں بے دردی کا وہ عمل، لفظوں کا وہ تخلیقی استعمال، اور شعر میں نئے لفظی تصرفات نیز اس طرح کا لسانی شکست و ریخت کا رویہ جو پاکستان کی نئی نسل میں موجود تھا70 19ء کے بعد رونما ہوتا ہے۔

ہندستان میں آل احمد سرور اور احتشام حسین کی تنقید، تنقید کا اعلیٰ معیار سمجھی جاتی ہے۔ دونوں حضرات نے اپنے عہد کے ادبی رجحانات اور ادبی مسائل پر بھی مسلسل غور کیا اور نصابی ضرورتوں کا بھی لحاظ رکھا۔ احتشام حسین کے بارے میں یہ ایک عام رائے ہے کہ وہ اپنے اصول نقد میں سخت گیر تھے اور یہ اصول نقد مارکس کے تاریخی، مادی ارتقا کے تصور پر اپنی اساس رکھتے ہیں، حتیٰ کہ ان کا تصور جمال یا تصور فن بھی مارکسی بنیادوں پر ہی استوار ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مارکسی فلسفہ و فکر کے تئیں احتشام حسین کا ذہن قطعی واضح تھا اور ان میں مجنوں اور ممتاز حسین سے زیادہ گہری فہم تھی جو چیزوں کو اپنے دیگر متعلقات کی روشنی میں دیکھتی، سمجھتی اور جانچتی ہے۔

8.4.1 احتشام حسین:

احتشام حسین کا تاریخ و تہذیب کا مطالعہ نہ صرف یہ کہ گہرا تھا بلکہ ان کے ادبی مطالعات میں یہ علوم ایک اہم کردار بھی ادا کرتے ہیں۔ تخلیق ان کے نزدیک نہ تو مقصود بالذات تھی اور نہ ترغیب عمل سے آزاد بلکہ وہ ایک ایسا ذہنی عمل ہے جو شعور اور ارادے کے تابع ہے اور جس کا مقصد ہی اپنے تجربے کی تعمیم نیز اپنے تجربوں میں دوسروں کی شمولیت ہے۔ تعمیم میں افادیت کا پہلو بھی مخفی ہے جب کہ شمولیت کے دوسرے معنی بغیر کسی ابہام کی رعایت کے لطف اندوزی کے ہیں۔ احتشام حسین کے نزدیک ہر اہم شاعری ان دونوں شرائط پر پوری اترتی ہے اور اسی تعمیم کی بنا پر اس میں آفاقیت اور ہمہ گیریت بھی پیدا ہوتی ہے۔ ان کی نظر میں فلسفی مزاج نقاد:

> "تنقید کرنے والوں کی رہ نمائی کرنا چاہتا ہے جو ادبی پرکھ کے طریقے بتاتا، حسن و قبح کے اصول وضع کرتا، تجزیہ اور تحلیل کے قاعدے بناتا اور تنقید کے مقصد اور حدود سے بحث کرتا ہے۔ یہ سب باتیں ادبی تنقید کے دائرے میں آجاتی ہیں اور کسی نہ کسی شکل میں ادب فہمی میں مدد دیتی ہیں۔ لیکن دوسرے علوم کی طرح تنقید کو بھی معیاری علم بنانے کے لیے کچھ نہ کچھ حد بندی کرنی پڑے گی اور یہ سوچنا پڑے گا کہ ادبی تنقید اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایک خالص اور معین علم ہے یا اس کے اصول و ضوابط 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"۔ (بحوالہ عتیق اللہ، تعصبات، دہلی 2005ء۔ ص139-140)

احتشام حسین تنقید کو فلسفۂ ادب کے طور پر اخذ کرنے میں یقیناً حق بہ جانب ہیں۔ تخلیق کا مطالعہ تخلیق کے پورے نظام کا مطالعہ ہے جس میں تخلیق کے خارجی اور داخلی محرکات، روایت کا خاموشی سے سرایت کرنے والے عمل اور لفظوں سے عیاں ہونے والی فن کار کی

ذہنی اور جذباتی پیچیدگیوں کا مطالعہ بھی شامل ہے۔ احتشام حسین نے جہاں تاریخی مادیت اور طبقاتی کشمکش کی تکرار سے اپنے آپ کو بچایا ہے وہاں انہوں نے تخلیق کے ان عوامل کا بھی حوالہ دیا ہے جو ہر انفراد کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ اسی ہر انفراد کے تاثر کو قبول کرنے کا اپنا ایک نظام احساس ہوتا ہے جسے احتشام حسین نے ذوق کی نیرنگیوں کا نام دیا ہے۔ وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ بعض الفاظ لغت سے ہٹ کر اپنی علامت معنی ہی کے ذریعے اصل مفہوم تک پہنچاتے ہیں۔ ادب کا مطالعہ کرنے والا وجدانی یا شعوری طور پر کسی نہ کسی حد تک ان کا احساس ضرور رکھتا ہے۔

جو لوگ احتشام حسین کے بارے میں یہ رائے قائم کرتے ہیں کہ وہ اپنے اصول نقد میں خاصے راسخ تھے انہیں یہ ضرور سمجھنا چاہیے کہ وہ احتشام حسین ہی ہیں جنہوں نے پہلی بار تنقید میں سوال کرنے کی روش کو خاص اہمیت دی تھی۔ پھر علوم کے اطلاق میں بار بار معروضیت اور وضاحت پر زور دیا تھا۔ اپنے تجزیے میں وہ کہیں بھی اس طرح کی غیر سنجیدگی کو حائل نہیں ہونے دیتے جو اکثر حضرت کے یہاں لاعلمی اور کم علمی کا پردہ بن جاتی ہے۔ احتشام حسین کے تنقیدی رویوں میں اگر سماجیات یا تاریخیات و تہذیبیات کے حوالے بیش از بیش ملتے ہیں تو یہ ان کی باخبری کی دلیل تھی نہ کہ بے خبری کی۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ وہ اپنے تمام تعصبات کے باوجود سخت کوش نہیں تھے۔ اسی لیے انہوں نے اپنے وضع کردہ اصول نقد کو آخری معیار کبھی نہیں گردانا۔ ایک جگہ انہوں نے لکھا ہے:

"تنقید کے ایسے اصولوں کی تشکیل جو ہر نوع کے ادبی مطالعہ کے لیے کافی ہوں اور ہر حال میں یکساں نتائج پیدا کریں شاید ہی ممکن ہو سکے۔" (بحوالہ، تعصبات، دہلی 2005ء۔ ص 140)

احتشام حسین کی تنقید خالص مارکسی تنقید نہیں ہے بلکہ یہ ان دنوں کا قصہ ہے جب ہمارے ترقی پسند نقادوں کا مارکسی علم محدود تھا۔ مارکس اور اینگلز کے نظریات یا فلسفیانہ تصورات کی نہ تو جدلی سطح پر تنقیح کی گئی تھی اور نہ ہی ان کے دیگر بیانات اور خطوط کی روشنی میں مارکسی ادبی تصور کو نیا تناظر مہیا کرنے کی ضرورت محسوس کی گئی تھی۔ حتیٰ کہ کرسٹوفر کاڈویل کی کتاب Illusion and Reality کے پیش لفظ اور پہلے باب کی خوشہ چینی ہی کو مارکسی فلسفے کا عطر سمجھ لیا گیا تھا۔ کبھی ہڈسن اور اسکاٹ جیمس کی کتابوں کو ہمارے کئی سنجیدہ بزرگ نقادوں نے جان و ایمان بنا لیا تھا۔ لینن، کاڈویل، پلیخ نوف اور گورکی وغیرہ کے بعد بالخصوص لوکاچ، ارنسٹ فشر، واز کیز، پیئرے ماشیرے، ٹیری ایگلٹن، فریڈرک جیمسن اور آلتھیوسے کے ادبی تصورات کو بہت بعد میں موضوع بحث بنایا گیا۔ یوں بھی قومی اور بین الاقوامی سطح پر جو انقلابی تغیرات رونما ہوتے

رہے ہیں، ان کے اثرات سے مغربی مارکسی دانش تو محفوظ نہیں رہ سکی لیکن ہمارے ادب پر وہ کم ہی اثر انداز ہوئے۔ اسی لیے میرا خیال ہے کہ ہماری ترقی پسند تنقید کا بیشتر حصہ نصابی اور امتزاجی نوعیت کا ہے۔ بعض مارکسی فلسفیانہ اصطلاحات کی توضیح و تشریح یا بعض ادیبوں کے فکر و فن پر ان کے اطلاق یا محض مواد کو بہ الفاظ دیگر دہرانے کا نام مارکسی تنقید نہیں ہے۔ مارکسی تنقید کی نئی مغربی مثالیں بے حد دقیق، پیچیدہ اور فلسفیانہ موشگافیوں کی حامل ہیں۔

8.4.2 محمد حسن:

احتشام حسین کے بعد محمد حسن، سردار جعفری، قمر رئیس، سید محمد عقیل رضوی اور شارب ردولوی کی ترجیحات میں امتزاجی نوعیت

کی تنقید پر ہی زیادہ زور ہے۔ لیکن ان حضرات نے ادب کے دیگر مسائل اور بالخصوص کلاسیکی ادبیات پر بھی بعض نہایت عمدہ کام کیے ہیں، جیسے محمد حسن کی کتاب ”دہلی میں اُردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر“ اُردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔ محمد حسن نے ہندستان تک کی ان تمام تہذیبی آمیزشوں اور آویزشوں کے نتیجے کے طور پر اقداری انضمامات اور نئی فکری و فلسفیانہ تشکیلات پر بحث کی ہے جن کی جڑیں ان مختلف جغرافیائی کرّوں اور وحدتوں کے علاوہ تاریخ کے بعید تر زمانوں تک پھیلی ہوئی ہیں۔ محمد حسن کے مراثی اور غالب کے فکر و فن پر لکھے ہوئے مضامین یا فکشن پر ان کی تحریروں میں ان کا لبرل رویہ زیادہ کارفرما ہے۔ مراثی پر لکھے ہوئے ان کے مضامین میں وہی تہذیبی فکر کارفرما ہے جو "اُردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر" میں موجود ہے۔ البتہ فکشن کی تنقید میں ان کا نقطہ نظر بڑی حد تک تاریخی و عمرانی ہے۔ یہ وہی رویہ ہے جو احتشام حسین کے ،خوجی، اور ،افسانہ و حقیقت، جیسے اہم ترین مضامین کی سمت متعین کرتا ہے۔ محمد حسن کی بعد کی تحریروں میں صحافتی روا روی کا دخل زیادہ ہوگیا۔ مستزاد یہ کہ ان کی بسیار نویسی نے ان کے عمل تفکر کو پھلنے پھولنے نہیں دیا۔ نتیجتاً ان کا وہ فلسفیانہ اسلوب برقرار نہیں رہ سکا جس کے باعث محمد حسن کی تنقیدی آرا کو بڑی قدر و منزلت سے دیکھا جاتا تھا۔

محمد حسن اپنی بہترین اور منتخب تحریروں میں ایک گراں قدر فلسفی نقاد کے طور پر ابھرتے ہیں ان کی بعض آرا سے یقیناً اختلاف کیا جاسکتا ہے مگر ان کے علم، ان کی بصیرت، ان کی گہری سنجیدگی اور اطلاق علم کی صورتوں میں معروضیت اور اپنے نتائج تک پہنچنے کا عمل ان کی تنقید کو ایک خاص وزن اور وقار عطا کرتا ہے۔ محمد حسن کے بعد قمر رئیس فکشن کی تنقید کا ایک اہم نام ہے۔ قمر رئیس اُردو میں پریم چند شناسی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ پریم چند کے حوالے سے انہوں نے ممتاز شیریں کے بعد قدرے وضاحت اور تعمیم کے ساتھ فکشن کے دیگر فنی عوامل کو اپنے مباحث کا موضوع بنایا۔ ہمارے یہاں فکشن کی تنقید میں ناول کی تنقید کس نوعیت کی ہونی چاہیے۔ اس کے فنی مشتملات میں باہمی ربط کی کیا نوعیت ہوتی ہے۔ اور پھر سب سے اہم بات یہ کہ ناول میں واقعات کی ترتیب یا عدم ترتیب سے پلاٹ پر کیا اثر پڑتا ہے یا یہ اثر محض ضمنی نوعیت کا ہوتا ہے، جیسے سوالات پر جو گفتگو عام ہوتی جارہی تھی اسے فروغ دینے میں قمر رئیس کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ ظاہر ہے شاعری میں فکشن اپنی نوعیت میں فکشن ہی ہوتا ہے لیکن افسانوی ادب میں فکشن (Fiction+fact=faction) کا درجہ اختیار کرلیتا ہے۔ اس لیے حقیقت یا حقیت کی متنوع صورتوں، یا محسوس کرنے والے شخص کے اپنے ادراک حقیقت کے تجربوں میں سے کوئی بھی ایک یا ایک سے زیادہ شکلوں میں نظام فن کا حصہ بنایا جاسکتا ہے۔ قمر رئیس نے پریم چند فہمی میں بڑی معروضیت کے ساتھ ادراکِ حقیقت کی ان مختلف صورتوں کو اپنے مطالعے میں جگہ دی ہے کیوں کہ پریم چند کے عہد تک اشتراکی حقیقت پسندی کا انقلابی تصور ابھی پوری طرح علم نہیں بنا تھا۔ قمر رئیس نے پریم چند کو پریم چند کے سیاق و سباق اور اُردو فکشن کی روایت کے تسلسل میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی تھی جس کے بعد پریم چند شناسی نے ایک مستحکم روایت کی شکل اختیار کرلی۔ قمر رئیس کا خاص میدان عمل فکشن کی تنقید ہی ہے اور فکشن کی تنقید کو فروغ دینے اور اُردو فکشن کی تنقید کی روایت کو مستحکم کرنے میں ان کے رول کی خاص اہمیت ہے۔ قمر رئیس نے ایک سے زیادہ مرتبہ اپنی تنقید کو مارکسی تنقید کا نام دیا ہے۔ تاہم احتشام حسین، محمد حسن، قمر رئیس اور حتیٰ کہ سردار جعفری کی تنقید بھی امتزاجی نوعیت کی ہے۔

سردار جعفری کی کتاب "ترقی پسند ادب" میں کئی جگہ انتہا پسند نقطہ نظر نے انتقادی فکر کے تسلسل کو بری طرح متاثر کیا ہے۔ ترقی پسند ادب فہمی کے ضمن میں یہ کتاب آج اتنی برمحل نہیں رہی لیکن ترقی پسند نظریے کی اشاعت میں اس نے جو تاریخی کردار ادا کیا ہے اس

کی اہمیت سے اب بھی انکار ممکن نہیں ہے۔ سردار جعفری نے جوش اور پریم چند کے بعد اقبال، کبیر، میر تقی میر اور غالب کے جو مطالعے پیش کیے ہیں ان میں وہ ایک تہذیبی مفکر کے طور پر طلوع ہوتے ہیں۔ انہوں نے علمی اور فلسفیانہ بنیادوں پر اقبال کی شاعری میں ان آثار کو نشان زد کرنے کی سعی کی جو ان کی آفاقیت کی دلیل کو مستحکم کرتے ہیں۔ اقبال کے علاوہ کبیر، میر اور غالب کے ان مطالعوں میں تاریخ، تہذیب اور عوامی دانش کی ان روایتوں کی روشنی میں شعر و شخص کو جانچنے کی کوشش کی گئی ہے جن کی بنیادیں بھکتی اور تصوف کے مسالک میں پیوست ہیں۔ یہ اقدار وہ ہیں جن کا مقصود انسانوں کے مابین اخوت، اخلاص، خلق، رواداری اور یگانگت کے پیغام کو عام کرنا ہے اور جن کا آخری اقرار ایک ایسے معاشرے کی تشکیل ہے جس کی اساس وحدت انسانی کی بلند کوش تصور پر قائم ہے۔ کبیر نے جسے پیغمبرانہ، میر نے عاشقانہ اور غالب نے فلسفیانہ رنگ میں پیش کیا ہے۔

سید عقیل رضوی بھی ہمارے بڑے قلم کاروں میں شمار کیے جاتے ہیں وہ جتنے کم گو اور کم آمیز دکھائی دیتے ہیں اور جتنا متانت آمیز ان کی شخصیت کا بیرونی کردار ہے اپنی تحریروں میں وہ ایک ایسے کردار میں بدل جاتا ہے جو ہمیشہ جنگ پر آمادہ نظر آتا ہے، جو معاصر مقبول عام شعری رجحانات کے اکثر پہلوؤں کو مذموم اور معیوب ٹھہراتا ہے۔ "مرثیے کی سماجیات" ان کا ایک قابل قدر کارنامہ ہے جو عام اور مروجہ دعوے کو رد کرکے ایک نیا تھیسس قائم کرتا ہے۔ عقیل رضوی کے دعوے میں عقیدہ شکنی سے زیادہ روایت شکنی کا تاثر غالب ہے اور جو سماجیات کے حوالے سے بہ الفاظ دیگر اس فنی عمل کی طرف ہمیں متوجہ کرتے ہیں کہ کس طرح distance کی جمالیات ان مراثی میں بروئے کار آئی ہے۔ ایک دوری کا تجربہ جس میں زمان و مکان دونوں کا بُعد شامل ہے، حال کے تخلیقی لمحے سے مس ہو کر اپنے آخری شمار میں کس نوعیت کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ ہمارے یہاں مراثی میں ہی سب سے زیادہ anachronism کی صورتوں نے بار پایا ہے جو کسی حد تک ایک لاشعوری عمل ہے اور جس میں زمان و مکان کے بعد کی حدیں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جاتی ہیں۔ عقیل رضوی اپنے صحیح معنی میں اسے ایک سماجی اور تہذیبی جبر کا نام دیتے ہیں۔ اس جبر سے بچ کر نکل جانا ہمارے مراثی نگاروں کے حد اختیار سے باہر تھا۔

ترقی پسند تنقید کی ایک نمایاں شناخت اس کے وابستگی کے تصور کے ساتھ مشروط ہے۔ اسی لیے تخلیق میں لفظ جس خودکار عمل سے گزرتا ہے اور معنی کی نت نئی نسبتیں قائم کرتا ہے ترقی پسند تنقید کی ترجیحات کی فہرست میں اس قسم کے لفظ کی سطح پر خودکار تفاعل اور ہیئت کی سطح پر خودکار تشکیلی عمل کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "مجموعی طور پر اس (ترقی پسند تحریک) کے اثر سے تنقید بہت آگے بڑھی۔ اس نے ادب کے متعلق بنیادی سوالات اٹھائے اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی۔ اس نے ادب کے مطالعے میں تاریخ اور تہذیب کے اثرات پر زور دیا۔ اس نے سماجی تبدیلیوں کا احساس دلایا۔ اس نے تنقید کو علمی اور سائنسی بنایا۔ اس نے فکر اور فن کے رشتے پر غور کیا۔"
>
> (بحوالہ، تعصبات، دہلی 2005ء۔ ص 145)

8.4.3 کلیم الدین احمد کی تنقید:

ترقی پسند تحریک کے آغاز و ارتقا کے پہلو بہ پہلو کلیم الدین احمد کی تنقید کا سفر بھی جاری رہا جو اپنے انتہا پسند اور غیر مشروط رویے کی

بنا پر اپنے عہد کی سب سے علاحدہ اور منفرد آواز تھی۔ کلیم الدین احمد نے ایف۔ آر۔لیوس کے سہ ماہی مجلہ Scrutiny (1932ء تا 1953ء) کے انتہا پسندانہ طریقِ کار کی پیروی کو اپنا شعار بنایا۔ ایف۔ آر۔لیوس نے اپنے دورانِ تعلیم آئی۔اے۔رچرڈز کے عملی تنقید کے ان کورسز میں بھی شرکت کی تھی، جن میں سارازور متن کے غایر مطالعے (Close reading) پر تھا۔

کلیم الدین احمد نے نئی کیمبرج تنقید کے متشدد اور سخت گیر رویے کو اپنے لیے مثال بنالیا۔ جس طرح ورجینا وولف، ڈلان تھامس اور بی گرین بعد ازاں اسپنڈر اور آڈن اور پھر قدما میں سے اسپنسر، ملٹن اور شیلی جیسے اہم رومانی شاعر کی بت شکنی کی گئی تھی اور اسے کیمبرج کے دانش ورانہ معیاروں کو برقرار رکھنے اور فروغ دینے کا نام دیا گیا تھا، کلیم الدین احمد نے بھی غزل اور بیش تر غزل گو شعرا، اس کے بعد اُردو تنقید کی تاریخ اور اقبال کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا۔ لیوس کا یہ خیال تھا کہ ماس میڈیا (ذرائع ابلاغ عامل) نئی تکنالوجی اور اشتہار بازی کا بے محابا فروغ انگریزی ادب کے تسلسل کے تئیں سب سے بڑا چیلنج ہے۔ اس لیے یونیورسٹیوں کے انگریزی ادب کے شعبوں کو تخلیقیت کے جوہر کو فروغ دینے کا کام کرنا چاہیے۔ لیوس نے بلومس بری گروہ کے فنون لطیفہ کے اشتیاق کو تحقیر کے ساتھ چیدہ اتائی پن (Dilettante elitism) کا نام دیا تھا۔ اس کے برعکس ایک اعلیٰ درجہ کے تربیت یافتہ چیدہ دانش ورانہ مذاق کی اشاعت اس کے بہت سے مقاصد میں سے ایک بڑا مقصد تھا۔ اس معنی میں کلیم الدین احمد نے بھی نہ صرف یہ کہ ماضی کے ادبی سرمائے کی انتہا پسندی کے ساتھ قدر شناسی کی، بلکہ کئی پرانے بھرم بھی توڑے، کسی کی بت شکنی کی اور کسی کو بحال کیا (جیسے داستان) مگر مستقبل کے کسی نئے نمونے یا نئی مثالوں کا نقشہ نہیں پیش کیا۔ یہ ضرور ہے کہ ہمیں انفرادی شعر اپر بے دردانہ قسم کی تنقید کو ان کا اہم کام نہیں سمجھنا چاہیے۔ ان کا خاص مقصد اُردو اصناف اور ادب اور روایت کے مطالعے کے لیے ایک نئی سنجیدگی کی ضرورت کا احساس دلانا تھا اور کلیم الدین احمد اس مقصد میں یقیناً کامیاب بھی ہوئے ہیں۔

ہمارا مقصد یہ نہیں ہے کہ مغرب کی دانش یا تجربات سے ہمیں فائدہ نہیں اٹھانا چاہیے۔ خود مغرب نے عہد وسطی میں مشرق بالخصوص عربی علم الافلاک، کیمیا اور طب وغیرہ سے بھرپور فائدہ اٹھایا تھا۔ انہیں علوم کی بنیاد پر آگے چل کر نشاۃ الثانیہ کی تحریک نے جنم لیا۔ مدعا یہ کہ کلیم الدین احمد نے ایف۔ آر۔لیوس کے انتہا پسندانہ طریق تنقید کا درس تو لیا لیکن لیوس کی کتاب English Literature and the University کے تصور تہذیب کا کوئی اثر قبول نہیں کیا۔ اس کی ترجیح یونیورسٹیوں میں انگریزی ادب کے مطالعات کو ایک خاص مقام دلانے پر تھی کیوں کہ کسی دوسرے علم میں اتنی قوت، اتنی ترغیب اور اتنی دل نشینی کے ساتھ تہذیبی اقدار کو پیش کرنے کی صلاحیت نہیں ہے جتنی کہ ادب میں ہے۔ تہذیبی قدریں روایت کے تصور کی بنیادوں کو مستحکم کرتی ہیں جس کا ادراک ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو بھی بخوبی تھا۔ کلیم الدین احمد نے اپنے تخیل اور علم کی بنیاد پر لیوس اور ایلیٹ کی تہذیب، روایت اور ادب کے باہمی خلاقانہ رشتوں پر غور نہیں کیا اور نہ اپنی روایات کے تسلسل کی روشنی میں اپنے ذوق میں لچک پیدا کرنے کی سعی کی۔ غزل، قصیدہ یا مرثیہ کی اصنافی جمالیات اور ان کی تہذیبی معنویتوں اور مناسبتوں پر اگر وہ غور کرتے اور ہماری شعری لسانیات کے غیر معمولی ارتقا کے مختلف مراحل پر گہری نظر کی ہوتی تو یقیناً انہیں کوتاہیوں کے پہلو بہ پہلو ان گراں قدر مثالوں سے بھی سابقہ پڑتا جن میں ذہن انسانی کو طمانیت بہم پہنچانے کی طاقت ہی نہیں ہے بلکہ وہ ہمارے شعور اور ہمارے جذبوں کو حرکت میں رکھنے کی زبردست صلاحیت رکھتی ہیں اور جو بلاشبہ ہمارا ایک گراں قدر تہذیبی سرمایہ بھی ہیں۔

8.4.4 آل احمد سرور کی تنقید:

کلیم الدین احمد کے سخت گیر رویے کے مقابلے میں آل احمد سرور کا رویہ قدرے لبرل بلکہ مفاہمانہ ہے۔ آل احمد سرور کی شخصیت کا سب سے اہم پہلو ان کا انسان دوست نقطۂ نظر ہے مگر یہ نقطہ نظر یورپ میں دنیاوی زیادہ ہے اور دنیاوی ہونے کے ناطے اس کی بنیادیں لادینیت پر استوار ہیں۔ دوسرے لفظوں میں لادینیت کفر کے مقابلے پر وسیع المشربی کے تصور سے زیادہ قریب ہے جس کی تاکید انسانوں کے مابین دوری کو مٹانے اور وحدت اور یگانگت کو قائم کرنے پر ہے۔ آل احمد سرور بھی انفرادی وجود کے اثبات اور اس کی جذباتی اور حسیاتی انفرادیت کو داؤ پر لگا کر انائے بسیط کے حق میں نہیں ہیں؟ بلکہ دگر یت (altruism) کے مفہوم میں آل احمد سرور کا موقف بنی نوع انسان کی فلاح و بہبود ہے۔ اقبال کی طرح فرد کی بے پناہ صلاحیتوں اور قوتوں پر ان کا ایقان مسلم ہے اور انسان ان کے نزدیک تمام مخلوقات میں سب سے افضل و اعلیٰ ہستی ہے۔ البتہ آل احمد سرور کے ہیومنزم کے تصور میں محض دنیاوی پہلو پر اصرار کی کم ہی گنجائش ہے۔

آل احمد سرور کے فلاحی نقطۂ نظر ہی میں کشادگی فن اور روشن خیالی کا تصور بھی پنہاں ہے۔ اسی بنا پر وہ نہ تو کسی خاص فلسفیانہ یا ادبی تصور کی سختی کے ساتھ پابندی روا رکھتے ہیں اور نہ ہی کسی نئے خیال اور نئے رجحان کو قبول کرنے میں انہیں کوئی تامل ہوتا ہے۔ یہ روش ان کے تنقیدی مخاطبوں میں شروع ہی سے موجود ہے۔

آل احمد سرور نے جب تنقید کی طرف توجہ کی اس وقت ایک طرف روایت کے پرستاروں کا غلغلہ بلند تھا۔ جن کی تنقید کا رخ قدما کی طرف زیادہ تھا اور نئے عہد کی ادبی سرگرمیوں کو وہ تشکیک کی نظروں سے دیکھتے تھے۔ انہیں میں وہ حضرات بھی تھے جو جمال پرست تھے اور جن کی ترجیح اپنے ان خوش کن اور فریب دہ تاثرات پر بیش از بیش تھی، جن میں فوری پن ہوتا ہے اور جو انتہائی قلیل ترین مہلت پر محیط ہوتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کی ابتدائی تحریروں، نیاز فتح پوری، فراق گورکھپوری اور رشید احمد صدیقی کی تنقیدوں کو عاجلانہ کہنا درست ہوگا۔ جن میں کہیں صحت زبان اور محاورے کی چاشنی کا ذکر در آتا ہے اور کہیں زبان کی لطافتوں سے کام لے کر اپنی بے بضاعتی اور نارسائی کو چھپایا جاتا ہے۔ محض لفظی سطح پر کسی شعر کے معنی و مفہوم کو دہرانا تنقید نہیں ہے اور نہ تخلیقی بازآفرینی یا چکنے چپڑے جملوں اور فقروں سے اپنی نثر کو آراستہ کرنے سے تنقید کا منصب پورا ہوتا ہے۔ آل احمد سرور نے ان ہر دو تنقید کے طریقوں سے شعوری طور پر گریز اختیار کیا حتی کہ وہ اس تیسرے مکتب فکر سے بھی پوری طرح خود کو منسلک نہیں کرسکے جو قدرے فعال اور نئے علوم سے معمور تھا اور جسے ترقی پسندی کا نام دیا جاتا ہے اور جو ان کے عہد کا ایک عام فیشن بھی تھا۔ ترقی پسند نقطۂ نظر سے انکار یا گریز کے معنی رجعت پسندی کے تھے۔ سرور نے اپنی ابتدا ہی میں، ترقی پسند تحریک پر ایک نظر، میں ترقی پسند تنقید اور ادب پر بڑی کھل کر بحث کی ہے، انہوں نے اس کے منفی اور مثبت ہر دو پہلو کا معروضیت کے ساتھ تجزیہ کیا اور یہ بتایا کہ وہ کس قدر ہمارے ادب اور زبان کے لیے کارآمد ثابت ہوئی ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں جو اس کے ارتقا اور تفاعل کے حق میں غیر مفید ہیں۔

آل احمد سرور نے اپنے تنقیدی موقف کے بارے میں کئی جگہ اشارے کیے ہیں جن سے ان کی ترجیحات کو سمجھنے میں ہمیں بڑی مدد ملتی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے:

1. سائنس نے بنیادی اور جزوی باتوں میں فرق کرنا سکھایا اور تنقید میں مجھے اس سے بڑی مدد ملی ہے۔

2. اُردو تنقید میں سب سے بڑی ضرورت معروضیت یاobjectivity کی ہے۔ اور آج اس کی ضرورت اتنی ہے جتنی کبھی نہ تھی۔ جب تک آپ کسی چیز کی روح تک نہ پہنچیں اس کے ساتھ انصاف نہیں کرسکتے۔ اس ہمدردی یا رفاقت کے بعد اس تجربے اور دوسرے بڑے تجربوں کو پرکھنے کا سوال آتا ہے، آخر میں قدریں بنانے اور نافذ کرنے کا۔ میرے یہاں تنقید میں یہی عمل ملے گا۔ اس عمل کو سامنے رکھا جائے گا کہ میں کیوں تصویر کے دونوں رخ دیکھنے کی کوشش کرتا ہوں، کیوں بعض اصولوں کو مانتے ہوئے دوسرے نظریوں کو آنکھ بند کرکے حرف غلط نہیں قرار دیتا بلکہ ان کی اہمیت کو پرکھنے کی کوشش کرتا ہوں۔

3. میں تنقید کو ایک سنجیدہ، اہم اور مشکل کام سمجھتا ہوں اور اس کا مقصد لطف سخن ہی نہیں بلکہ قدروں کی اشاعت جانتا ہوں۔

4. اپنی روایات سے انکار اپنے آپ سے انکار ہے مگر روایات کی خاطر موجودہ دور کے رجحانات، مسائل، تجربات اور امکانات سے بے گانہ رہنا ہٹ دھرمی ہوگا بلکہ ان سے ہمدردی ضروری ہے۔

5. تنقید میرے نزدیک وکالت نہیں پرکھ ہے۔

غالب کی عظمت، پورے غالب، میر کے مطالعے کی اہمیت، نئی اُردو شاعری میں شخصیت، ادب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ، جدت پرستی اور جدیدیت کے مضمرات اور نظم کی زبان جیسے مضامین میں سرور کی علمیت، کشادہ نظری اور روایت کے احترام کے ساتھ ساتھ خود ان کی شخصیت کی خوش نفسی کا رنگ بھی شامل ہے۔ شخصیت کے اس رنگ کو انانیت سے تعبیر نہیں کرنا چاہیے کہ انانیت جس خود کوش تعصب کی طرف مائل رہتی ہے اور جس کا جھکاؤ اپنے اور کائنات کے درمیان تحفظ کی ایک خلیج قائم رکھنے پر ہوتا ہے، کبھی کشادہ فہم نہیں ہوسکتی۔ سرور نے کبھی اپنی تنقید کو روحانی سراغ رسانی سے تعبیر نہیں کیا اور نہ ہی تنقید کا کام کسی تخلیق کے محض باطن کی دریافت ہے۔

اسی تصور کے ساتھ ایک دوسرا تصور بھی جڑا ہوا ہے کہ تخلیقی تجربے کی باز آفرینی بھی تنقید ہے جس میں نقاد کی شخصیت بلکہ تخلیقی جودت بڑی حد تک نمایاں کام انجام دیتی ہے۔ سرور صاحب کی شخصیت اکثر ایک خفیف سے احساس کی طرح ان کی تحریروں میں رچی بسی ہوتی ہے، کبھی کبھی وہ محیط بھی ہوجاتی ہے لیکن سرکش نہیں ہوتی۔ اس کی نمود کا مقصد محض اتنا ہے بہ قول آل احمد سرور:

> "میں تھوڑی دیر کے لیے اپنی زبان اور اپنا قلم دے دیتا ہوں۔ مگر اس کے ہاتھ میں بالکل کھلونا نہیں بن جاتا بلکہ خود بھی نمودار ہوتا ہوں۔ یہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ میری تنقیدوں میں میری جھلک نہیں ہے، ہاں وہ برنارڈشاہ کے دیباچوں کی طرح صرف میرا اشتہار نہیں ہیں۔"
>
> (بحوالہ، تعصبات، دہلی 2005ء)

آل احمد سرور کی تنقید کی ایک بڑی کمزوری ان کی ذاتی جھلک یا نمود نہیں ہے کیوں کہ ادبی تنقید اس قسم کے عمل سے اپنے آپ کو محفوظ نہیں رکھ سکتی اور نہ ہی یہ اصرار کوئی معنی رکھتا ہے کہ تنقید نقاد کے اخلاقی اور علمی تعصبات سے بری ہونی چاہیے۔ آل احمد سرور کی تحریروں میں ان کا اخلاقی موقف اور انسانی منصب اکثر ان کے علم کو مغلوب کردیتا ہے، یہ چیز بہت کم نقادوں کی توفیق میں ہوتی ہے۔ سرور صاحب کی اگر یہ خصوصیت ہے تو یہ ان کی ایک بڑی خوبی بھی ہے مگر یہی چیز وہاں کمزوری بن جاتی ہے جہاں وہ باغباں بھی خوش رہے راضی رہے صیاد بھی، کو اپنی تنقید کا کردار بنالیتے ہیں۔ تنقید کے عمل میں دامن وصل کو اس قدر پھیلا دینے کے معنی بہت سی گمراہیوں کو دعوت

دینے کے ہیں۔ ہر موقع اور ہر محل پر یہ بھی اور وہ بھی کی تکرار تنقید کی متانت کو نقصان پہنچانے کے مترادف ہے۔ ان کی درج ذیل تحریر میں آخری جملے کے علاوہ باقی تمام باتیں یقیناً اپنا محل اور اپنی وقعت رکھتی ہیں، وہ لکھتے ہیں:

> "ادب کا اچھا طالب علم وہ ہے جو روایت سے اچھی طرح واقف ہو اور تجربے کے ساتھ ہمدردی رکھتا ہو۔ جس طرح ادب میں روایت پرستی بری ہے اسی طرح تجربہ برائے تجربہ بھی سراہا نہیں جاسکتا۔ مگر تجربے کے لیے ذہن کی کھڑکی کھلی رکھنی ضروری ہے۔ چوں کہ مجموعی طور پر آج بھی قدامت پرست زیادہ ہیں اس لیے تجربے کی اہمیت اور ضرورت پر زور دینا میرے نزدیک آج کا اہم فریضہ ہے۔ اس طرح روایت کے نئے سرے سے دریافت اور اس سے نیا کام لینا بھی ضروری ہے۔ یک طرفہ ذہن سادہ ذہن ہوتا ہے۔ آج یہ یا وہ کی نہیں، یہ بھی اور وہ بھی کی ضرورت ہے۔" (بحوالہ، تعصبات، دہلی 2005، ص150-151)

ادب میں زبان خواہ کسی صنف میں استعمال کی جائے اس کا ایک تخلیقی کردار بھی ہوتا ہے اور تنقید، ادب ہی کا ایک خاص شعبہ ہے۔ اس صورت میں استعمالات زبان کو اپنے تخلیقی تفاعل سے بہت زیادہ باز نہیں رکھا جاسکتا۔ سرور صاحب کی زبان ان کی تنقید کی ایک خاص طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ جو پہلے تاثر میں تو ہمیں پوری طرح اپنا شریک بنا لیتی ہے لیکن جیسے ہی ہم اپنے جذباتی رد عمل کی دھند سے باہر نکلتے ہیں تو اس تاثر کی فریب دہی ہم پر آشکار ہو جاتی ہے۔ تنقید نگار کا تنقیدی موقف اگر واضح اور دوٹوک نہیں ہے تو یہ اس کا بہت بڑا عیب بن جاتا ہے اور جو اس کے سارے بہترین عمل پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔

8.5 جدیدیت کا رجحان اور تنقید

اُردو میں جدیدیت کے رجحان کا آغاز 1960ء سے ہوتا ہے۔ جدیدیت کسی ایک ادبی یا فلسفیانہ رجحان سے عبارت نہیں تھی بلکہ اس کا خمیر بیک وقت کئی میلانات اور کئی اسالیب سے اٹھا تھا۔ اس لیے اس کی تعبیروں میں بھی بڑی حد تک اختلاف پایا جاتا ہے۔ تعبیرات کے اسی اژدہام کے پیش نظر فرینک کرموڈ نے موڈرنزم کی جگہ modernisms کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مغرب میں بحیثیت مجموعی جدیدیت کو اس ایک بڑی ذہنی تحریک کے طور پر اخذ کیا جاتا رہا ہے جو فلسفہ و سائنس، علم و ادب اور مختلف بشری علوم کے حوالے سے اپنی ایک الگ پہچان بناتی ہے۔ مغرب میں ادبی نقادوں کا ایک بڑا گروہ وہ ہے جس کی ذہنی تشکیل میں سارتر، ہیڈگر، مارسل، کامو اور یاسپرس وغیرہ کے وجودی تصورات کا بہت بڑا حصہ ہے۔ ہمارے یہاں محمود ہاشمی، وحید اختر، دیوندر اسر، باقر مہدی، شمیم حنفی، وہاب اشرفی اور عصمت جاوید نے دیگر رجحانات مثلاً نئے جمالیاتی اور نفسیاتی، عمرانی اور نومارکسی رجحانات کے علاوہ ان نئے نقادوں کا بھی اثر قبول کیا تھا جن کے مطالعے میں غیر ادبی حوالے اور موثرات زائد کا حکم رکھتے ہیں۔ مگر وارث علوی کے نزدیک ادبی مطالعے کا خالص پن محض ایک بھرم ہے اور محض ہیئت اور لفظ پر تجربے کی اساس رکھنا تنقید کا ایک محدود عمل ہے جب کہ مغنی تبسم ایک اسلوبیاتی نقاد ہیں۔ "فانی کا اسلوبیاتی مطالعہ" اسلوبیاتی تنقید میں ایک اہم کتاب ہے۔ مغنی تبسم کی فکر پر نئی تنقید کی نظریہ سازی کا بھی گہرا اثر تھا۔ اسی باعث ان

کے تجزیوں اور محاکموں میں زبان وبیان اور ہیئت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بھی نئی تنقید کی ہیئت پسندی کے رجحانات اور لسانیات کے حوالے سے اپنی گفتگو کو ایک خاص سمت دی تھی۔ مگر جوں جوں لسانیات کا علم فلسفیانہ رنگ میں ڈھلتا گیا اور لسانیات اور ادب کے درمیان معنی کے مباحث نے نئی صورتیں اختیار کیں۔ گوپی چند نارنگ کے مطالعات کی نوعیت اور طریق تنقید میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی گئیں جس کا ذکر تفصیل کے ساتھ بعد میں آئے گا۔

محمود ہاشمی، خلیل الرحمن اعظمی، فضیل جعفری اور حامدی کاشمیری نے تنقید میں معروضیت کی ایک نئی روح (ایلیٹ) پر تو اصرار کیا مگر آئی اے رچرڈز کی طرح کسی شعری تاثر یا poetic effect کو سائنسی مصطلحات کی مدد سے واضح کرنے کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی، البتہ اپنی تحریروں کو خالی خولی جذباتیت، تاثریت، روایت پن اور اس ادبی تاریخی فضیلت سے محفوظ رکھنے کی ضرور کوشش کی جو بلاواسطہ کلوز ریڈنگ کے ضمن میں گمراہی کا باعث بن جاتی ہے۔ کیوں کہ ایلیٹ کے لفظوں میں شاعری کو شاعری کے طور پر اخذ کرنا ہی ان کا اصل الاصول تھا۔ فاروقی کی طرح ان کے مباحث میں درج ذیل مسائل جلی عنوانات کا حکم رکھتے ہیں:

1. شاعری کو شاعری بنانے والے عناصر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے ساتھ مل کر کسی تخلیق کے ایک منظم کل کی تشکیل کرتے ہیں، یہاں اس وضاحت کی ضرورت نہیں ہے کہ شعر اپنے باطن سے نمو پاتا ہے اور یہ نمو ایک خاص جائے وقوع اور موثراتی تناظر رکھنے کے باوجود خود دیافت وخود کار ہوتا ہے۔ اسی نسبت سے اس کے دیگر اجزا بھی ایک دوسرے کے ساتھ گتھے ہوئے اپنی شکل آپ بناتے چلے جاتے ہیں، اس عمل میں، ہونے، کا وہ تصور پنہاں ہے جو انکشاف اور جادو کا درجہ رکھتا ہے اور جو حیرتوں کو برانگیخت کرتا ہے۔
2. نظم اپنی کسی بھی صورت میں ایک پیچیدہ عضویت کا نام ہے اور یہ پیچیدگی معنی کے پیچیدہ عمل سے عبارت ہے۔
3. معنی کا تفاعل لفظ کو مختلف طریقے سے برتنے پر مبنی ہوتا ہے، اسی تصور کی روشنی میں ابہام، آئرنی، استبعاد اور کشیدگی جیسی نئی اصطلاحات بھی وضع ہوئیں۔
4. ایلن ٹیٹ کی اصطلاح extension،tension یعنی لغوی معنی اور intention یعنی استعاراتی معنی کے اشتراک سے ترکیب پاتا ہے۔ ٹیٹ نے یہ اصطلاح ان الفاظ کے سابقوں کو حذف کرکے گڑھی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جب یہ معنی کے زمرے ایک ساتھ وجود میں آتے ہیں تو ٹینشن واقع ہو جاتا ہے۔ اسے متصادم ساختوں کا نام بھی دیا گیا ہے یا یہ کہ ذہنی اور جذباتی کشیدگی یا تناؤ میں توازن واقع ہونے پر ہی کسی فن پارے میں تخلیقی وحدت قائم ہوتی ہے۔
5. معنی کا پیچیدہ تفاعل، شاعری کی نفسیاتی اثر انگیزی میں مضمر ہے (رچرڈز) جسے فاروقی نے کوئی خاص اہمیت نہیں دی ہے۔ بجائے اس کے اور رچرڈز کے خیال کے برخلاف معنی کے اس پیچیدہ تفاعل کو فوقیت دی جو کسی بھی فن پارے کی لسانی ساخت میں واقع ہوتا ہے۔
6. تمام ادبی فن پارے زبان کے اسٹرکچر ز ہیں۔ زبان کے خمیر میں گتھے ہوئے رابطوں اور حوالوں کو زیادہ سے زیادہ بروئے کار لانے سے شعری تاثر خلق ہوتا ہے۔

8.5.1 وارث علوی کا تنقیدی طریق کار:

وارث علوی نے اپنا سفر نصابی قسم کی تنقید سے شروع کیا تھا اور ان کے مطمح نظر شاعری اور وہ بھی کلاسیکی شاعری کے نمونے زیادہ تھے۔ بات سے بات نکالنے کی کوشش ان مضامین میں بھی پائی جاتی ہے۔ جذباتی وفور ان میں بھی موجود ہے مگر اس کی اپنی ایک حد ہے کیوں کہ نصابی تنقید بہت زیادہ ذہنی آزادیوں کو راہ نہیں دیتی۔ وارث نے ان حد بندیوں کو دوسرے دور کی اس تنقید میں بڑے ظالمانہ طریق سے توڑا جس کا رخ فکشن کی سمت تھا اور جس کا سارا تناظر مغربی فکشن کا قائم کردہ تھا۔

حسن عسکری کے بعد وہ وارث ہی ہیں جنہوں نے ادبی اور نصابی مسائل کو خلط ملط نہیں ہونے دیا بلکہ فکشن کے فن اور بالخصوص اُردو فکشن پر (بعض اختلافات کے باوجود) اعلیٰ درجے کی تنقید کی مثال پیش کی۔ وارث کی تنقید بڑی اور یجنل اور کئی معنوں میں بڑی بسیط ہے۔ ان کے بر خلاف فاروقی نے زیادہ تر علمی اور مکتبی مسائل پر نہایت گہری اور جامع تنقید کی ہے مگر ان کے تجزیے اپنی علمی حدود سے تجاوز نہیں کرتے، علم سے جو بصیرت ملتی ہے اور تنقید نگار کی تخلیقی حس جن اچھوتی چیزوں کو ہزار پردوں کے اندر سے باہر نکال لاتی ہے اور جو قاری کے سامنے ایک کے بعد ایک غیر متوقع دلائل کا ایک لامتناہی سلسلہ سا قائم کر دیتی ہے ہمارے ادوار میں اس کی سب سے نمایاں مثال وارث علوی کی تنقید ہے۔

وارث علوی اپنی بات ہی اس جملے سے شروع کرتے ہیں کہ "فن اگر آزاد، خود کفیل اور قائم بالذات چیز ہے اور اس سے براہ راست رابطہ قائم کیا جا سکتا ہے تو پھر نقد کی کوئی ضرورت نہیں رہتی، وارث علوی اپنی تنقید میں ایک ایسے برافروختہ نقاد کے طور پر ابھرتے ہیں جسے اپنے علم اپنے تجربے اور اپنے ادراک پر پورا یقین ہے۔ ان کی ترجیح آزادانہ سطح پر تخلیقی تجربے میں شمولیت پر ہے اور اس تجربے میں وہ اپنے قاری کو بھی شریک کرنا چاہتے ہیں۔ وارث علوی کا مطالعہ بالخصوص فکشن کا مطالعہ بے حد وسیع ہے اور ان بہیترے علوم سے بھی انہیں ایک خاص قسم کی رغبت ہے جن کا موضوع اور مسئلہ سوسائٹی یا سماجیات ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو فکشن کا سارا phenomena ہی factual ہوتا ہے حتیٰ کہ فینٹسی کی بھی بنیادیں facts ہی کے بطن میں ہوتی ہیں، گویا وہ یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ انسانی ذہن میں یہ قوت ہے کہ وہ کسی وجود کے تجربے ہی کا تصور نہیں کرتا بلکہ تخیلی متبادل بھی خلق کر سکتا ہے کیوں کہ ہر حقیقت ایک سے زیادہ متبادلات کی حامل ہوتی ہے۔ وارث علوی فکشن کے ان مضمرات کو چن چن کر باہر لانے کی سعی کرتے ہیں جن سے ٹیکسٹ (Context) میں بدل جاتا ہے مگر یہ نیو کرٹسزم کا close context نہیں ہے۔ وہ ایک جمالیاتی معروض تو ہوتا ہے مگر اس کے اقداری حوالے بالخصوص فکشن میں اندر سے زیادہ باہر واقع ہوتے ہیں۔

وارث علوی اپنے وسیع تر زندگی اور علم کے تجربے کی روشنی میں فکشن میں مضمر زندگی کی نوعیتوں، ان کے باہمی رشتوں اور ان کی آویزشوں، انسان کی مبہم ترین جذباتی صورتوں اور ناقابل فہم نفسیاتی پیچیدگیوں، اس کی خارجی اور داخلی ضدوں اور ان کے باہمی تنازعوں کو محض اجاگر نہیں کرتے یا محض دہراتے نہیں یا پلاٹ کو اپنے لفظوں میں بیان کرنے کا نام ان کے یہاں تنقید نہیں ہے۔ بلکہ بظاہر حقائق کے اندر حقائق کی جو ایک دوسری دنیا آباد ہے، اور جو انتہائی سرکش فعال بلکہ اپنے تفاعل میں بڑی حد تک غیر یقینی ہوتی ہے، وارث اس کی سفاکیوں اور اجبار کی صورتوں کا پردہ چاک کرتے ہیں، حالاں کہ کرداروں کے حوالے سے یہ عمل بھی کردار کے بطون میں سراغ لگانے سے

عبارت ہے، وارث علوی اپنے اس عمل کو فن پارے سے متعلق تجربے کا اظہار بتاتے ہیں، کیوں کہ کسی شعری فن پارے میں معنی کی پیچیدگی کا تفاعل مشتمل ہوتا ہے لفظوں کے تخلیقی اور انوکھے طریق استعمال پر۔ جب کہ فکشن میں بلکہ فکشن کی بہترین مثالوں میں زندگی فہمی ایک تخلیقی تاثر پر مبنی ہوتی ہے۔ یہ تاثر فلسفیانہ بھی ہو سکتا ہے۔ مگر فکشن نگار کو فن کا اگر شعور ہے تو وہ فلسفیانہ تاثر پیش کرنے کے باوجود اس کی تخلیقی معنویت پر کوئی آنچ نہیں آنے دے گا۔ کردار کے داخلی اجبار سے زندگی جو نت نئی شکلیں بدلتی ہے اس کے رموز بھی تخلیقی نوعیت ہی کے ہوتے ہیں جن کا فکشن کے دیگر عناصر سے بھی گہرا رشتہ ہوتا ہے، یہ رشتے کہیں واضح دکھائی دیتے ہیں اور کہیں مخفی۔ وارث علوی کی دلچسپی اپنی تنقید میں ان دونوں پہلوؤں کے ہمہ جہتی تجزیے پر ہوتی ہے، اسی لیے وہ اپنے مضامین میں جتنی گتھیاں سلجھاتے ہیں اتنی ہی وہ الجھتی چلی جاتی ہیں اور جتنی وہ الجھتی جاتی ہیں اتنی ہی وارث کو طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ وارث نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> "تنقید کا ایک فریضہ فن پارے کی قدر کا تعین بھی ہے، اسی لیے تنقید کو فن پارے کے تجربے کا اظہار بنانا ایک زبردست ذہنی نظم وضبط اور توازن کا تقاضہ کرتا ہے۔ یعنی نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ تنقید کو اپنے تاثر اور تجربے کا بیان ہی نہ بنائے بلکہ تعریف سے گزر کر قدروں کا تخمینہ بھی لگائے۔ بڑی تنقید کا اسلوب اسی لیے تاثراتی اور تجرباتی اسالیب کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس امتزاج کے بغیر تنقید یا تو محض شاعری بن جاتی ہے یا فن پارے کے معائب اور محاسن کی کھتونی۔"
>
> (بحوالہ، تعصبات، دہلی 2005، ص159-160)

وارث علوی نے ادبی مطالعے کے دیگر طریقوں کے مقابلے میں تاثراتی طریق کار کو اس معنی میں فوقیت دی ہے کہ فن پارے کے تجربے کا اظہار جب اس میں شامل ہو جاتا ہے تو اس قسم کی تنقید بڑی تنقید کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

مغنی تبسم اور گوپی چند نارنگ اپنی پہلی کوشش میں لسانیاتی نقاد ہیں، مغنی کا سب سے اہم کارنامہ "فانی کی غزل گوئی کا اسلوبیاتی جائزہ" ہے۔ یہ کام انہوں نے اس وقت انجام دیا تھا جب اسلوبیاتی سطح پر گفتگو عام نہیں ہوئی تھی۔ فانی کی تلفیظ، لفظوں کا باہمی اصواتی عمل، مصرعہ جاتی آہنگ میں تنظیم کا پہلو، مرکبات کے خوشے، لفظوں کی مختلف معنیاتی نسبتیں، قافیے اور ردیف کا عمل وغیرہ مل کر شعر کی جمالیاتی قدر کو کس طرح متعین کرتے ہیں، مغنی نے فانی کے کلام کی روشنی میں اسی کا جواب مہیا کرنے کی ایک عالمانہ سعی کی ہے۔

8.5.2 شمس الرحمن فاروقی کی تنقید:

یہ بتایا جا چکا ہے کہ فاروقی ان نقادوں میں سے ایک ہیں جن کی ذہنی تشکیل میں نیو کرٹسزم کے نظریہ سازوں کے بعض تصورات نے خاص کردار ادا کیا ہے۔ جن کا اصرار فن پارے کے خود مکتفی وجود اور اس کے بہ غور مطالعے پر تھا۔ ان کا خیال تھا کہ فن کا سیاق ہی اپنی ایک کائنات ہوتا ہے، جس کی فہم کے لیے کسی بھی سوانحی، تاریخی یا اخلاقی حوالے کی مدد کے معنی اس متن کے خود دریافتہ معنی کو جھٹلانے کے ہیں۔

فاروقی کی تنقید قطعاً وصریحاً کلاسیکی اور نصابی ذہن کا حوالہ ہے۔ کلاسیکی ان معنوں میں کہ ادبیت اور جمالیاتی قدر ہی ان کے نزدیک ادب کا بنیادی سروکار ہے۔ جدید اُردو شاعری یعنی جدیدیت والی شاعری یا شاعروں پر انہوں نے کچھ نہ کچھ لکھا ضرور ہے لیکن ان کے تئیں کوئی بڑا دعویٰ نہیں قائم کیا، خلوص یا تعلقات کی بنا پر کیا بھی ہے تو اس پر برقرار نہیں رہے۔ جدید شعرا کی روایت بیزاری، زندگی فہمی میں

ان کے لبرل رویے، تخلیقی زبان کی طرف ان کے شعوری میلان نیز تجربے کو غیر معمولی اہمیت دینے کے پیچھے جو رومانی بے استقلالی کی کیفیت کام کر رہی تھی اسے کلاسیکیت سے دور کا تعلق بھی نہیں تھا۔ تاہم فاروقی نے اپنے تجربوں میں اس کے لیے بھی کوئی نہ کوئی گنجائش ضرور مہیا کی ہے۔ ناصر کاظمی اور ن۔ م۔ راشد علی الترتیب غزل اور نظم میں جس خاص اہمیت کے ساتھ ان سے دوچار ہوتے ہیں اس طور پر اختر الایمان ہی نہیں جدیدیت پسند شعرا میں کوئی ایک نام انہیں مرعوب نہیں کر پاتا اور پھر وہ پیچھے کی طرف مڑ کر غالب اور میر کو اپنی نگاہ کا مرکز بنالیتے ہیں۔

تفہیمات میر و غالب، مطالعاتِ اسلوب یا لغاتِ شعر یا بدیعیات یا عروض، آہنگ اور بیان سے غیر معمولی دلچسپی یا قدیم اُردو کی طرف ان کا تحقیقی میلان ان کے اس نصابی ذہن ہی کی طرف اشارہ کرتا ہے، تہذیبی سطح پر جس کی افادیت اپنی جگہ مسلم ہے نیز جو ہمارے طلبا کی بڑی حد تک ایک بہتر سطح پر رہنمائی کا کام بھی انجام دے سکتا ہے۔ فاروقی کے ان کاموں میں فہمِ عامہ یا مروجہ بھرم اور مغالطوں کو چیلنج کرنے کی بھی پوری قوت ہے۔ فاروقی کا مقصود بھی یہی ہے کہ ہمارے ادب کے قاری اور طلبا اعلی سطح پر ادب کا بہتر علم حاصل کر سکیں اور جامعات سے باہر غیر رسمی سطح پر ان کی صحیح تر بنیادوں پر ذہنی تربیت بھی کی جا سکے۔ ذوق کی تربیت جس کے ساتھ مقدر ہے۔ میں اس معنی میں فاروقی کو محض ہئیت پرست یا جدیدیت کا پیرو یا ڈھونڈورچی نہیں قرار دیتا۔ اس معنی میں ایلیٹ بھی میرے نزدیک جدیدیت کا علم بردار نہیں تھا۔ فاروقی کو تو بڑی حد تک محض جمالیاتی قرار دیا جا سکتا ہے جسے ادب کے ادبی مقتضیات (جو جتنے مجرد ہیں اتنے ہی ٹھوس بھی ہیں) کے علاوہ دیگر دعووں میں سوائے تاویل کے کچھ اور نظر نہیں آتا۔ لیکن ایلیٹ کو محض جمالیاتی بھی نہیں کہا جا سکتا کیونکہ اس کے ادبی نظریات پر بعض غیر ادبی معتقدات کی چھاپ گہری ہے جن پر وہ تا بہ آخر قائم رہا۔ ایلیٹ اپنی تحریر میں دو چار دلائل کو بنیاد بناتا اور پھر ساری عمارت انہیں ستونوں پر کھڑی کر دیتا ہے۔ جبکہ فاروقی کے پاس ایک عالمِ استاد کی طرح دلائل کا اژدہام ہوتا ہے۔ فاروقی کا مسئلہ قاری کو قائل کرنے کا ہے۔ لکھنے کے دوران وہ خود اپنے قاری آپ بن جاتے ہیں۔ اس طرح جو سفر معروضیت کے تحت دلیل یا دلائل کی معیّت میں شروع ہوتا ہے، یک لخت تاویل کی طرف مڑ جاتا ہے۔ باوجود اس کے فاروقی کی تاویلات کو خالی از جواز بھی نہیں قرار دیا جا سکتا۔

8.6 مابعد جدید نقاد گوپی چند نارنگ اور ان کے معاصرین

فاروقی کے علاوہ گوپی چند نارنگ بھی ان نظریہ سازوں میں سے ہیں جنھوں نے ترقی پسند نظریہ ادب کے برخلاف لفظ و معنی کے ان نئے تصورات کو ترویج دینے کی سعی کی تھی جن کی نوعیت ادب فہمی کے ضمن میں نئی تھی۔ ان نظریہ سازوں کی ترجیح مواد کے مقابلے میں ہئیت اور خارجیت کے مقابلے میں داخلیت پر زیادہ تھی۔ ہندستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں (1962) ان کی نہ صرف تحقیقی سرگرمیوں کی مظہر ہے بلکہ فکشن اور اس کے مطالعے کے تعلق سے ان کی طبیعت کے ایک خاص میلان کو بھی نشان زد کرتی ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو لسانیات کی طرف رغبت نے انہیں ان نئی توسیعات، مطالعات اور تحقیقات کی سمت بھی متوجہ رکھا، جو ذہن انسانی کی تاریخ میں ایک لمبی جست کا حکم رکھتی ہیں۔ اسلوبیات، معنیات اور معنویات سے لے کر ساختیات اور رد تشکیل تک کے گوناگوں لسانیاتی اور فلسفیانہ مباحث پر گوپی چند نارنگ نے جو کچھ لکھا ہے وہ ان کی غیر معمولی تنقیدی و تحقیقی بصیرت کی دلیل ہے۔

اسلوبیات جو ایک تجزیاتی سائنس ہے، صوتیات، عروض و آہنگ، صرفیات، نحو اور لغات جیسے زبان کے اظہاری پہلوؤں کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے۔ معنیات سے ایک خاص تعلق کے باعث الفاظ کے معنی اور معنی کی بدلتی ہوئی شکلیں بھی اس کے دائرہ بحث میں آجاتی ہیں۔ اس لحاظ سے معنیات الفاظ واشیا کے باہمی رشتوں، زبان، خیال اور عمل کے درمیان واقع ہونے والی مناسبتوں پر غور وفکر کا نام ہے کہ کس طرح الفاظ، انسانی کردار و عمل پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے میر تقی میر، میر انیس اور فیض احمد فیض کے کلام کے جو اسلوبیاتی تجزیے کیے ہیں ان سے میر فہمی، انیس فہمی اور فیض فہمی کی نئی راہیں کھلی ہیں۔ اب تک ان شعرا کے ڈکشن (تلفیظ) کا مطالعہ کسی نے اس نہج پر نہیں کیا تھا۔ یہ مضامین بے حد تکنیکی ہونے کے باوجود لفظ و معنی کے کئی ایسے اسرار پر سے پردہ اٹھاتے ہیں جن سے ہماری تنقید اکثر سرسری گزر گئی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات ہی کو اپنی جستجو کا واحد حوالہ بنانے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ معنویات (semiotics) (نشانیاتی سائنس) کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ مغرب میں معنویات کے بنیاد گزاروں میں سی ایس پیرس (1839 - 1914) جیسے فلسفی اور فرڈیننڈ ڈی سا سیئر (1857-1913) جیسے لسانیات کے ماہرین کا اہم رول ہے۔ سا سیئر جدید لسانیات کا باوا آدم بھی کہلاتا ہے۔ سا سیئر ہی نے ساختیات کی بنیاد بھی رکھی، جس نے بہت جلد بشری علوم میں فکر کی ایک تحریک کے طور پر جگہ بنالی۔ ساختیات کا تعلق نشانات اور نشانات کے حوالے سے دلالت سے ہے۔ یعنی انسانوں کے مابین جو ابلاغ کے ذرائع بر سر کار ہیں جیسے کسی ریسٹورنٹ کا مینو، ریلوے کا ٹائم ٹیبل، دفعاتِ تعزیرات ہند، چھٹی انگلی یا انگوٹھا دکھانا، پیشانی پر بل یا ہونٹوں کو دانتوں میں دبانا، کسی فیکٹری میں سائرن کی آواز یا کسی کے لباس یا جسم سے کوئی خاص یا عام بو یا خوشبو جیسے نشانات کے ساتھ دلالتیں مخصوص ہیں، ساختیات انہیں ترسیل کے مفاہموں اور کوڈز کے طور پر اخذ کرتی ہے۔ اس معنی میں ساختیات کی رو سے ہر چیز کوڈز اور دلالت کے کسی نظام کی زائیدہ ہے۔ کوڈ کے عناصر کے درمیان جو رشتے ہیں وہی دلالت کے موجب ہوتے ہیں۔ کوڈز من مانے اور خود مختار ہوتے ہیں جیسے تمام نشانات خود مختار ہوتے ہیں۔ لیکن ان کے بغیر ہم حقیقت کا علم بھی حاصل نہیں کر سکتے۔

ساختیات نے ادب میں اس معروف تصور کو چیلنج کیا جس کی رو سے ادبی متن یا ادبی فن پارہ کسی خاص حقیقت کا عکس پیش کرتا ہے جبکہ ہر ادبی متن دوسرے متون اور مفاہموں پر مشتمل ہوتا ہے۔ سا سیئر کہتا ہے کہ زبان تہذیب کا تعین کردہ ایک من مانا نظام نشانات ہے، جو فطری اور خلقی ہوتا ہے نہ کہ جس کا تعلق کسی خارجی حقیقت سے ہوتا ہے۔ نشان مشتمل ہوتا ہے دال (Signifier) اور مدلول (Signfied) پر، چونکہ زبان آلہ کار کا کام کرتی ہے اس لیے نشانات اشیا کو معنی دیتے ہیں نہ کہ اشیا نشانات کو۔ نارنگ کہتے ہیں کہ ساختیات کا ماہر مختلف متون کا لسانیاتی تجزیہ کر کے یہ بتاتا ہے کہ کس طرح ساختیے تشکیل پاتے ہیں۔ لیوی اسٹراس کے لفظوں میں: ایک ماہر لسانیات جب کسی شعری فن پارے میں ساختیوں کی دریافت کرتا ہے تو اس عمل کی نوعیت ایسی ہی ہوتی ہے جیسے کسی ماہر لسانیات پر اساطیر کا تجزیہ ایک نیا جہان منکشف کر دیتا ہے۔ مگر میخائل ریفائیٹرے، لیوی اسٹراس کے اس خیال کے برخلاف یہ رائے قائم کرتا ہے کہ اس طرح کا تجزیہ ان عناصر یعنی شعری ساخت کا اظہار کرنے سے قاصر ہوتا ہے جو قاری پر اپنا اثر قائم کرتے ہیں۔

ساختیات کسی فن پارے کی لسانیاتی ساخت میں جو معنی کار فرما ہیں یا ہو سکتے ہیں انہیں بہت کم اپنا مسئلہ بناتی ہے اور نہ ہی اس کا مسئلہ

کسی تخلیق کی یکتائی ثابت کرنا اور نہ اس کی ترکیب میں رچی بسی ہوئی قدروں کو تلاش کرنا ہے۔ بقول نارنگ وہ یہ ضرور بتا سکتی ہے کہ پارول (یعنی تحریر و تقریر میں زبان کے استعمال کے انفرادی طریقے) کے اعتبار سے اس کا لسانی ڈھانچہ دوسرے سے کس حد تک مختلف ہے۔ اسی لیے بعض علما کے نزدیک ساختیات کے تحت ادب کا مطالعہ نہ صرف یہ کہ تاریخ مخالف ہے بلکہ بشریت مخالف بھی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ساختیات پس ساختیات اور رد تشکیل کے نظریہ سازوں کے مختلف تصورات لسان کی روشنی میں طریق ہائے قرأت، تاثر و تجربے کی نوعیت، ادراکِ حقیقت کے ضمن میں ذہن انسانی کے عمل، معنی کے تفاعل، معنی کی کثرت نیز آئیڈیولوجی کے تعلق سے جو ترجیحات قائم کی ہیں وہ قطعاً نئی اور ہماری توجہات کو برانگیخت کرتی ہیں۔

8.7 دیوندر اسرؔ کا طرزِ نقد

دیوندر اسرّ تقریباً ان تمام نام نہاد سائنسی اور تکنیکی نیز فلسفیانہ رویوں سے انکاری ہیں جو بشریت کش ہیں اور جو مستقلاً انسانی سائیکی کو خوف زدہ کرنے کی طرف مائل ہیں۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ اسرّ اساساً خواب پرست یا پرانی اخلاقیات کے ہمنوا ہیں اور اس خلاقیات کی بازخوانی یا بازرسی ان کا مقصد ہے جس کی ترجیح عقیدے کی بازیافت پر ہے۔ وہ انسان پرست ہیں مگر یہ انسان پرستی مادہ پرستی قطعی نہیں ہے۔ یہ انسان پرستی وہ ہے جو ایک صورت میں آل احمد سرور کا مسلک ہے اور جو ایک خوش آئند اور امکانات سے معمور مستقبل کا تصور مہیا کرتی ہے۔ دیوندر اسرّ نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "آج سوال ماضی کو حال کے حوالے سے دیکھنے کا ہی نہیں بلکہ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم حال کو مستقبل کے حوالے سے اور مستقبل کو حال کے حوالے سے اپنے تجربے کا حصہ بنائیں۔ ہمیں اپنے ادب کو مستقبل میں پروجیکٹ کرنا ہے۔" (مستقبل کے روبرو، 1986ء، ص 121)

ہمارا عہد بڑے بڑے دعووں کا عہد ہے اور یہ عہد اپنے بسط میں پورا کا پورا بیسویں صدی سے عبارت ہے۔ یوں تو بیسویں صدی سے قبل ہی ڈارون کے بعد سے بلند کوش رومانی اور روحانی آدرشوں کی بیخ کنی شروع ہو جاتی ہے۔ مگر بیسویں صدی کا آغاز ایک کے بعد ایک روایت، قدر، عقیدے اور خواب کے موت کے اعلان سے ہوتا ہے۔

ان تمام اعلانات و دعووں کے اپنے اپنے محرکات اور مضمرات ہیں۔ دیوندر اسرّ اس صورت حال سے پیدا ہونے والی بسیط ناآہنگیوں میں ایک ہم آہنگی کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ کسی مناسب انسان نواز نظریے کی عدم موجودگی میں انہیں ایک ایسی وحدت کی جستجو ہے جس میں تمام تضادات اور ان کی کثرت ایک دوسرے میں حل ہو جائیں۔ حل کی یہ جستجو انہیں تہذیب کے مطالعے کی طرف لے جاتی ہے۔ وہ سی پی اسنو (1959ء) کی ان دو تہذیبوں کے تصور کا ذکر کرتے ہیں، جس کے تحت بشریات اور تکنیکیات نیز فنون اور سائنس کے مابین جو خلیج روز بروز گہری ہوتی جا رہی ہے اس نے عالمی سطح پر تہذیبی بحران کی صورت پیدا کر دی ہے۔ دیوندر اسرّ اس تکنالوجی اور سائنس کے حق میں ہیں جس کا نصب العین بشریت کی فلاح و بقا ہو، نیز جس کے فیوض و برکات سے پوری انسانیت مستفید ہو۔ جبکہ ٹکنالوجی کی ترقی کی رفتار تمام ممالک میں یکساں نہ ہونے کی صورت میں ترقی پذیر و نیم ترقی پذیر ممالک استحصال کی نت نئی صورتوں سے دوچار ہو رہے

ہیں۔ ارضی نوآبادیات کے بعد اقتصادی نوآبادیات کے منصوبے عمل میں لائے جارہے ہیں۔ ایسی صورت میں امیر و غریب، ترقی یافتہ اور پسماندہ ممالک کے درمیان آویزش کا ایک دوسرا خطرناک دور شروع ہوچکا ہے۔ دیوندر اسرؔ لکھتے ہیں:

"سوال یہ ہے کہ کیا دنیا دو حصوں میں بٹ جائے گی یا ٹکنالوجی انہیں ایک اکائی میں بدل دے گی۔
اس تیز رفتاری اور تجدید کاری کے عمل میں جو سماجی تناؤ پیدا ہو رہے ہیں ان کو دور کرنے کے لیے
نئی طرز فکر اور شعور کی ضرورت ہے۔"

(مستقبل کے روبرو، 1986ء ص116)

دیوندر اسرؔ ٹکنالوجی کی وسیع تر برکات سے مایوس نہیں ہیں۔ وہ تو محض ٹکنالوجی کے طریقہ استعمال سے خائف ہیں۔ ترقی یافتہ ممالک کی تکنیکی حیثیت ان کے لیے دولت کمانے کا ایک بہترین سرچشمہ ثابت ہوئی ہے اور ترقی پذیر ممالک کے لیے مزید غربت کا سبب۔ اس لیے اسر کا خیال ہے:

"آج ٹکنالوجی کو سرمایہ داروں اور برسر اقتدار طبقے کے غلبے سے نکال کر عام لوگوں کے سپرد کرنا
ہے۔ ٹکنالوجی کے عام استعمال سے بھوک، بے کاری، مرض، افلاس، جہالت وغیرہ کو ختم کیا
جاسکتا ہے۔" (مستقبل کے روبرو۔1986ء ص117)

ٹکنالوجی علم و ادب کی اشاعت، ترقی اور تشہیر میں بھی ایک مثبت رول انجام دے سکتی ہے۔ ٹکنالوجی کے وسیع تر نت نئے ذرائع کو بروئے کار لاکر ادب و شاعری کو بہ یک وقت خواص و عوام تک پہنچایا جاسکتا ہے۔ ان کی گم گشتہ اور معطل سمعی جمالیات نیز بصری حسوں کو برانگیخت و تیار ہی نہیں کیا جاسکتا ان کی تربیت بھی کی جاسکتی ہے۔ لفظوں اور آوازوں کے علاوہ دیگر آلات ترسیل کے ذریعے کسی فن پارے کو زیادہ بہتر اور طاقتور طریقے سے display کیا جاسکتا ہے۔ ممکن ہے مستقبل کا آدمی قاری کم ناظر اور سامع زیادہ ہو جائے۔ دیوندر اسرؔ ایسی کسی بھی امکانی صورت حال سے خائف نہیں ہیں۔ خائف ہیں تو محض ٹکنالوجی کے بڑھتے ہوئے غیر انسانی کردار سے۔ نیز اس تفریحی ادب کے روز افزوں اضافے کے اندیشے سے جو بڑی تیزی کے ساتھ ایک نئے پاپولر کلچر کی تشکیل کر رہا ہے۔ اس صورت حال کی سنجیدگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے اسرؔ یہ استفہامیے قائم کرتے ہیں:

کیا ٹکنالوجی کے دور میں انسان اور اس کی ذات کو نئے معنی عطا کرنے ہوں گے؟
کیا ٹکنالوجی ادب و فن کو ختم کردے گی یا انہیں ارتقا اور وسعت کی نئی جہتوں سے روشناس کرائے گی؟
کیا الیکٹرانکس اور کمپیوٹر ادبی تخلیق اور مطالعے کے لیے مہلک ثابت ہوں گے؟
کیا قلم کاغذ اور روشنائی کا دور ختم ہو رہا ہے؟

یہ سوالات وہ ہیں جنہیں اُردو ادب میں صرف اور صرف دیوندر اسرؔ نے اٹھایا ہے۔ موجودہ الیکٹرانک میڈیا کے غیر متوقع اور حیرت انگیز پھیلاؤ کو دیکھتے ہوئے مذکورہ بالا سوالات پر غور و خوض کی اتنی ہی ضرورت ہے جتنی کہ ادب کی جمالیات، عمل تخلیق، لکھے ہوئے لفظ کے تاثر و ترسیل نیز قرأت کے تفاعل اور مسئلوں کی ہے۔

8.8 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- مغربی تنقید کی تاریخ کا باقاعدہ آغاز ارسطو کی معرکتہ الآرا تصنیف فنِ شاعری سے ہوتا ہے۔
- ارسطو سے لے کر عہد جدید تک کی یوروپی تنقید کی تاریخ دو ہزار برس سے زیادہ عرصے کو محیط ہے۔
- مغرب میں روایت کو بار بار سوال زد کیا جاتا رہا۔
- انکار (No) وہاں کی روایت کا سب سے نمایاں نشان ہے جبکہ مشرقی تنقید پر ایک عرصے تک قدیم شعریات کے تصور ہی حاوی رہے۔
- انیسویں صدی کے اواخر میں حالی نے مقدمہ شعر وشاعری کے ذریعے باقاعدہ تنقید کی بنیاد رکھی۔
- اردو میں تنقید کا یہ طریق کار مغرب کے اثرات ہی کی دین ہے۔
- حالی کے بعد مغربی افکار ورجحانات کا ایک سلسلہ سا قائم ہو گیا۔
- اب مغربی فلسفۂ وفکر نئی تعلیم کا ایک اٹوٹ حصہ تھی، نوجوان نسلیں براہِ راست یوروپی ادب اور دیگر نئے علوم حاصل کر رہی تھیں، جس کے باعث مغربی ادب اور اس کی روایت سے آگہی کے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔
- ترقی پسند تحریک، جدیدیت اور پھر مابعد جدیدیت کے علاوہ مارکس اور فرائڈ کے نظریات نے بالخصوص کئی نسلوں کو متاثر کیا۔ مغربی تنقید کے اثرات کا یہ سلسلہ تاحال جاری ہے۔

8.9 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
صنائع وبدائع	:	کلام کی صناعی اور ہنر مندی
معانی	:	الفاظ کے موزوں انتخاب کے اصول
منشائے مصنف	:	مصنف کا وہ خیال جسے وہ بیان کرتا ہے یا بیان کرنا چاہتا ہے
افادیت	:	فائدہ مند
تفاعل	:	عمل
انحظاظ / حظ	:	لذت
انانیت	:	خود پرستی
فصاحت	:	خوش بیانی، خوش کلامی، (اصطلاح علم معانی) کلام میں ایسے الفاظ ہونا جن کو اہل زبان بولتے ہیں، جس میں انوکھی ترکیبیں، ثقیل، بھدے، غیر مانوس، مغلق، خلاف محاورہ الفاظ ومرکبات نہ

ہوں۔

بلاغت : فصیح کلام، حسب موقع گفتگو۔(اصطلاح علم بیان) وہ علم جس میں اعلیٰ درجے کی خوش بیانی کے قواعد بتائے گئے ہوں۔

8.10 نمونہ امتحانی سوالات

8.10.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. کلیم الدین احمد نے اردو کے کس شاعر کو اپنی سخت تنقید کا نشانہ بنایا؟
2. پروفیسر شبیہ الحسن کے تنقیدی مضامین کے مجموعے کا نام بتائیے؟
3. کسی شعبہ اردو سے منسلک نہ رہنے والے اردو کے دو ناقدین کے نام بتائیے؟
4. اردو میں جدیدیت کا رجحان کب شروع ہوا؟
5. جدیدیت کا رجحان رکھنے والے کسی تین ناقدین کے نام بتائیے؟
6. "فانی کی غزل گوئی کا اسلوبیاتی جائزہ" کے مصنف کا نام بتائیے؟
7. احتشام حسین کا تعلق کس تنقیدی دبستان سے تھا؟
8. "اندازے" کس کی کتاب ہے؟
9. رومانویت کس کا ردّ عمل تھی؟
10. ارسطو کے استاد کا نام کیا تھا؟

8.10.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. "بیسویں صدی میں اردو تنقید پر مغربی اثرات "پر ایک مضمون لکھیے۔
2. حالی کو اردو تنقید کا باوا آدم کیوں کہا جاتا ہے؟
3. شبلی کے تنقیدی تصورات پر اختصار سے روشنی ڈالیے۔
4. ترقی پسند تنقید کا مختصر جائزہ لیجیے۔
5. جدیدیت کے رجحان کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں۔ مختصراً بیان کیجیے۔

8.10.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. انیسویں صدی کے اواخر میں اردو تنقید پر مغربی اثرات پر مضمون قلم بند کیجیے۔
2. جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے فرق کو مثالوں سے واضح کیجیے۔
3. مقدمہ شعر و شاعری کے بارے میں اظہارِ خیال کیجیے۔

8.11 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1. تنقیدی نظریات (حصہ دوم)	احتشام حسین
2. تنقید کے دبستان	سلیم اختر
3. ترقی پسند ادب	علی سردار جعفری
4. ارسطو سے ایلیٹ تک	جمیل جالبی
5. معاصر تنقید	حامد کاشمیری
6. شعر غیر شعر اور نثر	شمس الرحمٰن فاروقی

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی
मौलाना आज़ाद नेशनल उर्दू विश्वविद्यालय
Estd. 1998
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY

اکائی 9: تاثراتی، جمالیاتی اور رومانی تنقید

اکائی کے اجزا

9.0 تمہید
9.1 مقاصد
9.2 تنقیدی دبستانوں کی تشکیل
9.3 تاثراتی تنقید
9.3.1 بنیادی تصور
9.3.2 خامیاں
9.3.3 اردو میں تاثراتی تنقید
9.4 جمالیاتی تنقید
9.4.1 جمالیات کا لغوی اور اصطلاحی مفہوم
9.4.2 مشرق و مغرب میں جمالیات کا تصور
9.4.3 جمالیاتی تنقید کے بنیادی اصول
9.4.4 اردو میں جمالیاتی تنقید
9.5 رومانی تنقید
9.5.1 رومانیت کا مفہوم اور ارتقا
9.5.2 ادب میں رومانیت
9.5.3 رومانیت کا فکری نظام
9.5.4 رومانی تنقید کی خصوصیات
9.5.5 رومانیت اور کلاسیکیت
9.5.6 اردو میں رومانیت کا رجحان
9.5.7 اردو میں رومانی تنقید
6.9 اکتسابی نتائج

9.7 کلیدی الفاظ
9.8 نمونہ امتحانی سوالات
9.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
9.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
9.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
9.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

9.0 تمہید

محدود لغوی معنی میں تنقید کھرے اور کھوٹے میں فرق کرنے کا نام ہے۔ کسی فن پارے کی خوبیوں اور خامیوں کی نشان دہی، کسی متن کی اس طرح چھان پھٹک کہ اس کے محاسن اور معائب دونوں ہی واضح ہو جائیں، تنقید کا بنیادی وظیفہ ہے۔ عربی زبان میں اس عمل کے لیے "نقد" اور "انتقاد" کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ "تنقید" کا لفظ اگرچہ عربی زبان سے ماخوذ ہے لیکن قواعد کے رو سے یہ لفظ درست نہیں۔ لیکن اُردو میں کثرتِ استعمال اور عام چلن کے سبب اِسے غلط کہنا مناسب نہیں۔ اب یہ لفظ اُردو زبان کا ہے اور اہل زبان نے اِسے خاص مفہوم کے لیے قبول کر لیا ہے۔ البتہ عربی زبان میں آج بھی یہ لفظ غلط ہی سمجھا جائے گا۔

ادبی اور اصطلاحی سیاق و سباق سے علاحدہ کر کے عام بول چال میں جب "تنقید" کا لفظ بولا جاتا ہے تو اس سے مراد "نکتہ چینی" یا عیب جوئی ہوتی ہے۔ لیکن فن تنقید میں اس کا مفہوم عام بول چال سے بہت وسیع ہے۔ مشرق و مغرب کی تمام زبانوں میں ادب کی تخلیق کے ساتھ ساتھ تنقید کا عمل بھی پایا جاتا ہے۔ اور دیگر اصنافِ ادب کی طرح، تنقید بھی ادب کا ایک اہم اور مستقل شعبہ ہے۔ علمائے فن نے اپنے ذوق اور بصیرت کے مطابق تنقید کی تعریف اور اس کے منصب کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے، جس کے نتیجے میں تنقید کے مختلف نظریات / دبستان وجود میں آئے ہیں۔ اس اکائی میں ہم تنقید کے تاثراتی، جمالیاتی اور رومانی دبستانوں / نظریات کے بارے میں معلومات حاصل کریں گے۔

9.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- تنقیدی فن پارے کا تجزیہ اور تشریح پیش کر سکیں۔
- متن کی تعمیر میں جن عناصر کی کار فرمائی ہے ان کی نشاندہی کر سکیں۔
- تاثراتی تنقید کے نقوش سے واقف ہو سکیں۔
- فن پارے کی جمالیاتی قدروں کو نمایاں کر سکیں۔
- مسرت اور دلکشی کے علاوہ افادیت کے اور کون سے پہلو متن میں موجود ہیں ان کا تجزیہ کر سکیں۔

- ادبی معیاروں کی روشنی میں فن پارے کا مرتبہ اور اس کی قدر و قیمت متعین کر سکیں۔

9.2 تنقیدی دبستانوں کی تشکیل

ادبی تنقید کے مختلف دبستان کیونکر وجود میں آتے ہیں؟ اور فن پارے کے تجزیے، تفہیم اور تعینِ قدر میں ان دبستانوں کا کیا کردار ہے؟ ادبی تنقید کا یہ بنیادی مسئلہ ہے جس کا کوئی آخری اور فیصلہ کن جواب بہت مشکل ہے۔ اتنی بات تو سامنے کی ہے کہ ادبی متن کی تعمیر بیک وقت کئی عناصر کی رہینِ منت ہے۔ مثلاً

