معراج رعنا

اسسٹنٹ پروفیسر،شعبۂ اردو،حلیم پوسٹ گریجویٹ کالج،

کانپور(یوپی) بھارت

# اردو شاعری کا علمیاتی مخاطبہ

---

***Meraj Rana***

*Assistant Professor, Department of Urdu, Halim Post Graduate College,*

*Kanpur (UP), India*

***Epistemological Discourse of Urdu Poetry***

Urdu poetry has been treated as direct manifestation of human emotions and feelings from the very beginning. Consequently this hypothesis has become more powerful that poetry does not have any relation with the epistemological order. The researcher from intrepretativist paradigm tries to sketch the diversity/multidimensionality of the poet's expressions in Urdu poetry. The investigator's work is an effort to break the silence about the absenteeism of epistemological discourse in Urdu poetry through establishing a connection between the epistemological order and poet's poetic reflections.

---

شاعری کی تنقید میں یہ بات کسی عقیدے سے کم اہمیت کی حامل نہیں کہ یہ انسانی جذبات کا بے محابہ اظہار ہے،اور اس اظہار کی داستان کم وبیش اتنی قدیم ہے جتنی شاعری اور اس کی تنقیدی تاریخ کی طویل العمری متعین کی جاتی ہے۔اس مفروضاتی بیان نے کچھ کیا ہو یا نہ کیا ہو لیکن شاعری کی تعریفی حد بندی ضرور کر دی۔ نتیجتاً شاعری کی داخلی ساخت کی تشکیل و تعمیر میں انسانی جذبات کو ایک ناگزیر جزو کے طور پر کچھ اس طرح قبول کیا جانے لگا کہ یہ بات عقیدہ بن گئی کہ شاعری بغیر جذبات کے خلق ہو ہی نہیں سکتی۔ چونکہ اس دعوے کی حمایت میں افلاطون سے لے کر قدامہ ابن جعفر تک اتنی دلیلیں موجود ہیں کہ اس بیان کی تردید گویا کسی عقیدے کی تردید سے کم نہیں۔تردید کا یہ جوکھم کچھ مشکل ضرور تھا لیکن ناممکن نہیں۔شاید یہی وجہ ہے کہ تاریخ ادبیات عالم میں اس نوع کے جوکھم اٹھانے والوں کی کمی کا احساس قطعی نہیں ہوتا۔اگر بہت دور نہ بھی جایا جائے تو اردو میں مولانا حالی اور انگریزی میں ایلیٹ کی مثالیں بالکل سامنے ہیں۔جنہوں نے نہ صرف یہ کہ شاعری کی ایک نئی

تعریف وضع کی بلکہ قدیم نظریات کی یکجہت تعبیر کو، شش جہات بنانے کی مساعی بھی کی۔ اہاب حسن مابعدِ جدید تناظر میں تکثیری عناصر کی موجودگی پر غور کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تنقیدی عمل اور اصول غیر حقیقی ہوتے ہیں۔ دوسرے مخاطبے کی طرح تنقید بھی انسانی تحکم کی اطاعت کرتی ہے اور جو اسے مستقل ذو وضعی عمل سے گزارتی رہتی ہے:

> My own conclusion about the theory and practice of criticism is securely unoriginal: like all discourse, criticism obeys human imperatives, which continually redefine it. It is a function of languge, power and desire of history and accident of purpose and interest, of value. Above all, it is function of belief, which reason articulates and consensus, or authority, both enables and constrains. (1)