1. تہذیبی اقدار / معاصر تہذیبی تصوّرات
2. فرد اور معاشرے کے درمیان ربط کی نوعیت / سماجی ادارے
3. ادبی روایت
4. بنیادی جذبات (محبت، نفرت، حیرت اور غصہ وغیرہ)
5. لسانی اور اسلوبیاتی خصوصیات (لفظ کی استعاراتی قوت اور سیاق وسباق وغیرہ)
6. ادیب کی شعوری اور لاشعوری کائنات
7. تحریر میں معنی خیزی کی فطری صلاحیت

تنقید نگار کی دشواری یہ ہے کہ وہ ان تمام عناصر کا یکساں طور پر احاطہ کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔ اور کسی ایک پہلو کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتا ہے۔ تنقید نگار کا یہی طریقہ کار رفتہ رفتہ ایک دبستان کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اور اس طرح اس دبستان کے کچھ راہ نما اصول اور نظریات بھی مرتب ہو جاتے ہیں۔ کسی دبستان کا نمائندہ نقاد انہیں اصولوں کی روشنی میں تخلیقات کا جائزہ لیتا اور ان کی ادبی قدر و قیمت متعین کرتا ہے۔

مذکورہ بالا عناصر اور صورتِ حال کے پیشِ نظر ہم بہ آسانی یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ کوئی بھی ادبی تنقید، چار بنیادی حوالوں سے قائم ہوتی ہے:

1۔ معاشرہ　　2۔ فن کار　　3۔ متن　　4۔ قاری

تنقید کے بیشتر دبستان انہیں بنیادی حوالوں میں سے کسی ایک پر اصرار کرتے اور اُسے دیگر حوالوں پر ترجیح دیتے ہیں۔ کسی دبستان کا اصرار، معاشرے اور تاریخی عوامل پر ہوتا ہے (سماجی اور تاریخی تنقید) کسی کا شاعر کی شخصیت یا اس کی لاشعوری کائنات پر (نفسیاتی تنقید) کوئی دبستان متن کے اجزا کے درمیان باہمی ربط اور معنی خیزی کے عمل کو مرکز میں رکھتا ہے (ہیئتی اور اسلوبیاتی تنقید) تو کوئی قاری کے ردِّ عمل اور اس کے کردار کو اہمیت دیتا ہے (قاری اساس تنقید، تاثراتی تنقید)

9.3 تاثراتی تنقید

تنقید کے اس دبستان میں مرکزی حیثیت قاری / نقاد کو حاصل ہوتی ہے۔ نقاد بھی اصلاً ایک قاری ہے۔ باشعور اور صاحبِ ذوق

قاری۔ وہ فن پارے کو پڑھ کر فقط لطف اندوزی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ فن پارے کے اسرار کو کھولتا اور لطف اندوزی کا تجزیہ کرتا ہے۔ وہ فن پارے میں خیال افروزی کی تہہ تک پہنچتا ہے۔ تنقید نگار فن پارے کو فقط اچھا یا خراب کہنے کے بجائے، چند اصولوں کی روشنی میں اس کے اسباب پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ اس طرح تنقید، قاری کی ذہنی تربیت کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے۔ اس کے ذوق کو نکھارتی اور ادبی بصیرت کو فروغ دیتی ہے۔ تنقید فن پارے اور قاری کے درمیان ایک خوشگوار بامعنی رابطہ ہے۔

لیکن جیسا کہ مذکور ہوا، کوئی بھی تنقیدی دبستان فن پارے کے مختلف پہلوؤں میں سے کسی ایک پر اصرار کرتا ہے۔ چنانچہ تاثراتی تنقید بھی، فن پارے کا تجزیہ کرنے، قاری کے لیے اس کی تفہیم کی سطح کو بلند کرنے یا اس کی تہوں کو کھولنے کے بجائے نقاد کے ذاتی تاثرات پر توجہ مرکوز کرتی ہے۔ یہ تنقید قاری کے تاثرات کو زبان و بیان کے ذریعے دوبارہ تخلیق کرتی ہے۔ اسی مقصد کے حصول کے لیے، نقاد اصل فن پارے کے متوازی ایک ایسا متن تخلیق کرتا ہے جو دوبارہ وہی کیفیت یا اس سے ملتی جلتی کیفیت تخلیق کرنے میں کامیاب ہو سکے۔ اس طرح تاثراتی تنقید نہ تو معروضی (Objective) انداز میں فن پارے کا تجزیہ کرتی ہے، نہ ہی اپنی جانبداریوں سے دست بردار ہو کر فن پارے کا علمی محاکمہ کرتی ہے۔ اسی طریقہ کار کے سبب مغرب میں اس دبستان کے بنیاد گزاروں نے اسے تخلیقی تنقید (Creative criticism) کا بھی نام دیا ہے۔ گویا تاثراتی تنقید، کسی فن پارے کے ردِ عمل میں ایک اور فن پارہ تخلیق کر دینے سے عبارت ہے۔

9.3.1 بنیادی تصور :

اس دبستانِ تنقید کی بنیاد اس تصور پر قائم ہے کہ ادبی تخلیقات سے کوئی اخلاقی، سماجی یا افادی مقصد وابستہ کرنا، اس کے حسن کو غارت کر دینے کے مترادف ہے۔ فن آپ اپنا انعام ہے۔ یہ ایک منفرد جمالیاتی تجربہ ہے جس کا نہ تو تجزیہ کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی علمی موشگافیوں سے مسرّت کے اس لازوال سرچشمے تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ لطف اندوزی اور سرشاری ہی ادب کی غایت ہے۔ اس لیے سچّی تنقید کو بھی ذہنی انبساط کی اس کیفیت کو پارہ پارہ کرنے کے بجائے اُسے دوبارہ خلق کرنا چاہیئے۔ یہی سچی اور منصفانہ تنقید ہے۔

9.3.2 خامیاں:

1. اس تنقیدی دبستان کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ شخصی ردِ عمل پر انحصار کرنے کے سبب یہ موضوعی (Subjective) بیانات سے آگے نہیں بڑھتی۔
2. یہ تنقید فن پارے کے بارے میں ہماری بصیرت میں کوئی اضافہ نہیں کرتی۔
3. اس دبستان میں فکری ر نظریاتی اساس کی کمی کا شدید احساس ہوتا ہے۔
4. قاری کا ردِ عمل شخصی اور اضافی ہونے کے سبب تاثراتی تنقید بہت دور تک ساتھ نہیں دیتی فن پارے کے تئیں ہر شخص کا ردِ عمل یکساں نہیں ہوتا بلکہ ایک ہی شخص کے تاثرات بھی وقت ' جگہ یا سیاق و سباق کی تبدیلی سے مختلف ہو جاتے ہیں۔
5. فن پارے میں بیان ہونے والے خیالات و افکار نیز تعمیر متن کے طریقوں سے صرف نظر کرنے کے سبب یہ تنقیدی دبستان یک رُخا اور نامکمل ہے۔

9.3.3 اردو میں تاثراتی تنقید:

اُردو تنقید کے بیشتر دبستانوں کے نمائندہ نقادوں کی ایسی فہرست مرتب کرنا بہت دشوار ہے جو دیگر دبستانوں سے یکسر علاحدہ ہوں۔ صورتِ حال یہ ہے کہ ہمارے بیشتر نقاد بیک وقت مختلف دبستانوں سے استفادہ کرتے ہیں بالخصوص، تاثراتی رُومانی اور جمالیاتی تنقید کے دبستان سے وابستہ نقادوں کی فہرست تو تقریباً یکساں ہے۔ اس لیے ایک ہی نام ایک سے زائد دبستانوں میں آپ کو مشترک نظر آئے گا۔ اُردو کے نمائندہ تاثراتی نقاد حسبِ ذیل ہیں:

1۔ محمد حسین آزاد (آبِ حیات)	2۔ نیاز فتح پوری (انتقادیات)
3۔ مہدی افادی (افادات مہدی)	4۔ فراق گورکھپوری (اندازے)

9.4 جمالیاتی تنقید

اُردو میں جمالیاتی تنقید کا باقاعدہ دبستان موجود نہیں ہے اور نہ ہی دوسرے دبستانوں کی طرح اس تنقید کا کوئی مستحکم فکری نظام ہی اُردو میں نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر سماجی یا ترقی پسند تنقید، نفسیاتی تنقید یا ہیئتی تنقید ایسے دبستان ہیں جن کا باقاعدہ ایک فکری نظام ہے اور مطالعۂ متن کے کچھ اصول ہیں جن کی روشنی میں ادبی تخلیقات کا محاکمہ کیا جاتا ہے۔ یہ صورت جمالیاتی تنقید کے سلسلے میں دیکھنے کو نہیں ملتی۔

9.4.1 جمالیات کا لغوی اور اصطلاحی مفہوم :

اگر جمالیات کے فقط لغوی معنی پیش نظر ہوں تو معاملہ زیادہ دشوار نہیں ہے اور اکثر نقادوں کے یہاں اس کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ لیکن مخصوص شعبۂ علم کی حیثیت سے اگر "جمالیات" کی تعریف پیش نظر ہو اور اس دبستان کی فکری بنیادیں بھی ملحوظ ہوں تو اُردو کی حد تک اس تنقیدی طریقۂ کار سے ہمارے بہت کم نقادوں نے کام لیا ہے۔

"جمالیات" کی اصل جمال کا فلسفہ یا علم ہے۔ یعنی حسن کی تلاش اور اس کی نشان دہی اس طریقۂ تنقید کی اصل ہے، اس اعتبار سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ مطالعہ متن کے اُس طریقۂ کار کو جس میں حسن کی تلاش اور حسن کے متعلقات کو مرکزی اہمیت حاصل ہو، جمالیاتی تنقید کہا جائے گا۔ یعنی متن کے تشکیلی عناصر، اس کے سماجی محرکات، یا فن کار کے شعوری اور لاشعوری نہاں خانوں تک رسائی، اس طریقہ تنقید کا مقصود ہرگز نہیں ہوتا۔ یہ طریقہ تنقید فن پارے کی اخلاقی اور افادی قدروں سے بھی سروکار نہیں رکھتا۔ بلکہ تنقید کے اس دبستان کا تنہا مقصود، حسن کی تلاش اور اس کے متعلقات کا تجزیہ ہوتا ہے۔ اور اسی بنیاد پر فن پارہ اچھا یا بُرا قرار پاتا ہے۔ یہاں تک تو بات سادہ اور آسان تھی لیکن جب ہم جمالیات کو ایک نظامِ فکر اور علم کے ایک مستقل شعبے کی حیثیت سے دیکھتے ہیں تو ہمیں ایسے بہت سے سوالات کا سامنا کرنا ہوتا ہے جن کا جواب اتنا سہل اور سادہ نہیں ہے۔ مثلاً مطالعہ حسن کا نام اگر جمالیات ہے تو پھر:

1. حسن کی حقیقت کیا ہے؟
2. حسن مادی اور محسوس پیکر کا نام ہے یا فقط ایک مجرد تصور ہے؟
3. حسن اور حسین کیا الگ تصورات ہیں؟

4. حسن کا سرچشمہ کہاں ہے؟ معروضی یعنی حسین شے میں یا اس کا مشاہدہ کرنے والے شخص میں۔
5. حق اور خیر سے حسن کا کیا رشتہ ہے؟
6. حسن سے وابستہ مسرّت کی کیفیت کس پر اسرار عمل سے، حسن کا تجربہ کرنے والے شخص کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے؟
7. حسن مطلق ہے یا اضافی یعنی حسین شے کیا ہر جگہ اور ہر زمانے میں حسین ہی ہو گی؟ یا زماں و مکاں کی تبدیلی سے حسن کی قدر تبدیل ہو جاتی ہے۔
8. اس سلسلے کا مشکل ترین سوال یہ کہ کیا ایسے اصولوں کی ترتیب اور ان کا کوئی مربوط نظام ممکن بھی ہے جو مصوّری، موسیقی، مجسمہ سازی، فن تعمیر، اور شعر و ادب، سبھی کے حسن کا احاطہ کر سکے؟ کیونکہ حسن تو جملہ فنونِ لطیفہ کی یکساں طور پر مشترک قدر ہے اور ان کا بنیادی جوہر ہے۔

جمالیاتی تنقید کو ایک دبستان تسلیم کرنے کی صورت میں ان سوالوں کا جواب فراہم کرنا ضروری ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اُردو کا کوئی تنقیدی نظام ان تمام سوالوں کا اطمینان بخش جواب نہیں دیتا۔

9.4.2 مشرق و مغرب میں جمالیات کا تصور :

"جمالیات" کا انگریزی مترادف Aesthetics ہے۔ ایک مخصوص شعبۂ علم کی حیثیت سے Aesthetics کا تصور مغرب میں بھی بہت بعد میں شروع ہوا۔ پہلا شخص جس نے Aesthetic کا لفظ فلسفۂ حسن کے معنی میں استعمال کیا بام گارٹن (A.G. Baum garten) تھا۔ یہ جرمن مفکر تھا جس نے 1735ء میں اپنا تحقیقی مقالہ Aesthetica کے عنوان سے لکھا جو 1750ء میں شائع ہوا۔ اس مقالے میں بام گارٹن نے پہلی بار اس حقیقت کا احساس دلایا کہ فنون لطیفہ میں پایا جانے والا حسن مطالعے کا مستقل موضوع ہے۔ اور اس حسن سے وابستہ مسائل کا مطالعہ ایک مستقل علم کا تقاضا کرتا ہے۔ بام گارٹن یہ بھی صراحت کرتا ہے کہ حسن کے تجربے سے حاصل ہونے والی مسرت، حصول علم کا ایک ذریعہ بھی ہے۔ یہ تجربہ بھی ایک علم ہے جسے بام گارٹن Absence Knowledge (نیم روشن علم) یا Knowledge in the form of feeling (احساس کی شکل میں حاصل ہونے والا علم) کہتا ہے۔

بام گارٹن کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے فقط حسن اور اس کے متعلقات کو مطالعے کا موضوع بنایا اور اس کے لیے فلسفے کی ایک مستقل شاخ Aesthetic کے نام سے وضع کی۔ اس اصطلاح کو اسی مخصوص معنی میں بعد کے تمام مفکرین نے تسلیم بھی کیا۔

جرمنی کے دوسرے مشہور مفکر (Hegel) ہیگل (1831ء۔1770ء) نے اس علم کے مباحث کو مزید جلا بخشی اور اپنی مشہور کتاب Philosophy of fine Arts (فنونِ لطیفہ کا فلسفہ) میں جمالیات کے مسئلے پر نہایت تفصیل سے اور فلسفیانہ انداز میں گفتگو کی۔ اس ک تاب میں ہیگل کا بنیادی مسئلہ یہ تھا کہ فطرت کے مظاہر اور انسانوں میں پایا جانے والا حسن اپنی ماہیت کے اعتبار سے فنون لطیفہ کے حسن سے مختلف ہے۔ اسی لیے حسن کے یہ فطری مظاہر جمالیاتی مطالعے کا موضوع نہیں ہوتے۔ فقط فنونِ لطیفہ کا حسن ہی جس میں انسانی تخیل اور شعوری احساسِ فن کی کار فرمائی ہوتی ہے، جمالیات کا موضوع ہے۔ انسانی ذہن اور روح کی تخلیقات ہیگل کی تفتیش و تحقیق کا اصل دائرہ کار تھا۔

بام گارٹن اور ہیگل کے علاوہ اطالوی مفکر کروچے (Bendelto Croce) (پیدائش 1866ء) نے بھی اس دبستان کے اصول مرتب کرنے میں اہم خدمت انجام دی ہے۔ اس کا مشہور فلسفہ نظریۂ اظہاریت (Expressionism) کے نام سے معروف ہے۔

ہندوستانی زبانوں کے حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ یہاں کسی بھی زبان کے ادب میں جمالیاتی تنقید کے اصول نظامِ فکر کی صورت میں مرتب شکل میں موجود نہیں ہیں۔ اچھے شعر سن کر آہ یا واہ کر دینے کی روایت تو ہر زبان کے ادب میں مل جاتی ہے۔ اور یہ صورتِ حال احساس حسن کی موجودگی کا پتہ بھی دیتی ہے لیکن علمی اور فلسفیانہ سطح پر تجربے اور محاکے کا بدل ہر گز نہیں ہو سکتی۔

سنسکرت ادبیات کے حوالے سے البتہ اس حقیقت کا اعتراف ضروری ہے کہ تیسری صدی قبل مسیح میں اپنی شہرہ آفاق تصنیف ناٹیہ شاستر میں بھرت مُنی نے "رس" کا نظریہ پیش کیا جس میں ناٹک کے فن پر روشنی ڈالتے ہوئے انہوں نے فن سے حاصل ہونے والی مسرت اور انبساط کو رس کا نام دیا اور علمی سطح پر، اس کی حقیقت نیز اس سے وابستہ مسائل کو گفتگو کا موضوع بنایا۔ بھرت منی کا یہ نظریہ اتنا تجزیاتی اور اس کی بنیاد اس قدر مستحکم تھی کہ آج بھی شعر وادب کے مطالعے میں اس سے استفادہ کیا جاتا ہے۔

9.4.3 جمالیاتی تنقید کے بنیادی اصول:

مشرق ومغرب کے علمائے جمالیات کی تصانیف کے پیش نظر جمالیاتی تنقید کے حسب ذیل اصول مرتب کیے جاسکتے ہیں:

1. جمالیاتی تنقید حسن اور اس کے متعلقات کو مطالعے کا موضوع بناتی ہے۔
2. جمالیاتی تجربے سے وابستہ ماورائی نشاط کی کیفیت، جمالیاتی تنقید کا بنیادی سروکار ہے۔
3. جمالیاتی تنقید حسن کی شناخت پر اکتفا نہیں کرتی بلکہ اس کے تشکیلی عناصر کا تجزیہ بھی کرتی ہے۔
4. "جمالیات" کا تعلق فقط شعر و ادب سے نہیں ہوتا بلکہ تمام فنونِ لطیفہ اور ان سب میں مشترک حسن کی قدر، جمالیاتی تنقید کا موضوع ہے۔
5. فنونِ لطیفہ کے علاوہ فطرت کے مظاہر میں پایا جانے والا حسن جمالیاتی مطالعے کے دائرے سے باہر ہے۔
6. جمالیاتی تنقید میں انسانی تخیل کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔
7. جمالیاتی تنقید کے اصول فقط شعر وادب کے بجائے تمام فنونِ لطیفہ کو پیشِ نظر رکھ کر وضع کیے جاتے ہیں۔

9.4.4 اردو میں جمالیاتی تنقید :

جمالیاتی تنقید کے مثالی نمونے اُردو میں کم یاب ہیں۔ سید عابد علی عابد کی بعض تحریروں خصوصاً ان کی کتاب "اسلوب" اپنے مشمولات کے پیش نظر جمالیاتی تنقید کا نمونہ کہی جاسکتی ہے۔ ہمارے زمانے میں پروفیسر شکیل الرحمان نے میر، غالب اور اقبال کی جمالیات سے متعلق جو کچھ لکھا ہے اُسے اس سمت میں اچھی کوشش کہا جاسکتا ہے۔

مہدی افادی اور نیاز فتح پوری کی تحریروں میں مظاہر حسن کے تئیں جو رویہ ملتا ہے وہ حسن پرستی سے آگے نہیں بڑھتا۔ اسے جمالیاتی تنقید کی علمی اور فلسفیانہ سطح کے طور پر پیش کرنا اس دبستان کے بنیادی اصولوں سے چشم پوشی کے مترادف ہوگا۔

9.5 رومانی تنقید

تنقید کے رومانی دبستان کی تفہیم رومانیت کے بنیادی افکار کے پس منظر میں ہی ممکن ہے۔ مغرب میں رومانیت کی ابتدا ایک فلسفے اور نظامِ فکر کی حیثیت سے ہوئی جس کے اثرات ادبی تصورات پر بھی نظر آتے ہیں۔ انہیں ادبی تصورات کی روشنی میں، مخصوص تنقیدی رویے نے دبستان کی شکل اختیار کی۔ اسی نظامِ فکر کی روشنی میں ادبی متون کا مطالعہ، ان کی تحسین، اور تعین قدر، رومانی تنقید کہلاتی ہے۔

9.5.1 رومانیت کا مفہوم اور ارتقا:

رومانس (Romance) کا لفظ ابتداً فرانسیسی یا لاطینی زبان کی بعض بولیوں کے لیے مستعمل تھا لیکن رفتہ رفتہ ان زبانوں میں لکھے جانے والے فرضی اور خیالی قصے کہانیوں کو بھی رومانس کہا جانے لگا۔ مافوق الفطرت کہانیاں بھی رومانس کے ہی ذیل میں آتی ہیں۔ بعد میں فرضی اور خیالی قصوں کے ساتھ ساتھ حیرت انگیز اور پر اسرار مناظر کے بیان پر بھی رومانس کے لفظ کا اطلاق ہوا۔ اور بالآخر عشق و محبت کی جذباتی واردات، مہم جوئی، اور پر شوکت واردات بھی رومانس کے دائرے میں شامل ہو گئے۔

رومانیت کو ایک نظریۂ حیات اور منظم فلسفے کی شکل میں فرانسیسی مفکر روسو نے بہت بہتر طریقے سے پیش کیا ہے۔ اس نے سماج کی خود ساختہ اخلاقی اور مذہبی پابندیوں سے مکمل بغاوت کا اعلان کرکے، انسان کی فطری آزادی پر اصرار کیا۔

سماجی اور تہذیبی پابندیوں سے نجات دلا کر وہ انسان کو فطرت کی طرف واپس لانا چاہتا ہے۔ رومانیت ہر سطح پر پرانے نظام اور اصولوں سے بغاوت کا نام ہے۔ نظریہ حیات کے طور پر صنعتی اور سائنسی نظام کے خلاف بغاوت بھی رومانیت کا سماجی پہلو ہے۔

9.5.2 ادب میں رومانیت:

ادبی سیاق و سباق میں رومانیت کے اصول ورڈزورتھ اور کولرج کی تحریروں سے مرتب ہوئے۔ 1798ء میں دونوں کے اشتراک سے Lyrical Ballads انگریزی میں شائع ہوئی۔ اس کے پیش لفظ میں ورڈزورتھ نے شعر و ادب کی جو صفات بیان کیں اور پر جوش انداز میں جن خیالات کا اظہار کیا، انہیں کو رومانیت کی ادبی تحریک کا نقطۂ آغاز کہا جاسکتا ہے۔ ادب میں اس تحریک کو آگے بڑھانے میں کولرج کی تصنیف Biographia literaria نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ یہ کتاب 1817ء میں شائع ہوئی۔ اس میں کولرج نے دریافت کے بنیادی مسائل پر شرح و بسط سے کلام کیا ہے۔ اس تحریک کے بانیوں میں اہم نام شیلی کا بھی ہے جس نے اپنی کتاب Defence of poetry میں رومانیت کے ادبی اصولوں کا کھل کر دفاع کیا۔

9.5.3 رومانیت کا فکری نظام:

رومانیت کے بنیاد گزاروں کے خیالات کا اگر تجزیہ کیا جائے تو درج ذیل اصول بر آمد ہوتے ہیں۔ انہیں اصولوں سے رومانی تنقید کا فکری نظام مرتب ہوتا ہے۔

1. شاعری قوی جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کا نام ہے۔
2. شاعری کا مقصد سچائیوں کی جستجو نہیں بلکہ مسرت بہم پہونچانا ہے۔

3. انسانی زندگی میں جذبات کو عقل پر برتری حاصل ہے۔ اس لیے جذباتی انتہا پسندی رومانی ادب کی اہم شناخت ہے۔

4. شاعری الہامی اور وجدانی چیز ہے۔ اچھی شاعری کی شناخت یہ ہے کہ اُسے بار بار پڑھنے سے نئی طرح کی لذت حاصل ہو۔

5. شاعری کی بنیاد تخیل اور انفرادیت پر ہے۔

6. رومانی تنقید کا بنیادی حوالہ، جذبہ، تخیل اور مسرّت ہے۔

7. رومانیت کا اصل الاصول ہر قسم کی اصول پرستی اور روایت پرستی کے خلاف بغاوت ہے۔

رومانی ادیب زندگی کو حقیقت اور خواہش کے درمیان ایک مسلسل آویزش کے طور پر دیکھتا ہے۔ اسی لیے رومانیت میں غم پرستی کو بھی غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ پوری دنیا انسان کے فطری جذبات کی دشمن ہے۔ اس لیے انسان کا مقدر درد اور اُداسی ہے۔ انسان اور اس کی فطری خواہشات کسی غیر مرئی قوت کے سامنے سرنگوں اور مجبورِ محض ہیں۔ اس لیے دنیا میں رہتے ہوئے درد و غم سے نجات ممکن نہیں۔ لہٰذا غم پرستی اور اداسی کو بھی رومانی ادب کی اہم خصوصیت سمجھا جاتا ہے۔

9.5.4 رومانی تنقید کی خصوصیات:

1۔ فن کے اصولوں کے بجائے شخصی رویوں پر اصرار

2۔ اجتماعیت کے بجائے انفرادیت پر زور

3۔ حسن (نسوانی/فطرت) کو مسرّت کا سرچشمہ تصور کرنا

4۔ جذباتی انتہا پسندی اور والہانہ پن کی روشنی میں فن پارے کا مطالعہ

5۔ افکار و خیالات کے بجائے تخیل کو معیار سمجھنا

6۔ تجزیے اور محاکے کے بجائے فقط جمالیاتی کیف کی تصویر کشی

7۔ نظامِ کائنات کو اندھی مشیت کے تابع سمجھنا اور معاشرے کو فرد کا دشمن تصور کرنا

9.5.5 رومانیت اور کلاسیکیت:

رومانی تحریک کا آغاز کلاسیکی اور نو کلاسیکی اصول پرستی کے خلاف ردِ عمل کے طور پر ہوا۔ کلاسیکیت میں اصول پرستی، عقلیت، اور اجتماعیت کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ میانہ روی اور اعتدال پسندی زندگی کے ہر شعبہ میں ایک مثبت قدر کی حیثیت رکھتی تھی۔ رومانیت نے انہیں اصولوں سے انحراف کیا۔

جرمن مفکر فریڈرک شلیگل (Friedrich Schlegel) کو اس تحریک کا باوا آدم تصور کیا جاتا ہے۔ اسی کی کوششوں سے رومانیت کا واضح اثر ادبی تصورات پر بھی نظر آنے لگا۔ فرانسیسی مفکر روسو کی تحریروں سے رومانیت کی تحریک کو فروغ حاصل ہوا۔ رفتہ رفتہ یہ خیال بہت مقبول ہوا کہ انسانی زندگی میں عقل کے بجائے انفرادی جذبے کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ شعر و ادب پر نظریوں اور ضابطوں کی پابندی، شعر و ادب کے بنیادی منصب سے انحراف ہے۔ زبان کے قواعد، فن کے اصول، ہیئت کی پابندی اور اجتماعیت اگر کلاسیکی ادب کی

شناخت تھی تو جذباتی وفور، انفرادی احساس اور بے ساختگی رومانیت کی پہچان بنی۔ کلاسیکیت ادب کو ایک مرکز کی طرف لاتی ہے تو رومانیت کسی بھی مرکز سے گریز کا اعلان کرتی ہے۔

9.5.6 اردو میں رومانیت کا رجحان:

اُردو کے سیاق وسباق میں یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ رومانیت کا آغاز یہاں بھی کلاسیکیت سے بغاوت کے نتیجے میں ہوا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ہمارے بعض ادیبوں نے جذبات کی شدت، تخیل پرستی، اور فطرت کی طرف مراجعت کو ہر طرح کے فنی اصولوں پر ترجیح دی، اور اپنی تخلیقات میں ان عناصر سے بیش از بیش کام لیا۔ اُردو شاعری میں رومانیت کے سب سے بڑے علم بردار اختر شیرانی ہیں۔ حسن کو مسرت کا حقیقی سرچشمہ سمجھنا اور انفرادی جذبے کی آزادہ روی کو ہر درد کا مداوا تصور کرنا، اختر شیرانی کی نظموں کا مرکزی حوالہ ہے۔ اسی طرح علامہ اقبال کی شاعری میں عقل کے مقابلے میں عشق کی بے پناہ قوت کا بے محابا اظہار، خالص رومانی رویہ ہے۔ جوش ملیح آبادی اگرچہ ترقی پسند شاعر ہیں لیکن ان کی اکثر نظموں میں فطرت اور نسوانی حسن کے تئیں جذباتی رویہ، رومانیت کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ شاعر انقلاب کے ساتھ ساتھ جوش کو شاعر شباب ان کے اسی رومانی رویے کے سبب کہا جاتا ہے۔

نثر میں سجاد حیدر یلدرم، قاضی عبد الغفار، نیاز فتح پوری اور مہدی افادی نے رومانیت کے ادبی تصورات پر اپنی تحریروں کی بنیاد رکھی۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی "غبارِ خاطر" اور "تذکرہ" بھی رومانی نثر کی عمدہ مثال ہے۔ انفرادیت پر حد سے بڑھا ہوا اصرار اور بے مہار تخیل، مولانا آزاد کی نثر کی وہ خصوصیت ہے جس کے سبب انہیں رومانیت کا نمائندہ کہا جاسکتا ہے۔

9.5.7 اردو میں رومانی تنقید:

اُردو زبان میں رومانیت کی تحریک اتنی باضابطہ اور منصوبہ بند طریقے سے نہیں شروع ہوئی جیسی جرمنی اور فرانس میں ہوئی۔ اس لیے اُردو کی حد تک تنقید کے اس دبستان کے اصول بہت مستحکم نہیں ہیں۔ چنانچہ شعر و ادب کی طرح تنقید میں بھی رومانیت کے عناصر تو ضرور ملتے ہیں لیکن کسی نقاد کو خالص رومانی نقاد کہنا بہت دشوار ہے۔ دوسری وجہ اس صورتِ حال کی یہ بھی ہے کہ اُردو کے نقادوں نے کسی بھی نظامِ فکر کی پابندی اس شدت سے نہیں کی کہ دوسرے نظامِ فکر یا دبستان سے خود کو یکسر علاحدہ رکھیں۔ چنانچہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ ایک نقاد کی مختلف تحریروں میں، سماجی، تاریخی، نفسیاتی اور ہیئتی تنقید کے عناصر بیک وقت ساتھ ساتھ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بالخصوص تاثراتی رومانی اور جمالیاتی تنقید کے نمائندہ نقاد تو تقریباً ایک ہی قبیلے کے لوگ ہیں۔ تنقید کے ان تینوں دبستانوں کی حدیں کہیں نہ کہیں ایک دوسرے سے بہت قریب آجاتی ہیں۔ جذباتی کیفیت اور حسن پرستی کے عناصر ان تینوں دبستانوں کو ایک ہی رشتے میں پرو دیتے ہیں۔ اکثر نقادوں کے نام بھی ان تینوں دبستانوں میں مشترک نظر آتے ہیں۔ عبد الرحمن بجنوری، مہدی افادی، مجنوں گورکھپوری (تنقیدی حاشیے کی روشنی میں) اور فراق گورکھپوری اگر تاثراتی نقاد ہیں تو ساتھ ہی رومانی نقاد بھی سمجھے جاتے ہیں۔

9.6 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- لغوی معنی میں تنقید کھرے اور کھوٹے میں فرق کرنے کا نام ہے۔

- کسی فن پارے کی خوبیوں اور خامیوں کی نشان دہی، کسی متن کی اس طرح چھان پھٹک کہ اس کے محاسن اور معائب دونوں ہی واضح ہو جائیں، تنقید کا بنیادی وظیفہ ہے۔
- تاثراتی تنقید میں مرکزی حیثیت قاری ر نقاد کو حاصل ہوتی ہے۔
- نقاد بھی اصلاً ایک قاری ہے۔ باشعور اور صاحبِ ذوق قاری۔ وہ فن پارے کو پڑھ کر فقط لطف اندوزی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ فن پارے کے اسرار کو کھولتا اور لطف اندوزی کا تجزیہ کرتا ہے۔
- اُردو کے نمائندہ تاثراتی نقادوں میں محمد حسین آزاد (آبِ حیات)' نیاز فتح پوری (انتقادیات)' مہدی افادی (افادات مہدی) اور فراق گورکھپوری (اندازے) شامل ہیں۔
- اُردو میں جمالیاتی تنقید کا باقاعدہ دبستان موجود نہیں ہے اور نہ ہی دوسرے دبستانوں کی طرح اس تنقید کا کوئی مستحکم فکری نظام ہی اُردو میں نظر آتا ہے۔
- سماجی یا ترقی پسند تنقید، نفسیاتی تنقید یا ہیئتی تنقید ایسے دبستان ہیں جن کا باقاعدہ ایک فکری نظام ہے اور مطالعۂ متن کے کچھ اصول ہیں جن کی روشنی میں ادبی تخلیقات کا محاکمہ کیا جاتا ہے۔
- ہمارے زمانے میں پروفیسر شکیل الرحمان نے میر، غالب اور اقبال کی جمالیات سے متعلق جو کچھ لکھا ہے اُسے اس سمت میں اچھی کوشش کہا جا سکتا ہے۔
- مہدی افادی اور نیاز فتح پوری کی تحریروں میں مظاہر حسن کے تئیں جو رویہ ملتا ہے وہ حسن پرستی سے آگے نہیں بڑھتا۔ اسے جمالیاتی تنقید کی علمی اور فلسفیانہ سطح کے طور پر پیش کرنا اس دبستان کے بنیادی اصولوں سے چشم پوشی کے مترادف ہوگا۔
- تنقید کے رومانی دبستان کی تفہیم رومانیت کے بنیادی افکار کے پس منظر میں ہی ممکن ہے۔
- مغرب میں رومانیت کی ابتدا ایک فلسفے اور نظامِ فکر کی حیثیت سے ہوئی جس کے اثرات ادبی تصورات پر بھی نظر آتے ہیں۔
- اسی نظامِ فکر کی روشنی میں ادبی متون کا مطالعہ، ان کی تحسین، اور تعین قدر، رومانی تنقید کہلاتی ہے۔
- اُردو زبان میں رومانیت کی تحریک اتنی باضابطہ اور منصوبہ بند طریقے سے نہیں شروع ہوئی جیسی جرمنی اور فرانس میں ہوئی۔
- اُردو کی حد تک تنقید کے اس دبستان کے اصول بہت مستحکم نہیں ہیں۔
- عبدالرحمن بجنوری، مہدی افادی، مجنوں گورکھپوری (تنقیدی حاشیے کی روشنی میں) اور فراق گورکھپوری اگر تاثراتی نقاد ہیں تو ساتھ ہی رومانی نقاد بھی سمجھے جاتے ہیں۔

9.7 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
محاکمہ	:	انصاف طلبی، دعوا، فیصلہ، مراد تجزیہ کرنا

پوشیدہ	:	چھپا ہوا
منصب	:	رتبہ، عہدہ، موقع و محل
عوامل	:	عامل کی جمع، عمل کرنے والے
انبساط	:	مسرت، خوشی
سرچشمہ	:	کسی چیز کے آغاز کی جگہ
تخیل	:	خیال کرنا، خیال، فکر
عقلیت	:	معقولیت پسندی
سیاق	:	مضمون کا ربط، طرز
سباق	:	علم حساب کی مہارت، (سیاق کے ساتھ مستعمل)

9.8 نمونہ امتحانی سوالات

9.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. تنقید کا لفظ کس زبان سے ماخوذ ہے؟
2. تاثراتی تنقید میں مرکزی حیثیت کسے حاصل ہوتی ہے؟
3. تاثراتی نقاد میں کسی ایک نام بتایئے؟
4. "آب حیات" کے مصنف کا نام بتایئے؟
5. پہلا شخص جس نے Aesthetic کا لفظ فلسفہ حسن کے معنی میں استعمال کیا۔ کون تھا؟
6. رومانیت کو ایک نظریہ حیات اور منظم فلسفے کی شکل میں کس فرانسیسی مفکر نے پیش کیا؟
7. رومانیت اور کلاسیکیت تحریک کا باوا آدم کسے کہا جاتا ہے؟
8. عبدالرحمٰن بجنوری کا تعلق تنقید کے کس دبستان سے ہے؟
9. انبساط کے معنی کیا ہیں؟
10. "اردو تنقید کی تاریخ" کے مصنف کا نام بتایئے۔

9.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. تنقیدی دبستانوں کی تشکیل کس طرح ہوتی ہے؟
2. تاثراتی تنقید کے بنیادی اصول کیا ہیں؟
3. اردو میں جمالیاتی تنقید کی صورت حال پر روشنی ڈالیے۔

4. ادبی تصورات میں رومانیت کی ابتدا کن لوگوں نے کی؟

5. رومانی تنقید کی کوئی تین خصوصیات بیان کیجیے۔

9.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. جمالیات کے لغوی واصطلاحی مفہوم بیان کرتے ہوئے مشرق ومغرب میں جمالیات کے تصور پر روشنی ڈالیے۔

2. تاثراتی تنقید کا تعارف پیش کرتے ہوئے اس کی خامیوں کا ذکر کیجیے۔

3. رومانیت کیا ہے؟ اردو میں رومانوی رجحان اور رومانی تنقید کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں، مفصل بیان کیجیے۔

9.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1. جدید اردو تنقید، اصول ونظریات	ڈاکٹر شارب رودولوی
2. اردو تنقید کی تاریخ	ڈاکٹر مسیح الزماں
3. جمالیات	نورالحسن نقوی
4. فن تنقید اور اردو تنقید نگاری	نورالحسن نقوی
5. جمالیات شرق وغرب	ثریا حسین
6. تنقید کے بنیادی اصول	آل احمد سرور

اکائی 10: مارکسی اور سائنٹفک تنقید

اکائی کے اجزا

10.0		تمہید
10.1		مقاصد
10.2		مارکسی تنقید، تعریف اور مفہوم
10.3		مارکسی تنقید
	10.3.1	اردو میں مارکسی تنقید۔ ترقی پسند تنقید کا پہلا دور
	10.3.2	ترقی پسند تنقید: دوسرا دور
	10.3.3	سماجیاتی تنقید۔ ترقی پسند تنقید کا تیسرا دور
10.4		سائنٹفک تنقید
10.5		اردو میں سائنٹفک تنقید
	10.5.1	سید عبداللہ
	10.5.2	سید اعجاز حسین
	10.5.3	اختر حسین رائے پوری
	10.5.4	سید احتشام حسین
	10.5.5	عبادت بریلوی
	10.5.6	عبدالعلیم
	10.5.7	آل احمد سرور
	10.5.8	محمد حسن
10.6		اکتسابی نتائج
10.7		کلیدی الفاظ
10.8		نمونہ امتحانی سوالات
	10.8.1	معروضی جوابات کے حامل سوالات

10.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

10.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

10.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

10.0 تمہید

ادب کو سمجھنے اور پرکھنے کے بہت سے ذرائع ہیں جن میں پہلا ذریعہ ہمارا وجدان ہے۔ ہم کسی چیز کو سن کر یا دیکھ کر متاثر ہوتے ہیں۔ یہ تاثر مثبت بھی ہو سکتا ہے اور منفی بھی۔ مثبت تاثر کی شکل میں ہماری زبان پر واہ واہ کے کلمات آجاتے ہیں اور منفی شکل میں کبیدہ خاطری کا احساس ہوتا ہے۔ اور اسی کی بنیاد پر کسی چیز یا فن پارے کی خوبی کا فیصلہ کر لیتے ہیں لیکن سمجھنے اور پرکھنے کی ایک سطح اس سے اوپر بھی ہے جس میں علم، فن، جمالیات، نفسیات، ماحول، تاریخی و سماجی اثرات کی روشنی میں محاسن و معائب کا فیصلہ کیا جاتا ہے۔ یہ فیصلہ اگر مادی زندگی، سماجی، سیاسی، تاریخی اور ذہنی کیفیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے تو وہ مارکسی نقطۂ نظر کہلاتا ہے۔ یہاں پر ایک بات کی وضاحت ضروری ہے۔ مارکسی نقطۂ نظر پر اعتراض کرنے والے معاشی نظریے کی توجیہ کرتے وقت اسے میکانکی طور پر آرٹ اور ادب سے جوڑ کر محض انہیں کیفیات کا عکاس ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جو درست نہیں ہے۔ مارکسی نقطۂ نظر میں سماجی حقیقت کے ساتھ اظہار کے وہ تمام جمالیاتی اور فنی پیمانوں کی اہمیت ہے جو کسی تخلیق کو خوبصورت، پر اثر اور دلکش بناتے ہیں۔

علاوہ ازیں اس اکائی میں اس بات کی وضاحت کی جائے گی کہ سائنٹفک تنقید سے کیا مراد ہے؟ تنقید میں اس دبستان کا موقف کیا ہے۔ اس کی تعبیر و تشریح کیوں کر کی جاتی ہے اور اُردو میں سائنٹفک تنقید کی نشو و نما کیسے ہوئی۔ اسی کے ساتھ یہ بھی بتایا جائے گا کہ اُردو میں کن تنقید نگاروں کو سائنٹفک تنقید کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ ان تنقید نگاروں اور ان کے فن کا تعارف بھی کرایا جائے گا۔

10.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- مارکسی اور سائنٹفک تنقید سے آگاہی حاصل کر سکیں۔
- مارکسی تنقید کی تعریف، اصول و نظریات سے باخبر ہو جائیں۔
- اردو میں مارکسی تنقید۔ ترقی پسند تنقید کا پہلا دور کے بارے میں معلومات حاصل کر سکیں۔
- ترقی پسند تنقید کے دوسرے دور کے بارے میں جان سکیں۔
- سماجیاتی تنقید۔ ترقی پسند تنقید کا تیسرا دور سے آشنا ہو سکیں۔
- سائنٹفک تنقید، اردو میں سائنٹفک تنقید کی روایت سے واقف ہو سکیں۔
- سید عبداللہ، سید اعجاز حسین، اختر حسین رائے پوری، سید احتشام حسین، عبادت بریلوی، عبدالعلیم، آل احمد سرور، مسعود حسین خاں، محمد حسن کے تنقیدی نظریات سے آگاہی حاصل کر سکیں۔

10.2 مارکسی تنقید، تعریف اور مفہوم

مارکسی تنقید مختلف تنقیدی رجحانات کی طرح ادبی مطالعے کا ایک رجحان ہے۔روس میں اکتوبر1917ء کے انقلاب اور دوسری جنگ عظیم کے ساتھ ایک سیاسی فلسفے کی شکل میں مارکسی نظریات کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ بیشتر ممالک سامراجیت اور غلامی کی گرفت میں تھے اور مارکسزم انہیں ایک خوبصورت اور آزاد زندگی کا تصور دے رہا تھا۔ سیاسی طور پر مارکسزم کے فروغ کا اثر ادبی مطالعے پر بھی پڑا۔ اس لیے کہ مارکسی نظریہ عام زندگی میں تبدیلی سے جڑا ہوا تھا۔ یہ تبدیلی ذرائع پیداوار سیاسی بحران اور معاشی کیفیت سے براہ راست تعلق رکھتی ہے۔ اور اگر ادب کا تجزیہ کیا جائے تو انسان کے خیالات اور نظریات پر ان تبدیلیوں کا گہرا اثر پڑتا ہے۔ سعدی کا شعر ہے۔

چناں قحط سالے چوں اندر دمشق   کہ یاراں فراموش کردند عشق

جن برسوں میں دمشق میں قحط پڑا تو لوگ عشق کرنا بھول گئے۔یعنی ہماری زندگی کی تمام چھوٹی بڑی باتوں اور ہمارے حالات پر معاشی کیفیات کا اثر کسی نہ کسی طرح ضرور پڑتا ہے اور اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انسان کے افکار وخیالات زندگی اور سماجی ڈھانچے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس طرح مارکسی تنقید اپنے معاشی رشتوں کے ساتھ ادبی اور جمالیاتی مطالعے کو اہمیت دیتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے:

> "مارکسی تنقید دراصل فن اور زندگی کے باہمی رشتوں کی نگراں ہے وہ ایک طرف ادب اور زندگی کے ربطِ باہمی کو نظر میں رکھتی ہے، ادب زندگی پر اثر انداز ہونے کی کوشش میں زندگی سے اثر لیتا ہے، زندگی کو تبدیل کرنے کے عمل میں بہتر طور پر شریک ہونے کے لیے خود کو تبدیل کرتا ہے۔ دوسری طرف مارکسی تنقید ادب کے دائرے میں رہ کر اسے ایک نئے تضاد سے آشنا کرتی ہے، تخلیقی شہ پارے اور اس کی تنقید یعنی اس کی اندرونی ترتیب، بیرونی رشتوں اور مجلسی عمل کے مطالعے کے تضاد سے، اور یہی وہ تضاد ہے جو ادب کو بہتر تازہ تر، اور شاداب تر بنانے کا ذمہ دار ہے۔"

مارکسی تنقید یا ادب کے مارکسی نقطۂ نظر نے پہلی بار پوری سماجی زندگی کو موضوع بنایا، اس کے ادھورے حصوں کو نہیں۔ اسلیے کہ مختلف طبقوں میں بٹا ہوا سماج اپنی روایات، ماحول اور اپنی طبقاتی کشمکش میں مختلف ہو سکتا ہے اور کسی ایک حصہ کی روشنی میں کیا ہوا فیصلہ سب پر عائد نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے زندگی اور سماج کے تمام مسائل سامنے رکھ کر ہی کوئی فیصلہ کرنا درست ہو گا۔ اسی طرح ادب اور فنونِ لطیفہ کے مطالعے میں حالات، مسائل، جمالیات اور فنی اظہار کی خوبیوں پر توجہ لازمی ہے صرف اقتصادی صورت حال یا سیاسی ماحول کافی نہیں۔

10.3 مارکسی تنقید

مارکسی تنقید بنیادی طور پر ادب اور زندگی کے باہمی رشتے اور سماجی عمل اور ردعمل کا مطالعہ ہے۔ چونکہ اس کا ایک سِرا مارکس کے سیاسی واقتصادی نظریات سے وابستہ ہے اس لیے مارکسی نقطۂ نظر کو کبھی پروپیگنڈہ اور کبھی غیر ادبی مطالعہ قرار دیا گیا۔ جس کے تحت اُردو ادب اور تنقید کی تاریخ میں ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے دو نظریات کا برابر ذکر آتا رہا ہے۔ یعنی ایک وہ لوگ جو ادبی تخلیق

کو کسی مقصد یا کسی خارجی اثر سے وابستہ کرنے کے بجائے اسے صرف ادبی اظہار کا ذریعہ قرار دیتے ہیں اور دوسرے وہ لوگ جو ادب میں اس ماحول اور سماج کا عکس دیکھتے ہیں جس میں اس کی تخلیق ہوئی یا اس کی تخلیق کا مقصد تلاش کرتے ہیں۔ مارکسی نقطۂ نظر کی ابتدا میں اس کے اقتصادی نظریے اور جدلیاتی مادیت کو پیش کرنے میں انتہاپسندی سے کام لیا گیا اور جیسا کہ ذکر آچکا ہے اسے میکانکی طور پر ادب سے جوڑنے کی کوشش کی گئی۔ حالانکہ مارکس، لینن اور اینگلز نے قدیم و جدید ادب کے بارے میں اپنے رویےّ کی وضاحت کرتے ہوئے بہت واضح الفاظ میں لکھا کہ تنہا اقتصادی عناصر فیصلہ کن نہیں ہوسکتے اور کوئی اگر اس پر زور دیتا ہے تو وہ لغویات ہے۔ اینگلز نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے:

> "تاریخ کے مادی نظریے کے مطابق تاریخ کا بنیادی عنصر اپنی آخری تحلیل میں پیداوار اور تکرار پیداوار ہے۔ اس سے زیادہ نہ مارکس نے کبھی دعویٰ کیا اور نہ میں (اینگلز) نے۔ اس لیے اگر کوئی شخص اس بیان کو توڑ مروڑ کر اس طرح پیش کرتا ہے کہ اقتصادی عنصر تنہا فیصلہ کن قوت ہے تو وہ ایک بے معنی اور لغو بات کہتا ہے۔ اقتصادی حالت بنیاد ہے لیکن تمدن کے اور بہت سے عناصر مثلاً طبقاتی جنگ کی سیاسی شکلیں اور ان کے نتائج...... قانون کی شکل، فلسفیانہ نظریے، یہ تمام چیزیں تاریخ کا رخ بدلنے میں معاون ہوتی ہیں"۔
>
> (اینگلز بحوالہ مارکسزم اور ادب مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن، ص84)

اس بات سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ مارکسی نقطۂ نظر میں اقتصادی حالت صرف فیصلہ کن ہے درست نہیں۔ اقتصادی حالات اور دوسری چیزوں کے ساتھ فلسفیانہ نظریات جن میں ادب بھی شامل ہے تاریخ کا رخ بدلنے میں مددگار ہوسکتے ہیں۔ اس طرح مارکسی تنقید ادب کو اس کے خارجی و داخلی دونوں سیاق میں دیکھنے اور پرکھنے کی ضرورت پر زور دیتی ہے۔

10.3.1 اردو میں مارکسی تنقید: ترقی پسند تنقید کا پہلا دور:

دوسرے تنقیدی نقطہ نظر کی طرح جدید تنقیدی رجحانات میں مارکسی تنقید کو بھی بہت اہمیت دی گئی۔ خاص طور پر وہ ناقدین جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے مارکسزم کو سیاسی اور اقتصادی حل کے طور پر مانتے تھے۔ انہوں نے اپنی تحریروں میں مارکسی نقطۂ نظر کے تحت ادبی اقدار کے تعین کی کوشش کی۔ ان میں بعض ناقدین ایک زمانے میں انتہاپسندی کا شکار بھی ہوئے اور قدیم و کلاسیکی ادب کی تفہیم یا ادب میں پائے جانے والے تہذیبی رویوں پر انہوں نے سخت ردعمل کا اظہار کیا۔ جسے نہ عام لوگوں نے پسند کیا اور نہ خود مارکسی حلقوں میں پذیرائی ہوئی۔ بلکہ اس سخت گیر رویے کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ ان نظریات کی بار بار وضاحت کی گئی اور اس کے بہتر عملی گوشوں کو واضح کرکے اس کی صحیح شکل کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی۔

اُردو ناقدین میں عام طور پر جن ناقدین کا نام مارکسی تنقید کے سلسلے میں زیادہ نمایاں ہے یا جنھیں ایک نظریہ ساز کی اہمیت حاصل ہے اس میں اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، مجنوں گورکھپوری اور احتشام حسین کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ یہ فہرست اس سے طویل بھی ہوسکتی ہے لیکن یہاں پر کسی تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے اس لیے صرف بنیادی نام ہی لیے گئے ہیں۔

اختر حسین رائے پوری اُردو کے پہلے مارکسی نقاد مانے جاتے ہیں اس لیے کہ ادب کے اقتصادی اور معاشی رشتے پر انہوں نے اس

وقت زور دیا جب اُردو میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا ابھی نہیں ہوئی تھی۔1932ء میں ان کی کتاب، ادب اور انقلاب، کی اشاعت سے پہلے اسی موضوع پر ان کا مضمون شائع ہو چکا تھا۔ انہوں نے سب سے پہلے مارکس کے اقتصادی و معاشی نظریات اور طبقاتی کشمکش کے تحت ادب کا مطالعہ کیا۔ مارکس نے ادبی وسیاسی ارتقا کا انحصار معاشی ارتقا اور ذرائع پیداوار پر رکھا تھا لیکن ساتھ ہی اس نے تبدیلی کے دوسرے محرکات کا بھی اعتراف کیا تھا۔ لیکن اختر حسین رائے پوری نے مارکسی نظریات کو ادب پر منطبق کرتے وقت اقتصادی و معاشی اثرات کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جس کی وجہ سے ان کے یہاں ایک قسم کا انتہا پسندانہ مارکسی نظریہ ملتا ہے، جس طرح کا نظریہ انگریزی کے ایک مارکسی نقاد کرسٹوفر کاڈویل کے یہاں نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اختر حسین رائے پوری کی تنقید میں ادبی اصولوں کے بجائے سماجی ضرورتوں پر زیادہ زور نظر آتا ہے۔ انہوں نے لکھا ہے:

"...... ادب اور انسانیت کے مقاصد ایک ہیں۔ ادب زندگی کا ایک شعبہ ہے اور کوئی وجہ نہیں کہ ماڈی سرزمین میں جذباتِ انسانی کی تشریح و تعبیر کرتے ہوئے وہ روح القدس بننے اور عرش پر جا بیٹھنے کا دعویٰ کرے...... ادب ماضی، حال اور مستقبل میں رشتہ جوڑتا ہے اور رنگ و نسل اور ملک و قوم کی بندشوں کو توڑ کر وہ بنی نوع انسان کو وحدت کا پیغام سناتا ہے۔ کوئی وجہ نہیں کہ اتنے اہم معاشی فریضے کو ایک فنکار اپنی ذاتی ملکیت سمجھے۔"

(ادب اور انقلاب، اختر حسین رائے پوری، ص 21-22)

اُردو میں دوسرے مارکسی ناقد کی حیثیت سے سجاد ظہیر کا نام لیا جا سکتا ہے۔ سجاد ظہیر ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے بانیوں میں ہیں۔ وہ سیاسی اعتبار سے بھی مارکسی اور کمیونسٹ تھے۔ انہوں نے افسانے، ناول اور تنقید ہر صنف کی طرف توجہ دی۔ ان کا سب سے بڑا کارنامہ ترقی پسند تحریک اور اس کی تنظیم انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام سمجھا جاتا ہے۔ لیکن میری نگاہ میں ان کا اہم ترین کام نظریاتی اعتبار سے ترقی پسند تحریک کو مستحکم بنانا، صحیح مارکسی نقطۂ نظر کی وضاحت اور قدیم و جدید ادب کی اہمیت کو واضح کرنا ہے۔ ایک کمیونسٹ کی حیثیت سے وہ مارکس کی جدلیاتی مادیت پر پورا یقین رکھتے تھے لیکن ان کا خیال تھا کہ تمام فنون لطیفہ خصوصیت سے ادب و شاعری کو تمام انسانیت کی فلاح اور اسے حسین تر بنانے کا کام کرنا چاہئے۔

ڈاکٹر عبد العلیم بھی ایک مارکسی نقاد ہیں۔ وہ اُردو کے ایسے دانشور ہیں جن کی تحریروں نے مارکسزم، زندگی، ادب اور تنقید کو سمجھنے میں مدد دی۔ وہ پڑھنے والے کے سامنے مبہم اصطلاحات اور مغربی حوالوں کے بغیر واضح انداز میں اپنا نقطۂ نظر پیش کر دیتے ہیں۔ مارکسزم کے نظریے اور فن و ادب سے اس کے تعلق پر روشنی ڈالتے ہوئے انہوں نے لکھا ہے کہ:

"فن اور تہذیب کے بارے میں مارکسزم کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ مادی زندگی کا نظام پیداوار انسان کی سماجی، سیاسی، اور ذہنی کیفیات کا تعین کرتا ہے۔ لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ نظام پیداوار اور آرٹ میں براہ راست اور میکانکی تعلق ہے۔ آرٹ کی خالص معاشی توجیہہ اور تعبیر سے ہمیشہ احتراز کرنا چاہیے۔ مارکسزم کا ہرگز یہ دعویٰ نہیں کہ آرٹ معاشی ضروریات اور کیفیات

کا عکس محض ہے۔" (مارکسی تنقید مشمولہ مارکسزم اور ادب، ص 62)

ڈاکٹر عبدالعلیم نے مارکسزم پر کیے جانے والے اعتراضات کا جواب بھی دیا ہے اور خود اُردو کے ادبی حلقوں میں مارکسزم کے بارے میں غلط فہمیوں پر پھیلی ہوئی بدگمانیوں کو دور کرنے کی کوشش کی۔ مارکسزم اور ادب کے بارے میں یہ بات مشہور تھی کہ مارکسی قدیم تہذیبی ورثے کی قدر نہیں کرتے۔ اس سلسلے میں انہوں نے لکھا کہ:

"جو لوگ مارکسزم سے محض سطحی واقفیت رکھتے ہیں وہ اس غلط فہمی میں مبتلا ہو سکتے ہیں کہ مارکسزم انسانیت کے قدیم ورثے کی قدر نہیں کرتا۔ مارکسزم کے مخالف اس پر اکثر یہ الزام لگاتے ہیں یہ الزام کس قدر بے بنیاد ہے۔ لینن نے ایک بار کہا تھا کہ ہمیں چاہیے کہ حسین چیزوں کو قائم رکھیں اور ان کو اپنے لیے مثال سمجھیں اور چاہے وہ پرانی ہی کیوں نہ ہوں انہیں نہ چھوڑیں۔" (مارکسی تنقید مشولہ مارکسزم اور ادب، ص 66)

اُردو کے مارکسی ناقدین میں مجنوں گورکھپوری اور احتشام حسین کا بھی شمار ہوتا ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے مارکس کے نظریات کی تفہیم و تعبیر کا کام کیا اور مارکس کے جدلیاتی مادیت کے فلسفہ کی وضاحت کی۔ وہ اُردو کے ایک اہم ناقد ہیں اور ان کی تنقید میں مارکسی اثرات کو واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ:

"مارکس اور اینگلز کی جدلیاتی مادیت (جس کا دوسرا نام تاریخی مادیت ہے) کا اصل مبحث تو اقتصادی اور معاشرتی حدوث و ارتقا ہے لیکن اس سے لازمی طور پر فنکار کا نظریہ بھی متاثر ہوتا ہے...... ہر تخیلی اکتساب اپنے زمانے کی مادی دنیا کا تخلیقی عکس ہوتا ہے۔"

(جدلیاتی مادیت اور جمالیات۔ مجنوں گورکھپوری بحوالہ جدید اُردو تنقید۔ اُصول و نظریات ص۔ 347)

سید احتشام حسین کی یہ اہمیت ہے کہ انہوں نے اپنی عملی تنقید کی بنیاد مارکسی نظریات پر رکھی۔ مارکس سماج کو حرکت میں دیکھتا ہے اور سماجی رشتوں میں تغیر اس کے نزدیک اہمیت کا حامل ہے۔ اس طرح ایک طبقے کے تعلقات کا دوسرے طبقے کے تعلقات پر اثر انداز ہونا لازمی ہو جاتا ہے اور ان اثرات کا پورا جال سا بن جاتا ہے جس میں تہذیب، فن اور ادب سب منسلک ہوتے ہیں۔ یہ وہ قدریں ہیں جن پر بنیادی مادّی اور اقتصادی رشتوں سے کسی دور کے سماج کی بنیاد ہوتی ہے۔ احتشام حسین نے لکھا ہے کہ:

"ادب کی سماجی اہمیت اس وقت تک سمجھ میں نہیں آسکتی جب تک ہم ادب کو باشعور نہ مانیں اس لیے ادب کا مادّی تصور سب سے زیادہ اس حقیقت پر زور دیتا ہے کہ ادب انسانی شعور کی وہ تخلیق ہے کہ جس میں ادیب اپنے ذہن سے باہر کے مادی اور خارجی حقائق کا عکس مختلف شکلوں میں مختلف فنی قیود اور جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ پیش کرتا ہے"۔

مارکسی تنقید کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ بنیادی طور پر اس نے یہ تسلیم کیا کہ فنکار اپنے طبقے اور اپنے زمانے کا عکاس ہوتا ہے۔ اس کی تحریر جمالیاتی حسن کے ساتھ اپنے عہد کے معتقدات اور توہمات کی بھی تصویر ہوتی ہے۔ اس لیے کسی عہد کے ادب یا فن کو سمجھنے کے لیے

اس عہد کی سماجی اور تہذیبی قوتوں پر نگاہ رکھنا ضروری ہے۔

10.3.2 ترقی پسند تنقید: دوسرا دور:

مارکسی تنقید اور ترقی پسند تنقید میں کوئی خاص فرق نہیں ہے اس لیے کہ ترقی پسند تنقید بھی مارکس کے جدلیاتی مادیت کے نظریے کو اہمیت دیتی ہے۔ اور ترقی پسند تنقید میں بھی انہیں ناقدین کے نام لیے جاتے ہیں جنہیں مارکسی ناقدین میں شمار کیا جاتا ہے۔ مارکسی اور ترقی پسند تنقید میں اگر کوئی فرق ہے تو اتنا ہے کہ ترقی پسند تنقید کا دامن زیادہ وسیع ہے۔ مارکسی نظریات ایک سماجی فلسفے سے تعلق رکھتے ہیں جبکہ ترقی پسند نقطۂ نظر اپنے کو صرف سماجی فلسفے تک محدود نہیں رکھتا۔ ترقی پسند تنقید سے اُردو تنقید کا ایک نیا سفر شروع ہوا جہاں ذوق و وجدان کے بجائے سماجی شعور، نفسیاتی تجزیے اور زندگی سے اس کے رشتے رہنما بنے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے ترقی پسند تنقید کے بارے میں لکھا ہے:

> "ترقی پسند تحریک نے لوگوں کو مطالعے کا شوق دلایا۔ اس نے تنقید کو محض لفظی یا صنعتی یا شعبدہ باز ہونے سے بچایا...... اس نے بتایا کہ تنقید محض گلستان میں کانٹوں کی تلاش نہیں ہے۔ یہ تنقید ذہنی صحت کا معیار قائم کرتی ہے اور تجربے کی قدر و حیثیت متعین کرتی ہے......۔"
>
> (ترقی پسند تحریک پر ایک نظر، مرتبہ قمر رئیس، ص،548)

پروفیسر آل احمد سرور ترقی پسند تحریک کے ہراول دستے کے نقاد ہیں۔ ان کی تنقیدی بصیرت کا ارتقا، ان کی فکر کی وسعت اور نئے تجربات کے لیے ان کا احترام ترقی پسند نقطۂ نظر سے کسب فیض کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ترقی پسند تحریک کی مہتم بالشان خدمات کا اعتراف کیا ہے۔ آل احمد سرور جدیدیت کے آغاز کے ساتھ اس رجحان میں شامل ہو گئے لیکن ایک ترقی پسند ناقد کی حیثیت سے ان کے جو کارنامے ہیں انہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ وہ اُردو تنقید کا ایک ایسا نام ہیں جو بحث کا موضوع ضرور رہا لیکن کبھی ان کی اہمیت میں شبہ کی کوئی گنجائش نہیں رہی۔ تنقید کے سلسلے میں ان کا نقطۂ نظر بہت واضح رہا ہے انہوں نے لکھا ہے کہ:

> "...... تنقید نہ وکالت ہے نہ عدالتی فیصلہ۔ یہ پرکھ ہے۔ نقاد مبصر ہوتا ہے۔ مبلغ یا مفتی نہیں ہوتا...... ہر اچھی تنقید ادب کی بقا اور ترقی کے لیے کچھ سماجی اخلاقی اور جمالیاتی قدروں پر زور دیتی ہے۔ اس کے لیے انسانیت اور تہذیب کا ایک جامع شعور درکار ہے۔"
>
> (ادب اور نظریہ، آل احمد سرور، صفحہ 7)

اس طرح آل احمد سرور ادبی اقدار کے تعین میں سماجی و اخلاقی قدروں پر زور دیتے رہے ہیں۔ ترقی پسند تنقید کا احاطہ بہت وسیع ہے اور اس میں مارکسی ناقدین کے ساتھ وہ ناقدین بھی آجاتے ہیں جو مارکسی یا کمیونسٹ نظریات سے براہ راست تعلق نہیں رکھتے۔
ترقی پسند تنقید نے بنیادی توانائی مارکس کے سماجی اور تاریخی نظریات سے ہی حاصل کی ہے اور اس نقطۂ نظر کو فروغ دینے میں انہیں ناقدین کا زیادہ ہاتھ رہا ہے۔ ترقی پسند تنقید ادبی مطالعہ کا ایک ایسا ذریعہ ہے جو سماجی مطالعے کو بھی اہمیت دیتا ہے اور فنی و جمالیاتی یا نفسیاتی مطالعے کو بھی۔ اس کی نگاہ میں ہر نقطۂ نظر کی اپنی حدود ہیں اور کوئی نقطۂ نظر حرف آخر نہیں ہے۔ وقت اور زمانے کے ساتھ اس میں تبدیلیاں ہوتی

رہتی ہیں۔ جیسے جیسے ہمارا علم وسیع ہوتا جاتا ہے ادبی تفہیم کے نئے نئے پہلو پیدا ہوتے جاتے ہیں۔ لیکن ادبی تخلیق میں بنیادی چیز اس کا زندگی سے تعلق، انسانیت کے لیے اس کی فکر مندی ہے۔ اسی لیے کسی عہد کا ادب ہو اس میں اس عہد کے اشارے پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ایک ترقی پسند نقاد ان اشاروں کے ذریعے اس عہد کی تخلیقات کا مطالعہ کرتا ہے۔

ترقی پسند ناقدین میں مارکسی نقطۂ نظر کے علاوہ بھی بہت سے ناقدین ہیں۔ سید اعجاز حسین، احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری ممتاز حسین، عبادت بریلوی، مجتبیٰ حسین، علی سردار جعفری، عزیز احمد، محمد حسن، ڈاکٹر سید محمد عقیل، علی جواد زیدی، وقار عظیم، اختر اورینوی اور بہت سے نام لیے جاسکتے ہیں۔ لیکن چونکہ ترقی پسند تنقید ایک طویل عرصے پر پھیلی ہوئی ہے یعنی 1936ء سے آج تک تقریباً ستر سال میں سیاسی افق پر نہ جانے کتنے رنگ آئے اور غائب ہوگئے۔ جس طرح اس عرصے میں کئی نسلیں شعور کی عمر کو پہنچ گئیں۔ اسی طرح ادبی نظریات میں کتنی ہی تبدیلیاں آئیں۔ ترقی پسند نقطۂ نظر نے ان سب سے استفادہ کیا اور تبدیل ہوتی ہوئی دنیا کے ساتھ نئی فکر کو بھی جذب کیا۔ اس میں شک نہیں کہ ترقی پسند تنقید میں زندگی اور ادب کے رشتے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ادب زندگی سے توانائی حاصل کرتا ہے اور اسے بہتر اور زیادہ خوبصورت بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ جن ناقدین کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ان کے بارے میں فرداً فرداً لکھنے کی گنجائش نہیں ہے لیکن قدیم وجدید ناقدین میں چند کے تنقیدی رویے کا ذکر کرنا ضروری ہے۔

ڈاکٹر اعجاز حسین قدیم وجدید تنقیدی نظریات کے لیے ایک پل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ادبی نظریات کے سلسلے میں وہ کبھی کسی انتہا پسندی کا شکار نہیں ہوئے۔ انہوں نے ہمیشہ اس بات پر زور دیا کہ ادب زندگی کا ترجمان ہوتا ہے جو اپنے گردو پیش اور مختلف تہذیبی وسماجی تبدیلیوں کی عکاسی کرتا ہے۔ انہوں نے اپنے متوازن رویے سے کئی نسلوں کو متاثر کیا۔

پروفیسر احتشام حسین اُردو تنقید میں ایک ستون کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے ترقی پسند رجحانات کے تحت نظریاتی تنقید کے اصولوں کو مرتب کرنے کی کوشش کی اور قدامت پسندی اور انتہاپسندی، ادب اور سماج کے مباحث میں ترقی پسند تنقید اور ادب کو واضح بنیادوں پر پیش کیا۔ ان کی تنقید میں ایک فلسفیانہ اور حکیمانہ شعور ملتا ہے۔ عملی تنقید میں بھی انہوں نے اپنے نقطۂ نظر کو توازن، اعتدال اور دیانت داری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انہوں نے اپنی تنقید میں سماجی نقطۂ نظر کے ساتھ ادب کے جمالیاتی و نفسیاتی پہلوؤں اور فنی حسن وخوبی پر بھی زور دیا۔ انہوں نے اُردو تنقید کو فنی و تشریحی اور توضیحی تنقید کے دائرے سے نکال کر سائنٹفک فکر سے آشنا کیا۔ ان کے کتابوں میں جوش ملیح آبادی کے علاوہ تنقیدی نظریات، اعتبار نظر، ادب اور سماج، تنقید اور عملی تنقید، روایت اور بغاوت، اور عکس اور آئینے بہت اہم ہیں۔

ترقی پسند ادب و تنقید کا متوازن نقطۂ نظر دینے والوں میں عزیز احمد کا نام آتا ہے۔ بنیادی طور پر انہوں نے ایک ناول نگار کی حیثیت سے شہرت پائی لیکن "ترقی پسند ادب" اور "اقبال ایک نئی تشکیل" ان کے اہم تنقیدی کارنامے ہیں۔ انہوں نے ایسے موقعے پر جب ترقی پسند نقطۂ نظر غیروں کے اعتراضات سے زیادہ ہم خیال لوگوں کی غلط تاویلات کا شکار ہو رہا تھا اپنی کتاب ترقی پسند ادب کے ذریعے حقیقت نگاری، انقلابی قدروں، جدید تحریک اور اُردو شعر و نثر کی مختلف اصناف میں ترقی پسندی کی وضاحت کرکے صحیح نقطۂ نظر کو پیش کیا۔

اختر انصاری بھی اہم ترقی پسند نقاد ہیں۔ انہوں نے اپنی تصنیفات، افادی ادب،، ادبی ڈائری، حالی اور نیا تنقیدی شعور اور اپنے دوسرے مضامین کے ذریعے ادب اور تنقیدی نظریات کی وضاحت کی اور ترقی پسند تحریک میں جو انتہاپسندانہ رویہ آگیا تھا اس کی سختی سے

مخالفت کی۔

سردار جعفری ترقی پسند نقطۂ نظر کے بڑے حامیوں میں ہیں۔ انہوں نے اپنے مضامین اور تحریروں کے ذریعے ترقی پسند نقطۂ نظر کو عام کیا اور ادب کو ان کے ذریعہ پرکھنے کی کوشش کی۔ قدیم ادب، کلاسکی ادبی قدروں اور ترقی پسندی کے مفہوم کے بارے میں ان کے نظریات پر شدید اعتراضات بھی ہوئے۔ ان کی تنقیدی اہمیت ان کے اخلاقی مضامین سے نہیں بلکہ کبیر بانی، میرؔ اور دیوان غالب کے دیباچے کی شکل میں شامل ان کے مضامین سے ہے جہاں انہوں نے قدیم ادب کے مطالعے اور ان کی قدروں کے تعین میں ایک ترقی پسند نقطۂ نظر پیدا کرنے کی کوشش کی۔ علی سردار جعفری کا ایک بڑا تنقیدی کارنامہ اقبالؔ کی بازیافت ہے۔ شروع میں بعض ترقی پسند ناقدوں نے اقبالؔ کے کلام اور فلسفۂ زندگی پر طرح طرح سے اعتراضات کیے تھے۔ یہ سردار جعفری کا کارنامہ ہے کہ ایک ایسے زمانے میں اقبال کی بازیافت کی اور ان کی شاعری کے ملک دوست اور انسانیت دوست پیغام کو پیش کرکے، سیاسی طور پر ان کے خلاف بنائی گئی فضا کو توڑنے کا کام کیا۔

مجتبیٰ حسین نے اپنے مضامین کے ذریعے ترقی پسند نقطۂ نظر کی ترویج کی۔ ادب و آگہی، کے ان کے مضامین، ان کے معاشرتی و تہذیبی شعور اور ادب و زندگی کے گہرے ربط کی نشاندہی کرتے ہیں۔ علی جواد زیدی اور اختر اورینوی بھی ان ناقدین میں ہیں جو ترقی پسند نقطۂ نظر سے متاثر رہے ہیں اور اپنی تحریروں میں ماحول، وقت اور زمانے کو فنی و جمالیاتی اقدار کے ساتھ اہمیت دیتے رہے ہیں۔

10.3.3 سماجیاتی تنقید: ترقی پسند تنقید کا تیسرا دور:

ترقی پسند تنقید کا تیسرا دور تنقید نگاروں کی تعداد کے لحاظ سے سب سے بڑا دور ہے۔ اس کے علاوہ اس کی یہ بھی اہمیت ہے کہ اس میں ترقی پسندی کی بازیافت اور اس کی نئی تفہیم و تعبیر کا کام ہوا۔ اس دور میں بھی ترقی پسند نقطۂ نظر کو سیاسی و سماجی تبدیلیوں کے تحت بعض انتہا پسند رویوں کی مخالفت کا شکار ہونا پڑا۔ اس زمانے میں بعض نئے تنقیدی رجحانات بھی سامنے آئے جن میں نفسیات اور لسانیات کے زیر اثر رجحانات کو مقبولیت حاصل ہوئی۔

ادب کا تعلق جذبہ واحساس سے ہے اور جذبہ یا احساس کوئی جامد شئے نہیں ہے۔ اسی لیے ادب کو پرکھنے کے اصول بھی جامد اور بے لوچ نہیں ہوسکتے۔ ترقی پسند ناقدین نے ہمیشہ اس بات کو پیش نظر رکھا ہے اور تنقیدی تجزیے میں نئے علوم اور نئے انکشافات سے استفادہ کیا ہے۔ اس دور کے ناقدین، نئی ترقی پسندی، کے معمار ہیں۔ جن کے تجزیے کی ہمہ جہتی ان کی تنقید کو سائنٹفک اور ادبی تفہیم کے لیے زیادہ قابلِ قبول بناتی ہے۔ اس دور کے اہم ناقدین میں ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر سید محمد عقیل رضوی، ڈاکٹر قمر رئیس، محمد علی صدیقی، شارب ردولوی کے نام لیے جاتے ہیں۔

یہ عہد اس لیے بھی اہم ہے کہ اس میں ادبی مطالعے یا تنقید کے بہت سے نئے پہلو سامنے آئے۔ مغربی اثرات کے تحت بعض تنقیدی نقطہ ہائے نظر مثلاً لسانیاتی تنقید، اسلوبیاتی تنقید اور ساختیاتی تنقید جس سرعت سے ہمارے مطالعے کا موضوع بنے اسی تیزی سے ختم ہوگئے۔ ادب میں کوئی چیز اس طرح ختم نہیں ہوتی جس طرح بعض خارجی چیزیں ہماری زندگی میں آتی جاتی رہتی ہیں۔ ادب میں ہر رجحان وہ خواہ کتنی ہی مختصر مدت کے لیے کیوں نہ آیا ہو اپنا اثر چھوڑ جاتا ہے۔ اس طرح یہ فائدہ ہوتا ہے کہ تنقیدی نظریات میں گہرائی اور وسعت آتی جاتی ہے۔ ان نظریات کا اثر ترقی پسند نظریات پر بھی پڑا اور اس طرح ترقی پسند نقطۂ نظر کا دامن وسیع ہوتا گیا۔

ڈاکٹر محمد حسن نئے ترقی پسند ناقدوں میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ اُردو میں مارکسی تنقید کی تشریح و تعبیر کا کام بھی انہوں نے کیا ہے۔ ان کے مضامین کے مجموعے "ادبی تنقید" میں شامل ان کا مضمون، مارکسی تنقید، اس نقطۂ نظر کو پیش کرنے والا اہم مضمون ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے یہاں ایک نئی فکر ہے۔ وہ ہمیشہ ادبی مسائل پر غور کرتے ہیں اور ادبی تفہیم کے نئے گوشے نکالنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ انہوں نے مارکسی نقاد کی حیثیت سے تنقید نگاری کی ابتدا کی لیکن نئے علوم اور اثرات کے تحت ترقی پسند نظریہ تنقید کو نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ انہوں نے نظریاتی اور عملی تنقید پر بہت سے مضامین اور کتابیں لکھی ہیں اور تنقید کو زیادہ واضح اور قابل قبول بنایا ہے۔ وہ اپنی تنقید میں ادب، زندگی، سماج، ماحول یا زمانے کے کسی پہلو کو نظر انداز نہیں کرتے اور نہ کسی فن پارے کے اچھے اور خراب ہونے کا فتویٰ دیتے ہیں۔ انہوں نے اُردو میں سماجیاتی تنقید کا نقطۂ نظر پیش کیا جو آج تنقید کے ایک اہم رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔

یہاں پر سماجی تنقید اور سماجیاتی تنقید کے فرق کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ترقی پسند تنقید نے ابتدا میں سماجی مطالعے اور سماجی تنقید پر زور دیا تھا۔ جس کے تحت کسی عہد کے سیاسی، تاریخی اور سماجی عناصر کو شاعر و ادیب کی تخلیق میں تلاش کیا جاتا تھا اور بعض اشارات اور تلازمات کو ان کے سماجی سیاق میں رکھ کر تخلیق کار کی سماجی حیثیت پر روشنی ڈالی جاتی تھی۔ اس زمانے کے مضامین میں بلکہ آج بھی بہت سے مضامین اور کتابوں میں شاعر و ادیب کے عہد کے تاریخی و سماجی اثرات کی تفصیل سے نشاندہی کی جاتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ادبی سماجیات کے تحت ادبی تخلیقات کے سماجیاتی مطالعہ کی طرف توجہ دلائی۔ انہوں نے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> " ادبی سماجیات ادب کو سماج کے رشتوں سے اور سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش ہے۔ ادبی سماجیات ادب کا مطالعہ سماج کے وسیلۂ اظہار کے طور پر نہیں کرتی بلکہ اس کے آئینہ میں عصری مسائل، اقدار حیات، بدلتے ہوئے ذوق سلیم، اور ان کے محرکات کو پرکھنا اور پہچانا بھی چاہتی ہے۔ انداز بیان اور تکنیک کے بدلتے ہوئے تصورات بھی اسی دائرے میں آتے ہیں۔"
> (ادبی سماجیات، ڈاکٹر محمد حسن، صفحہ 13)

ادبی سماجیات یا سماجیاتی تنقید کا موضوع بہت وسیع ہے۔ وہ تخلیق کے مطالعے کے وقت تخلیق کار کو نظر انداز نہیں کرتی بلکہ ان کے پیشے، طبقے اور ان کے دیہی و شہری رشتے اور اس زندگی کے طور و طریق کو سامنے رکھ کر نتائج اخذ کرتی ہے جس سے ادبی مطالعہ کی ایک نئی تصویر سامنے آتی ہے۔

ادبی سماجیات کا ایک بہت اہم پہلو وہ ادارے ہیں جو کسی عہد میں ادیب اور ادبی اداروں کی سرپرستی کرتے ہیں۔ بظاہر یہ پہلو ادب یا تنقید سے متعلق نظر نہیں آتا لیکن اگر غور کیا جائے تو اس کے بڑے دوررس نتائج سامنے آتے ہیں۔ مثال کے طور پر قدیم زمانے میں ادیبوں کی سرپرستی کا ذریعہ دربار تھے۔ اس عہد کے سماجیاتی مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مبالغہ، خوشامد اور قصیدہ گوئی کے فروغ کا سبب وہ درباری سرپرستی ہی ہے۔ اس طرح آج جو ادارے سرپرستی کرتے ہیں وہ کچھ خاص نقطۂ نظر کے ادیبوں کی مختلف انداز سے پذیرائی کرتے ہیں۔ جس سے لوگوں میں ان مراعات اور انعامات کو حاصل کرنے کی تمنا بیدار ہوتی ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن نے اپنی تحریروں میں سماجیاتی تنقید کے ساتھ ایک Total Criticism کا نظریہ دیا جس کا مقصد یہ تھا کہ ادبی

مطالعے کے جتنے پہلو بھی ہیں وہ کسی نہ کسی طرح ہم رشتہ ہیں اور کسی ادبی فن پارے کے بارے میں کوئی فیصلہ کرتے وقت ان تمام پہلوؤں پر نگاہ رکھنی چاہئے۔

ڈاکٹر قمر رئیس اُردو کے اہم فکشن ناقدین میں ہیں۔ پریم چند کی ناول نگاری پر ان کی کتاب کو پریم چند شناسی میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ انہوں نے مختلف تنقیدی موضوعات پر لکھا ہے۔ وہ ایک واضح تہذیبی و تنقیدی شعور رکھتے ہیں۔ قمر رئیس کے تنقیدی مضامین ان کے وسیع مطالعے اور تنقیدی تجزیوں میں ان کی وسعتِ نظر کی نشاندہی کرتے ہیں۔ وہ تنقید میں خارجی قوتوں اور تہذیبی عوامل کے اثرات کے ساتھ بدلتی ہوئی ادبی اور داخلی قدروں کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے یہاں ادبی روایت اور فنی اقدار کی یکساں اہمیت ہے۔ وہ عصری مسائل کو بدلتی ہوئی زندگی کے محرکات کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ ان کی نگاہ میں ادبی تخلیق اپنے عہد کی سماجی تفسیر و تنقید ہوتی ہے خواہ اس میں باطنی تجربے اور داخلی حقیقت کا اظہار کتنی ہی نزاکت اور تہہ داری سے کیوں نہ ہو۔

نئی ترقی پسند تنقید اور سماجیاتی تنقید میں ڈاکٹر سید محمد عقیل رضوی بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کی پہلی شناخت ایک مارکسی نقاد کی حیثیت سے ہے۔ وہ مغربی و مشرقی تنقید پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ انہوں نے ادب و تنقید کے جدید مسائل پر بہت لکھا ہے۔ ان کی کتاب "نئی علامت نگاری"۔ "تنقید اور عصری آگہی"۔ "اُردو مرثیے کی سماجیات" "ادب کے جدید مسائل پر اہم کتابیں ہیں۔ ڈاکٹر عقیل ادب کے مطالعے کے سلسلہ میں بنیادی طور پر سماجی اثرات کو اہمیت دیتے ہیں اور اسی سماجی اثرات سے وہ سماجیاتی مطالعے تک کا سفر طے کرتے ہیں۔ مرثیے کی ادبی سماجیات، کسی فن پارے کی سماجیاتی تنقید پر مبنی شاید پہلا مطالعہ ہے۔ اس لیے کہ اتنے مبسوط طریقے پر کوئی دوسری چیز سامنے نہیں آئی۔ مرثیے کے سماجیاتی مطالعے میں بعض خدشات بھی تھے اس لیے کہ مرثیہ ایک طرف مذہبی جذبات سے تعلق رکھتا ہے لیکن ڈاکٹر عقیل رضوی نے ایک غیر جانب دار ناقد کی طرح مرثیہ کا مطالعہ کیا جس سے بعض ایسے تلازمات، حوالے اور اشارے سامنے آئے جن کی سماجی معنویت پر غور نہیں کیا گیا تھا۔ ایک مخصوص عہد میں جس طرح شعوری طور پر علامتی اظہار کو فروغ دیا گیا اور ابہام کو ادب کا جز بنادیا گیا اس کی انہوں نے سخت الفاظ میں مخالفت کی۔ وہ جمالیاتی اور فنی قدروں کا احترام کرتے ہیں لیکن سماجی شعور اور ادب کے کمٹمنٹ کو لازمی سمجھتے ہیں۔

شارب ردولوی کا کام تنقیدی نظریات سے متعلق ہے۔ ان کی کتاب جدید اُردو تنقید اصول و نظریات، مختلف تنقیدی دبستانوں کو سمجھنے کی ایک اہم کوشش ہے۔ ان کا تعلق بھی اُردو کے ترقی پسند ناقدین سے ہے۔ انہوں نے اپنی کتابوں تنقیدی مطالعے، تنقیدی مباحث، مراثی انیس میں ڈرامائی عناصر، مطالعہ ولی افکار سودا، جگر فن اور شخصیت وغیرہ میں بنیادی طور پر سماجی نقطۂ نظر سے موضوعات کا مطالعہ کیا ہے۔ وہ اپنے مطالعے میں جمالیاتی، فنی اور سماجیاتی مطالعے کو بھی نظر انداز نہیں کرتے اس لیے ان کے یہاں ایک وسیع ترقی پسند نقطۂ نظر پایا جاتا ہے۔

10.4 سائنٹفک تنقید

سائنٹفک تنقید، اُردو تنقید کا ایک اہم اور قابلِ ذکر دبستان ہے۔ ہر چند کہ ہمارے ہاں مشرقی تنقید میں بھی سائنٹفک تنقید کے

دھندلے دھندلے خدوخال کہیں کہیں ملتے ہیں لیکن ہم نے مغربی ادب اور تنقید سے جن دبستانوں کو قبول کیا ہے ان میں سائنٹفک تنقید کو امتیازی اور نمایاں مقام حاصل ہے۔ جب ہم تنقید کے ساتھ لفظ "سائنٹفک" استعمال کرتے ہیں تو اس سے مراد کچھ اور ہو جاتی ہے۔ ہمارے ہاں تنقید کے کئی دبستان ہیں، تاثراتی تنقید، ادبی تنقید، مارکسی تنقید، نفسیاتی تنقید، ہئیتی تنقید، تقابلی تنقید اور اب اسلوبیاتی تنقید، ساختیاتی تنقید اور قاری اساس تنقید وغیرہ۔ تاہم سائنٹفک تنقید کی اپنی اہمیت اور انفرادیت ہے۔ سائنٹفک تنقید میں کسی واضح رجحان، میلان یا تحریک سے وابستہ ہوئے بغیر خالص کسی علمی ادبی اور فنی زاویہ سے ادبی فن پاروں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ اس کا مفہوم یہ نہ لیا جائے کہ ناقد کا کوئی موقف نہیں ہے بلکہ کہنا یہ ہے کہ ہم نے جو اصول طے کیے ہیں وہ کسی غیر ارادی اور اتفاقی تحریک کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ اصول مختلف فنی کارناموں کی تخلیق کے تمام انفرادی اور اجتماعی اسباب کے غیر جانبدارانہ اور معروضی تجزیے کے حامل ہیں۔ سائنٹفک تنقید میں کسی فرد یا نظریہ پر اصرار نہیں کیا جاتا بلکہ یہ سمجھا جاتا ہے کہ چونکہ مادی اسباب شعور کو متعین کرتے ہیں اور مادہ تغیر پذیر ہے اس لیے مادہ اور شعور کے باہمی عمل اور ردِ عمل سے جو اثرات مرتب ہوتے ہیں ان کی اہمیت ہے۔ جہاں تک شعور کا تعلق ہے شعور انفرادی بھی ہوتا ہے اور اجتماعی بھی اور اجتماعی شعور، انفرادی شعور کی تعمیر و تشکیل میں اپنا حصہ ادا کرتا ہے۔ سائنٹفک تنقید کے نزدیک کوئی فن پارہ کسی نہ کسی نظریہ کا حامل ضرور ہوتا ہو لیکن سائنٹفک تنقید کے نزدیک شعر و ادب میں نظریات اور میلانات براہِ راست جگہ نہیں پاتے۔ ہاں ادب پارہ کا جائزہ لیتے ہوئے متن اور اقدار کو معروضی زاویہ سے جانچا پرکھا جاسکتا ہے۔ سائنٹفک تنقید اُن تاریخی اور معاشرتی عوامل سے صرفِ نظر نہیں کرتی جن میں ادیب اور نقاد سانس لیتے اور ادب پارہ جنم لیتا ہے۔

سائنٹفک نقاد جمالیاتی پہلوؤں کو بھی ملحوظ رکھتا ہے لیکن اپنی زبان کو تشبیہات، استعارات اور تلمیحات وغیرہ سے ممکنہ طور پر دور رکھتا ہے۔ گویا اس کی زبان رنگین، مقفٰی، مرصع اور مسجع نہیں ہوتی۔ ہم سطور بالا میں مادی اسباب کا ذکر کر چکے ہیں۔ سائنٹفک نقاد ان مادی اسباب و محرکات کے فنکار پر مرتب ہونے والے اثر پر بھی نظر رکھتا ہے۔ سائنٹفک تنقید دراصل سائنسی تنقید ہے۔ سائنس کسی شئے کی حقیقت کو دیکھنے سمجھنے اور اس پر غور کرنے کے بعد نتائج اخذ کرتی ہے۔ مشاہدے، تجربے اور تجزیے کے بغیر حقیقت کی تلاش اور حقائق تک رسائی ممکن نہیں۔ جب یہ صورتِ حال ہو تو نقاد اپنی نظر، اپنی پسند اور اپنے ذوق سے کام کم لیتا ہے اور معروضی اور دوٹوک رویہ اختیار کرتے ہوئے ادب پارہ کا مطالعہ کرتا ہے۔ اس معروضی اور دوٹوک مطالعہ میں ادب پارہ کے جمالیاتی پہلوؤں، فنی جہات، لسانی خصوصیات اور انفرادی ذوق پر بھی بحث ہوتی ہے۔ یوں جمالیات سے رشتہ نہ رکھتے ہوئے بھی نقاد اور اس کا زاویہ نظر جمالیاتی شعور سے مربوط ہو جاتا ہے۔ اسی طرح خواہ سائنٹفک تنقید کا تحلیل نفسی سے کوئی تعلق نہ ہو لیکن باشعور سائنٹفک نقاد نفسیاتی تحلیل سے بھی حسبِ ضرورت کام لیتا ہے۔

ادب، زندگی کا عکاس ہے، ترجمان ہے، آئینہ دار ہے۔ زندگی کے خوب و خراب، نشیب و فراز اور نور و نار کی جتنی بہتر اور عمدہ جلوہ گری ادب میں ہوتی ہے کسی اور میں نہیں۔ اس لیے سائنٹفک نقاد ان میں نہیں جو ادب کا رشتہ معاشرہ سے نہیں جوڑتے۔ سائنٹفک نقاد تو ادب، ادیب اور قاری کو ایک دوسرے سے مربوط و منسلک رکھتا ہے۔ فی زمانہ قاری کی گمشدگی یا قاری کی موت کی جو باتیں ہو رہی ہیں، سائنٹفک نقاد کے نزدیک یہ بے معنی ہیں۔ ان کی کوئی اہمیت نہیں کیونکہ ادب اور ادیب کو معاشرے سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ معاشرے کا جزو ہوتے ہیں۔ سائنٹفک نقاد کے نزدیک، فنکار معاشرے سے اثرات قبول کرتے ہوئے ہی ادب کی تخلیق کر سکتا ہے۔ اس

لیے سائنٹفک تنقید، ترقی پسند تنقید اور مارکسی تنقید سے کسی حد تک قریب ہو جاتی ہے۔ معاشرے سے اپنے اس رشتہ کا مطلب یہ ہے کہ ادیب ہی کے لیے نہیں، نقاد کے لیے بھی گہرے سیاسی، معاشی، معاشرتی اور تاریخی شعور کا حامل ہونا ضروری ہے۔ اور پھر اس کو اپنے آس پاس اور اطراف و اکناف کا کماحقہ مطالعہ کرنا بھی ہے کہ جو کچھ ارد گرد ہو رہا ہے ادیب اس کو کہاں تک انگیز کرتا اور اپنے مشاہدات محسوسات، تاثرات اور تجربات کو ادب کی صورت میں زمانے کے آگے پیش کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہ لیا جائے کہ سائنٹفک نقاد اپنے نظریات اور میلانات کا پروپیگنڈہ کرتا ہے۔ وہ ایسا سوچ بھی نہیں سکتا۔ یہاں بھی معروضیت سے اپنا دامن چھڑائے بغیر سائنٹفک نقاد معاشرے کے صحت مند مثبت، اعلیٰ اور ارفع اقدار کو عام کرنے کی سعی کرے گا تاکہ یہ اقدار نشو و نما پائیں اور معاشرہ، صالح اور زندگی کے چیلنجوں کا سامنا کرنے کے لیے تیار ہو۔ وہ حسن، خیر اور سچائی کو معاشرہ میں پھلتے پھولتے دیکھنے کا متمنی ہوتا ہے۔ سائنٹفک نقاد صرف ادب پارے ہی کو ملحوظ نہیں رکھے گا بلکہ سماجی علوم پر بھی اس کی نظر ہوگی۔ ہاں وہ انتہا پسندی سے کام نہیں لے گا بلکہ متوازن اور معتدل قرینے سے اپنے زاویۂ نظر اور اپنی بات کو پیش کرے گا۔

سائنٹفک نقاد، زندگی کے حرکی ہونے پر ایقان رکھتا ہے اور ادب کو بھی وہ نمو پذیر متصور کرتا ہے۔ لہٰذا وہ ادب میں جمود کی باتیں بھی نہیں کرتا۔ بلکہ زندگی کے نئے تقاضوں اور بدلتے ہوئے عصری حالات سے رشتہ جوڑتے ہوئے وہ آگے بڑھے گا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ زندگی کو رد کرتا ہے اور نہ یہ بات کہ وہ روایات کا اسیر ہوتا ہے بلکہ سائنٹفک نقاد روایت سے مناسب انداز میں اخذ و استفادہ کرتے ہوئے نئے رجحانات سے ان کو آمیز کرتا اور من حیث المجموع ایک بہتر صورت ہمارے سامنے لاتا ہے۔ وہ غیر ضروری جذباتیت اور نری ہئیت پرستی کے قطعاً خلاف ہوتا ہے۔ تعقل پرستی، واقعیت پسندی اور حقیقت نگاری سے اس کے قلم کا رشتہ ہمیشہ جوان اور شاداب رہتا ہے۔ اس وجہ سے سائنٹفک نقاد کی زبان و بیان بھی جداگانہ ہے۔ اس کی بات میں وضاحت اور قطعیت دونوں پائے جاتے ہیں اور وہ سلاست اور سادگی سے کام لیتے ہوئے تنقید کو بوجھل اور گراں ہونے سے محفوظ رکھتا ہے۔ وہ اشارات و کنایات سے خود کو دور رکھتا ہے کہ ادب کی طرح تنقید بھی زندگی کی قدروں کی آئینہ دار اور ترجمان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سائنٹفک تنقید ادب کی پرکھ کے لیے اچھا اور کارآمد وسیلہ متصور کی جاتی ہے۔ اس میں بعض اور تنقیدی دبستانوں کی جھلک ملنے کے باوصف اس کی اپنی شناخت اور پہچان ہے۔ قطعی طور پر تو کوئی دبستان ایسا نہیں کہ ادب کی پرکھ اور تجزیہ کے لیے حرفِ آخر ثابت ہو لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ سائنٹفک تنقید سے ادب کی تفہیم میں بغایت مدد ملتی ہے۔ اور سائنٹفک تنقید ادب کی معیار بندی کا ایک اہم زاویہ ہے۔

10.5 اردو میں سائنٹفک تنقید

مغرب میں سائنٹفک تنقید کو کبھی غیر معمولی مقام و مرتبہ حاصل تھا اور وہاں یہ تنقید کا موثر اور مقبول ترین دبستان تھا۔ لیکن اب جب کہ ساختیاتی، اسلوبیاتی اور قاری اساس تنقید جیسے میلانات سامنے آرہے ہیں سائنٹفک تنقید کا شہرہ نسبتاً کم ضرور ہوا ہے لیکن اس کی اہمیت اور شعر و ادب کے تفہیم و تجزیہ میں اس کی افادیت کا ایک زمانہ قائل ہے۔ مغرب میں سائنٹفک تنقید کے ابتدائی نقادوں میں میتھو آرنلڈ کا نام سرِ فہرست ہے۔ ایلیٹ کے ہاں بھی سائنٹفک تنقید کے رجحانات ملتے ہیں۔ اُردو میں بھی مغربی اثرات کے باعث سائنٹفک

تنقید روشناس ہوئی اور ہمارے ہاں بھی کئی نقادوں نے اس دبستان سے وابستگی اختیار کی۔ کئی ایک کے ہاں دیگر رجحانات کے ساتھ سائنٹفک رجحان بھی ملتا ہے۔ اب ہم اُردو میں سائنٹفک تنقید سے تعلق رکھنے والے چند ناقدین کے حالاتِ زندگی اور کارناموں پر اختصار کے ساتھ روشنی ڈالیں گے۔

10.5.1 سید عبداللہ:

ڈاکٹر سید عبداللہ کا تعلق بنیادی طور پر فارسی سے تھا۔ انہوں نے فارسی ادب کی تحقیق میں عمر عزیز کا بڑا حصہ گزارا۔ فارسی کے نامور محققین میں ان کا شمار ہوتا ہے لیکن عجیب اتفاق یہ ہوا کہ وہ پنجاب یونیورسٹی (پاکستان) میں اُردو کے پروفیسر ہوئے۔ سید عبداللہ نے نظریاتی اور اصولی مباحث کم ہی کیے ہیں۔ ان کے مضامین عملی تنقید کا عمدہ نمونہ قرار دیے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر عبداللہ ادب اور زندگی کے رشتے کے قائل ہیں وہ معاشرتی سیاسی اور تہذیبی حالات پر زور دیتے ہیں اور ان کے بموجب یہی حالات ادیب کو لکھنے پر آمادہ کرتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں توضیحی پہلو بھی ملتا ہے لیکن سائنٹفک طرزِ تنقید ان کے ہاں واضح ہے۔ وہ اُردو کے اہم سائنٹفک نقادوں میں شمار کیے جاتے ہیں سائنٹفک تنقد کی بنیادوں کو مستحکم کرنے میں ڈاکٹر عبداللہ کا بڑا حصہ ہے۔ ان کی عملی تنقید کے مضامین اس کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ اُردو اور فارسی کے علاوہ انگریزی پر بھی سید عبداللہ کو غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔ انگریزی شعر و ادب کا مطالعہ انہوں نے گہرائی سے کیا تھا۔ انہوں نے انگریزی میں بھی ایک کتاب تحریر کی۔ ان کے اُردو کے بیشتر مضامین انگریزی کی اسی کتاب سے اخذ بتائے جاتے ہیں۔ علاوہ ازیں بھی تحقیق کے اعلیٰ اصولوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے انہوں نے قلم اٹھایا۔ ان کی ایک اہم کتاب فارسی کے ہندو ادیبوں اور شاعروں کے بارے میں ہے جس سے ان کی دقیقہ ریزی آشکار ہے۔ یوں انہوں نے کئی ایسے ہندو ادیبوں اور شاعروں کو گمنامی کے غار سے باہر نکالا جن سے آج تک زمانہ واقف نہیں تھا۔ ان کی کتابوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے تلاش و تحقیق کی دشوار گزار منزلوں کو کس خوبی کے ساتھ طے کیا ہے۔ ان کی تحقیق اور تنقید میں شگفتگی پائی جاتی ہے۔ ان کا اسلوب دلکش ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنی تحقیق سے جو چراغ روشن کیے اس سے ان کے مطالعہ کی وسعت، نظر کی گہرائی اور اسلوب کی دلآویزی ظاہر ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کا سائنٹفک تنقید میں اونچا مرتبہ ہے۔

10.5.2 سید اعجاز حسین:

سید اعجاز حسین 1898ء میں راجہ پور، الہ آباد میں پیدا ہوئے۔ اعجاز حسین کی تعلیم الہ آباد اور پھر علی گڑھ میں ہوئی۔ 1929ء میں داخلہ لیا لیکن ڈگری نہ لے سکے۔ جو کچھ کام کیا بعد میں کتابی صورت میں "آئینہ معرفت" کے عنوان سے شائع کر دیا۔ یہی اعجاز حسین کی پہلی کتاب تھی جو "تصوف کا اثر اُردو شاعری پر" سے متعلق تھی۔ 1934ء میں مختصر تاریخ اُردو ادب شائع کی جس کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ تیسری کتاب "نئے ادبی رجحانات" ہے جس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے۔ 1954ء میں انہوں نے "مذہب اور شاعری" جیسی کتاب لکھی۔ اسی کتاب پر انہیں ڈاکٹریٹ کی ڈگری ملی۔ ان کی دیگر کتابوں میں "اُردو ادب آزادی کے بعد"، "ادبی ڈرامے"، "اُردو شاعری کا سماجی پس منظر" اور خود نوشت "میری دنیا" ہے۔ اپنے ادبی نظریات میں سید اعجاز حسین آزاد منش اور نرم طبیعت کے مالک تھے۔ ہر چند کہ انہوں نے تحقیق پر زیادہ توجہ دی لیکن ایک ناقد کی حیثیت سے بھی وہ اپنا مقام رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں تھوڑا بہت تاثراتی انداز بھی ملتا ہے لیکن اپنی

روشن خیالی کے باعث وہ قدرے ترقی پسند اور زیادہ تر سائنٹفک میلان کے حامل ہیں۔ وہ مصلحتوں کے قائل نہیں، جرات اور بے باکی سے کام لیتے ہیں۔ تاریخی اور عمرانی پہلوؤں پر زور دیتے ہیں۔ ان کا سماجی شعور غیر معمولی تھا۔ ان کے ہاں حالی اور آزاد کی روایات کی پیروی ملتی ہے۔

10.5.3 اختر حسین رائے پوری:

اختر حسین رائے پوری 1912ء میں رائے پور میں پیدا ہوئے۔ تعلیم کی تکمیل کے بعد انہیں ریاست حیدرآباد سے اعلیٰ تعلیم کے لیے پیرس جانے کی خاطر وظیفہ ملا۔ چنانچہ انہوں نے پیرس سے ڈی۔ لٹ کی ڈگری حاصل کی۔ پیرس سے واپسی کے بعد انہیں آل انڈیا ریڈیو میں ملازمت ملی۔ بعد ازاں انہوں نے حکومت ہند کے شعبۂ تعلیمات میں نائب معتمد کا عہدہ سنبھالا۔ اختر حسین رائے پوری نے تقسیم ہند کے بعد پاکستان کا رخ کیا اور وہاں بھی محکمہ تعلیمات میں اعلیٰ منصب پر فائز ہوئے۔ ان کے نزدیک ادب کا مقصد صرف تفریح طبع اور جمالیاتی حس کی تسکین نہیں بلکہ ان کے نزدیک ادب اور انسانیت کے مقاصد ایک ہیں، ادب کے حدود غیر متعین ہیں اور ادب ہی زندگی کی رہنمائی کر سکتا ہے۔ ان کے نزدیک ادب میں زندگی کے حقائق اور آس پاس کی عکاسی ہونی چاہیے۔ یوں اختر حسین رائے پوری کے ہاں مارکسی نظریات بھی ملتے ہیں بلکہ ان کی کتاب "ادب اور انقلاب" تو اُردو میں ترقی پسندی اور اشتراکی نظریۂ حیات اور نظریۂ ادب کا اعلان نامہ متصور کی جاتی ہے مگر اپنی جذباتیت کے باعث وہ اشتراکی نظریہ کے محض مبلغ بن کر رہ گئے۔ کہیں کہیں تو جذباتیت کی لہر نہایت شدید ملتی ہے۔ ان کی تحریروں میں سائنٹفک انداز تنقید واضح ہے۔ اختر حسین رائے پوری کا مطالعہ وسیع اور نظر گہری ہے۔ پھر یہ کہ انہوں نے مختلف ممالک اور زبانوں کے ادب کے مطالعہ سے اپنی نگاہ میں وسعت پیدا کی۔ ان کے ہمعصروں کے یہاں بہت کم کے پاس یہ بات ملے گی۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ انہوں نے اُردو تنقید کے انداز نظر کو بدل دیا۔ وہ ادب کو زندگی کا ترجمان قرار دیتے ہیں۔ زندگی کے مسائل و معاملات، معاشرہ کے اقتصادی حالات کی روشنی میں وہ ادب کے کردار کو اہم قرار دیتے ہیں۔ زندگی سے ہٹ کر وہ ادب کا تصور ہی نہیں کرتے بلکہ ادب کو زندگی کی کشاکش میں حصہ لینے پر زور دیتے ہیں تاکہ زندگی کو بہتر سے بہتر منزلوں کی طرف گامزن کیا جائے اور انسانیت کی فلاح کی راہیں نکل آئیں۔ اختر حسین رائے پوری اپنے نظریات پر اٹل رہے جس کا اظہار ان کی عملی تنقید میں بھی ہوتا ہے۔ ان کے مضامین کا ایک اور مجموعہ "سنگ میل" ہے۔ اس میں بھی عملی تنقید کے اچھوتے نمونے ملتے ہیں۔ اختر حسین رائے پوری کے مضامین کا ہندوستان کی کئی زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ انہوں نے افسانہ نگاری بھی کی۔ ان کے افسانوں کے بھی دیگر زبانوں میں ترجمے ہو چکے ہیں۔ کسی زمانے میں انہوں نے سالہ، اُردو میں "ناخدا" کے قلمی نام سے کتابوں پر تبصرے بھی کیے۔ ان کی تحریروں میں توازن کی کمی پائی جاتی ہے۔ اپنی انتہا پسندی کی وجہ سے ان کے موقف پر اثر پڑا۔

10.5.4 سید احتشام حسین:

سید احتشام حسین 21/ اپریل 1912ء کو قصبہ ماہل، اعظم گڑھ، اترپردیش میں پیدا ہوئے۔ تعلیم اعظم گڑھ اور الہ آباد میں ہوئی۔ ایم۔ اے کامیاب کرنے کے بعد 1936ء میں لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ اُردو میں لکچرر مقرر ہوئے اور یہیں 1961ء میں پروفیسر اور

صدر شعبۂ اُردو کی حیثیت سے تقرر عمل میں آیا۔ وہ ہمارے پہلے نقاد ہیں جنہوں نے تنقید کو پروپیگنڈہ نہیں بننے دیا۔ اور اُردو میں سائنٹفک تنقید کی بنیادیں مستحکم کیں۔ ان کی تحریروں میں غور و فکر کا عنصر غالب ہے۔ خیالات کی پختگی، سلجھی ہوئی ذہنیت معروضیت اور دلچسپ انداز تحریر کی وجہ سے انہوں نے اُردو تنقید کو اعتبار بخشا۔ وہ اپنے مضامین میں ہئیت اور مواد دونوں کی اہمیت کو واضح کرتے ہیں۔ انہوں نے سماج اور ادب کے رشتہ پر زور دیا ان کا ذہن صاف اور دلائل معقول ہوتے ہیں۔ انہوں نے وسیع النظری سے کام لیا اور مارکس اور مغربی نظریات سے متاثر ہونے کے باوصف مشرقی تنقیدی زاویوں کو ملحوظ رکھا اور سائنٹفک طرز کو اختیار کیا۔ ان کے اسلوبِ بیان میں وزن اور وقار ہے۔ وہ اپنی بات کو شدت لیکن وضاحت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ مختصر یہ کہ حالی، آزاد اور شبلی نے جن ابعاد کی طرف رہنمائی کی تھی، احتشام حسین نے ان راہوں کو روشن رکھا۔ سید احتشام حسین کے تنقیدی مضامین کے کئی مجموعے ہیں، جن میں روایت اور بغاوت، ادب اور سماج، تنقید اور عملی تنقید، ذوقِ ادب اور شعور، عکس اور آئینے، افکار و مسائل اور اعتبار نظر وغیرہ شامل ہیں۔ انہوں نے راک فیلر فاؤنڈیشن کی دعوت پر امریکہ کا سفر بھی کیا۔ اس دوران وہ انگلستان اور پیرس بھی گئے۔ "ساحل اور سمندر" ان کا سفر نامہ ہے۔

10.5.5 عبادت بریلوی:

عبادت بریلوی 14/اگست 1920ء کو بریلی میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے عربی کی تعلیم اپنے وقت کے علما سے حاصل کی اور اُردو زبان و ادب کے لیے مولانا اختر علی تلہری سے اکتساب کیا۔ انہوں نے 1942ء میں ایم۔ اے کیا اور 1946ء میں پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ان کے پی ایچ۔ ڈی کے مقالے کا عنوان "اُردو تنقید کا ارتقا" ہے جس کے کتابی صورت میں شائع ہونے پر اُردو دُنیا میں خاصی پذیرائی ہوئی۔ اس کے کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ اپریل 1950ء میں انہوں نے ترکِ وطن کیا اور پاکستان میں سکونت اختیار کر لی۔ پاکستان میں وہ اورینٹل کالج لاہور میں ملازم ہوئے اور 1980ء میں ملازمت سے سبکدوشی عمل میں آئی۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کا مطالعہ بے حد وسیع تھا۔ انہوں نے اُردو کے علاوہ فارسی اور انگریزی ادب کا بھی مطالعہ کیا۔ ان کی تصانیف کی تعداد بھی بہت زیادہ ہے۔ عبادت بریلوی اگر چہ کسی دبستانِ تنقید سے ایسے وابستہ نہیں لیکن ان کی تحریروں میں کلاسیکیت اور کسی حد تک تاثراتی لے بھی مل جاتی ہے اور تنقید کا سائنٹفک نقطہ نظر ان کے مضامین میں عمومی طور پر ملتا ہے۔ وہ ادب اور زندگی کے رشتے پر زور دیتے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ کہیں کہیں بے جا تفصیل اور تکرار سے بھی کام لیتے ہیں لیکن پڑھنے والوں کے لیے معلومات کے خزانے بھی پیش کر دیتے ہیں۔ مزید یہ کہ انہوں نے اپنے آپ کو کسی ایک موضوع تک محدود نہیں رکھا۔ ان کے ہاں موضوعات کا تنوع ملتا ہے اور اپنے متوازن نقطۂ نظر کے باعث وہ نہایت سنبھل کر قلم اٹھاتے ہیں۔ انہوں نے ماضی کی روایات کا احترام کیا ہے اور اس کے ساتھ وہ ادبی تخلیقات میں فنی باریکیوں پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ ادب میں حسن و مسرت کی تلاش ان کا مقصود ہوتا ہے۔ عموماً ایسا ہوتا ہے کہ کلاسیکی اقدار کے حامل نقاد جدید شعر و ادب کو کچھ اچھی نظروں سے نہیں دیکھتے جبکہ عبادت بریلوی نئے رجحانات اور شعر و ادب کے عصری تقاضوں کو بھی سمجھتے ہیں۔ ادب کے سماجی زندگی سے رشتے کے باوجود وہ ادب کو طبقاتی کشمکش کا نتیجہ ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ گویا مارکسی تنقید کو وہ رد کرتے ہیں۔ وہ تنقید کو صرف فن پارہ کی جانچ اور پرکھ کا آلہ نہیں قرار دیتے۔ ان کے نزدیک تنقید ایک فن بھی ہے، ایک علم بھی۔ سائنس بھی ہے اور جمالیات بھی، فلسفہ بھی ہے اور نفسیات بھی، عمرانیات بھی اور علم الاقوام بھی، معاشیات بھی، تہذیب بھی، سیاست بھی۔ غرض انسانی زندگی میں جتنے علوم ہیں ان سب کے مجموعے

کا نام ان کے پاس تنقید ہے۔ چنانچہ عبادت بریلوی اپنی تنقید میں تجزیہ بھی کرتے ہیں اور زندگی کو حقیقتوں کے پس منظر میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ "اُردو تنقید کا ارتقا" کے علاوہ عبادت بریلوی کی کتابوں میں "غزل اور مطالعۂ غزل" غالب اور مطالعۂ غالب، مقدماتِ عبدالحق، اقبال کی اُردو نثر، تنقیدی زاویے "روایت اور تجربے" جدید شاعری اور "شاعری کی تنقید" شامل ہیں۔

10.5.6 عبدالعلیم:

عبدالعلیم، غازی پور کے ایک علم دوست گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم کے بعد 1926ء میں جامعہ ملیہؔ اسلامیہ سے بی۔اے (آنرز) کیا اور اعلیٰ تعلیم کے لیے جرمنی روانہ ہوئے جہاں سے انہوں نے اسلامک اسٹڈیز میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ یورپ سے واپسی کے بعد جامعہ ملیہ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور لکھنو یونیورسٹی میں تدریس کے فرائض انجام دیتے رہے۔ 1954ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں عربی کے پروفیسر مقرر ہوئے اور 1968ء میں وائس چانسلر کے منصب پر فائز کیا گیا۔ عبدالعلیم نے زیادہ نہیں لکھا۔ ان کے بہت کم بلکہ چند مضامین ہوں گے لیکن انہوں نے تنقید کے بنیادی اصولوں پر روشنی ڈالی۔ ان کے سب سے اہم مضامین "ادبی تنقید کے بنیادی اصول" اور "اُردو ادب کے رجحانات" ہیں جو "نیا ادب" میں شائع ہوئے۔ پہلے مضمون میں انہوں نے عصری حالات اور جدید علوم کی روشنی میں ادبی تنقید کے بنیادی اصول وضع کیے۔ انہوں نے ادب اور جمالیات کے تعلق سے بھی اظہار خیال کیا۔ ان کا دوسرا مضمون "اُردو ادب کے رجحانات" خاص طور پر عملی تنقید کی اچھی مثال ہے۔ انہوں نے ادبی اور تنقیدی رجحانات کو سماجی اور معاشرتی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی اور یہ ثابت کیا کہ ہمارے ادب میں پائے جانے والے رجحانات، معاشی اور معاشرتی زندگی کی طبقاتی کشمکش کا نتیجہ ہیں۔ عبدالعلیم کے نزدیک ادبی تنقید کی بنیاد فلسفہ پر بھی قائم کی جاسکتی ہے۔ ادب میں وہ ماحول یعنی مادی اور خارجی حالات سے پیدا شدہ کیفیات اور زبان پر زور دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادب کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے زمانے کی ترجمانی کرے۔ وہ معاشرہ میں جاری کشمکش کو اجاگر کرتے ہیں۔ ہر چند کہ وہ کمیونسٹ فکر کے حامل تھے لیکن ان کے پاس سائنٹفک طرز تنقید ملتا ہے۔ عبدالعلیم کی تنقید کا ایک نمایاں وصف یہ ہے کہ ان کے ہاں ایک حکیمانہ شعور کار فرما ہے۔ ان کی بات میں توازن ہوتا ہے اور خیالات میں وزن۔

10.5.7 آل احمد سرور:

آل احمد سرور، 9/ستمبر 1911ء کو بدایوں میں پیدا ہوئے۔ والد کی ملازمت کی وجہ سے ان کی ابتدائی تعلیم مختلف مقامات پر ہوئی۔ انہوں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے انگریزی میں ایم۔اے کیا اور دو سال تک انگریزی لکچرر کی حیثیت سے پڑھاتے رہے۔ انہوں نے اُردو میں بھی ایم۔اے کیا اور پھر شعبہ اُردو میں منتقل ہوگئے۔ کئی سال لکھنؤ یونیورسٹی میں ریڈر کے منصب پر فائز رہے اور 1955ء میں علی گڑھ میں پروفیسر ہوئے۔ آل احمد سرور، اقبال انسٹی ٹیوٹ سری نگر میں بھی رہے۔ انجمن ترقی اُردو (ہند) کے معتمد عمومی تو وہ برسوں رہے۔ انہوں نے کئی بیرونی ممالک کے سفر کیے۔

ناقد کی حیثیت سے آل احمد سرور کو نہایت اونچا مقام حاصل ہے۔ وہ قدیم اور جدید ادب کے بارے میں واضح نقطہ نظر رکھتے ہیں اور ادب کی سماجی اہمیت کے قائل ہیں۔ آل احمد سرور کو ابتدا ہی سے ادبی ماحول ملا۔ ان کا سماجی شعور بھی پختہ ہے۔ مغربی اور مشرقی ادبی

رجحانات پر اُن کی گہری نظر ہے۔ انہوں نے انگریزی ادب اور تنقید کا بھی نہایت گہری نظر سے مطالعہ کیا ہے۔ اس کی جھلکیاں اُن کی تحریروں میں مل جاتی ہیں۔ آل احمد سرور ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔ اس تحریک کے اہم ستونوں میں ان کا شمار ہوتا تھا لیکن جدیدیت کے آغاز کے بعد انہوں نے خود کو جدیدیت سے وابستہ کر لیا لیکن ہر جگہ اپنی شخصیت کی چمک اور انفرادیت کو برقرار رکھا۔ ان کے ہاں خواہ ادبی تنقید کی بھی قدرے جھلک مل جاتی ہو لیکن اُردو میں سائنٹفک تنقید کی بنیادوں کو ان کی تحریروں سے استحکام حاصل ہوا۔ سائنٹفک تنقید کو مقبول بنانے میں بھی ان کا بڑا حصہ ہے۔ وہ تنقید کے تخلیقی پہلوؤں پر بھی زور دیتے ہیں اور تنقید کو تخلیق سے کم درجہ کی چیز متصور نہیں کرتے۔ آل احمد سرور کی اُردو کی کوئی مبسوط اور مستقل کتاب نہیں۔ تنقید کی اصولی اور نظریاتی بحثیں بھی ان کے ہاں کم ملتی ہیں لیکن ان کا تنقیدی موقف واضح ہے کہ ادب کو زندگی کا ترجمان ہی نہیں نقاد بھی ہونا چاہئے۔ ان کے ہاں فلسفیانہ موشگافیاں نہیں، اُن کے مزاج کی رومانیت انہیں فلسفہ کی طرف جانے سے روکتی ہے۔ سرور صاحب نے کلاسیکی ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہے جس کا استعمال وہ اپنی تحریروں میں جابجا کرتے ہیں۔ اس وجہ سے ان کے مضامین میں جامعیت پائی جاتی ہے۔ آل احمد سرور کی تنقیدی کتابوں میں "تنقیدی اشارے"، "نئے اور پرانے چراغ"، "نظر اور نظریے"، "مسرت سے بصیرت تک" اور دیگر کے علاوہ ان کی خودنوشت "خواب باقی ہیں" ہے۔

10.5.8 محمد حسن:

محمد حسن جولائی 1926ء میں مراد آباد میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم مراد آباد میں پائی اور اعلیٰ تعلیم کے لیے لکھنؤ یونیورسٹی کا رخ کیا۔ جہاں 1946ء تا 1952ء طالب علم رہے- 1954ء میں لکھنؤ یونیورسٹی ہی میں اُردو کے لکچرر مقرر ہوئے۔ بعد ازاں مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں اُردو کے لکچرر اور پھر ریڈر ہوئے۔ 1971ء میں کشمیر یونیورسٹی میں اُردو کی پروفیسر شپ پر ان کا تقرر عمل میں آیا۔ جہاں تین سال قیام کے بعد جواہر لال نہرو یونیورسٹی میں اُردو کی پروفیسر شپ پر مامور ہوئے۔ اسی دوران جواہر لال نہرو فیلو شپ ملی اور وہ اپنے علمی و ادبی کاموں میں مصروف رہے۔ انہوں نے "عصری ادب" کا باوقار جریدہ شائع کیا۔ تنقید میں ان کا مقام اونچا ہے۔ ہرچند کہ انہوں نے مارکسی تنقید پر توجہ دی وہ ادب کو عمرانی، تاریخی اور سماجی کسوٹی پر بھی پرکھتے ہیں۔ اپنے استاد پروفیسر احتشام حسین کے فکر و نظر کی اُن پر گہری چھاپ ہے۔ وہی انداز فکر اور مطالعہ کی گہرائی۔ لیکن اُن کی اپنی انفرادیت انہیں احتشام حسین سے ممیز کرتی ہے۔ ان کے ہاں معروضیت ہے۔ وہ کسی جانبداری کے قائل نہیں۔ ان کی تنقید تکلف برطرف کا انداز رکھتی ہے اور وہ دوٹوک فیصلے کرنے کے عادی ہیں۔ ان کی تنقید کے یہی وہ امتیازی اوصاف ہیں جو اُن کی شناخت ہیں۔ وہ موضوع اور مواد پر زور دیتے اور حقیقت کی ترجمانی کرنا چاہتے ہیں۔ وہ مصلحتوں کے قائل نہیں اور نہ عبارت آرائی اور انشاپردازی سے کام لیتے ہیں۔ محمد حسن تنقید میں مرعوبیت کے روادار نہیں۔ ان کا طرزِ تنقید مدلل ہے۔ وہ بیدار مغزی سے کام لیتے ہیں۔

محمد حسن کا مغربی ادب کا مطالعہ بغایت وسیع ہے۔ اور وہ اس مطالعہ کو اُردو شعر و ادب پر تنقید کرتے ہوئے سلیقے اور شائستگی سے کام میں لاتے ہیں۔ محمد حسن نے بہت زیادہ لکھا اور پھر اُردو، ہندی اور انگریزی تینوں زبان میں۔ اُن کی اب تک کوئی 50 کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں۔ تنقید میں اُن کی چند کتابوں کے نام ہیں، اُردو ادب میں رومانی تحریک "جلال لکھنوی" دہلی میں اُردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس

منظر، ادبیات شناسی، نیاادب اور عرض ہند۔ محمد حسن نے ڈرامے بھی لکھے۔ "نئے ڈرامے" ان کے ڈراموں کا انتخاب ہے۔ "ضحاک" ان کا مقبول ترین ڈراما ہے۔

10.6 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- ترقی پسند نقطۂ نظر کی بنیاد جدلیت پر ہے اسی لیے ہر زمانے میں آنے والی تبدیلیوں کا اثر اس نے قبول کیا۔
- مارکسزم کے تحت شروع ہونے والے سفر میں حقیقت پسندی، مقصدیت اور زندگی کے تعلق کے ساتھ اس میں وسعت آئی۔ اسی لیے ترقی پسندی کے دوسرے دور ہی میں بعض نمایاں تبدیلیاں نظر آنے لگتی ہیں۔
- آل احمد سرور، احتشام حسین، ممتاز حسین اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ نے ادب کی تفہیم کے لیے زبان، جمالیاتی اقدار اور اظہار کی خوبیوں پر توجہ دی۔ ان کے یہاں جدلیاتی نقطۂ نظر کے ساتھ تاریخی شعور کا احساس بھی ملتا ہے۔
- خاص طور پر نظیر اکبر آبادی، میر تقی میر اور اس عہد کے دوسرے شعرا کے مطالعے میں سماجی و تاریخی مطالعے پر زور دیا گیا ہے۔ یہ دور تنقید میں ترقی پسند نقطۂ نظر کے عروج کا دور ہے۔ اس زمانے میں ادب اور تنقید کو نئے پیمانے پر پرکھنے کی کوشش کی گئی۔
- ترقی پسند تنقید کا تیسرا دور ہمارا موجودہ عہد ہے جس میں کئی ادبی رجحان سامنے آئے۔ نو تنقید، نئی رومانویت یا جدیدیت کا رجحان بھی اسی عہد میں آیا۔ جسے ترقی پسندی کا ردعمل قرار دیا گیا۔ لیکن ان رجحانات کا اثر دیر پا نہیں رہا۔ ان کا یہ اثر ضرور ہوا کہ ترقی پسند تنقید میں وسعت آئی۔
- سماجیاتی تنقید کے ساتھ اس نے زبان و اظہار بیان اور جمالیاتی اقدار سے اپنا رشتہ زیادہ بہتر طور پر استوار کیا اور سماجیت کو صرف تاریخی حقائق کے بیان کے بجائے زندگی پر اثر انداز ہونے والی قوت کی شکل میں دیکھا۔ اور اس طرح ایک نئے ادبی مطالعے کی بنیاد ڈالی۔
- سائنٹفک تنقید اُردو تنقید کا ایک اہم اور قابلِ ذکر دبستان ہے۔
- تنقید میں اور کئی دبستان ہیں مثلاً تاثراتی تنقید، ادبی تنقید، مارکسی تنقید اور اب اسلوبیاتی تنقید اور قاری اساس تنقید وغیرہ وغیرہ تاہم سائنٹفک تنقید کی اپنی انفرادیت اور اہمیت ہے۔
- سائنٹفک تنقید میں کسی واضح رجحان میلان یا تحریک سے وابستگی اختیار کیے بغیر بس علمی، ادبی اور فنی زاویوں سے ادبی فن پاروں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔
- سائنٹفک تنقید کے نزدیک کوئی فن پارہ کسی نہ کسی نظریہ کا حامل ضرور ہوتا ہو لیکن سائنٹفک تنقید کے نزدیک شعر و ادب میں نظریات اور میلانات براہِ راست جگہ نہیں پاتے بلکہ ادب پارہ کا جائزہ لیتے ہوئے متن اور اقدار کو معروضی زاویہ سے جانچا پرکھا جاتا ہے۔

- سائنٹفک تنقید اُن تاریخی اور معاشرتی عوامل سے صرفِ نظر نہیں کرتی جن میں ادیب اور نقاد سانس لیتے اور ادب پارہ تخلیق پاتا ہے۔ سائنٹفک تنقید میں جمالیاتی پہلوؤں کو بھی ملحوظ رکھا جاتا ہے لیکن اپنی زبان کو تشبیہات، استعارات اور تلمیحات وغیرہ سے دور رکھا جاتا ہے۔ گویا اس کی زبان مقفیٰ، مسجع اور مرصع نہیں ہوتی۔
- سائنٹفک تنقید دراصل سائنسی تنقید ہے۔ سائنس کسی شئے کی حقیقت کو دیکھنے، سمجھنے اور اس پر غور وفکر کرنے کے بعد نتائج اخذ کرتی ہے۔ مشاہدے، تجربے اور تجزیے کے بغیر حقیقت کی تلاش اور حقائق تک رسائی ممکن نہیں۔
- سائنٹفک نقاد ادب اور زندگی کے رشتہ کا قائل ہے۔ وہ ادب کو زندگی کا ترجمان گردانتا ہے اور ادب، ادیب اور قاری کو ایک دوسرے سے مربوط اور منسلک کرتا ہے۔
- سائنٹفک نقاد کے نزدیک فنکار معاشرت سے اثرات قبول کرتے ہوئے ہی ادب تخلیق کرسکتا ہے۔ وہ گہرے سیاسی، معاشی معاشرتی اور تاریخی شعور کا حامل ہوتا ہے۔ اس طرح آس پاس کے حالات سے باخبر رہتا اور اپنے مشاہدات، محسوسات، تاثرات اور تجربات کو ادب کی صورت میں زمانے کے آگے پیش کردیتا ہے۔
- سائنٹفک نقاد انتہا پسندی سے کام نہیں لے گا بلکہ اپنی بات متوازن اور معتدل پیرایہ میں ضبطِ تحریر میں لائے گا۔ سائنٹفک نقاد زندگی کے حرکی ہونے پر ایقان رکھتا ہے۔
- اُردو میں جن ناقدین کے پاس سائنٹفک تنقید کا میلان ملتا ہے اُن میں سید عبداللہ، سید اعجاز حسین، اختر حسین رائے پوری، سید احتشام حسین، عبادت بریلوی، عبدالعلیم، آل احمد سرور اور محمد حسن وغیرہ شامل ہیں۔

10.7 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
اقتصادی	:	معاشی، مالی
منطبق	:	موافق، یکساں
وجدان	:	دریافت کرنے کی قوت
اعتدال	:	درمیانی درجہ
سرعت	:	تیزی
توہمات	:	توہم کی جمع، مشکوک، گمان، وسوسے میں پڑنا
دوررس	:	بلند خیال
تغیرپذیر	:	بدلنے والا
ارفع	:	نہایت بلند، عالی مرتبہ

من حیث الجموع	:	مجموعی طور پر
کماحقہ	:	ٹھیک، ٹھیک
سعی	:	کوشش

10.8 نمونہ امتحانی سوالات

10.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. "تنقیدی جائزے" کے مصنف کا نام بتایئے؟
2. سید عبداللہ کا تعلق تنقید کے کس دبستان سے ہے؟
3. مارکسی نظریات کو کس سنہ میں مقبولیت حاصل ہوئی؟
4. پروفیسر آل احمد سرور کس تحریک کے ہر اول دستے کے نقاد ہیں؟
5. عبادت بریلوی کس سنہ میں پیدا ہوئے؟
6. مارکسی / ترقی پسند تنقید سے وابستہ دو نقادوں کے نام بتایئے؟
7. "ادب اور انقلاب" کے مصنف کا نام بتایئے؟
8. پروفیسر احتشام حسین کی جائے پیدائش کہاں ہے؟
9. سید اعجاز حسین کی پہلی کتاب کون سی ہے؟
10. محمد حسن کی پیدائش کہاں ہوئی؟

10.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. مارکسی تنقید اور ترقی پسند تنقید میں کیا فرق ہے؟
2. سماجی مطالعے اور سماجیاتی مطالعے میں کیا فرق ہے؟ کن ناقدین نے سماجیاتی مطالعے پر زور دیا ہے؟
3. سائنٹفک تنقید کے حوالے سے عبادت بریلوی کے بارے میں اپنی معلومات کا اظہار کیجیے؟
4. ادب اور زندگی کے رشتے پر روشنی ڈالیے۔
5. احتشام حسین کی تنقید نگاری پر ایک نوٹ لکھیے۔

10.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. ترقی پسند تنقید کی بنیادی اہمیت کیا ہے؟ ترقی پسند تنقید ادبی مطالعے میں کن باتوں پر زور دیتی ہے؟
2. سائنٹفک تنقید کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں؟ تفصیل سے لکھیے۔
3. ترقی پسند تنقید کے تیسرے دور کے چار ناقدین کی تنقیدی آرا پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

10.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1. ادب اور انقلاب	اختر حسین رائے پوری
2. تحقیق و تنقید جدید	اختر اورینوی
3. اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر	ڈاکٹر عبد العلیم
4. ادب اور سماج	احتشام حسین
5. تنقید اور عملی تنقید	آل احمد سرور
6. تنقیدی حاشیے	مجنوں گورکھپوری
7. ادبی سماجیات	محمد حسن
8. تلاش و توازن	قمر رئیس
9. جدید اردو تنقید۔ اصول و نظریات	شارب ردولوی

اکائی 11: نفسیاتی تنقید

اکائی کے اجزا

11.0 تمہید
11.1 مقاصد
11.2 نفسیاتی تنقید: تعریف و مفہوم
11.3 نفسیاتی تنقید کا ارتقا
11.4 علم نفسیات کے اہم مباحث
11.5 تحلیل نفسی کا نظریہ
11.6 نظریہ لاشعور اور جبلت
11.7 نظریہ احساس کمتری
11.8 اجتماعی لاشعور کا نظریہ
11.9 نفسیات اور ادبی تنقید کے طریق کار
11.10 اکتسابی نتائج
11.11 کلیدی الفاظ
11.12 نمونہ امتحانی سوالات
11.12.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
11.12.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
11.12.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
11.13 تجویز کردہ اکتسابی مواد

11.0 تمہید

ادب و شاعری کو پرکھنے کے لیے ادبی تنقید وجود میں آئی۔ اس کے بہت سے دبستان سامنے آئے۔ یہ دبستان ادب کو مختلف نظریات کی عینک سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نفسیاتی تنقید بھی انہیں دبستانوں میں سے ایک ہے۔ نفسیاتی تنقید، تنقید کی وہ قسم ہے، جس میں ادب کا مطالعہ ادیب یا تخلیق کار کی شخصیت اور اس کی ذہنی کیفیات کو سامنے رکھ کر کیا جاتا ہے۔ جدید دور میں علم نفسیات کے بے شمار

نظریے سامنے آئے، انہیں نظریات کے حوالے سے ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کا کام نفسیاتی تنقید کرتی ہے۔ اس دبستان کے حامی نقاد شاعر، ادیب اور خالق کو مد نظر رکھ کر اور اس کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کو سامنے رکھ کر ادب اور شاعری کو سمجھتے ہیں، یہ سب سے پہلے یہ دیکھتے ہیں کہ ادیب اور شاعر کے زندگی گزارنے کا کیا روّیہ رہا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ہر تخلیق پر خالق کا اثر غیر شعوری طور پر پڑتا ہی ہے، اس لیے اس کی نفسیات کو سب سے پہلے دیکھنا چاہیے۔

11.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- نفسیاتی تنقید کے مباحث سے واقف ہو سکیں۔
- نفسیاتی تنقید کے آغاز و ارتقا کے بارے میں جان سکیں۔
- علم نفسیات کے اہم مباحث سے آگاہ ہو سکیں۔
- تحلیل نفسی کے نظریے کو سمجھ سکیں۔
- نظریہ لاشعور اور جبلت کا ادراک کر سکیں۔
- نظریہ احساس کمتری کے بارے میں معلومات حاصل کر سکیں۔
- نفسیات اور ادبی تنقید کے طریق کار سے آشنا ہو سکیں۔

11.2 نفسیاتی تنقید: تعریف و مفہوم

نفسیاتی تنقید (Psycholgical Criticism) جسے نسفیاتی تحلیلی (Psychoanalytic) تنقید بھی کہا جاتا ہے، مصنف کے غیر ارادی اطلاعات کا تجزیہ ہے۔ یہ تجزیہ مصنف کے سوانحی حالات پر مرکوز ہوتا ہے۔ اس کا بنیادی مقصد کسی ادبی تخلیق میں موجود مصنف کے پس منظر سے جڑے ہوئے لاشعوری عناصر کا تجزیہ کرنا ہوتا ہے۔

نفسیاتی تنقید میں طرز رسائی کے کئی طریقے ہیں، لیکن بالعموم وہ ذیل کے تین میں سے ایک یا ایک سے زائد طریقوں سے کام لیتی ہے:

(i) فن کے تخلیقی کی تحقیق۔ یعنی ادبی ذہانت کی نوعیت کیا ہے اور عام ذہنی کارگردیوں سے اس کا تعلق ہے؟

(ii) کسی مخصوص فن کار (شاعر / مصنف) کا نفسیاتی مطالعہ جس کا مقصد یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ فن کار کے حالات زندگی کس طرح اپنے مہیجات یا کردار (behaviur) کو متاثر کرتے ہیں۔

(iii) زبان کے وسیلے سے اور نفسیاتی طریقوں کی مدد سے کسی افسانوی کردار کا تجزیہ۔

دیگر تنقیدی نظریوں کی طرح نفسیاتی تنقید بھی متن کی تعبیر کا ایک طریقہ ہے۔ اس کے ذریعے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے مصنف نے کس ترغیب اکساہٹ کی بنا پر کسی خاص موضوع کا انتخاب کیا اور کس طرح اس کا ماضی اثر انداز رہا۔

نفسیاتی تنقید شعور اور لاشعور کی سطح پر انسانی رویے سے سروکار رکھتی ہے۔اس کے ساتھ ساتھ اس میں کرداروں کے عمل کو پیش نظر رکھتے ہوئے ان کے ارتقاء کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ فرائڈ کے مطابق کوئی بھی ادبی تخلیق مصنف کے لاشعوری ذہن کا خارجی اظہار ہوتا ہے۔ نفسیاتی تنقید میں فنکارے کے مطالعے کے ان طریقوں سے کام لیا جاتا ہے جو فرائڈ اوراس کے بعد کے نظریہ سازوں نے استعمال کیے تھے۔نفسیاتی تنقید کا موضوع بحث یہ ہوتا ہے کہ ادبی متن بھی خوابوں کی طرح مصنف پوشیدہ لاشعور، خواہشات اور ہیجان کا اظہار کرتا ہے۔ اور یہ کہ ادبی تخلیق مصنف کی اپنی اعصاب زندگی کی پیداوار ہوتی ہے۔

11.3 نفسیاتی تنقید کا ارتقا

جدید دور میں تنقید کے جتنے بھی دبستان اور نظریے موجود ہیں، وہ سب مغربی علوم سے مستعار ہیں۔ نفسیاتی تنقید کسی نہ کسی شکل میں اتنی ہی قدیم ہے جتنا کہ خود فن تنقید۔ نفسیاتی فکر اور روّیہ تو قدیم یونان میں افلاطون اور ارسطو کے یہاں بھی موجود ہے، ارسطو نے اسے وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے، اسی طرح لان جائی نس کے بعض خیالات بھی نفسیاتی تنقید کے ذیل میں آسکتے ہیں۔ فن کار کی سوانح حیات کے تعلق سے فن پارہ کے مطالعہ کی مثالیں سولہویں صدی میں بھی خوب مل جاتی ہیں۔ لیکن انیسویں صدی میں سماجی علوم، عمرانیات، نشریات، اقتصادیات وغیرہ نے حیرت انگیز طور پر ترقی کی، انہیں علوم میں سے ایک علمِ نفسیات بھی ہے۔ نفسیاتی سائنس نے انسانی ذہن کے پر اسرار گوشوں کی نقاب کشائی میں محیّر العقول کارنامے انجام دیے ہیں۔ چنانچہ انیسویں صدی کے نقادوں نے نفسیاتی انکشافات کی روشنی میں بہت سے قدیم اور جدید ادبی مسائل کو حل کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے، اور بعض آج بھی کر رہے ہیں۔

علمِ نفسیات اور نفسیاتی تنقید کا باقاعدہ اور باضابطہ رواج فرائیڈ کے وقت سے ہوتا ہے۔ قبل کی سطور میں یہ بیان آچکا ہے کہ ادب کو ادیب کی زندگی کے حوالے سے پرکھنے کا رجحان بہت پرانا ہے، لیکن اس کا واضح اور صاف اثر ہمیں آئی۔ اے۔ رچرڈز اور سی۔ کے۔ اگڈن کے یہاں دکھائی دیتا ہے۔ رچرڈز کے خیال میں ادب کا مقصد قاری کے ذہن میں متوازن نفسیاتی کیفیات پیدا کرنا ہے۔ رچرڈز نے ادب میں نفسیات کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے لیکن اسے وہ اعتدال اور توازن کے ساتھ پیش کرنا چاہتا ہے۔ رچرڈز کے اس تنقیدی طرز کے اہم پیروکاروں میں ہربرٹ ریڈ اور ولیم ایمپسن کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ لیکن سلیم اختر کی رائے ہے کہ دیگر نفسیاتی نقادوں کے مقابلہ میں کولرج میں زیادہ گہرائی نظر آتی ہے، کیونکہ اس کے اندر دیگر فلسفہ کا رچا ہوا شعور موجود تھا اور وہ جرمن فلاسفروں سے خاص طور پر متاثر تھا۔ فلسفے نے اس کے تحلیلی ذہن کو مزید جلا بخشی اور اس طرح جدید نفسیات سے کہیں پہلے اس نے آج کے نفسیاتی ادبی مباحث کی داغ بیل ڈال دی۔

ہم پہلے یہ جان چکے ہیں کہ نفسیاتی تنقید کی باضابطہ ابتدا فرائیڈ کے نظریۂ نفسیات کی اشاعت کے بعد ہوئی۔ چنانچہ ورجینا وولف کی ادبی تنقید میں فرائیڈ کے مخصوص نظریے کی نمائندگی نظر آتی ہے۔ فرائیڈ انسانی نفسیات کا ایک ماہر ڈاکٹر تھا، اس کے دو شاگرد اڈلر اور یونگ نے بھی اس میدان میں بڑی شہرت حاصل کی، ان دونوں نے اپنے استاد کے نظریے کو اور وسعت دے کر اس کی مزید وضاحت کی، ساتھ ہی کہیں کہیں انہوں نے فرائیڈ کے نظریے سے اختلاف بھی کیا ہے اور اپنے الگ نظریے کی اشاعت کی ہے۔ ان تینوں ماہرینِ نفسیات کے خیالات آئندہ اوراق میں پیش کیے جائیں گے۔ فرائیڈ، اڈلر اور یونگ کے خیالات کی پیروی ہمیں ارنسٹ جونس اور ہنس ساش کی تحریروں

میں نظر آتی ہے۔

میکس نورڈن اور ایڈ منڈ ولسن نے نفسیات کے حوالے سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اصولی طور سے ہر تخلیق کار ذہنی لحاظ سے ابنارمل یا اعصابی خلل کا مریض ہوتا ہے۔ ان دونوں نقاد کی پیروی لائنل ٹرنگ نے بھی کی ہے۔ لیکن اس نے یہ بھی اضافہ کیا ہے کہ ایک فن کار کا اعصابی خلل عام انسانوں کے اعصابی خلل سے مختلف ہوتا ہے، فن کار اسے اپنے فن کے ذریعے ادب کے ایسے سانچے میں ڈھالتا ہے کہ یہ عام لوگوں کے لیے قابلِ قبول بن جاتا ہے۔

اُردو تنقید میں نفسیاتی نقطۂ نظر کو سامنے رکھ کر اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے وہ بہت مختصر اور محدود ہے۔ اردو تنقید کی ان تحریروں کو ہم تین حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں۔

1 ۔ تنقید میں وہ نفسیاتی خیالات جو بالکل غیر شعوری طور پر اُردو کے بعض قدیم ناقدوں کے یہاں آگئے ہیں۔ مثلاً محمد حسین آزادؔ، حالیؔ اور شبلیؔ کی بعض تحریروں میں اس کے خفیف سے اثرات ظاہر ہوتے ہیں۔

2 ۔ ایسی تحریریں جن میں علمِ نفس یا نفسیات سے عمداً بحث کی گئی ہے، لیکن یہ اس وقت کی تحریریں ہیں جب اُردو تنقید میں فرائیڈ، اڈلر اور یونگ کا تعارف بھی نہیں ہوا تھا۔ ایسے اُردو تنقید نگاروں میں وحید الدین سلیم اور مرزا محمد ہادی رسواؔ کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ گو کہ ان دونوں کی اس موضوع پر کوئی باضابطہ تنقیدی کتاب نہیں ملتی، دونوں حضرات نے مختلف اوقات میں اس نظریے سے متاثر ہو کر کچھ مضامین لکھے، جو مختلف رسالوں میں شائع ہوتے رہے۔ ان حضرات کی رایوں کا مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بھی وہی کچھ کہنا چاہتے ہیں، جو بعد کے تنقید نگاروں نے فرائیڈ کے نظریے سے متاثر ہو کر کہے ہیں۔ ان میں سے بعض کا نظریہ اڈلر اور یونگ کی رایوں سے بھی جا ملتا ہے۔ لیکن اتنا یقینی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ اس وقت اُردو تنقید میں اس طرح کے خیالات بالکل نئے اور اجنبی تھے۔

.3 ۔ تیسری قسم کی تنقیدی تحریریں وہ ہیں، جن میں فرائیڈ کے نظریے کے اثرات کو صاف طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ اس سلسلے میں پہلا نام میرا جی کا ہے۔ نفسیاتی تنقید کو اُردو میں باضابطہ اور اصولی طور پر متعارف کرانے کا سہرا میرا جی کے سر بندھتا ہے۔ میرا جی کے بعد کے نفسیاتی تنقید نگاروں میں ان ناموں کو اہمیت حاصل ہے۔ حسن عسکری، رفیع الزماں، وجیہہ الدین احمد، آفتاب احمد، شیر محمد اختر، ریاض احمد، فراقؔ گورکھپوری، ڈاکٹر سید عبداللہ، وزیر آغا، دیوندر اسر، محمد حسن، غلام حسین اظہر، شبیہ الحسن، قمر رئیس وغیرہ۔

11.4 علمِ نفسیات کے اہم مباحث

نئے علوم اور جدید سائنس نے عجیب عجیب رازوں کے چہروں سے نقاب ہٹائی ہے۔ ان میں سے ایک راز یہ ہے کہ ہمارے ذہن و دماغ کے اندر بہت سی ان جانی دنیائیں آباد ہیں۔ ہم جو کچھ کہتے یا کرتے ہیں اس میں ان دنیاؤں کے عکس کسی نہ کسی صورت میں ضرور نظر آتے ہیں، جو علم ہمارے ذہن و دماغ کے ان تہہ خانوں میں گھس کر سراغ رسانی یا جاسوسی کا کام کرتا ہے، اسے نفسیات کا علم کہتے ہیں۔ یہ علم ان باتوں سے سروکار رکھتا ہے کہ انسان کس طرح سوچتا ہے، کس طرح محسوس کرتا ہے اور کس موقع پر اس کے کیا جذبات ہوتے ہیں۔

علمِ نفسیات کے ماہرین علما میں تین ناموں کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے، جس میں پہلا نام فرائیڈ کا ہے، دوسرا اڈلر اور تیسرا

نام یونگ کا ہے۔ فرائیڈ انسانی نفسیات کا ماہر ڈاکٹر تھا، جبکہ اڈلر اور یونگ فرائیڈ کے شاگرد تھے۔ فرائیڈ نے اپنے کئی نظریے پیش کیے ہیں، جن میں ،، نظریہ تحلیل نفسی،، اور ،، نظریہ جبلّت،، کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ فرائیڈ کے شاگرد اڈلر کے نظریہ کو، نظریہ احساسِ کمتری،، کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے، جبکہ اس کے دوسرے شاگرد یونگ کے نظریہ کو،، اجتماعی لاشعور،، کا نام دیا گیا ہے۔ اب ہم ان نظریات پر تفصیلی گفتگو کریں گے۔

11.5 تحلیل نفسی کا نظریہ

سگمنڈ فرائیڈ(Sigmund Freud) آسٹریلی ماہر نفسیات تھا۔ وہی تحلیل نفسی(Psychoanalysis) کے نظریے کا موجد ہے۔ تحلیل نفسی کا مطلب ہے، ذہن کی تہہ میں چھپی ہوئی باتوں کا پتہ لگانا۔ یہ ایک علم ہے جس کے ذریعے انسانی ذہن و دماغ کے پیچ و خم کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ تحلیل نفسی ایک جدید نفسیاتی علم ہے اور جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ دماغی تجزیہ اور نیوراتیت (Neurosis) کے علاج کا نام ہے۔ فرائیڈ نے سب پہلے 1881ء میں ہیسٹریا کی ایک بیمار عورت کا علاج تحلیل نفسی کے ذریعے شروع کیا تھا۔ بعد میں جیسے جیسے اس کا علم لوگوں میں بڑھتا گیا، ادب اور ادیب کے بارے میں بھی انہیں طریقوں کو استعمال کیا جانے لگا اور تحلیل نفسی کی دریافت ادبی تنقید میں اہمیت کی نگاہ سے دیکھی جانے لگی۔ تحلیل نفسی انسان کی انفرادی زندگی کے مدفون حالات اور پیچیدگی (Complexes) کی تلاش کا نام ہے۔ ارونگ ہو کا خیال ہے کہ:

> "تحلیل نفسی انسانی شخصیت کو متحرک اور موثر انداز میں دیکھتی ہے، جو اندرونی طور پر ایک میدان جنگ کا نقشہ رکھتی ہے، جس میں پہچان اور ضبط و نظم خواہش اور روایات میں سخت کشمکش ہوا کرتی ہے۔ یہ نظریہ یقینی طور پر داخلی تحریکات کی جانچ پڑتال کرتا ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کی تحریروں میں بہت زیادہ عام ہے۔ تحلیل نفسی نقاد کو صرف ادب میں لاشعور کی نمائندگی اور اثرات کی تخلیق سے دوچار نہیں کرتی بلکہ اس طرح مطالعہ کے لیے ایک بہترین تکنیک فراہم کرتی ہے...... تحلیل نفسی انسان کی خارجی باتوں سے گزر کر اس کے باطن تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے اور معاشرتی پردوں کے پیچھے انسان کی شخصیت کی تہہ میں حقیقتوں کی جستجو کرتی ہے، جو کہ ہمارے موجودہ ادب سے بہت زیادہ قریب ہے"۔
>
> (بحوالہ، جدید اُردو تنقید، اصول و نظریات، ص208)

نفسیاتی اسکولوں کے نقادوں میں ایک اہم نام ہربرٹ ریڈ کا ہے۔ اس نے نفسیات کو ادب کے سمجھنے کا ذریعہ مانا ہے، وہ تنقید کے لیے تحلیل نفسی کو بہترین آلہ قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تحلیل نفسی ادبی نقاد کے کئی مسائل کو حل کر سکتی ہے، یہ ذہن کے ان تاریک پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہے جو اب تک کسی ادبی نقاد کی نگاہ میں نہیں تھے۔

فرائیڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ انسان کی شخصیت کے اجزا جنسی خواہش سے ترتیب پاتے ہیں۔ فرائیڈ

کا خیال ہے کہ انسان بچپن سے اپنی جنسی خواہشات کو دباتا رہتا ہے، جو کہ لاشعور میں جمع ہوتی رہتی ہیں (شعور، لاشعور اور تحت الشعور کے متعلق فرائیڈ کے نظریے کی وضاحت آئندہ سطور میں کی جائے گی) اس نظریے کے مطابق بچّہ سب سے پہلے ماں اور باپ کے عشق میں گرفتار ہوتا ہے، جس کو فرائیڈ نے اوڈی پس کومپلکس (Oedipus Complex) اور الکٹرا کومپلکس (Electra Complex) کا نام دیا ہے۔ بچّہ اپنی ذات کو اپنے باپ کا روپ دینے کی کوشش کرتا ہے اور اسی کی نقلیں اتارتا ہے اور ماں کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اوڈی پس الجھن بچپن سے ہی بیٹے کی ماں کی طرف رغبت اور اس کی غیر معمولی محبت کو ظاہر کرتی ہے۔ اسی طرح الکٹرا الجھن بیٹی کی باپ کی طرف رغبت کا نام ہے۔ یہ دونوں اصطلاحات یونانی دیومالا سے لی گئی ہیں، جو یونان کے دو مشہور المیہ ڈراموں سے ماخوذ ہیں۔ الکٹرا کی قسم یوری پڈیز اور اوڈی پس کی قسم سوفوکلیز کے ڈراموں میں ملتی ہیں۔

ادب میں عام اور واضح طور پر ان الجھنوں کی (اوڈی پس اور الکٹرا الجھنوں کی) مثالیں نظر نہیں آتیں، خاص طور سے اُردو ادب میں انہیں تلاش کرنا اور زیادہ دشوار ہے، اس لیے کہ یونانی دیومالاؤں کی طرح اُردو کے پس منظر میں ایسی روایتیں نہیں ہیں، پھر بھی بعض تلمیحات اور شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ کو کھینچ تان کر یہاں تک لے آیا گیا ہے۔ ریاض احمد نے ان الجھنوں کو شیریں فرہاد کے قصّۂ جوئے شیر میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور ساتھ ہی یونگ کا بیان لکھا ہے جس نے خضرؑ، سکندر اور آبِ حیات کے قصّہ میں اس الجھن کو ثابت کیا ہے:

> "آبِ حیات اور خضرؑ کا قصّہ کم و بیش ایک عالمگیر حیثیت کا مالک ہے۔ ڈاکٹر یونگ اس قصّہ کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ خضر کی رہبری میں سکندر کا یہ سفر دراصل زندگی کے اس عام تصور ہی کا نتیجہ ہے جس سے خاص و عام سب واقف ہیں۔ سبھی جانتے ہیں کہ رحمِ مادر زندگی کا سر چشمہ ہے۔ چنانچہ چشمۂ حیواں اس کا ایک خارجی تصور ہے۔ ظلمات اور چشمۂ حیواں کی نم آلود فضا پیدائش کے اوّلین لمحوں کی یاد کا عکس ہے۔ وہی تاریکی اور نمی جو شکمِ مادر کے تصوّر سے وابستہ ہے چشمۂ حیواں اور ظلمات کے تخیلات میں اپنی تسکین کا سامان چاہتی ہے۔"
>
> (تنقیدی مسائل، ص 102)

یونگ نظریۂ تحلیل نفسی میں فرائیڈ کا ہم خیال نہیں ہے، اس نے فرائیڈ سے اختلاف کرتے ہوئے اپنا الگ خیال پیش کیا ہے۔ اس نے اپنے تنقیدی نظریات کے سلسلے میں تحلیل نفسی کی بجائے تحلیلی نفسیات (Analytical Psychology) کا لفظ استعمال کیا ہے۔ یونگ کے "تحلیلی نفسیات" کا نظریہ دیومالاؤں کے تصور سے جاملتا ہے، جس کی بنیاد پر اس نے ،،اجتماعی لاشعور،، کے خیال کو مکمل طور پر ایک فلسفہ بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے، جس کا بیان آئندہ اوراق میں آئے گا۔ یونگ کے ،،نفسیاتی تحلیل،، کے خیال کو ہی مس باڈکن نے Archetype کا نظریہ کہا ہے۔

مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ تحلیل نفسی کے تحت ماہرینِ نفسیات انسانی ذہنوں کے پوشیدہ رازوں کو فاش کرنے کا کام کرتے ہیں۔ اسے دماغی تجزیے کا علم بھی کہا جاسکتا ہے۔ فرائیڈ کا یہ نظریہ اور دوسرے نظریات سبھی آپس میں ایک دوسرے سے جڑے ہوئے

معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر نظریۂ جبلّت، نظریۂ لاشعور اور نظریۂ تحلیل نفسی کے مطالعے کے بعد یہ واضح ہوتا ہے کہ یہ تمام نظریے آپس میں تصورات کی ہم آہنگی رکھتے ہیں۔ غرض کہ تحلیل نفسی ایک عمل ہے جس میں دوسرے نظریات کا دخل ہے۔

11.6 نظریہ لاشعور اور جبلت

فرائیڈ کا نظریۂ لاشعور اور نظریہ جبلّت دونوں الگ الگ نظریے نہیں ہیں، بلکہ لاشعور ہی کی توسیع اور توضیح و تشریح کے لیے فرائیڈ نے جبلتوں کا سہارا لیا ہے۔ گو کہ بعد میں نظریہ جبلّت نے بھی ایک واضح فلسفہ کی صورت اختیار کرلی۔ آیئے اب ہم ان تمام نظریوں پر تفصیل سے گفتگو کرتے ہیں۔

فرائیڈ نے ہمارے ذہن و دماغ کو ایک تہہ خانے کی مانند بتایا ہے جس میں طرح طرح کا سامان محفوظ رہتا ہے۔ اس کا ایک حصّہ تو وہ ہے جس کے بارے میں ہم خوب جانتے ہیں کہ اس میں کیا کیا موجود ہے۔ اسے شعور (Conscious) کہا گیا ہے۔ دوسرے حصّے میں گھپ اندھیرا ہے۔ اس کے بارے میں خود ہمیں بھی کچھ خبر نہیں۔ فرائیڈ کا کہنا ہے کہ یہی وہ جگہ ہے جہاں ایسی چیزیں جمع رہتی ہیں جنہیں ہر طرف ناپسند کیا جاتا ہے، مثلاً جنسی خواہشات، لالچ، خود غرضی وغیرہ۔ مطلب یہ ہے کہ انسان کی جو خواہشات پوری نہیں ہوتیں اور جو اتنی بری ہوتی ہیں کہ وہ ان کا ذکر بھی نہیں کرسکتا وہ اس اندھیری کوٹھری یعنی لاشعور (Unconscious) میں جا چھپتی ہیں۔ ذہن کے اس حصّے کو ایک طرح کا گودام کہا گیا ہے، اس گودام میں وہ مال بھرا ہوتا ہے جس کی کہیں کھپت نہیں ہوتی۔ ذہن کے اسی گوشے کو فرائیڈ نے لاشعور کہا ہے۔ فرائیڈ کا خیال ہے کہ ہماری زندگی میں شعور سے زیادہ لاشعور کی کارفرمائی ہوتی ہے، اور اس کی دنیا شعور کی دنیا سے کہیں زیادہ بڑی اور طاقت ور ہوتی ہے۔ ہماری وہ خواہشات جو پوری نہیں ہوپاتیں اور جن کے ذکر تک کو سماج ناپسند کرتا ہے، وہ دنیا کے خوف اور بعض پابندیوں کی وجہ سے لاشعور میں جا چھپتی ہیں اور انہیں جب بھی موقع ملتا ہے وہ شعور کے حصّے میں داخل ہونے کی کوشش کرتی ہیں، لیکن قبل شعور اس موقع پر پولیس کانسٹبل کا کام کرتا اور انہیں پھر لاشعور کے حصّے میں ڈھکیل دیتا ہے۔ فرائیڈ نے یہ بھی کہا ہے کہ جب انسان سوجاتا ہے تو انسان کے ساتھ اس کا شعور بھی سوجاتا ہے، ایسی حالت میں لاشعور کی ان دبی کچلی خواہشوں کو کھل کھیلنے کا موقع مل جاتا ہے اور یہ خواب کی شکل میں انسانوں کو نظر آتی ہیں۔ شعور اور لاشعور کے درمیان دماغ و ذہن کا ایک تیسرا حصّہ بھی ہے، جسے تحت الشعور کہا گیا ہے۔ یہاں وہ چیزیں ہوتی ہیں جنہیں ہم پوری طرح بھولے بھی نہیں اور جو اچھی طرح یاد بھی نہیں۔ یہ وہ باتیں ہیں جو دماغ پر زور دینے سے شعور کی سطح پر ابھر آتی ہیں۔

یہ تھا فرائیڈ کے نظریے کا خلاصہ۔ لیکن یہاں پر لاشعور کی مزید وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے، کیونکہ علمِ نفسیات میں لاشعور کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ لاشعور کی عام طور پر تعریف یہ کی گئی ہے کہ ذہن و دماغ کے پیچھے ایک پوری دنیا خیالات، جذبات، خوف، ہیجانات اور بہت سے احساسات کی آباد ہے، جو ہماری خارجی دنیا سے جس کو شعور کہتے ہیں کہیں زیادہ بڑی اور طاقت ور ہے۔

لاشعور کو اس مثال سے زیادہ اچھی طرح سمجھا جاسکتا ہے کہ بچّہ جیسے جیسے بڑا ہوتا جاتا ہے عقل، تمیز اور ادراک اس کے ذہن پر پہرے بٹھانے شروع کردیتے ہیں۔ وہ کبھی بزرگوں کا لحاظ، کبھی خوف، کبھی فطری شرم اور کبھی کسی اور وجہ سے بہت سی چیزوں کا اظہار

نہیں کرتا۔ وہ تمام باتیں جن کو وہ دبانا چاہتا ہے اس کے لاشعور میں محفوظ ہو جاتی ہیں۔ یعنی لاشعور ہمارے تجربات کا وہ حصہ ہے جس کا علم لاکھ توجہ کے باوجود بھی ہمیں نہیں ہوتا اور یہ ماضی کے ان افعال سے متعلق ہے جن کو ہم کسی وجہ سے دبانا چاہتے ہیں۔ یعنی وہ تمام باتیں جنہیں وقتی طور پر عقل قبول نہیں کرتی، یا کسی وجہ سے جن کا اظہار نہیں ہو سکتا وہ لاشعور کا حصہّ بن جاتی ہیں۔ ایسے خیالات جن کا اظہار نہیں ہو پاتا یقیناً ان خیالات اور جذبات سے زیادہ ہوتے ہیں جنہیں ہم شعور کہتے ہیں۔ اسی لیے لاشعور کو عقل یا شعور سے زیادہ قوی بتایا گیا ہے۔
پیکر نے لاشعور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "نفسیاتی نظریہ کے مطابق ذہن کا ایک حصّہ ایسا ہے جس کے بارے میں انسان کو کوئی علم نہیں ہوتا اور جس کو وہ اپنی کسی بھی کوشش کے ذریعے شعور میں نہیں لا سکتا۔ اس میں جو کچھ بھی ہے وہ نفس ضابطہ کے تحت ابتدائے بچپن سے صدمات، محسوسات، تجربات، خواہشات اور آرزوؤں کی صورت میں جمع ہوتا گیا۔"

(بحوالہ، جدید اُردو تنقید، اصول و نظریات، ص192)

مندرجہ بالا مباحث سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ لاشعور انسانی نفس کا وہ حصّہ ہے جو ہمیشہ ناخوشگوار اور دبائے ہوئے خیالات سے بھرا ہوا رہتا ہے۔ فرائیڈ کے خیال کے مطابق انسانی ذہن کے اندر چھپا ہوا لاشعور ہی سارے انسانی ذہن و دماغ کا مالک ہوتا ہے۔ انسان کے کردار و افعال کے اصل محرّک وہی خیالات ہوتے ہیں جو لاشعور میں چھپے رہتے ہیں اور کوشش کے باوجود بھی شعور کی سطح پر نہیں آپاتے۔ فرائیڈ کا یہ بھی کہنا ہے کہ لاشعور میں مختلف اور متضاد قسم کی خواہشات ایک ہی وقت میں ایک ساتھ موجود رہتی ہیں۔ وہ ایک ایسا اسٹور ہاؤس (ذخیرہ خانہ) ہے جس میں تمام قابلِ اعتراض اور تمام مخربِ اخلاق باتیں جمع رہتی ہیں۔ لیکن ان کا آپس میں کوئی ٹکراؤ نہیں ہوتا، بلکہ وہ آپس میں تصفیہ کر لیتی ہیں اور جو خواہشیں بری ہوتی ہیں اس کو محتسب یا سنسر شعور میں آنے سے روک دیتا ہے۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ لاشعور ذہن کا ایسا حصّہ ہے جس میں گندے، فاسد، غیر اخلاقی، بیہودہ اور جنسی حادثات و خیالات جمع رہتے ہیں اور جو انسان کے ذہن پر جوار بھاٹا کا سا اثر طاری رکھتے ہیں۔ یعنی ان خیالات کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ لاشعور کے پردے سے باہر آئیں لیکن ایسے موقع پر تحت الشعور یا قبل شعور [Sub Consciou] (جو شعور اور لاشعور کا درمیانی حصّہ ہے، جب کوئی خیال لاشعور سے شعور کے حصّے میں آنا چاہتا تو اسے قبل شعور یا تحت الشعور کے راستے سے گزرنا پڑتا ہے) سنسر یا محتسب کا کام کرتا ہے اور انہیں پیچھے ڈھکیل دیتا ہے۔ حزب اللہ کے الفاظ میں یہ لاشعور مکمل طور پر اخلاق سے بے تعلق ہوتا ہے، اس میں ایسا مواد جمع ہوتا ہے جسے اخلاق کی ہوا بھی نہیں لگی۔ (تحلیل نفسی۔ ص۔ 92) ساتھ ہی یہ حد درجے کا خود غرض ہوتا ہے، یہ ہر صورت میں اپنی آسودگی چاہتا ہے، اس کو اس بات کی قطعاً فکر نہیں ہوتی کہ ان خیالات اور تصورات سے سماج پر کیا اثر پڑے گا۔

لاشعوری قوتوں اور محرکات کے پاس نفسیاتی انرجی کا ایک بہت بڑا ذخیرہ ہے اور یہی ذخیرہ ہر وقت اس کو سرگرم عمل رکھتا ہے۔ اسی وجہ سے یہ خیال ہے کہ لاشعور کبھی غفلت اور خواب کا شکار نہیں ہوتا۔ وہ لاشعور کی حدوں سے ہمیشہ نکلنے کی کوشش میں لگا رہتا ہے اور شعور پر حاوی ہونا چاہتا ہے۔ اس کوشش میں لاشعور اکثر انسانی عقل پر حاوی ہو جاتا ہے اور انسان سے ایسے عمل صادر ہو جاتے ہیں جن کو وہ

نہیں کرنا چاہتا تھا۔ انسانی اعمال میں شعور و لاشعور کی یہ کشمکش ہمیشہ چلتی رہتی ہے۔ لاشعور اپنے اظہار کا راستہ تلاش کرتا اور تحت الشعور یا قبل شعور اس کی راہوں کو مسدود کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن اس کوشش کا علم انسان کو اس وقت ہوتا ہے جب وہ شعوری سرحدوں میں قدم رکھ چکا ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا مباحث سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ لاشعور خالص نفسیاتی تصور ہے، جس کے ذیل میں فرائیڈ بہت سارے خیالات اور عمل کی تشریح کرنا چاہتا ہے۔ فرائیڈ کے مطابق لاشعور کا اصلی خطہ "اِڈ" (Id) کہلاتا ہے۔ یہ انسان کی تمام ذہنی قوت کا منبع ہے، جس میں انسان کے تمام جبلّی رجحانات جمع رہتے ہیں۔ انسان کی پیدائش کے وقت اس کی ذہنی اور دماغی دنیا صرف جبلّتوں پر مشتمل ہوتی ہے، اور یہ جبلّتیں جس جگہ جمع رہتی ہیں وہ،، اِڈ،، کہلاتی ہے۔،، اڈ،، کی توضیح و تشریح کو ہی نظریۂ جبلّت کا نام دیا گیا ہے۔

جبلّت ایک فطری رجحان ہے۔ اچانک ردعمل کی شکل میں ہمارے جسم میں جو جسمانی تحریک پیدا ہوتی ہے اسی کو "جبلّت" (Instinct) کہتے ہیں۔ یعنی جب ہم کسی ذہنی عمل یا فعل کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ یہ جبلّی ہے تو اس سے یہ مراد ہوتی ہے کہ اس کا تعلق اکتساب یا تجربے سے نہیں ہے۔ یہ وہ افعال یا حرکتیں ہیں جو بغیر سکھائے ہوئے آ جاتے ہیں۔ فرائیڈ نے ان جبلّتوں کو دو طبقوں میں تقسیم کیا ہے، پہلا "حیاتی" اور دوسرا "مماتی"۔ یعنی بعض جبلّتیں زندگی کے مقصد، تولیدِ نسل اور تسکینِ نفس وغیرہ کے فرائض کو پورا کرتی ہیں اور بعض انسان کو موت کی طرف لے جاتی ہیں۔ فرائیڈ کا یہ بھی خیال ہے کہ انسانی فطرت میں ہلاکت آفرینی اور زور دستی کی خواہش مماتی جبلّت ہی کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ انسانی فطرت میں موجود،، انا،، Ego حیاتی، اور،، فوق الانا،، (Super Ego) مماتی جبلّت کی نمائندگی کرتی ہے۔

"اِڈ" کے بارے میں یہ ذکر آ چکا ہے کہ وہ لاشعور کا اصلی خطہ ہے، جو اپنے پاس جنسی قوت کا بہت بڑا ذخیرہ رکھتا ہے۔ چونکہ اسے اخلاقی اقدار کا کوئی پاس اور لحاظ نہیں ہوتا اس لیے وہ باہر نکلنے کی راہیں تلاش کرتا رہتا ہے۔ باہری دنیا سے رابطہ قائم کرنے کے لیے اسے ایک وسیلے کی ضرورت ہوتی ہے۔ چونکہ اندرونی دنیا میں،، اڈ،، کے علاوہ کوئی دوسرا خطہ نہیں ہوتا اس لیے اسی کا ایک حصّہ بیرونی دنیا سے وسیلے کا کام کرتا ہے جس کو ایگو یا انا کہتے ہیں اور ایگو ہی کا ایک حصّہ سپر ایگو (Super Ego) یا فوق الانا بن جاتا ہے۔ اڈ، ایگو اور سپر ایگو ہی انسانی ذہن میں توازن اور غیر توازن کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔

فرائیڈ کا خیال ہے کہ زندگی کی بنیادی شے "لبیڈو" (Labido) ہے۔ لبیڈو کو ہم جنسی قوت بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن فرائیڈ نے اس کو صرف عورت و مرد کی باہمی کشش ہی کے معنوں میں استعمال نہیں کیا ہے، بلکہ وہ شخصیت کے انتشار کو بنیادی طور پر جنسی خواہش سے وابستہ کرتا ہے، اس لیے کہ انسان کا ذہن پیدائش کے بعد ہی مسرّت کی تلاش شروع کر دیتا ہے۔ ہاف مین نے لبیڈو کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "لبیڈو عموماً،، جنسی انرجی،، ہے۔ یہ ایک قسم کی بھوک ہے جو جنسی مقصد سے آسودگی حاصل کرتی ہے، لیکن اس جنسی انرجی کو اس کے مقصد سے الگ کر کے ایگو میں واپس بھیجا جا سکتا ہے یعنی اسے خود ایگو میں لگایا جا سکتا ہے جس سے یہ ڈھلی ہوئی یا پاک لبیڈو بن جاتی ہے"۔
>
> (بحوالہ، جدید اُردو تنقید، اصول و نظریات، ص 195)

یعنی لبیڈو کا تعلق انا یا ایگو سے ہے اور اس کی جنسیت کو کسی وقت بھی انا کی طرف لگا کر دور کیا جا سکتا ہے۔ چونکہ فرائیڈ نے لبیڈو کو جبلّت سے متعلق کیا ہے، شاید اسی وجہ سے اس پر جنسیت کی مہر لگادی گئی ہے۔ حالانکہ اس کو خالص جنسی جذبہ کہنا درست نہیں ہے، خود فرائیڈ نے بار بار اس کی وضاحت کی ہے کہ انا یا ایگو لبیڈو کا ذخیرہ اور توشہ خانہ ہے، جہاں سے لبیڈو کا بہاؤ اشیا کی طرف ہوتا ہے اور بعد میں لبیڈ وایگو کی طرف واپس پلٹ جاتا ہے۔

11.7 نظریۂ احساسِ کمتری

احساسِ کمتری کا نظریہ فرائیڈ کے شاگرد الفریڈ ایڈلر (Alfred Adlor) نے پیش کیا ہے۔ اس کے قول کے مطابق جو شخص بھی احساسِ برتری کا اظہار کرتا ہے دراصل اس کے پیچھے کوئی نہ کوئی احساسِ کمتری کا جذبہ ضرور کارفرما ہوتا ہے۔ اصلاً احساسِ برتری ہی اس کے احساسِ کمتری کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ ایڈلر نے بھی لاشعور کی قوت اور اہمیت کو قبول کیا ہے۔ احساسِ برتری کا تعلق بھی انسان کے ذہن میں اس پوشیدہ لاشعور سے ہے جس میں احساسِ کمتری موجود ہوتی ہے۔

ایڈلر کے مطابق احساسِ کمتری انسانی زندگی میں بہت اہم رول ادا کرتا ہے۔ احساسِ کمتری کا مطلب یہ ہے کہ جب کوئی شخص کسی چیز سے محروم ہو جاتا ہے تو وہ دوسروں کے مقابلے میں خود کو حقیر یا کمتر سمجھنے لگتا ہے۔ ایڈلر کا خیال ہے کہ یہ احساس شروع سے آخر تک انسان کو گھیرے رہتا ہے۔ مثلاً کمزور جسم، کم ذہنی اور صلاحیت و تجربے کی کمی کے سبب بچّہ اپنے ماں باپ کا محتاج ہوتا ہے۔ اس لیے بچپن سے ہی اس میں کمتری کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ آگے چل کر بھی اسے یہی تجربہ ہوتا ہے کہ قدم قدم پر وہ دوسروں کے سہارے اور سماج کی مدد کا محتاج ہے۔ غرض کہ انسان کو پوری زندگی میں کبھی بھی احساسِ کمتری سے نجات نہیں ملتی۔

ایڈلر نے یہ بھی کہا ہے کہ ہر انسان کے اندر یہ احساسِ کمتری موجود ہوتا ہے، اور ہر انسان اپنے احساسِ کمتری کو الگ الگ طرح سے برداشت کرتا ہے، اس راہ میں ہر شخص کا ردعمل مختلف ہوتا ہے۔ اسی ردعمل سے انسان کی شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے۔ کوئی احساسِ کمتری پر قابو پانے کے لیے خود کو دوسروں سے برتر ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایڈلر کے مطابق برتری کا احساس بھی ایک قسم کا احساسِ کمتری ہے، یوں تو برتری ایک بنیادی خواہش ہے لیکن بعض لوگوں میں یہ ایک بیماری بن جاتی ہے اور تحلیل نفسی نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ انسان میں برتری کا احساس دراصل کسی عیب کو چھپانے کے لیے ہوتا ہے۔ لہٰذا اپنی بعض جسمانی کمزوریوں کو چھپانے کے لیے بعض لوگ ایسے لباس پہنتے ہیں یا اس طرح چلتے ہیں اور بولتے ہیں کہ وہ دوسروں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرلیں۔ اس طرح وہ اپنی کسی کمی کی خفّت کو مٹانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی کا ایک شاعر پوپ بہت لاغر اور کمزور تھا، وہ خود کو دوسروں سے زیادہ صحت مند ظاہر کرنے کے لیے تلے اوپر کئی جوڑے کپڑے اور نیچے اوپر کئی کئی جرا۔

احساسِ کمتری کا اظہار انسان کے مختلف طرح کے ردّعمل سے بھی ہوتا ہے۔ مثلاً غالبؔ آپنے کو شاعری کے میدان کا سب سے بڑا فرد سمجھتے ہیں، عین ممکن ہے کہ غالبؔ کی یہ داد و دہش کی تمنا ان کی تنگ دست زندگی کا ردعمل ہو۔ پریم چند کے افسانہ کفن کے کردار گھیسو اور مادھو جب نشے کے عالم میں بچی ہوئی پوریاں بھکاری کو دے ڈالتے ہیں تو گویا ان کے ذہن میں یہ تصور کام کرتا ہے کہ انہوں نے پوری

زندگی کی فاقہ مستی کا بدلہ لے لیا۔ مرزا عظیم بیگ چغتائی کی صحت خراب تھی وہ مرزا پھویا کہلاتے تھے اور اپنے خاندان کے لوگوں میں پھوٹ ڈلوا کے گویا اپنی،، طاقت،، کا مظاہرہ کرتے تھے۔ یہ مختلف شکلیں اور رد عمل احساسِ کمتری سے ہی تعلق رکھتے ہیں۔

احساسِ کمتری سے چھٹکارا پانے کی دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ انسان خیالی دنیا میں کھو جائے، اور وہ تصور یا Fantacy کا سہارا لے اور جو چیزیں وہ حقیقت میں نہیں پا سکا اسے فرضی دنیا میں پالینے کی کوشش کرے، یعنی وہ فرض کر لے کہ یہ چیز اسے حاصل ہوگئی۔ مثلاً میر آپنی محبوبہ کو نہ پا سکے اور دیوانے سے ہو گئے تو انہیں چاند میں ایک حسینہ نظر آنے لگی جو رات کی تنہائی میں چاند سے اتر کر ان کے پاس آ بیٹھتی اور ساری ساری رات باتیں کرتی تھی۔ احساسِ کمتری سے نجات پانے کی یہ دوسری صورت زیادہ خطرناک ہے، اس سے طرح طرح کی نفسیاتی پیچیدگیاں اور ذہنی بیماریاں پیدا ہو جاتی ہیں۔

اس طرح ایڈلر کے نظریے کا خلاصہ یہ ہے کہ ہر برتری کا احساس دراصل احساسِ کمتری ہی کی ایک شکل ہے۔ اس کا یہ بھی خیال ہے کہ انسان اپنی ذہنی یا جسمانی کمزوری کو دور کرنے کے لیے "تلافی طریقۂ کار"(Compensation Methods) کو اپناتا ہے، یعنی جسم کے کسی عضو کی کمتری یا کمزوری کی وجہ سے دوسرا عضو زیادہ نشو نما پا کر اس کمی کی تلافی کر لیتا ہے، اس میں انسان کی شعوری کوششوں کا دخل نہیں ہوتا۔ جس طرح ایک اندھے شخص کا حافظہ عموماً بینا شخص سے زیادہ قوی ہوتا ہے۔

11.8 اجتماعی لاشعور کا نظریہ

کارل گستاؤ یونگ(Carl Gustav Jung) بھی فرائیڈ ہی کا شاگرد تھا، اس نے فرائیڈ کے نظریۂ خواب سے اختلاف کرتے ہوئے خواب کو اجتماعی لاشعور کا ایک ایسا عمل بتایا ہے، جس پر قدیم نسلی اور دیومالائی اثرات کی کار فرمائی ہوتی ہے۔ چونکہ اس نے اجتماعی لاشعور کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے، اس لیے اس کے نظریہ کو اجتماعی لاشعور کا نظریہ کہا جاتا ہے۔

یونگ کا خیال ہے کہ جس طرح کسی فرد کی زندگی میں اس کا شخصی لاشعور اہم کردار ادا کرتا ہے اسی طرح اجتماعی لاشعور بھی انجانے طور پر کام کرتا رہتا ہے۔ اجتماعی لاشعور ان تجربات کی اجتماعی یادداشت کو کہتے ہیں جن سے عالمِ انسانیت گزر چکا ہے۔ یہ تجربات انسانی لاشعور میں محفوظ رہتے ہیں، اور وقتاً فوقتاً ان کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ یونگ دیومالا اور داستانوں کی اہمیت پر بہت زور دیتا ہے، ان کو وہ قوموں کی زندگی میں ایسا درجہ دیتا ہے جو خوابوں کو انفرادی زندگی میں حاصل ہے۔

فرائیڈ خواب کو لاشعور میں دبی کچلی خواہشات کا وسیلہ بتاتا ہے، جبکہ یونگ کے نزدیک انسانی نفس کا ہر فعل و عمل ایک متعین مقصد کا حامل اور آئندہ کی سمت اشارہ کرنے والا ہوتا ہے۔ یونگ کا کہنا ہے کہ خواب صرف ذہن میں دبی ہوئی آرزوؤں کا ذریعہ نہیں ہوتے، بلکہ ان امور کے علاوہ نفس اور ضمیر کو تقویت پہنچا کر اسے باہمت اور طاقت ور بناتے ہیں، اور فرد کی اپنی طفلانہ خواہشات کے خلاف طاقت آزمائی اور بہیمیت پر قابو پانے کی خاطر امداد پہنچاتے ہیں۔ (تحلیل نفسی۔ ص۔ 59-358)۔ فرائیڈ اس نظریے کو تسلیم نہیں کرتا۔ یونگ کا یہ عقیدہ ہے کہ خواب علامتوں اور اشاروں کے ذریعے لاشعور کے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ ان علامتوں اور اشاروں کو وہ لاشعور کی زبان کہتا ہے۔

یونگ اپنے نظریۂ لاشعور کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے، پہلا انفرادی لاشعور اور دوسرا اجتماعی لاشعور۔ انفرادی لاشعور میں انسان کے انفرادی تجربات ومشاہدات رہتے ہیں، جبکہ اجتماعی لاشعور ان تجربات ومشاہدات اور تصورات کی آماجگاہ ہوتا ہے جو کسی قوم یا مذہب میں نسل در نسل چلے آتے ہیں، اور قوم کا ورثہ بن جاتے ہیں۔ یونگ نسلی یا اجتماعی لاشعور کو فنی تخلیقات کا منبع تسلیم کرتا ہے۔ اس کے مطابق انفرادی لاشعور اور اجتماعی لاشعور میں خاصا فرق ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یونگ نے اجتماعی لاشعور کے تصور کو پیش کر کے جدید نفسیات میں ایک نئے باب کا اضافہ کر دیا ہے۔ فرائیڈ نے جس طرح خواب کو انسان کی نامکمل خواہشوں کی تکمیل کا ذریعہ سمجھا ہے، اسی طرح یونگ نے دیومالا اور داستانوں کے ذریعے نسلی یا اجتماعی لاشعور پر پڑے ہوئے پردوں کو ہٹایا اور ان کے مطالعے سے یہ بتایا کہ ایک فن کار داستانوں اور دیومالا کے ذریعے اسی طرح اپنی خواہشات کی تکمیل کرتا ہے جس طرح خواب کے ذریعے ان کی تکمیل ہوتی ہے۔

علمِ نفسیات کے ان نظریات کے مطالعے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ فرائیڈ، اڈلر اور یونگ کے نظریات میں بہت سی باتیں معمولی اختلاف کے ساتھ مشترک ہیں۔ اس لیے کہ ان تمام ماہرین نے اپنے نظریات کی بنیاد ذہن کے لاشعوری عمل پر رکھی ہے، اور یہی علمِ نفسیات کا سب سے اہم موضوع ہے۔

11.9 نفسیات اور ادبی تنقید کے طریق کار

نفسیاتی تنقید کے طریقِ کار کو سمجھنے کے لیے ہمیں کچھ ضمنی باتوں کو جاننا بھی ضروری ہے۔ کسی فرد سے جو بھی فعل سرزد ہوتا ہے نفسیات کی اصطلاح میں اسے کردار یعنی Behaviour کہتے ہیں۔ انسان کے کردار میں اس کی تحریر اور تقریر کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔ نفسیات اسے لفظی کردار یا Verbal Behaviour کا نام دیتی ہے۔ اس اعتبار سے ادبی تخلیقات، خواہ ان کا تعلق کسی بھی صنفِ ادب سے ہو، لفظی کردار کے زمرے میں شامل ہیں۔ نفسیات ان تمام داخلی کوائف وعوامل کی چھان بین کرتی ہے، جو فرد کے کردار کی پس پشت کار فرما ہوتے ہیں۔ ان کی روشنی میں آدمی کے کردار کے داخلی اسباب اور ان کے صحیح مفہوم تک ہماری رسائی ہو جاتی ہے۔ اس لحاظ سے فن کار کے لفظی کردار یعنی اس کی فنی تخلیقات کے صحیح معنی و مفہوم تک پوری طرح رسائی حاصل کرنے کے لیے خارجی ماحول کے علاوہ داخلی کوائف وعوامل کا علم ضروری ہو جاتا ہے۔

نفسیاتی نقاد جب کسی ادبی تخلیق کا مطالعہ کرتا ہے تو اس کے سامنے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس تخلیق کے وجود میں آنے کے اسباب کیا تھے۔ اس سوال کے جواب کے لیے پہلے ان حالات پر نگاہ ڈالی جاتی ہے، جن کے پس منظر میں وہ تخلیق معرضِ وجود میں آئی ہے، اس کے بعد فن کار کی شخصیت کو ٹٹول کر ان داخلی عوامل و کوائف کی چھان بین کی جاتی ہے جو اس تخلیق کے پیچھے کار فرما ہوئے۔ اس کے لیے فن کار کی سرگزشت زندگی کا خاکہ تیار کرنا ہوتا ہے جو اس کی شخصیت کے غالب عناصر اور ان کی تشکیل وترتیب کی ذمہ دار ہوئی ہے۔ اس کام کے لیے ان ماٰخذ کی چھان بین ضروری ہوتی ہے، جن سے وہ سارے مواد حاصل کیے جاسکیں، جن کی بنیاد پر فن کار کی زندگی کی تاریخ مرتب ہوسکے۔ ایسے ماٰخذ خود فن کار کے ذاتی بیانات پر یا فن کار کے متعلق دوسروں کے بیانات پر مشتمل ہوں گے۔ حاصل شدہ مواد کے ان حصّوں کا جن سے فن کار کی شخصیت کے غالب عناصر اور اس کی شخصیت کی ترتیب و تنظیم پر روشنی پڑتی ہو، چھان پھٹک کر ان کی

قدروں کا تعین کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد زیرِ غور تخلیق یا فن پارے کو تمام حاصل شدہ مواد کے سامنے رکھ کر اس بات کا فیصلہ کیا جاتا ہے کہ فن کار کی شخصیت کے وہ کون سے عناصر و عوامل تھے جو اس فن پارے میں بروئے کار آسکے ہیں۔ اس طرح نفسیات کی مدد سے اس فن پارے کے وجود میں آنے کے داخلی اسباب کی نشاندہی کی جاتی ہے۔

مذکورہ بالا نفسیاتی طریق کار سے تھوڑی دیر کے لیے یہ غلط فہمی پیدا ہونے لگتی ہے کہ یہ تنقید صرف فن کار کی سرگزشتِ حیات سے ہی واسطہ رکھتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ نفسیاتی تنقید اس کے علاوہ بھی اور بہت کچھ کرتی ہے اور خصوصاً انسان کی شخصیت اور اس کے نفسی محرکات پر گہری نظر رکھتی ہے، جس کا کہیں اجمالی اور کہیں تفصیلی بیان قبل کے اوراق میں آچکا ہے۔ اس تنقیدی دبستان کے ذیل میں ڈرامے اور ناول کے کرداروں کی سیرت، اور ادب میں استعمال ہونے والی علامتوں کی توضیح و تشریح بھی کی جاتی ہے، ایسے موقع پر نفسیاتی تنقید فن کار کی سوانح سے زیادہ واسطہ نہیں رکھتی بلکہ اس وقت اس کا سروکار نفسیات کی خاص روایت سے زیادہ ہوتا ہے۔

یہ کہا جاتا ہے کہ ایک بڑا فن کار زیادہ پیچیدہ ذہن و شخصیت کا مالک ہوتا ہے۔ تنقید نگار اور نقاد کے لیے یہاں پر اور بھی مشکل پیش آتی ہے۔ کیونکہ فن کار کی صحیح ذہنی کیفیت تک رسائی حاصل کرنا ایک دشوار گزار مرحلہ ہے۔ لیکن ایک تنقید نگار یہ تمام ذمہ داریاں قبول کرتا اور معاملات کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔

اُردو میں نفسیاتی تنقید پر مشتمل تحریریں بہت محدود اور مختصر ہیں۔ اس کا اجمالی بیان پہلے گزر چکا ہے۔ میر اجی اُردو کے پہلے باضابطہ نفسیاتی نقاد ہیں۔ میر اجی نے جوش کی اس رباعی کی تشریح نفسیاتی حوالے سے کرنے کی کوشش کی ہے۔ رباعی یہ ہے:

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

اس رباعی کے متعلق وہ لکھتے ہیں:

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

(اس نظم میں۔ ص176)

اُردو میں وزیر آغا کو بھی نفسیاتی نقاد کی حیثیت سے اہمیت حاصل ہے۔ انہوں نے مختلف شاعروں کی بہت سی نظموں کا نفسیاتی تجزیہ پیش کیا ہے، جس میں وہ مختلف جگہوں پر فرائیڈ، اڈلر اور یونگ تینوں کے نظریے کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سلیم احمد نے بھی اُردو نفسیات پر کام کیا ہے، ان کی کتاب،، نئی نظم اور پورا آدمی،، اس لیے اہم ہے کہ ان کے مطابق اُردو میں بہت کم شاعر ایسے ہیں، جن پر،، پورا آدمی،، کا اطلاق ہو سکتا ہے، انہوں نے کہا ہے کہ اُردو کے زیادہ تر ادیب و شاعروں کے یہاں کمر کے بعد کا،، نچلا دھڑ،، ہے ہی نہیں۔

سلیم احمد کا خیال ہے کہ جو نفسیاتی الجھنیں انسان کے لاشعور میں پروان چڑھتی رہتی ہیں، ان کو کوشش کر کے شعور میں لانا چاہیے۔ کیونکہ ان کے شعور میں نہ آنے کی وجہ سے ایک طرف تو،، جنس کے بنیادی اور اہم،، جذبے کو نقصان پہنچتا ہے اور دوسری طرف نسل انسانی کو نقصان ہوتا ہے۔ (نئی نظم اور پورا آدمی۔ ص۔34) ان کی نگاہ میں راشدؔ اور میر اجیؔ نے اُردو نظم کو پورا مرد دیا، انہوں نے راشدؔ اور میر اجیؔ

کی بعض نظموں اور نظم کے بعض حصّوں کی تحلیل نفسی کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ ان شعرا کے یہاں نچلا دھڑ تھا۔ اس نچلے دھڑ کو انہوں نے بعض علامتوں اور الفاظ کے مفاہیم میں تلاش کیا ہے۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں کہ:

> "راشد آپنی محبوبہ کی بھی اصلیت جانتا ہے اور محبت کی بھی۔ اسے معلوم ہے کہ محبت صرف گل بھیاں کرنے کا نام نہیں ہے، نہ دامن میں پھول، چاند، ستارے وغیرہ لے کر محبوبہ کو پیش کرنے کا۔ وہ جانتا ہے کہ محبت کا معاملہ دامن کے نیچے جاتا ہے...... راشد کا آدمی رومانیت سے کس طرح گتھم گتھا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہیے کہ اس نظم میں اوپر کا دھڑ نیچے کے دھڑ سے ملنے کے لیے بے تاب ہے، تاکہ ایک مکمل وحدت بن جائے، مگر رومانیت نے اوپر کے دھڑ کو بتار کھا ہے کہ نیچے کا دھڑ ناپاک ہے۔" (نئ نظم اور پورا آدمی، ص28 - 29)

نفسیاتی نقاد کی حیثیت سے ریاض احمد کو بہت زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ ان کی زیادہ تر تحریریں ایسی ہیں جن میں تنقیدی مسائل اور اصولوں سے بحث کی گئی ہے۔ ان کی تحریروں سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس میدان میں فرائیڈ سے زیادہ یونگ سے متاثر ہیں۔ انہوں نے جگہ جگہ پر نسلی لاشعور کی بات کی ہے، جو کہ یونگ کی خاص دین ہے۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں:

> "شعر وادب بحیثیتِ مجموعی انسان کے اجتماعی اور نسلی غیر شعوری رجحانات کی پیداوار ہیں۔"
>
> (تنقیدی مسائل، ص102)

ریاض احمد کا ایک مضمون،،اُردو تنقید کا نفسیاتی دبستان،، کے عنوان سے احتشام حسین کی مرتب کردہ کتاب،،تنقیدی مسائل،، میں موجود ہے، جس میں تنقیدی مسائل اور نفسیات سے بحث کرتے ہوئے انہوں نے کہا ہے کہ اگر کچھ لوگوں نے ادب کو سیاسی و سماجی کشمکش کا آئینہ دار بتایا ہے تو:

> "نفسیاتی تنقید نے ہمیں یہ بتایا ہے کہ ان ظاہری اور پیش پا افتادہ معنی کے پیچھے ایک ایسے شخصی اور اجتماعی محرکات کی ایک وسیع دنیا کار فرما ہوتی ہے جو نوعیت کے اعتبار سے زیادہ تر غیر شعوری ہوتے ہیں۔ انہیں عوامل کی تفہیم خواہ وہ غیر شعوری ہی کیوں نہ ہوں ادب کو معنوی حسن اور تاثیر بخشتی ہے...... نفسیاتی تنقید کے زیر اثر بعض عالمگیر عوامل مثلاً جنس، بعض نفسیاتی الجھنیں مثلاً اوڈی پس کمپلکس، احساسِ کمتری، بعض نفسیاتی گمراہیاں مثلاً ایذا پرستی یا ایذا دہی وغیرہ ایسی چیزیں ہیں، جن کے مظاہر ادب میں بالعموم نظر آنے لگے ہیں۔"
>
> (تنقیدی نظریات، ص294-95)

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

"فعل کا کثرتِ استعمال اس بات پر دال ہے کہ شاعر میں عملی قوت جوش پر ہے۔ صفات کا استعمال جذباتی شدّت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔" (تنقیدی مسائل، ص 33)

ان تمام مباحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ بے شک نفسیات کا علم ایک زبردست اور وسیع میدان رکھتا ہے۔ لیکن ادبی تنقید پر اس کا اطلاق بہت ہی محدود دائرے میں ہو سکتا ہے۔ کیونکہ یہ علم ہمیں یہ نہیں بتا سکتا کہ کسی ادب پارے کی کیا قدر و قیمت ہے، اس میں کیا خوبی اور کیا خرابی ہے اور ادب میں اس کا کیا مقام ہے۔ نفسیاتی تنقید صرف دو کام کر سکتی ہے۔ اوّل تو یہ کہ کسی تخلیق کے وجود میں آنے کے داخلی اسباب و محرکات کا پتہ لگائے۔ دوسرے یہ کہ فن کار نے جو علامتیں، استعارے اور تشبیہیں استعمال کی ہیں یا جن فنی تدابیر سے کام لیا ہے ان کا نفسیاتی تجزیہ کر کے فن کار کے ذہن تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرے۔ گویا نفسیاتی تنقید کا میدان تنگ ہے اور ضروری نہیں کہ وہ اس مخصوص میدان میں بھی کامیاب ہو اور صحیح نتائج بر آمد کر لے۔

بھرپور اور کامیاب تنقید وہ ہے جو کسی ادبی و فنی کارنامے کو کسی ایک عینک اور کسی مخصوص زاویے سے نہ دیکھے، بلکہ جتنے وسائل اور جتنے طریقے ممکن ہیں ان سب کو استعمال کرے۔ وہ اقتصادی روابط سے گزر کر فن پارے تک پہنچے، معاشرتی اور سیاسی ماحول کے حوالے سے اسے سمجھنے کی کوشش کرے، فلسفۂ جمال کی عینک سے اسے دیکھے، لیکن یہ بھی نہ بھولے کہ فن کار کے باطن سے گزرے بغیر کسی فن پارے کی تہہ تک رسائی ممکن نہیں۔ یہ آخری راستہ بہر حال علم نفسیات اور تحلیل نفسی سے ہو کر گزرے گا۔ یہ راستہ یقیناً بال سے زیادہ باریک اور تلوار کی دھار سے زیادہ تیز ہے، مگر اس پر سے گزرنا بہر حال ضروری ہے۔ اس راہ میں تنقید نگار کو اپنے حواس بیدار رکھنے ہوں گے، یہاں پر ذرا سی لغزش تنقید نگار کو بھٹکانے کے لیے اور غلط فہمیوں کو پھیلانے کے لیے کافی ہے۔

11.10 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- دوسرے دبستانِ تنقید کی طرح نفسیاتی تنقید کو بھی ادب پارے کے تعیّنِ قدر کے لیے خاصی اہمیت کی نظر سے دیکھا گیا ہے۔
- اس تنقیدی نظریے میں علمِ نفسیات کے خاص خاص نظریوں کا بڑا دخل ہے۔
- فرائیڈ کا نظریہ لاشعور اور تحلیل نفسی، اڈلر کا نظریہ احساسِ کمتری، یونگ کا نظریہ اجتماعی لاشعور وغیرہ خاص طور پر نفسیاتی تنقید کا موضوع ہے۔
- علم نفسیات اور نفسیاتی تنقید کا باقاعدہ رواج فرائیڈ کے وقت سے ہوا ہے۔
- اردو تنقید میں نفسیاتی نقطہ نظر سے بہت مختصر لکھا گیا ہے جنھیں ہم تین حصوں تقسیم کر سکتے ہیں۔
- پہلا وہ نفسیاتی خیالات جو بالکل غیر شعوری طور پر اردو کے بعض ناقدین کی تحریروں میں آ گیا ہے جیسے محمد حسین آزاد، حالیؔ اور شبلیؔ کی بعض تحریروں میں اس اثرات نمایاں ہیں۔
- وحید الدین سلیم اور مرزا محمد ہادی رسواؔ کی تحریروں میں علم نفسیات سے بحث ہوئی ہے حالانکہ اس وقت تک اردو میں

فرائڈ، اڈلر اور یونگ کا تعارف بھی نہیں ہوا تھا۔

11.11 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
دبستان	:	اسکول
پراسرار	:	رازوں سے بھرے ہوئے
اکتشافات	:	دریافت، کھوج
موجد	:	ایجاد کرنے والا
داخلی	:	اندرونی
رغبت	:	محبت، جھکاؤ، کشش
ادراک	:	شعور، محسوس کرنے کی صلاحیت
محرک	:	حرکت یا تحریک دینے والا
مخرب	:	خراب کرنے والا، بگاڑنے والا
مستعار	:	ادھار لینا
محیّر العقول	:	عقلوں کو حیران کر دینے والا، حیرت انگیز
ہم آہنگی	:	میل ملاپ، یکسانیت
آسودگی	:	آرام
مسدود کرنا	:	رکاوٹ ڈالنا

11.12 نمونہ امتحانی سوالات

11.12.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. ریاض احمد کس ماہر نفسیات سے زیادہ متاثر ہیں؟
2. اردو میں نفسیاتی تنقید کی باقاعدہ ابتدا کس نقاد سے ہوتی ہے؟
3. "تنقید و تحلیل" کس نقاد کی کتاب ہے؟
4. نفسیاتی تنقید کا باضابطہ رواج کس ادیب کے وقت سے ہوا ہے؟
5. مرزا محمد ہادی رسوا کا تعلق تنقید کے کس دبستان سے ہے؟
6. تحلیل نفسی کے نظریہ کا موجد کون ہے؟

7. ایڈلر نے کون سا نظریہ پیش کیا؟

8. "نئی نظم اور پورا آدمی" کے مصنف کا نام بتایئے؟

9. پروفیسر شبیہ الحسن کی تنقیدی کتاب کون سی ہے؟

10. مستعار کے معنی بتایئے؟

11.12.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. "اڈ" سے کیا مراد ہے اور "ایگو اور "سپر ایگو" کیا ہیں؟

2. شعور اور قبل شعور یا تحت الشعور میں کیا فرق ہے؟

3. اردو تنقید نگاری میں وزیر آغا، سلیم احمد اور ریاض احمد کے نفسیاتی نظریے کے تعلق سے اشارے کیجیے۔

4. فرائڈ کے نظریہ "تحلیل نفسی" کا خلاصہ بیان کیجیے۔

5. نفسیات اور ادبی تنقید کے طریق کار پر روشنی ڈالیے۔

11.12.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. مغرب میں نفسیاتی تنقید کی ابتدا کب ہوئی؟ فرائیڈ اور اس کے شاگردوں کے نظریات کے حوالے سے ایک مضمون قلم بند کیجیے۔

2. اردو میں نفسیاتی تنقید کے آغاز وارتقا پر تفصیلی نوٹ لکھیے۔

3. نفسیاتی تنقید سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟ اردو میں میراجی سے پہلے کون کون سے نفسیاتی نقاد ہیں، ان کے خیالات کا خلاصہ پیش کیجیے؟

11.13 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1.	جدید اردو تنقید، اصول و نظریات	شارب رودولوی
2.	تحلیل نفسی اور ادبی تنقید	کلیم الدین احمد، ترجمہ: ممتاز احمد
3.	تنقیدی مسائل	ریاض احمد
4.	تحلیل نفسی	حزب اللہ
5.	اس نظم میں	میراجی
6.	اردو شاعری کا مزاج	وزیر آغا
7.	نئی نظم اور پورا آدمی	سلیم احمد

اکائی 12: ہیئتی، اسلوبیاتی اور ساختیاتی تنقید

اکائی کے اجزا

12.0 تمہید
12.1 مقاصد
12.2 ہیئتی تنقید: معنی و مفہوم
12.3 اسلوبیاتی تنقید
12.4 اسلوبیاتی تنقید کا عمل
12.5 ساختیات، معنی و مفہوم
12.6 ساختیات کا پس منظر اور اس کا ماخذ
12.7 سوسیئری لسانیات کے تین بنیادی مفروضات
12.8 ساختیات کا دوسرے نظامِ عمل (Disciplines) سے رشتہ
12.9 ساختیاتی تنقید
12.10 اکتسابی نتائج
12.11 کلیدی الفاظ
12.12 نمونہ امتحانی سوالات
12.12.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
12.12.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
12.12.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
12.13 تجویز کردہ اکتسابی مواد

12.0 تمہید

تنقید کے عمل میں نظریہ سازی کی ایک خاص اہمیت ہے۔ جس طرح مختلف علوم کی سمت و رفتار کبھی یکساں نہیں رہتی اور ہر دور کے تقاضوں کے ساتھ اور نئی نئی تحقیقات کی روشنی میں ان میں کئی قسم کی تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں۔ اسی طرح تنقید بھی ایک علم ہے۔ جسے ادب کا علم یا ادب کا فلسفہ کہا گیا ہے۔ جب بھی زندگی کا منظر نامہ بدلتا ہے یا زندگی نئی کروٹیں لیتی ہے ادب میں بھی اس کے اثرات واضح

طور پر دکھائی دینے لگتے ہیں۔ تبدیلی، ادب اور زندگی کی فطرت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید، جس کی بنیاد ہی ادب یعنی تخلیقی ادب پر قائم ہے کبھی ایک نظریے سے وابستہ نہیں رہی۔ نظریاتی تبدیلیوں کے پیچھے ایک طرف ادب اور زندگی کا ایک اہم کردار ہوتا ہے، وہیں مختلف علوم بھی ادبی تنقید کے اصولوں پر اثرانداز ہوتے رہتے ہیں۔ مثلاً تاریخ، فلسفہ، نفسیات، جمالیات، سماجیات، سیاسیات اور لسانیات وغیرہ ایسے علوم ہیں جن کے اپنے اپنے حدود اور اپنی اپنی کارکردگی ہے۔ تنقید کے عمل، تنقید کے تفاعل اور تنقید کے طریق کار میں جو اہم اور غیر اہم تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں، ان کی پشت پر ان علوم کا بھی ایک بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔

ہیئتی تنقید، ادبی مطالعے کا ایک قدیم طریق کار ہے۔ بیسویں صدی کے ربعِ اول میں بعض نئی بنیادوں پر اس کی توسیع عمل میں آئی۔ بالخصوص روسی ہیئت پسندوں نے اسے ایک نیا علمی تناظر مہیا کرنے کی کوشش کی، جس کے اثرات کی ایک بڑی تاریخ ہے جو جدیدیت سے لے کر مابعد جدیدیت تک کی فکر و فہم پر محیط ہے۔ہیئتی تنقید نے قدیم شعریات ہی کو اہمیت نہیں دی بلکہ جابجا لسانیات سے بھی بعض اصول اخذ کیے۔ برطانوی ہیئت پسندوں نے تہذیب، لسانیات، شعریات اور نفسیات سے بھی اکثر اوقات مدد لی ہے۔ہیئتی تنقید کے نظریہ سازوں کے یہاں ضمنی طور پر اختلافات بھی پائے جاتے ہیں۔ لیکن ادب فہمی میں معروضیت اور سائنسی قطعیت پر سب ہی بنائے ترجیح رکھتے ہیں۔

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

اسلوبیاتی تنقید، اصلاً ادبی اور غیر ادبی تحریروں کے لسانی تجزیے سے تعلق رکھتی ہے۔ ادبی اسلوب کے مطالعے کی تاریخ بھی ماضیِ بعید میں عہدِ قدیم تک چلی گئی ہے، لیکن اسلوبیاتی تنقید نے اسلوب کے مطالعے کو کئی نئی جہات سے آشنا کیا ہے۔ اب یہ صرف زبان و بیان کے روایتی قسم کے مطالعے کا نام نہیں ہے بلکہ ادبی زبان کی لسانی پیچیدگیوں کے ہمہ گیر سائنسی تجزیے سے عبارت ہے۔ کوئی بھی تخلیق، دراصل ایک لسانی ساخت ہوتی ہے۔ جس میں آوازوں کے وہ مجموعے بڑی اہمیت رکھتے ہیں، جن کے ذریعے ہم لفظ اور لفظ ہی میں فرق نہیں کرتے بلکہ ان کے معنی کے فرق سے بھی دوچار ہوتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید میں تحریر کے صوتیاتی نظام، نحوی نظام، اور معنیاتی نظام کے مطالعے کی بنیادی اہمیت ہے اس طرح متن کے اسلوبیاتی مطالعے سے لغات اور قواعد کی کارکردگی کو کسی سطح پر خارج نہیں کیا جاسکتا۔ لسانیات وہ علم ہے جو زبان اور اس کی ساختوں کا سائنسی سطح پر مطالعہ کرتا ہے اور اسلوبیاتی تنقید ادبی متون کے تجزیے میں لسانیات کی سائنس کے طریقوں اور تحقیقات کے طریقوں کا استعمال کرتی ہے۔

تنقیدی تصورات کی تاریخ میں ساختیات، اسلوبیات کے مقابلے میں مقدّم ہے۔ لیکن علم کی دنیا میں اس کا تعارف بعد میں ہوا۔ ساختیات کے ارتقا کی تاریخ میں جدید ساختیات کی اس تھیوری کی بھی بڑی اہمیت ہے جو دوسری جنگ عظیم کے بعد پروان چڑھی۔ دوسری پراگ اسکول کی وہ تھیوری ہے، جس کا شمار بنیاد سازی میں کیا جاتا ہے۔ بعض امور کے لحاظ سے دونوں میں فرق پایا جاتا ہے، لیکن فرق کے مقابلے میں مماثلت کے پہلو زیادہ ہیں۔ دونوں ہی کے تصورات فرڈی نانڈ سوسئیر کی لسانیاتی فکر پر مبنی ہیں، جو ساختیات کا بنیاد گزار ہے۔ جدید ساختیات کا تعلق گزشتہ صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائیوں سے ہے بالخصوص فرانس میں اسے غیر معمولی فروغ ملا۔ کلاڈ لیوی اِسٹراس جیسے ماہر بشریات اور رولاں بارتھ جیسے ادبی اور تہذیبی نقاد نے اِسے کئی نئی جہات سے آشنا کیا۔ مارکسی مفکرین میں لوئی آلتھیوسے اور لوشین گولڈمان کا شمار نومارکسیوں میں ہوتا ہے، جن کے یہاں ساختیات کے حوالے سے مارکسی فکر کو ایک نئی جہت ملتی ہے۔ ان کے علاوہ

جیرالڈ ژینے جیسے بیانیہ کے نظریہ ساز اور میشل فوکو جیسے مورخ نے جس طور پر ساختیات کے نظریے کو وسعت بخشی، اس کی اپنی معنویت ہے۔ جیک لاکاں نے یہ تصوّر پیش کر کے کہ زبان کی طرح لاشعور بھی ساختیایا ہوا ہے، ساختیات کو ایک نیا تناظر فراہم کیا۔

12.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ہیئتی تنقید کی تعریف واصول اور اقسام سے واقف ہو سکیں۔
- روسی ہیئت پسندی کی تحریک کے آغاز سے آگاہی حاصل کر سکیں۔
- اسلوبیات کی اصطلاح کی وضاحت کر سکیں۔
- اسلوبیاتی تنقیدی عمل پر روشنی ڈال سکیں۔
- غائر مطالعے (کلوز ریڈنگ) کا تصور کے بارے میں اظہار خیال کر سکیں۔
- ساختیات کے معنی و مفہوم، اس کے پس منظر اور ماخذ کی وضاحت کر سکیں۔

12.2 ہیئتی تنقید: معنی و مفہوم

ہیئتی تنقید ادبی تنقید کا وہ طریقہ ہے، جس کے تحت قاری کسی تخلیق کو ادبی فن پارہ ہونے کے ناتے اس میں ودیعت شدہ اقدار کے پیش نظر سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے طریقے سے واقف ہوتا ہے۔ ہیئتی نقاد کی توجہ متن کے استعاروں، قول محال اور پیکروں پر ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ متن کے دروبست کرداروں، علامتوں اور نقطہ نظر کو بھی زیر بحث لاتے ہیں۔ بہ حیثیت مجموعی ہیئتی تنقید کا سروکار متن سے ہوتا ہے جس کو وہ سب سے الگ تھلگ کر کے دیکھتے ہیں۔ یعنی متن کی قرات میں مصنف دنیا یا قاری کسی کے رشتے یا حوالے کی اس میں کوئی گنجائش نہیں ہے۔ اس تنقید میں متن کو ایک ایسی شئے تصور کیا جاتا ہے جس کا تجزیہ مصنف، دنیا اور قاری سے آزاد رہ کر کیا جاسکتا ہے۔

ہیئتی تنقید نہ تو متن کو سماجی، مذہبی یا سیاسی خیالات کا اظہار نہیں سمجھا جاتا ہے اور نہ ہی متن کو کسی مقصد یا عقیدے کی تبلیغی سعی کی سطح تک گرا کر دیکھا جاتا ہے۔

ہیئتی تنقید کے علمبرداروں کا دعویٰ ہے کہ وہ ادب پارے کا مطالعہ تانیثیت، نفسیات، مارکسزم یا کسی اور فلسفے کی عینک سے نہیں کرتے۔ وہ قاری پر فن پارے کے اثر سے بھی انہیں کوئی مطلب نہیں ہوتا۔

ہیئتی تنقید کے مختلف نام ہیں۔ جیسے روسی ہیئت پسندی، نیو کرِٹزم (نئی تنقید)، جمالیاتی تنقید، متن اساس تنقید، وجودیاتی تنقید(Outological Criticism)، جدیدیت (ماڈرن اِزم)، ہیئت پسندی، عملی تنقید(Practical Criticism) وغیرہ۔

ہیئتی تنقید کا تصوّر سب سے قدیم تصوّر ہے، جس کے ابتدائی نقوش نہ صرف یونانِ قدیم کی تنقید میں ملتے ہیں بلکہ سنسکرت جمالیات اور عربی و فارسی شعریات کی روشنی میں جن تفہیمات سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے، ان میں ہیئت ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ عربی، فارسی اور

اُردو شعرا کے تذکروں اور ادبی معرکوں میں بھی ہیئت ہی کو مرکوزِ نظر رکھا جاتا تھا۔ ہیئت کے تحت صنف کے روایتی تصوّر، لفظ اور معنی کے رشتے، عروض، آہنگ اور بیان پر خصوصی بحث کی جاتی تھی۔ مضامینِ شعر کی روایت سے بھی انحراف کی اجازت نہ تھی۔ اگرچہ اخلاقی مضامین کے محل اور معنویت کو بھی بحث کا موضوع بنایا جاتا تھا لیکن اس کے مقابلے پر لفظ کے استعمال کی اہمیت زیادہ تھی کہ شعر کے خوب و زشت کا سارا دارومدار لفظ ہی پر تھا۔

ہیئت پسندی کو ایک نیا ڈسپلن روسی ہیئت پسندوں نے عطا کیا۔ روسی ہیئت پسندی کی تحریک کا آغاز 1915ء میں۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل (Moscow Linguistic Circle) کے ذریعے عمل میں آیا۔ اس سرکل کا روحِ رواں رومن جیکب سن تھا، جو خود لسانیات کا ماہر تھا اور جس نے ادبی تنقید کی تاریخ میں پہلی بار لسانی مطالعے کو خاص اہمیت دی تھی۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل کے علاوہ 1916ء میں سینٹ پیٹرزبرگ میں The Society for the Study of Poetic Language نام کی تنظیم کا قیام عمل میں آیا۔ اس سوسائٹی کو ایک نئی سمت عطا کرنے والوں میں وکٹر شکلووسکی کا نام سرِ فہرست ہے۔ ان اداروں نے ادب کے لسانی مطالعے پر زور دیا اور اسی ادبیت (Literariness) کی تلاش و تفہیم کو اہمیت دی جو ادب اور غیر ادب کے فرق کو واضح کرتی ہے۔ ان اداروں کا ایک خاص مقصد ادبی مطالعے میں سائنسی قطعیت اور معروضیت پر اصرار کرنا تھا تاکہ ادبی تنقید میں جو انتشار کی کیفیت ہے، اس کا سدِباب ہو سکے۔

1917ء میں انقلابِ روس کے بعد آہستہ آہستہ سماجی حقیقت نگاری کی جڑیں مضبوط ہوتی چلی گئیں۔ کمیونسٹ پارٹی کے علم برداروں نے ہر اس ادبی رجحان پر سخت گرفت کی جس کی نزدیک ادب کا بنیادی عنصر زبان اور ہیئت ہے۔ چوں کہ روسی ہیئت پسند اپنے مطالعات میں مواد و موضوع کے مقابلے میں زبان و بیان پر خاص توجہ دیتے تھے اس لیے انھیں سرکاری عتاب کا شکار ہونا پڑا۔ رومن جیکب سن نے 1920ء میں چیکو سلواکیہ میں سکونت اختیار کر لی۔ جہاں اس نے پراگ لنگوسٹک سرکل کی بنیاد رکھی۔ روسی ہیئت پسندوں میں رومن جیکب سن اور وکٹر شکلووسکی کے علاوہ بورس توماشیوسکی، بورس آئخن بام، جان مکارووسکی، ایم۔ ایم باختن، اوسپ برِک اور تائناپاروف کی بھی خاص اہمیت ہے۔ روسی ہیئت پسندوں کا اصرار درج ذیل تصورات پر تھا:

1. ادب کا تجزیہ گہرے سائنسی طرز کا متقاضی ہوتا ہے۔
2. تخلیقی ادب محض لسانی ساخت کا نام ہے۔
3. ادب کی زبان کا اپنا ایک خصوصی اثر اور کردار ہوتا ہے اور جو روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان سے مختلف ہوتا ہے۔
4. ادب حقیقت کی نقل نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقت کا انکشاف ہے۔
5. ادب حقیقت کو نامانوس اور اجنبی بنا کر پیش کرتا ہے اور نامانوس کاری ہی وہ عنصر ہے جو پڑھنے یا سننے والے کے اندر حیرت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔
6. ادبیت ہی وہ عنصر ہے، جس کے حوالے سے ادبی اور غیر ادبی تحریر میں فرق کیا جا سکتا ہے۔
7. ادب "کیا" ہے کے بجائے ادب "کیسا" ہے کی اہمیت ہے۔ اس اصول کے تحت مواد پر ادبی ہیئت اور ادبی زبان کے مطالعے کو فوقیت حاصل ہو گئی۔

8. تاریخ، سماج اور اخلاق کی روشنی میں ادب کی ماہیت کو نہیں سمجھا جاسکتا، ادب براہِ راست مطالعے کا تقاضہ کرتا ہے، کیونکہ تخلیق، خودکار(autonomous)ہوتی ہے۔

یہ وہ تصورات ہیں جن کی گونج کسی نہ کسی صورت میں آج بھی سنائی دیتی ہے۔ خصوصاً نیو کرٹسزم (نئی تنقید) اور ہیئتی تنقید کے رجحان میں انہیں تصورات نے بنیاد سازی کا کام کیا تھا۔ ان رجحان سازوں میں کرین سم کرو، آئی۔ اے۔ رچرڈز، ولیم ایمپسن اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نام اہم ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ:

1. شعر کے معنی سمجھنے کے لیے خارجی معلومات غیر ضروری ہیں۔ خارجی معلومات سے مراد تاریخ، فلسفہ، سماجیات یا اقتصادیات وغیرہ کا علم ہے۔
2. ہیئت اور مواد، دونوں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں، بلکہ تخلیق میں دونوں کے وجود ایک ایسی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں، جنہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔
3. ادب، مقصود بالذات اور خود مکتفی ہوتا ہے۔ یعنی اس کی کوئی واضح غیر ادبی بنیاد نہیں ہوتی۔ غیر ادبی سے مراد وہ دوسرے علومِ انسانیہ(Humanities)ہیں جن کے اپنے اپنے حدود اور جن کے اپنے اپنے تقاضے ہیں۔
4. تخلیق اساساً لسانی ساخت ہوتی ہے۔ جس کی تشکیل میں الفاظ کا اہم کردار ہوتا ہے۔ الفاظ میں بھی ان الفاظ کی خاص اہمیت ہے جن کا شمار استعارہ، علامت اور پیکر وغیرہ میں کیا جاتا ہے۔ یہ وہ ادبی تدابیر ہیں جو ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہوتی ہیں۔ چوں کہ تخلیق، کثرت معنی کی حامل ہوتی ہے، اس لیے اس میں ابہام بھی پیدا ہوتا ہے۔ جہاں تخلیقی زبان ہوگی وہاں ابہام کا واقع ہونا لازمی ہے۔
5. تخلیق، نامیاتی طور پر تشکیل پاتی ہے۔ ابتدا سے لے کر انتہا تک یعنی تخلیق کے آخری کلمے تک شاعر کو اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ وہ آخری مرحلے پر کیسی ہوگی۔ کیوں کہ تخلیق "بنائی" نہیں جاتی بلکہ "ہوتی" ہے۔ بالکل ایک ایسے درخت کی طرح جس کے بارے میں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ کدھر اور کیسے پھیلے گا، اس کی شاخوں کی کیا صورت ہوگی۔ اپنی کلیت (Totality) میں وہ کس نوعیت کا ہوگا۔
6. آئی۔ اے۔ رچرڈز کے خیال کے مطابق زبان دو قسم کی ہوتی ہے۔

(1) Referential (حوالہ جاتی یا علمی) (2) Emotive (جذباتی یا تخلیقی)

ادب کے علاوہ دوسرے علوم کا تعلق تحقیق، استدلال اور شماریات (Statistics) سے زیادہ ہوتا ہے، لہٰذا ان میں استعمال میں آنے والی زبان علمی اور استدلالی ہوتی ہے۔ جسے رچرڈز نے حوالجاتی کہا ہے۔ اس کے بر خلاف ادب کی زبان تخلیقی ہوتی ہے جو عام محاورے اور لغوی معنی کو رد کرتی ہے۔ بجائے اس کے تخلیقی زبان کی بنیاد تعبیری معنی پر قائم ہوتی ہے۔ جو اپنے جلو میں کثیر معنی رکھتے ہیں۔ اس طرح ہیئتی تنقید میں الفاظ کے کاریگرانہ یا فنی طریقے سے استعمال کی خاص اہمیت ہے۔ یہاں اس خیال کی وضاحت ضروری ہے کہ محض الفاظ کی

ایک خاص قسم کی ظاہری ترتیب یا ان کے صوتیاتی اور سمعی حسن کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ان کی معنوی خوبی کی کوئی وقعت نہیں ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اس تعلق سے یہ واضح کیا ہے کہ:

> "اگر شعری ہیئت اور جمالیاتی کیف کے لیے محض الفاظ کی ظاہری ترتیب وساخت پیش نظر رکھی جائے اور اس کی معنوی حیثیت کو اہمیت نہ دی جائے گی تو اکثر بے ربط و بے معنی بندش بھی شاعری کے معیار پر پوری اتر سکتی ہے، البتہ بنیادی چیز یہ ہے کہ الفاظ کا آہنگ اور ان کی ترتیب کے ساتھ ساتھ جذباتی وحسی تاثر پیدا ہونا ضروری ہے اور انہیں دونوں عناصر کے امتزاج سے شاعری کا اعلیٰ معیار قائم کیا جاسکتا ہے"۔

7. تخلیق کی تخلیقی زبان اور اس کی نامیاتی ہیئت میں ایک انکشاف کی صورت ہوتی ہے۔ اس لیے اس کا ترجمہ تقریباً ناممکن ہوتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے اس تصور کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے کہ:

> "نظم بے بدل ہوتی ہے۔ نظم مکمل حقیقت ہوتی ہے، کسی درخت یا جسم کی طرح۔ اس لیے اس کے کسی ٹکڑے کی تبدیلی یا کمی بیشی اُس کی سالمیت کو مجروح کرتی ہے۔ اور نظم کے الفاظ ایک سے زیادہ معنی رکھ سکتے ہیں۔ بشرطیکہ وہ اس کی مجموعی ہیئت سے ہم آہنگ ہوں۔"

12.3 اسلوبیاتی تنقید

اسلوبیات کی اصطلاح اسلوب سے بنی ہے۔ اسلوب کی اصطلاح عہد قدیم سے مستعمل رہی ہے۔ جس کے لیے طرزِ ادا، طرز زبان وبیان، اندازِ بیان وغیرہ جیسے الفاظ کا بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ گویا ادب میں اسلوب الفاظ کے طریقِ استعمال کا نام ہے۔ جس کے تجزیے سے ہم اس نتیجے تک پہنچ سکتے ہیں کہ مصنف کن معنوں میں انفرادیت کا حامل ہے۔ اسلوب کو شخصیت کا آئینہ بھی کہا گیا ہے۔ کسی خاص شاعر یا ادیب ہی کا کوئی منفرد اسلوب نہیں ہوتا جیسے غالب یا میر امن کا اسلوب بلکہ کسی خاص رجحان یا حلقے یا گروہ یا عہد کا بھی اسلوب ہوتا ہے جیسے کلاسیکی اسلوب، رومانوی اسلوب، علامتی اسلوب، ترقی پسند اسلوب وغیرہ۔

اسلوبیات، اسلوب کے روایتی مطالعے سے زیادہ وسعت رکھتی ہے۔ اسلوبیات کا اصرار اظہار کے مختلف اور متنوّع طریقوں کے ہمہ جہت مطالعے پر ہے۔ یہ صرف ادبی متون کے تجزیے اور مطالعے تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کا اطلاق غیر ادبی متون کے اسالیب پر بھی کیا جاسکتا ہے۔

اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید ادب کا ایک تکنیکی اور تجزیاتی بلکہ سائنسی نہج پر مطالعہ کرتی ہے۔ ادبی اسلوبیات کا مقصد واضح اور نمایاں طور پر زبان اور فنی تفاعل کے مابین رشتے کی توضیح ہے۔ اگرچہ اسلوب کے مطالعات کے تحت روایتی سطح پر بھی فنی تدابیر اور الفاظ کے طریقِ استعمال پر بحث کی جاتی تھی لیکن یہ مباحث بے حد محدود ہوتے تھے۔ بالعموم فنی تدابیر (Devices) کو تحریر کی خارجی آرائش وزیبائش کے ساتھ مخصوص کرکے دیکھا جاتا تھا۔ تنقید کا علم جس طور پر صبر، استقلال، تعقل، انہماک، یکسوئی اور تجزیے کا متقاضی ہوتا ہے۔ روایتی

تنقید اس طرح کے ضوابط کے بجائے تاثراتی ردِ عمل پر زیادہ یقین رکھتی ہے۔ تاثراتی مطالعے میں اس معروضیت اور سائنسی ضبط کا بھی فقدان ہوتا ہے۔ جس کے ذریعے ہم اپنی دلیلوں کو مستحکم کر کے پیش کر سکتے ہیں۔

اسلوبیات ایک تنقیدی رویہّ ہے، جو ادبی متون کے تجزیے میں لسانیات کی سائنس کی تحقیقات اور طریقوں کو استعمال کرتا ہے۔ یہاں لسانیات سے مراد زبان اور اس کی ساختوں کا مطالعہ ہے۔ اسلوبیات کا مقصد یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ کسی ادبی فن پارے میں تکنیکی، لسانیاتی خصوصیات کیا ہیں؟ یعنی اس میں واقع جملوں یا مصرعوں کی ساخت کیسی ہے؟ اور وہ ادبی متن کے نظامِ معنی اور اس کی تاثیر یا اثر ڈالنے کی صلاحیت میں کتنی معاون ثابت ہوتی ہے؟ اسلوبیاتی تجزیہ معروضی اور سائنسی نہج پر کیا جاتا ہے۔ جو ادب شناسی کا ایک ضابطہ بند اور اصولی طریقِ کار ہے، جو ڈھیلے ڈھالے اور بے بنیاد دعووں کے بجائے معین اصولوں اور قاعدوں کی روشنی میں ادبی متن کو موضوع بناتا ہے۔ جبکہ آئی۔اے۔ رچرڈز کے غائر مطالعے (Close Reading) سے اسے درج ذیل امور کی بنا پر اختلاف ہے:

(1) غائر مطالعہ، ادبی زبان اور عمومی طور پر استعمال میں آنے والی زبان میں فرق پر اصرار کرتا ہے۔ کیوں کہ اس کے نزدیک ادبی متن ایک خالص جمالیاتی فن کا نمونہ ہوتا ہے۔ یا وہ ایک ایسی "لفظی شبیہ" ہے، جس کی زبان اپنی گرامر کے مطابق عمل کرتی ہے۔ اس کے برعکس اسلوبیات روزمرہ کی زبان اور ادبی زبان کے رشتے کو بھی خاص اہمیت دیتی ہے۔ ادب میں زبان کا مسئلہ اکثر بحث کا موضوع بنتا رہا ہے۔ جیسے ورڈسورتھ اور کولرج دونوں ہی رومانویت کے علم بردار تھے لیکن ورڈسورتھ شاعری کی زبان کو اتنی صاف اور سادہ بنانے کے درپے تھا کہ اس کی حدیں نثری زبان سے مل جاتی ہیں۔ اس کا اصرار ہی نثر جیسی (Prose-like) شعری زبان پر تھا جب کہ کولرج شاعری کی زبان کو اپنے غیر معمولی اثر کے باعث خصوصی (Specialised) قرار دیتا ہے۔

(2) اسلوبیات کی اپنی مخصوص تکنیکی اصطلاحات اور تصورات ہیں، جنہیں اس نے لسانیات سے اخذ کیا ہے۔ یہ اصطلاحات اس کے انفرادی یا ایک مختلف طریق نقد پر دلالت کرتی ہیں۔ اسلوبیات کے علاوہ انہیں ان معنوں میں استعمال نہیں کیا جاتا جن معنوں میں اسلوبیاتی مطالعے میں مستعمل ہیں۔ اس کے برعکس کلوز ریڈنگ میں مخصوص قسم کی وضع کردہ اصطلاحات بہت کم ہیں۔ ان کی تکنیکی لفظیات کا دائرہ بے حد محدود ہے، جیسے حوالجاتی (Referential)، جذباتی (Emotive)، ابہام (Ambiguity)، طنز (Irony)، قول محال (Paradox) وغیرہ۔ ان اصطلاحات کی ہیئتی تنقید کے عمل میں ایک خاص اہمیت ضرور ہے، لیکن یہ اس معنی میں تکنیکی نہیں ہیں، جس معنی میں اسلوبیاتی تنقید کی اصطلاحات جیسے۔ Transitivity, Cohesion, Collocation وغیرہ ہیں۔

(3) اسلوبیات کا سارا زور سائنسی معروضیت پر ہے۔ یعنی سائنس، جس طور پر معروضی طریقِ عمل کو کام میں لاتی ہے، اسلوبیاتی مطالعے بھی اسی نہج پر معروضیت کا تقاضہ کرتے ہیں۔ کلوز ریڈنگ کے برخلاف اس کا اصرار اپنے ان ضابطوں اور ان طریقِ ہائے عمل پر ہے جنہیں کوئی بھی سیکھ سکتا ہے اور ان کا اطلاق کر سکتا ہے۔ اس طرح اس کا مقصد ادب اور تنقید کی اسرار آگیں دھند کو چھانٹنا ہے۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے، وہ ادبی زبان اور دیگر تحریروں میں استعمال میں آنے والی زبان میں ایک تسلسل دیکھتی ہے، کیونکہ دونوں کا مقصد ترسیل ہے۔ تنقید کے تعلق سے اسلوبیات ایک منصوبہ بند طریقِ عمل کا نام ہے، جس کے تجزیوں میں ایک ڈسپلن اور ایک فیصلہ کن نتیجہ خیزی ہوتی ہے جب کہ کلوز ریڈنگ کے تحت ہر تنقیدی تجربہ، دوسرے تنقیدی تجربے سے مختلف ہوتا ہے۔ اسی باعث تنقیدی فیصلوں میں پراگندگی کا

احتمال بھی زیادہ ہوتا ہے۔

12.4 اسلوبیاتی تنقید کا عمل

اسلوبیاتی تنقید بھی ایک طرح سے عملی تنقید کے طور پر ہی کام کرتی ہے۔ کیوں کہ یہ نظریہ سازی کے بجائے کسی نثری یا شعری تخلیق کے اسلوب کا لسانی بنیادوں پر تجزیہ کرتی ہے۔ اسلوبیاتی نقاد کا کام پہلے سے موجود اسلوبیاتی وسائل اور رہ نما اصولوں کا اطلاق کرنا ہوتا ہے۔ اس ذیل میں وہ بالخصوص اسلوبیاتی لفظیات و اصطلاحات کو بروئے کار لاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اسلوبیاتی تجزیے کے سلسلے میں لکھا ہے:

"اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہوسکتے ہیں (1) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات یا معکوسیت، ہکاریت یا غُنّیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوّتوں کا تناسب وغیرہ) (2) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسماء، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ) (3) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا دروبست وغیرہ) (4) بدیعی (Rhetorical) بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ (5) عروضی امتیازات (اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔"

مختصراً اسلوبیاتی تنقید کے حدود کا تعین ہم اس طرح کر سکتے ہیں:

الف۔ اسلوبیاتی تنقید کا خاص موضوعِ بحث کسی بھی ادبی یا غیر ادبی، نثری یا شعری متن کی زبان کے تکنیکی پہلو ہوتے ہیں۔ جیسے قواعدی ساختوں کا شمار اور پھر تشریح کے عمل میں ان کو بروئے کار لانا۔

ب۔ اسلوبیات ادبی کارناموں کے تعلق سے موجود قرأت کے طریقوں اور افہام و تفہیم کے روایتی طریقوں کے بالمقابل ایک مختلف اور معروضی طریقے سے متعارف کرتی ہے۔

ج۔ اس طرح اسلوبیاتی تنقید قرأت کے ایک نئے طریقے کی بنیاد رکھتی ہے۔ جس کا انحصار لسانیاتی Data یا لسانیاتی شماریات پر ہوتا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اسلوبیات تمام موجود قرأتوں کو چیلنج کرتی ہے۔

د۔ اسلوبیات کے نزدیک ادب ایسا اسرار نہیں ہے جو ناقابلِ بیان ہو یا جسے کھولنا یا افشا کرنا ناممکن ہو یا جس کا تجزیہ ہی نہ کیا جاسکے۔ اسلوبیاتی تجزیے کے ذریعے یہ پتہ لگایا جاسکتا ہے کہ ادب میں معنی کیسے قائم ہوتے ہیں۔ ادب زبان کی جن تکنیکوں اور سرچشموں کا استعمال کرتا ہے، وہ صرف اسی کے ساتھ مخصوص نہیں ہوتے بلکہ غیر ادب میں بھی انہیں برتا جاتا ہے۔

ہ۔ یہی سبب ہے کہ اسلوبیات محض ادب کے تجزیے ہی تک محدود نہیں ہے بلکہ اکثر ادبی اور غیر ادبی مخاطبوں (Discourses) کا پہلو بہ پہلو رکھ کر مطالعہ کیا جاتا ہے۔ جیسے کہ شاعری اور کسی اشتہار کی زبان اور لسانی تدابیر کی سطح پر تقابل۔

و۔ اسلوبیات، جملے کی گرامر (Sentence Grammar) سے پرے نکل کر، متن کی گرامر (Text Grammar) کی حدوں میں داخل ہو جاتی ہے کہ متن اپنی کلیت میں کیسے اپنے مقصد کو حاصل کرتا ہے (یا نہیں کرتا ہے) جیسے ایک دہشت ناک صورت حال، مزاح کا کوئی منظر، کوئی غم آگیں کیفیت وغیرہ کے بیان میں جن لسانی خاصّوں سے کام لیا گیا ہے۔ ان کا جائزہ لینا اور جانچ کرنا۔

اسلوبیات دو یا دو سے زیادہ متون کے مابین امتیازات کو نشان زد کر سکتی ہے۔ وہ یہ بھی بتا سکتی ہے کہ کسی ادبی متن کے لسانی امتیازات کیا ہیں۔ وہ کن لسانی خصوصیات کی بنا پر اپنی ایک انفرادیت رکھتا ہے۔ جیسے میر تقی میر اور ناسخ کی غزل کی تعمیمات اور ان کے کلیدی الفاظ اور الفاظ کے برتاؤ میں دونوں کے طریق کار میں کیا فرق ہے۔ یا پریم چند اور قرۃ العین کی افسانوی نثر کے اسلوب میں جو بین فرق ہے اس کی لسانی وجوہ کیا ہیں۔ یا ابوالکلام آزاد کے، تذکرہ، کی زبان اور مشتاق احمد یوسفی کی زبان کے امتیازات کی نوعیت کیا ہے۔ ایک کا تعلق تاریخ کے بیان سے ہے دوسرے کا عین اس کے منافی یعنی مزاح سے تعلق ہے۔ اسلوبیات دونوں قسم کی تحریروں کا پہلو بہ پہلو تجزیہ کر کے ان کے مقاصد کا تعین کرتی ہے کہ دونوں ادیب اپنے اپنے مقصد میں کس حد تک کامیاب ہیں یا نہیں۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ تنقیدی فیصلوں میں اسلوبیات ہماری کیا مدد کر سکتی ہے؟ ظاہر ہے ہر ادبی متن کے اپنے جمالیاتی تقاضے ہوتے ہیں۔ ادبی نقاد اس کے حسن و قبح کی نشان دہی کرتا ہے اور استدلال کے ساتھ فنی شہ پارے کا ہمہ جہت مطالعہ کرتا ہے۔ وہ ادبی تاریخ اور ادبی روایت کی روشنی میں اس کی انفرادیت اور اس کے مقام کا تعین بھی کرتا ہے۔ تنقید کا یہ وہ تفاعل ہے جو اسلوبیات کے حدود سے باہر کی چیز ہے۔ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید بعض اہم لسانی امور کی فہم تک ہماری رہ نمائی کر سکتی ہے، جس کی اپنی خاص اہمیت ہے، لیکن وہ آپ اپنے میں منزل نہیں ہے۔ اسلوبیاتی تنقید سے تمام طرح کی توقعات وابستہ کرنا اتنا ہی غلط ہے جتنا نفسیاتی تنقید یا سماجیاتی تنقید یا تاریخی تنقید وغیرہ کو تنقید کا حرفِ آخر سمجھ لینا۔

12.5 ساختیات: معنی و مفہوم

ساختیات (Structuralism) کی اصطلاح، ساخت یعنی Structure سے مشتق ہے۔ ساخت کا تصور محض ساختیاتی تھیوری ہی تک محدود نہیں ہے، بعض نقادانِ فن آج بھی ہیئت (Form) اور ساخت کو ایک ہی معنی میں اخذ کرتے یا استعمال کرتے ہیں۔ ادبی اور تنقیدی مباحث میں یہ اصطلاح بالعموم بڑے ڈھیلے ڈھالے طریقے سے مستعمل ہے۔ جیسے کسی ناول میں اس کے پلاٹ اور اسٹرکچر کو ایک ہی معنی میں اخذ نہیں کیا جاتا۔ پلاٹ کا تصور بیانیہ میں کہانی (Story) کی تنظیم (Arrangement) سے تعلق رکھتا ہے۔ جب کہ اسٹرکچر اس کی کلی جمالیاتی تنظیم کا حوالہ ہے۔

ساختیات کے نزدیک "ساخت اصول و ضوابط کا وہ مجموعہ ہے جو کسی نظام کے کردار (Behaviour of the system) کو اپنے تابع رکھتا ہے۔" (انتھنی ولڈن) ساخت کے یہ ضابطے، تبادل پذیر (Interchangeable) ترکیبی عناصر اور اجزا کو اپنے قابو میں رکھتے

ہیں۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

"رشتوں کے اس نظام یا ساخت کی خصوصیتِ خاصہ یہ ہے کہ اس میں ہر لحظہ خود نظمی اور خود دار تباطی کا عمل جاری رہتا ہے اور ہر تغیر و تبدل یا اضافے کے بعد ساخت اپنی وضع کو پھر پا لیتی ہے اور ہر لحظ مکمل اور کار گر رہتی ہے۔ ساخت تاریخ کے اندر ہے، لیکن چوں کہ ہر لحظہ مکمل اور کار گر ہے، اس لیے خود مختار بھی ہے۔"

ساخت کی اصطلاح ادب اور لسانیات کے علاوہ دوسرے سماجی علوم میں بھی مستعمل ہے۔ اس کے مروجہ معنی ہیئت اور ڈھانچے سے اس کا مفہوم قطعاً مختلف ہے۔ اس کی قریب ترین متبادل اصطلاح نظام یا نظم ہے۔ زندگی کا ہر شعبہ اور ہر شئے رشتوں کے نظام سے پہچانی جاتی ہے۔ علیحدہ سے اس کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ معنی قائم ہی رشتوں کے نظام سے ہوتے ہیں۔ اشیا کے درمیان تطابق ہی کا رشتہ نہیں ہوتا بلکہ تضاد کا رشتہ بھی ہوتا ہے۔ اس طرح تطابق اور تضاد پر مشتمل رشتوں کے نظام ہی سے معنی قائم ہوتے ہیں۔ رشتوں کا یہ نظام ہی ساخت کہلاتا ہے۔ گویا اشیا کو ان کی انفرادیت یا دوسری اشیا سے الگ کر کے نہیں سمجھا جا سکتا بلکہ انہیں ایک بڑے یعنی Larger ساخت کے سیاق میں دیکھا جانا چاہیے جن کا وہ جز ہیں۔ اسی تصور نے ساختیات کی اصطلاح کو جنم دیا۔

12.6 ساختیات کا پس منظر اور اس کا ماخذ

اگر چہ 1950-60ء کے عشرے میں ساختیات کو باقاعدگی کے ساتھ متعارف کرانے اور اس کا اطلاق کرنے میں فرانسیسی ماہر بشریات کلاڈ لیوی اسٹر اس کا بڑا ہاتھ ہے۔ لیکن اصلاً اس کا بنیاد گزار ماہر لسانیات فرڈی نانڈ سوسئیر (1857-1913ء) تھا، اس کے لیکچرز کے مجموعے A Course in General Linguistics کی اشاعت 1916ء میں اس کی موت کے بعد اس کے شاگردوں کے ذریعے عمل میں آئی۔

سوسئیر سے قبل اور خود اس کے عہد میں لسانیات کا موضوع زبان کی تاریخ، زبانوں کے خاندان اور ان کے سرچشموں تک زیادہ محدود تھا۔ سوسئیر نے زبان کے سائنسی مطالعے پر زور دیا۔ اس نے ہمہ وقتی (Diachronic) مطالعے کے بجائے زبان کے ہم وقتی یا یک زمانی (Synchronic) مطالعے پر زور دیا۔ ہمہ وقتی لسانیات تاریخی لسانیات کہلاتی ہے جو زبان کے ارتقا اور مختلف ادوار میں زبان کی نوعیت پر بحث کرتی ہے۔ جب کہ سوسئیر ہم وقتی لسانیات (Synchronic Linguistics) کو خاص اہمیت دیتا ہے کیوں کہ ہم وقتی یا یک زمانی مطالعہ ایک خاص لمحۂ زماں کے مطالعے تک محدود ہوتا ہے۔ جس کے تحت یہ دیکھا جاتا ہے کہ ایک خاص دور میں زبان کے تفاعل کی نوعیت کیا تھی یعنی زبان کس طور پر عمل آرا ہوئی تھی۔ لسانیات کے میدان میں سوسئیر کے اس انقلابی اقدام میں ساختیاتی لسانیات کا امکان مخفی تھا۔

سوسئیر نے یہ کہہ کر کہ لفظ اور معنی میں کوئی منطقی رشتہ نہیں ہوتا، معنی کو، من مانا، یعنی Arbitrary بتایا۔ جس طرح لفظ ہمیشہ آپ ہی آپ بننے کی حالت میں ہوتے ہیں اور چوں کہ یہ سلسلہ صدیوں سے چلا آ رہا ہے اس لیے ہر لفظ کے ساتھ کوئی خاص معنی یا تصور بھی

وابستہ ہو گیا ہے۔ مثلاً جوتا، ٹوپی، تاج یا کتاب جیسے الفاظ کے جو تصور یا جن اشیا کے ساتھ ان کا تصور قایم ہے اسے ہم نے اپنی زبان کی روایت سے اخذ کیا ہے بلکہ لاشعوری طور پر وہ تصورات ہماری عادات کا اٹوٹ حصہ بن گئے ہیں۔ اگر ان تصورات یا معنی کی نوعیت منطقی ہوتی تو یہ الفاظ سن کر ایک ایسے شخص کے ذہن میں بھی وہی تصور پیدا ہونا چاہیئے جو ہماری زبان سے ناواقف ہے۔ اس کا مطلب یہی ہے کہ معنی من مانے ہوتے ہیں۔ سوسیئر لفظ کو نشان (Sign) کہتا ہے۔ دال (Signifier) اور مدلول (Signified) دونوں کا جوڑ نشان کہلاتا ہے۔ اسے یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ سگنی فایر، لفظ ہے اور سگنی فائڈ معنی، ایک معنی نما ہے دوسرا تصورِ معنی۔ سوسئیر زبان کو نشانیات کا نظام کہتا ہے۔ نشانیات کے لیے اس کی وضع کردہ اصطلاح Semiology کہلاتی ہے۔ سوسئیر کے مطابق زبان رشتوں کا نظام ہے جو افتراق (Difference) پر مبنی ہوتا ہے۔ اور جو معنی خلق کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

12.7 سوسیئر لسانیات کے تین بنیادی مفروضات

سوسئیر لسانیات کے تین بنیادی مفروضات بیان کرتا ہے جو مندرجہ ذیل ہیں۔

1. بے اصولہ پن / من مانا پن (Arbitrariness) :

وہ معنی جن سے ہم لفظوں کو منسوب کرتے ہیں، وہ جوہر کی طرح لفظ میں موجود نہیں ہوتے بلکہ وہ لفظ سے باہر ہوتے ہیں۔ مطلب یہ کہ معنی کے خول کے طور پر لفظ واقع نہیں ہوتا اور نہ معنی کسی فطری اصول یا منطق کے تحت واقع ہوتے ہیں بلکہ بے اصولے اور من مانے طور پر خلق ہوتے ہیں۔ ہم انہیں دوسرے لفظوں کے ساتھ ایک خاص ترتیب کے طور پر واقع ہونے پر اور رسومیات (Conventions) کی بنا پر موجود اور مخصوص معنی کے ساتھ نتھی کر دیتے ہیں۔ لفظ ایسا کوئی جوہر یا خاصہ نہیں رکھتا کہ وہ معنی کی طرف ہمارے ذہن کو فطری طور پر منعطف کر دے سوائے ان الفاظ کے جو کسی عمل یا چیز کی آواز کی بنیاد پر گھڑ لیے جاتے ہیں۔ جیسے کوئل کی کو، کو، کی آواز سے Cuckoo یا کڑ کڑ کی آواز سے کڑکڑاہٹ وغیرہ۔ اس قسم کے صوتی الفاظ کو Onomatopoeic کہا جاتا ہے۔ اس معنی میں یہ دعویٰ نہیں کیا جاسکتا کہ زبان کسی دوسرے پر مبنی ہوتی ہے یا وہ کسی کا انعکاس کرتی ہے یعنی وہ دُنیا یا تجربے کے عکس کا نام ہے۔ بلکہ یہ دنیا زبان ہی پر مشتمل ہے۔ زبان اپنے آپ میں ایک نظام ہے۔ وہ صرف اپنے آپ کو پیش کرتی ہے کیوں کہ تمام الفاظ دوسرے الفاظ کی پیش روی کرتے ہیں۔ لفظوں کے ایک جھرمٹ اور ترتیب ہی میں لفظ کوئی معنی مہیا کرتا ہے لیکن اصلاً وہ معنی بھی من مانا ہی ہوتا ہے۔

2. ارتباطی (Relational) :

لسانیاتی عناصر کو ان کے باہمی طور پر تضادی اور تطابقی رشتوں میں ہی پہچانا جاسکتا ہے۔ کوئی لفظ تن بہ تنہا معنی کا حامل نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں کے افتراق (Difference) سے اس کے معنی قائم ہوتے ہیں۔ لفظوں کی اس نوعیت کی ترتیب کو (Syntagmatic) کہا جاتا ہے، یعنی ایک خاص اصول کے تحت نحوی ترتیب کے ساتھ لفظوں کا واقع ہونا۔ جیسے:

(الف) بلّا دوڑتا ہوا آیا تھا۔

اس جملے میں فاعل بلّا ہے وہ بلّی یا کوئی اور مخلوق نہیں ہے۔ اگر بلّا کی جگہ بلّی رکھ دیں تو اسمائے فعل کی ترکیب ہی بدلنا پڑے گی جیسے

(ب)   بلّی دوڑتی ہوئی آئی تھی۔

یہاں صیغۂ تانیث نے پورے جملے کے ترتیبی نظام کو الٹ پلٹ دیا۔ اگر بلّا کی جگہ پلّا کر دیں تو پلّا ہمارے یہاں کتے کے بچے کے لیے مستعمل ہے۔ گویا مصمّتہ، ب، کو، پ، سے بدلنے پر فاعل ہی تبدیل ہو گیا۔ اس لیے جملہ مذکورہ امیں بِلّا، بلّے کا معنی اس لیے دے رہا ہے کہ وہ بلّی اور پلّا سے فرق (Difference) کا حامل ہے۔ اسی طرح یہاں دوڑتا ہوا معنی اس لیے دے رہا ہے کہ وہ اس کے مقابلے میں دھیرے، نہیں ہے اور تھی، ہے، کی ضد ہے کہ یہ سارا عمل ماضی میں واقع ہوا تھا۔ سوسیئر کہتا ہے کہ:

In the Linguistic system there are only differences.