شاعری کے سلسلے میں یہ غلط فہمی قدیم یونانی فلسفوں کی خام ادراکی کا نتیجہ تھی۔ افلاطون ہوں یا ارسطو بنیادی طور پر فلسفی تھے اور قدیم یونان میں ایک ایسی ریاست کے قیام خواہ تھے جو تمام نظام ریاست میں افضل ثابت ہو۔ ریاست سے شاعروں کی بے دخلی کا اعلان نامہ افلاطون نے اس لیے جاری نہیں کیا تھا کہ ان کے یہاں جذبات کے علاوہ کچھ ہوتا ہی نہیں۔ چونکہ افلاطون کے نظامِ ریاست کی بنیاد انسانی ذہن کی وہ تین صفتیں ہیں جن سے معاشرے میں تین طبقوں کا ظہور ممکن ہوتا ہے۔ افلاطون کے مطابق عقل (Reason)، ہمت (Courage) اور خواہش (Appetite) انسانی شخصیت کے تین عناصر ہیں جن کی جلا بخشی کے نتیجے میں حکمراں، فوج اور محنت کش جیسے طبقات سے ایک مربوط نظامِ ریاست متشکل ہوتا ہے۔ انسانی روح کی یہ تین صفتیں ریاست کے زیادہ تر حصوں پر پھیلی ہوئی ہیں۔ شاعری کے بارے میں یہ بات بتانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ یہ تخئیل سے نمو پذیر ہوتی ہے۔ یعنی انسانی تجربات و احساس کو یہ تخئیل کی مدد سے متجسم کرتی ہے۔ اور چونکہ تخئیل ایک قوتِ متحرکہ ہے، اس لیے اس کی حد بندی ممکن نہیں۔ تخئیل کی تند رفتاری اسے مختلف معروض (جسے جرجانی معنی سے تعبیر کرتے ہیں) سے ہم آہنگ کرتی رہتی ہے۔ مطلب یہ کہ وہ معنی کبھی عقل کی حد میں داخل ہو جاتا ہے تو کبھی ہمت اور خواہش کی حد میں۔ شاعری کی یہی متغیر خوبی افلاطون کے نزدیک خامی بن جاتی ہے اور اس اعلیٰ درجے کی خامی کہ اسے یہ خوف ستانے لگتا ہے کہ اگر کہیں شاعری کی شریعت اس کے ملک میں دبے پاؤں داخل ہو گئی تو انسانی روح کی مذکورہ تین صفتیں ایک دوسرے سے متصادم ہونے لگیں گی اور پھر دانشور شہنشاہ کا خواب شرمندۂ تعبیر ہو سکے گا اور نہ ہی ریاست کی تشکیل ممکن ہو پائے گی۔ نظامِ ریاست کی تشکیل اور اس کا استحکام افلاطون کے فلسفے کی بنیاد ہے۔ شاعری کی ممانعت دراصل اسی نظام کی تشکیل سے منسلک ہے۔ افلاطون اپنی ریاست میں شاعری کو محض اس لیے کوئی مقام نہیں دیتا کہ وہ جذبات سے مملو ہوتی ہے بلکہ اس لیے کہ شاعری اپنی ساخت و پرداخت میں حد درجہ متنوع العلوم واقع ہوتی ہے۔ اس کی یہی متنوع العلومی صفت اسے ریاست سے بے دخل ہونے کا مسبوب ٹھہراتی ہے۔ شاعری کی بے دخلی ریاست کی تشکیل ہے اور ریاست کی تشکیل ایک ایسے معاشرے کا ظہور ہے جس کے تمام مرد و زن اشتراک و تعاون کی ڈور سے باہم مربوط ہوتے ہیں:

> If a city is going to be eminently well governed, women must be

shared; children and their entire education must be shared; in both peace and war,pursuits must be shared; and their kings must be those among them who have proved best both in philosophy and where, war is concern.(2)

افلاطون کے فلسفے کے مختصر اتجزیے کے بعد یہ بات بہرحال طے ہو جاتی ہے کہ شاعری اپنی محض جذباتی کشش کی وجہ سے نہیں بلکہ اپنی متنوع العلومی صفت کی وجہ سے پر قوت واقع ہوتی ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ افلاطون کے شاگرد ارسطو نے اپنے استاد کے نظریے سے اتفاق نہیں کیا۔ارسطو کے نزدیک بھی شاعری بظاہر جذبات کا مرقع ہی معلوم ہوتی ہے لیکن دراصل وہ شاعری کو جذبات کا وفور نہیں کہتا بلکہ جذبات کا وسیلہ تسلیم کرتا ہے،جس سے تطہیرِ نفس کی سبیلیں ممکن ہوتی رہتی ہیں۔تطہیرِ نفس کا مکمل متصوفانہ نظریہ اقدار سے نمو پزیر ہوتا ہے،اور اقدار کی تشکیل علوم کے بغیر ناممکن ہے۔مثلاً تخم کاری سے لے کر اس کی ثمروری تک کا سارا زمینی عمل خوشی سے عبارت ہے کہ اس سے ایک نوع کی قوتِ نمو ظاہر ہوتی ہے لیکن اگر ہم کسی جوان شخص کی موت پر خوش ہوں تو یہ بات خلافِ تہذیب سمجھی جاتی ہے۔اور اس لیے سمجھی جاتی ہے کہ یہاں موت کا تعلق احساسِ زیاں سے ہے۔لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ خوش ہونا ایک قدری صفت ہے جس کی تشکیل علوم الانسان کے بغیر ممکن نہیں۔اس لیے کلاسیکی ادبی تنقید سے لے کر جدید ترین تنقیدی تصورات میں شعور وادراک کی منطقانہ اصطلاح استعمال ہوتی یا ہوتی رہی ہے۔جس کے متعلق یہ بات بھی عیاں ہے کہ یہ خطِ مستقیم پر چلنے والی روکا نام نہیں بلکہ مختلف دھاروں سے ہم آہنگ ہونے کا عمل ہے۔اور اس عمل کی تجزیاتی صورتِ حال کولرج کی تنقید میں ایک خاص نوع کے شاعر سے مخصوص نظر آتی ہے:

The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity.(3)

دیکھا جائے تو شعری عمل بھی معروضات سے ہم آہنگ ہونے کا عمل ہے لیکن جب یہ بات کہی جاتی ہے تو اس سے یہ مراد نہیں لی جانی چاہیے کہ شاعری موجودات کو اسی طرح دیکھتی ہے جس طرح وہ بظاہر نظر آتے ہیں۔اگر ایسا ہو تو شاعری نہ صرف مرقعِ شعور ہوگی بلکہ وہ بھی دوسرے علوم کی طرح یکجہت ثابت ہوگی۔آئیڈیولوجی (Ideology) کا ظہور بھی مظاہرات سے ہے اور شعری معنویت بھی اسی کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔لیکن دونوں کے معروضاتی اکتساب میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ آئیڈیولوجی معروض کی خارجی خوبی سے متاثر ہو کر خود کو نمایاں کرتی ہے جب کہ شاعری اس کی داخلی صفات سے ایسی ایسی شبیہیں خلق کرتی ہے جن کا وجود بذاتِ خود ایک مکمل،بھرپور اور خود مختار معروض میں تبدیل ہو جاتا ہے۔لومڑی کی چالاکی اور شیر کی قوتِ جسمانی نخلستانی نظام میں روزِ اول سے جو جود تھے لیکن جب مذکورہ معروضاتی صفتیں (یعنی چالاکی اور قوت) میکاولی (1469-1494) کی آگہی کا حصہ بنتی ہیں تو وہ انھیں اپنے بادشاہی نظام میں ایک لائق بادشاہ کے لیے نہ صرف یہ کہ لازم قرار دیتا ہے بلکہ اسی کی روشنی میں وہ بادشاہ کو ایک شاطر تیرانداز بننے کی تلقین بھی کرتا ہے:

Let him act like the cleaver archers who,designing to hit the mark

which yet appears too far distant, and knowing the limits to which the strenth of their bow attains, take aim much higher than the mark, not to reach by their strenth or arrow to so great a high an aim to hit the mark they wish to reach.(4)

اس طرح بادشاہ کے تربیتی حوالے سے میکاولی کی جبر وتحکم کی آئیڈیولوجی مذکورہ بین السطور سے نمایاں ہونے لگتی ہے۔اس کے برعکس شاعری معروض سے مقصود کی طرف سفر کرتی ہے،جس کی منزل بذاتِ خود ایک یا متعدد معروضات کی شکل میں قاری کے پیشِ نظر ہوتی ہے:

(۱) رنگِ آہن محوِ رنگِ آتش است ۔ زآتشی می لافد وآتش وش است
شد ز رنگ وطبعِ آتش مختشم ۔ گوید او من آتشم من آتشم (مولانا روم)

(۲) آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ (میر)

(۳) بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا (غالب)