"لسانی نظام میں صرف اور صرف افتراقات ہیں۔"

3. نظام اساس (Systematic)

یہ دنیا اور سارے موجودات، حتیٰ کہ ہمارا وجود بھی جسے ہم کوئی نہ کوئی نام دیتے آئے ہیں، اصلاً زبان ہی کا متعین کردہ یا تشکیل کردہ ہے۔ کل، اجزا سے بڑا ہوتا ہے۔ جملہ ایک مکمل کل ہوتا ہے جو تنِ تنہا لفظ سے بڑا ہوتا ہے اور جس میں ہر لفظ دوسرے الفاظ کے ساتھ مل کر کوئی نہ کوئی معنی مہیا کرتا ہے۔ ہمیں یہ تجزیہ کرنا چاہیے کہ زبان اپنے عمل کے ذریعے معنی کیسے خلق کرتی ہے۔ ہمیں زبان میں ان ساختیوں کے مجموعے کو بھی سمجھنے کی ضرورت ہے جن کی رو سے ہم زبان بولنے اور چیزوں کی پہچان کرنے کے مجاز ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ ہمارے لیے نشانات اور نظاماتِ نشان کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ اس طرح زبان فارم (ہئیت) ہے نہ کہ جوہر۔

سوسیئر دعوے کے طور پر زبان کے اندر امتیاز کی بات کرتا ہے۔ وہ زبان کی ساخت یا نظام اور رسومیات (Conventions) [جو تکلّم کو اپنے تابع رکھتے ہیں] کو لانگ (Langue) کا نام دیتا ہے، جو زبان کا تجریدی نظام ہے، جس کے تحت ہم زبان بولتے اور سمجھتے ہیں جب کہ کسی سماجی سیاق میں کسی فردِ واحد سے ادا ہونے والی زبان کو پیرول (Parole) کا نام دیا گیا ہے، لیکن یہ بھی اپنے اصول لانگ یعنی زبان کے کلّی تجریدی نظام ہی سے اخذ کرتا ہے۔ اس طرح زبان اور زبان کی رسومیات کا تعلق زبان بولنے والی ایک پوری جماعت سے ہوتا ہے جسے لانگ کہا گیا ہے۔ اور انفرادی طور پر زبان بولنے کے عمل اور اظہار کا تعلق پیرول سے ہے۔ گوپی چند نارنگ نے لانگ اور پیرول کے تعلق سے وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "ثقافت (کلچر) کے عام تصور کو اگر ایک کلّی نظام کے تجریدی تصوّر کے طور پر وسعت دی جائے جو مذہب، تہذیب وتمدن، اساطیر وحکایات، سیاسی نظام، رہن سہن، معاشرت، زبان اور ادبی روایت کے تمام موجود اور ممکنہ امکانات پر حاوی ہو، تو ثقافت کا یہ کلی تصوّر سوسیئر کے تجریدی تصوّر زبان یعنی Langue کے نظریاتی ماڈل کے مماثل ہو گا۔ اس کے مقابلے میں کوئی ایک مظہر یا فن پارہ (یعنی ناول، افسانہ، شعر) انفرادی تکلم Parole کے مماثل ہے گویا جو رشتہ Langue اور Parole میں ہے، اس نوع کا رشتہ ثقافت کے کلّی تصور اور ادب کی کسی بھی مثال میں ہے۔"

سوسیئر کے نزدیک لانگ اور پیرول دونوں ہی تمام تہذیبی عمل کے جڑ میں برسرکار ہوتے ہیں۔

12.8 ساختیات کا دوسرے نظامِ عمل (Disciplines) سے رشتہ

ساختیات، حقیقت فہمی کا ایک نیا اور انقلابی نظریہ ہے جس نے بہ یک وقت کئی شعبہ ہائے علوم پر بنیادی سطح کے اثرات قائم کیے ہیں۔ کلاڈلیوی اسٹراس کے (جو کہ ماہر بشریات ہے) اساطیر کے تجزیے ساختیاتی طریق کار ہی پر مبنی ہیں۔ اس کا دعویٰ ہے کہ انفرادی اسطور یا کوئی داستانی قصّہ (جیسا کہ سوسئیر نے پیرول کے سلسلے میں کہا ہے) علیحدہ لا ینفک (اٹوٹ) معنی کا حامل نہیں ہوتا، بلکہ اس کی تفہیم اسطور کے طویل سلسلے سے اس کے رشتے کی بنیاد پر کی جانی چاہئیے۔ کیونکہ اسطور کی پوری گردش یا اسطور کا مکمل نظام مراتب ایک ایسا سلسلہ ہے جو "کل" (Total یا Larger) کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے مقابلے میں ایک اسطوری قصہ محض اس کے ایک جز کے مماثل ہے۔ لیوی اسٹراس ہی وہ پہلا دانش ور ہے جس نے سوسئیر کے ساختیاتی تصور کا عملاً اطلاق کرکے ساختیاتی بشریات (Structural Anthropology) کی بنیاد رکھی۔ ژاک لاکاں نے ساختیاتی فکر سے کام لے کر تحلیل نفسی کے حدود کو وسیع کیا۔ لوئی آلتھیو سے جیسے مارکسی مفکر اور کولین میک کیب (Colin Maccabee) جیسے تہذیبی نقاد نے اپنے اپنے حدود میں ساختیاتی اصولوں کا اطلاق کیا۔ رولاں بارتھ نے فیش کے مختلف اسالیب پر لکھتے ہوئے اور Dress Codes یعنی لباسوں کے رموز کا تجزیہ کرتے ہوئے لسانیاتی اصولوں ہی کو بنیاد بنایا۔

12.9 ساختیاتی تنقید

ادبی تنقید کی تاریخ مختلف اسالیب نقد سے بھری پڑی ہے۔ ادبی تنقید نے مختلف ادوار میں مختلف نظام ہائے فکر اور مختلف شعبہ ہائے علوم کی دریافتوں اور دانش کی سرگرمیوں سے ہمیشہ کسب فیض کیا ہے۔ ادب تنقید میں اگر قبولیت کا یہ جوہر نہیں ہوتا تو اس کی ادب فہمی اور زندگی فہمی کا دائرہ بے حد محدود ہو کر رہ جاتا یا پھر وہ محض اس نظام بلاغت یا اس مخصوص شعریات کی تابع ہو کر رہ جاتی جو فنّی پیمانے تو مہیّا کر سکتی ہے، حیات و کائنات کی فہم کو جِلا نہیں بخش سکتی۔

بیسویں صدی میں ادبی تنقید کو جس مسئلے سے بار بار دو چار ہونا پڑا تھا وہ مواد اور ہیئت کے موضوع سے تعلق رکھتا ہے۔ اِسی صدی میں حقیقت پسندی کے اس دبستان کو بھی کافی فروغ ملا جسے مارکسی دبستانِ نقد کے نام سے جانا جاتا ہے۔ مارکسی تنقید حقیقت کے ٹھوس تصور کی قائل تھی۔ اسی نسبت سے اُس کے نظامِ فکر میں مواد کی خاص اہمیت تھی، مواد کے مقابلے میں ہیئت کی قدر کا درجہ، ان کے یہاں دوم تھا۔ مارکسی تنقید کے تحت تنقید کی جن دوسری شقوں نے بھی ایک بڑے حلقے پر اپنا گہرا اثر قائم تھا کیا انہیں تاریخی، سماجی اور ترقی پسند تنقید کے عنوانات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ان دبستانوں کے برعکس روسی ہیئت پسندوں، علامت پسندوں، نیو کرٹسزم (نئی تنقید) کے علم برداروں یا برطانوی ہیئت پسندوں نے مواد اور ہیئت کے اس روایتی تصوّر کو تسلیم کرنے سے گریز کیا جس کے تحت ان دونوں خصوصیات کا شمار دو متضاد اقدار کے طور پر کیا جاتا تھا۔ تنقید کے ان رویوں نے مواد و ہیئت کی وحدت پر زور دیا اور فن پارے کو اپنی پہلی صورت میں لسانی ساخت قرار دیا۔ گویا ان کے نزدیک اس لسانی ساخت کی ملفوظی قدر کا درجہ سب سے اہم تھا۔ یہی وہ تصوّر ہے جس نے ادب کے مقصود بالذات تصور پر مہمیز کی۔ یعنی ادب صرف ادب ہے۔ تاریخ، سماج، اقتصادیات، مصنف کی ذات، شخصیت اور سوانح وغیرہ کے حوالے ادب شناسی کے رخ کو

ان مسائل کی طرف موڑ دیتے ہیں جو ادب سے غیر متعلق ہیں۔

ساختیات نے اپنے سارے اوزار لسانیات ہی سے اخذ کیے ہیں، اور ادب کی لسان اور ادب کی گرامر پر اس کا سارا زور ہے لیکن وہ ایک فلسفیانہ رویہّ بھی ہے۔ جس نے کئی سطحوں پر روایتی فکر کی رسومیاتی منطق کو چیلنج بھی کیا ہے۔ بالخصوص حقیقت کے اس روایتی تصور سے بھی اس نے انحراف کیا کہ وہ زبان سے باہر اپنا کوئی وجود رکھتی ہے۔ یا یہ کہ مصنف ہی معنی کا مقتدر اعلیٰ ہوتا ہے یا یہ کہ وہ مصنف ہی ہوتا ہے جو معنی قائم کرتا ہے۔ ساختیاتی تنقید نے ایسے کئی رسومیاتی مفروضات کو چیلنج کیا۔

ساختیاتی تنقید کے نزدیک تہذیبی اور لسانی نظام ہی معنی کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ نہ کہ انسانی ذہن۔ ادب کی گزشتہ صدیوں کی روایت اور فنی کارناموں کے سیاق ہی سے دوسرے فن پاروں کی نمو ہوتی ہے۔ چنانچہ ادب کی تفہیم و تجزیہ محض ہیئتی بنیادوں پر نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی محض کسی ایک فن پارے کی کلوز ریڈنگ (غایر مطالعہ) سے فن پارے کی مختلف معانی کی گرہوں کو کھولا جاسکتا ہے۔ ایک فن پارہ، ادبی تاریخ اور اس کی روایت کے وسیع تر تناظر کا محض ایک جزPartہوتا ہے۔ ہر متن بہ یک وقت کئی متون کا زائدہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر متن، بین المتونی جائزے کا تقاضہ کرتا ہے۔ وہ صنف جس میں وہ متن واقع ہوا ہے اور ادبی تاریخ کا وہ وسیع تر نظامِ روایت اس کل (Total) کی طرف اشارہ کرتے ہیں جنہیں وسیع تر سیاقات (Larger Contexts) کا نام دیا جاتا ہے۔ (گوپی چند نارنگ نے اِسے، اصناف کی کلی شعریات، کہا ہے)۔ ان وسیع تر سیاقات میں اس صنف کے علاوہ تہذیب اور زبان کا کردار برابر کی اہمیت رکھتا ہے۔ لیوی اسٹراس نے ایڈی پس جیسے اسطورMyth) (کا مطالعہ محض ایڈی پس کے قصّے کی انفرادی حیثیت کے طور پر نہیں کیا بلکہ اس قصّے کو اس نے اسطوری قصّوں کے پورے اس سلسلے کے سیاق میں دیکھا جو یونان کے شہر تھیبس (Thebes) میں واقع ہوئے تھے۔ قصّوں کے اس پورے سلسلے میں (جسے وسیع ترسیاق (Larger context) کا نام دینا چاہیے۔ لیوی اسٹراس کو بالتکرار کئی تضادات اور عمل کے مختلف موتف (Motifs) کا تجربہ ہوا۔ اس نے انہیں کو اساطیری تفہیم میں بنیاد بنایا۔ انفرادی اسطوری قصّے کو اساطیری سلسلے کے وسیع ترسیاق میں رکھ کر مطالعہ کرنے پر اسٹراس کو ٹھوس تفصیلات کا علم ہوا۔ یہ ایک مخصوص ساختیاتی طریقِ عمل ہے جس کا رُخ خصوصی (Particular) سے عمومی (General) کی طرف ہوتا ہے اور جس کی تاکید کسی ایک انفرادی کارنامے کو ایک وسیع تر ساختی سیاق میں دیکھنے پر ہوتی ہے۔

وسیع ساخت یا سیاق (Context) کا ایک مفہوم تو یہی ہے کہ جز بمقابلے کل کے ادنیٰ ہوتا ہے یعنی ایک (واحد) فن پارہ تاریخ ادب کے دوسرے اسی نوع کے فن پاروں یا ان کے متون یا ادبی اور تہذیبی روایات کے وسیع تر سلسلے کا محض ایک جز ہوتا ہے۔ اس صورت میں واحد فن پارے کی تفہیم بغیر اس کے وسیع ترسیاق کے مکمّل نہیں ہوتی، وسیع ساخت یا سیاق کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ایک ہی ادیب کی کسی تصنیف کا مطالعہ اسی کی دوسری تخلیقات و تصانیف کے وسیع سیاق میں بھی کیا جاسکتا ہے۔ صنفی رسومیات (Genre Conventions) اس کے وسیع سیاق ہی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ جیسے قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا کا شمار اُردو ناول کی تاریخ اور ناول کی فنی و تکنیکی روایت کے سلسلے کی ایک اہم کڑی کے طور پر کیا جاتا ہے۔ ساختیاتی نقاد یہ دیکھے گا کہ مجموعاً ادبی روایت کی توسیع کے ساتھ ساتھ کہاں کہاں اور کس کس طور پر اس نے انحراف کیا ہے۔ قصہ گوئی کی وہ روایت جو تلمیحاتی حکایات سے لے کر مذہبی اور داستانی قصص تک پھیلی ہوئی ہے، اس وسیع رقبہ میں آگ کا دریا، کہاں کہاں اور کس قدر تضاد یا تطبیق کی نشان دہی کرتا ہے نیز خود قرۃ العین کے دوسرے فنی

کارناموں کے سیاق میں اس کی کہانی اور پلاٹ یا بیانیہ تنظیم کی کیا نوعیت ہے۔ ساختیاتی نقاد ان بنیادی جوڑوں کے مجموعے Set کی شناخت کرتا ہے جو فن پارے کی تہ میں کار فرما ہوتے ہیں۔ جیسے مرد/ عورت، ظالم/ مظلوم، سیاہ/ سفید، موت/ زندگی وغیرہ جوڑوں کے یہ مجموعے، نشانیاتی نظام کا حصّہ ہوتے ہیں اور جو تہذیبی معنی کے ساتھ مشروط ہیں۔

ساختیاتی تنقید کا برطانوی مکتب اس معنی میں ہم خیال ہے کہ فن پارے کا کوئی ایک معنی (A Meaning) ضرور ہوتا ہے۔ اس واحد معنی تک ہماری رسائی اسی وقت ممکن ہے جب ہمیں اس زبان اور اس تہذیب کی رسومیات اور رموز (Codes) کا علم ہو۔ ایک زبان کا ماہر دوسری زبان کی تہذیب اور اس کے اعلام و رموز سے واقفیت کے بغیر نہ تو اس فن پارے کے معنی کی تہہ تک پہنچ سکتا ہے اور نہ ہی لطف اٹھا سکتا ہے۔

12.10 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- ادبی تنقید کی تاریخ میں مختلف رجحانات کی وجہ سے بڑا تنوع ہے۔
- بیسویں صدی میں جن تنقیدی دبستانوں نے مجموعی طور پر تنقید کے حدود کو وسیع کرنے میں بڑا کردار ادا کیا ہے ان میں مارکسی تنقید کا وہ مکتب فکر ہے جس کا اصرار ہیئت کے مقابلے میں مواد پر زیادہ ہے۔ اس کے نزدیک تاریخی، سماجی اور اقتصادی مطالعے کی خاص اہمیت ہے۔
- روسی ہیئت پسندوں، برطانوی ہیئت پسندوں اور امریکی نئی تنقید کے علم برداروں نے مواد اور ہیئت کی وحدت پر زور دیا۔ ان کے یہاں شعری لسان اور فنی تکنیکوں اور ہیئتوں کا مطالعہ زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔
- اسلوبیاتی تنقید کا اصرار ان لسانی تکنیکی خصوصیات پر ہے جن سے اسلوب کی انفرادیت کا تعین کیا جا سکتا ہے
- ساختیاتی تنقید کے نزدیک فن پارہ ایک لسانی ساخت ہی ہوتا ہے لیکن وہ خود مکتفی نہیں ہوتا اور نہ ہی معنی کا سرچشمہ مصنف کا ذہن ہوتا ہے۔
- ساختیات جز (Part) کے مقابلے کل کو بڑا مانتی ہے۔
- ساختیاتی تنقید کا برطانوی مکتب اس معنی میں ہم خیال ہے کہ فن پارے کا کوئی ایک معنی (A Meaning) ضرور ہوتا ہے۔

12.11 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
نامانوس کاری	:	اجنبی بنانے کا عمل
بین المتون	:	دو یا دو سے زیادہ متنوں کے مابین
خود مکتفی	:	آپ اپنے بل بوتے پر قائم / قائم بالذات

کلیت	:	مجموعیت
مہمیز کرنا	:	حرکت میں لانا
مقصود بالذات	:	خود مختار، غیر مشروط
نامیاتی	:	فطری طور پر نشو و نما کا عمل
شعریات	:	فن شاعری / ادب کا فن
مفروضات	:	فرض کردہ اصول و نظریات

12.12 نمونہ امتحانی سوالات

12.12.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. "معنی اور تناظر" کے مصنف کا نام کیا ہے؟
2. اسلوبیات کی اصطلاح کس لفظ سے بنی ہے؟
3. کس دہائی میں ساختیات کو باقاعدہ طور پر متعارف کرایا گیا؟
4. ساختیات کا بنیاد گزار کون تھا؟
5. غائر مطالعے (Close Reading) کا تصور کس نے دیا؟
6. لفظ کو نشان (Sing) کس نے کہا؟
7. روسی ہیئت پسندی ک آغاز کب ہوا؟
8. ساختیاتی بشریات کی بنیاد کس نے رکھی؟
9. "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کس کی تصنیف ہے؟
10. "معنی اور تناظر" کا مصنف کون ہے؟

12.12.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. ہیئتی تنقید سے کیا مراد ہے؟ روسی ہیئت پسندی کے تصورات مختصر طور پر بیان کیجیے۔
2. اسلوبیاتی تنقید کے طریق کار سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟
3. ساختیات کا دوسرے نظامات عمل سے کیا رشتہ ہے؟
4. بین المتونی مطالعے سے کیا مراد ہے؟
5. سوسیئر ی لسانیات کے تین بنیادی مفروضات کیا ہیں؟

12.12.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. ساختیاتی تنقید پر جامع نوٹ لکھیے۔
2. ہیئتی تنقید کے ارتقا پر ایک مضمون قلم بند کیجیے۔
3. اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بارے میں تفصیل سے لکھیے۔

12.13 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1.	ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات	گوپی چند نارنگ
2.	معنی اور تناظر	وزیر آغا
3.	مابعد جدیدیت کے مضمرات	وہاب اشرفی
4.	ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ	عتیق اللہ
5.	ترجیحات	عتیق اللہ
6.	تعصّبات	عتیق اللہ

بلاک IV : تنقیدی متون کا مطالعہ

اکائی 13: مقدمہ شعر و شاعری

اکائی کے اجزا

13.0 تمہید

13.1 مقاصد

13.2 مولانا حالی کا تعارف

13.3 مقدمہ شعر و شاعری کا تعارف

13.4 مقدمہ شعر و شاعری کے نظری مباحث

13.4.1 شاعری کے تعلق سے حالی کے نظری مباحث

13.4.2 شاعر کے لیے حالی کی شرائط (تخیل، مطالعۂ کائنات، تفحص الفاظ)

13.4.3 شعر کے تعلق سے حالی کے نظری مباحث

13.4.4 عمدہ شعر کی خصوصیات (سادگی، اصلیت، جوش)

13.5 مقدمہ شعر و شاعری کے عملی مباحث

13.5.1 صنف غزل پر حالی کی تنقید

13.5.2 صنف قصیدہ پر حالی کی تنقید

13.5.5 صنف مرثیہ پر حالی کی تنقید

13.5.4 صنف مثنوی پر حالی کی تنقید

13.6 حالی کے تنقیدی تصورات پر تنقید

13.7 اکتسابی نتائج

13.8 کلیدی الفاظ

13.9 نمونۂ امتحانی سوالات

13.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

13.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
13.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
13.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

13.0 تمہید

مولانا حالی نہ صرف یہ ایک اچھے نثر نگار تھے، سوانح نگار تھے بلکہ ایک اعلیٰ پائے کے تنقید نگار بھی تھے۔حالی کی تنقید نگاری کی اہمیت کا انداز ہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ انہیں اردو تنقید کا 'بابا آدم' کہاجا تا ہے۔یوں تو مولانا حالی نے باقاعدہ کوئی تنقیدی کتاب نہیں لکھی ہے،لیکن دیوان حالی کے مقدمے میں انہوں نے نہ صرف یہ کہ تمام شعری اصناف کا ذکر کیا ہے بلکہ ان پر قابل قدر گفتگو بھی کی ہے۔ساتھ ہی شاعری کے اصول وضوابط پر بھی اپنے نظریات بھی پیش کیے ہیں۔ان کا یہی مقدمہ بعد میں "مقدمہ شعر و شاعری" کے نام سے مشہور ہوا اور اردو ادب میں اسے تنقید کی پہلی کتاب کے طور پر قبول کیا گیا۔اس کائی میں "مقدمہ شعروشاعری "میں پیش کیے گئے حالی کے تنقیدی تصورات سے بحث کی گئی ہے۔

13.1 مقاصد

اس اکائی کامطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- مولانا الطاف حسین حالی کا تعارف پیش کر سکیں۔
- مقدمہ شعروشاعری کا تعارف کرا سکیں۔
- مقدمہ شعروشاعری کے نظری مباحث پر گفتگو کر سکیں۔
- مقدمہ شعروشاعری کے عملی مباحث پر گفتگو کر سکیں۔
- حالی کے تنقیدی تصورات پر ہوئی تنقید پر اظہار خیال کر سکیں۔

13.2 مولانا حالی کا تعارف

حالیؔ کا پورا نام مولانا الطاف حسین ہے۔وہ1837 ء میں پانی پت میں پیدا ہوئے۔ابتدائی تعلیم اپنے وطن مالوف میں حاصل کی۔17 سال کی عمر میں ان کی شادی کردی گئی۔جس سے وہ زیادہ خوش نہ تھے۔حالی کو لکھنے پڑھنے کا بہت شوق تھا، لہٰذاوہ گھر میں کسی کو کچھ بتائے بغیر دہلی چلے آئے اور یہاں جامع مسجد کے قریب حسین بخش کے مدرسہ میں رہ کر' بڑی صعوبتوں سے تعلیم حاصل کی۔وہ سرسید کے معزز رفقا میں سے ایک تھے اور ان کی اصلاحی تحریک سے تاعمر وابستہ رہے۔ہم دیکھتے ہیں کہ اس تحریک کا اثر ان کے تنقیدی نظریات پر بھی پڑا ہے۔مولانا حالیؔ انگریزی نہیں جانتے تھے مگرلاہور کی ملازمت کے دوران انہیں انگریزی ادبیات سے واقفیت حاصل ہوئی'جس کا گہرا اثر ان کے مشرقی تنقیدی تصورات پر پڑا۔جس

کی وجہ سے اردو میں تنقید کا ایک نیا باب کھلا۔زبان و ادب کا یہ بے غرض محسن 31 دسمبر 1914 کو اس دارِ فانی سے کوچ کر گیا۔

13.3 مقدمہ شعر و شاعری کا تعارف

اردو ادب میں مولانا الطاف حسین حالی کو جدید اردو تنقید کا بانی اور مقدمہ شعر و شاعری"کو اردو تنقید کا پہلا باقاعدہ نمونہ قرار دیا جاتا ہے۔دراصل یہ حالی کے دیوان کا مقدمہ تھا، جو1893ء میں دیوان حالی کے ساتھ شائع ہوا۔اس کتاب کو بعد میں دیوان سے الگ کر کے"مقدمہ شعر و شاعری" کے عنوان سے شائع کیا گیا۔اس میں شعر و شاعری کے اصول و ضوابط بیان کیے گئے ہیں۔اس کتاب کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے مولوی عبدالحق لکھتے ہیں کہ"مقدمہ شعر و شاعری" اردو تنقید کا پہلا نمونہ ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب اردو تنقید کا کوئی باقاعدہ نمونہ اردو میں موجود نہیں تھا تو مولانا حالی کے ذہن میں یہ بات کیوں کر آئی کہ شاعری کے اصول و ضوابط قائم کیے جائیں۔اس کاجواب اس بات میں مضمر ہے کہ حالی نے رومی اوریونانی فلسفیوں مثلاً ملٹن، ورجل، سروالٹر اسکاٹ،ہومر،افلاطون، ارسطووغیرہ کوپڑھا تھا۔ان تمام فلسفیوں میں ارسطو کی کتاب POETICSسب سے اہم ہے۔اس کتاب میں ارسطو نے شاعری کی اندرونی ساخت، ہیئت اور پیش کش کے نظریے کو قلم بند کیا ہے۔ممکن ہے کہ حالی نے اسی POETICS کو ذہن میں رکھتے ہوئے'مقدمہ شعر وشاعری' میں شاعر کی خصوصیات،شعر کی خصوصیات اوراصناف شاعری پر اپنے نظریات کو پیش کیا ہو۔اس طرح اردومیں پہلی بار حالی نے شاعری کے بارے میں تنقیدی نظریات کو ایک منظم اور مربوط شکل میں پیش کیا۔

"مقدمہ شعر و شاعری"دو حصوں پر مشتمل ہے۔پہلا حصہ اردو شاعری کے نظری مباحث پر مبنی ہے اور دوسرا حصہ اردو شاعری کی عملی تنقید سے تعلق رکھتا ہے۔پہلے حصے میں شعر کی تعریف،شعر کی اہمیت و افادیت،شعر میں الفاظ و معنی کی اہمیت وغیرہ پر تفصیلی گفتگو موجود ہے۔اس کے ساتھ ہی اردو شاعری کے بنیادی اصول اور اس کی شرائط پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ان تمام مباحث میں مشرقی تنقید کے ساتھ مغربی تنقید کے خیالات کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔دوسرے حصے میں غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ جیسی اصناف سخن کی تعریف اور خصوصیات کے ساتھ ساتھ ان کے معیارات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے، جو عملی تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔

مقدمہ شعر و شاعری کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔انیسویں صدی کی آخری دہائی میں لکھی گئی یہ کتاب آج کے دور کے شاعروں کے لیے بھی مشعل راہ ہے اوراس میں بتائے گئے اصول وضوابط پرآج کے ناقدین بھی گامزن ہیں۔اس کتاب کی اہمیت و افادیت پر گفتگو کرتے ہوئے آل احمد سرورلکھتے ہیں:

"ہماری شاعری دل والوں کی دنیا تھی،حالیؔ نے 'مقدمہ شعر و شاعری' کے ذریعے اسے

ایک ذہن دیا۔ بیسویں صدی کی تنقید حالیؔ کی اسی ذہنی قیادت کے سہارے پر ابھی تک چل رہی ہے۔" (آل احمد سرور، تنقید کیا ہے، ص30)

کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ:

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

(کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، ص113)

محمد حسن اس کتاب کے تعلق سے لکھتے ہیں کہ:

"مقدمہ شعر و شاعری نے جو ذوق شعری کی بنیاد ڈالی تھی وہ کم و بیش آج تک جاری ہے۔"

(بحوالہ: مولانا الطاف حسین حالی اور جدید اردو تنقید، مشمولہ حالی شناسی، ص167)

المختصر یہ کہ حالی نے پہلی بار اردو تنقید میں نظری مباحث کا آغاز کیا۔ انہوں نے نہ صرف تنقید کے نظری مباحث کا آغاز کیا بلکہ عملی تنقید کے تحت غزل، قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی پر عملی تنقید بھی کی نیز نظری تنقید کے اصولوں کی روشنی میں بعض شعرا کے بارے میں اپنے تاثرات کا بھی اظہار کیا۔ حالی وہ پہلے نقاد ہیں جنہوں نے خیال اور مادہ کے تعلق کو محسوس کیا اور ادب کے قومی و ملی پہلو کی اہمیت ذہن نشین کرائی۔

13.4 مقدمہ شعر و شاعری کے نظری مباحث

حالی نے اپنے تنقیدی تصورات اپنی کتاب مقدمہ شعر و شاعری میں پیش کیے ہیں۔ یہ کتاب سب سے پہلے 1893 میں شائع ہوئی تھی۔ دراصل یہ حالی کے دیوان کا مقدمہ تھا جسے بعد میں ایک الگ کتاب کی صورت دے دی گئی۔ حالیؔ نے اپنی اس کتاب میں شاعری اور اردو شاعری کے تعلق سے اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ شاعری کیسی ہو؟ شاعری سے سماج کا تعلق کس نوعیت کا ہو؟ شاعری میں وزن کی ضرورت کتنی ہے؟ یا یہ کہ شاعری میں قافیہ کی کتنی اہمیت ہے؟ نیز یہ بھی کہ شاعر بننے کے لیے کن صفات اور شرائط کا پورا کرنا ضروری ہے عمدہ شعر کی کیا خصوصیات ہیں؟ وغیرہ۔ حالی نے ان تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کے علاوہ اردو کی اصناف سخن پر بھی اپنی تنقیدی آرا پیش کی ہیں جو بیش قیمت اور گراں قدر ہیں۔

13.4.1 شاعری کے تعلق سے حالی کے نظری مباحث:

شاعری کے تعلق سے حالیؔ کی عمومی رائے یہ ہے کہ سوسائٹی کی اصلاح کے لیے شاعری ایک موثر ذریعہ ثابت ہوسکتی ہے۔ حالیؔ نے اپنے اس دعوے کی دلیل میں عربی شاعر اعشیٰ اور فارسی شاعر عمر خیام کے علاوہ دیگر کئی ایک شعرا کی مثالیں دے کر ثابت کیا ہے کہ ان کی شاعری نے سوسائٹی میں خاطر خواہ تبدیلیاں لائی تھیں۔ حالی شاعری کو معلم اخلاق کا

نعم البدل سمجھتے ہیں: وہ لکھتے ہیں:

"شعر اگرچہ براہ راست علم اخلاق کی طرح تلقین اور تربیت نہیں کرتا لیکن ازروئے انصاف اس کو علم اخلاق کا منائب اور قائم مقام کہہ سکتے ہیں۔"

(مقدمہ شعر و شاعری ص۔28)

حالی نے اس بات پر بھی بہت زور دیا ہے کہ بری شاعری سوسائٹی کو خراب کردیتی ہے۔لہٰذا بری شاعری سے پرہیز کرنا چاہیے۔بری شاعری سے حالی کی مراد جھوٹ اور مبالغے کی شاعری ہے۔شاعری کے تعلق سے حالی کا یہ تنقیدی تصور درحقیقت ان کے اصلاحی جذبے کے تابع ہے۔

حالی کا خیال ہے کہ شاعری کے لیے وزن کی کوئی خاص ضرورت نہیں ہے۔آپ جانتے ہی ہوں گے کہ شاعری میں وزن کے ہونے سے کیا مراد ہے؟ شاعری میں وزن کے ہونے سے مراد کسی بحر کی پابندی ہے۔بحر کیا ہے؟ بحر تین یا چار ارکان کا وہ سانچہ ہے جس میں شاعر اپنے الفاظ کو ڈھال کر ایک ترنم پیدا کرتا ہے۔مثلاً فعولن / فعولن / فعولن / فعولن۔ یہ چار ارکان کا ایک سانچہ ہے جس میں شاعر اپنے الفاظ یوں ڈھالتاہے۔

محبت	/خداسے	/ /سدا ہم /	کریں گے /
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
4	3	2	1

یہ چار ارکان کا سانچہ ہے۔ جسے ہم بحر کہیں گے۔اب ساری غزل اسی بحر کے سانچے میں ڈھالی جائے گی۔اردو میں 19 بحریں ہیں جن سے سینکڑوں بحریں بنائی جاتی ہیں۔بالکل ویسے ہی جیسے سات سروں سے سینکڑوں راگ بنائے جاتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا شاعری کے لیے اس طرح کے سانچوں کی ضرورت ہے؟ کیا ان سانچوں کے بغیر شاعری نہیں ہوسکتی؟ کیا شاعری کے لیے وزن ضروری ہے؟ حالی نے رائے دی ہے کہ شاعری کے لیے وزن ایسا ضروری نہیں ہے کہ اس کے بغیر شاعری کی ہی نہیں جاسکتی! چنانچہ حالیؔ فرماتے ہیں:

"شعر کے لیے وزن ایک ایسی چیزہے جیسے راگ کے لیے بول۔جس طرح راگ فی ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں اس طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔"

(مقدمہ شعر و شاعری ،ص۔43)

یہ ایک انقلابی خیال تھا۔جس پر اس وقت لوگوں کو بڑا تعجب بھی ہوا تھا۔تاہم اب نثری نظموں نے یہ ثابت کردیا ہے کہ شاعری کے لیے وزن کی ضرورت نہیں ہوتی۔خاطر نشین رہے کہ نثری نظموں میں وزن کا اہتمام نہیں ہوتا۔اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حالیؔ کتنے دور اندیش تھے۔

قافیہ کے تعلق سے حالیؔ کی رائے یہ ہے کہ قافیہ نظم کے لیے ضروری ہے نہ کہ شعر کے لیے یعنی قافیہ' فی نفسہ

شعر کے لیے ضروری نہیں ہے۔ قافیہ کے بغیر بھی شعر تکمیل پاجاتا ہے۔ تاہم نظم میں کئی کئی شعر ہوتے ہیں اور ایک لڑی میں پروے ہوئے ہوتے ہیں تو قافیہ کی ضرورت پڑتی ہے۔یہی کیفیت غزل کی بھی ہے۔غزل میں جتنے شعر ہوتے ہیں انہیں ایک صورت میں یکجا رکھنے کے لیے وزن اور قافیے کی ضرورت پیش آتی ہے۔لہذا نظم یا غزل میں قافیہ کی ضرورت ہوتی ہے۔مشکل تو اس وقت پیش آتی ہے جب شعرا قافیہ کو تخلیق کے حسن میں اضافہ کے لیے استعمال کرنے کی بجائے اسے اپنی ہنر مندی کی بے جا نمائش کے لیے استعمال کرنے لگ جائیں۔چنانچہ حالی لکھتے ہیں:

"قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑ بند کردیا ہے' اور پھر اس پر ردیف اضافہ فرمائی ہے' شاعر کو بلا شبہ اس کے فرائض ادا کرنے سے باز رکھتا ہے۔جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کردیتی ہے اس طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔"

(مقدمہ ص 45)

چنانچہ اگر قافیہ ادائے مطلب میں مانع نہ ہو تو خوب ہے لیکن اس کے برعکس معاملہ ہوا تو قافیہ شعر کے لیے مصیبت بن جاتا ہے۔

13.4.2 شاعر کے لیے حالی کی شرائط(تخیل، مطالعۂ کائنات، تفحص الفاظ):

حالی اردو کے وہ پہلے ناقد ہیں جنہوں نے اس موضوع پر سنجیدگی سے غور کیا تھا۔انہوں نے جو نتائج اخذ کیے تھے وہ آج بھی اہمیت کے حامل ہیں۔حالیؔ کے خیال میں کسی شاعر میں تین خصوصیات کا ہونا لازمی ہے،جن کے بغیر وہ عمدہ شاعری تودرکنار شاعری بھی نہیں کرسکتا۔وہ تین خصوصیات یہ ہیں (1) تخیل (2) مطالعہ کائنات (3) تفحص الفاظ۔ان خصوصیات کے بغیر شعر گوئی کا عمل ممکن نہیں ہے۔حالی نے ان میں سے ہر ایک پر اپنے خیالات کااظہار کیا ہے۔یہ بات ذہن نشین رہے کہ حالیؔ نے ان خصوصیات کو سمجھنے میں مغربی اور مشرقی دونو ں ادبیات کے ناقدین سے استفادہ کیا ہے۔

تخیل :

حالیؔ نے شعر گوئی کے لیے تخیل کو پہلی شرط مانا ہے۔پہلی اس لیے کہ اگر یہ شرط پوری نہ ہوتو باقی دونوں شرائط کا پوری ہونا یا نہ ہونا دونوں برابر ہے۔اور اگر یہ شرط پوری ہوجائے تو باقی دونوں شرائط کو علم و اکتساب کے ذریعے پورا کیا جاسکتا ہے۔بہ الفاظ دیگر تخیل کے بغیر کوئی آدمی شاعر نہیں بن سکتا۔یہ خداداد صلاحیت ہے جو علم و اکتساب سے حاصل نہیں ہوتی۔حالی کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے تخیل کی باضابطہ طورپر تعریف کرنے کی کوشش کی ہے۔انہوں نے یہ بتایا ہے کہ تخیل کیا ہے؟ اور اس کا استعمال کیسے کرنا چاہیے وغیرہ۔تخیل کی تعریف کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

”وہ ایک قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں

پہلے سے مہیا ہوتا ہے۔یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتاہے۔" (مقدمہ شعر و شاعری'ص۔52)

تخیل سے مراد وہ قوت ہے جو ذہن میں موجود معلومات کواز سر نوترتیب دے کر ایک نئی صورت میں پیش کرتی ہے۔مثلاً آگ اور دریا دو الگ الگ چیزیں ہیں تاہم ان کو ترتیب دے کر ایک بالکل نیا تصور آگ کا دریا بنایا جاسکتا ہے۔اس طرح دومختلف چیزوں کوترتیب دینے کا نام تخیل ہے۔

جہاں تک تخیل کے استعمال کا تعلق ہے' حالیؔ کی رائے یہ ہے کہ تخیل کے استعمال میں اعتدال کا ہونا ضروری ہے۔ ورنہ شاعر گمراہ ہوجائے گا۔وہ لکھتے ہیں:

"اب تخیل کی نسبت اتنا جان لینا اور ضروری ہے کہ اس کو جہاں تک ممکن ہو اعتدال پر رکھنا اور طبیعت پر غالب نہ ہونے دیناچاہیے۔کیوں کہ جب اس کا غلبہ طبیعت پر زیادہ ہوجاتا ہے اور وہ قوتِ ممیزہ کے قابو سے'جو کہ اس کی روک ٹوک کرنے والی ہے' باہر ہوجاتا ہے تو اس کی یہ حالت شاعر کے حق میں نہایت خطرناک ہے۔قوتِ متخیلہ ہمیشہ خلاقی اور بلند پردازی کی طرف مائل رہتی ہے۔مگر قوتِ ممیزہ اس کی پرواز کو محدود کرتی ہے؟اس کی خلاقی کی مزاحم ہوتی ہے اور اس کو ایک قدم بے قاعدہ نہیں چلنے دیتی۔" (مقدمہ شعر و شاعری ص۔66)

حالی نے یہاں دو باتیں بتائی ہیں۔اول یہ کہ تخیل میں اعتدال ہونا چاہیے دوم یہ کہ تخیل قوت ممیزہ کا محکوم ہو۔ تخیل میں اعتدال کے ہونے کا مطلب یہ ہے کہ شاعر تخیل کے استعمال میں بے جا آزادی سے کام نہ لے اور تخیل کا قوت ممیزہ کے محکوم ہونے کا مطلب یہ ہے کہ خوب و زشت میں تمیز کی جائے۔یہ دیکھا جائے کہ کون سا اظہار خوب ہے اور کون سا نہیں۔قوت ممیزہ ایک طرح کا سنسر کا کام کرتی ہے اور وہ تخیل پر اپنی گرفت مضبوط رکھتی ہے۔

ناقدین کا خیال ہے کہ حالیؔ نے تخیل کی یہ تعریف انگریزی کے مشہور مفکر کولرج سے اخذ کی ہے۔اردو کے کئی ناقدین نے اس پر تنقید بھی کی ہے جس کا ذکر آگے آئے گا۔

مطالعہ کائنات:

شاعر بننے کے لیے' تخیل کے بعد' کائنات کے مطالعے کی عادت کا ہونا ضروری ہے۔حالیؔ نے کائنات کے مطالعے کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

"شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ نسخہ کائنات اوراس میں سے خاص کر نسخہ فطرتِ انسانی کا مطالعہ نہایت غور سے کیا جائے۔انسان کی مختلف

حالتیں جو زندگی میں اس کو پیش آتی ہیں' ان کو تعمق کی نگاہ سے دیکھنا، جو امور مشاہدے میں آئیں' ان کے ترتیب دینے کی عادت ڈالنی، کائنات میں گہری نظر سے وہ خواص اور کیفیات کا مشاہدہ کرے' جو عام آنکھوں سے مخفی ہوں۔"

(ایضاً، ص55)

حالیؔ نے آگے چل کر کائنات کے مطالعے کا طریقہ کار بھی بتایا ہے۔وہ لکھتے ہیں کہ شاعر کو چاہیے کہ مختلف چیزوں سے متحد اور متحد چیزوں سے مختلف خاصیتیں اخذ کرے۔اپنی بات کو مثالوں سے سمجھاتے ہوئے انہوں نے مختلف چیزوں سے متحدہ خاصیت اخذ کرنے کی یہ مثال دی ہے۔

بوئے گل نالہ دل دودِ چراغ محفل

جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

اس شعر میں تین مختلف چیزیں 'بوئے گل' 'نالہ دل'اور 'چراغِ محفل'کے دھویں میں ایک متحدہ خاصیت یہ ڈھونڈھی ہے کہ تینوں پریشان ہونے پر ہی اپنی پہچان بناتے ہیں۔

اسی طرح متحد اشیا سے مختلف خاصیتیں انبساط کرنے کی یہ مثال دی ہے۔

تفاوت قامتِ یارو قیامت میں ہے کیا ممنونؔ

وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

یعنی قامتِ معشوق اور شورِقیامت' فتنہ ہونے میں تو دونوں متحد ہیں مگر فرق یہ ہے کہ قامت ِ معشوق سانچے میں ڈھلا ہوا ہے اورفتنہ قیامت سانچے میں ڈھلا ہوا نہیں ہے۔

چناں چہ حالیؔ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ شاعر کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ کائنات کامطالعہ کرے اور اپنے مشاہدہ سے حاصل ہونے والی معلومات اور احساسات کو ایک لڑی میں پروکر ذہن میں محفوظ رکھے تاکہ ان سے عمدہ شاعری تخلیق کی جاسکے۔

تفحّص الفاظ:

شاعر بننے کے لیے' حالیؔ نے تیسری شرط یہ رکھی ہے کہ الفاظ کے انتخاب میں ہر ممکن کدو کاوش کی جائے تاکہ شاعر جو کچھ کہنا چاہے اس کاابلاغ موثر طریقے سے ہوسکے۔حالیؔ لکھتے ہیں:

"مناسب الفاظ کا استعمال کرنا اور پھر ان کو ایسے طورپر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصودکے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہ ہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے۔"

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ 58)

حالیؔ نے اچھے شاعر اور بُرے شاعر میں فرق کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اچھا شاعر الفاظ کے انتخاب میں جان لڑا دیتا ہے جب کہ ایک کم درجے کا شاعر سامنے کے الفاظ پر اکتفا کرلیتا ہے۔حالی لکھتے ہیں۔

"اگرچہ وزن اور قافیہ کی قید' ناقص اور کامل دونوں قسم کے شاعروں کو اکثر اوقات ایسے لفظ کے استعمال پر مجبور کرتی ہے جو خیال کو بہ خوبی ادا کرنے سے قاصر ہے' مگر صرف اس قدر ہے کہ ناقص شاعر' تھوڑی سی جستجو کے بعد اسی لفظ پر قناعت کرلیتا ہے اور کامل' جب تک زبان کے تمام کنویں نہیں جھانک لیتا تب تک اس لفظ پر قانع نہیں ہوتا۔" (مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ 58)

چنانچہ تفحص الفاظ کے تعلق سے حالیؔ یہ حتمی رائے دیتے ہیں کہ شاعر کو چاہیے کہ وہ الفاظ کے تمام امکانات کو بروئے کار لائے۔

13.4.3 شعر کے تعلق سے حالی کے نظری مباحث:

حالیؔ نے اردو میں پہلی بار' شعر کی ماہیت پر اپنا نظریہ پیش کیا۔یہ تصور پیش کیا کہ شعر کیسا ہو؟ عمدہ شعر کیوں کر تخلیق پاتاہے؟ کن کن خصوصیات کی بنا پر شعر میں تاثیر پیدا ہوتی ہے؟ وغیرہ۔اردو میں یہ اپنی نوعیت کی پہلی کوشش تھی۔ تاہم' حالیؔ نے ایسا کرتے ہوئے انگریزی شاعر ملٹنؔ سے استفادہ کیا ہے۔ملٹن نے عمدہ شعر کی تین خصوصیات بیان کی ہیں کہ شعر Simple ہو Sensuous ہو اور Emotional ہو۔حالی نے ان کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"شعر کی خوبی یہ ہے کہ (1) سادہ ہو' (2) جوش سے بھرا ہوا ہو اور (3) اصلیت پر مبنی ہو۔"(ایضاً۔صفحہ 68)

13.4.4 عمدہ شعر کی خصوصیات(سادگی،اصلیت،جوش):

حالی نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ دنیا کے تمام مقبول شاعروں کے کلام میں یہی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔چنانچہ انہوں نے ان خصوصیات کی وضاحت کرتے ہوئے اردو شعرا کو ترغیب دی ہے کہ وہ اپنے کلام میں ان خصوصیات کو پیدا کریں تاکہ وہ عمدہ کلام تخلیق کرسکیں۔حالی نے ان خصوصیات کی وضاحت یوں کی ہے:

سادگی:

سادگی کا مفہوم واضح کرتے ہوئے حالیؔ نے سب سے پہلے' سادہ شعر اور عامیانہ شعر میں حد فاصل کھینچی ہے۔ دونوں میں یہ فرق ہے کہ "شعر سادہ ہونے کے باوجود پُرکار ہوتا ہے جب کہ عامیانہ شعر بہ ظاہر سادہ ہوتا ہے مگر پُر کار نہیں ہوتا۔یعنی معنوی لحاظ سے وہ اندر سے خالی ہوتا ہے۔ایسا شعر ایک عام آدمی سن کر اچھل پڑے گا' مگر ایک باشعور قاری ناک بھوں چڑھائے گا۔اس فرق کو واضح کرنے کے بعد حالیؔ نے سادگی کا یہ معیار قائم کیا ہے

"ہمارے نزدیک کلام کی سادگی کا معیار یہ ہونا چاہیے کہ خیال کیساہی بلند اور دقیق ہو' مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو محاورہ اور روز مرہ کی بول چال کے قریب قریب ہوں۔" (مقدمہ شعر و شاعری۔صفحہ 72)

حالی کے اس بیان کے دو حصے ہیں:

1. خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ نہ ہو
2. الفاظ جہاں تک ممکن ہوں محاور ہ اور روزمرہ کی بول چال کے قریب قریب ہوں۔اسے اور مختصر کرکے یوں کہا جاسکتا ہے:

خیال پیچیدہ نہ ہو اور الفاظ محاورہ اور روزمرہ کے قریب ہوں۔

بہ الفاظ دیگر خیال صاف ہو اور زبان شستہ تو سادگی کا حق ادا ہوتاہے۔

حالی نے سادگی کی یہ تعریف تو کردی مگر انہیں یہ ماننے میں تامل ہوا ہے کہ اردو میں ایسی سادگی ہر کس و ناکس سے نبھ سکے گی اور اردو کی ہر صنف مشکل ہی سے اس کی متحمل ہوسکے گی۔ تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ سادگی کا یہ تصور اپنی جگہ پر بڑی اہمیت کا حامل ہے۔

اصلیت:

حالی نے Sensuous کا اردو ترجمہ اصلیت کیا ہے۔جس پر تمام ناقدین نے اختلاف رائے کا اظہار کیا ہے۔(ملاحظہ ہو' اس سبق کا آخری عنوان" حالی کے تنقیدی تصورات پر تنقید") حالی نے یہ نظریہ پیش کیا کہ شعرمیں خیالی باتیں نہ ہوں بلکہ شعر کی بنیاد اصلی جذبہ یا اصلی خیال پر رکھی جائے۔چوں کہ حالی کو یقین تھا کہ شاعری میں مکمل اصلیت کا پایا جانا محال ہے' انہوں نے چار ایسی صورتوں کے امکان کا ذکر کیا ہے جو اصلیت سے ہٹنے کے باوجود اس کے دائرہ سے خارج نہیں ہوتیں۔چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

"اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ مراد نہیں کہ ہر شعر کا مضمون حقیقت'نفس الامری پر مبنی ہونا چاہیے بلکہ یہ مراد ہے کہ جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے وہ نفس الامر میں یالوگوں کے (1) عقیدے میں یا(2)محض شاعرکے عندیے میں فی الواقع موجود ہو یا (3)ایسا معلوم ہوتا ہو کہ اس کے عندیے میں فی الواقع موجود ہے۔ لیکن اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ بھی مقصودنہیں ہے کہ بیان میں اصلیت سے تجاوز نہ ہو بلکہ یہ مطلب ہے کہ(4) زیادہ اصلیت ہونی ضروری ہے۔اس پر اگر شاعر نے اپنی طرف سے فی الجملہ کمی بیشی کردی تو کچھ مضائقہ نہیں۔"

(مقدمہ شعر و شاعری،صفحہ 73)

اسی طرح حالی نے اصلیت کی پانچ صورتیں بتائی ہیں۔جن کی تفصیل کچھ اس طرح ہے:
پہلی صورت یہ ہے کہ شعر میں مکمل اصلیت پائی جائے۔یعنی خیال یاجذبہ خالص ہو، اصلی ہو۔جیسے:

خامشی میں بھی کیا حلاوت ہے
کہ کبھی لب سے لب جدا نہ ہو
پہلے سو بار اِدھر اُدھر دیکھا
جب تجھے ڈر کے اک نظر دیکھا

ان اشعار میں کامل اصلیت موجود ہے۔
دوسری صورت اصلیت کی یہ ہونی چاہیے کہ عقیدے کی بناپر بعض غیر اصلی باتوں کو اصل تصور کیا جائے۔مثلاً میرانیسؔ:

کرسی پہ یہ صدمہ ہے کہ ہل جاتی ہے ہردم — تھراتے ہیں لوح و قلم و عرشِ معظم
ڈر ہے نہ الٹ جائے کہیں دفتر عالم — باندھے ہیں ملائک کی صفیں حلقہ ماتم
ہاتھوں سے عطارد کے قلم چھوٹ پڑا ہے
ہر فرد پہ اک غم کا فلک ٹوٹ پڑا ہے

میر انیس کے مرثیہ کا یہ بند، سید الشہدا کے ماتم میں لکھا گیا ہے۔جن جذبات اور خیالات کا ان میں اظہار کیا گیا ہے ان کی بنیاد عقیدہ پر رکھی گئی ہے۔شاعر کا عقیدہ ہے کہ حضرت امام حسینؓ کی شہادت کے بعد لوح و قلم اور عرشِ معظم تھرانے لگے۔کرسی شدتِ صدمہ سے ہلنے لگی، فرشتے صفِ ماتم باندھے ہوئے کھڑے ہیں، دفتر عالم کے الٹ جانے کا خدشہ لاحق ہوگیا ہے۔ عطارد کے ہاتھوں سے قلم چھوٹ کر نیچے گرپڑا ہے وغیرہ، ان باتوں میں کوئی اصلیت نہیں ہے تاہم عقیدہ کی بنا پر انہیں اصلی متصور کیا جاسکتاہے۔
تیسری صورت یہ کہ شاعر محض اپنے عندیے پر شعر کی بنیاد رکھے۔یعنی شاعر شعر میں اپنی ذاتی رائے یا اپناارادہ پیش کرے چاہے وہ اصلیت پر مبنی ہو یا نہ ہو، جیسے:

ریح ریحان ست یا بوئے بہشت — خاکِ شیراز ست یا مشکِ ختن

(ریحان کی ہوا ہے یا کہ جنت کی خوشبو اور یہ شیراز کی مٹی ہے یا کہ مشک ختن)

ریحاں کی خوشبو کو بوئے بہشت کہنا اور شیراز کی مٹی کو مشک ختن کہنا، اصلیت پر مبنی نہیں ہے کیوں کہ بوئے بہشت ریح ریحان سے اور مشک ختن خاکِ شیراز سے لاکھوں درجے بہتر ہے۔
شاعر ایسا سمجھتا ہے اس لیے اس کی اجازت دی جاسکتی ہے۔کچھ اوراشعار :

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو — دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

....

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے   شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

ان اشعار میں جن خیالات کااظہار کیا گیا ہے ان کا تعلق اصلیت سے ہے' چوں کہ یہ باتیں شاعر کے عندیے میں موجود ہیں اس لیے انہیں اصلیت کے دائرے میں جگہ دی جاسکتی ہے۔

چوتھی صورت یہ ہے کہ "سامعین کو یہ معلوم ہو کہ گویا شاعر کے عندیے میں اسی طرح سے ہے جس طرح وہ بیان کرتا ہے"یعنی سامعین بھی اس خیال کو ویسے ہی درست سمجھیں جیسے شاعر بیان کرتا ہے۔مثلاً:

سارے عالم پہ ہوں میں چھایا ہوا   مستند ہے میرا فرمایا ہوا

....

یہ مسائلِ تصوف یہ ترا بیان غالب   تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

....

قدرت نے جمع کرکے غمِ کائنات کو   جب کچھ نہ بن سکا تو مرا دل بنا دیا

ان اشعار میں شعرا نے اپنے تعلق سے جو رائے پیش کی ہے وہ ایسی نہیں ہے کہ سامعین قبول نہ کریں۔یعنی شاعر کے عندیے میں جو خیال موجود ہے وہی سامعین کو بھی محسوس ہوتا ہے۔

پانچویں اور آخری صورت اصلیت کی یہ ہے کہ شاعر نے اصلیت پر کسی قدر اضافہ کردیا ہو۔یوں کہ اصلیت اپنی جگہ پر موجود ہو مگر جو اس پر اضافہ کیا گیا ہو وہ بھی اس کا جزو معلوم ہو۔مثلاً:

لڑکھڑاتی ہوئی پھرتی ہے خیاباں میں نسیم   پانو رکھتی ہے صبا' صحن میں گلشن کے سنبھل
اتنی ہے کثرت لغزش' بہ زمینِ ہر باغ   جو ثمر شاخ سے اُترا' سو گرا سر کے بل
فیض تاثیر ہوا یہ ہے' کہ اب حنظل سے   شہد ٹپکے' جو لگے نشتر زنبورِ عسل
دانہ' جس شور زمیں پہ نہ پھلا دہقاں سے   سبزواں دانہ شبنم سے' ہوا ہے جنگل
کِشت کرنے میں ہر اک تخم سے از فیضِ ہوا   گرتے گرتے بہ زمیں' برگ و بر آتا ہے نکل

حالی نے ان پانچ صورتوں کے سوا اور کسی ایسی صورت کی اجازت نہیں دی ہے جسے کسی طرح کھینچ تان کر اصلیت پر مبنی قرار دیا جائے۔غرض حالی کا یہ مدعا معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں جن خیالات اور جذبات کا اظہار کیا جائے ان کی بنا اصلیت پر رکھی جائے۔جو محض خیالی نہ ہو۔

جوش:

عمدہ شعر کی تیسری خصوصیت جوش ہے۔جوش سے مراد' جو شیلے یا زور دار الفاظ اور خیالات کا استعمال نہیں ہے

بلکہ جوش سے مراد شعر میں موجود بے ساختگی ہے اور یہ بے ساختگی اسی وقت پیدا ہوسکتی ہے جب شعر کا مضمون از خود شاعر کے دل میں پیدا ہو اوراس میں اتنی شدت ہو کہ وہ خود شعر میں بندھنا چاہے۔حالی نے اس خیال کو دو طرح سے بیان کیا ہے۔پہلے لکھتے ہیں:

"جوش سے یہ مراد ہے کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور موثر پیرائے میں بیان کیاجائے، جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادے سے یہ مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کرکے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے۔"

(مقدمہ شعر و شاعری،صفحہ 76)

دوسری جگہ جوش کی وضاحت یوں کی ہے:

"جوش سے یہ مراد نہیں ہے کہ مضمون خواہ مخواہ نہایت زور دار اور جوشیلے لفظوں میں ادا کیا جائے۔ ممکن ہے کہ الفاظ نرم اور ملائم اور دھیمے ہوں مگر ان میں غایت درجے کا جوش چھپا ہوا ہو۔" (ایضاً)

ان دونوں اقتباسات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ حالیؔ کے نزدیک جوشؔ سے یہ مراد ہے کہ شعریت میں موثر بے ساختگی پائی جائے۔

عمدہ شعر کی ان تینوں خصوصیات پرحالی کے زمانے میں اور ان کے بعد آج تک تنقید کی جاتی رہی ہے۔سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ حالیؔ نے ملٹنؔ کے خیال کو ٹھیک سے سمجھا نہیں اور اس کی شعری اصطلاحوں کا ترجمہ ٹھیک طریقے سے نہیں کیا۔(اس پر بحث آگے آئے گی)تاہم اردو میں اس نظریہ شعری کی اولیت میں کسی کو کلام نہیں ہے۔

13.5 مقدمہ شعروشاعری کے عملی مباحث

اب تک جو کچھ ہم نے پڑھا وہ حالی کی نظریاتی تنقید تھی۔ آپ کو یاددلادوں کہ نظریاتی تنقید سے کیا مراد ہے؟ نظریاتی تنقید وہ ہے جس میں شعر گوئی یا ادب نویسی کے اصول بیان کیے جاتے ہیں۔ جیسے ہم نے ابھی دیکھا کہ عمدہ شعر کے لیے سادگی اصلیت اور جوش کا ہونا لازمی ہے یا یہ کہ شاعر بننے کے لیے تخیل' کائنات کا مطالعہ اور تفحص الفاظ کا ہنر آنا ضروری ہے وغیرہ۔یہ سب نظریاتی تنقید ہے۔حالی کی نظریاتی تنقید کے بعد اب ہم ان کی عملی تنقید کی طرف چلتے ہیں۔آپ کو معلوم ہی ہوگا کہ عملی تنقید میں کسی اصول شعر یا نظریہ ادب وغیرہ کے پیش نظر' کسی مخصوص صنف ادب یا کسی فن پارہ کا فنی تجزیہ کیا جاتا ہے۔حالی نے اپنی شہرہ آفاق تصنیف "مقدمہ شعر و شاعری" میں نظریاتی تنقید کے ساتھ ساتھ عملی تنقید کے بھی نمونے پیش کیے ہیں۔موصوف نے اردو کی اصناف سخن' مثلاً غزل' قصیدہ' ہجو' مثنوی اور مرثیہ پر اپنی تنقیدی رائے پیش کی ہے۔یہ تصور پیش کیا ہے کہ غزل کیسی ہو اور کیسی نہ ہو؟ قصیدہ کی فی زمانہ کیا اہمیت ہے؟ مرثیہ کی قدر و قیمت

کیوں کی جائے؟ مثنوی اردو کے لیے کس حد تک کارآمد صنفِ سخن ثابت ہوگی؟ وغیرہ۔حالیؔ نے ان تمام اصناف سخن میں سے ہر ایک صنفِ سخن کا تجزیہ کرکے نئے نتائج اخذ کیے ہیں: ذیل میں فرداً فرداً ہر صنف سخن کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔

13.5.1 صنف غزل پر حالی کی تنقید:

حالیؔ نے سب سے زیادہ توجہ غزل پر صرف کی ہے۔کیوں کہ غزل' اردو کی سب سے زیادہ مقبول صنفِ سخن ہے۔ اسے بچے سے لے کر بوڑھے تک سب پسند کرتے ہیں اور اس کے اشعار کو یاد رکھتے ہیں۔چنانچہ غزل میں اگر مخرب اخلاق اشعار ہوں تو' حالی نے یہ خدشہ ظاہر کیا ہے کہ اس سے سوسائٹی کے اخلاق خراب ہوسکتے ہیں۔اس کے برعکس'غزل میں اگر' اعلیٰ اخلاق کی تلقین کی جائے اور پاکیزہ جذبات کا اظہار کیاجائے تو اس سے سوسائٹی کی بگڑی ہوئی حالت کو سدھارا جاسکتا ہے۔بایں وجہ حالی نے غزل کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور حسب ذیل اصلاحیں تجویز فرمائیں۔

1. غزل میں اظہار محبت کے لیے ایسے جامع الفاظ استعمال کیے جائیں' جو دوستی اور محبت کے ہر رشتے کا احاطہ کریں۔ حالی یہ استدلال کرتے ہیں کہ محبت ہوا و ہوس کا نام نہیں ہے۔محبت کسی کو کسی کے بھی ساتھ ہوسکتی ہے۔بندے کو خدا کے ساتھ' اولاد کو ماں باپ کے ساتھ' ماں باپ کو اولادکے ساتھ' بھائی بہن کو بھائی بہن کے ساتھ' خاوند کو بی بی کے ساتھ' بی بی کو خاوند کے ساتھ' نوکر کو آقا کے ساتھ' رعیت کو بادشاہ کے ساتھ' دوستوں کو دوستوں کے ساتھ' آدمی کو جانور کے ساتھ' مکیں کو مکان کے ساتھ' وطن کے ساتھ' ملک کے ساتھ' قوم کے ساتھ خاندانوں کے ساتھ' غرض کہ ہرچیز کے ساتھ لگاؤ اور دل بستگی ہوسکتی ہے (مقدمہ شعر و شاعری۔صفحہ 130/131) جب محبت و وابستگی کی کوئی حد مقرر نہیں ہے تو اس کے اظہار میں تحدید کیوں؟ چنانچہ غزل میں ایسے جامع الفاظ استعمال کیے جائیں جو محبت کے تمام رشتوں کو محیط ہوں۔

حالی نے اسی خیال کے دو تین اور پہلوؤں پر بھی گفتگو کی ہے۔اولاً یہ کہ غزل میں ایسے الفاظ استعمال نہ کیے جائیں جن سے معشوق کی جنس کا پتہ چلتا ہو۔مثلاً کلاہ' چہرہ' دستار'جامہ' قبا' سبزہ خط' مسیں بھیگنا' زرگر پسر' مطرب پسر' مغ بچہ' ترسابچہ' وغیرہ وغیرہ یا محرم'مہندی' چوڑیاں' چوٹی' موباف' آرسی' جھومر وغیرہ (کتاب مذکور،صفحہ 131) ان لوازماتِ آرائش کے ذکر سے محبوب کی جنس کا پتہ چلتا ہے۔اور اس سے غزل میں بدذوقی پید ہوسکتی ہے۔

ثانیاً حالی نے یہ تاکید کی ہے کہ محبوب کے لیے ہمیشہ مذکر کا صیغہ استعمال کیا جائے۔یہ نہ کہا جائے کہ وہ روزن دیوار سے جھانکتی تھی' یا وہ پری ہمار ا دل لے گئی' یا وہ آرسی میں منہ دیکھتی تھی' یا وہ بالے پہن رہی تھی' یا وہ اپنی صورت کی متوالی ہے' یاوہ عاشق کا دل جلانے والی ہے وغیرہ (کتاب مذکور۔صفحہ 132) حالی کے اس خیال کی تصدیق چاہیے تو مومن کے اس شعر کو:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

بدل کر اس طرح پڑھ کر دیکھو

تم مرے پاس ہوتی ہو گویا
جب کوئی دوسری نہیں ہوتی

ظاہر ہے شعر یکایک آسماں کی بلندی سے زمین پر آگرے گا۔چنانچہ غزل میں ضروری ہے کہ محبوب کے لیے ہمیشہ صیغہ مذکر استعمال کیا جائے ثالثاً' غزل میں امرد پرستی کے رجحان کو ترک کیا جانا چاہیے' امرد پرستی کیا ہے؟ امرد پرستی' مرد کامرد کے ساتھ عشق۔اردو غزل نے یہ روایت بھی فارسی سے لی ہے۔فارسی شاعری میں اس رجحان کی معتد بہ مثالیں ملتی ہیں۔حالیؔ نے نہایت سختی کے ساتھ اس کی مخالفت کی ہے

2. غزل کے مضامین میں' حالیؔ دوسری بڑی اصلاح خمریات کے باب میں کرنا چاہتے ہیں۔حالی نے نہایت شرح و بسط کے ساتھ سمجھایا ہے کہ غزل میں شراب اور اس کے لوازمات کا ذکر کیوں کیا جاتاہے؟ جب اہل اللہ اور صاحبانِ باطن نے غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا تو انہوں نے شراب اور اس کے لوازمات کو بطور استعارے کے استعمال کرکے اس کے پردے میں عشق حقیقی کا اظہار اور اخلاقِ حمیدہ کی تلقین کی۔شراب ان کے لیے عشق حقیقی' مے کدہ' آستانہ کا اور ساقی معشوق حقیقی کا استعارہ تھا۔لیکن' مرورِ ایام کے ساتھ' یہ استعارے حقیقت کا روپ اختیار کرگئے اور غزل گویا کلال کی دکان بن گئی۔اس طرح غزل میں مخربِ اخلاق مضامین کا ایک انبار لگ گیا۔حالی نے اس کے خلاف احتجاج کیا۔

غزل کی ایک اور برائی' زاہد اور واعظ کی نکتہ چینی ہے۔غزل میں زاہد اور واعظ کو ظاہر پرست اور رندکو صاحب باطن ثابت کیاجاتاہے۔تاہم' اس نکتہ چینی میں اس قدر مبالغہ کیا جاتا ہے کہ زاہد میں وہ تمام برائیاں ڈھونڈ کرنکالی جاتی ہیں جو سرے سے اس میں موجود نہیں ہوتیں۔چنانچہ حالیؔ نے یہ تصور پیش کیا کہ زاہد اور واعظ کی نکتہ چینی میں اعتدال سے کام لیا جائے اور اس کی صرف ان اخلاقی برائیوں کو نشانہ بنایا جائے جواس کی خصلت میں فی نفسہٖ موجود ہوں۔جیسے واعظ کی فطرت میں یہ خرابی ہے کہ وہ ہمیشہ دوسروں کے معاملے میں اپنی ٹانگ اڑاتا ہے۔یہ اور اس طرح کی اخلاقی برائیوں پر اسی کے کان کھینچنا چاہیے نہ کہ ان برائیوں پر جو اس میں موجود نہ ہوں۔حالیؔ کا یہ تنقیدی تصور اردو کے لیے بالکل نیا ہے۔

3. حالی نے یہ تصور بھی پیش کیا ہے کہ اب غزل میں عشق و عاشقی کے اظہار کے دن لدگئے' اب وہ وقت آیا ہے کہ شاعر ہر اس کیفیت اور خیال کا اظہار کرے جس کا ورود اس کے دل پر ہو۔اس طرح غزل کووسعت ملے گی اوراس میں تازہ کاری پیدا ہو گی ورنہ مضامین کی تکرار سے غزل رسوا ہوجائے گی۔

4. حالی نے یہ بھی مشورہ دیا ہے کہ قدما کے کلام سے استفادہ کرناچاہیے۔قدیم شعرا نے جو مضامین باندھے ہیں ان کے نادر پہلوؤں کو تلاش کرنا چاہیے اور اس طرح چراغ سے چراغ جلاناچاہیے تاہم خیال اس کا بھی رکھناچاہیے کہ بزرگوں کی کوری تقلید میں اپنی تخلیقی صلاحیتیں ختم نہ ہوجائیں

5. حالی نے یہ خیال بھی پیش کیا ہے کہ نئے نئے اسلوب بیان تخلیق کرکے غزل کو مالا مال کرنا چاہیے۔نئے اسالیب بیان کے لیے حالی نے استعارہ' کنایہ' تمثیل اور محاورات وغیرہ کے استعمال پر قدرت حاصل کرنے کا مشورہ دیا ہے۔

6. حالی نے یہ تصور بھی پیش کیا ہے کہ صنائع و بدائع کے استعمال میں از حد احتیاط برتنی چاہیے۔ اگر کوئی شعری صنعت شعر کے حسن کا باعث ہوتو اس کے ا ستعمال کرنے میں کوئی حرج نہیں۔ لیکن اگر صنعتیں صرف صنعتوں کے واسطے استعمال ہوں تو غزل تو رسوا ہوگی ہی شاعر کی عزت بھی دو کوڑی کی رہ جائے گی۔ اس لیے صنعتوں کا استعمال دیکھ بھال کے کرناچاہیے۔ اسی طرح سنگلاخ زمینوں کا بے جا استعمال غزل کو اس کے مقام و مرتبہ سے گرادیتا ہے۔

غزل کی مذکورہ بالا اصلاحات حالی کے تنقیدی شعورکی دلیل ہیں۔ حالی نے نہایت دقت نظر کے ساتھ یہ تنقیدی تصورات پیش کیے ہیں۔

13.5.2 صنف قصیدہ پر حالی کی تنقید:

حالی نے قصیدہ اور مرثیہ دونوں پر بہ یک وقت اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ کیوں کہ' دونوں کا فرض منصبی تعریف ہے۔ فرق ہے تو بس یہ کہ قصیدہ میں زندہ شخص کی تعریف کی جاتی ہے اور مرثیہ میں مرنے والے کے اوصاف حمیدہ بیان کیے جاتے ہیں۔ قیصدہ کے تعلق سے حالیؔ نے لکھا ہے کہ اگر کسی نیک اور لائق آدمی کی تعریف سچے دل سے کی جائے تو قصیدہ کا حق ادا ہوتاہے ورنہ قصیدہ کا مقصدفوت ہوجاتا ہے۔ حالی نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اردو میں سوائے سوداؔ اور ذوقؔ کے کسی نے ایسے قصیدے نہیں لکھے جو فارسی یاعربی کے ہم پلہ ہوں۔ وہ اس افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ قصیدہ کی اب اگر ضرورت ہوتو اردو میں ایسا کوئی نمونہ نہیں ملتا جس کی تقلید کی جاسکے۔ کیو ں کہ جہاں برسہا برس تک بادشاہوں اور نوابوں کی جھوٹی تعریف کی گئی ہووہاں سچی تعریف کی توقع کرنا لا حاصل ہے۔ یہی بات ہجو کی تھی۔ ہجو کسی کی برائیوں پر نفرین و ملامت کرنے کا نام ہے۔ اگر اس نیت سے ہجو لکھی جائے کہ اس سے اس شخص کی اصلاح ہوتو بہتر ہے۔ مگر اردو میں ہجو صرف دوسروں کی دلآزاری کی غرض سے لکھی جاتی ہے۔ لہذا اس کا مقصد بھی فوت ہوجاتا ہے۔

13.5.5 صنف مرثیہ پر حالی کی تنقید:

جہاں تک مرثیہ کا تعلق ہے' حالی نے میر انیس کی مرثیہ نگاری کی تعریف کی ہے اور یہ بھی تنبیہ کی ہے کہ واقعات کربلا کے بیان میں بناوٹ اور تصنع سے کام نہ لیا جائے تو لوگوں کو اس سے نصیحت مل سکتی ہے حالی نے اردو میں مرثیہ نگاری کے فروغ کے لیے چند ایک مشورے یہ دیئے ہیں۔ اولاً نئے مرثیہ نگاروں کو میر انیسؔ کی راہ پر چلنے سے روکا ہے۔ کیوں کہ یہ ناممکن ہے کہ میر انیس اور مرزادبیرکے اسلوب میں اب کوئی شاعر ان کا سا کمال پیدا کرسکتا ہے۔ ثانیاً' مرثیہ میں "فخرو خودستائی اور سراپا وغیرہ کو داخل کرنا' لمبی لمبی تمہیدیں' توتیے باندھنا' گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں نازک خیالی کرنا اور شاعرانہ ہنر وغیرہ دکھانا مرثیہ کے موضوع کے برخلاف ہے۔" اس کے بجائے "شاعری کا سارا کمال' زبان کی صفائی' مضمون کی سادگی و بے تکلفی' کلام کے موثر بنانے اور آورد کو آمد کر دکھانے ہی میں صرف کرنا چاہیے"۔ ثالثاً مرثیہ کو صرف واقعہ کربلا کے ساتھ مخصوص کرنا اور تمام عمر اس ایک مضمون کو دہراتے رہنے" کو بھی حالیؔ نے پسند نہیں فرمایا ہے۔

حالی کے ان تنقیدی تصورات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ وہ سچی اور نیچرل شاعری کو اردو میں فروغ دینا چاہتے ہیں اور جھوٹ، مبالغہ اور تصنع پر مبنی شاعری کے بیخ کنی کرنا چاہتے ہیں۔

13.5.4 صنف مثنوی پر حالی کی تنقید:

غزل کے بعد، حالی نے، سب سے زیادہ توجہ مثنوی پر صرف کی ہے۔ انہوں نے نہایت تفصیل کے ساتھ مثنوی اور اس کی خصوصیات پر بحث کی ہے اور ایک عمدہ مثنوی کا تصور پیش کیا ہے۔ اس بحث کے مطالعہ سے جہاں ان کے تنقیدی شعور کا احساس ہوتا ہے وہیں ان کے وژن کا بھی پتہ چلتا ہے۔

حالیؔ نے مثنوی کو اردو کی تمام اصناف سخن میں سب سے زیادہ کارآمد صنف قرار دیا ہے۔ انہوں نے مختلف اصنافِ سخن مثلاً غزل، قصیدہ اور کچھ شعری ہئیتوں مثلاً مسدس، ترجیع بند اور ترکیب بند وغیرہ سے موازنہ کرکے مثنوی کی فنی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔ مثنوی ان معنوں میں سب سے بہتر صنف سخن ہے کہ اس میں ایک قافیہ کی پابندی، یا تعداد اشعار وغیرہ کی کوئی پابندی نہیں ہوتی۔ جس کی وجہ سے مثنوی میں ہر قسم کے مسلسل مضامین کے بیان کرنے کی گنجائش ہوتی ہے۔ اور یہ آزادی اردو کی کسی صنف میں موجود نہیں ہے۔ چنانچہ ہر طرح کے مطالب، طویل مضامین، قصے وغیرہ بہ آسانی بیان کیے جاسکتے ہیں۔ البتہ، زبان و بیان کی خامیوں سے مثنوی نگار کو خبردار رہنا چاہیے ورنہ فن کی رسوائی ہوگی۔ حالی نے ایک عمدہ مثنوی لکھنے کے لیے درج ذیل مشورے دیے ہیں:

1. حالی نے مثنوی میں ربط کلام پر بہت زور دیا ہے۔ ربط کلام سے مراد، مثنوی میں جو قصہ یا واقعہ یا واقعات بیان کیے جائیں وہ آپس میں ایک دوسرے سے ایسے ملے ہوئے ہوں کہ جدا نہ کیے جاسکیں اور ان میں کوئی جھول نہ واقع ہو۔

2. قصے میں، فوق العادت باتوں کو بیان نہ کیا جائے، فوق العادت سے مراد، غیر فطری عناصر جیسے جن، پری، اڑنے والا گھوڑا وغیرہ۔ حالی نے یہ تاکید کی ہے کہ قصہ کی بنیاداں باتوں پر نہ رکھی جائے کہ فی زمانہ ایسی باتیں موجب تضحیک ہوتی ہیں۔

3. مبالغے کو بھی حالی نے پسند نہیں کیا ہے۔ مبالغہ سے مراد کسی بات کو اتنا بڑھا چڑھا کر پیش کرنا کہ وہ بات یقین و گمان میں نہ آئے۔ اردو مثنویوں میں کثرت سے ایسے اشعار مل جاتے ہیں جو مبالغہ کی وجہ سے مذاق کا نشانہ بنتے ہیں۔ حالیؔ نے سختی کے ساتھ مبالغہ پر گرفت رکھنے کی تلقین کی ہے۔

4. مقتضائے حال کے موافق کلام ایراد کرنے کو حالیؔ نے بلاغت کا بھید بتایا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ موقع اور محل کی مناسبت سے بات کی جائے۔ کردار کے موافق اس کے حرکات و سکنات دکھائے جائیں اور اس کے مکالمے لکھے جائیں۔ یوں نہ ہو کہ بادشاہ ایک عام آدمی کی طرح حرکات و سکنات کا مظاہرہ کرے اور مکالمے بولے۔ حالیؔ نے کئی مثنویوں سے مثالیں پیش کرکے ثابت کیا ہے کہ مقتضائے حال کے موافق کلام نہ لکھنے کی وجہ سے اُن میں کیسی بدمزگی اور بد سلیقگی پیدا ہوگئی ہے۔

5. جو حالت بیان کی جائے وہ نیچرل اور عادت کے موافق ہونی چاہیے۔مثلاً اگر کسی کردار کوحالت ہجر میں دکھایا جائے تو ایسی ہی کیفیات کا ذکر کرنا چاہیے جو اس حالت میں اس پر وارد ہوں۔اس موقع پر تصنع اور بناوٹ سے کام لیا جائے تو کردار غیر فطری لگنے لگے گا۔

6. اس بات کا خاص خیال رکھناچاہیے کہ ایک بیان دوسرے بیان کو جھوٹا یا غلط نہ ثابت کرے۔مثلاً اگر کسی مثنوی کی ہیروئن کے تعلق سے پہلے یہ بیان دیاجائے کہ وہ اس قدر پردہ کرتی ہے کہ آسمان کی آنکھ نے بھی اسے نہیں دیکھا اور دوسرے بیان میں یہ کہا جائے کہ وہ جس دریچے میں بیٹھے نظارہ کرتی ہے وہاں خاص و عام کا ایک ہجوم رہتا ہے تو ایک بیان دوسرے بیان کو غلط ثابت کرے گا۔چنانچہ اس طرح کی غلط بیانی سے احتراز کرنا چاہیے

7. کسی ایسی بات کا بھی ذکر مثنوی کے فن کے منافی ہوگا جو انسانی تجربے اور مشاہدہ سے بعید ہو۔مثلاً ایک مثنوی میں یہ کہا گیا ہے کہ ایک طرف دھان کے کھیت کھڑے تھے اور دوسری طرف سرسوں لہلارہی تھی۔یہ بات تجربے کے خلاف ہے کیوں کہ سرسوں اور دھان دو الگ الگ موسموں کی پیداوار ہیں۔یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ ایک موسم میں جمع ہوجائیں۔چنانچہ یہ بات تجربے اور مشاہدکے خلاف ثابت ہوتی ہے۔

8. ایسی مخفی باتیں جن کااظہار خلاف تہذیب و شرافت سمجھا جائے' انہیں رمز و کنایے کے ذریعے بیان کیاجاناچاہیے۔ مثنوی میں عام طورپر عشق وہوس کے قصے بیان ہوتے ہیں اور ایسے کئی مناظر دکھانے ہوتے ہیں جن میں کیفیات وصل کی رنگ آمیزی کی گئی ہوتی ہے۔ظاہر ہے' ان معاملات میں لغزش قلم کا خدشہ لاحق رہتا ہے۔چنانچہ مثنوی نگار پر احتیاط لازم ہوتی ہے۔اسی طرح بعض ضمنی پہلوؤں پر قلم کی سیاہی صرف کرنا بھی فن کاری نہیں ہے۔ضمنی باتوں پر سرسری گزر جانا چاہیے۔

13.6 حالی کے تنقیدی تصورات پر تنقید

حالی کے تنقیدی تصورات پر کڑی تنقید کی گئی۔اس کے کئی اسباب ہیں۔پہلا سبب تو یہی ہے کہ یہ تصورات اردو کے لیے نئے تھے اور جیسا کہ ہوتا آیاہے کہ ہر نئی چیز' پرانی ہونے تک شک کی نظر سے دیکھی جاتی ہے' حالی کے تصورات نقد بھی اس اصول سے بچ نہیں سکے۔نیز یہ بھی تھا کہ انگریزی ادب کے اصولوں کی تعریف اردو والوں کی ایک آنکھ نہ بھائی۔یہ اور بات ہے کہ آج اردو کا کوئی تنقیدی و تحقیقی مضمون انگریزی ادب کے حوالوں کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔

حالی پر یہ تنقید کی جاتی ہے کہ انہوں نے انگریزی کا راست اور گہرا مطالعہ کئے بغیر ملٹن کے نظریات ادب کی ترجمانی اردو میں کردی۔اس کی وجہ سے نقصان یہ ہوا کہ ملٹن کے صحیح خیالات ہم تک نہیں پہنچ سکے۔بعد میں محققوں نے تلاش و جستجو کی تو معلوم ہوا کہ ملٹن کے خیالات اور حالی کے پیش کردہ نظریات میں فرق ہے۔لہذا کئی اردو ناقدین نے حالی کی اس خامی کو نشانہ بنایا۔پروفیسر کلیم الدین احمد نے جارحانہ انداز اختیار کرتے ہوئے تحریر کیا ہے:

"الی کے خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادنیٰ، دماغ و شخصیت اوسط۔یہ تھی حالی کی کائنات!۔" (کتاب مذکور۔صفحہ 30)

جہاں تک خیالات کے ماخوذ اور واقفیت کے محدودہونے کا تعلق ہے' کلیم الدین احمد کا خیال غلط نہیں ہے تاہم ان کی دوسری شخصی خامیاں قابل اعتنا نہیں ہیں۔یہ صحیح ہے کہ حالی نے انگریزی ادب سے خیالات اخذ کیے۔اور انھیں پوری طرح سمجھے بغیر اردو میں متعارف کردیا۔تاہم یہ بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ حالی کے اس عمل کے پیچھے ان کا وہ جذبہ کام کررہا تھا جو اردو شعر و ادب کو انجماد کے کنویں سے باہر نکالناچاہتا تھا۔

آگے بڑھنے سے پہلے' یہ بات یہاں واضح کردینا ضروری ہے کہ حالی نے انگریزی ادب کا مطالعہ' جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے،اردو کے توسط سے کیا تھا۔اس سلسلہ کی دوسری اہم بات یہ بھی یاد رکھنی چاہیے کہ' حالی نے راست ملٹن کے نظریات کا مطالعہ نہیں کیا بلکہ' ملٹن کے ایک ترجمان'کولرج کے ذریعہ کیا تھا۔کولرج نے ملٹن کے خیالات و نظریات کی تشریح کی تھی جس کا ترجمہ حالی نے اردو میں پڑھا تھا۔لہذا ایک آدھ جگہ کولرج نے غلطی کی اور اس کے اتباع میں حالی نے وہی غلطی کی۔(آگے دیکھیے سادگی کی بحث)۔

اس سے قطع نظر حالی نے کہیں کہیں اصطلاحات کے نازک فرق کو ملحوظ نہیں رکھا۔مثلاً انہوں نے تخیل اور فینسی (Imagination and Fancy) کو خلط ملط کردیا۔چنانچہ ایک جگہ وہ تمثیل کی تعریف یوں کرتے ہیں:

"یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانے کی قید سے آزاد کردیتی ہے اور ماضی و مستقبل اس کے لیے زمانہ ئ حال میں کھینچ لاتی ہے۔"

(مقدمہ ئ شعر و شاعری، صفحہ 51)

دوسری جگہ یوں لکھتے ہیں:

"وہ ایک قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے۔یہ اس کو مکرر ترتیب دے کرایک نئ صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یاکسی قدر الگ ہوتاہے۔" (ایضاً، صفحہ52)

یہ دونوں تعریفیں دو الگ الگ انسانی صلاحیتوں کی تعریفیں ہیں۔چنانچہ پروفیسر ابوالکلام قاسمی تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"حالی دونوں تعریفوں میں اس طرح گڈمڈ کرتے ہیں کہ تخیل کے منصب کو سمجھنے میں اشتباہ ہونے لگتا ہے۔وہ فرق نہیں کرتے کہ اول الذکر تعریف فینسی (Fancy) کی

ہے۔آخر الذکر تعریف تخیل (Imagination) کی۔"

(فکر و نظر،حالی نمبر، صفحہ 47)

ممکن ہے حالی کو دونوں اصطلاحات کے فرق سے کامل واقفیت حاصل نہ رہی ہو۔

عمدہ شعر کی خصوصیات کے بارے میں حالیؔ نے ملٹنؔ کے خیالات کی جو ترجمانی کی ہے اس پر بھی کافی تنقید کی گئی ہے بلکہ آج تک اس پر بحث و مباحثے ہوتے رہتے ہیں۔ان بحثوں کا خلاصہ یہ ہے کہ حالیؔ نے انگریزی پڑھے بغیر انگریزی کے اتنے بڑے شاعر جان ملٹن کے خیالات کی ترجمانی کرنے کی کوشش کی۔اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ حالیؔ نے ملٹن کے خیالات کو ٹھیک طورپر نہ سمجھا اور انہیں پیش کرنے میں اپنی سمجھ بوجھ اور اپنی عربی و فارسی دانی کا استعمال بھی کیا' جس کی وجہ سے ان کے تنقیدی تصورات کہیں سے کہیں پہنچ گئے۔ان دو کے علاوہ ایک تیسرا اعتراض یہ بھی کیاجاتا ہے کہ حالیؔ کے تنقیدی تصورات ان کے اصلاحی جذبے کی یوں نذر ہوگئے کہ وہ ادب کے اصول بننے کی بجائے اصلاحی تحریک کے اصول بن گئے۔ آل احمد سرورؔ کہتے ہیں:

"حالی نے شعر کی خصوصیات کے بیان میں ملٹن سے مدد لے کر سادگی' اصلیت اور جوش پر زور دیا ہے۔میرے نزدیک یہاں حالیؔ کا اصلاحی نقطہ ئ نظر انہیں یک طرفہ بنا دیتا ہے۔" (فکر و نظر،صفحہ 15)

یہ اور ایسے اعتراضات حالیؔ کے نظریۂ شعر پر ہمیشہ کیے جاتے رہے ہیں۔کچھ اور تنقیدی نکات یہ ہیں:

حالیؔ نے یہ لکھا ہے کہ ملٹن نے شعر کی عمدہ خصوصیات تین بتائی ہیں۔(1) سادگی (2) اصلیت اور (3) جوش۔ اصل بات کچھ اور ہے۔واقعہ یہ ہے کہ ملٹن نے یہ تینوں خصوصیات عمدہ شعر کے لیے نہیں بنائے تھے بلکہ اس نے یہ کہا تھا کہ' ریطوریقا (Rhetoric) فن خطابت کے مقابلے میں شاعری کا استدلال سادہ (Simple) اصلی (Sensuous) اور پرجوش (Emotional) ہوتا ہے۔یہاں شاعری کامقابلہ فن خطابت سے کیا گیا ہے نہ کہ بذات خود شاعری کی تعریف کی گئی ہے۔ سوال یہ ہے کہ آخرحالی سے یہ سہو ہوا کیسے؟ حقیقت یہ ہے کہ یہ سہو حالی سے نہیں بلکہ حالیؔسے پہلے انگریزی کے ایک مفکر کولرج سے بھی ہوئی تھی۔حالی نے چوں کہ کولرج کی تحریروں کو پڑھ کر ملٹن کو سمجھا تھا۔لہٰذا انہوں نے کولرج کے تتبع میں اس غلطی کاارتکاب کردیا۔شمس الرحمن فاروقی وضاحت کرتے ہیں:

"کولرج اور (اس کی متابعت میں حالیؔ) نے گڑبڑیہ کی کہ جہاں ملٹن نے یہ کہا تھا کہ شاعری کا استدلال ریطوریقا کے مقابلے میں Simple ہوتا ہے۔ ان لوگوں نے Simple کی جگہ Simplicity کردیا اور اسے شاعری کی صفت گردانا۔"

(فکر و نظر،صفحہ 19)

چنانچہ حالیؔ سے جو سہو ہوا تھا وہ دراصل کولرج کی غلطی تھی۔

اس نظریے کی دوسری خصوصیت "اصلیت" بھی سخت تنقید کا نشانہ بنی رہی۔ ملٹن نے دوسری خصوصیت کے لیے Sensuous کا لفظ استعمال کیا تھا۔ اردو میں اس کا ترجمہ حسی یا احساس پر مبنی ہو سکتا تھا۔ لیکن حالیؔ نے اس کا ترجمہ اصلیت کیا' جو صحیح نہیں تھا۔ ترجمہ غلط ہونے کی وجہ سے مطلب بھی غلط ہوگیا۔ لفظ اصلیت کا Sensuous کے مفہوم سے کچھ زیادہ علاقہ نہیں ہے۔ چنانچہ اردو کے اکثر ناقدین نے حالی کی اس غلطی پر کڑی تنقید کی۔ ان کا خیال ہے کہ انگریزی سے واقفیت نہ ہونے کی وجہ سے حالی سے یہ غلطی سرزد ہوئی۔ تاہم بعض نے ایک دوسرا موقف اختیار کیا ہے۔ انہوں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ حالی کی یہ غلطی انجانے میں سرزد نہیں ہوئی بلکہ یہ ان کا شعوری عمل رہا ہوگا۔ چوں کہ حالی نے عربی مفکرین کو پڑھا تھا' جنہوں نے شعر میں اصلیت کے ہونے پر کافی زور دیا تھا' حالی بھی ان کے تتبع میں Sensuous کے نام پر اصلیت کی بحث شروع کردیتے ہیں اور یوں ملٹن کے خیال سے دور جا پڑتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ حالی نے ملٹن کے نظریۂ شعر کو ثابت کرنے کے لیے عربی و فارسی کے نقدِ شعر سے دلائل کا انتخاب کیا ہے' اور یہ بھی ممکن ہے کہ حالیؔ کا برسوں کا عربی و فارسی کا علم' انگریزی کے وقتی علم پر غالب آگیا ہو اور حالیؔ سے ملٹن کے لفظ Sensuous کو سمجھنے میں غلطی سرزد ہوگئی ہو۔ وغیرہ۔ ان نظریات کے علاوہ حالیؔ نے اصنافِ سخن پر جو تنقید کی ہے' اردو ناقدین نے اسے بھی پسند نہیں کیا ہے۔ غزل' قصیدہ اور مرثیہ پر ان کی تنقیدی آرا سے بعض ناقدین نے اتفاق نہیں کیا۔ تاہم اکثریت حالیؔ کی ہم خیال رہی ہے۔

13.7 اکتسابی نتائج

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- اردو تنقید کو سمجھنے کے لیے حالیؔ کے تنقیدی تصورات کو سمجھنا از حد ضروری ہے کیوں کہ وہ اس کی بنیاد ہیں۔
- حالیؔ نے عربی و فارسی کی تعلیم حاصل کی تھی' اس لیے ان زبانوں کے ادبیات سے گہری واقفیت رکھتے تھے۔ لاہور کی ایک ملازمت کے دوران انہیں اردو ترجموں کے ذریعہ انگریزی نقد و ادب کو سمجھنے کا موقع ملا تھا۔
- عربی و فارسی اور انگریزی تصورات نقد و ادب کی آمیزش سے حالیؔ نے اردو میں تنقیدی تصورات کی بنیاد رکھی۔ ان سے قبل اردو میں تنقید' پانچ سطحوں پر یعنی مشاعروں' تذکروں' تقریظوں' تبصروں اور شاعری میں موجود تھی۔ تاہم وہ تنقید بے ضابطہ تھی۔ اس کا کوئی اصول نہیں تھا۔
- اردو میں پہلی باضابطہ تنقید کی کتاب حالیؔ کی تصنیف "مقدمہ شعر و شاعری" ہے اور پہلے باقاعدہ نقاد حالیؔ ہیں۔ حالی نے اپنی اس شہرہ آفاق تصنیف میں ادب کے مختلف مسائل پر اپنے تنقیدی تصورات پیش کیے ہیں۔ مثلاً یہ کہ شاعر بننے کے لیے ایک شاعر میں کن صفات کا ہونا ضروری ہے؟
- حالیؔ نے خیال ظاہر کیا ہے کہ شاعر بننے کے لیے ایک شاعر میں تخیل کی قوت' کائنات کا مطالعہ کرنے کی عادت' اور تفحص الفاظ کی صلاحیت ہونی چاہیے۔

- عمدہ شعر کے لیے بھی حالی نے تین خصوصیات کے ہونے کو لازمی قرار دیا ہے۔سادگی' اصلیت اور جوش۔حالی نے یہ نظریہ انگریزی کے مشہور شاعر جان ملٹن سے لیا ہے۔
- اردو کے بعض ناقدین نے ان کے نظریات شعر و ادب کو بڑی اہمیت دی ہے اور بعضوں نے ان پر کڑی تنقید بھی کی ہے۔
- حالی کی تنقید کا خلاصہ یہ ہے کہ حالی نے جان ملٹن کے خیالات کو ٹھیک سے سمجھا نہیں اور اس کے صحیح نظریات کو اردو قارئین تک نہیں پہنچایا۔ ممکن ہے اس بیان میں صداقت ہو تاہم اس میں کوئی کلام نہیں ہے کہ حالیؔ نے اردو تنقید کو ایک نیا موڑ دینے کی ایک سنجیدہ کوشش کی جس کی وجہ سے اردو میں اصولی اور باضابطہ تنقید کا آغاز ہوا۔

13.8 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
اکساب	:	ذاتی محنت سے حاصل کرنا
استدلال	:	دلیل پیش کرنا
تتبع	:	تقلید کرنا، کسی کے راستے پر چلنا
اعتدال	:	درمیانی، نہ زیادہ نہ کم
تامل	:	جھجھک
رعیت	:	رعایا
توسط	:	ذریعے
تحصیل	:	حاصل کی گئی چیز کو دوبارہ حاصل کرنا
رجحان	:	میلان، توجہ، کسی کی طرف جھکاؤ
سلاست	:	روانی، فصاحت، کلام میں ثقیل یا مشکل الفاظ نہ لانا
عندیہ	:	رائے، منشا، ارادہ
قوتِ ممیزہ	:	تمیز اور فرق کرنے والی طاقت
کماحقہٗ	:	جیسا کہ ان کا حق ہے
عطارد	:	ایک سیارے کا نام
قانع	:	جو مل جائے اس پر راضی رہنا
کلال	:	شراب بیچنے والا

مسلم الثبوت	:	جو ثبوت کا محتاج نہ ہو
لغزش قلم	:	قلم کی خطا
ناقص	:	نامکمل، عیب دار
نقد	:	تنقید
نقوش	:	نقش کی جمع
متحمل	:	برداشت کرنے والا
صاحب باطن	:	اللہ باطن
صنائع وبدائع	:	وہ نکات اور فنی باریکیاں جو نظم میں ظاہر کریں
مکرر	:	دوبارہ
متحدہ	:	جڑا ہوا، ملا ہوا
مشک	:	وہ خوشبودار سیاہ رنگ کا مادہ جو ایک قسم کے ہرن کی ناف سے نکلتا ہے
ریحان	:	ایک خوشبودار پودا
خمریات	:	شراب سے متعلق، خمر کی جمع
باضابطہ	:	اصول کے ساتھ، دستور کے مطابق
صرف نظر کرنا	:	نظر انداز کرنا
ضمنی	:	ذیلی، کم اہمیت والی بات

13.9 نمونۂ امتحانی سوالات

13.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. حالی کا پورا نام کیا تھا؟
2. حالی کی پیدائش کہاں ہوئی؟
3. حالی کی شادی کتنے برس کی عمر میں ہوئی تھی؟
4. اردو تنقید کا بابا آدم کسے کہا جاتا ہے؟
5. مقدمہ شعر وشاعری کی پہلی اشاعت کب ہوئی؟
6. مقدمہ شعر وشاعری کتنے حصوں پر مشتمل ہے؟
7. حالی نے عمدہ شعر کی کتنی خصوصیات بتائی ہیں؟

8. حالی نے اچھے شاعر کے لیے کتنی خوبیاں گنائی ہیں؟

9. حالی نے شعر گوئی کے لیے کس چیز کو پہلی شرط مانا ہے؟

10. حالی کا انتقال کس سنہ میں ہوا؟

13.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. مولانا حالی کا تعارف پیش کیجیے۔
2. مقدمہ شعر وشاعری کا تعارف پیش کیجیے۔
3. حالی نے ایک شاعر میں کن صفات کا ہونا لازمی قرار دیا ہے؟ بیان کیجیے۔
4. حالی نے عمدہ شعر کی کیا خصوصیات بتائی ہیں؟ لکھیے۔
5. قافیہ کے تعلق سے حالی کی کیا رائے ہے؟ بیان کیجیے۔

13.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. مقدمہ شعر وشاعری کے نظری مباحث پر روشنی ڈالیے۔
2. صنف غزل پر مولانا حالی کی رائے کیا ہے؟ بحث کیجیے۔
3. حالی کے تنقیدی تصورات پر کی گئی تنقید کو بیان کیجیے۔

13.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1. مقدمہ شعر وشاعری	الطاف حسین حالی
2. حالی، مقدمہ اور ہم	وارث علوی
3. اردو تنقید: حالی سے کلیم تک	سید محمد نواب کریم
4. اردو شاعری پر ایک نظر	کلیم الدین احمد
5. فکر و نظر، حالی نمبر، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ	

اکائی 14: شعر العجم جلد چہارم

اکائی کے اجزا

14.0 تمہید

14.1 مقاصد

14.2 شبلی نعمانی کے حالاتِ زندگی

14.3 شبلی کی تنقید نگاری

14.4 شعر العجم جلد چہارم کا تنقیدی مطالعہ

- 14.4.1 محاکات
- 14.4.2 تخیل
- 14.4.3 تشبیہ واستعارہ
- 14.4.4 جدت لطف ادا
- 14.4.5 حسن الفاظ
- 14.4.6 سادگی ادا
- 14.4.7 واقعیت
- 14.4.8 تاثیر

14.5 اکتسابی نتائج

14.6 کلیدی الفاظ

14.7 نمونہ امتحانی سوالات

- 14.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
- 14.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
- 14.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

14.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

14.0 تمہید

اردو کے اولین ناقدین میں شبلی کا نام لیا جاتا ہے۔ شبلی نعمانی کی شخصیت ہمہ گیر تھی۔ وہ عربی اور فارسی زبان کے ماہر بہترین شاعر ،نقاد اور تاریخ نویس تھے۔ شاعری میں انھوں نے قصیدہ، غزل، نظم ، مثنوی وغیرہ میں زورِ قلم آزمایا اور کامیاب بھی رہے۔ شاعری کے علاوہ انھوں نے تاریخ اور سوانح نگاری میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ انھوں نے کئی سوانح عمریاں لکھی۔ جن میں المامون ، الفاروق، سیرۃ النعمان، الغزالی شامل ہے۔ ادبی موضوعات پر مضامین اور کتابیں لکھی ہیں۔ ادب میں ان کی دو کتابیں نہایت اہم ہیں۔ موازنہ انیس و دبیر اور شعر العجم۔ شبلی نے ایک سفر نامہ بھی لکھا اور علم الکلام پر کتاب بھی لکھی۔

اردو تنقید کے بنیاد گزاروں میں مولانا الطاف حسین حالی کے بعد مولانا شبلی نعمانی کا نام آتا ہے۔ حالی کے بعد شبلی اردو کے بڑے نقاد کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ شعر العجم ان کی اہم کتاب ہے جس میں پہلی دفعہ اردو زبان میں فارسی شعرا کے کلام کا جائزہ لیا گیا ہے۔ شعر العجم کی چوتھی جلد کا پہلا حصہ شاعری کی 'حقیقت اور ماہیت، تنقیدی نقطہ نظر سے کافی اہم ہے۔ اسی حصے میں شبلی نے شاعری کے بنیادی عناصر کے متعلق بیان کیا ہے۔ شبلی محاکات اور تخییل کو شاعری کی اصل قرار دیتے ہیں۔ وہ معنی سے زیادہ لفظ کو اہمیت دیتے ہیں۔

14.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- شبلی کے حالاتِ زندگی بیان کر سکیں۔
- شبلی کی تصانیف کے متعلق معلومات حاصل کر سکیں۔
- شبلی نعمانی کے تنقیدی نظریات سے واقف ہو سکیں۔
- شعر العجم جلد چہارم میں موجود شبلی کے نظریات سے آگہی حاصل کر سکیں۔
- شبلی نعمانی کے شاعری سے متعلق نظریات کو سمجھ سکیں۔

14.2 شبلی نعمانی کے حالاتِ زندگی

شبلی نعمانی کی پیدائش 3 جون 1857 مطابق 10 شوال 1273 ھ کو اعظم گڑھ کے ایک گاؤں میں ہوئی۔ ان کے والد کا نام حبیب اللہ تھا جو پیشے سے وکیل تھے۔ ان کا تعلق راجپوت گھرانے سے تھا۔ ان کے بزرگوں میں ایک شیوراج سنگھ تھے جنھوں نے اسلام قبول کیا اور اپنا نام سراج الدین رکھا تھا۔ شبلی کے گھرانے کا اعظم گڑھ کے رئیسوں میں شمار ہوتا تھا۔ شبلی کی پرورش بھی بڑے ناز و نعم میں ہوئی۔ شبلی کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی۔ ان کے سب سے پہلے استاد کا نام حکیم عبد اللہ تھا۔ اس کے بعد ان کے اساتذہ میں مولوی شکر اللہ، مولوی فیض اللہ ، مولوی ہدایت خان، مولانا فاروق چریا کوٹی، مولانا ارشاد حسین، مولانا فیض الحسن تھے جن سے شبلی نے کسبِ فیض کیا۔

شبلی نے اپنے والد کی طرح وکالت کا پیشہ اختیار کیا تھا لیکن بعد میں 1883 میں علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں عربی کے اسسٹنٹ

پروفیسر مقرر ہو گئے۔ شبلی نے تقریباً سولہ برس علی گڑھ میں قیام کیا۔ شبلی نعمانی سر سیّد احمد خاں کے اثر اور فیضِ صحبت کی بدولت علم و ادب کے وسیع میدان سے روشناس۔ انھوں نے جدید علوم اور مغربی علوم کا مطالعہ کیا اور سر سید کی تحریک میں نمایاں کردار ادا کیا۔ علی گڑھ نے انھیں بہت کچھ دیا۔ یہیں پر وہ بحیثیت شاعر نقاد، سوانح نگار، شاعر کی صورت میں ابھر کر سامنے آئے۔ بالآخر انھوں نے علی گڑھ کو خیر باد کہا اور ندوۃ العلما آ گئے۔ اس کے بعد انھوں نے حیدر آباد کا بھی سفر کیا۔ جہاں انھوں نے اردو کی معروف کتاب موازنہ انیس و دبیر رقم کی۔ ان کی بعد کی زندگی پریشانیوں میں گذری۔ والد کے انتقال نے معاشی حالات پریشان کن کر دیے تھے۔ 1905 میں شبلی لکھنو ندوۃ العلما کے معتمد قرار پائے جہاں وہ 1913 تک رہے۔ بعض مسائل میں اختلاف پیدا ہو جانے کی بنا پر انھیں وہاں استعفیٰ دینا پڑا۔ یہ وہی دور تھا جب شبلی سیرۃ النبی تحریر کر رہے تھے۔ یہ کتاب ابھی مکمل بھی نہیں ہونے پائی تھی کہ 18 نومبر 1914 میں ان کا انتقال ہو گیا۔

شبلی نعمانی کی شخصیت ہمہ گیر تھی۔ وہ عربی اور فارسی زبان کے ماہر اور بہترین شاعر، نقاد اور تاریخ نویس تھے۔ ان کے متعلق آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> "عربی فارسی دونوں زبانوں کے عالم و فاضل خصوصاً عجم کے حسن طبیعت کے رمز شناس، اردو میں سوانح نگاری کے جدید طرز کے بانی، علوم مشرقیہ کے ایک بحر بیکراں، عروسِ سخن کے اداشناس، فارسی میں ایسی غزلیں کہنے والے جس پر حافظ کے سحر حلال کا گمان ہو۔ حکیمانہ نکتہ سنجی اور شاعرانہ شوخی دونوں کے لحاظ سے یگانۂ روز گار، شعر العجم جیسی معرکۃ الآرا تصنیف کے ذریعہ سے کلاسیکل فارسی کے گنجہائے گرانمایہ کے جوہر شناس، انیس و دبیر کے موازنہ میں قولِ فیصل لکھنے والے۔۔۔ یہ تھے شبلی نعمانی۔" (تفہیمِ شبلی، ص 53)

شبلی نعمانی ہمہ گیر شخصیت کے مالک تھے۔ شاعری میں انھوں نے قصیدہ، غزل، نظم، مثنوی وغیرہ میں زورِ قلم آزمایا اور کامیاب بھی رہے حالانکہ وہ باقاعدہ شاعر نہیں تھے لیکن حساس طبیعت کے مالک تھے۔ شبلی نے اپنی شاعری کا ایک دیوان بھی چھوڑا۔ جو سید سلیمان ندوی کے دیباچہ کے ساتھ شایع ہوا۔ اس میں شبلی کی شاعری کے متعلق بحث کی گئی ہے۔ اس دیوان میں شبلی کی تقریباً 93 تخلیقات شامل ہیں۔ شبلی کی شاعری میں ان کی نظمیں اہم ہیں۔ انھوں نے کئی نظمیں لکھی ہیں۔ ان کی معرکۃ الآرا نظموں میں صبح امید (مثنوی 1884) عدلِ جہانگیری، تماشائے عبرت، ایک خاتون کی آزادانہ گستاخی، ہجرتِ نبوی، تعمیر مسجد نبوی، اہلبیتِ رسول کی زندگی، مساواتِ اسلام، ہم کشتہ گانِ معرکہ کانپور ہیں، قابلِ ذکر ہیں۔ شبلی کی شاعری کا کچھ حصہ ان کی واقعاتی اور سیاسی نظموں پر مشتمل ہے۔

ان کی نظموں میں سر سید مشن صاف طور پر نظر آتا ہے۔ ان کے اشعار میں روانی اور ایک خاص قسم کا احساس پایا جاتا ہے۔ یہ استعارہ کے ذریعہ طویل باتوں کو بھی بڑے سلیقے سے بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری میں طنز و ظرافت بھی موجود ہے اور بقول آل احمد سرور کبھی کبھی ان کا طنز عروج کو پہنچ جاتا ہے مثلاً جنگِ یورپ اور ہندوستانی کے چند اشعار درج ذیل ہیں:

اک جرمنی نے مجھ سے کہا از رہ غرور
آساں نہیں ہے فتح تو دشوار بھی نہیں

برطانیہ کی فوج ہے دس لاکھ سے بھی کم

اور اس پہ لطف یہ ہے کہ تیار بھی نہیں

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا

لڑتے ہیں ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

شاعری کے علاوہ انھوں نے تاریخ اور سوانح نگاری میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔انھوں نے کئی سوانح عمریاں لکھیں، جن میں المامون ،الفاروق ،سیرۃ النعمان ،الغزالی شامل ہے۔المامون 1888 میں شایع ہوئی ہے۔اس کتاب میں خاندانِ بنو امیہ سے لے کر بنو عباسیہ تک کے حالات کا جائزہ لیا گیا ہے۔الفاروق حضرت عمر کے اجتہادی پہلو پر لکھی گئی ہے۔بقول ظفر احمد صدیقی مولانا شبلی کی تمام تصانیف میں الفاروق کو بیت الغزل کا درجہ حاصل ہے۔یہ کتاب بھی المامون کی طرح دو حصوں میں منقسم ہے۔پہلے حصے میں حالاتِ زندگی ،اسلام قبول کرنے اور ہجرت کے حالات کا بیان ہے۔دوسرے حصے میں عہدِ عمر فاروق کی فتوحات کا ذکر اور ان فتوحات کے اسباب پر بحث کی گئی ہے۔سیرۃ النعمان 1891 میں شایع ہوئی۔اس کتاب میں امام ابو حنیفہ کی سوانح عمری بیان کی گئی ہے۔شبلی طالب علمی کے دور سے ہی امام ابو حنیفہ کی شخصیت سے عقیدت رکھتے تھے اسی وجہ سے وہ اپنے نام کے ساتھ نعمانی لکھتے تھے۔یہ کتاب بھی دو حصوں پر مشتمل ہے۔پہلے حصے میں امام ابو حنیفہ کی زندگی کے حالات ہیں جب کہ دوسرا حصہ علم العقاید اور فقہ و احادیث پر مشتمل ہے۔اس میں دیگر ائمہ و مجتہدین کی فقہ ک اتقابل کیا گیاہے اور فقہ حنفی کو ان سے ممتاز قرار دیا ہے۔الغزالی شبلی نے حیدرآباد میں ملازمت کے دوران 1901ء میں تحریر کی تھی۔یہ کتاب امام غزالی کے حالاتِ زندگی اور معلمِ اخلاق امام غزالی کے تعارف پر مبنی ہے۔ اس کتاب میں سوانحی حصہ بہت مختصر ہے۔اسی طرز پر سوانح مولانا روم بھی شبلی نے رقم کی ہے۔ان دونوں کتابوں میں سوانح کا حصہ بہت مختصر ہے۔یہ کتاب بھی حیدرآباد میں 1904 میں لکھی گئی۔جب کہ اشاعت 1906 میں ہوئی۔ایک کتاب شبلی نے اپنی زندگی کے آخری دور میں تحریر کی جو پیغمبرِ اسلام صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم کی سوانح عمری پر مشتمل ہے۔اس کتاب کا فقط پہلا حصہ یعنی حالات زندگی ہی مکمل ہوا تھا کہ شبلی کا انتقال ہو گیا۔بعد میں یہ کتاب شبلی کی وصیت کے مطابق ان کے شاگرد سید سلیمان ندوی نے چھ جلدوں میں مکمل کی۔یہ کتاب یوروپین مصنف کی سیرت کے جواب میں لکھی گئی تھی۔

شبلی نے سوانح عمریاں کسی نہ کسی مقصد کے تحت لکھی ہیں۔انھوں نے اسلامی سوانح فقط اظہارِ عقیدت کے لیے نہیں تحریر کی بلکہ مسلمانوں کے اندر امید کی کرن جگانے کے لیے اور انحطاط و مایوسی کو ختم کرنے کے لیے بزرگانِ اسلام کے کارناموں کو اردو زبان میں عوام کے سامنے پیش کیا۔ان کی اس کاوش سے اردو ادب میں گراں قدر اضافہ ہوا۔شبلی نے صاحب سوانح کی عظمت کو یا ان سے اپنی عقیدت کو بیان کرنے کے لیے سوانح نہیں لکھی بلکہ انھوں نے خوبیوں کے ساتھ خامیوں کو بھی تحقیق و دلیل کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

شبلی کی اکثر تصانیف تاریخ اور سوانح نگاری پر مبنی ہیں۔اس کے علاوہ ادبی موضوعات پر مضامین اور کتابیں بھی لکھی ہیں۔ان کی دو

کتابیں کافی اہم ہیں۔ موازنہ انیس و دبیر اور شعر العجم۔ موازنہ انیس و دبیر شبلی کی تمام کتب میں سب سے زیادہ مقبول ہے۔ شبلی اس کتاب کے مقصد پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ مقبول شعرا کی تقریظ و تنقید لکھنے کے لیے میر انیس سے بہتر اور کسی شاعر کو منتخب نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ان کی شاعری میں جس قدر اصناف کا تنوع ہے کسی اور شاعر میں نہیں۔ موازنہ انیس و دبیر اردو کی تقابلی تنقید پر مشتمل پہلی کتاب ہے۔ یہ اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے جس میں کسی شاعر کو موضوع بنا کر مکمل تبصرہ کیا گیا ہے۔ انھوں نے مرثیہ نگاری کے ساتھ ساتھ فصاحت و بلاغت، استعارہ و تشبیہ اور دیگر صنعتوں کی تعریف و توضیح کی ہے۔ جبکہ شعر العجم میں انھوں نے شعر کی اہمیت و ماہیت پر گفتگو کی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے ایک سفر نامہ روم و مصر و شام لکھا۔

مجموعی طور پر شبلی کے کارنامے بڑے متنوع اور وقیع ہیں۔ شبلی کی ذات ہمہ گیر ہے۔ ان کے کارنامے علمی اور ادبی میدان دونوں میں یکساں ہیں۔ آفتاب احمد صدیقی اپنی کتاب ''شبلی ایک دبستان'' میں شبلی کو ایک فرد نہیں بلکہ ایک دبستان قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> " اردو ادب کی دیو پیکر ہستیوں میں شبلی ہی وہ خود دار ہستی ہیں جس نے مغربی علوم وفنون کی تیز و تند آندھی میں بھی مشرقی علوم و فنون کے دیئے کو نہ صرف بجھنے نہیں دیا بلکہ اپنی تلاش و جستجو، تحقیق و تدقیق کے روغن سے اس کی لو کو بڑھاتے رہے۔ "

14.3 شبلی کی تنقید نگاری

اردو تنقید کے بنیاد گزاروں میں مولانا الطاف حسین حالی کے بعد مولانا شبلی نعمانی کا نام آتا ہے۔ حالی کے بعد شبلی اردو کے بڑے نقاد کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کی شروعات میں تنقید تذکروں کی تنقید کے دائرۂ کار سے باہر نکلتی نظر آتی ہے۔ اس میں مولانا الطاف حسین حالی اور علامہ شبلی نعمانی کا اہم کردار ہے۔ انھوں نے اردو تنقید کو ایک نئی فکر اور ایک نیا رجحان عطا کیا جو بعد میں تنقید کے لیے مشعلِ راہ قرار پایا۔ جس طرح انیسویں صدی کے آخر میں حالی نے مقدمہ شعر و شاعری کو 1893 میں لکھ کر اردو کی ادبی دنیا میں ایک ہلچل برپا کر دی تھی اسی طرح شبلی نے بیسویں صدی کی ابتدا میں موازنہ انیس و دبیر 1907 میں لکھ کر اردو ادب کو تقابلی تنقید سے روشناس کرایا۔ اسے ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اردو کی ادبی دنیا میں مغربی تنقید کی روشنی حالی اور شبلی کا عطیہ ہے۔ اس طرح اردو تنقید تذکروں کی روایت سے آگے نکلنے کے لیے راہ ہموار کرنے لگی اور نئی فکر و نظر کا استقبال کرنے کے لیے آمادہ ہونے لگی۔ شبلی نعمانی کی تنقید نگاری کا جائزہ لینے کے لیے ان کی دو بنیادی کتابوں موازنۂ انیس دبیر اور شعر العجم کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ موازنہ کے ذریعے شبلی نے تقابلی تنقید کا معیار قایم کیا۔ حالاں کہ مغرب میں تقابلی تنقید عام تھی۔ اردو میں تقابلی مطالعہ پر پہلی کتاب شبلی کی موازنۂ انیس و دبیر ہے۔ اس کتاب کی اشاعت سے ادبی تنقید میں شبلی کا مقام مسلم ہو جاتا ہے۔ اس سے قبل شبلی نے فقط تاریخ و سوانح یا اسی قسم کے دیگر موضوعات پر کتب رقم کی تھیں، جن کی اہمیت مذہبی اور تاریخی زیادہ تھی۔ موازنۂ انیس و دبیر لکھ کر شبلی نے اپنی تنقیدی صلاحیتوں کا لوہا منوالیا۔ انھوں نے اردو میں مرثیے کے دو بڑے اور نمائندہ فن کاروں انیس و دبیر کے درمیان موازنہ کر کے ادب کو ایک نیا نظریہ دیا۔ موازنۂ انیس و دبیر آج بھی تنقیدی میدان میں استناد کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کا شمار معتبر کتب میں کیا جاتا ہے۔ اس کتاب

میں انیس و دبیر کے شاعرانہ کمالات کو بیان کرتے ہوئے ایک دوسرے سے تقابل اور ان کی ادبی قدر و قیمت متعین کی گئی ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ شبلی کس حد کامیاب ہوئے یہ کتاب اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے جس کے بیشتر حصے میں انیس کی شاعرانہ خوبیوں کا مفصل بیان ملتا ہے۔ حالانکہ شبلی نے دبیر کو انیس سے کم گردانا ہے جس کے نتیجے میں بہت سے اعتراضات بھی ہوئے کہ انیس کے مقابلہ دبیر کے کلام کا کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا اور اس کے جواب میں بہت سی کتابیں تحریر کی گئی۔ حالانکہ شبلی اس کتاب میں دبیر کی علمیت، قوت اختراع، اور مضمون آفرینی کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ وہ دبیر کے کلام میں تشبیہات و استعارات کی ندرت و جدت کے بھی قائل ہیں۔ شبلی معنی سے زیادہ لفظ کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا زیادہ زور فصاحت و بلاغت پر ہونے کی وجہ سے انیس کلام کے سامنے انھیں دبیر کا کلام قدرے پھیکا اور کم حیثیت معلوم ہوتا ہے۔ موازنۂ انیس و دبیر میں شبلی نے فن مرثیہ گوئی کے بنیادی اصولوں پر گفتگو کی ہے۔ انھوں نے شاعری میں فصاحت کو بھی بہت اہم گردانا ہے۔ کتاب کی اہمیت کے متعلق ڈاکٹر محمود الٰہی موازنہ کے پیش لفظ میں رقم طراز ہیں:

"شبلی پہلے نقاد ہیں جنھوں نے صنف مرثیہ کو موازنۂ انیس و دبیر کے سہارے اردو کی ایک وقیع صنف سخن قرار دیا۔"

شبلی کی دوسری کتاب شعر العجم شعر و ادب کے تنقیدی مطالعہ پر مشتمل ہے۔ شعر العجم پانچ جلدوں میں لکھی گئی ہے جس میں انہوں نے فارسی شعر و ادب کی تنقید کی ہے۔ اس کتاب سے پہلے اردو اور فارسی زبان میں کوئی ایسی کتاب نہیں تھی جس میں فارسی ادب کا پورا احاطہ کیا گیا ہو۔ اس میں شبلی نے فارسی شعرا کے کلام کا مفصل تنقیدی مطالعہ کیا ہے۔ اس کتاب کی چوتھی جلد کے پہلے حصے میں شبلی نے شعر کی حقیقت و ماہیت پر گفتگو کی ہے۔ شعر کے لیے اہم اور بنیادی چیز کیا ہوتی ہے؟ اس پر روشنی ڈالی ہے۔ یہاں پر شعر العجم کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے جس سے شبلی کے نظریاتی نقد کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

14.4 شعر العجم جلد چہارم کا تنقیدی مطالعہ

یوں تو شعر العجم پانچ جلدوں پر مشتمل ہے جس میں چار جلدیں ان کی حیات میں ہی شائع ہو چکی تھیں۔ جبکہ پانچویں جلد ان کی وفات کے بعد شائع ہوئی۔ شعر العجم کی جلد چہارم میں شبلی کے تنقیدی تصورات ملتے ہیں۔ اس کتاب کا موضوع فارسی شاعری کی تاریخ ہے۔ اسے ہم فارسی شعرا کا تذکرہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ شبلی نے فارسی کے قدیم متوسط اور متاخر تینوں ادوار کا احاطہ کیا ہے۔ اس کتاب کی پہلی جلد میں فارسی شعرا کی تاریخ ہے جس میں شاعری کی ابتدا اس کی عہد بہ عہد ترقیوں اور ان کے اسباب کے متعلق مفصل بحث کی گئی ہے اور اسی کے ساتھ تمام شعراء (رودکی سے لے کر نظامی تک) کا مفصل تذکرہ اور ان کی شاعری پر تقریظ و تنقید ہے۔ دوسری جلد میں خواجہ فرید الدین عطار سے حافظ ابن یمین تک کا ذکر ہے۔ تیسری جلد میں افغانی شیرازی سے ابو طالب کلیم تک۔ جلدِ چہارم ایران کی آب و ہوا، تہذیب و تمدن اور دیگر اسباب شاعری پر جو اثر ہو اور جو تغیرات پیدا ہوئے ان کا مفصل بیان ہے۔ اس کے ساتھ ہر دور کی خصوصیات کی تشریح اور شاعری کی تمام قسموں پر تقریظ و تنقید بھی کی گئی ہے۔ پانچویں جلد میں قصیدہ، غزل اور فارسی کی عشقیہ، صوفیانہ، اخلاقی اور فلسفیانہ شاعری پر نقد و تبصرہ ہے۔

شبلی کے تنقیدی نقطہ نظر سے شعر العجم کی جلد چہارم کافی اہمیت کی حامل ہے۔ اس کتاب کے سرورق پر شبلی نے کتاب کی تفصیل کے متعلق لکھا ہے:

"اس حصہ میں تفصیل کے ساتھ بتایا ہے کہ ایران کی آب وہوا اور تمدن اور دیگر اسباب نے شاعری پر کیا اثر کیا، اور کیا کیا تغیرات پیدا کیے، اس کے ساتھ ہر دور کے خصوصیات کی تشریح اور شاعری کے تمام انواع پر مفصل تقریظ اور تنقید ہے۔"

یہ کتاب دراصل وہ حصہ ہے جس میں ایران کی عام شاعری پر تنقید ہے اس سے قبل کی جلدوں کو شبلی نے دیباچہ اور تمہید کہا ہے۔ یہ کتاب کل تین فصلوں پر مشتمل ہے۔

1۔ شاعری کی حقیقت اور ماہیت۔

2۔ فارسی شاعری کی عام تاریخ۔

3۔ تقریظ و تنقید۔

پہلا حصہ شاعری کی 'حقیقت اور ماہیت' تنقیدی نکتہ' نظر سے کافی اہم ہے۔ اسی حصے میں شبلی نے شاعری کے بنیادی عناصر کی وضاحت کی ہے۔ یوں تو شبلی کے تنقیدی تصورات اس کتاب تک محدود نہیں ہیں، لیکن شاعری کے متعلق شبلی کے نظریات وخیالات کو اس کتاب کے توسط سے بہ آسانی سمجھا جا سکتا ہے۔ شاعری کے متعلق شبلی کہتے ہیں:

"شاعری ہمارے جذبات کو چھیڑتی ہے یہ داخلی احساسات کی عکاسی کرتی ہے۔ شاعری کو عقل کی بنیاد پر نہیں پرکھا جا سکتا ہے۔"

آگے وہ لکھتے ہیں:

"خدا نے انسان کو مختلف اعضا اور مختلف قوتیں دی ہیں اور ان میں سے دو قوتیں تمام افعال اور ارادت کا سر چشمہ ہیں ادراک اور احساس۔ ادراک کا کام اشیا کا معلوم کرنا اور استدلال اور استنباط سے کام لینا ہے۔ ہر قسم کی ایجادات، تحقیقات، انکشافات اور تمام علوم وفنون اس کے نتائج ہیں۔ احساس کا کام کسی چیز کا ادراک کرنا یا کسی مسئلہ کا حل کرنا یا کسی بات پر غور کرنا اور سوچنا نہیں ہے۔ اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی موثر واقعہ پیش آتا ہے تو وہ متاثر ہو جاتا ہے۔ غم کی حالت میں صدمہ ہوتا ہے، خوشی میں سرور ہوتا ہے۔ حیرت انگیز بات پر تعجب ہوتا ہے۔ یہی قوت جس کو احساس، انفعال یا فیلنگ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ شاعری کا دوسرا نام ہے یعنی احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔" ص:2-1

کلیم الدین نے شبلی کے اس نظریہ پر اعتراض کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ شاعری صرف احساس کا نام نہیں ہے بلکہ اس کا ادراک سے بھی گہرا تعلق ہے اعلیٰ شاعری صرف دلی جذبات سے نہیں ہو سکتی۔ ہم اپنے ہر کام میں ادراک سے کام لیتے ہیں پھر شاعری بنا ادراک کے کیونکر ممکن ہے:

" شاعری میں اعلیٰ ترین دماغی تحریکات کا پر تو ہوتا ہے۔ شاعری میں ادراک کا وجود اسی قدر ضروری ہے جس قدر دوسرے علوم و فنون میں۔ ادراک شاعری کی روحِ رواں ہے۔ شاعر اپنے زمانہ میں ادراک کے سب سے بلند مقام پر ہوتا ہے۔"

شبلی نے شاعری کے اصل عناصر کی تلاش کرنے کی سعی کی ہے کہ وہ کون سے عناصر ہیں جو لازم قرار پاتے ہیں۔ وزن کو وہ لازمی جز و نہیں قرار دیتے اگرچہ شعر کے لیے وزن ہوتا ہے لیکن ہر کلام موزوں کو ہم شعر نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا شاعری کے لیے وزن لازمی جزو نہیں ہے۔ شبلی نے ارسطو کے نظریہ مصوری کو بھی شاعری کا جزو لازم نہیں مانا ہے۔ ان کے مطابق اگر کسی شعر میں تخیل ہو اور محاکات نہ ہو تو بھی وہ شعر ہو سکتا ہے۔ شاعری کے لازمی عناصر کے متعلق شبلی لکھتے ہیں:

"شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے، محاکات اور تخیل۔ ان میں ایک بات بھی پائی جائے تو شعر شعر کہلانے کا مستحق ہو گا۔ باقی اوصاف یعنی سلاست، صفائی، حسن بندش وغیرہ شعر کے اجزائے اصلی نہیں بلکہ عوارض اور مستحسنات ہیں۔" (ص 7)

کلیم الدین احمد کا کہنا ہے کہ شبلی نے تخیئل کو اہم بتایا ہے لیکن تخیل سے بخوبی واقفیت نہیں رکھتے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اگرچہ محاکات اور تخیل دونوں شعر کے عناصر ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے تو پھر تخیل کی مفصل اور مکمل تعریف لازمی ٹھہری ورنہ شاعری کی ماہیت پر کوئی روشنی نہیں پڑ سکتی۔ شبلی قوت تخیل کی مختلف صورتوں پر تفصیل کے ساتھ تو لکھتے ہیں لیکن کسی جگہ بھی تخیل کی صحیح اور جامع تعریف نہیں ملتی۔ تخیئل کے بعض پہلوؤں کا ذکر البتہ ملتا ہے۔"

کلیم الدین احمد کے اعتراضات سے قطع نظر شبلی نعمانی کے نظریات کافی اہم ہیں اور جدید تنقید کے لیے کارگر ہیں۔ البتہ ان کی تنقید میں مشرقی تنقید کا رنگ گہرا ہے لیکن شبلی کے نظریاتِ نقد نے جدید تنقید کی راہیں ہموار کی ہیں۔ انھوں نے شاعری کے بنیادی عناصر پر غور کیا اور اہم نکات کو واضح کیا۔ شبلی نے شاعری کے لیے جن اجزا کو لازم قرار دیا ہے وہ درج ذیل ہیں۔

1۔ محاکات   2۔ تخیل   3۔ تشبیہ واستعارہ۔   4۔ جدت لطف ادا

5۔ حسن الفاظ   6۔ سادگی ادا   7۔ واقعیت   8۔ تاثیر

14.4.1 محاکات:

شبلی نے محاکات کی تعریف کچھ یوں بیان کی ہے:

"محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شئے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔" (ص 7)

مثال کے طور پر غالب کا ایک شعر ہے:

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے

نے ہاتھ باگ پہ ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس شعر سے ہمارا ذہن تخیل کی مدد سے ' ایک سرپٹ دوڑتے ہوئے گھوڑے کی تصویر بناتا ہے جس پر کوئی سوار ہے لیکن اس طرح کے اس کے ہاتھوں میں نہ لگام ہے اور نہ اس کے پیر رکابوں میں ہیں۔' اس تصویر کے ساتھ ہی ہم مزید سوچنے لگتے ہیں کہ اس سوار کی کیا حالت ہو گی۔ وہ گرنے کے خوف سے گھوڑے سے چمٹ گیا ہو گا' رانوں کی گرفت گھوڑے کی پیٹھ پر مضبوط کی ہو گی' گھوڑے کی ایال کو تھام لیا ہو گا۔ اس ساری کوشش کے باوجود بھی مایوسی نے اسے گھیر لیا ہے اور یاس کے عالم میں کہتا ہے۔" کہاں دیکھیے تھمے۔" آپ نے دیکھا، یہ ساری تصویر، یہ جدوجہد محض لفظوں کے چند اشاروں کی وجہ سے ہمارے دل و ذہن پر نقش ہو جاتی ہے ۔ شبلی اس طرح کی تصویروں کو محاکات کہتے ہیں۔

محاکات کی تکمیل کے لیے ضروری ہے کہ بیان اصل کے مطابق ہوں کیونکہ نقل جتنی اصل سے مطابقت رکھے گی اتنی ہی موثر ہو گی۔ جزئیات کا بیان بھی محاکات میں ضروری ہے تا کہ پوری تصویر نگاہوں کے سامنے آجائے۔ محاکات میں لفظوں کے استعمال کے وقت اس بات پر توجہ دینی چاہیے کہ الفاظ ان خصوصیات پر دلالت کرتے ہوں جن کو بیان کیا گیا ہے۔ جس منظر کا بیان ہو اس کی خصوصیات کا لحاظ بھی ضروری ہے۔ مثلاً اگر بچہ بات کر رہا ہے تو زبان بھی اسی کی ہو۔ محاکات میں دقائق اور باریکیوں کو بھی کلام میں پیش کیا جاتا ہے اور مخالف پہلو کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ کبھی کبھی محاکات کو مبہم طریقے سے بھی پیش کیا جاتا ہے۔

مولانا شبلی نے محاکات اور تصویر کے فرق کو بھی واضح کیا ہے ان کے مطابق تصویر اور محاکات میں فرق یہ ہے کہ تصویر مادی اشیا کی عکاسی کرتی ہے۔ لیکن محاکات لفظوں کی مدد سے اس طرح نقاشی کرنا ہے جس سے ذہن میں تصویر کی صورت ابھر آئے۔ اسے بقول شبلی شاعرانہ مصوری قرار دیا جا سکتا ہے۔ نئی تنقید میں اسی طرح کی تصویر کشی کو" پیکر" کہا جاتا ہے۔ شبلی کی محاکات سے مراد پیکر ہی ہے۔ یعنی لفظوں کو اس طرح پرو دیا جائے کہ پوری تصویر نظروں کے سامنے ہو۔ شبلی کے مطابق محاکات یا پیکر شعر کے لیے لازم ہے۔ وہ قدیم شاعری ہو کہ جدید شاعری' پیکر' شعر کا جزو لازم ہے۔ ناصر کاظمی کا ایک شعر ملاحظہ فرمایئے :

ہمارے گھر کی دیواروں پر ناصر

اداسی بال کھولے سو رہی ہے

اس شعر کو پڑھ کر بھی ہمارے ذہن و دل میں ایک تصویر سی کھنچ جاتی ہے۔"گھر کی دیوار" اداسی، "بال کھولنا" اس قسم کے الفاظ کے ذریعے شاعر نے اداسی کا ایک خاکہ ذہن میں مرتب کر دیا ہے۔ اسی لیے شبلی محاکات کو شاعرانہ مصوری سے تعبیر کرتے ہیں۔۔ وہ لکھتے ہیں:

"ایک بڑا فرق عام مصوری اور شاعرانہ مصوری میں یہ ہے کہ (مصوری میں) جس چیز کی تصویر کھینچی جائے۔ اس کا ایک ایک خال و خط دکھایا جائے ورنہ تصویر ناتمام ہو گی۔ بر خلاف اس کے شاعرانہ مصوری

میں یہ التزام ضروری نہیں۔ شاعر اکثر صرف ان چیزوں کو لیتا ہے اور ان کو نمایاں کرتا ہے ' جن سے ہمارے جذبات پر اثر پڑتا ہے۔ باقی چیزوں کو وہ نظر انداز کرتا ہے یا ان کو دھندلا رکھتا ہے کہ اثر اندازی میں ان سے خلل نہ آئے۔"

شبلی کے لیے شعر کو موثر ہونا ضروری ہے۔ محاکات بھی شعر کو اثر انگیز بنانے میں مددگار ہوتی ہے۔ شبلی کے مطابق تشبیہوں اور استعاروں کی اثر انگیزی اور معنویت اس وقت بڑھ جاتی ہے:

1. جب تشبیہوں اور استعاروں کے بیان کے لیے مختلف اور اچھوتے پیکر استعمال کیے جائیں۔
2. جب دو مختلف اور متضاد چیزوں یا حقیقتوں میں وصفی یا معنوی اشتراک ڈھونڈ نکالا جائے۔
3. تشبیہہ مرکب ہو، مرکب سے مراد یہ کہ کئی چیزوں کے ملنے سے جو مجموعی حالت پیدا ہوتی ہے وہ تشبیہ کے ذریعے ادا کی جائے۔

کلامِ موزوں کے ضمن میں شبلی نے سوال اٹھایا ہے کہ **محاکات کی تکمیل کن کن چیزوں سے ہوتی ہے؟ اور اس کے جواب کو دو نکات میں واضح کیا ہے۔** اول یہ کہ ”محاکات جب موزوں کلام کے ذریعہ کی جائے تو سب سے پہلے وزن کا تناسب شرط ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ درد، غم، رنج، جوش، غیظ، غضب، ہر ایک کے اظہار کا لہجہ اور آواز مختلف ہے، اس لئے جس جذبہ کی محاکات مقصود ہو، شعر کا وزن بھی اس کے مناسب ہونا چاہئے تا کہ اس جذبہ کی پوری حالت ادا ہو سکے، مثلاً فارسی میں بحر تقارب جس میں شاہ نامہ ہے، رزمیہ خیالات کے لئے موزوں ہے۔ چنانچہ فارسی میں جس قدر رزمیہ مثنویاں لکھی گئیں، اسی بحر میں لکھی گئیں، اسی طرح غزل اور عشق و عاشقی کے خیالات کے لئے خاص بحریں ہیں، ان خیالات کو قصیدہ کی بحروں میں ادا کیا جائے تو تاثیر گھٹ جاتی ہے۔“

دوم یہ کہ ”محاکات کا اصلی کمال یہ ہے کہ اصل کے مطابق ہو۔ یعنی جس چیز کا بیان کیا جائے، اس طرح کیا جائے کہ خود وہ شے مجسم ہو کر سامنے آ جائے۔ شاعری کا اصلی مقصد طبیعت کا انبساط ہے، کسی چیز کی اصلی تصویر کھینچنا خود طبیعت میں انبساط پیدا کرنا ہے۔ (وہ شے اچھی یا بری ہے اس سے بحث نہیں) مثلاً چھپکلی ایک بد صورت جانور ہے جس کو دیکھ کر نفرت ہوتی ہے، لیکن اگر ایک استاد مصور چھپکلی کی ایسی تصویر کھینچ دے کہ بال برابر فرق نہ ہو تو اس کے دیکھنے سے خواہ مخواہ لطف آئے گا۔ اس کی یہی وجہ ہے کہ نقل کا اصل سے مطابق ہونا خود ایک مؤثر چیز ہے، اب اگر وہ چیزیں جن کی محاکات مقصود ہے، خود بھی دلآویز اور لطف انگیز ہوں تو محاکات کا اثر بہت بڑھ جائے گا۔“

14.4.2 تخیل:

شبلی کے مطابق تخیل در اصل قوت اختراع کا نام ہے۔ اس قسم کی چیز کی تعریف نہیں کی جاسکتی۔ قوتِ تخیل کی فلسفہ اور شاعری میں یکساں ضرورت ہے۔ شبلی محاکات کے بعد بلکہ محاکات سے زیادہ اہم تخیل کو مانتے ہیں۔ ان کے مطابق اگر تخیل کی قوت نہ ہو تو محاکات صرف ایک بے جان تصویر کشی کا عمل بن کے رہ جائے۔ اس میں تخلیقی شان نہیں پیدا ہو سکتی۔ گویا تخیل ایک تخلیقی قوت ہے۔ یہ شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرتی ہے۔ اسی کی بنیاد پر شاعر نئے نئے مضامین باندھتا ہے۔ خیالی دلائل کو پیش کرتا ہے۔

” شاعر قوتِ تخیئل سے تمام اشیا کو نہایت دقیق نظر سے دیکھتا ہے۔وہ ہر چیز کی ایک ایک خاصیت ایک ایک وصف پر نظر ڈالتا ہے پھر اور چیزوں سے ان کا مقابلہ کرتا ہے۔ان سے باہمی تعلقات پر نظر ڈالتا ہے۔ان کے مشترک اوصاف کو ڈھونڈھ کر ان سب کو ایک سلسلے میں مربوط کرتا ہے۔ کبھی اس کے بر خلاف جو چیزیں یکساں اور متحد خیال کی جاتی ہیں ان کو زیادہ نکتہ سنجی کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور ان میں فرق و امتیاز پیدا کرتا ہے۔“ص:117

تخیل صرف خیالی صورتوں کا نام نہیں بلکہ دقت آفرینی اور حقیقت سنجی کا نام ہے۔ تخیل طے شدہ باتوں پر دوبارہ تنقیدی نظر ڈالتی ہے۔ تخیل کے استدلال کا طریقہ بھی اور طریقوں سے الگ ہے۔یہ ثابت شدہ باتوں کو نئے زاویے سے ثابت کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔شاعر تخیل کے ذریعہ تمام اشیا کو بالکل نئے طریقے سے دیکھتا ہے۔اس میں علت و معلول کے رشتے اور اسباب و نتائج کو شاعر پیش کرتا ہے۔ تخیل ایک ہی شے کو کئی طریقوں اور نظریے سے دیکھتی ہے۔

شبلی کے مطابق تخیل کے لیے مواد مشاہدات و واقعات پیدا کرتے ہیں۔مشاہدہ جتنا دقیق ہوگا خیالات میں اتنی ہی وسعت پیدا ہوگی۔ کبھی کبھی تخیل میں بے اعتدالی پیدا ہو سکتی ہے۔ شبلی کے مطابق اس کی وجہ مبالغہ آرائی اور بعض دفعہ تشبیہات کے غلط استعمال سے تخیل میں بے اعتدالی پیدا ہو سکتی ہے۔حالانکہ تشبیہ و استعارہ فطری طرزِ ادا ہے۔اسی کے ذریعہ شاعری میں حسن پیدا ہوتا ہے۔

شبلی نے تخیل کو قوتِ اختراع یعنی نئی ایجاد کرنے والی قوت سے تعبیر کیا ہے۔ شبلی کے مطابق یہ قوت صرف شعر اور ادب تک ہی محدود نہیں ' سائنس اور فلسفے میں بھی کارفرما ہے۔اسی قوت کے سبب سائنس میں ایجادات کا عمل جاری ہے۔وہ لکھتے ہیں:

”فلسفہ اور شاعری میں قوتِ تخیل کی یکساں ضرورت ہے۔یہی قوتِ تخیل ہے جو ایک طرف فلسفے میں ایجاد اور اکتشاف مسائل کا کام دیتی ہے اور دوسری طرف شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرتی ہے۔فلسفہ اور سائنس میں قوتِ تخیل کا استعمال اس غرض سے ہوتا ہے کہ ایک علمی مسئلہ کو حل کر دیا جائے۔لیکن شاعری میں تخیل سے یہ کام لیا جاتا ہے کہ جذباتِ انسانی کو تحریک ہو۔“

تخیل کی مدد سے سائنس داں نئی چیزیں ایجاد کرتا ہے تو فلسفی علمی مسائل حل کرتا ہے۔شاعر اس قوت سے مختلف قسم کے کام لیتا ہے۔ وہ اپنی اس قوت کی مدد سے ان چیزوں کو بھی دیکھتا ہے جو موجود نہیں اور پھر ان غیر موجود اشیا سے وہ ایک دنیا آباد کر لیتا ہے۔کسی بھی سیارے کی سیر کر سکتا ہے۔چاند پر بھی ایک نئی دنیا بسا سکتا ہے،ستارے توڑ کر لا سکتا ہے۔

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

شاعر اپنے تخیل کی مدد سے کسی واقعے یا حقیقت میں ایسی بات یا ایسا نکتہ ڈھونڈ نکالتا ہے جس کی طرف عام آدمی کی نظر نہیں جاتی۔ وہ ریگستان میں گل کھلا سکتا ہے۔اس کے غم پر ساحل سے فرات کی موجیں بھی سر پٹکتی ہوئی اظہارِ الم کرتی نظر آتی ہیں۔اور خوشی میں ہر

شاخِ ثمر دار سجدۂ شکر میں جھکتی نظر آنے لگتی ہے۔ یہ تمام تخیل کی کارفرمائی سے ہی ممکن ہوتا ہے۔ تخیل ہی مضامین و موضوعات میں وسعت پیدا کرتا ہے۔

دیوار، بارِ منتِ مزدور سے ہے خم

اے خانماں خراب ' نہ احساں اٹھائیے

غالب کے اس شعر میں دیوار کا خم ہو جانا احسان کا بوجھ قرار دیا گیا ہے۔ حالانکہ دیوار کا خم ہونا ایک الگ شئے ہے اور احسان کا بوجھ الگ، لیکن تخیل کے ذریعے اس میں ایک ربط پیدا کیا ہے جیسے احسان لینے سے شانے خم ہوتے ہیں اسی طرح یہ دیوار بھی بوجھ تلے جھک گئی ہے۔ تخیل کے متعلق شبلی کے کچھ نکات ملاحظہ کیجیے۔

" تخیل نے اکثر وہ راز کھولے ہیں جو نہ صرف عوام بلکہ خواص کی نظر سے بھی مخفی تھے۔ دقت آفرینی اور حقیقت سنجی جو فلسفے کی بنیاد ہے، تخیل ہی کا کام ہے۔" قوت تخیل کی ایک خاصیت یہ بھی ہے کہ ناممکن بات اس طرح سے ادا کی جائے کہ بظاہر ممکن معلوم ہونے لگے۔ مثال کے طور پر میر انیس کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے جس میں حضرت عباسؓ کا نہر کے پاس پہنچنے کا منظر بیان کیا گیا ہے۔

ابھریں درود پڑھتی ہوئی مچھلیاں بہم

بولے حباب آنکھوں پہ شاہا ترے قدم

دریا میں روشنی ہوئی جسم حضور سے

لے لیں بلائیں پنجۂ مرجان نے دور سے

درج بالا شعر میں مچھلیوں کا درود پڑھ کر ابھرنا، حباب کا بولنا، پنجۂ مرجان کا بلائیں لینا، یہ تمام الفاظ بظاہر ناممکن ہیں، لیکن تخیّل نے اسے واقعی تصویر بنا کر پیش کر دیا ہے۔

> " تخیل مسلم اور طے شدہ باتوں کو سرسری انداز سے نہیں دیکھتا بلکہ دوبارہ ان پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے اور بات میں بات پیدا کرتا ہے۔"
>
> " تخیل استدلال کا طریقہ عام استدلال سے الگ ہوتا ہے وہ ان باتوں کو جو اور طرح سے ثابت ہو چکی ہیں ' نئے طریقے سے ثابت کرتا ہے۔"
>
> " قوت تخیل ایک چیز کو سو سو دفعہ دیکھتی ہے اور ہر دفعہ اس کو اس میں ایک نیا کرشمہ نظر آتا ہے۔"

" (تخیل مختلف چیزوں کے) باہمی تعلقات پر نظر ڈالتا ہے اور ان کے مشترک اوصاف کو ڈھونڈ نکالتا ہے اور ان سب کو ایک سلسلے میں مربوط کرتا ہے۔ کبھی بر خلاف جو چیزیں ہیں اور متحد خیال کی جاتی ہیں ' ان کو زیادہ نکتہ سنجی سے دیکھتا ہے اور ان میں فرق و امتیاز پیدا کرتا ہے۔"

"ایک معمولی سی چیز پر قوتِ تخیل مدتوں صرف کی جاسکتی ہے اور سینکڑوں مضامین پیدا کیے جاسکتے ہیں۔"

تخیل کے ذریعے شاعر نئے مضامین پیدا کرتا ہے۔ اردو شاعری میں مضمون اس تصور کو کہتے ہیں جو رواج پا جائے۔ شبلی نے مضمون آفرینی کے لیے تین نکات بیان کیے ہیں۔

1 پچھلے مضمون کے خیال کو آگے بڑھانا۔ مثلاً اردو شاعری میں محبوب کی " تنگ دہنی " کا تصور عام ہے۔ لیکن اس تنگ دہنی کو محبوب کی کم گوئی یا کم سخنی یا عدم گوئی سے تعبیر کرنا' مضمون کو آگے بڑھانا ہے۔

2. پچھلے مضمون کی مدد سے کوئی نیا مضمون پیدا کرنا۔

3. دو مختلف مضامین میں جوڑ لگانا اور ایک نیا مضمون پیدا کرنا۔

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب
ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو

14.4.3 تشبیہ و استعارہ:

شبلی کے مطابق تشبیہ و استعارہ سے کلام میں زور پیدا ہوتا ہے وہ اور کسی طریقے سے نہیں پیدا ہو سکتا۔ یہ شعر کے لیے لازم ہے۔ اس کے ذریعے شعر کے معنی میں وسعت اور بیان میں جدت پیدا ہوتی ہے۔ "اگر ہم یہ کہنا چاہیں کہ فلاں شخص نہایت شجاع و بہادر ہے، تو اگر انہیں لفظوں میں اس مضمون کو ادا کریں تو یہ معمولی طریقہ اظہار ہے، اسی بات کو اگر یوں کہیں کہ وہ "شخص شیر کے مثل ہے" تو زور اور بڑھ جائے گا، لیکن اگر اس شخص کا مطلق ذکر نہ کیا جائے اور یوں کہا جائے کہ میں نے ایک شیر دیکھا۔" اور اس سے مراد وہی شخص ہو تو استعارہ ہے۔ اسی مطلب کے ادا کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ شیر کا نام بھی نہ لیا جائے بلکہ شیر کے جو خصائص ہیں اس شخص کی نسبت استعمال کئے جائیں۔ مثلاً یوں کہا جائے کہ وہ جب میدان جنگ میں ڈکارتا ہوا نکلا تو ہل چل پڑ گئی (ڈکارنا خاص شیر کی آواز کو کہتے ہیں) یہ بھی استعارہ ہے اور پہلے طریقہ کی بہ نسبت زیادہ لطیف ہے۔ شبلی نے تشبیہ و استعارہ اور ان کے اثر کے متعلق لکھا ہے:

1۔ "اکثر موقعوں پر تشبیہ یا استعارہ سے کلام میں جو وسعت و زور پیدا ہوتا ہے وہ اور کسی طریقہ سے نہیں پیدا ہو سکتا۔ مثلاً اگر اس مضمون کو کہ، "فلاں موقع پر نہایت کثرت سے آدمی تھے۔" یوں ادا کیا جائے کہ وہاں آدمیوں کو جنگل تھا، تو کلام کا زور بڑھ جائے گا۔ یہاں کلام کا اصلی مقصد، آدمیوں کی کثرت کا بیان کرنا ہے، جنگل کی تشبیہ کی وجہ سے کثرت کا خیال متعدد وجہوں سے زیادہ وسیع ہو جاتا ہے۔ جنگل کی زمین میں قوت نامیہ بہت ہوتی ہے، اس لئے اس میں گھاس، پودے اور درخت کثرت سے پاس پاس اگتے ہیں، اس کے ساتھ نمو کا سلسلہ برابر قائم رہتا ہے۔"

2۔ "بعض موقعوں پر جب شاعر کوئی غیر معمولی دعویٰ کرتا ہے تو اس کے ممکن الوقوع ثابت کرنے کے لئے تشبیہ کی ضرورت پڑتی ہے۔" تشبیہ میں حسن پیدا کرنے کے لیے کچھ باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ اس بابت شبلی لکھتے ہیں:

1۔ ہر تشبیہ ابتداء میں نادر اور پر لطف ہوتی ہے، لیکن بار بار کے استعمال سے اس کی تازگی اور ندرت جاتی رہتی اور بے اثر ہو جاتی ہے، اس لئے شاعر کا فرض یہ ہے کہ نادر اور جدید تشبیہیں اور استعارے ڈھونڈھ کر پیدا کرے۔

2۔ تشبیہ مرکب عموماً زیادہ لطیف ہوتی ہے۔ مرکب سے یہ مراد ہے کہ کئی چیزوں کے ملنے سے جو مجموعی حالت پیدا ہوتی ہے وہ تشبیہ کے ذریعہ سے ادا کی جائے۔

14.4.4 جدت لطف ادا:

اس کو شبلی نے شاعری کے لیے سب سے مقدم چیز جانا ہے۔ جدت ادا کو ہی شاعری کہا جاسکتا ہے۔ اس میں معمولی بات کو جدید انداز سے اور نئے اسلوب سے ادا کیا جانا ہی شاعری ہے۔ شبلی کے مطابق " جدتِ ادا سے مراد کسی بات کو نئے انداز سے یا اچھوتے طریقے سے ادا کرنا ہے۔ یعنی کوئی خیال سیدھے سادے طریقے سے پیش کیا جائے تو وہ شعر نہیں ہو سکتا۔ بلکہ اسے اچھوتے انداز سے بیان کیا جائے۔ اچھوتے انداز یا نئے انداز کی اصطلاح کو انہوں نے مختلف مثالوں سے سمجھایا ہے۔"

14.4.5 حسن الفاظ:

اس بحث کو شبلی نے تفصیل سے بیان کیا ہے۔ ان کے مطابق شاعری یا انشا پردازی کا دارومدار الفاظ پر ہی ہے۔ شعر کے لیے ایک مضمون یا موضوع اتنا اہم نہیں جتنا کہ لفظ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:-

> "لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہو گا تو یہ بھی کمزور ہو گی، پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور الفاظ میں ہو تو شعر میں عیب سمجھا جائے گا۔ اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں لیکن مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر خراب ہو گا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر بھی اثر کرے گی۔"

موزوں اور درست الفاظ کا انتخاب شعر کو موثر بناتا ہے۔ شعر کی روانی، سلاست، الفاظ کی ترتیب و انتخاب موزوں الفاظ کی ہی مرہون منت ہوتی ہے۔ لہٰذا ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جنہیں پڑھتے ہوئے گراں نہ گزرے۔ شبلی کے مطابق الفاظ کے کئی انواع و اقسام ہیں اور ان کے اثر بھی مختلف ہیں، جیسے :

انفرادی: یہ نازک اور لطیف الفاظ ہوتے ہیں۔ صاف، شستہ، رواں اور شیریں الفاظ جو عشق و محبت اور رومانی بیان کے لیے موزوں ہوتے ہیں۔ انفرادی الفاظ وہ بھی ہوتے ہیں جو پر شوکت اور متین ہوں ایسے الفاظ عام طور پر رزمیہ مضامین اور قصائد وغیرہ کے لیے موزوں ہوتے ہیں۔

ترکیبی: ترکیبی الفاظ میں اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ الفاظ باہم موافق، متناسب اور موزوں ہوں کہ تمام الفاظ مل کر ایک جسم کے اعضا بن جائیں۔ شعر میں انجسام مناسب اور موزوں ترکیب سے ہی پیدا ہو سکتا ہے۔

شبلی کے مطابق معنی کے اعتبار سے الفاظ کو موثر کرنے کے لیے اس بات کا لحاظ رکھا جائے کہ جس مضمون کو ادا کرنے کے لیے جو لفظ موزوں ہو اسے ہی استعمال کیا جائے ورنہ شعر موثر نہیں ہو گا۔ بعض دفعہ ایک لفظ بات مکمل کر دیتا ہے، جس کے مقابل میں بڑی بڑی عبارات بے اثر رہ جاتی ہے۔ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ فصیح اور مانوس الفاظ کا استعمال کرے۔ مثال کے طور پر یہ میر ضمیر کا یہ بند ملاحظہ کیجیے:

پہچانتے ہو؟ کس کی مرے سر پہ ہے دستار　　دیکھو تو؟ عبا کس کی ہے کاندھے پہ نمودار
یہ کس کی زرہ؟ کس کی سپر؟ کس کی ہے تلوار　　میں جس پہ سوار آیا ہوں کس کا ہے؟ یہ رہوار
باندھا ہے کمر جس سے بھلا کس کی ردا ہے؟
کیا فاطمہ زہرا نے نہیں اس کو سیا ہے؟

14.4.6 سادگی ادا:

شبلی کے نزدیک سادگی ادا کے یہ معنی ہیں کہ جو مضمون شعر میں ادا کیا گیا ہے۔ بے تکلف سمجھ میں آجائے۔ شبلی کے مطابق سادگی جن اسباب سے حاصل ہوتی ہے وہ درج ذیل ہیں۔

1۔ جملوں کے اجزا کی وہ ترتیب قائم رکھی جائے جو عموماً اصلی حالت میں ہوتی ہے۔ وزن اور بحر و قافیہ کی ضرورت سے اجزائے کلام اپنی اپنی مقررہ جگہ سے زیادہ نہ ہٹنے پائیں۔

2۔ مضمون کے جس قدر اجزا ہیں ان کا کوئی جز نہ رہ جائے جس کی وجہ سے یہ معلوم ہو کہ بیچ میں خلا رہ گیا جس طرح زینہ سے کوئی پایہ الگ کر لیا جاتا ہے۔

3۔ استعارے اور تشبیہیں دور از فہم نہ ہوں۔

4۔ تلمیحات ایسی نہیں ہونی چاہئے جو کسی کو معلوم نہ ہوں یعنی غیر معروف نہ ہو ہوں۔

5۔ روزمرہ اور بول چال کا زیادہ لحاظ رکھا جائے۔

شاعری کی خوبیوں میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ جملوں کو تقدم و تاخر کے لحاظ سے ترتیب دے۔ اگر جملوں کی ترتیب درست نہیں ہوگی یا کوئی جز اپنی جگہ سے ہٹ جائے گا تو مطلب پیچیدہ ہو جائے گا۔

14.4.7 واقعیت:

واقعیت اور مبالغہ دونوں شعر کے لیے لازم ہیں اگرچہ یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ شعر میں مبالغہ پیدا ہونے کا اصل سبب یہ ہے کہ شاعر کا احساس عام لوگوں کی نسبت زیادہ قوی ہوتا ہے۔ اس لیے ہر واقعہ اوروں کی بہ نسبت زیادہ اثر کرتا ہے۔ شاعر اسی اثر کو ادا کرتا ہے لیکن عام لوگ اس درجہ کا احساس نہیں رکھتے۔ ان کو وہ مبالغہ معلوم ہوتا ہے جب کہ کلام کے لیے واقعیت ضروری ہے۔ بلاغت کے بہت سے اسالیب میں صرف اسی وجہ سے حسن اور اثر پیدا ہوتا ہے کہ اس میں واقعیت کا پہلو ہوتا ہے۔ تخیل پر مبنی شاعری کے لیے واقعیت کی ضرورت پڑتی ہے۔ تخیل کو پر لطف اور پر اثر بنانے کے لیے بھی واقعیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگرچہ بظاہر واقعیت نہ ہو لیکن تخیل کی تہہ میں ہو۔ ان خصوصیات کے لحاظ سے شاعری کی دو قسمیں ہیں۔ تخیلی اور غیر تخیلی۔ غیر تخئلی یعنی فلسفیانہ۔ اخلاقی، تاریخی، عشقیہ، نیچرل چیزوں میں مبالغہ لغو ہے۔ جبکہ تخیئل کے متعلق شبلی لکھتے ہیں:

”تخیل میں واقعہ سے غرض نہیں ہوتی بلکہ زیادہ تر یہ مطمح نظر ہوتا ہے کہ قوت تخیل کس قدر پر زور اور وسیع

ہے۔اس بناپر اس قسم کی شاعری میں مبالغہ سے کام لیاجائے تو بد نما نہیں۔“

14.4.8 تاثیر:

شبلی کے مطابق شاعری کا تعلق جذبات سے ہے اس لیے تاثیر اس کا عنصر ہے۔ شاعری ہر قسم کے جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے۔اگر شاعری میں اثر نہیں ہو گا تو وہ محض ایک بیان بن کر رہ جائے گی شاعری نہ ہوگی۔ شعر کو اہم بنانے کے لیے محاکات اہم اور لطف انگیز چیز ہے۔موسیقیت بھی شعر کے جز میں شامل ہے موسیقیت بھی شعر کو موثر بناتی ہے۔شاعری کی تاثیر کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ جذبات سے تعلق رکھتی ہے۔ہر قسم کے جذبات شعر کا موضوع و مضمون ہوتے ہیں۔ یہ جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ”رنج، خوشی، جوش، استعجاب، حیرت میں جو اثر ہے شعر میں بھی وہی اثر ہونا چاہئے۔
> مصورانہ شاعری اسی لیے دل پر اثر کرتی ہے کہ جو مناظر اثر انگیز ہیں شاعری ان کو پیش نظر کر دیتی ہے ۔“ (ص71)

شبلی نے ارسطو کے حوالے سے بھی شعر میں تاثیر کے اسباب بیان کیے ہیں جن میں پہلا سبب ہو بہو بیان کرنا یعنی اصل کے مطابق نقشہ کھینچنا۔ دوسرے موسیقیت ہونا وہ مزید لکھتے ہیں:

> ”شاعری صرف محسوسات کی تصویر نہیں کھینچتی بلکہ جذبات واحساسات کو بھی پیش نظر کر دیتی ہے۔ ہم اپنے نازک اور پوشیدہ جذبات سے واقف نہیں ہوتے تو ایک دھندھلا سا نقش نظر آتا ہے۔“ (ص82)

نتیجتاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ شبلی کے تنقیدی تصورات کسی ایک کتاب تک محدود نہیں۔البتہ شعر العجم کی چوتھی جلد کے پہلے حصے کی مدد سے ہم شاعری کے متعلق شبلی کے خیالات اور تصورات کو بخوبی جان سکتے ہیں۔ بقول شبلی شاعری کی تعریف ایک مشکل امر ہے کیوں کہ یہ ایک ذوقی اور وجدانی چیز ہے۔ یہ ہمارے احساسات و جذبات کو چھیڑتی ہے۔ شاعری دراصل داخلی احساسات کی عکاسی کرتی ہے۔ شاعری میں بیان کی گئی حقیقتوں کو عقلی بنیاد پر ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ شعر کے لیے وزن کوئی لازمی جزو نہیں البتہ کلامِ موزوں کو پیش کرنا ضروری ہے۔ اس کے علاوہ محاکات، تشبیہیں اور استعارے، تخیل، طرزِ ادا، سادگی، واقعیت اور تاثیر عناصر شاعری کے لیے لازمی ہیں۔

14.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- شبلی عربی اور فارسی زبان کے ماہر بہترین شاعر، نقاد اور تاریخ نویس تھے۔ شاعری میں انھوں نے قصیدہ، غزل، نظم، مثنوی وغیرہ میں زورِ قلم آزمایا اور کامیاب بھی رہے۔
- شبلی نعمانی کی پیدائش 3 جون 1857 مطابق 10 شوال 1273ھ کو اعظم گڑھ کے ایک گاؤں میں ہوئی۔
- شاعری میں شبلی نے قصیدہ، غزل، نظم، مثنوی وغیرہ میں زورِ قلم آزمایا اور کامیاب بھی رہے درحالاں کہ وہ باقاعدہ شاعر نہیں

تھے لیکن حساس طبیعت کے مالک تھے شبلی نے اپنی شاعری کا ایک مجموعہ بھی چھوڑا۔

- شبلی نے تاریخ اور سوانح نگاری میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ انھوں نے کئی سوانح عمریاں لکھی، جن میں المامون، الفاروق، سیرۃ النعمان، الغزالی شامل ہیں۔
- شبلی کی اکثر تصانیف تاریخی اور سوانح نگاری پر مبنی ہیں۔ اس کے علاوہ ادبی موضوعات پر مضامین اور کتابیں لکھی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی دو کتابیں کافی اہم ہیں۔ موازنہ انیس و دبیر اور شعر العجم۔
- موازنۂ انیس و دبیر میں شبلی نے فن مرثیہ گوئی کے بنیادی اصولوں پر گفتگو کی ہے۔
- شبلی نے شاعری کے بنیادی عناصر پر غور کیا اور اہم نکات کو واضح کیا۔ شبلی نے شاعری کے لیے جن اجزا کو لازم قرار دیا ہے ان میں محاکات، تخیل تشبیہ واستعارہ، جدت لطف ادا، حسن الفاظ، سادگی ادا، واقعیت وغیرہ شامل ہیں۔

14.6 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
محاکات	:	کسی واقعے یا منظر یا امر کی تصویر کشی یا منظر کشی کرنا
دقیق	:	غور و تحقیق سے سمجھ میں آنے والے نکتے
تخیل	:	کسی کو کسی بات کا خیال دلانا، خیال یا تصور کرنے کا عمل، خیال
تشبیہ	:	یک چیز کو دوسری چیز کے مانند ٹھہرانا، جسے کسی بہادر کو کہنا کہ اپنے زمانے کا رسم ہے، جسے
	:	تشبیہ دیتے ہیں اُسے مُشبّہ بہ اور جس کو تشبیہ دیتے ہیں، اُس کو مُشبہ اور جس امر میں تشبیہ دیتے ہیں اُس کو وَجہ شُبہ کہتے ہیں

14.7 نمونہ امتحانی سوالات

14.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. شبلی نعمانی کی جائے پیدائش کون سا شہر ہے؟
2. شبلی کی لکھی ہوئی کسی ایک سوانحی کتاب کا نام بتایے؟
3. تقابلی تنقید پر شبلی نے کون سی کتاب لکھی ہے؟
4. شاعری کے بنیادی اصول شبلی نے کس کتاب میں بیان کیے ہیں؟
5. شاعری میں کتنی طرح کے مضامین پیدا کیے جاسکتے ہیں؟
6. شعر العجم کی چوتھی جلد کتنے حصوں پر مشتمل ہے؟
7. شاعری میں سادگی کے کیا معنی ہیں؟

8. شعر العجم کے علاوہ تنقید پر مبنی شبلی کی معروف کتاب کا نام بتائیے؟

9. محاکات کے لیے جدید تنقید میں کون سی اصطلاح مستعمل ہے؟

10. جدت ادا سے کیا مراد ہے؟

14.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. شبلی نعمانی کے حالات زندگی بیان کیجیے۔
2. شبلی کی شاعری پر مختصر نوٹ لکھیے۔
3. شبلی کی سوانحی تصانیف پر مختصر نوٹ لکھیے۔
4. الفاروق شبلی کی سوانحی تصانیف میں بیت الغزل کا درجہ رکھتی ہے، یہ کس کی حیات پر مبنی ہے مختصراً بیان کیجیے۔
5. تشبیہ کی تعریف بیان کیجیے۔

14.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

1. شبلی نعمانی کی تنقید نگاری کے متعلق لکھیے۔
2. شعر العجم کے حوالے سے شاعری کی خصوصیات بیان کیجیے۔
3. شبلی کی ادبی خدمات کا جایزہ لیجیے۔
4. محاکات کی تعریف کیجیے۔ شبلی نے محاکات کو شاعری کے لیے کیوں ضروری قرار دیا ہے؟
5. تخئیل کی شاعری میں کیا اہمیت ہے؟ شبلی کے نظریات کی روشنی میں واضح کیجیے۔

14.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

---

1. شعر العجم (جلد چہارم)	شبلی نعمانی
2. تنقید شعر العجم	حافظ محمود شیرانی
3. شبلی ایک دبستان	آفتاب عالم صدیقی
4. تفہیمِ شبلی	مرتبہ: ڈاکٹر ارشاد احمد خان
5. اردو تنقید پر ایک نظر	کلیم الدین احمد

اکائی 15: محاسن کلام غالب

اکائی کے اجزا

15.0 تمہید

15.1 مقاصد

15.2 عبد الرحمن بجنوری کا تعارف اور ادبی خدمات

15.3 'محاسن کلام غالب' کا تعارف

15.4 محاسن کلام غالب کا تنقیدی جائزہ

15.5 محاسن کلام غالب کے ناقدین

15.6 اکتسابی نتائج

15.7 کلیدی الفاظ

15.8 نمونہ امتحانی سوالات

15.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

15.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

15.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

15.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

15.0 تمہید

غالب تنقید کے حوالے سے پہلی باقاعدہ مکمل کتاب الطاف حسین حالی کی "یادگار غالب" اور دوسری کتاب محمد حسین آزاد کی "آب حیات" ہے۔ ایک میں غالب کی زندگی اور ان کے کلام کو تنقید کی اس عینک سے دیکھا گیا ہے جس میں عقیدت ہے اور بڑی حد تک شاگردی کا لحاظ بھی ہے، لیکن دوسری کتاب ان سب باتوں سے عاری ہے۔ اس میں براہ راست زندگی پر ہلکی پھلکی جھلک اور پھر سخت تنقید ہے جس میں مصنف نے اپنے استاد کو بہتر اور غالب کو کم تر ثابت کرنے کے لیے ہر حربہ اختیار کیا۔ ابھی قاری غالب تنقید کے حوالے سے ان دونوں کتابوں میں الجھے ہوئے تھے کہ ایک الہامی آواز نے اس سکوت کو توڑ دیا۔ تب دیوان غالب کو وید مقدس کے ہم پلہ قرار دینے کے لیے عبد الرحمن بجنوری رونما ہوئے۔ اردو قارئین کا ایسا کون سا حلقہ ہے جو عبد الرحمن بجنوری کے اس کارنامے سے واقف نہیں ہو اور یہ کارنامہ ہے 'محاسن کلام غالب'۔ اس اکائی میں محاسن کلام غالب کے حوالے سے غالب کے فن کا مطالعہ کریں گے۔

15.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- عبد الرحمن بجنوری کی حیات اور ادبی خدمات پر روشنی ڈال سکیں۔
- محاسن کلام غالب کے اہم مباحث سے روبرو ہو سکیں۔
- تنقید میں عبد الرحمن بجنوری کے مقام و مرتبہ کو سمجھ سکیں۔
- 'محاسن کلام غالب' کے اہم ناقدین کی رائے سے واقف ہو سکیں۔

15.2 عبد الرحمن بجنوری کا تعارف اور ادبی خدمات

ولادت:

ڈاکٹر عبد الرحمن بجنوری کی پیدائش بجنور سیوہارہ ضلع کے ایک معزز خاندان میں 1882ء کو ہوئی۔ ان کی تاریخ ولادت کے سلسلے میں محققین کے درمیان اختلاف رائے ہے۔ اس سلسلے میں اب تک مستند شواہد اور براہین دستیاب نہیں ہو سکے ہیں، البتہ اسی خاندان کے ایک بزرگ محمد فاتح فرخ نے 'یاد گار بجنوری' میں ان کی تاریخ ولادت سنہ 1885ء درج کرتے ہوئے کوئی مدلل ثبوت پیش نہیں کیا۔ ڈاکٹر شہزاد بانو دہلوی نے 'اردو ادب کے خالق' میں بجنوری کی تاریخ ولادت 10 جون 1885 رقم کی ہے لیکن کسی ماخذ کا ذکر نہیں کیا ہے جب کہ مشہور محقق ڈاکٹر سید حامد حسین نے ریاست بھوپال کے قدیم سرکاری دستاویزات کے حوالے سے ان کی تاریخ پیدائش 10 جون 1887 (1202ھ) متعین کی ہے۔ سید حامد حسین کی تاریخ کو صحیح ماخذات پر مبنی ہونے کی وجہ سے درست قرار دیا جا سکتا ہے۔ عبد الرحمن بجنوری کے جد امجد سرزمین عرب سے ہجرت کرکے ایران اور آذربائیجان میں آکر بس گئے تھے۔ پھر اسی خاندان کے ایک بزرگ ہندوستان آئے اور بجنور میں آباد ہو گئے۔ ڈاکٹر بجنوری اسی خاندان کے چشم و چراغ تھے۔

تعلیم:

عبد الرحمن بجنوری کی ابتدائی تعلیم و تربیت کا آغاز مذہبی تعلیم سے مشرقی انداز میں والدہ کی زیر نگرانی ہوئی۔ ان کی والدہ آمنہ خاتون اپنے عہد کے جید عالم دین مولوی ریاض الدین کی صاحبزادی تھیں اور مشرقی علوم پر دسترس رکھتی تھیں۔ وہ انتہائی پاکباز، متقی اور پابند صوم وصلوٰۃ خاتون تھیں اور اپنی اولاد کو بھی اسی طرز پر چلانا چاہتی تھیں۔ مشرقی تعلیم کے ساتھ ساتھ بجنوری نے انگریزی تعلیم بھی حاصل کی، حالانکہ انہیں شروع سے ہی انگریزی زبان اور انگریزوں سے منافرت تھی۔ ان کی طبیعت بچپن ہی سے حب الوطنی کی طرف مائل اور غیر ملکی اقتدار سے بیزار تھی۔ وہ مشرقی علوم و حکمت کے پرستار اور اپنی مادری زبان کے شیدائی تھے۔ علی گڑھ میں قیام کے دوران ان کی ذہنی وفکری صلاحیتوں کو نکھرنے کا موقع ملا۔ یہاں کی فضا اور ماحول نے ان کے جذبات واحساسات میں شدت اور استحکام پیدا کیا۔ یہیں رہ کر ان کے خیالات میں پختگی اور غور وفکر میں سنجیدگی اور متانت پیدا ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ بجنوری اپنے معاصرین میں قدر و منزلت کے مرتبہ پر فائز ہوئے اور انہیں اعتبار کی نگاہ سے دیکھا گیا۔ اسی اعتبار واستناد کے سبب ہی علی گڑھ کالج میں ہونے والی اسٹرائک کا سربراہ

بجنوری کو منتخب کیا گیا۔ جب 1908 میں یونین کلب کا انتخاب ہوا تو بجنوری بلا مقابلہ نائب صدر منتخب کیے گئے۔ انھوں نے یونین کے نائب صدر کی حیثیت سے نہ صرف اپنی ذمہ داریوں کو بحسن خوبی انجام دیا بلکہ نئی نئی سرگرمیوں کا آغاز کر کے اور تقریر و تحریر کے نئے مقابلے اور اہم موضوعات پر سمینار اور مباحثوں کا انعقاد کر کے اس عہدے کو شرف بخشا۔

عبدالرحمن بجنوری کے والد خان بہادر قاضی نورالاسلام انگریزی حکومت کے زیر نگیں کوئٹہ میں انجینئر کے عہدے پر فائز تھے۔ اس لیے بجنوری بھی حصولِ تعلیم کی غرض سے والد کے ہمراہ کوئٹہ چلے گئے۔ بجنوری کے والد مشرقی علوم کے ساتھ انگریزی کی اچھی استعداد رکھتے تھے اور اپنی صلاحیتوں کی بنا پر انگریزی حکومت کے اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے نیز 'خان بہادر' کے اعزاز سے بھی سرفراز ہوئے۔ وہ اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت اور پرورش و پرداخت اپنی نگرانی میں کرنا چاہتے تھے ۔ تعلیم کے تئیں فکرمند ہونے کی وجہ سے انھوں نے بجنوری کو اپنے پاس بلالیا۔ چنانچہ بجنوری نے یہیں رہ کر کوئٹہ ہائی اسکول سے 1902 میں دسویں جماعت کا امتحان پاس کیا۔ اس وقت ان کی عمر محض سترہ سال تھی۔ پھر اعلیٰ تعلیم کے لیے انھوں نے علی گڑھ کا سفر کیا اور محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میں داخلہ لیا۔ 1904 میں انھوں نے علی گڑھ کالج کے توسط سے الہ آباد یونیورسٹی سے انٹر اور 1906 میں بی۔ اے کے امتحانات پاس کیے۔ علی گڑھ کی علمی فضا ان کو بہت پسند تھی یہی وجہ ہے کہ علی گڑھ کے دورانِ قیام انہیں اپنی فطری صلاحیتوں کو نکھارنے کا موقع ملا۔ انھیں لائق اساتذہ سے کسب فیض کی سعادت نصیب ہوئی اور تہذیب یافتہ افراد کی صحبت سے اکتساب کرنے کا موقع ملا۔ اس کے بعد اسی کالج سے انھوں نے 1909 میں ایل ایل بی کا امتحان پاس کیا۔ وہ علی گڑھ کالج کے ہونہار اور ذہین طالب علموں میں شمار ہوتے تھے۔ کالج کی تعلیم کے دوران انھیں کئی معتبر اعزازات سے سرفراز کیا گیا جس میں 'کیمبرج اسپیکنگ پرائز' خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ اس انعام کا آغاز 1888 میں کالج کے پروفیسر ہیر الڈ کاکس (Horoldcox) نے کیا تھا۔ یہ ہر سال اس طالب علم کو دیا جاتا تھا جو یونین کے مباحثوں کے دوران انگریزی زبان میں بہترین تقریر کرتا تھا۔