مندرجہ بالا اشعار کی ایک مشترک خوبی آگ کے معروض کا استعمال ہے۔مولانا روم کے یہاں آگ کی بھٹی میں تپے ہوئے لوہے (جس کی شکل آگ کی طرح ہوتی ہے) کی معروضی ماہیئت سے تصورِ فنا کی تردید کا کام لیا گیا ہے۔مطلب یہ کہ لوہا آگ کی بھٹی میں آگ بن کر بھی اپنا ایک مخصوص وجود رکھتا ہے۔آگ میں آگ کا علیحدہ وجود عدم انضمام کا پیکر خلق کرتا ہے جو ہمیں ان معروضات سے دور فلسفۂ وحدۃ الوجود کے متصوفانہ نظام کی طرف لے جاتا ہے جہاں آگ اپنی معروضی سطح سے بلند ہوکر خود ہی نئے معروضات میں تبدیل ہوجاتی ہے۔یعنی آگ اپنی وجودی حیثیت تج کر صفاتی پیکر میں ڈھل جاتی ہے۔سرخی،حدت، روشنی وغیرہ آگ کے غالب صفاتی پیکر ہوتے یا ہوسکتے ہیں۔اوران تمام پیکر کا (آگ کے برعکس) اپنا ایک الگ وجود اور اس وجود کی اپنی الگ صفتیں ہوتی یا ہوسکتی ہیں۔مولانا روم کے اشعار میں آگ کے یہ تینوں صفاتی پیکر محبوبِ حقیقی سے مخصوص کیے جا سکتے ہیں،اور محبوبِ مجازی سے بھی۔لیکن دونوں پیکروں میں فرق یہ ہے کہ محبوبِ حقیقی کی یہ صفتیں (سرخی،حدت،روشنی) دائمی ہیں جب کہ محبوبِ مجازی کی عارضی۔ یہی وجہ ہے کہ عشقِ حقیقی کے لیے آگ کی بھٹی (آتش وش) کا استعمال کیا گیا ہے کہ اس سے اس کا دائمی پن ظاہر ہوسکے۔جب کہ عاشق کے لیے محوِ رنگِ آتش کا استعمال اس کی عارضیت کا اشاریہ ہے۔گویا یہ کہ ایک کا آتشی پیکر دوسرے کے لیے صفاتی حوالہ بن جاتا ہے،اور ہر حوالہ جاتی پیکر اپنے آپ میں ایک خود مکتفی وجود کا متحمل نظر آتا ہے۔شاعری میں حوالہ جاتی نشانیاتی پیکر معنیاتی نظام سے مشروط ہے لیکن یہ کہنا مناسب نہیں کہ جس شاعری میں نشانیاتی نظام ہوگا وہاں معنیاتی نظام بھی ہوگا۔Terry Eagleton نے اس ضمن میں سوسیور کے حوالے سے بہت خوب لکھا ہے:

Saussure's point about the differential nature of meaning is to say that meaning is always the result of a division or, articulation of signs.(5)

سوسیور کے مطابق معنی کی پیدائش وافزائش نشانیات کی تفریق یا ان کی توضیحاتی پیش بندی کا نتیجہ ہوتی ہے۔جیسا کہ مولانا روم کے یہاں آگ کا نشان (sign) سرخی، حدت اور روشنی وغیرہ کے علیحدہ مدلول (signified) پیدا کرتے ہیں جو پہلے تو ہم سے اپنے وجود کو منواتے ہیں اور پھر تفریقی طور پر آتش کو متبدل کر کے خود ہی آگ کے قائم مقام بن جاتے ہیں۔آگ کے نشان کا یہی تفریقی تجزیہ میر وغالب کے شعروں میں بھی نمایاں ہے۔میر عشق کے ابتدائی عہد کو آگ سے تعبیر کرتے ہیں۔یعنی ابتدائے عشق میں میر کی شخصیت میں بھی وہی گرمی، وہی حدت، وہی رنگ اور وہی روشنی موجود تھی جو آگ کے صفاتی پیکروں کی ہوتی ہے اور پھر جب عشق یا شوق پر غور کیا جاتا ہے تو وہاں بھی ایک نوع کی تندی ورفتاری کا اندازہ ہوتا ہے۔گویا عشق اور آگ کے معروضات سے دوسرے صفاتی پیکر کا ظہور ممکن معلوم ہوتا ہے، جو اپنے آپ میں مکمل اور خود مکتفی ہونے کا امکان بھی رکھتا ہے۔بہ الفاظِ دیگر اس بات کو یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ عشق، آگ اور خاک میر کے شعر کے تین بنیادی معروضات ہیں اور ہر معروض کے اپنے صفاتی پیکر نمایاں ہیں۔یعنی عشق میں وحشت، آگ میں گرمی اور خاک میں انتشار یا بکھراؤ کا صفاتی عنصر موجود ہے، جو ہمارے ذہن کو آگ، عشق اور خاک سے پرے متذکرہ صفاتی عناصر کی جانب مائل کرتا ہے۔غالب کے یہاں بھی آتش زیرِ پا کا معروض بے چینی، پریشانی اور آشفتگی کے پیکر خلق کرتا ہے، اور ان تمام صفاتی پیکروں کے بھی اپنے صفاتی پیکر موجود ہیں، جو موئے آتش دیدہ اور حلقۂ زنجیر کے وسیلے سے اس پیکر تک کو جلوہ نما کر دیتے ہیں جو بظاہر شعر کے پیش منظر پر کہیں موجود نہیں۔شاید یہی وجہ ہے کہ نو تاریخیت (New Historicism) میں ادبی متن کو منشائے مصنف کے اظہار کے برعکس communal product تسلیم کیا گیا ہے، جو اسے اس کے تہذیبی تناظر سے ذو ربط کرتا ہے:

> Critical method that perceive the literary text as a communal product rather than the expression of an author,s intention; that disputes the autonomy of the work of art and reconnects it to its cultural context.(6)

لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ آئیڈیولوجی کے برخلاف شاعری معروض کے حوالے سے مقصود کی نقاب کشائی کرتی ہے۔مطلب یہ کہ ایک معروض سے اس کے ممکنہ صفاتی پیکروں کی تخلیق ہے اور معنی کی تخلیق کا عمل بڑی شاعری کا بڑا اختصاص۔شاعری تو شاعری بڑے نثر پارے میں بھی معنی کی تخلیق کا یہ عمل موجود ہے:

> Othello:She was as un reliable as water.
>
> Emilia:You are as wicked as fire

> چمپک نے (سمن کی) ساری کے کنارے کو چھوا اور اسے محسوس ہوا جیسے اس لمس کے ذریعے وہ شاکیہ منی تک بھی پہنچ گئی اور اس احساس سے اسے ایک لمحے کے لیے بڑا سکون ملا۔
>
> (آگ کا دریا، ص۔۸۲)

شیکسپیئر کے یہاں آگ (fire) اور قرۃ العین حیدر کے یہاں لمس (touch) کے معروضات (شاعری کی طرح ہی) ایسے صفاتی پیکر خلق کرتے ہیں جو قاری کے ذہن کو ان حقیقتوں کی طرف لے جاتے ہیں جو درونِ متن بظاہر کہیں موجود نہیں۔اس مقام پر

قاری کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے کہ وہ وہاں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے علمیات کے کون کون سے وسائل استعمال کرتا ہے، اس لیے معاصر ادبی تنقید میں قاری اور تفاعلِ قرأت پر حد سے زیادہ زور دیا گیا ہے کہ اس سے مصنف کی نیستی کا برملا اظہار ہوتا ہے:

> One of the most conspicuous aspect of contemporary literary criticism is an emphasis upon readers and the act of reading,to the exclusion, and even to the avowed extinction of author. (7)

یعنی آگ سے شرانگیزی اور لمس سے روحانی حرارت کے پیکر دو نئے معنی [تخریب اور آسودگی] کے تخلیق کنندہ بن جاتے ہیں۔ لہذا کہا جا سکتا ہے کہ معروض ایک ٹھوس حقیقت ہے جب کہ اس کی صفاتی حالت سیال کی سی ہوتی ہے جس کی حد بندی ممکن نہیں۔ تاہم یہاں زبان کی دو جہتیں قائم ہوتی ہیں، جن سے دو مختلف ساخت اپنے اثبات کا جواز خود فراہم کر لیتی ہیں۔ میر کے یہاں آگ کا پیکر مثبت رویے کو ظاہر کرتا ہے جب کہ شیکسپیئر کے یہاں یہ لفظ منفی معنی کا مخرج بن جاتا ہے۔ جس سے طلسمی حقیقت نگاری کا تاثر مرتب ہوتا ہے۔ کیونکہ طلسمی حقیقت نگاری کی تعریف ہی یہ کی گئی ہے کہ یہ وہ ذریعہ ہے جو دو مختلف تعقلی ساخت کے بیچ کی سرحدوں کو عبور کرتا ہے:

> Magic realism is a mode which crosses borders between two different forms of meaning (8)

مذکورہ اصول کی روشنی میں دیکھا جائے تو یہاں آگ سے شرانگیزی اور لمس سے روحی سکون کے پیکر دو نئے مگر متخالف معنی (یعنی تخریب اور تعمیر) کے مظہر بن جاتے ہیں اس لیے شاعری پر یہ حکم لگانا کہ یہ محض جذبات کا مرقع ہوتی ہے یا یہ سمجھنا کہ شاعری کا سماجی علوم سے کوئی رشتہ نہیں ہوتا، کسی بھی اعتبار سے مناسب نہیں۔