سیاسی سرگرمی:

علی گڑھ قیام کے دوران طلبا او رانتظامیہ کے درمیان بعض اختلافات کے سبب 1907 میں کالج کو بند کرنا پڑا۔ یہ انگریزوں کے خلاف طلباء کی اسٹرائک تھی جو پانچ ماہ تک جاری رہی تھی۔ اس اسٹرائک کی پاداش میں چند طلباء کا کالج سے اخراج کر دیا تھا۔ طلباء کی سرگرمیوں میں بجنوری بھی پیش پیش تھے جس کی سزا کے طور پر انہیں بھی کالج سے نکال دیا گیا۔ اس کی مخالفت میں طلباء نے اسٹرائک کر دی جس نے بعد میں شدید صورت اختیار کرلی۔ رفتہ رفتہ کالج کے پرنسپل ارچبولڈ اور طلبا کے درمیان اختلافات بڑھتے ہی گئے۔ اس دوران حکیم اجمل خاں، مولوی سمیع اللہ اور کالج کے سکریٹری نواب محسن الملک نے مصالحت کی کوششیں کیں لیکن پرنسپل کے سخت رویے کی وجہ سے تمام کوششیں ناکام رہیں۔ طلبا کا کہنا تھا کہ اخراج شدہ طلبا سزا کے مستحق نہیں ہیں جب کہ پرنسپل صاحب ان کو سزا دینے کے لیے مصر تھے۔ بعد میں محسن الملک کے کہنے پر 19/ فروری 1907 کو اخراج شدہ طلبا معافی نامہ داخل کرنے پر رضامند ہوگئے۔ طلباء نے معافی نامہ بھی لکھا لیکن اس کے باوجود پرنسپل راضی نہ ہوئے۔ اس طرح یہ اختلاف پرنسپل اور ٹرسٹیوں کے درمیان منتقل ہوگیا۔ آخر کار غلام حسین، عبدالرحمن بجنوری، تصدق احمد شروانی، قاضی عبدالعزیز، گورکھ ناتھ، محمد حسین انبالوی اور سید محمود کو کالج سے بے دخل

کر دیا گیا۔ ان کے علاوہ اور بھی دیگر طالب علموں کا اخراج عمل میں آیا۔ ان میں بعض طلباء نے اپنی صلاحیتوں کی بنیاد پر بہت شہرت پائی۔ بجنوری بھی اپنی سیاسی اور انتظامی امور میں مہارت کے سبب بہت مشہور تھے۔

اپنی انتظامی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے بجنوری نے کالج کے دورانِ قیام ہی میں کالج کے علمی، تعلیمی اورانتظامی معاملات میں دلچسپی لینا شروع کر دیا تھا۔ وہ ملکی اور قومی معاملات میں بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ ان کے اندر بچپن ہی سے حب الوطنی کا جذبہ موجزن تھا، وہ وطن اور اہل وطن سے محبت کرتے تھے۔ سیاسی اور تنظیمی امور میں دلچسپی کے سبب انھوں نے تصدق احمد شروانی، سید محمود اور عبد الرحمن صدیقی کے ساتھ مل کر 'اخوان الصفا' کے نام سے ایک جماعت تشکیل دی جس کا مقصد طلبا کو انگریزوں کی مرعوبیت سے نجات دلانا، ان میں حب الوطنی کے جذبات پیدا کرنا اور اور غلامی سے نجات حاصل کرنا تھا۔ وہ حریت پسند انسان تھے اور آزادی کو غلامی پر بدرجہا ترجیح دیتے تھے۔

1909ء میں عبد الرحمن بجنوری علی گڑھ سے بیرسٹری کی مزید تعلیم حاصل کرنے لیے1910 میں انگلستان چلے گئے۔ وہاں لنکنز ان(Linconln's Inn)میں بیرسٹری کا امتحان نہایت کامیابی کے ساتھ پاس کیا۔ اس کے بعد انھوں نے انگلستان میں ہی انگریزوں کے خلاف کام کرنا شروع کر دیا۔ اس کے ساتھ ہی انھوں نے تعلیم کو خیرباد نہیں کہابلکہ مزید تعلیم حاصل کرنے کے لیے جرمنی کا رخ کیا۔ جرمنی میں انھوں نے فرائی برش یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ اس سلسلے میں انھوں نے "اسلامی قانون کے ماخذات" کے عنوان پر پی ایچ۔ ڈی کا مقالہ جرمنی زبان میں تحریر کیا۔ اس مقالہ کو انھوں نے اپنے والد محترم کے نام معنون کیا کیونکہ بجنوری کی تعلیم میں ان کے والد کا بڑا عمل دخل تھا۔ وہ چاہتے تھے کہ بجنوری ان کی زندگی میں ہی اتنی تعلیم حاصل کریں جس کی مثال نوادرات میں شامل ہو۔ اس مقالہ پر بجنوری کو193 میں ڈی جے کی ڈگری بھی تفویض ہوئی اور1931 میں مقالہ کو آکسفورڈ یونیورسٹی پریس نے کتابی شکل میں شائع کیا۔ اسی مقالہ پر سوسائٹی آف کمپریٹو اسٹڈی آف لاہالینڈ نے فیلوشپ جاری کی نیز جرمنی کی فرائی ورگ یونیورسٹی (University of Freiburg)نے انھیں فیلوشپ کا مستحق قرار دیا۔

مغربی ممالک کے قیام کے دوران ہی بجنوری نے مختلف ممالک کا سفر اختیار کیا۔ اس سلسلے میں وہ ترکی میں بھی قیام پذیر رہے۔ وہاں انھوں نے ترکوں کے جذبۂ حریت کو بغور دیکھا، سمجھا اور اس سے متاثر ہوئے۔ انھوں نے وہاں کے سربراہانِ مملکت سے ملاقاتیں کیں۔ اسی کڑی میں وہ استنبول بھی گئے اور وہاں کے سیاسی، معاشرتی اور معاشی حالات سے آگاہی حاصل کی۔ اس کے علاوہ روم، مصر اوراٹلی کی سیر کرتے ہوئے وہاں کے مشہور مقامات کی زیارت کی۔ ایتھنز، زیورخ اور نیوزی لینڈ کی سیاحت کے بعد وہ ہندوستان واپس آئے اور تلاشِ معاش میں سرگرداں ہوگئے۔ ان اسفار کی روداد جو انھوں نے خطوط کی شکل میں مکتوب الیہم کو روانہ کی وہ 'باقیات بجنوری'، 'خواب' اور 'بلغاریہ میں اسلام' وغیرہ میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ان کے خطوط علمی، ادبی، تعلیمی، سیاسی اور اصلاحی نوعیت کے ہیں۔

بجنوری1914 میں ہندوستان واپس آئے تو قانون کی اعلیٰ ڈگری ہونے کے باوجود درس و تدریس کی خدمات کو ترجیح دی۔ وہ علمی وادبی میدان میں اپنی صلاحیتوں کو استعمال کرنا چاہتے تھے تاکہ ملک و قوم کو ان سے فائدہ پہنچے۔ ان کی خواہش تھی کہ علی گڑھ کے کالج میں ہی انہیں درس و تدریس کی خدمات مل جائیں تاکہ وہ یکسوئی سے علمی ذوق کی تسکین کر سکیں۔ علی گڑھ ان کی روح میں رچا بسا تھا۔ انہیں مادرِ

علمی علی گڑھ سے غیر معمولی دلچسپی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ اس قبیل کی کئی یونیورسٹیاں قائم کی جانی چاہئیں، یہی وجہ ہے کہ جب یونیورسٹی کا قانون بنا تو ڈاکٹر بجنوری نے بھی دہرہ دون میں ایک منصوبہ بنایا اور اپنے احباب خصوصاً شعیب قریشی، عبید الرحمن سندھی، ڈاکٹر سید محمود کو اس منصوبے میں شریک کیا پھر یونیورسٹی کے ڈھانچے کو ترتیب دینے کے لیے جب کمیٹی تشکیل دی تو اس کا مشاورتی جلسہ امروہہ میں کرنے کی خواہش ظاہر کی۔ وہ علی گڑھ کی تہذیبی و علمی روایات سے بہت آسودہ خاطر تھے لیکن علی گڑھ میں انہیں تدریسی خدمات میسر نہ آسکیں اور آخر کار وکالت میں زور آزمائی کرنی پڑی۔

عبد الرحمن بجنوری نے وکالت کی ابتدا مرادآباد سے کی اور اپنی افتادِ طبع کے تحت ملّی اور علمی کاموں میں حصہ لیتے رہے۔ اس میں وہ کامیاب بھی رہے لیکن اس پیشہ سے وہ مطمئن نہیں تھے۔ ایک بار پھر انھوں نے تلاش معاش کے لیے حیدرآباد کا سفر اختیار کیا۔ اس کے بعد بھوپال گئے، جہاں ریاستِ بھوپال کے محکمۂ تعلیم سے وابستہ ہوگئے۔ اس وقت اس ریاست میں نواب حمید اللہ خاں چیف سکریٹری تھے۔ وہ بجنوری کے اچھے دوستوں میں سے تھے اور علی کالج میں ساتھ ساتھ رہتے تھے۔ وہ ان کی صلاحیتوں کے مداح بھی تھے۔ چونکہ بھوپال علمی اور ادبی فضا کے لیے بہت سازگار علاقہ تھا اس لیے حمید اللہ خان کی فرمائش پر بجنوری نے ریاست بھوپال میں "مشیر تعلیمات" کا عہدہ قبول کرلیا۔ انھوں نے چھ ماہ کے لیے 500 روپے ماہوار مشاہرے پر یکم اکتوبر 1916 سے مشیر تعلیمات کے فرائض انجام دینا شروع کردیے۔ بعد میں ہر چھ ماہ بعد ان کی ملازمت کی توسیع ہوتی رہی۔ بجنوری کے آنے کے بعد بھوپال کی ادبی فضا مزید منور ہوگئی۔ بجنوری ہر محفل اور بزم کے روحِ رواں اور شعر و سخن کی محافل کی رونق تسلیم کیے جاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے قیام کے دوران وہاں کی علمی اور ادبی ترقی میں خاطر خواہ اضافہ ہوا۔ اس دوران بجنوری کو اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے بہت مواقع میسر ہوئے۔ انھوں نے اعلیٰ افسران کے ساتھ ریاست کے اضلاع اور مواضعات کے دورے کیے۔ وہاں کی تعلیمی سرگرمیوں کی صورت حال کا جائزہ لیا اور انتہائی غور و فکر کے بعد مفید اور مناسب نظامِ تعلیم کا لائحہ عمل مرتب کیا۔ بھوپال کے لیے انھوں نے 'قانون تعلیم جبریہ شہر بھوپال' کا مسودہ بھی تیار کیا جسے 'قانون تعلیم جبریہ شہر بھوپال' کے نام سے یکم جنوری 1918 کو سلطان جہاں نے منظوری دی اور اسے سرکاری گزٹ میں شائع کیا۔

بھوپال میں بجنوری کا دوسرا اہم کارنامہ ایک ایسے کالج کا قیام تھا جس میں متوسط طبقے کے طلبا کے لیے کم خرچ میں اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کا انتظام ہو۔ اس اسکیم پر نواب زادہ حمید اللہ خاں، عماد الملک سید حسین بلگرامی، حکیم اجمل خاں، مفتی محمد انوار الحق، جسٹس عبد الرحیم، بیرسٹر محمد نسیم اور سید علی امام اور عبد الرحمن بجنوری نے دستخط کیے۔ اس کالج کا نام سلطانیہ کالج تجویز کیا گیا۔ یہ کالج دہرہ دون میں قائم ہونا تھا جس کے لیے نواب سلطان جہاں نے چار لاکھ روپے دینے کی منظوری دی تھی۔ بجنوری نے اس کالج کے قیام کے اغراض و مقاصد پر تفصیلی بحث کے ساتھ منشور کا مسودہ مرتب کیا اور بجٹ بھی تیار کرلیا تھا لیکن انگریزی حکومت کے حکام کی تائید حاصل نہ ہونے کے سبب کالج کے قیام کا منصوبہ پایۂ تکمیل تک نہ پہنچ سکا۔ بھوپال قیام کے دوران بجنوری کی نظر سے "دیوان غالب" گزرا۔ اس پر انہوں نے مبسوط مقدمہ تحریر کیا، جو بعد میں "محاسن کلام غالب" کے نام سے شائع ہوا۔ "محاسن کلام غالب" میں گویا دریا کو کوزے میں بند کردیا گیا ہے اور آج بھی غالب پر اتنا کام ہونے کے باوجود اس پایہ کا مقالہ وجود میں نہیں آسکا۔ اس کے علاوہ انھوں نے کلامِ غالب کی تحقیق کرکے دیوان غالب کا ایک معیاری ایڈیشن بھی شائع کرنے کا منصوبہ تیار کیا۔

قیامِ بھوپال کے دوران ہی بجنوری نے انجمن ترقی اردو کو مفید اور کارآمد ادارہ بنانے کے سلسلہ میں رغبت دکھائی۔ انھوں نے اردو زبان وادب کے فروغ اور اردو کے علمی وادبی سرمایے میں اضافہ کرنے کی غرض سے بعض تجاویز پیش کیں۔ اس سلسلے میں وہ مولوی عبدالحق کو تعاون دیتے رہے، جس کا اعتراف مولوی عبدالحق نے انجمن کی 1916 کی رپورٹ میں کیا ہے۔

شادی:

عبدالرحمن بجنوری کی شادی 1908 میں ان کی ماموں زاد بہن جمیلہ بیگم سے ہوئی۔ یہ بجنوری کا ایک حسین فیصلہ تھا جس کے لیے انھوں نے اپنی شرافت نفس کا ثبوت پیش کیا۔ دراصل جمیلہ بیگم کی شادی ان کے چچازاد بھائی نصیرالدین سے ہوئی تھی لیکن سوئے اتفاق ایک سال کے بعد نصیرالدین کا انتقال ہوگیا۔ جمیلہ بیگم کے لیے یہ ایک المیاتی دور تھا، ایسے وقت میں بجنوری ان کے لیے رحمت بن کر آئے۔ انھوں نے اس خیال سے کہ ان کی زندگی اذیت نہ بن جائے، معاشرہ اور خاندان والوں سے مخالفت کر کے جمیلہ بیگم سے شادی کا فیصلہ کیا۔ چونکہ بجنوری ایک مصلح مزاج رکھتے تھے۔ اس سلسلے میں وہ سرسید سے متاثر تھے اور امت کی جو اصلاح کرنا چاہتے تھے اس کی ابتدا انھوں نے خود اپنے عمل سے کی۔

ادبی خدمات:

ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری ابتدا ہی سے انتہائی ذہین وفطین، طباع، متین اور غور وفکر کرنے والے انسان تھے۔ ان کو علم وادب کا ذوق اور شوق ورثے میں ملا تھا۔ ان کی ذہانت وفطانت کو وسیع مطالعہ نیز فلسفیانہ سوچ وفکر نے اس ذوق وشوق میں مزید اضافہ کر دیا۔ انھیں اردو سے بے پناہ محبت تھی اور اس کے سرمائے پر وہ فخر کرتے تھے۔ وہ اردو زبان کے عاشق اور اس کے ادبی سرمایے کے معتقد تھے۔ اس کے باوجود انھیں اردو زبان میں علمی وسائنسی نوعیت کے ذخیرے کے فقدان کا احساس بھی تھا۔ وہ اس کمی کو دور کرنے کے وہ خواہاں تھے تا کہ زبان علمی اور سائنسی معلومات سے بھی مالامال ہوسکے۔ اس سلسلے میں انھوں نے محض مشورے نہیں دیے بلکہ علمی موضوعات پر مقالات لکھ کر دوسروں کو اس جانب متوجہ کرنے کی سعی کی۔ اردو میں علمی موضوعات کے اضافے کے سلسلے میں انھوں نے مسئلہ ارتقا پر ایک تصنیف مرتب کرنے کا ارادہ کیا تھا۔ وہ 'انجمن اردوئے معلیٰ' سے وابستہ ہو کر اس کی سرگرمیوں میں حصہ لیتے تھے۔

عبدالرحمن بجنوری نے اپنی تحریری سرگرمیوں کی ابتدا ترجمے سے کی تھی۔ ان کا پہلا مضمون 'بیوی کا انتخاب' انگریزی مضمون کا ترجمہ تھا جو 'مخزن' کے مئی 1904 کے شمارہ میں شائع ہوا۔ یہ مضمون مقالات بجنوری میں شامل ہے۔ مخزن کے (جون 1904) شمارے میں ایک اور ترجمہ 'تحائف زندگی' کے عنوان سے شائع ہوا۔ وہ اردو میں علمی ذخیرہ کے اضافہ کے تحت ترجمے کے حامی تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جب 1907 کے اواخر میں علی گڑھ میں مولوی حمید الدین اور مولوی وحید الدین سلیم کی سرکردگی میں 'انجمن مترجمین' کے نام سے انجمن قائم ہوئی تو بجنوری نے اس کی پرزور تائید کی۔ انھوں نے اس میں اپنی شمولیت بھی درج کرائی۔ وہ انجمن ترقی اردو کے کاموں کے سلسلے میں ترجمے کی اہمیت وافادیت اور ضرورت پر مسلسل زور دیتے رہے۔ انھوں نے اس کا عملی ثبوت ٹیگور کی 'گیتانجلی' کے بعض حصوں کا ترجمہ کر کے دیا۔ ترجموں کے بعد ان کا تخلیقی مضمون 'بڈھا مصور' کے عنوان سے فروری 1905 کے مخزن میں شائع ہوا۔ مولانا حالی پر ان کا ایک تنقیدی مضمون رسالہ 'زمانہ' کانپور کے جنوری 1907 کے شمارے کی زینت بنا۔ علمی موضوعات پر ان کے بیشتر مقالات 'انجمن اردوئے

معلی، کی نشستوں میں پیش کیے گئے۔ مقالے کا سلسلہ 'مسئلہ ارتقااور مسئلہ کون' سے شروع ہوا تھا۔ یہ مقالہ بعد میں علی گڑھ منتھلی میں شائع ہوا۔ علمی موضوع کے سلسلے میں ان کا ایک مضمون علی گڑھ منتھلی میں شائع ہوا جس میں نظام عصبی اور مذہب کے مابین رشتے کو واضح کیا گیا ہے۔

بجنوری کی علمی، ادبی، تحقیقی، وتنقیدی صلاحیتیں 'باقیات بجنوری' (1940) میں دیکھی جاسکتی ہیں جو مکتبہ جامعہ نئی دہلی سے، پروفیسر رشید احمد صدیقی کے تعارف کے ساتھ شائع ہوئی۔ اس میں تین مضامین، 17 مکاتیب، اور 14 مکمل منظومات شامل ہیں۔ مضامین کے عنوانات (1) گیتانجلی (2) وضع اصطلاحات علمیہ اور (4) سیر لکھنؤ ہیں۔ بجنوری کی دوسری کتاب 'یادگار بجنوری' ہے، جسے ان کے فرزند نے مرتب کیا تھا۔ اس میں محمد فاتح فرخ کا مقدمہ شامل ہے جس پر 2 اپریل 1946 درج ہے۔ اس میں مولوی عبدالحق کا تعارف بھی شامل ہے۔ یہ مجموعہ سول اینڈ ملٹری پریس کراچی (Civil and Military Press,Karachi) سے شائع ہوا۔ اس میں دس مضامین، 11 مکاتیب، 3 نظمیں اور گیتانجلی عنوان کے تحت بعض اشعار اور مولوی عبدالحق کے نام ایک خط شامل ہے۔ زیر نظر کتاب میں شامل دس نگارشات کے عنوانات حسب ذیل ہیں: (1) اردو زبان کی ترقی کے متعلق چند خیالات (2) بیوی کا انتخاب (3) بڈھا مصور (4) مسئلہ ارتقااور مسئلہ کون (5) خواب (6) حالی (7) میل جول (8) لندن (9) مآخذ مذہب کی تحقیق (10) تحائف زندگی۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ 'باقیات بجنوری' اور 'یادگار بجنوری' میں بجنوری کی نگارشات اور تخلیقات کا بیشتر سرمایہ محفوظ کردیا گیا ہے۔ صرف تین تحریریں ایسی ہیں جو ان مجموعوں میں شامل نہیں ہیں، جو درج ذیل ہیں:

(1) 'سرویا میں اسلام' مطبوعہ ہمدرد دہلی 11، و13 / جون 1913

(2) 'بلغاریہ میں اسلام' مطبوعہ ہمدرد، 22، 24، و28 جون 1913

(3) 'مذہب وعلم' مطبوعہ رسالہ 'معلومات' لکھنؤ، شمارہ اکتوبر نومبر 1915

بجنوری نے اردو زبان کے علاوہ انگریزی اور جرمنی زبانوں میں بھی اپنی یادگار تخلیقات چھوڑی ہیں۔ وہ کئی زبانوں میں درک رکھتے تھے۔ ان کے ڈاکٹریٹ کا مقالہ 'اسلامی قانون کے ماخذات' (Sources of Islamic Juris-Prudence) جرمنی زبان میں ہے جس سے ان کی جرمنی شناسی کا ثبوت ملتا ہے۔ مثنویات اقبال پر ان کا فکر انگیز مقالہ ڈاکٹر نکلسن کے اسرارِ خودی کے ترجمے سے قبل ایک انگریزی رسالہ 'ایسٹ اینڈ ویسٹ' (بمبئی) میں اگست 1918 میں شائع ہوچکا تھا۔

عبدالرحمن بجنوری نے نثر کے علاوہ نظم میں بھی اپنے تخلیقی جوہر دکھائے ہیں۔ انھوں نے نظم گوئی کا آغاز طالب علمی کے زمانے میں کیا تھا۔ ان کی نظم 'قانون فنا' مخزن مارچ 1907 میں شائع ہوئی تھی لیکن ان کی شاعرانہ حیثیت ان کی وفات کے بعد سامنے آئی۔ انھوں نے ٹیگور کی گیتانجلی کا اردو میں ترجمہ کیا۔ "باقیات بجنوری" میں 14 نظمیں شامل ہیں۔ انھوں نے ترکی زبان کی نظموں کو بھی اردو میں منتقل کرنے کا کام کیا۔ عبدالرحمن بجنوری کی نظموں میں، معلم الملکوت، ناہید، ہندوستان، دعا، یادگل، موسیقی، مجذوب، صبح بنارس، بچے اور بڑے (یونانی گیت کا ترجمہ)، شمع وپروانہ، نٹ راجا، شیوجی کا رقص اور کوئل شاعری کی شعریات پر پوری اترتی ہیں۔ بجنوری کی طویل نظم "معلم الملکوت" اقبال کی نظم "جبریل وابلیس" سے دس سال قبل لکھی گئی۔ کہا جاتا ہے کہ اقبال نے نظم "معلم الملکوت" سے متاثر

ہو کر ”جبریل وابلیس“ لکھی تھی۔ علامہ اقبال نے بجنوری کو اسلامی تہذیب کا دانشور کہہ کر انھیں خراج تحسین پیش کی ہے۔

بیرسٹر آصف علی کے مضمون 'اوج سخن' میں بجنوری کی پانچ نظمیں (1) ناہید (2) ہندوستان (3) موسیقی (4) مجذوب (5) شمع وپروانہ کا ذکر ملتا ہے۔ اس کے علاوہ رسالہ 'اردو' میں بجنوری کی درج ذیل نظمیں شائع ہوئیں: 'نٹ راجا' جنوری (1924)، 'صبح بنارس' اپریل (1925)، 'معلم الملکوت' جولائی (1926)، 'اجنبی' جولائی (1928)، 'دعا' اگست (1927)، 'یادگل' عید نمبر (1927) اور 'داعیِ اجل' (ٹیگور کی تخلیق کا ترجمہ) عید نمبر (1928) کے 'نیرنگ خیال' لاہور میں شامل ہوئیں۔

نظم ناہید، ہندوستان، موسیقی، مجذوب، شمع وپروانہ، صبح بنارس، معلم الملکوت، اجنبی، دعا اور یادگل باقیات بجنوری میں شامل کی گئی ہیں جب کہ نٹ راجا باقیات بجنوری میں شامل ہے۔ 'داعی اجل' دونوں مجموعوں میں نہیں ہے۔ ان منظومات کے علاوہ 'باقیات بجنوری' میں 4 نظمیں شامل ہیں، جن کے عنوانات (1) بچے اور بڑے (2) ڈارون (3) بندے ماترم (4) ترکی قومی گیت ہیں۔ باقیات بجنوری میں مذکورہ نظموں کے علاوہ ایک قطعہ 'رنگ مانند بشب' ٹیگور کی گیتانجلی کے ترجمہ پر مشتمل چند شعر (جو گیتانجلی کے تبصرے میں شامل کیے گئے ہیں) اور بائیس اشعار اور ایک مصرع مزید شامل ہیں۔

مقالات اور منظومات کے علاوہ بجنوری کے مکاتیب ادبی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے مطالعے سے مصنف کی باریک بینی، غیر معمولی قوت مشاہدہ، وسعت نظری اور عمیق غور وفکر کے علاوہ ان کی مذہبی، تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی بصیرت کا پتہ چلتا ہے۔ چونکہ یہ خطوط دیار غیر سے لکھے گئے ہیں، اس لیے ان میں بیرون ممالک کے سیاسی، تمدنی اور ثقافتی معلومات اور حالات سے آگاہی ہوتی ہے۔ بجنوری کے وہ خطوط جو ہندوستان میں رہ کر علمی وادبی ہستیوں خصوصاً مولوی عبدالحق اور آصف علی وغیرہ کو ارسال کیے گئے ہیں وہ بھی ان کی علمی، ادبی اور زبان کے مختلف معاملات پر عمیق ووسیع اور سنجیدہ غور وفکر کے غماز ہیں۔ ان کے بیشتر خطوط باقیات بجنوری اور یادگار بجنوری میں شامل ہیں۔

وفات:

عبد الرحمن بجنوری کا قیامِ بھوپال کے دوران محض 33 برس کی کم عمری میں 7 نومبر 1918ء کو انتقال ہوا۔ انہیں بھوپال کی لال گھاٹی قبرستان میں سپرد خاک کیا گیا۔ ان کی موت انفلوئنزا میں مبتلا ہونے کے سبب واقع ہوئی۔ اس عہد میں انفلوئنزا کی وبا نے پوری دنیا کو اپنی گرفت میں لے رکھا تھا جس کی وجہ سے دنیا بھر میں دو کروڑ افراد جاں بحق ہوئے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ غالب نے وبائے عام میں مرنا پسند نہیں کیا تھا مگر ان کے نقاد اور مداح ڈاکٹر بجنوری اردو کے وہ اولین اہل قلم ہیں جن کا انتقال وبائے عام میں ہوا۔ انھوں نے بہت مختصر زندگی پائی لیکن اردو ادب کے لیے وہ صدیوں پر محیط کام چھوڑ گئے۔ اس مختصر مدت کے سبب گو ان کی نگارشات کا ذخیرہ کم ہے پھر بھی ان کی کاوشوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنی تحریروں میں نہ صرف شعر وادب کو موضوع بنایا بلکہ فلسفہ، مذہب، سیاست، سائنس، تعلیم، اخلاقیات، زبان اور اصطلاح سازی وغیرہ پر فکر انگیز افکار وخیالات پیش کیے۔ ان کا مزاج فلسفیانہ اور مطالعہ وسیع تھا۔ ان کا مشاہدہ عمیق اور نگاہ دوررَس تھی۔ انھوں نے جس موضوع پر بھی خامہ فرسائی کی اس کی تمام جزئیات اور نکات پر گفتگو کرتے ہوئے اس موضوع کا حق اس طرح ادا کر دیا کہ کوئی گوشہ تشنہ نہیں رہا۔ انھوں نے اپنی ذہانت، فکر انگیزی اور علم وادب کے عمیق ادراک وآگہی سے تنقید میں بھی

اپنی انفرادیت کا ثبوت پیش کیا۔ انھوں نے اپنی مختصر زندگی میں علم وادب کے میدان میں جو کارہائے نمایاں انجام دیے وہ ادبی تاریخ کی ایسی مثال ہے جس کی نظیر مستقبل قریب میں ملنا محال ہے۔ ڈاکٹر عبد الرحمن بجنوری علمی، ادبی، سیاسی، معاشرتی اور انتظامی امور کا ایک معتبر نام ہے۔ وہ بیک وقت باریک بیں محقق، نکتہ رَس ناقد، اعلیٰ مفکر، بے مثال مدبر، ماہر قانون داں، ماہر تعلیم، شعلہ بیاں مقرر، بلند پایہ مترجم، صاحبِ طرز نثر نگار اور شاعر تھے۔

15.2 'محاسن کلام غالب' کا تعارف

کلام غالب کا ایک نسخہ دیوان غالب جدید بھی ہے جو عرف عام میں نسخہ حمیدیہ کے نام سے مشہور ہوا۔ یہ بات اس وقت کی ہے جب عبد الرحمن بجنوری ریاست بھوپال میں 'مشیر تعلیمات' کی حیثیت سے مقیم تھے۔ انہیں دنوں وہ انجمن ترقی کی طرف سے شائع ہونے والے دیوان غالب کے نسخے کی ترتیب و اشاعت کا کام بھی انجام دے رہے تھے۔ اس کام کا مقصد مرزا کے گم شدہ کلام کو تلاش کرنا اور غالب کی شاعری کے مختلف پہلوؤں پر مضامین لکھوانا تھا۔ اس نسخے میں مرزا غالب کا وہ کلام شامل ہے جو انہوں نے اپنا دیوان چھپواتے وقت رد کر دیا تھا، لیکن اس کے شائع ہونے سے قبل ہی بجنوری کا انتقال ہو گیا اور نسخہ حمیدیہ کا کام مفتی انوار الحق کے سپرد کیا گیا۔ اس نسخے کے سرورق کے بعد نواب حمید اللہ خان کا سرنامہ ہے۔ اس کے بعد مفتی انوار الحق کی تمہید اور 'عبد الرحمن بجنوری مرحوم' کے عنوان سے ان ہی کے تاثرات ہیں۔ بعد ازاں عبد الرحمن بجنوری کا وہ مضمون ہے جسے نسخہ حمیدیہ سے قبل رسالہ اردو میں شائع کیا جا چکا تھا اور کتابچہ کی صورت میں بھی منظر عام پر آ چکا تھا۔

حالی نے غالب تنقید میں کلام غالب کا موازنہ فارسی شعرا سے کیا اور مقدمہ یادگار غالب میں غالب کی شاعری میں مغربی خصوصیات تلاش کیں۔ حالی کی غالب تنقید مشرقی اور مغربی دونوں تھی۔ حالی کے مطابق غالب کی فارسی شاعری اہل زبان اور ایرانیوں کے ہم پلہ تھی، بلکہ فارسی محاورہ ولفظیات کے التزام میں ان سے بڑھ کر تھی۔ لیکن فکری اعتبار سے ان کا کلام ایرانی شاعری کے جھوٹ اور مبالغہ سے مختلف جدید زمانہ کے مغربی نظریات کے مطابق تھا۔

بجنوری مغربی علم وادب، فلسفہ اور موسیقی ومصوری سے واقف تھے اور اس کے اہل تھے کہ غالب تنقید کا رخ مغرب کی طرف موڑنے میں ایک اہم کردار ادا کر سکیں۔ چنانچہ بجنوری نے غالب کا مطالعہ ایک آفاقی اور جدید شاعر کے روپ میں کیا اور اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ کلام غالب کا موازنہ مغربی شعرا کے کلام سے کریں۔ اس طرح یہ کتاب حالی کی یادگار غالب کا تسلسل بھی رہی اور اس سے آگے کی کڑی بھی اور اس سے مختلف بھی۔ بجنوری کی یہ کتاب غالب تنقید بلکہ اردو تنقید میں ایک سنگ میل ثابت ہوئی۔ اسے پڑھ کر لوگ عظمت غالب کے معترف بھی ہوئے اور متحیر بھی، کیوں کہ اس میں کلام غالب کا مطالعہ بردوش وولولہ عقیدت اور یقین واعتماد کے ساتھ کرایا گیا تھا۔ غالب تنقید کے میدان میں 'یادگار غالب' کے بعد 'محاسن کلام غالب' اہم کتاب ہے۔ اس کتاب میں درج ذیل موضوعات ہیں:

- کلام غالب کی الہامی کیفیت اور آفاقیت
- کلام غالب کی موسیقیت
- غالب کی شاندار عظمت کا امتیاز
- غالب کی پرکشش مشکل پسندی
- الفاظ سازی کا کمال
- خود آفرید تشبیہات و استعارات کا استعمال
- غالب کی شاعری میں مصوری
- غالب اور مضامین فطرت
- سہل ممتنع اور حسیت
- فلسفہ وحدت الوجود
- روح اور مادہ
- مذہب
- اصل حیات
- موت
- خندہ
- تشکیک
- شراب و عشق
- محاکات

ان موضوعات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بجنوری نے اپنے مقدمہ کے تقریباً نصف حصہ میں غالب کے فن اور باقی نصف حصہ میں کلام غالب میں موجود فلسفہ کا جائزہ لیا ہے۔ مقدمہ کا اسلوب ، توضیحی اور تقابلی ہے۔ بجنوری بیش تر موضوعات کی ابتدا کسی ادعا سے کرتے ہوئے اس کی وضاحت کرتے جاتے ہیں۔ساتھ ہی حسب موقع وہ غالب کا اکابر شعرا اور دوسرے فن کاروں سے موازنہ بھی کرتے جاتے ہیں۔

نفس مضمون کے لحاظ سے پورے مقدمے کو تین بڑے حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔پہلا اور اہم حصہ براہ راست غالب کے فکر وفن سے تعلق رکھتا ہے۔دوسرے حصے میں دیگر شعرا اور فن کاروں کے حوالے ہیں اور تیسرے کا تعلق شعر وسخن، فکر و فلسفہ اور حیات و کائنات کے مجموعی مسائل سے ہے۔

15.3 'محاسن کلام غالب' کا تنقیدی جائزہ

اردو میں جمالیاتی تنقید کی ابتداء عبدالرحمٰن بجنوری سے کی ہوتی ہے۔ بجنوری نے بہت تھوڑا سا تنقیدی سرمایہ چھوڑا ہے۔ ان کی دو کتابیں، **محاسن کلام غالب** اور **باقیات بجنوری** کے عنوان سے ہمارے پیش نظر ہیں۔ تنقیدی اعتبار سے باقیات بجنوری اتنی اہم نہیں۔ اس کے مضامین میں محض گیتا انجلی پر لکھا ہوا مضمون کسی حد تک تنقیدی اہمیت کا حامل ہے لیکن 'محاسن کلام غالب' میں بجنوری اپنی تمام تر ناقدانہ صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں۔ انہوں نے کچھ تنقیدی معیار بھی وضع کیے ہیں جن کے تحت وہ غالب کے اشعار کو پرکھتے ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ محاسن کلام غالب قطعی داخلیت پر مبنی ہے اور بجنوری کو غالب میں وہ محاسن نظر آتے ہیں جو دوسروں کے لیے ان کے کلام کی خصوصیات نہیں ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ بجنوری غالب سے اتنے متاثر ہیں کہ ان کے آگے وہ کسی دوسرے کو شاعر نہیں گردانتے۔ یہ بات غور کرنے کی ہے کہ بجنوری غالب سے اس درجہ متاثر کیوں ہیں؟ یہ محض ذاتی پسند کا مسئلہ ہے یا کلام غالب میں واقعی ایسے محاسن ہیں جن سے متاثر ہوئے بغیر کوئی ذی شعور شخص نہیں رہ سکتا۔

یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ بجنوری سے قبل اردو ادب کو انگریزی نقد کے معیارات کے مطابق پر کھا جا رہا تھا۔ جدیدیت کی تحریک کے تمام نقاد و شاعر انگریزی ادب کے دلدادہ تھے اور یہ رویہ نو آبادیاتی تاثر (Colonial Hegemoney) کا نتیجہ تھا۔ انگریزوں کی حکمرانی کے باعث ہندوستانی اپنے ادب کو کمتر اور فضول سمجھنے لگے تھے۔ حالی جیسے دیدہ ور اور دانش مند لوگ اس حکمرانی کے غلبے سے باہر نہ آسکے اور اس قسم کا ادب پیدا کرنے پر زور دینے لگے جو انگریزی اصولِ انتقاد پر مبنی تھا۔ ادب کی ہئیت اور مواد دونوں متاثر ہوئے۔ نظم کی مختلف روایتی شکلیں مثلث مخمس، ترجیع بند، مثنوی اور غزل وغیرہ ناکام ہیئتیں خیال کی گئیں اور اس ادبی سرمائے سے گریز کیا۔ حالی نے غزل کو محض قصہ گل وبلبل اور داستان حسن و عشق خیال کیا۔

آگے بڑھے نہ قصہ عشقِ بتاں سے ہم
سب کچھ کہا مگر نہ کھلے رازداں سے ہم

غزل پر ان اعتراضات کے باعث ترسیل کے لیے جدید ذرائع اظہار تلاش کیے گئے۔ اب غزل کی جگہ نظم معریٰ (Blank Verse) اور نظم آزاد (Free verse) نے لی۔ مشاعروں میں طرحی اور موضوعاتی نظمیں کہی جانے لگیں۔ ان طرحی نظموں کا موضوع عام طور پر کوئی فطری منظر جیسے برسات یا سماجی مسئلہ ہوتا تھا۔ کلیات حالی میں ان عنوانات پر بہت سی نظمیں شامل ہیں مثلاً مسلمانوں کی تعلیم، برکھا رت، نشاط امید اور حب وطن وغیرہ۔ یہ تبدیلی بھی یقینا انگریزی ادب کے اثر اور انگریزوں کے تسلط کے سبب نظر آتی ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ ہمیں اپنے ادیب اور نقادوں کے یہاں رومانوی رویہ بھی نظر آتا ہے جس کے تحت انگریزوں

کی حکمرانی کے خلاف ماضی میں فرار کا رویہ دکھائی دیتا ہے۔حالی ہی کی مثال لیجیے کہ جو ایک طرف روایتی ادب سے گریز کرتے ہیں اور دوسری طرف مسلمانوں کو ان کا روشن اور تابناک ماضی یاد دلاتے ہیں۔یہ رویہ لاشعوری تھا۔انگریزوں نے مسلمانوں سے حکومت حاصل کی تھی۔اس کے سبب ان میں شکست خوردگی کا احساس پیدا ہو گیا تھا۔اس احساس کے باعث مسلمان ایک طرف تو انگریزوں سے مغلوب و سرشار تھے اور دوسری طرف ان سے متنفر بھی تھے۔جدیدیت کے اثر کے تحت شاعر وادیب اور نقادوں نے انگریزوں کے تئیں اس نفرت کو کم کرنے کی کوشش کی جس میں سرسید اور ان کے رفقاء نے خاص کردار ادا کیا۔دوسری طرف یہ بھی کاوش ہوئی کہ مسلمانوں کو شرمساری کے تاریک گوشے سے باہر نکلنا چاہیے۔اس کے لیے ان کا تابناک ماضی کو یاد دلایا گیا۔حالی کی مسدس "مد و جزر اسلام" کا یہی مقصد تھا۔یہاں سے ادب میں ایک مقصدیت کا رویہ شروع ہوا جو انگریزی ادب کے اس رویے کی نفی تھا جس کے تحت ادب برائے ادب یا فن برائے فن کی تحریک جلا پاتی ہے۔حالی کے ساتھ ساتھ ان کے دیگر ہم عصروں میں بھی یہ رویہ دکھائی دیتا ہے۔اس دور کا ہر مشہور ادیب چاہتا تھا کہ مسلمانوں کو اس ذلت سے نکالا جائے۔سرسید اور ان کے رفقائے کار اس کام میں یقیناً بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے۔وہ چاہتے تھے کہ مسلمانوں کو انگریزی تعلیم سے روشناس کرایاجائے کیونکہ یہی طریقہ ترقی کا باعث ہے۔

ہندوستانیوں کے علاوہ ایک گروہ بیرونی ادیبوں اور مورخوں کا تھا جو ہندوستان کے ادبی سرمائے سے باہر کے لوگوں کو روشناس کرانا چاہتا تھا۔ان میں سے بعض نے اس کام کو بخوبی انجام دیا۔گارساں دتاسی، گریرین اور بانیان فورٹ ولیم کالج اس امر میں پیش پیش رہے۔کیوں کہ ان کے یہاں تسلط (Hegemony) کا رویہ نہیں پایا جاتا ہے اس لیے انہوں نے بیش بہا مطالعہ کیا اور بے لاگ تنقید کی۔ان کی کاوشوں سے یہ ثابت ہوا کہ ہمارا روایتی ادب محض قصۂ گل و بلبل نہیں بلکہ اس سے آگے بہت کچھ ہے۔ان مغربی مصنفین نے اس ادبی سرمائے میں وہ نکات تلاش کیے جن کی طرف ہمارے ناقدوں کی نظر کبھی نہیں گئی تھی۔ان کاوشوں سے ہمارے ادبی سرمائے کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوا۔منزلت بڑھی اور احترام کا جذبہ پیدا ہوا۔نتیجتاً ہندوستانیوں نے بھی دوبارہ اس سرمائے پر توجہ کی۔عبد الرحمن بجنوری اسی قبیل کے نقاد ہیں۔

بجنوری کی تمام تر داخلیت تاثراتی اور رومانوی رویے کے باوجود قابل قدر ہیں۔انہوں نے غالب کو مختلف مغربی اور مشرقی شاعروں ادیبوں اور فلسفیوں سے بہتر خیال کیا۔اس کا سبب ہمارے خیال میں یہ بیان کرنا تھا کہ ہمارے پاس بھی وہ ادبی سرمایہ ہے جس پر ہم ناز کر سکتے ہیں۔غالب ان میں سے ایک ہیں۔نہ صرف بجنوری بلکہ غالب کے بہت سے ایسے پرستار ہیں جو ان کو دنیا کا اگر عظیم ترین نہیں تو عظیم شاعر ضرور خیال کرتے ہیں اور اس میں بڑی حد تک حقیقت بھی ہے۔

بجنوری نے غالب کے یہاں جو کچھ تلاش کیا وہ محض خیال آرائی نہیں۔غالب کی شاعری سے ظاہر ہے کہ ان کے اشعار میں ایسے امکانات ہیں جن کو تلاش کیا جانا چاہیے۔بجنوری نے ان امکانات میں سے کچھ تلاش کیے ہیں، مزید تلاش کیے جا سکتے ہیں۔اس سے کوئی اختلاف نہیں ہو سکتا کہ غالب ایک بھر پور شاعر ہے جس کے یہاں زندگی ہے اور زندگی نئے نئے زاویے اور امکانات پر محیط ہے۔

جمالیاتی تنقید پر لکھنے والے اکثر لوگوں نے محاسن کلام غالب کے پہلے جملے یعنی "ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، مقدس وید اور دیوان غالب، اور لوح سے تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں، کون سا نغمہ ہے جو اس زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں ہے" کو تاثراتیت اور داخلیت کی صریحی مثال بتایا ہے اور خیال کیا ہے کہ بجنوری غالب کے بارے میں اپنے تاثرات کو بالمبالغہ بیان کرتے ہیں۔اس رائے سے کسی حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے لیکن بہر حال اس کو تاثراتیت کی بدنما مثال نہیں کہا جا سکتا۔صرف بجنوری ہی نہیں بہت سے لوگ شاعری کو الہام تسلیم کرتے ہیں۔اقبال کہتے ہیں کہ شاعری پیغمبری کے علاوہ کچھ نہیں۔اگر ایسا ہے تو اس کے الہامی ہونے میں کسی کو کلام نہیں ہو سکتا ہے۔ بہت سے صوفیائے کرام کے اقوال سے بھی اس کی صداقت کا سراغ ملتا ہے۔رومی نے جو کچھ مثنوی معنوی میں کہا، سب الہامی خیال کیا گیا۔بیشتر لوگوں نے اس کو ایک ولی کے ذہن کی تخلیق قرار دیا۔

Wordsworth نے جب Lyrical Ballad کے دیباچے میں اپنے شدید احساسات کے اچانک بہاؤ کو شاعری کہا

"Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings."

تو اس کا مقصد یہی بیان کرنا تھا کہ شاعری نوعیت کے اعتبار سے الہامی ہے۔تھامس کارلائل نے اپنے مضمون On Heroes, Hero-worship میں پیغمبروں کی مختلف اقسام بیان کیں جن میں سب سے کمتر درجے کا پیغمبر شاعر ہے۔اس سے بھی شاعری کے الہامی ہونے کے دعوے کو جلا ملتی ہے۔ خلیل جبران نے اپنی کتاب The Prophet میں اس قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ان کے علاوہ بھی ایسے بہت سے اہم نام ہیں جو شاعری کو الہامی کردار کا حامل مانتے ہیں۔

مذکورہ بالا سطور میں ان تمام مصنفین کا تذکرہ محض یہ واضح کرنے کے لیے کیا گیا کہ بجنوری غالب کے دیوان کو الہامی تسلیم کر کے کسی ناقدانہ جرم کے مرتکب نہیں ہوئے۔رہی تاثر کی بات تو وہ محض اتنی ہے کہ بجنوری شاعری کی یہ الہامی خصوصیت دیگر شعراء میں کیوں نہیں دیکھتے۔یہ سوال محض ذاتی نوعیت کا ہے۔داخلیت سے کوئی بھی نقاد کتنا ہی بچنا چاہے گریز نہیں کر سکتا۔اس کی ذاتی پسند و ناپسند کسی حد تک اس کے نقد سے ظاہر ہو جاتی ہے اور یہی اصل میں وہ عنصر ہے جو تنقید کو تخلیق بنا دیتا ہے۔عبد الرحمٰن کی تنقید کہیں قواعد و ضوابط کے تحت نہیں ہوتی۔وہ نقد کے جو بھی معیار طے کرتے ہیں ان کے خالق خود ہیں۔ لہٰذا ان کی تنقید تخلیقی تنقید ہے اور یہ ایک مثبت رویہ ہے۔پہلے سے طے شدہ اصولوں کے تحت کسی ادب پارے کو پرکھا بھی نہیں جانا چاہیے۔

بجنوری کے محولہ بالا جملوں کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔پہلا حصہ "ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں وید مقدس اور دیوان غالب" تاثراتی یا داخلی ہو سکتا ہے۔بیشتر ناقدین نے اس کا تو اعتراف کیا ہے لیکن اس حصے کے حسن الفاظ پر غور نہیں کیا جس سے بات میں وزن اور چاشنی پیدا ہوتی ہے۔جہاں تک ویدوں کا تعلق ہے ان کے مقدس یا الہامی ہونے میں کسی کو کلام نہیں تو پھر یہ اعتراض محض دیوان غالب پر صادر ہوتا ہے۔شاعر اکثر اپنے کلام کو الہام

سے تعبیر کرتے ہیں۔غالب خود کہتے ہیں:

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

انیس نے کہا:

لگا رہا ہوں مضامین نو کے پھر انبار
خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو

حالی جب آخری مرتبہ لاہور گئے اور ضعف کے سبب انجمن حمایت اسلام کے جلسے میں اپنا کلام علامہ اقبال کو پڑھنے کو کہا، اس پر علامہ نے فی البدیہہ یہ شعر کہا:

گویا کہ مَیں نبی ہوں اشعار کے خدا کا
الہام بن کے اترا مجھ پر کلام حالی

اسی طرح ولیؔ، میرؔ، سوداؔ کے یہاں اپنے کلام کے بارے میں اس قسم کے خیالات ان کے دواوین میں جگہ جگہ بکھرے ہوئے ہیں تو پھر محض بجنوری کے اس خیال کو قابل اعتراض کیوں سمجھا جائے اور محض تاثراتیت کہہ کر کیوں مسترد کیا جائے۔ عربی اور فارسی دونوں کے اصول انتقاد میں آمد اور آورد کی بحث پرانی ہے۔ گو کہ بعض لوگوں نے آورد کو بہتر خیال کیا ہے پھر بھی شاعری میں اکثریت آمد کے حق میں ہے اور اسی کو شاعری کی روح خیال کیا جاتا ہے۔ آمد یقیناً الہام کے علاوہ کچھ اور نہیں ہے۔

جملے کا دوسرا حصہ "لوح سے تمت تک جو مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں، کون سا نغمہ ہے جو اس زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں ہے۔" قطعی لائق اختلاف نہیں۔ اس کو محض تاثر یا داخلیت سمجھنا صرف بجنوری کے ساتھ ہی نہیں غالب کے ساتھ بھی نا انصافی ہے۔ وہ تمام نقاد جنھوں نے غالب کا بھر پور مطالعہ کیا ہے، سب اس بات پر متفق ہیں کہ غالب زندگی کا شاعر ہے اور ایسا شاعر ہے جس کے یہاں زندگی کا ہر پہلو اور اس سے متعلق تجربہ ملتا ہے۔ لہذا بجنوری جب اس کو اس عہدے پر فائز کرتے ہیں تو کچھ عجیب بات نہیں۔ غالب کو محض حزن و ملال اور غم و آلام کا شاعر نہیں کہا جا سکتا۔ نہ ان کو شوخی وظرافت کا شاعر کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی انہیں مسرت و انبساط کے نغمے الاپنے والا مغنی کہا جا سکتا ہے۔ غالب کے یہاں بیک وقت غم کی شدت بھی ہے، احساس کی کسک بھی ہے، شوخی وظرافت کا عنصر بھی ہے اور مسرت و انبساط کے نغمے بھی ہیں، ناز و ادا بھی ہے تغافل و تکرار بھی ہے، روٹھنا منانا بھی ہے۔ ان کا محبوب گوشت پوست کا چلتا پھرتا انسان ہے، وہ کسی دوسری دنیا کی شے نہیں ہے۔ وہ تقصیر بھی کرتا ہے، شرمندہ بھی ہوتا ہے، وہ روستم بھی ہیں، وفا شعاری بھی ہے اور چھیڑ چھاڑ بھی کرتا ہے۔ اس بنیاد پر غالب اردو کے دوسرے شاعروں سے مختلف اور منفرد ہے۔ بجنوری کا خیال صحیح ہے کہ غالب کا مختصر دیوان بہت سے شعراء

کے ضخیم دواوین سے بہتر ہے۔اس میں زندگی کے ہر پہلو کا تجربہ ہے اور اس سے کوئی منکر نہیں ہو سکتا۔نیز یہ بھی کہ کسی دوسرے شاعر کے یہاں تجربے کی اتنی مختلف شکلیں (varieties) نہیں ملتیں۔

الہامی ہونے کے ساتھ ساتھ بجنوری ، غالب کی ایک اور خصوصیت کی طرف بھی توجہ دلاتے ہیں۔غالب کا مطالعہ کرنے والے تمام نقاد ان کی فصاحت و بلاغت سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔شاعری کے اصول انتقاد میں علم بدیع کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔جاحظ، ابن رشیق، ابن قتیبہ، جرجانی اور بہت سے عربی و فارسی نقادوں نے علم بدیع پر اظہارِ خیال کیا اور اس کو حسن کلام کا لازمی جزو بتایا ہے۔

فصاحت وبلاغت کامفہوم الفاظ کا صحیح استعمال ہے۔بہت سے مغربی نقاد(پیٹر،سوسئیر)اس بات پر متفق ہیں کہ الفاظ ایک دوسرے کے مترادف نہیں ہوتے۔ہرلفظ کااپنااستعمال ہے،اس کے اپنے معنی اور جگہ ہیں۔بلاغت کے معنی ہیں کہ لفظ کواس کی صحیح جگہ اور صحیح مفہوم میں استعمال کیاجائے،جوشاعراس کا خیال رکھتے ہیں ان کاکلام حسن الفاظ سےمزین ہوتاہے۔غالب کے یہاں بجنوری کویہ خصوصیت بدرجہ اتم نظر آتی ہے۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب کے اشعارمیں ہرلفظ اپنی جگہ پرنگینے کی حیثیت رکھتاہے۔ایسامحسوس ہوتاہے کہ غالب نےجولفظ جہاں استعمال کیا وہیں استعمال ہونا چاہیے، جس مفہوم میں استعمال کیااس سے بہتر مفہوم میں اسے استعمال نہیں کیاجاسکتا۔یقیناً یہ خصوصیت دیگر شاعروں کے یہاں بھی موجودہےلیکن غالب کے یہاں معیاربلاغت قدربلندہے۔بعض اوقات انہوں نےاپنےالفاظ خودتراشے ہیں۔ایسامحسوس ہوتاہےگویاصحیح مفہوم کے لیے صحیح تراشے ہوئےالفاظ ہیں۔بجنوری نےغالبؔ کی شاعری کوبوطیقاکےاصولوں کے مطابق پرکھنے کی کوشش کی ہے۔بوطیقا دوسری قسم کی شاعری کے ضابطوں سےبحث کرتی ہےجن ضابطوں کااطلاق غالب کی شاعری پرنہیں کیاجا سکتا۔غزل اور رزمیہ شاعری الگ الگ ہیں۔تاہم غالب کے کلام میں غنائیت کی طرف اشارہ کرنا یقیناً صحیح ہے۔

غالب اورگوئٹے کا موازنہ کرنے سے قبل عبد الرحمن بجنور کی اس وقت کی نسل پر ایک جائز اعتراض کرتے ہیں۔ ان کےخیال کے مطابق تنازع للبقاءکےسبب لوگ انگریز اور انگریزی سے اس درجہ متاثر ہیں کہ وہ اپنے ادب اوراپنی شاعری کوانگریزی اصول انتقادپرپرکھتے ہیں۔یہ نادان نہیں جانتےکہ وہ اس عمل میں شدید غلطی کرتے ہیں۔غالب کامقابلہ شیکسپیر، ٹینیسن اوردیگرشعراسے کرتے ہیں اورخوش ہوتے ہیں۔بجنوری کایہ خیال بالکل درست ہے۔انگریزی ادب کے اصول انتقاد مشرقی ادب کےپرکھنےکےمعیارنہیں ہوسکتے۔مزاجاً دونوں میں بعدالمشرقین ہے لیکن اپنی اسی تصنیف میں تھوڑی دیربعدوہ غالب کاگوئٹےسےموازنہ کرتے ہیں۔اس موازنے میں وہ کسی حد تک حق بجانب ہیں اس کا فیصلہ اردواورجرمن جاننے والا کوئی عالم ہی کر سکتا ہے۔لیکن بجنوری جو اعتراض اپنے ہم عصروں پر کرتے ہیں اس کی کوئی اساس نہیں رہ جاتی۔

بلاشبہ غالب اور گوئٹے دونوں ہی بڑے شاعر تھے لیکن یہ خیال کہ دونوں پر شاعری ختم ہوگئی، محض داخلیت ہے اورکچھ نہیں۔شاعری اپنے اندر لامتناہی امکانات رکھتی ہے،کسی پراس کاختم ہوجانابعیدازقیاس ہے۔اس جملے کا صرف یہ مفہوم ہوسکتاہےکہ دونوں بہت بڑے شاعرہیں اوران جیسا شاعران کی زبان میں دوسراپیدا نہیں ہوا۔بجنوری کا خیال صحیح ہے کہ

گوئٹے جرمن کا عظیم ترین شاعر ہے۔اردو اور فارسی ادب میں اگر کسی سے اس کا مقابلہ کیا جا سکتا ہے تو شاید وہ غالب ہے۔ گوئٹے کی شاعری میں غالب کی طرح زندگی کے مختلف رنگ اور تجربات موجود ہیں۔دنیا کے ہر نقاد نے گوئٹے کی فضیلت کو تسلیم کیاہےلیکن غالب اور گوئٹے کے موازنے میں ایک مشکل یہ ہے کہ گوئٹے ڈرامائی شاعر ہےاور غالب خالص غزل کا شاعر ہے۔ڈرامائی شاعری میں نظم کا عنصر ہوتاہےاس میں تسلسل،مرکزیت اور کردار سازی کا عمل ہوتاہے۔غزل کی طرح کا کوئی عنصر نہیں ہوتا۔تاہم گوئٹے ایک بڑا شاعر ہے اور اس لیے غالب سے مماثل ہے کہ اس کے یہاں زندگی کے مسائل ہیں۔غالب کی طرح غم وآلام،مسرت وانبساط،شوخی وظرافت،گریہ وزاری،جبر وقہرغرض کہ ہر قسم کے جذبات گوئٹے کی شاعری میں بھی ملتے ہیں۔بجنوری انہیں تمام بنیادوں پر غالب کا گوئٹے سے موازنہ کرتے ہیں:

"غالب اور گوئٹے دونوں کی ہستی انسانی تصور کی آخری حدود کا پتہ دیتی ہے۔شاعری کا دونوں پر خاتمہ ہو گیاہے۔عتیق اور جدید خیالات، حقیقت اور مجاز، قدرت اور حیات کی کثرت ان کے دماغوں میں وحدت میں منتقل ہو کر وجود پاتی ہے۔وہ دونوں اقلیم سخن کے شہنشاہ ہیں۔تہذیب، تمدن، تعلیم، تربیت، فطرت گوئی، زندگی کا کوئی ایسا پہلو نہیں جس پر دونوں کا اثر نہ پڑا ہو۔"

بجنوری محاسن کلام غالب میں ایک نہایت اہم بحث کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو تنقیدی اعتبار سے بھی اہم ہےاور عالمانہ اعتبار سے بھی۔بجنوری کے خیال میں زبان ارضی ہےاور شاعری سماوی یعنی زبان جسم ہےاور شاعری روح،لیکن سوال یہ پیدا ہوتاہے کہ کیا زبان اظہار کی مکمل قدرت رکھتی ہے؟بجنوری کے خیال میں شاعری جو کہ روحانی فعل ہے، صفحہ قرطاس تک آتے آتے تبدیل ہو جاتا ہے یعنی جو کچھ روح محسوس کرتی ہےاس کا مکمل طور پر تو کیا بہت کم اظہار ہوپاتاہے۔گویا کوئی بھی زبان خیال کے پورے طور پر اظہار کی قدرت نہیں رکھتی۔یہی سبب ہے کہ اکثر شاعری میں اشکال کا عنصر آجاتاہے۔عوام الناس شعر کی تہہ تک نہیں پہنچ پاتے۔شاعر پر اضمحلال اور ہذیان کا الزام لگاتے ہیں۔اپنی کوتاہی شاعر کے سر منڈتے ہیں۔غالب اور گوئٹے دونوں ہی پر اس قسم کے الزام لگائے گئے۔بالخصوص گوئٹے کے فاؤسٹ(Faust, a Tragedy) کے دوسرے حصے پر ان اعتراضات کا اطلاق ہوتا ہے۔گوئٹے کا خود کا خیال ہے کہ تاریکی ہی ادب کی اصل ہے یعنی وہی بامعنی ہے۔اسی میں تہہ داری ہے۔غالب بھی اپنی اس مشکل پسندی سے واقف ہیں وہ زبان کی اس بے چارگی سے بخوبی واقف ہیں اور جانتے ہیں کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں، زبان ساتھ نہیں دیتی۔بجنوری اس شعر کی مثال دیتے ہیں۔

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
سن سن کے اسے سخنوران کامل
آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل و گرنہ گویم مشکل

لیکن اس کے علاوہ بھی غالب نے کئی اور جگہ ترسیل کی ناکامی کا اظہار کیا ہے۔

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

غالب واقف ہیں کہ جتنا اظہار ہوتا ہے اس کی بھی ترسیل دوسروں تک نہیں ہو پاتی لہذا خاموشی اظہار سے بہتر ہے کہ اس سے احساس کی گہرائی اور گیرائی تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔زبان کا یہی افلاس ہے کہ شاعر کو اظہار کے لیے اصناف کی ضرورت پڑتی ہے اور پھر وہ کبھی کبھی شاعری سے صناعی کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔

بجنوری اپنے اصول انتقاد میں شاعری کا مقابلہ فنِ تعمیر اور فن موسیقی سے کرتے ہیں۔ان کا خیال درست ہے کہ فنون لطیفہ میں شاعری ، مصوری اور موسیقی ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں۔فن تعمیر میں سنگ و خشت مادہ ہیں، شاعری میں یہی درجہ الفاظ کا ہے۔شاعر انہیں کے ذریعے شعر کی عمارت تعمیر کرتا ہے۔غور و خوض کے بعد اس کے خدوخال درست کرتا ہے اس لیے ایک ایک لفظ اپنی جگہ پر اہم ہے۔الفاظ میں پوری طرح اظہار کی قدرت نہیں ہوتی اس لیے پیچیدہ اور عمیق خیالات کے لیے اکثر شاعروں کو الفاظ تراشنے ہوتے ہیں۔غالب نے یہ کام بخوبی انجام دیا ہے مثلاً جو ہر اندیشہ ، گلبانگ تسلی، دام شنیدن وغیرہ۔سمجھا جا سکتا ہے کہ غالب کے عمیق خیالات کے لیے ان کو اس الفاظ سازی کی واقعتاً ضرورت تھی۔نیز یہ کہ وہ محض اساتذہ کی پیروی نہیں کر رہے تھے بلکہ اپنے اظہار کے لیے اپنی زبان استعمال کر رہے تھے۔

فن تعمیر کے علاوہ شاعری مصوری سے بھی مماثلت رکھتی ہے۔رنگ و آہنگ کی بنیاد پر کوئی بھی شناسا تصویر کے دور، اس کے خالق اور اس کی نوعیت سمجھ سکتا ہے۔مصری، اطالوی یا ہندی تصاویر خود اپنے رنگ و آہنگ کی بنیاد پر اپنے علاقے کا اعلان کرتی ہیں۔یہی حال شاعری کا ہے۔الفاظ و آہنگ کی بنیاد پر دانشور پہچان سکتے ہیں کہ وہ کس کی شاعر کا کلام ہے۔ہر شاعر اپنے الفاظ اپنے اعتبار سے استعمال کرتا ہے۔چونکہ الفاظ جسم اور خیال مواد ہے لہذا جسم کا تعین مواد کے اعتبار سے ہوتا ہے۔جس قدر عمیق و دقیق خیال ہو گا اسی قدر الفاظ مشکل ہوں گے۔غالب کے یہاں یہ امتزاج بخوبی دیکھنے کو ملتا ہے نیز یہ کہ ترسیل کی لا امکانیت کی وجہ سے اکثر شاعر ضائع کا سہارا لیتے ہیں۔غالب نے بھی تشبیہ و استعارات کو خوب برتا ہے۔

صنائع کا بنیادی کام معنی آفرینی اور کلام میں حسن پیدا کرنا ہے۔اس کے لیے ضروری ہے کہ تشبیہات و استعارات اور دیگر صنائع بر محل اور موضوع کے اعتبار سے استعمال کیے جائیں۔انہیں اظہار میں معاون ثابت ہونا چاہیے۔نیز ان میں کشادگی کا عنصر استعمال ہونا چاہیے۔جتنا انہیں پھیلایا جائے ان میں اسی قدر معنی دریافت ہونے چاہیے۔ غالب کے تشبیہ و استعارات میں یہ خصوصیت ملتی ہے۔

غالب کی زبان پر شبلی اور کچھ اور ناقدوں نے خلاف قواعد ہونے کا اعتراض کیا ہے۔بجنوری نے غالب کی زبان کے خلاف قواعد ہونے کے اعتراض کو تسلیم کرتے ہوئے بیان کیا ہے کہ زبان قواعد کی پابند نہیں بلکہ منطق کی پابند ہے۔نیز قواعد کی خلاف ورزی زبان کے ارتقا میں مدد کرتی ہے۔غالب ان لوگوں میں سے ہیں جو زبان کے لیے قواعد بناتے ہیں۔

بجنوری کی یہ دلیل عقیدت مندانہ ہے۔

بجنوری نے تصور عشق اور تصور حیات کو بھی "محاسن کلام غالب" میں شامل کیا ہے۔غالب کا تصور عشق دیگر شعراء کی طرح خارجی نہیں بلکہ داخلی ہے۔ان کے یہاں جذبہ عشق ابدی ہے کسبی نہیں۔بجنوری کی مراد جبلت (Instinct) سے ہے جو انسان کے ساتھ پیدا ہوئی ہیں یعنی ان کی حیثیت نوعی ہوتی ہے۔عشق بھی اسی قسم کا ایک جذبہ ہے۔غالب نے بچپن ہی سے اپنے اس جذبے کو پہچان لیا:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
میں نے مجنوں پر لڑکپن میں اسدؔ
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

اسی قسم کے اور بہت سے شعر جن میں جذبہ عشق کے نوعی ہونے کی دلیل ہے۔اس کے علاوہ بجنوری نے غالب کے تصور حیات کو بھی دیگر شعراء سے الگ بیان کیا ہے۔غالب حیات کو ایک تسلسل سمجھتے ہیں نیز ان کے خیال میں حیات حرکت میں مضمر ہے:

بیضہ آسا ننگ بال و پر ہے یہ کنج قفس
از سر نو زندگی ہو گر رہا ہو جایئے

یہ وہ تصور حیات ہے جس سے بعدازاں اقبال بھی متاثر ہوئے۔یہاں بھی بجنوری کی ان استعارات کا تذکرہ کرتے ہیں جو فن تعمیر میں استعمال ہوئے ہیں۔حجرہ یوسف کی سفیدی کو یعقوب کی نابینا آنکھوں سے استعارہ کیا گیا ہے۔غرض کہ زندگی عبارت ہے حرکت سے اور حرکت ہر شے کو پائندہ بنا دیتی ہے۔

غالب کی شاعری کی نہایت اہم خصوصیت ان کی سادگی ہے۔غالب پر ایک طرف مشکل پسند ہونے کا اعتراض کیا جاتا ہے تو دوسری طرف ان کے یہاں بلا کی سادگی بھی نظر آتی ہے، لیکن اس سادگی کو اتنا آسان بھی نہیں سمجھنا چاہیے کہ شعر کی اہمیت کا ہی احساس نہ ہو۔غالب کی سہل گوئی اکثر مشکل پسندی سے زیادہ دقیق ہوجاتی ہے۔اکثر اشعار میں سہل پسندی کے سبب ذو معنویت کا جزو آ جاتا ہے۔لوگوں کی نظر عام طور پر ظاہری معنوں پر ہوتی ہے لیکن لہجے کی تبدیلی ، الفاظ کی نشست اور تخیل کی بنیاد پر جو اس قسم کے نام پر معنی نکلتے ہیں وہ لطیف ہوتے ہیں۔غالب کے علاوہ سہل گوئی کو معنی آفرینی کے لیے کسی نے استعمال نہیں کیا۔ان کی سہل پسندی دراصل سہل ممتنع ہے :

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
کون ہوتا ہے حریف مے مرد افگن عشق

ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

درد منت کش دوا نہ ہوا

میں نہ اچھا ہوا بُرا نہ ہوا

اسی طرح اور بہت سے اشعار غالب کے یہاں سہل ممتنع کی مثالیں ہیں۔بجنوری غالب کی سہل پسندی کا مقابلہ گیٹو، لیونارڈو لینیچی اور دیگر مصوروں کرتے ہیں۔ان کے خیال میں یہ وہ مصور ہیں جو اپنی سادگی کے لیے مشہور ہیں لیکن ان کی سادگی میں جو معنویت پنہاں ہے وہ دوسروں کے یہاں موجود نہیں۔وہ اپنے جذبات کا اظہار جس پر کاری سے کرتے ہیں اس کی فن مصوری کی تاریخ میں مثال نہیں ملتی۔سہل پسندی کے ساتھ ساتھ غالب کے یہاں مشکل پسندی کا بھی عنصر ہے لیکن یہ مشکل پسندی اس قسم کی نہیں کہ حروف یا اعداد سے معنی آفرینی کی کوشش کی جائے۔ان کی مشکل پسندی بودلیر، ملارمے اور موم برٹ وغیرہ کی مشکل پسندی ہے جن کے یہاں اشیاء کا تذکرہ نہیں، ان سے متعلق احساسات و تصورات کا تذکرہ ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کا تجزیہ شاعری کو قدرے مشکل ضرور بنا دیتا ہے لیکن یہ معنویت سے بھرپور ہوتا ہے۔

ہیں زوال آمادہ اجزاء آفرینش کے تمام

مہر گردوں ہے چراغ رہ گزار باد یاں

غم آغوش وداع میں پرورش دیتا ہے عاشق کو

چراغ روشن اپنا قلزم صرصر کا مرجاں ہے

غالب کا بودلیر، ملارمے یا موم برٹ سے موازنہ کسی حد تک درست ہے واضح نہیں کیا جا سکتا تھا تاہم بجنوری کی کاوش تھی کہ وہ غالب کو اگر ان لوگوں سے بہتر نہیں تو کم از کم برابر کا ثابت کریں اور اپنے ادب کی وقعت میں اضافہ کریں۔بجنوری کا خیال صحیح ہے کہ غالب کے یہاں وحدت الوجود کا فلسفہ حاوی نظر آتا ہے۔وہ اس مکتب فکر سے بڑی حد تک متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ابن العربی کے اس فلسفے کے مطابق وجود ایک ہے جو سب کی اصل ہے۔اس سے تمام کائنات نمو پاتی ہے۔کسی شے کا اپنا وجود نہیں۔وہ اس کے وجود سے موجود ہے، اس کی یہ حالت عارضی ہے، اصل وجود قدیم ہے۔ کائنات اس کا مظہر ہے۔غالب نے اس خیال کو بہت سے اشعار میں طرح طرح سے پیش کیا ہے۔چند اشعار سے اس کی تصریح ہو سکتی ہے۔

اصل شہودو شاہد و مشہود ایک ہے

حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

''''دہر جز جلوہ یکتائی معشوق نہیں

ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا 'خود' بیں'

''''''''''''''''''''''''''آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

بجنوری بہر حال وجود و شہود میں فرق نہیں کرتے۔غالب کے یہاں یہ دونوں رجحانات ملتے ہیں۔مختصراً بجنوری نے اس فلسفے کو غالب کی خصوصیت بیان کر کے ان کے کلام کا اچھا تجزیہ کیا ہے جس سے ان کے تنقیدی افہام کا پتہ چلتا ہے۔ بجنوری کے خیال کے مطابق غالب قدیمی اپنیشد کے نظریہ مایا سے متاثر ہیں لیکن وہ اس کو غیر حقیقی نہیں سمجھتے۔ان کی مایا سے مراد مادہ ہے جس کی اصل جمال ہے۔غالب ہستی کو اکثر مادے کے لیے استعمال کرتے ہیں :

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ
عالم تمام حلقہ دام خیال ہے

یہاں بجنوری ، غالب کا بر کلے ، نطشے ، اسپنوزا اور دیگر فلسفیوں سے موازنہ کرتے ہیں۔بجنوری کا یہ خیال کسی حد تک صحیح ہے ان فلسفیوں کا تعلق تصوریت سے ہے اور مایا کا فلسفہ اس سے مختلف ہے۔بہر حال اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب مادے کو اجزائے ترکیبی سے تعبیر کرتے ہیں جو وقت آنے پر بکھر جاتے ہیں۔یہ عمل حسن ازل کی جانب سے ہوتا ہے حسن کو غالب کثافت کا عمل کہتے ہیں :

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

بجنوری نے غالب کے یہاں ہر قسم کے فلسفہ کا سراغ پایا ہے۔وہ ان کا ہیگل، سپنسر، کانٹ، برگساں اور دیگر بہت سے فلسفیوں سے موازنہ کرتے ہیں اور کوشش کرتے ہیں کہ جمالیاتی اقدار، واجب الوجود کے محاکات ، دنیا و مافیہا کی نوعیت اور اس قسم کے دیگر سوالات غالب کے یہاں جا بجا بخوبی حل کیے گئے ہیں اور ان فلسفیوں سے بہتر طریقے سے حل کیے ہیں۔غالب کے یہاں وجودی جمالیات بھی موجود ہے اور ارسطو کی جمالیات بھی۔بادی النظر میں یہ بات متضاد معلوم ہوتی ہے لیکن بجنوری کے خیال کے مطابق اس میں کوئی تضاد نہیں کیوں کہ وہ جس وقت حسن ازل اور اس کے مظاہر کی بات کرتے ہیں وجودی جمالیات کے قائل ہیں اور جب اپنے محبوب کا سرا پا بیان کرتے ہیں تو ارسطو کی جمالیات کی پیروی کرتے ہیں۔ بجنوری کا یہ خیال صحیح ہے کہ غالب کا محبوب گوشت پوست کا انسان ہے نیز یہ بھی صحیح ہے کہ غالب مادے کو یکسر حسن و قبح نہیں سمجھتے لیکن عناصر ترکیبی سے وجود میں آنے والی شے حسین ہوتی ہے۔غالب جمال دوست کو عناصر میں تلاش کرتے ہیں اور اس کی تصویر کشی اپنے اشعار کے ذریعے کرتے ہیں۔

یہ بات صحیح ہے کہ زور بیان میں ڈاکٹر بجنوری نے بہت سی جگہوں پر ایسی باتیں لکھ دی ہیں جن سے جابجا اعتراض کیا جا سکتا ہے۔ان کی پُر شکوہ زبان میں حقیقت سے زیادہ عقیدت کا عنصر شامل ہے۔بجنوری نے جو کچھ لکھا وہ پہلی بار نہیں لکھا گیا لیکن اس نے جس

انداز سے لکھا ہے اس نے اسے لازوال بنادیا ہے۔ ڈاکٹر سید محمود صاحب شرح دیوان غالب نظامی بدایونی کے مقدمہ میں عبد الرحمن بجنوری کی عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اس نئے دور نے مغربی تعلیم میں ہندوستان میں ایک ایسا نوجوان پیدا کیا تھا جس نے مرزا غالب کی عظمت حقیقی معنوں میں پہچان لی تھی اور جو غالب کے کلام کو ایسے حسن معانی کے ساتھ ملک کے سامنے پیش کرنے والا تھا جس سے فلسفی اور صوفی شاعر اور سائنس داں سب ہی متحیر رہ جاتے۔ آہ! عبد الرحمن عمر نے تیرے ساتھ وفا نہ کی اور تو ملک و قوم کی عظیم الشان خدمت انجام نہ دے سکا۔"

عزیز طلبا! آیئے اب ان نکات پر نظر ڈالتے ہیں جن میں عبد الرحمٰن بجنوری نے یکسر جانبداری سے کام لیا ہے۔ ان کے جملوں پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ سراسر عقیدت پر مبنی ہیں اور منطق سے انہیں کوئی علاقہ نہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"مرزا کو ایک رب النوع تسلیم کرنا لازم آتا ہے، غالب نے بزم ہستی میں جو فانوس خیال روشن کیا، کون سا پیکر تصویر ہے جو اس کے کاغذی پیرہن پر منازل زیست قطع کرتا ہوا نظر نہیں آتا۔"

ایک اور مقام پر لکھتے ہیں:

"دیوان غالب میں فصاحت کی یہ کیفیت ہے گویا دریائے لطافت رواں ہے۔"

یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ عمومی طور پر کلام غالب کے زیادہ تر اشعار فصاحت کی کیفیت سے بھرے ہوئے ہیں لیکن شبلی نے فصاحت کی جو تعریف بیان کی ہے اس پر غالب کے تمام اشعار پورے نہیں اترتے۔ غالب کے یہاں ایسی ثقیل ترکیبیں استعمال ہوئی ہیں جو اردو میں مستعمل نہیں ہیں۔ صباح الدین عبد الرحمٰن کلام غالب میں مستعمل تراکیب کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ جن (اشعار) سے تناسب اور توازن بھی نہیں پیدا ہوتا تو فصاحت کا دریا کس طرح رواں ہوا ہو گا۔

بجنوری نے ایشیائی لوگوں پر لعن طعن کرتے ہوئے مغرب زدگی سے بچنے کی تلقین کی ہے اور خود غالب کا موازنہ گوئٹے سے کیا ہے جو ایک مغربی مفکر ہے۔

بجنوری لکھتے ہیں کہ "مرزا غالب کے لیے شاعری موسیقی اور موسیقی شاعری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا ہر مصرع تار رباب نظر آتا ہے۔" غالب کی غزلوں میں موسیقی پر شبہ نہیں کیا جا سکتا لیکن ہر مصرع تار رباب والی بات سوائے مبالغہ کے ماسوا کچھ اور نہیں ہے۔ غالب کی مشکل پسندی نہ صرف معنوی بنیاد پر ہے بلکہ بعض غزلوں میں بحر اور زمین ایسی استعمال کی ہیں کہ کوئی مشاق مطرب بھی اس کو محفل میں گا کر سماں نہیں باندھ سکتا۔

بجنوری نے لکھا ہے کہ "مرزا نے ایک لفظ کو جہاں تک ہو سکا ہے دوبارہ استعمال نہیں کیا ہے۔" لفظ 'جہاں تک' سے وہ کسی حد تک اس الزام سے محفوظ ہو جاتے ہیں ورگرنہ خورشید الاسلام نے "غالب" کے ضمیمہ میں ایسے اشعار کی مثالیں پیش کی ہیں جن میں ایک ہی لفظ بار بار استعمال ہوا ہے۔ لفظوں کے علاوہ غالب کے یہاں خیال کی یکسانیت بھی ملتی ہے۔ بجنوری کو تو اس بات پر فخر ہونا چاہیے تھا کہ غالب نے

ایک ہی لفظ کو مختلف ڈھنگ سے مختلف مضامین کے لیے استعمال کیا ہے۔ ایک طرف میر انیس 'ایک پھول کے مضمون کو سو ڈھنگ سے باندھنے' کی بات کرتے ہیں اور بجنوری غالب کے ایک لفظ کو دوبارہ استعمال نہ ہونے کی خوامخواہ قسمیں کھاتے ہیں۔

ایک اور مقام پر بجنوری نے لکھا ہے کہ "غالب کا کام قواعد زبان کی پابند نہیں ہے۔ یہ قواعد زبان کا کلام ہے کہ ان کی پابندی کرے۔" جب کہ حقیقت یہ ہے کہ غالب کے قواعد سے متعلق تساہلات کو حسرت موہانی اور نظم طباطبائی نے معقول دلائل سے ثابت کیا ہے۔ عبد الرحمٰن بجنوری کے ناقد صباح الدین عبد الرحمٰن کی یہ بات درست ہے کہ:

> "ڈاکٹر عبد الرحمٰن بجنوری مرحوم اپنی جوانی کی ترنگ میں یہ لکھ گئے ہیں، عمر کی پختگی ہوتی تو ان کی رائے میں یہ وارفتگی نہ ہوتی۔"

بہر حال عبد الرحمٰن بجنوری کی کتاب اس لحاظ سے ممتاز ہے کہ ان سے قبل حالی اور طباطبائی نے غالب کے فلسفہ اور تصوف پر باضابطہ کوئی طویل بحث نہیں کی۔ بجنوری نے پہلی دفعہ اس پُر زور طریقے سے فلسفہ اور تصوف کو پیش کیا کہ یہ بحث چل پڑی اور ہنوز جاری ہے۔

15.4 محاسن کلام غالب کے ناقدین

غالب کے بارے میں بجنوری کے بیانات دو طرح کے ہیں: ایک وہ جو ادعائی شان رکھتے ہیں اور دوسرے وہ جو کم و بیش متوازن ہیں۔ اگرچہ عبد الرحمن بجنوری نے عظمت غالب کو منوانے اور مایوسی و مرعوبیت کو دور کرنے کے لیے بلند بانگ دعوے کیے ہیں لیکن وہ سنجیدگی سے بھی کام لیتے ہیں۔ مثلاً انہوں نے کلام غالب میں وہ نئی بصیرتیں فراہم کیں جن پر اس وقت کسی کی نظر نہیں پہنچی تھی اور وہ لطیف نکات تلاش کیے جس نے مستقبل میں تنقید غالب کے نئے گوشہ وا ہوئے۔ شعر و فلسفہ سے متعلق ان کے بعض مباحث بھی اہم ہیں۔

کتاب کی تنقید میں یہ وہ حصہ ہیں جن سے عموماً ناقدین نے صرف نظر کیا ہے:

محاسن کلام غالب کی ابتدا اس جملہ سے ہوتی ہے:

> "ہندوستانی کی الہامی کتابیں دو ہیں: مقدس وید اور دیوان غالب۔ لوح سے تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں، کون سانغمہ ہے جو اس زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں ہے۔ شاعری کو اکثر شعرا نے اپنی اپنی حدنگاہ کے مطابق حقیقت اور مجاز، جذبہ اور وجدان، ذہن اور تخیل کے لحاظ سے تقسیم کیا ہے مگر یہ تقسیم خود ان کی نارسی کی دلیل ہے۔ شاعری انکشاف حیات ہے۔ جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں، شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے۔"

یہ اقتباس اس مقدمہ کی تمہید ہے جو دیوان غالب جدید کے لیے لکھا گیا ہے اور پوری کتاب کے مزاج کا پتہ دیتا

ہے کہ بجنوری نے کس جوش عقیدت اور مبالغہ سے کام لیا ہے۔گرچہ بجنوری نے بہت ساری باتیں ایسی کہیں ہیں جو پہلے کہی جا چکی تھیں، لیکن ان کی غلو آمیز عقیدت ، مبالغہ آرائی اور بلند آہنگ طرز بیان کے سبب ان پر بڑے سخت اعتراضات بھی ہوئے اور تحسین کی نظروں سے بھی دیکھا گیا۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ کتاب میں دونوں کی گنجائش ہے۔کتاب کے سخت معترضین میں کلیم الدین احمد اور گیان چند جین ہیں جب کہ اسلوب احمد انصاری اور شمس الرحمن فاروقی نے اس پر بڑے سلیقے اور سنجیدگی سے گفتگو کی ہے۔اس طرح کے اس کے نقائص کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ اس کے محاسن کی معنویت اہمیت اور اثر کو بڑھا دیا ہے۔فاروقی لکھتے ہیں :

> "حالی اور بجنوری کے قائم کردہ غالب کی نئی تنقید سے غالب اور کلاسیکی اردو فارسی شاعری کو جہاں بہت سے نقصان ہوئے ، وہاں کئی فائدے بھی ہوئے۔سب سے پہلا تو یہ ہوا کہ غالب کو مغربی شاعر کی طرح پڑھا جانے لگا اور ان کے مواز نے بیدل و عرفی و طالب آملی سے زیادہ گوئٹے ، ورڈزورتھ اور شیکسپیر سے ہونے لگے۔یعنی غالب کو مغربی ایوان میں بٹھا کر دیکھنا ممکن ہو سکا۔اس کا سب سے بڑا فائدہ مغربی طالب علموں اور ماہرین کو ہوا جن کے لیے کلاسیکی اور روایتی طرز کا مطالعہ بے سود یا بہت مشکل تھا۔ پھر یہی بات اردو فارسی کے ہندوستانی طالب علموں اور نقادوں پر صادق آنے لگی یعنی غالب ہمارے لیے ہندوستانی شاعر بھی رہے اور مغربی شاعر بھی بن گئے۔"

پھر آگے لکھتے ہیں :

> "یہ کہنا مشکل ہے کہ حالی اور بجنوری کے بغیر غالب کو وہ شہرت ملتی جو انھیں ملی۔وہ یقیناً اس شہرت بلکہ اس سے بھی زیادہ کے مستحق ہیں لیکن سوال یہ ہے کہ غلام ملک پسماندہ اور شکست خوردہ تہذیب اور احساس کم تری سے کچلی ہوئی ادبی قوم میں از خود یہ جرات نہ پیدا ہوتی کہ وہ غالب کو دنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں بٹھا دے۔یہ درست ہے کہ غالب کے کلام میں بیسویں صدی کی پیش آمد نہیں ہے،لہذا یہ زمانہ انھیں اپنوں ہی میں سے سمجھتا ہے۔لیکن غالب کے یہاں بیسویں صدی کے ذہن یا جدید ذہن کی دریافت تو حالی اور بجنوری نے ہی کی تھی۔"

اسلوب احمد انصاری نے پوری کتاب کا تنقیدی تجزیہ اس طرح کیا ہے کہ اس کی خامیوں کی نشان دہی کرتے ہوئے اس کے ان تمام نکات پر علمی اور مدلل گفتگو کی ہے جسے غالب کے فکر و فلسفہ کے ضمن میں بجنوری نے بیان کیا تھا۔وہ لکھتے ہیں:

"مگر حالی کے اتباع میں بجنوری نے یہ تو بتا دیا کہ شعر کے لغوی اور بدیہی مفہوم کے علاوہ غالب کے ہاں ایک دوسرا مفہوم بھی ملتا ہے جو قدرے تفکر و تامل کے بعد اور بعض اوقات لہجہ بدل کر شعر پڑھنے سے چشم زدن میں ذہن پر آشکارا ہوتا ہے، لیکن انھوں نے اس امر پر روشنی نہیں ڈالی کہ قواعدی یعنی Lexical مفہوم سے جب ہم استعاراتی مفہوم کی طرف بڑھتے ہیں تو اس سے قاری کے ذہن میں ایک طرح کی جودت اور تنویر پیدا ہو جاتی ہے اور اسے ایک طرح کے تحیر اور تعجب کا احساس ہوتا ہے۔ شروع ہی میں بجنوری نے کہا ہے: شاعری انکشاف حیات ہے، جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود ہیں ، شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے (ص:1) انھوں نے بات تو بالکل صحیح کہی ہے، لیکن وہ اپنے اس بیان کے مضمرات سے شاید پوری طرح واقف نہیں ہیں۔انکشاف حیات سے کیا مراد ہے؟ اور یہ کیسے عمل میں آتا ہے؟ "

اس ضمن میں بجنوری کو جن بنیادی اصولوں کی تلاش کرنی چاہیے تھی، جوش عقیدت میں وہاں تک ان کی رسائی نہیں ہو پائی۔ اسلوب احمد انصاری نے اس بنیادی نکتے کو بیان کر کے کتاب کے کئی حصوں کی وضاحت کر دی ہے۔غالب کا موازنہ مصوروں اور سنگ تراشوں سے کرنے پر اسلوب صاحب رقم طراز ہیں:

"بجنوری نے جگہ جگہ غالب کا موازنہ ایسے مصوروں اور سنگ تراشوں جیسے روبنز ، رافیل اور مائیکل اینجلو اور ایسے شاعروں جیسے گوئٹے ، ہائنس ، ملارمے ، ریمو بودی لیر اور شیکسپیئر اور ورڈزورتھ سے کیا ہے۔ان موازنوں اور مماثلتوں کی نشان دہی سے ان کی وسعت مطالعہ اور خوش ذوقی کا پتا ضرور چلتا ہے،لیکن یہ عمل کچھ بہت زیادہ موزونیت کا حامل نظر نہیں آتا۔ وسیلہ فن کا لحاظ ہر طرح کے موازنے کے دوران ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔غالب ایک غنائی شاعر ہیں جو ردیف اور قافیے کی پابندی کے التزام کے ساتھ لکھتے ہیں، وہ ڈرامائی یا ایپک شاعر ہیں۔۔۔ کوئی آسان سے آسان اور مشکل سے مشکل بحر ایسی نہیں ہے، جس میں مرزا نے کلام موزوں نہ کیا ہو۔

اس پر کمال احمد صدیقی لکھتے ہیں:

"بجنوری سے یا تو جوش عقیدت نے یہ لکھوایا ہے، یا وہ عروض سے نا واقف تھے۔ غالب کے متداول کلام میں، جو بجنوری کے سامنے تھا۔کل اٹھارہ آہنگ ہیں، جو صرف آٹھ بحروں کے تحت آتے ہیں۔"

بجنوری کا بیان مبالغہ پر مبنی ہے۔ نقاد کے لیے یہ رویہ بالکل درست نہیں۔ محاسن کلام غالب پر کلیم الدین احمد نے

بڑی سخت تنقید کی ہے۔ان کی پوری تنقید میں کہیں بھی مصالحت کا کوئی پہلو دکھائی نہیں دیتا۔وہ مغربی شعرا سے غالب کے موازنہ کے سبب بجنوری کو کم نظر و کم فہم تک کہہ دیتے ہیں۔کتاب کے تجزیہ کے آخر میں لکھتے ہیں:

"ان چند مثالوں سے عبدالرحمن بجنوری کی غیر شعوری ستم ظریفی کا اندازہ ممکن ہے۔ انسانی فطرت کا تقاضا ہے کہ جب کسی شخص کو نئی چیز مل جاتی ہے تو اسے وہ ہر وقت دکھاتا یا استعمال کرتا ہے اور موقع محل کا خیال نہیں رکھتا۔جب بچہ کوئی نیا لفظ سیکھتا ہے تو اسے بار بار بولتا ہے۔اردو انشا پردازوں کی بھی یہی حالت ہے۔وہ مغربی ادب سے نئی واقفیت حاصل کر کے اس بچہ کی طرح خوش ہوتے ہیں اور اس سے بے جامصرف لیتے ہیں۔"

مزید یہ کہ کلیم الدین احمد اس وجہ سے کہ مرزا کا کلام غزل جیسی مقبول صنف شاعری میں ہے، سرے سے ہی غالب کی عظمت کا انکار کر دیتے ہیں۔

گیان چند جین نے 'محاسن کلام غالب' کو تنقید یا تشریح کے بجائے قصیدہ خوانی مانتے ہیں اور انشائیہ وطبل نوازی سے تشبیہ دیتے ہیں۔وہ اس کتاب کے پہلے جملے کو غیر مدلل مداحی مانتے ہیں لیکن مضمون کے اخیر میں طنز کے ساتھ تو ازن بھی ہے:

"اس تبصرے سے مغربی مفکروں کے اقوال اور ان پر بجنوری کے مشاہدات کو الگ کر دیا جائے تو محاسن کلام غالب بہتر کتاب ہو جائے۔اس کا طمطراق تو مدھم ہو جائے گا لیکن تنقیدی پایہ بلند ہو جائے گا۔فی الوقت تو محاسن کلام غالب ایک دلچسپ انشائیہ ہے،نئے رنگ کی تقریظ ہے، تنقید نہیں۔دیوان غالب الہامی کتاب ہو کہ نہ ہو، محاسن کلام غالب، ضرور تاثراتی تنقید کا آسمانی صحیفہ ہے۔جس سخن ور پر یہ صحیفہ اُترا ہے، اسے کم از کم اردو والا تو اردو ہی کا نہیں تاریخ عالم کا سب سے بڑا شاعر سمجھنے لگا۔"

15.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- غالب تنقید کے حوالے سے پہلی باقاعدہ مکمل کتاب الطاف حسین حالی کی "یادگار غالب" ہے۔عبدالرحمٰن بجنوری نے 'محاسن کلام غالب' لکھ کر غالب تنقید میں میدان میں ایک نئے باب کا آغاز کیا۔
- ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری کی پیدائش بجنور سیوہارہ ضلع کے ایک معزز خاندان میں 1882ء میں ہوئی۔
- عبدالرحمن بجنوری کی ابتدائی تعلیم وتربیت کا آغاز مذہبی تعلیم سے مشرقی انداز میں والدہ کی زیر نگرانی ہوئی۔
- عبدالرحمن بجنوری کے والد خان بہادر قاضی نورالاسلام انگریزی حکومت کے زیر نگیں کوئٹہ میں انجینئر کے عہدے پر فائز

تھے۔اس لیے بجنوری بھی حصولِ تعلیم کی غرض سے والد کے ہمراہ کوئٹہ چلے گئے۔

- اعلیٰ تعلیم کے لیے بجنوری نے علی گڑھ کارخ کیا اور وہاں سے بی۔اے۔اور ایل ایل بی کا امتحان پاس کیا۔
- 1909ء میں عبدالرحمن بجنوری مزید تعلیم حاصل کرنے کے لیے انگلستان چلے گئے۔وہاں بیرسٹری کا امتحان پاس کیا اور مزید تعلیم کے لیے جرمنی چلے گئے۔
- جرمنی کی فرائی برش یونیورسٹی سے انہوں نے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ان کی تحقیق کا موضوع ''اسلامی قانون کے ماخذات'' تھا جسے بجنوری نے جرمن زبان میں لکھا تھا۔
- بجنوری 1914 میں ہندوستان واپس آئے تو قانون کی اعلیٰ ڈگری ہونے کے باوجود درس و تدریس کی خدمات کو ترجیح دی۔چونکہ بھوپال علمی اور ادبی فضا کے لیے بہت ساز گار علاقہ تھا اس لیے حمید اللہ خان کی فرمائش پر بجنوری نے ریاست بھوپال میں ''مشیر تعلیمات'' کا عہدہ قبول کر لیا۔
- بھوپال قیام کے دوران بجنوری کی نظر سے ''دیوان غالب'' گزرا۔اس پر انھوں نے مبسوط مقدمہ تحریر کیا، جو بعد میں ''محاسن کلام غالب'' کے نام سے شائع ہوا۔
- عبدالرحمن بجنوری نے اپنی تحریری سرگرمیوں کی ابتدا ترجمے سے کی تھی۔ ان کا پہلا مضمون 'بیوی کا انتخاب' انگریزی مضمون کا ترجمہ تھا جو 'مخزن' کے مئی 1904 کے شمارہ میں شائع ہوا۔ یہ مضمون مقالات بجنوری میں شامل ہے۔
- 'محاسن کلام غالب' کے علاوہ بجنوری کی دوسری اہم کتاب 'باقیات بجنوری' (1940) ہے جو مکتبہ جامعہ نئی دہلی سے پروفیسر رشید احمد صدیقی کے تعارف کے ساتھ شائع ہوئی۔ اس میں تین مضامین، 17 مکاتیب، اور 14 مکمل منظومات شامل ہیں۔
- عبدالرحمن بجنوری نے نثر کے علاوہ نظم میں بھی اپنے تخلیقی جوہر دکھائے۔انھوں نے نظم گوئی کا آغاز طالب علمی کے زمانے میں کیا تھا۔ان کی نظم 'قانون فنا' مخزن مارچ 1907 میں شائع ہوئی تھی۔
- اردو میں جمالیاتی تنقید کی ابتداء عبدالرحمن بجنوری سے کی جاسکتی ہے ۔ان کے تنقیدی نمونے 'محاسن کلام غالب' اور 'باقیات بجنوری' میں دیکھے جاسکتے ہیں۔
- بجنوری کی تمام تر داخلیت تاثراتی اور رومانوی رویے کے باوجود قابل قدر ہیں۔انہوں نے غالب کو مختلف مغربی اور مشرقی شاعروں ادیبوں اور فلسفیوں سے بہتر خیال کیا۔
- جمالیاتی تنقید پر لکھنے والے اکثر لوگوں نے محاسن کلام غالب کے پہلے جملے کو تاثراتیت اور داخلیت کی صریحی مثال بتایا ہے۔

- بجنوری غالب کا مقابلہ شیکسپیر، ٹینیسن اور دیگر شعراء سے کرنے پر اعتراض کرتے ہیں، ان کے نزدیک گوئٹے سے غالب کاموازنہ کچھ درست ہے۔ لیکن ان کا خیال کہ دونوں پر شاعری ختم ہو گئی، محض داخلیت ہے اور کچھ نہیں۔
- بجنوری اپنے اصول انتقاد میں شاعری کا مقابلہ فنِ تعمیر اور فن موسیقی سے کرتے ہیں۔ ان کا خیال درست ہے کہ فنون لطیفہ میں شاعری، مصوری اور موسیقی ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں لیکن جن مصوروں کی مثالیں بجنوری نے دی ہیں ان سے صرف ان کے وسیع مطالعے کا اندازہ ہوتا ہے، غالب کی عظمت سے ان کا کوئی موازنہ نہیں ہو سکتا۔
- غالب پر مشکل پسند ہونے کا اعتراض کیا گیا جس کے جواب میں بجنوی نے غالب کے سہل ممتنع کے اشعار مثال میں پیش کیے ہیں۔ غالب کی مشکل پسندی کو بودلیر، ملارمے اور موم برٹ کی مشکل پسندی بتاتے ہیں۔
- عبد الرحمن بجنوری نے اپنی زور بیان میں بعض ایسی باتیں بھی لکھ دی ہیں جن سے ان پر وہی اعتراض عائد ہوتا ہے جو انہوں دوسروں پر کیا ہے۔ ان کی پر شکوہ زبان میں الجھ کر صرف قاری متن کا مطالعہ کرتا جاتا ہے۔ اسے اس پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا ہے اور غور کرنے کے بعد وہ یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ اس تحریر میں حقیقت سے زیادہ عقیدت کا پہلو غالب ہے۔
- عبد الرحمن بجنوری کا قیامِ بھوپال کے دوران محض 33 برس کی کم عمری میں 7 نومبر 1918ء کو انتقال ہو گیا۔ انہیں بھوپال کی لال گھاٹی قبرستان میں سپرد خاک کیا گیا۔ ان کی موت انفلوئنزا میں مبتلا ہونے کے سبب واقع ہوئی۔

15.6 کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی	الفاظ	معنی
الہامی	آسمانی، خدا کی طرف سے	سکوت	خاموشی، ٹھہراؤ
براہین	برہان کی جمع، دلیل	مستند	معتبر قرار دینے والا
متانت	استواری، شائستگی، وقار	انعقاد	منعقد کرنا، برپا کرنا
استعداد	صلاحیت، لیاقت	کسب فیض	فیض حاصل کرنا
سعادت	خوش نصیبی، اقبال مندی	اسٹرائک	ہڑتال
اخراج	خرچ	موجزن	موج مارنے والا، لہریں مارتا ہوا، متلاطم
نوادرات	نوادر کی جمع، عجائبات	تصریح	صراحت، توضیح
تسکین	تشفی، سکون، اطمینان	سرگرداں	حیران، پریشان، مضطرب
مشیر	مشورہ دینے والا	مشاہرہ	ماہانہ تنخواہ، مقررہ وظیفہ
مبسوط	پھیلا ہوا، وسیع	رغبت	آرزو، پسند، میلان

فطین	ذہین، عقلمند، ہوشیار	درک	سمجھ، رسائی
عمیق	گہرا، کامل	بصیرت	دل کی بینائی
غماز	اشارہ کرنا	شعلہ بیاں	گرم گفتاری
متحیر	حیرت والی	آفاقیت	عالم گیر، تمام انسانیت کے لیے یکساں مفید
انتقاد	پرکھ	محاکات	بیان میں کسی واقعے کی منظر کشی کرنا
تسلط	غلبہ، حکومت، زور	فرار	بھاگ جانے کا عمل، غائب ہونا
مغلوب	غالب ہونا	متنفر	نفرت کرنے والا، بیزار
کاوش	تلاش، جستجو، کھوج	داخلیت	باطن، اندرون
پرستار	پرشش / چاہنے والا	مسترد	رد کیا ہوا، جسے منظور نہ کیا جائے
غنائیت	موسیقیت، آہنگ	اضمحلال	کمزوری، ناطاقتی، ماندگی
ہذیان	بے ہودہ باتیں کرنا	صناعی	کمال ہنر، کاریگری، مہارت، فن کمال
دقیق	پیچیدہ، مشکل، مشکل از فہم	لطیف	نفیس، ملائم، باریک، صاف، شفاف، شبک
عارضی	غیر مستقل، چندروزہ	ادعائی	خیالی مفروضہ، حقیقت کی ضد
متداول	رائج، جس کا چلن ہو	مصالحت	نیک صلاح، اچھا مشورہ، مناسب تجویز
صریحی	صاف، بے لاگ، بے میل	بدرجہ اتم	پوری طرح، مکمل طور پر

15.7 نمونہ امتحانی سوالات

15.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ علی گڑھ میں یونین کلب کا انتخاب ہونے کے بعد عبد الرحمٰن کس عہدے سے سرفراز ہوئے؟

2۔ عبد الرحمٰن بجنوری کے والد کا کیا نام تھا؟

3۔ بجوری کے والد کس شہر اور کس عہدے پر فائز تھے؟

4۔ کیمبرج اسپیکنگ پرائز کا آغاز کس نے کیا؟

5۔ بجنوری نے بیرسٹری کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے کہاں کا سفر کیا؟

6۔ عبد الرحمٰن کے مطابق ہندوستان کی دو الہامی کتابیں کون کون سی ہیں؟

7۔ اردو کے کس نقاد نے غالب کی زبان پر خلاف قواعد ہونے کا اعتراض کیا ہے؟

8۔ تھامس کارلائل نے اپنی کتاب میں سب سے کم تر درجے کا پیغمبر کسے کہا ہے؟

9۔ غالب کے کلام میں تصوف کا کون سا رجحان غالب ہے؟

10۔ عبد الرحمٰن بجنوری کا انتقال کب اور کتنے سال کی عمر میں ہوا؟

15.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ عبد الرحمٰن بجنوری کی تعلیم پر مختصراً اظہار خیال کیجیے۔

2۔ عبد الرحمٰن بجنوری کی سیاسی سرگرمیوں پر روشنی ڈالیے۔

3۔ عبد الرحمٰن بجنوری کی تصنیفات کا تعارف پیش کیجیے۔

4۔ 'محاسن کلام غالب' کا مختصر تعارف پیش کیجیے۔

5۔ عبد الرحمٰن بجنوری نے 'محاسن کلام غالب' کو الہام کتاب کیوں کہا ہے؟ بیان کیجیے۔

15.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ عبد الرحمن بجنوری کی حیات اور ادبی خدمات مضمون قلمبند کیجیے۔

2۔ عبد الرحمن بجنوری نے محاسن کلام غالب میں کس نوعیت کی تنقید کی ہے؟ تفصیل سے لکھیے۔

3۔ 'محاسن کلام غالب' پر ناقدین کے اعتراضات کی وجوہات پر اپنی رائے پیش کیجیے۔

15.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	محاسن کلام غالب	عبد الرحمٰن بجنوری
2۔	افکار غالب	خلیفہ عبد الحکیم
3۔	غالب مدح وقدح کی روشنی میں	صباح الدین عبد الرحمن
4۔	غالب تنقید	جاوید رحمانی
5۔	اردو تنقید کا ارتقا	ڈاکٹر عبادت بریلوی
6۔	اردو میں جمالیات تنقید	نرجس فاطمہ
7۔	چند ہم عصر (خاکہ)	مولوی عبد الحق
8۔	غالب نامہ، جنوری 1989	غالب انسٹیٹیوٹ

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی Estd. 1998 MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY

اکائی16: اندازے

اکائی کے اجزا

16.0 تمہید

16.1 مقاصد

16.2 فراقؔ گورکھپوری کے حالات زندگی

16.3 فراق گورکھپوری بحیثیت نقاد

16.4 فراق گورکھپوری کی کتاب "اندازے" کا تعارف

16.4.1 مصحفی

16.4.2 ذوق

16.4.3 غالب

16.4.4 حالی

16.4.5 داغ

16.4.6 ریاض

16.4.7 فانی

16.4.8 حسرت موہانی

16.5 اکتسابی نتائج

16.6 کلیدی الفاظ

16.7 نمونہ امتحانی سوالات

16.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

16.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

16.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

16.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

16.0 تمہید

فراق گورکھپوری کا پورانام رگھوپتی سہائے تھا۔ وہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اچھے تنقید نگار بھی تھے۔ شاعری، تنقید اور دیگر موضوعات پر ان کی کتابیں موجود ہیں۔ اندازے فراق گورکھ پوری کی تنقیدی کتاب ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے اردو کے مختلف عہد کے آٹھ شعرا مصحفی، ذوق، غالب، حالی، داغ، ریاض، فانی اور حسرت کے اشعار کا تاثراتی نقطہ نظر سے جائزہ لیا ہے۔

16.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- فراق گورکھپوری کی کتاب اندازے سے بخوبی واقف ہو سکیں۔
- فراق کے تنقیدی نظریات کو بیان کر سکیں۔
- فراق کے تنقیدی شعور کے ذریعے ان کے نظریات کو سمجھ سکیں۔
- مختلف عہد کے شعرا کے شاعری کے مزاج کو جان سکیں۔
- کلاسیکی شعرا کی شاعری کا تاثراتی اور جمالیاتی نقطہ نظر سے مطالعہ کر سکیں۔

16.2 فراق گورکھ پوری کے حالات زندگی

فراق گورکھ پوری کا اصل نام رگھوپتی سہائے تھا۔ فراق تخلص کرتے تھے۔ ان کی پیدائش 28 اگست 1896 کو بنوار پار تحصیل بانس گاؤں ضلع گورکھ پور میں ہوئی جبکہ وفات 3 مارچ 1982 کو دلی میں حرکتِ قلب بند ہونے کی وجہ سے ہوئی۔ فراق کے والد کا نام گورکھ پرشاد تھا جو پیشے سے وکیل تھے اور شاعری کرتے تھے۔ شاعری میں ان کا تخلص عبرؔت تھا۔ فراق نے ابتدائی تعلیم گھر پر حاصل کی۔ گھر کے ماحول کے مطابق انھوں نے ہندی، اردو، سنسکرت اور فارسی سیکھی۔ شاعری والد سے ورثے میں ملی۔ فراق نے شاعری تقریباً انیس برس میں شروع کی۔ ان کی شاعری کے اساتذہ میں پروفیسر ناصری پھر وسیم خیر آبادی شامل ہیں۔ ریاض خیر بادی بھی فراق کے استاد رہے۔ فراق نے زندگی میں بہت سی پریشانیاں دیکھیں۔ بہت سی ناکامیاں برداشت کی۔ فراق کو تحریکِ آزادی کی پاداش میں جیل بھی جانا پڑا جہاں وہ تقریباً ڈھائی برس رہے۔ یہ بات 1919 کی ہے جب یہ ڈپٹی کلکٹر بنائے گئے لیکن انھیں جیل جانا پڑا اور سرکاری ملازمت ترک کر دی۔ بعد میں یو جی سی کی طرف سے نیشنل پروفیسر بنے۔ آخر میں وہ الہ بادیونی ورسٹی میں انگریزی کے پروفسر بنے اور یہیں سے ملازمت سے سبکدوش بھی ہوئے۔

فراق کی شہرت بہ حیثیت شاعر ہی نہیں بلکہ بحیثیت نقاد بھی ہے۔ شاعری میں انھوں نے غزل کے علاوہ نظم اور رباعی بھی کہی ہے۔ غزلیہ شاعری میں فراق نے زیادہ تر عشقیہ مضامین باندھے لیکن اس کے علاوہ مختلف موضوعات پر بھی اشعار کہے۔ ہندو دیومالائی رنگ ان کی شاعری کا خاصہ ہے۔ انھوں نے فطرت کے مظاہر سے بھی اپنی شاعری میں رنگ بھرا ہے۔ یہ رنگ ان کی رباعیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ بہ حیثیت نقاد وہ تاثراتی نظریے کے حامل ہیں اور آخر تک اسی نظریے کو اپنائے رکھا لیکن بعد میں ان کی تنقید میں اسلوبیاتی رنگ بھی

نظر آتا ہے۔ فراق نے ساری زندگی انگریزی ادب پڑھا اور پڑھایا۔ انہوں نے مغربی ادب کا بخوبی مطالعہ کیا تھا۔ ہندوستانی ادب ہندو دیومالا اور ہندو تہذیب ان کی رگ وپے میں سیرایت تھی۔ فراق کو سنسکرت زبان وادب سے بھی واقفیت تھی۔ اس لیے ان کی شاعری میں ان تمام چیزوں کا پرتو نظر آتا ہے۔ انھوں نے خاص کر مصحفی، میر، ذوق، داغ، اور ناسخ کے علاوہ کالی داس، ٹیگور، شیلی، کیٹس اور ورڈز ورتھ سے فیض حاصل کیا۔

فراق کی تصانیف میں مجموعہ کلام تحفہ خوشتر (1922)، شعلہ ٔساز، مشعل، رمز وکنایات، شعرستان، غزلستان، گل نغمہ (1959) وغیرہ شامل ہیں۔ ان کی رباعیوں کا مجموعہ روپ کے عنوان سے 1946 میں شایع ہوا۔ اندازے، اردو کی عشقیہ شاعری، اردو غزل گوئی، حاشیے وغیرہ ان کی نثری تصانیف ہیں۔

16.3 فراق گورکھپوری بحیثیت نقاد

فراق گورکھپوری کی تنقیدی تحریروں کے مطالعے سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اُن کا رجحان تاثراتی تنقید کی طرف ہے۔ مغربی ناقدین جو تاثراتی تنقید کو حقیقی تنقید گردانتے ہیں ان کے مطابق کسی ادبی تخلیق کے مطالعے سے نقاد کے دل و دماغ اور اس کے شعور پر جو تاثرات مرتب ہوں، انھیں لفظوں میں سمودینا ہی دراصل تنقید ہے۔ یعنی مواد اور ہیئت پر توجہ مرکوز ہوتے ہوئے فن پارے کے حسن وقبح کا فیصلہ کرنا تاثراتی تنقید کہلاتا ہے۔ یہ نظریہ جے۔ ای اسپنگر کے خیالات پر مبنی ہے۔ اس کے مطابق:

"کسی فن پارے کو دیکھ کر جو جذبات واحساسات دل پر طاری ہوتے ہوں ان کو ہو بہو بیان کردینا تاثراتی دبستان سے تعلق رکھنے والے نقاد کے نزدیک تنقید نگاری کا سب سے بڑا منصب ہے۔"

تاثراتی تنقید کے نظریہ ساز والٹر پیٹر کے مطابق:

"تنقید نگار کی ذمہ داری بس اتنی ہے کہ وہ فن پارے کو اس کے اصلی روپ میں دیکھے اور ان کے بارے میں اپنے تاثرات بیان کردے۔"

فراق گورکھپوری کی تنقید اسی قسم کی ہے۔ انکی تنقید کے بیشتر مقامات ایسے تاثرات پر مبنی ہوتے ہیں جن کی جڑیں بچپن کی یادوں میں پیوست ہیں۔ اس کی مثال اندازے میں جابجا نظر آتی ہے۔

تاثراتی ناقدین میں نمایاں نام محمد حسین آزاد، شبلی، امداد امام اثر، مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری کے ہیں۔ ان کے علاوہ نیاز فتحپوری کا نام بھی شامل ہے۔ فراق گورکھپوری کی تنقید نیاز فتحپوری کے زیر اثر پروان چڑھی۔ اس لیے ان کی ابتدائی تنقید میں نیاز فتحپوری کا رنگ نمایاں ہے۔ نیاز فتحپوری نے فراق کے متعلق اپنے رسالے نگار میں لکھا تھا کہ "شاعری تو فراق کی ثانوی خصوصیت ہے پہلی چیز جو ہمیں متاثر کرتی ہے وہ ان کا بے پناہ ذوقِ انتقاد ہے"۔ جب کہ فرمان فتحپوری فراق گورکھپوری کے بارے میں لکھتے ہیں:

"حالی اور فراق کے سوا کوئی بھی بیک وقت اپنے عہد کا ممتاز شاعر اور ممتاز ناقد نہ بن سکا۔ فراق کی تنقید تاثراتی تنقید کے زمرے میں آتی ہے۔ ان کے یہاں انگریزی تنقید کا کافی اثر ہے۔"

رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری نے اپنے تنقیدی سفر کا آغاز 1936 عیسوی میں کیا۔ فراق نے خود لکھا ہے کہ انھوں نے تنقیدی سفر نیاز فتحپوری سے متاثر ہو کر شروع کیا۔ اردو غزل گوئی فراق کا پہلا تنقیدی مجموعہ ہے۔ جوش ملیح آبادی کے رسالہ کلیم میں آزاد انصاری کے دیوان پر نقاد کے فرضی نام سے ایک مضمون شایع ہوا تھا جس کے جواب میں فراق نے ایک طویل مقالہ "اردو غزل گوئی" کے نام سے تحریر کیا جس میں نہ صرف نقاد کے مضمون کا مدلل جواب دیا بلکہ اردو غزل گوئی کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا جو 1937 میں نگار میں نیاز فتحپوری کے تبصرے کے ساتھ شائع ہوا۔ اس کتاب میں انھوں نے غزل کی اہمیت اور ہمارے ادب و تہذیب میں غزل کے مقام کو متعین کیا ہے۔ ان کی دوسری کتاب 'اردو کی عشقیہ شاعری' ہے جو مدینہ اخبار بجنور میں مضمون کے شکل میں شائع ہوئی۔ بعد میں کتابی صورت میں 1945 عیسوی میں الہ باد سے شایع ہوئی۔ اس کتاب میں انھوں نے اردو کی عشقیہ شاعری کا جائزہ لیا ہے۔ ان کے مطابق "عشق ایک شدید ترین احساس کا نام ہے جس کا مخزن یا تعلق شہوانیت سے جاملتا ہے اور یہاں سے ابھر کر جذبات کو اپنی لپیٹ میں لیتا ہوا تمام قوائے انسانی اور تمام شخصیت میں یہ احساس بھر جاتا ہے اور شش جہت سے انسان پر چھا جاتا ہے۔

فراق گورکھپوری دراصل ایک عہد ساز نقاد اور شاعر رہے ہیں۔ دیگر ناقدین کی مانند وہ دلکشی کے ساتھ ادب میں کلچر، حیات و کائنات کے مسائل کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔ وہ نقاد کو احساسات اور بصیرت پیش کرنے کا مشورہ دیتے ہیں رائے دینے کا نہیں۔ ساتھ ہی وہ خارجی چیزوں کی فہرست مرتب کرنے کے بجائے شاعر کے وجدانی شعور کے بھید کو کھولنے کی بات کرتے ہیں۔ اور یہ چیز تبھی کارگر ہو سکتی ہے جب تاثراتی نقطہ نظر سے کام لیا جائے۔

16.4 فراق گورکھپوری کی کتاب "اندازے" کا تنقیدی تعارف

فراق گورکھپوری کے تنقیدی نظریات ان کی کتاب اندازے، حاشیے، اردو غزل گوئی اور اردو کی عشقیہ شاعری میں نظر آتے ہیں۔ ان کی تنقید کا زیادہ تر حصہ شاعری کی تنقید سے متعلق ہے۔ فراق تاثراتی تنقید میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ "اندازے" کے مطالعے سے ان کے تنقیدی شعور کو سمجھنے کے ساتھ قدیم شعرا کے متعلق ان کے نظریات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ انھوں نے خود بھی 'اندازے' کی تحریر کے ہدف کو واضح کر دیا ہے وہ لکھتے ہیں:

> "میری غرض وغایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو جمالیاتی، وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات قدما کے کلام کے میرے کان ودماغ اور شعور کی تہوں پر پڑ رہے ہیں انہیں دوسروں تک اس صورت میں پہنچادوں کہ ان اثرات میں حیات کی حرارت و تازگی قائم رہے میں اسی کو مقدمانہ تنقید یا زندہ تنقید کہتا ہوں اسی کو طائرانہ تنقید بھی کہتے ہیں۔"
>
> (اندازے، ص،12)

اندازے کی پہلی اشاعت 5 مئی 1944ء میں ہندوستان پبلشنگ ہاؤس الہ آباد سے ہو چکی تھی جس کا دوسرا ایڈیشن 11 جنوری 1956ء اور 1968 میں لاہور سے شائع ہوا۔ اندازے میں ریاض، ذوق، غالب، مصحفی، حالی پر مضامین شامل ہیں۔ 1956ء والے ایڈیشن

میں داغ، فانی اور حسرت کے کلام کے مطالعے کو بھی کتاب میں شامل کیا گیا، جو پہلے ایڈیشن میں نہیں تھے۔ فراق کے تنقیدی مضامین پر دو چیزوں کا بہت اثر رہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”میرے مذاقِ تنقید پر دو چیزوں کا بہت اثر رہا ہے۔ ایک تو خود میرے وجدان شعری کا دوسرے یورپین ادب اور تنقید کے مطالعے کا۔ مجھے اردو شعرا کو اس طرح سمجھنے سمجھانے میں بڑا لطف آتا ہے جس طرح یورپین نقاد یوروپین شعراء کو سمجھتے اور سمجھاتے ہیں اسی طرح ہمارے ادب کی مشرقیت اجاگر ہو سکتی ہے اور اس کی آفاقیت بھی۔“

(اندازے، ص14)

فراق کے زیادہ تر مضامین میں غزل یا غزل گو شعراء کا ذکر ہے۔ لیکن بعض مضامین میں انھوں نے نظموں کا تجزیہ بھی کیا ہے مثلاً حالی کے حوالے سے انھوں نے نظموں پر بات کی ہے۔ اندازے ان کے تنقیدی شعور کی بہترین نمائندگی کرتی ہے۔ اندازے میں فراق نے کل آٹھ شعرا کی شاعری کا جائزہ لیا ہے، جن میں مصحفی، ذوق، غالب، حالی، داغ، ریاض، فانی، حسرت شامل ہیں۔ ذیل میں مختلف شعرا کے بارے میں ان کے خیلات کا جائزہ لیا جائے گا۔

16.4.1 مصحفی:

غلام ہمدانی مصحفی (1824-1748) نے اردو شاعری کے کئی مجموعے اپنی یادگار چھوڑے۔ ان کی شاعری کے کل آٹھ دیوان ہیں۔ یہ اپنے عہد کے استاد شاعر تھے۔ ان کی شاعری میں موضوعات اگرچہ حسن و عشق کے معاملات ہیں لیکن مضامین میں کافی تنوع پایا جاتا ہے۔ انھوں نے کسی بھی شاعر کی کورانہ تقلید نہیں کی۔ نتیجتاً ان کی شاعری میں معاصرین شعرا کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ مثلاً میر کا سوز و گداز ہے، درد کی روحانیت اور حزن و طرب ہے۔ مصحفی نے شاعری میں حسن و عشق اور نشاطِ روح کو پر کیف انداز میں پیش کیا۔ انھوں نے اپنی شاعری میں صنائع بدائع کا بھی بخوبی استعمال کیا ہے۔ بقول وہاب اشرفی مصحفی لمحے لمحے کا شاعر ہے۔ فراق نے بھی مصحفی کی شاعری کو اہم گردانا ہے۔ اور وہ مصحفی کو بہترین شاعر مانتے ہیں۔

اندازے میں فراق نے مصحفی کی شاعری کا ان کے عہد کے شعرا کی شاعری سے موازنہ کر کے تجزیہ کیا ہے۔ اپنی کتاب کے مقدمے میں انھوں نے قدیم شاعری کی اہمیت اور قدردانی کی بات کی تھی۔ ان کا ماننا ہے کہ پرانے دور کے ایسے شعرا جو بہت مشہور نہیں ہوئے لیکن ان کی شاعری معروف استاد شاعروں سے کم بھی نہیں، ہمیں انھیں فراموش نہیں کرنا چاہیے۔ اس ضمن میں انھوں نے مصحفی کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے لکھنؤ اور دہلی کی شاعری کا تجزیہ کیا ہے اور یہ نتیجہ نکالا کہ مصحفی کی شاعری دلی اور لکھنؤ اسکول کا سنگم ہے۔ ان کے اشعار میں داخلیت پائی جاتی ہے۔ مصحفی پر تنقید کرتے ہوئے انھوں نے معاصر شعرا میر سودا، درد اور سوز کی شاعری پر بھی اپنی رائے پیش کی ہے۔ انھوں نے انشاء، ناسخ، امانت اور شاہ نصیر کی شاعری کو بگڑی ہوئی شاعری کہا ہے۔

مصحفی کے یہاں کثیر تعداد میں اشعار داخلیت لیے ہوئے ملیں گے لیکن سوز و گداز کا عنصر کم تر ہے۔ ان کے مطابق مصحفی نے میر کی پیروی تو کی ہے لیکن ذرا کترا کے نکل گیے ہیں۔

میر:

ہو گا کسو دیوار کے سایہ میں پڑا میر
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو
کہتا تھا کسی سے کچھ تکتا تھا کسی کا منھ
کل میر کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دیوانہ تھا

مصحفی:

کبھو تک کے در کو کھڑے رہے، کبھی آن پھر کے چلے گئے
ترے کوچہ میں جو ہم آئے بھی تو ٹھہر ٹھہر کے چلے گئے

میر کا پہلا شعر شدت احساس کا معجزہ ہے لیکن مصحفی کے شعر میں جو فطری واقعیت اور محاکاتی خصوصیت پائی جاتی ہے وہ مصحفی کو میر سے الگ کرتی ہے۔

پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

"انہوں نے مصحفی کی شاعری کے احساسی پہلو پر جس طرح زور دیا ہے اس طرح ان سے پہلے کسی نے نہیں دیا تھا۔ حسرت کے ذریعہ سے ضرور مصحفی کی بازیافت ہوئی مگر غزل کی داستان میں مصحفی کے زریں ورق کی آب و تاب فراق کا عطیہ کہی جاسکتی ہے۔"

(پہچان اور پرکھ، آل احمد سرور، ص 191)

فراق گورکھپوری نے مصحفی کا موازنہ سودا اور میر سے کیا ہے ان کے مطابق میر کا سوز و ساز ایک نرم اور معتدل شکل میں مصحفی کے یہاں موجود ہے۔ یہ نرمی اور اعتدال اثباتی صفت ہے۔ اسی طرح سودا کی شاعری میں جو شگفتگی، رنگینی، البیلاپن، رسیلا پن، سج دھج اور نشاط و سرمستی پائی جاتی ہے یہ اوصاف بیک وقت کچھ نرم ہو کر، نکھر کر اور زیادہ سبک رفتار ہو کر مصحفی کی رچی ہوئی اور سنوری ہوئی شاعری میں جلوہ گر ہیں۔

میر و سودا کے علاوہ فراق نے حالی، جرأت، انشا کے اشعار کا بھی موازنہ کیا ہے کیونکہ ان کے یہاں معاصرین کا ہر رنگ موجود ہے لیکن معتدل انداز میں۔ بعض معاملات میں مصحفی کا رنگ خارجیت ہونے کے باوجود سودا سے الگ انداز میں نظر آتا ہے۔

فراق کے مطابق ان کی شاعری میں لکھنؤ اور دہلی کی شاعری کا امتزاج ہے۔ خود مصحفی نے اپنے شعر میں ذکر کیا ہے۔

اے مصحفی شاعر نہیں پورب میں ہوا میں
دلی میں بھی چوری مرا دیوان گیا تھا

16.4.2 ذوق:

شیخ ابراہیم ذوق کی پیدائش یکم اگست 1790 اور وفات یکم نومبر 1854 میں ہوئی۔ ذوق کم عمری میں ہی شاعری کی طرف مایل ہو گیے تھے۔ ذوق غزل کے علاوہ قصیدہ کے بھی شاعر تھے۔ ذوق کی شہرت بھی قصیدہ سے ہوئی لیکن انھوں نے بہترین غزلیں بھی کہی ہیں۔ غزلوں میں انھوں نے ٹکسالی زبان اور روز مرہ کے محاوروں کا استعمال کیا ہے۔ ذوق کو لفظوں کے انتخاب اور ان کی تراش وخراش پر عبور تھا۔ مشکل زمینوں میں بڑی آسانی سے غزل کہہ جاتے تھے۔ ذوق کو تک بندی، معاملہ بندی، مضمون آفرینی اور عام بول چال کی زبان کو بہت عمدگی سے برتنا آتا تھا۔ امداد امام اثر نے ذوق کو زور آور، بلند پرواز، نازک خیال اور خلاق سخن ورمانا ہے۔ محمد حسین آزاد نے ذوق کی قادر الکلامی کی بات کہی ہے:

"کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مضامین ستارے آسمان سے اتارے ہیں۔ مگر اپنے لفظوں کی ترکیب سے انھیں ایسی شان و شکوہ کی کرسیوں پر بٹھادیا ہے کہ پہلے سے بھی اونچے نظر آتے ہیں۔ انھیں قادرالکلامی کے دربار سے ملک سخن پر حکومت مل گئی ہے کہ ہر قسم کے خیال کو جس رنگ سے چاہیے کہہ جاتے ہیں۔ کبھی تشبیب کے رنگ سے سجا کر استعارے کی بو سے بساتے ہیں ۔ کبھی بالکل سادے لباس میں جلوہ دکھاتے ہیں۔" (آبِ حیات ص:455)

فراق نے غالب سے پہلے ذوق کا نام لیا ہے ۔ اپنے مضموں میں اس بابت تفصیل سے لکھا ہے لیکن آخر میں نتیجے پر پہنچتے پہنچتے لکھتے ہیں کہ:

"ذوق کا نام ہم غالب اور مومن کے پہلے لیں یا بعد میں اتنا تو ضرور تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ زبان کی شاعری کا بابا آدم ہے۔"

اس مضمون میں انہوں نے ذوق وغالب اور مومن کی مقبولیت کے اسباب بیان کرتے ہوئے ذوق کی شاعرانہ خصوصیات بھی بیان کی ہیں۔ مضمون کی ابتداء ہی میں فراق لکھتے ہیں کہ ہمیں تو ذوق کے مرتبۂ شاعری اور ان کے کلام کی قدر وقیمت کا اندازہ کرنا ہے۔ انہوں نے بعض معاملوں میں ذوق کا مقام غالب سے کم بتایا ہے لیکن ان کی شاعری کی اہمیت اپنی جگہ مسلم کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"غالب اور مومن کے کلام کی سی معنویت وداخلیت (Inwardness) نہ سہی لیکن ناسخ کے کلام کی طرح ذوق کے اشعار ریگ رواں بھی نہیں ہیں۔"

دوسرا مضمون فراق کا ذوق پر "سات برس بعد" کے عنوان سے ہے جو آل انڈیا ریڈیو سے 1937ء میں ذوق ڈے پر نشر ہوا تھا۔ پھر یہ مضمون سات برس کے بعد ۱۹۴۴ء میں اس کتاب میں شامل ہوا۔ اس مضمون کی ابتدا میں ہی انہوں نے لکھا ہے کہ انہیں ذوق کا کلام ناپسند ہے وہ لکھتے ہیں:

"مجھے بچپن ہی سے نہ جانے کیوں ذوق کا کلام ناپسند تھا۔ نہ جانے کیوں اس لیے میں نے کہا کہ ناپسندیدگی کا احساس پہلے ہوا اور ناپسندیدگی کے اسباب کا احساس سن شعور کو پہنچنے کے کچھ بعد ہوا۔"

ساتھ ہی وہ اس بات کا بھی اعتراف کرتے ہیں کہ ذوق صرف سطحی شاعر نہیں ہیں۔ ذوق کی شاعری میں جہاں تک بات زبان اور طرز بیان کی ہے تو اس میں وسعت اور ہمہ گیری موجود ہیں۔

فراق کی نظر میں ذوق کی انفرادیت زبان کے حوالے سے ہے۔ ذوق نے بول چال کی زبان کو شعر کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ مثلاً:

اے صنم کیا پوچھتا ہے حال اس رنجور کا
دل نہ اٹکائے کہیں اللہ بے مقدور کا

ان کے مطابق یہی بول چال کی زبان کا استعمال ذوق کو مومن وغالب سے الگ کرتا ہے۔ اگر چہ گھلاوٹ اس شعر میں موجود نہیں ہے لیکن بیان کی صفائی استادانہ ہے۔ ذوق نے مشکل مضامین کو بھی سہل اور صاف طریقے سے باندھا ہے۔ ذوق کے یہاں بیان کا جادو تو ملتا ہے لیکن شاعری میں کوئی جادو نظر نہیں آتا۔ فراق نے ذوق کو پنچایتی شاعر کہا ہے۔ اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ ان کے مطلع ہندی کے ان دوہوں کی یاد تازہ کر دیتے ہیں جو عوام میں ضرب المثل بن گئے ہیں۔ فراق نے آخر میں ذوق کی شاعری کا فنی تجزیہ کیا ہے جو قدیم فن شاعری کی روایات پر مشتمل ہے۔ فراق ذوق کی شاعری کے متعلق لکھتے ہیں:

"ذوق کی بندشیں نہ چست ہوتی ہیں نہ پست۔" (ص18)

ذوق کی غزلیں اسکولوں اور اردو تدریس کے لیے موزوں ہے۔ انہوں نے ذوق کو پنچایتی شاعر کے علاوہ رائے عامہ کا شاعر بھی قرار دیا ہے۔ مجموعی طور پر ذوق کے متعلق وہ لکھتے ہیں:

"ذوق کے کلام میں اردو نے اپنے آپ کو پایا۔ روایتی باتوں کو اور خیالات عامہ کو اتنے سنورے ہوئے اور مکمل شکل میں پیش کر دینا ایک ایسا کارنامہ ہے جسے آسانی سے بھلایا نہیں جاسکتا۔"

16.4.3 غالب:

مرزا اسد اللہ خاں غالب کی پیدائش 27 دسمبر 1797 کو آگرہ میں ہوئی اور وفات 15 فروری 1869 کو دہلی میں ہوئی۔ غالب کا شمار اردو ادب کے معروف شعرا میں ہوتا ہے۔ غالب نے اردو اور فارسی دونوں زبان میں شاعری کی۔ غالب کو اپنی فارسی شاعری پر ناز تھا۔ اردو شاعری ان کے لیے "بے رنگِ من است" تھی، لیکن بعد میں ان شہرت کا سبب یہی اردو شاعری ہوئی۔

شاعری کے ابتدائی دور میں وہ فارسی شاعر بیدل کی پیروی کرتے تھے اور انھیں اس بات پر فخر تھا ان کا شعر ہے:

طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

غالب کی زبان فارسی آمیز اور کافی مشکل تھی۔ ان کے کلام میں مشکل پسندی، جدت طرازی، خیالات کی پیچیدگی، تخیل کی بلند پروازی، مضامین کی تہہ داری، تشبیہات و استعارات علامات و اشارات کی وجہ سے ان کے اشعار سمجھنا ٹیڑھی کھیر ہو گیا۔ لوگ ان کی شاعری کا مذاق اڑانے لگے جس کے جواب میں غالب نے ایک شعر کہا:

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا

نہ سہی گر مرے اشعار مین معنی نہ سہی

غالب مقلد نہیں تھے نہ ہی انھوں نے کسی کو سند کے طور پر قبول کیا تھا۔ انھوں نے خود ایک نیا راستہ نکالا جس پر چل کر انھوں نے اردو شاعری میں اپنی انفرادیت کو منوالیا۔ ان کی شاعری مشکل سہی لیکن ان کی شوخی اور اشعار کی جدت نے ان کے اشعار کو خوبصورت بنا دیا ہے البتہ وقت کے ساتھ ان کی شاعری میں کافی تبدیلی آئی اور انھوں نے آسان اشعار کہے۔ ان کی شاعری میں شوخی، محبوب کے آگے عجز و نیاز، چھیڑ چھاڑ، خودداری نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری میں فکر و فلسفہ، طنز و ظرافت، عشق و حسن سب موجود ہے۔ طنز و ظرافت کی وجہ سے حالی نے انھیں ''حیوانِ ظریف'' اور ممتاز حسین نے نشاط کا شاعر قرار دیا ہے۔ ان کی شاعری پر ان کی زندگی کے رنج و غم کا پرتو بھی نظر آتا ہے۔ فکرِ معاش، عشقِ بتاں یادِ رفتگاں کا احساس و ملال بھی ان کی شاعری میں موجود ہے۔

غالب کی فارسی شاعری سے زیادہ مشہور ان کا اردو دیوان ہوا۔ حالانکہ غالب اسے ساری زندگی ''بے رنگِ من است'' سے تعبیر کرتے رہے۔ جب کہ ان کی شہرت کی وجہ ان کا اردو دیوان بنا۔ فراق گورکھپوری نے غالب کی زبانی ان کے اردو دیوان کے بارے میں "اندازے" میں لکھا ہے:

> "میرا وہ فارسی کا کلام جس کا ہندوستان مین جواب نہیں تھا وہ اس اس دکان میں نظر نہیں آتا-- --قریب قریب سب سے چھوٹا اردو دیوان میں نے چھوڑا تھا اور مجھے یقین تھا کہ سب سے زیادہ میرے اشعار ہی لوگوں کی زبان پر ہوں گے۔"

"اندازے" میں فراق نے غالب پر ایک مضمون "غالب پھر اس دنیا میں" کے نام سے لکھا ہے، جس میں انہوں نے غالب کی شاعری پر کوئی تنقید نہیں کی بلکہ اس مضمون میں غالب کی ہی زبانی ان کے دیوان کی شہرت کے متعلق مندرجہ بالا جملے کہلوائے ہیں۔ گویا یہ ایک خاکہ ہے جس میں غالب نے اپنے دیوان اور اپنی شہرت کے متعلق باتیں کی ہیں۔ یہ مضمون 1938ء میں لکھا گیا ہے۔ چند صفحوں پر مشتمل یہ مضمون الگ نوعیت کا ہے۔ جس میں غالب کی شاعری کا نہ تو تجزیہ ہے اور نہ ہی اس میں ان کی انفرادیت کا بیان ہے بلکہ یہ ایک روداد ہے جو بزبانِ غالب ہی بیان کی گئی ہے۔ اس مضمون کی ابتدا بھی غالب کے اشعار کی توضیح ہے۔ فراق لکھتے ہیں:

> "جب میں اس دنیا میں تھا تو بے چین ہو کر ایک بار میں نے کہا تھا: موت کا ایک دن معین ہے۔ نیند کیوں رات بھر نہیں آتی۔'' آج موت کی گہری نیند اچٹ گئی۔ کیا نیند کیا موت دونوں میں کسی کا اعتبار نہیں۔"

16.4.4 حالی:

حالی کی پیدائش 1837 اور وفات 31 دسمبر 1914 میں پانی پت میں ہوئی۔ یہ اردو کے پہلے نظریہ ساز نقاد، عظیم سوانح نگار تھے۔ حالی شاعر بھی تھے۔ شاعری میں ان کا اندازِ بیان سادہ اور آسان تھا۔ انھوں نے غزل کے علاوہ قصیدے، رباعیاں اور نظمیں بھی لکھیں اور مرثیہ بھی کہا۔ حالی کی شاعری کے متعلق وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

حالی کی غزلوں میں نرمی اور کسک کا احساس ملتا ہے۔ جس کی نشان دہی اکثر ناقدوں نے کی ہے۔ حالی ایک ایسے شخص تھے جو اپنے جذبات پر پہرہ بٹھا سکتے تھے۔sustain کر سکتے تھے۔ جوش و جذبات میں وہ کوئی ایسا شعر نہیں کہتے تھے جس کی سرحدیں اخلاقیات کو پار کر جائیں۔

(تاریخِ ادبِ اردو، ص504)

مولانا حسرت موہانی نے حالی کی شاعری کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک رسمی یا عاشقانہ شاعری دوسری قومی یا اخلاقی شاعری۔ حالی کی عاشقانی شاعری ان کی غزلیہ شاعری ہے جس میں روایتی حسن و عشق مذہب و اخلاق، رندی و مستی، دیر و حرم کا بیان، واعظ اور ناصح پر طنزیہ تمام باتیں بہت ہی دلکش سادہ اور رنگین بیانی کے ساتھ ان کی غزلوں میں پائی جاتی ہیں۔ مجنوں گورکھپوری حالی کی شاعری کے متعلق لکھتے ہیں:

" وہ جس تجربہ کو بیان کرتے ہیں وہ عامتہ الورود ہوتا ہے۔ ان کی کہی ہوئی بات ہر شخص کے دل کی بات ہوتی ہے۔ اندازِ بیان میں البتہ اچھوتا پن بھرا ہوتا ہے یہی شاعروں کی اصل خصوصیت ہے یعنی جذبات و خیالات سادہ ہوں اور اسالیب نرالے (نقوش و افکار، ص216)

فراق نے حالی کی سادہ بیانی کو ذوق و ظفر سے بھی زیادہ بڑھا ہوا مانا ہے۔ حالی کی سادگی کے ساتھ لب و لہجہ میں ہلکی سی چٹکی، آواز میں ذرا سی تھرتھراہٹ، سانس میں تازگی اور افسردگی کا ایک میل ہوتا ہے۔

حالی پر فراق کا مضمون دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلا حصہ یا مضمون 1940ء میں جب کہ دوسرا "چار برس بعد" کے عنوان سے 1944ء میں تحریر کیا گیا۔ اس مضمون کی ابتدا حالی کی ابتدائی زندگی اور ان کی شخصیت پر گفتگو سے ہوئی ہے۔ اور پھر یہیں اپنے والد منشی گورکھ پرشاد عبرت کی حالی کے لیے پسندیدگی کو بیان کیا ہے۔ فراق نے حالی کی نظم و نثر دونوں کا مجموعی جائزہ لیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ حالی نے جب شاعری کا راگ چھیڑا تو اس میں کوئی بغاوت نہیں تھی، نہ ہی کوئی بے جوڑ بات اور نہ اس میں کوئی نیا پن موجود تھا۔ بلکہ ایک قسم کی سادگی تھی۔ جبکہ حالی کے عہد میں امیر مینائی اور داغ دہلوی کی محفلوں کی رونقیں عروج پر تھیں ایسے میں حالی کی شاعری پر کون توجہ دیتا۔ لیکن پھر حالات نے ایسا پلٹا کھایا کہ آہستہ آہستہ حالی کی شاعری کی قدر شروع ہو گئی اور آگے چل کر حالی کی شاعری قابل قدر ہو گئی۔ فراق نے حالی کا موازنہ سعدی سے کرتے ہوئے لکھا ہے:

"حالی کا کلام بڑا بدن چور کلام ہے۔ بہتوں کی نظر میں یہی حال سعدی کی گلستان کا ہے۔ سعدی ہمارے لیے تھا حالی ہم میں سے ہیں۔"

پھر انہوں نے حالی اور سعدی کا موازنہ کیا ہے، حالی کے معاصرین کا ذکر کیا ہے، پھر حالی کی نظموں پر بھی بحث کی ہے۔ فراق کو اس بات کا ملال بھی ہے کہ حالی کو اس زمانے میں لوگ سمجھ نہیں سکے۔ فراق نے حالی کی نظموں کی سادہ بیانی اور نشتریت کی تحسین کی ہے۔

فراق لکھتے ہیں:

"حالی اردو شاعری اور اردو نثر میں ایک حساس عقلیت کا پیغمبر ہے۔ اور ان کے کلام میں عقلیت کا تمام

زور اور عقلیت کی کمزوریاں موجود ہیں۔ اس سے غالباً ادب کی انتہائی منزلوں پر نظر ڈالتے ہوئے ہمیں حالی کے یہاں ایک کمی کا احساس ہونا لازمی ہے۔ مثلاً حالی میں وہ پرواز اور اتھاہ گہرائیوں میں ڈوب جانے والی بات نہیں ہے۔ وہ احساس تحیر نہیں جو آفاقی ادب کی خصوصیت ہے اور نہ وہ اچانک کوندے جو میر، غالب، آتش، انیس اور اقبال کی آوازوں سے لپک جاتے ہیں۔" (ص237)

مضمون کے دوسرے حصے میں فراق گورکھپوری نے حالی کی غزل اپنے تاثرات کا اظہار کیا ہے۔ انہوں نے حالی کی غزل کا انتخاب بھی پیش کیا ہے۔ فراق نے حالی کی غزلوں کے محاسن، ان کے اسلوب، فکر کی ہم آہنگی کو بھی سراہا ہے۔

اس کے جاتے ہی ہوئی کیا مرے گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت
سخن پر ہمیں اپنے رونا پڑے گا
یہ دفتر کسی دن ڈبونا پڑے گا
رہا دوستی پر نہ تکیہ کسی کا
بس اب دل سے شکوؤں کو دھونا پڑے گا
بن آئے گی ہرگز نہ یاں کچھ کہے بن
جو کچھ کاٹنا ہے وہ بونا پڑے گا

حالی کی غزلوں میں سلاست، ترنم، دھیماپن اور حساس رنگ توازن کے ساتھ موجود ہے۔

سعدی کے علاوہ حالی کی مماثلت انہوں نے میتھیو آرنلڈ سے بھی کی ہے یعنی یہ کہ یہ دونوں شعراء شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ تنقید نگار بھی ہیں۔ فراق لکھتے ہیں:

"میتھیو آرنلڈ کہتا ہے کہ ہم دو دنیاؤں کے درمیان جی رہے ہیں، ایک دنیا مرچکی ہے اور دوسری دنیا میں پیدا ہونے کی سکت نہیں۔ بے بسی کا یہی احساس حالی کی غزلوں میں بھی ملتا ہے۔" (ص315)

فراق نے اس بات کا بھی اعتراف کیا ہے کہ اردو کے کسی غزل گو شاعر میں بے بسی کا یہ احساس نہیں ملتا جو حالی کی غزلوں میں ہے۔ یہ بے بسی، بے دلی نہیں اس میں ایک دبی دبی رکی رکی سی تلملاہٹ ہے اور ہاتھ پاؤں مارنے کی بے چینی ہے۔

یارانِ تیز گام نے منزل کو پالیا
ہم محوِ نالۂ جرسِ کارواں رہے

16.4.5 داغ:

نواب مرزا خاں متخلص بہ داغ دہلوی کی پیدائش 25 مئی 1831 کو دہلی میں ہوئی اور وفات 17 مارچ 1905 کو حیدرآباد میں ہوئی۔ ان کی پرورش لال قلعے میں ہوئی۔ انھوں نے ایک عرصہ لال قلعے میں گذارا ہے۔ داغ دہلوی کی شخصیت سازی، تعمیر و تشکیل اور ان

کی شاعر کی تہذیب و تزئین میں لال قلعہ کا اہم کردار ہے۔ داغ غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں چلبلاپن، شرارت، شوخی چھیڑ چھاڑ، بے نیازی، طنز، محبوب کے حسن کے تذکرے، اس کے لب و رخسار وغیرہ کا بیان ہے۔ داغؔ اس دور کے شاعر ہیں جب دہلی کا معاشرہ انحطاط اور پستی کی سمت بڑھ رہا تھا۔ ایسی صورت میں شاعری جنس و ہوسناکی کی طرف مائل تھی۔ داغ کی شاعری میں شبابیت، عیاشی، ہوسناکی کا عنصر غالب ہے جس کے اظہار میں داغ نے ایک کیفیت پیدا کر دی ہے۔ ان کی غزلیں مترنم بحروں میں ہیں اور زبان آسان، شستہ اور سادہ ہے۔

فراق گورکھپوری نے داغ کے متعلق لکھا ہے کہ اگرچہ غالب کے بعد اردو شاعروں میں دو، ایک شعراء کو چھوڑ کر سب معشوق کی عزت کرنا بھول گیے۔ اس کی وجہ دلی کا اخلاقی انحطاط ہے۔ اب شاعری اپنی گھلاوٹ سے بجائے نرم بول بولنے کے، پتھر مارتی ہے۔ داغ کے کلام میں یہ تمام خرابیاں اپنی انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ فراق کے مطابق ان خامیوں کے باوجود داغ کی شاعری میں ایک آن بان ہے۔ اشعار:

دل میں سما گئی ہے قیامت کی شوخیاں
دو چار دن رہا تھا کسی کی نگاہ میں
سب اہل حشر جب اپنے کیے کو پائیں گے
بڑا مزہ ہو جو مجھ کو مرے گناہ ملیں

بول چال کی زبان پر داغ کو غیر معمولی ملکہ ہے داغ جیسا زبان کا لاثانی جادوگر اور فقرے باز آج تک پیدا نہیں ہوا۔ داغ بگڑے ہوئے زمانے کا سب سے بڑا بگڑا ہوا نہایت اچھی طرح رچا اور بنا ہوا بگڑا شاعر ہے۔

" داغ غزل میں جلی کٹی سنانے کے ملک الشعرا بن گیے ہیں۔" (اندازے ص 335)

فراق داغ کو محض غیر شریفانہ اور عامیانہ جذبات کا جادو بیان شاعر نہیں سمجھتے۔ بلکہ وہ اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ داغ کی شاعری میں جو سلجھاؤ، صفائی سبک روی فارسیت کے ساتھ ہے وہ بعد میں اردو شاعری کا مستقل جز بن گئی یہ اردو غزل کو داغ کی دین ہے۔ فراق داغ کے مقام کا تعین کرتے ہوئے ان کا موازنہ ڈرائڈن سے کرتے ہیں:

"داغ نے مستقل اثر اردو زبان پر چھوڑا ہے۔ اس باب میں شاعر کی زبان پر داغ کا وہی احسان ہے جو انگریزی نثر پر ڈرائڈن کے کارناموں کا رہا ہے۔" (ص 347)

16.4.6 ریاض:

ریاض احمد ریاض خیر آبادی کی پیدائش 1856 اور وفات 28 جون 1934 میں خیر آباد ہی میں ہوئی۔ ریاض شاعر ہونے کے ساتھ نثر نگار اور صحافی بھی ہیں۔ لیکن ان کی بنیادی حیثیت شاعر کی ہے۔ ان کی شاعری میں ان کے استاد امیر مینائی کی جھلک نظر آتی ہے۔ کہیں کہیں ان کی شاعری پر داغ کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔ حالاں کہ انھوں نے خود کے لیے کہا ہے کہ وہ میر اور مصحفی کے رنگ میں شاعری کرتے ہیں۔

کچھ کچھ ہے ریاض میر کا رنگ
کچھ شان ہے ہم میں مصحفی کی

ریاض کی شاعری پر دراصل مصحفی کا رنگ جھلکتا ہے۔لیکن انھوں نے سطحیت اور بازاری پن سے گریز کیا ہے۔البتہ دیگر شعرا کی مانند انھوں نے بھی عشق وحسن رندی وسرمستی کی شاعری کی ہے۔ مگر ان کے یہاں عشق پاک جذبہ ہے۔ رند کا تصور بھی ان کے یہاں جدا گانہ ہے۔ان کے یہاں شراب مثل شراب طہور ہو جاتی ہے۔ خمریات کے امام کہے جانے والے ریاض خیر آبادی کی مثال حافظ اور عمر خیام سے دی جاتی ہے لیکن حافظ کے یہاں عریانیت ہے جس سے ریاض نے پرہیز کیا ہے۔

فراق جب ریاض کی شاعری پر بات کرتے ہیں تو لکھتے ہیں:

"ریاض کی متوالی آنکھوں سے عشق و مستی کی ہزاروں کیفیات چھلکی پڑتی ہیں۔وہ ایسا گناہ گار ہے جس کی معصیت پر مغفرت کو پیار آجاتا ہے۔"

ریاض کی شاعری میں زندہ دلی، شوخی، اٹکھیلیاں کرتی نظر آتی ہے۔ان کی شوخی وشرارت اور حسن عشق کی معاملہ بندی فراق اور انشا، داغ کے رنگ سے جدا گانہ ہے۔ ریاض کے یہاں نٹ کھٹ تخیل ہے۔ معاملہ بندی کبھی حقیقی اور کبھی فطری ہوتی ہے اور کبھی محض خیالی اور اندازِ بیان صوفیانہ۔ ان کی شاعری طربیہ ہے مشکل سے مشکل مضمون کو آسان انداز میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کے کلام کے نمونے:

وہ آرہا ہے عصا ٹیکتا ہوا واعظ
بہادے اتنی کہ ساقی کہیں نہ تھام سکے
بیٹھے ہوئے ہیں ہاتھ دھرے ہاتھ پر ریاض
واعظ کے سر پر آج سبو ہم اچھال کے
پی پی کے اس نے سجدے کیے ہیں تمام رات
اللہ رے شغل زاہد شب زندہ دار کا

فراق گورکھپوری ریاض کے متعلق کہتے ہیں کہ عام طور پر شعرا کیفیات کو خود پر طاری کرتے ہیں لیکن ریاض خیرابادی پر ساری کیفیات پر حاوی ہیں۔ نہ ہی وہ تخیل کے شکار ہوتے ہیں نہ ہی وہ اپنی ہستی کو تباہ کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کی شخصیت ان کی شاعری میں جھلکتی ہے۔

16.4.7 فانی:

شوکت علی فانی بدایونی کی پیدائش 13 ستمبر 1879 کو بدایوں میں اور وفات 27 اگست 1941 میں حیدرآباد میں ہوئی۔ فانی کی تمام عمر پریشانی میں گذری۔ان کی شاعری میں بھی درد و غم کا بیان کثرت سے ملتا ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے فانی کی شاعری کو "موت کی انجیل" کہا ہے۔ ہجر کا ملال، سوز و گداز، غم ہستی و غم دوراں تو شاعری میں ابتدا سے ہی تھا لیکن اسے کمال تک فانی نے پہنچایا۔ فانی کی شاعری میں

نشتریت ہے۔ فراق فانی کی شاعری کے ساتھ ان کی تصویر کو بھی بہت دکھا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ فراق کی نظر میں فانی بہت بڑا شاعر ہے ان کی شاعری کی نشتریت کو وہ اپنے دل میں چبھتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ فراق لکھتے ہیں:

"فانی کا دل بہت دکھا ہوا ہے.....ان کی عشقیہ زندگی کے تجربوں نے ان کے دکھ اور غم کو جنم دیا اور پالا۔"(ص372)

ان تحریروں اور محسوسات نے ان کے لیے حیات وکائنات کی پوری فضا کو رنگ ڈالا تھا۔اس دکھے ہوئے دل کے باوجود فانی روتے بسورتے شاعر نہیں۔انہوں نے غم اور قنوطیت کو نیا مزاج عطا کر دیا۔

مری آنکھوں میں آنسوں کیا بتاؤں ہم نشیں کیا ہے
ٹھہر جائے تو انگارا ہے بہہ جائے تو دریا ہے

وہ جلوہ رفت نظر تھا نظر کو کیا کہتے
کہ پھر بھی ذوقِ تماشا نہ کامیاب ہوا

حسن حیرت تو میسر ہے تماشا نہ سہی
تری محفل میں ہیں گو نقش بہ دیوار ہیں ہم

16.4.8 حسرت موہانی:

فضل الحسن حسرت موہانی کی پیدائش 1881 میں موہان میں ہوئی اور وفات 1951 میں ہوئی۔ اردو غزل میں حسرت کی حیثیت قدیم وجدید کے دارمیان ایک پل کی ہے۔ فراق کا خیال ہے کہ زندگی یا شاعری کا ایک دور ختم نہیں ہوتا کہ دوسرا شروع ہو جاتا ہے۔ حسرت نے جب آنکھ کھولی تو حقیقی غزل گوئی کئی انداز سے شروع ہو چکی تھی۔ امیر وداغ کے دور میں ہی اگلے دورِ تغزل کی جھلک موجود تھی جو جلال، حالی، شاد عظیم آبادی، آسی غازی پوری کی غزلوں میں سنائی اور دکھائی دیتی تھی۔ حسرت کا تغزل ان کے معاصرین سے بالکل جدا ہے۔ انہوں نے نہ اپنے معاصرین کا اثر لیا نہ ہی معاصرین پر ان کی شاعری کا اثر ہوا ہے۔

حسرت مضمون آفرینی میں مومن اور رنج وغم میں میر، رعنائی ورنگینی میں مصحفی اور الفاظ کی تراش وخراش میں ناسخ کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں۔ موسیقیت ان کی شاعری کا خاص وصف ہے۔ ان کے کلام میں حسن وعشق کے قصے۔ محبت کی حکایات، ہجر ووصال کی لذت معاملہ بندی اور نزاکت پائی جاتی ہے۔ ان کی شاعری مین داخلیت اور خارجیت کا بہت خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔

فراق گورکھپوری لکھتے ہیں کہ اردو غزل میں حقیقت کا رنگ حسرت سے پہلے بھی موجود تھا۔ انہوں نے ماقبل شعرا کے اشعار مثال کے طور پر پیش کیے ہیں، جن میں جلال، شاد عظیم آبادی، حالی، آسی غازی پوری، عبرت گورکھپوری، اقبال، محشر لکھنوی، صفی لکھنوی، ثاقب لکھنوی کے اشعار ہیں:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھہرتی ہے دیکھیے جاکر نظر کہاں

(حالی)

نگہ کی برچھیاں جوسہہ سکے سینہ اسی کا ہے
ہمارا آپ کا جینانہیں جینا اسی کا ہے

(شاد عظیم آبادی)

جب حسرت نے آنکھ کھولی تو حقیقی غزل گوئی شروع ہوچکی تھی۔ اب سوال یہ ہے کہ حسرت نے کیا کیا۔ حسرت کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے دوئم درجے کی شاعری کو قدر اول کی چیز بنادیا۔ ان کی گلنار شاعری کاغذی پھول نہیں ہے بلکہ ایک سدا بہار چمن ہے۔ فراق نے حسرت کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> ”حسرت نے تین قسم کی غزلوں کا ذکر کیا ہے۔ فاسقانہ، شاعرانہ اور عاشقانہ۔ یگانہ یا جگر کی غزلیں عموماً شاعرانہ ہیں۔ میر سوز، بیدار، جرأت، مومن کی زیادہ سے زیادہ غزلیں اور خود حسرت کی غزلیں سوفیصد عاشقانہ ہیں۔“ (ص413)

حسرت کی شاعری میں حسن واظہار عشق کے بیان میں مصحفی، معاملہ بندی میں جرأت، نئی فارسی تراکیب کے ذریعہ داخلی ونفسیاتی امور کی جانب اشارہ کرنے میں مومن کا انداز ہے۔

فراق حسرت کے معاصرین کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ نہ ہی حسرت اپنے ہم عمر سے متاثر ہوئے نہ ہی ان کے ہم عصر نے حسرت کے رنگ کی شاعری کی، وہ حسرت سے اور حسرت ان سے بالکل مختلف ہیں۔

حسن جب تک رہا نظارہ فروش
صبر کی شرم ساریاں نہ گئیں

جب ان سے ادب نے نہ کچھ منہ سے مانگا
تو اک پیکرِ التجا ہو گئے ہم

دشمن کے مٹانے سے مٹا ہوں نہ مٹوں گا
اور یوں میں فانی ہوں فن میرے لیے ہے

فراق اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتے کہ غزل میں کس کا مقام سب سے بلند ہے؟ لیکن وہ لکھتے ہیں:

”اگر میرے کتب خانے سے امیر و داغ کے دواوین چوری ہو جائیں تو مجھے ہر دواوین کے چوری ہو

جانے کا غم ہو گا لیکن حسرت کے دیوان کا چوری جانے کا قلق سب سے زیادہ ہو گا۔"(ص432)

مجموعی طور پر اندازے فراق کی ایک اہم کتاب ہے جس میں شعرا کے اشعار کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی ان کے اشعار کا معاصرین اور دیگر شعرا کے ساتھ موازنہ کیا گیا ہے۔ اس کتاب کو تحریر کرنے کا مقصد فراق نے نوجوان نسلوں کو پرانے ادب سے واقفیت بتایا ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ نئی نسل نئے ادب کے بہاؤ میں پرانا اور کلاسیکی ادب فراموش نہ کرے۔ اس بنا پر انھوں نے قدیم وجدید شعرا کی شاعری کا تاثراتی انداز میں تجزیہ کر کے یہ کتاب تحریر کی ہے۔ اس کتاب کی اہمیت اس لیے بھی مسلم ہے کہ ایک شاعر نے دوسرے شعرا کی شاعری کو پرکھ کر اس کی اہمیت و خصوصیت کے متعلق بات کی ہے۔ فراق افسانہ نگار اور شاعر ہونے کے ساتھ تنقید نگار بھی ہیں۔ وہ اردو، ہندی، انگریزی، سنسکرت ادب پر اچھی دسترس رکھتے تھے۔ اردو ادب میں فراق کا مقام مسلم ہے۔ ان کے متعلق فرمان فتح پوری رقمطراز ہیں:

"حالی اور فراق کے سوا کوئی بھی بیک وقت اپنے عہد کا ممتاز شاعر اور ممتاز ناقد نہیں بن سکا۔"

16.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- فراق گورکھپوری کا پورا نام رگھوپتی سہائے تھا۔ شاعری، تنقید اور دیگر موضوعات پر ان کی متعدد کتابیں موجود ہیں۔ فراق شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اچھے تنقید نگار بھی ہیں۔
- اندازے فراق گورکھپوری کی پہلی تنقیدی کتاب ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے اردو کے مختلف عہد کے شعرا کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔
- اندازے میں فراق نے کل آٹھ شعرا مصحفی، ذوق، غالب، حالی، داغ، ریاض، فانی اور حسرت پر تاثراتی نقطہ نظر سے اندازے پیش کیے ہیں۔
- فراق گورکھپوری نے مصحفی کا موازنہ سودا اور میر سے کیا ہے ان کے مطابق میر کا سوزوساز ایک نرم اور معتدل شکل میں مصحفی کے یہاں موجود ہے۔ یہ نرمی اور اعتدال اثباتی صفت میں ہے۔
- فراق کی نظر میں ذوق کی انفرادیت زبان کے حوالے سے ہے۔ ذوق نے بول چال کی زبان کو شعر کے سانچے میں ڈھالا ہے۔
- غالب کی فارسی شاعری سے زیادہ مشہور ان کا اردو دیوان ہوا۔ حالانکہ غالب اسے ساری زندگی "بے رنگِ من است" سے تعبیر کرتے رہے۔ جب کہ ان کی شہرت کی وجہ ان کا اردو دیوان بنا۔
- فراق نے حالی کی سادہ بیانی کو ذوق و ظفر سے بھی زیادہ بڑھا ہوا مانا ہے۔ حالی کی سادگی کے ساتھ لب ولہجہ میں ہلکی سی چٹکی، آواز میں ذرا سی تھرتھراہٹ، سانس میں تازگی اور افسردگی کا ایک میل ہوتا ہے
- داغ جیسا زبان کا لاثانی جادوگر اور فقرے باز آج تک پیدا نہیں ہوا۔ داغ بگڑے ہوئے زمانے کا سب سے بڑا بگڑا ہوا نہایت اچھی

طرح رچا اور بنا ہوا بگڑا شاعر ہے۔

- ریاض کی شاعری عشق ومشک رندی وسرمستی کی شاعری کی ہے۔ مگر ان کے یہاں عشق پاک جذبہ ہے۔ رند کا تصور بھی ان کے یہاں جداگانہ ہے
- فانی کی شاعری میں نشتریت ہے۔ فراق فانی کی شاعری کے ساتھ ان کی تصویر کو بھی بہت دکھا ہوا محسوس کرتے ہیں۔
- حسرت کی شاعری میں حسن واظہار عشق کے بیان میں مصحفی، معاملہ بندی میں جرأت، نئی فارسی تراکیب کے ذریعہ داخلی ونفسیاتی امور کی جانب اشارہ کرنے میں مومن کا انداز ہے۔

16.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
دواوین	:	دیوان جی جمع
قلق	:	بے قراری
تغزل	:	غزل کی کیفیت
نظارہ فروش	:	نظارہ فروخت کرنے والا
یارانِ تیز گام	:	تیز رفتار دوست

16.5 نمونہ امتحانی سوالات

16.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1. فراق نے ڈرائڈن سے کس شاعر کو تشبیہ دی ہے؟
2. داغ کو کس قسم کا شاعر قرار دیا ہے؟
3. حالی کو فارسی کے کس شاعر کے مماثل قرار دیا ہے؟
4. فرواق نے "اندازے" میں کتنے شاعروں کے کلام کا جائزہ لیا ہے؟
5. فراق کس شاعر کو زبان کا لاثانی جادوگر کہا ہے؟
6. اپنے کلام کو "بے رنگ من است" کس شاعر نے کہا ہے؟
7. ریاض کس کے شاگرد تھے؟
8. فراق گورکھپوری کب پیدا ہوئے؟
9. فراق کے والد کا تخلص کیا تھا؟
10. فراق کسی یونیورسٹی میں پروفیسر تھے؟

16.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1. فراق گورکھپوری کے حالات زندگی بیان کیجیے۔
2. حالی کی شاعری پر مختصر نوٹ لکھیے۔
3. غالب پر فراق نے کس قسم کا مضمون لکھا ہے؟ وضاحت کیجیے۔
4. کس شاعر کی شاعری میں نشتریت پائی جاتی ہے؟ بیان کیجیے۔

16.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1. اندازے کا تعارف پیش کیجیے۔
2. فراق گورکھپوری نے مصحفی کی شاعری کے متعلق کیا کہا ہے؟ بیان کیجیے۔
3. حسرت موہانی کے متعلق فراق کا نظریہ بیان کیجیے۔

16.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1.	اندازے	فراق گورکھپوری
2.	اردو تنقید پر ایک نظر	کلیم الدین احمد
3.	پہچان اور پرکھ	آل احمد سرور
4.	تاریخ ادبِ اردو جلد اول، دوم، سوم	وہاب اشرفی
5.	آبِ حیات	محمد حسین آزاد

نمونۂ امتحانی پرچہ

نشانات:۰ ۷ Marks : 70 وقت:3 گھنٹے Time: 3 hours

ہدایات:

یہ پرچۂ سوالات تین حصوں پر مشتمل ہے: حصہ اول، حصہ دوم، حصہ سوم۔ تمام حصوں سے سوالوں کا جواب دینا لازمی ہیں۔

1۔ حصہ اول میں 10 لازمی سوالات ہیں، جو کہ معروضی سوالات / خالی جگہ پُر کرنا / مختصر جواب والے سوالات ہیں۔ ہر سوال کا جواب لازمی ہے۔ ہر سوال کے لیے 1 نمبر مختص ہیں۔ (10x1=10 Marks)

2۔ حصہ دوم میں آٹھ سوالات ہیں، ان میں سے طالب علم کو کوئی پانچ سوالوں کے جواب دینے ہیں۔ ہر سوال کے لیے 6 نمبرات مختص ہیں۔ (5x6=30 Marks)

3۔ حصہ سوم میں پانچ سوالات ہیں، ان میں سے طالب علم کو کوئی تین سوالوں کے جواب دینے ہیں۔ ہر سوال کے لیے 10 نمبرات مختص ہیں۔ (3x10=30 Marks)

حصہ اول

سوال:1

(i) تنقید لغوی معنی کیا ہیں؟

(a) کھر کھوٹے کی پرکھ (b) اچھائی برائی کی تلاش (c) جھوٹ سچ کا پتہ لگانا (d) ان میں سے کوئی نہیں

(ii) "تنقید کیا ہے" کے مصنف کون ہیں؟

(a) کلیم الدین احمد (b) آل احمد سرور (c) احتشام حسین (d) محمد حسن

(iii) تنقید کے ابتدائی نقوش کس صنف میں ملتے ہیں؟

(a) انشائیہ (b) خاکہ (c) تذکرہ (d) سوانح

(iv) تشبیہ کے کتنے ارکان ہوتے ہیں ؟

(a) دو (b) تین (c) چار (d) پانچ

(v) افلاطون کا استاد کون تھا؟

(a) سقراط (b) ارسطو (c) ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (d) لانجائنس

(vii) "اردو تنقید پر ایک نظر" کس کی تصنیف ہے؟

(a) آل احمد سرور (b) کلیم الدین احمد (c) احتشام حسین (d) گوپی چند نارنگ

(vii) "بوطیقا" کس کی کتاب ہے؟

(a) سقرات (b) افلاطون (c) ارسطو (d) میتھیو آرنلڈ

(viii) ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی پیدائش کس سنہ میں ہوئی؟

(a) 1860 (b) 1870 (c) 1880 (d) 1888

(ix) "اندازے" کس کی تصنیف ہے؟

(a) فراق گورکھپوری (b) مولانا حالی (c) محمد حسین آزاد (d) شبلی نعمانی

(x) جدیدیت کا علمبردار کسے تسلیم کیا جاتا ہے؟

(a) محمد حسن (b) احتشام حسین (c) گوپی چند نارنگ (d) شمس الرحمٰن فاروقی

حصہ دوم

2۔ تنقید کی اہمیت و افادیت پر روشنی ڈالیے۔

3۔ غواصی کے تنقیدی خیالات پر اظہار خیال کیجیے۔

4۔ تشبیہ کسے کہتے ہیں؟ مثالوں سے واضح کیجیے۔

5۔ افلاطون کے نظریہ "نقل کی نقل" کی کیا اہمیت ہے؟ بیان کیجیے۔

6۔ حالی کو اردو تنقید کا باوا آدم کیوں کہا جاتا ہے؟ واضح کیجیے۔

7۔ مارکسی تنقید کی تعریف بیان کیجیے۔

8۔ فرائڈ کے نظریہ "تحلیل نفسی" کا خلاصہ بیان کیجیے۔

9۔ "محاسن کلام غالب" کا تعارف پیش کیجیے۔

حصہ سوم

10۔ تنقید کے ابتدائی نقوش پر مضمون قلم بند کیجیے۔

11۔ صنائع معنوی کی تعریف بیان کرتے ہوئے اس کی اہم اقسام پر نوٹ لکھیے۔

12۔ بیسویں صدی میں مغربی تنقید کے ارتقا پر مضمون لکھیے۔

13۔ شبلی نعمانی کی تنقید نگاری کی خصوصیات بیان کیجیے۔

14۔ "اندازے" کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں؟ تفصیل سے لکھیے۔