ادب یا شاعری کی تخلیق کے دو بڑے ذرائع ہیں۔ جنہیں ہم خیال اور زبان کہتے ہیں۔ اب تک کی بحث سے یہ بات جزوی طور پر ضرور ثابت ہوتی ہے کہ زبان کی وجودی حیثیت کا اقبال صوابدیدی نوعیت کا ہوتا ہے۔ اس لیے سوسیور دال و مدلول کے درمیان کی پابندی کو صوابدیدی کہتا ہے:

> The bond between the signifier and the signified is arbitrary (9)

تخلیقی زبان اسی خوبی کی وجہ سے (بغیر کسی خارجی دباؤ کے) اپنی تناظراتی منطق میں ادرا کی جواز از خود مہیا کر لیتی ہے، جس سے ردِ تشکیلیت کی اس شق کو تقویت ملتی ہے جو ادبی متون کے معنوی عمل کو لامحدود قرار دیتی ہے:

> As deconstructionists typically view literary texts as incapable of bearing any fixed meaning, durable reference, or distinctive value.(10)

مطلب یہ کہ زبان اپنی صفاتی پیکر سازی کی وجہ سے کسی خیال یا فکر کو معروض سے پرے معروض نماؤں کی طرف لے جاتی ہے۔ ٹھوس کو سیال بنانے کا عمل ادب کی زبان کی شاید سب سے بڑی خوبی ہے جو غیر ادبی زبانوں کو نصیب نہیں۔ زبان کی سیالی

رفتار کبھی کبھی اتنی تیز ہوتی ہے کہ وہ ان پیکروں (معنی) کو بھی اپنے اندر حل کر لیتی ہے جو منشائے مصنف (Authorial Intention) میں دور دور تک نہیں ہوتے۔اس لیے شمس الرحمٰن فاروقی کا اصرار ہے:

> یہ کوئی ضروری نہیں کہ شاعر کو شعوری طور پر معلوم ہو کہ وہ کیا کر رہا ہے، یا اگر معلوم بھی ہو تو وہ اس کا اظہار کر سکے یا کرنا چاہیے۔ (11)

زبان کے متعلق جب یہ بات قبول کر لی جاتی ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس زبان میں تاریخ لکھی جا سکتی ہے جس زبان میں میر و غالب نے شاعری کی یا ظفر اقبال اور شہریار شاعری کر رہے ہیں؟ سوال تو یہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ زبان تو زبان ہوتی ہے۔اس میں تفریق کے کیا معنی؟ جواب ظاہر ہے کہ نفی میں ہوگا۔کیونکہ تاریخ سازی کا عمل ادب سازی کے عمل سے مختلف ہوتا ہے۔ادب اور شاعری کی بنیاد تخیلی توجیہ (Imaginative Cause) پر ہوتی ہے جب کہ تاریخ نویسی کا عمل حقائق کو ممکن حد تک اسی طرح بیان کرنا ہوتا ہے جس طرح وہ ہوتے یا ہونے کا امکان رکھتے ہیں۔اس لیے تاریخ قیاس آرائی تک کو منطقی ثبوتیت کی رو سے اس طرح حل کرتی ہے کہ وہ بھی سچائی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔مثال کے لیے یہ اقتباس ملاحظہ کیا جا سکتا ہے جو خالص تاریخی نوعیت کا حامل بلکہ تاریخی بیانیہ ہے:

> Ganga Devi was the wife of Prince Kumara Kampan,second son of Bukka1, who ruled various provinces during the 1360s and 1370s. Her long poetic narrative "Madhuram Vijayam" is the story of her husband's accomplishments.(12)

مذکورہ اقتباس میں مؤرخ کا واحد مقصد چودھویں صدی کی جنوبی ہندستانی ریاست کے حکمراں اور اس کی بیوی، جو ایک شاعرہ تھی، کے بارے میں ہمیں مطلع کرنا ہے۔چونکہ یہاں اس عہد کی ادبی اور تہذیبی صورتِ حال کو بھی بیان کرنا تھا اس لیے یہ بات بھی بہت واضح انداز میں بیان کر دی گئی ہے کہ مدھرم وجیم ایک طویل بیانیہ نظم ہے جو شہزادہ کمار کمپن کی شاعرہ بیوی گنگا دیوی نے لکھی تھی۔اس (اطلاعاتی تحریر) میں جو زبان استعمال کی گئی ہے یعنی جو معروض بروئے کار لائے گئے ہیں وہ صرف معروض تک محدود ہیں اور اگر ہم کوشش بھی کریں تو اس کے معروض نما نشان زد نہیں کر سکتے۔یعنی یہ کہ معروض کی صفاتی پیکر سازی ممکن نہیں ہوتی۔اور ایسا اس لیے ہوا کہ یہ بیانیہ اطلاعاتی نوعیت کا حامل ہے۔تاہم اس میں قطعیت، جامعیت، ثبوتیت، اور استدلال برائے استدلال کی خوبیاں موجود ہیں، جنہیں اطلاعاتی نثر کا طرۂ امتیاز تسلیم کیا جاتا ہے۔اطلاعاتی نثر کے یہ تمام زبانی عناصر اس لیے اہم ہوتے ہیں کہ ان سے قاری کا ذہن متحرک نہیں ہوتا لہٰذا وہ حقائق سے ایک سرعت کے لیے بھی غافل نہیں ہوتا۔اور چونکہ مورخ یا فلسفی کی تحریر کا مقصد ہی قاری کو حقیقت کی طرف لانا ہے اس لیے وہ تاریخی یا فلسفیانہ حقیقت بیانی کے لیے ایسے معروضات استعمال کرتا ہے جن کی صفاتی پیکر سازی قاری کے لیے ممکن نہیں ہوتی۔جب کہ شعری بیانیہ اس کے بالکل برعکس ہوتا ہے۔مثال کے لیے گنگا دیوی کی ہی نظم مدھرم وجیم کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

> The king bathed and dressed in silk and, after handing out great wealth as gift to brahmans, went into the inner palace, his heart

happy, wanting to gaze upon the auspiciously marked lying there on the lap of the queen.(13)

نظم کا یہ ابتدائی بیانیہ بادشاہ بکا کی فتح یابی کے بعد کا ہے۔جس میں ریشمی ملبوس، زر بدست،قصرِ شاہانہ اور طفل بہ زانو جیسے الفاظ سے مسرت وکامرانی کے داخلی احساس کی پیکر تراشی کی گئی ہے۔ جسے قاری دیکھنے کے ساتھ ساتھ محسوس بھی کرسکتا ہے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے کا یہی عمل اسے ایک پیکر سے دوسرے پیکروں کی طرف لے جاتا ہے۔جو Francoise Ravaux کے مطابق فعال قاری کو پیدا کرتا ہے، جو مصنف کے مقابلے میں زیادہ بنیادی نوعیت کا ہوتا ہے،اور جس کی قرأت بھی حد درجہ فعال یعنی علمیاتی ہوتی ہے:

The activity of the reader is as fundamental as the author,s and reading is an active process rather than a stste of passive receptivity.(14)

نظم میں یہ خوبی اس لیے پیدا ہوئی کہ یہاں ہر معروض وجودی حیثیت سے بلند ہوکر اپنے صفاتی پیکر میں منقلب ہوگیا ہے۔ اس لیے یہ نظم ان معنی کو بھی بیان کردیتی ہے جو بظاہر منشائے مصنف کا حصہ نہیں۔مثلاً خوشی کے موقعے پر بادشاہ کی طرف سے برہمن کو دان یا نذرانہ عطا کرنے کے بیان سے بادشاہ کی مذہبی عقیدت، برہمن کی اشرافیت اور اقتصادی صورتِ حال بھی نمایاں ہونے لگتی ہے۔نتیجتاً نظم مسرت کے پیکر سے بلند ہوکر دوسرے نئے پیکروں کی خالق بن جاتی ہے۔تخلیقی زبان کی دیگر خوبیوں میں ایک بڑی خوبی معروض کی صفاتی پیکر سازی ہے،مگر اردو میں بیسویں صدی کے اوائل میں زبان کی اس خوبی سے انکار کے رجحان کو عام کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔اسی عہد سے متعلق کچھ ایسے تنقیدی اقوال ہیں جو آج بھی کبھی کبھی اپنی موجودگی کا احساس دلاتے رہتے ہیں۔مثلاً یہ کہ ہمارا ادب بیداری کا ادب ہوگا یا پھر یہ کہ اقبال ایک فسطائی شاعر تھے یا یہ کہ ادب میں سماجی شعور کا فقدان ہے۔ چلیے اگر تھوڑی دیر کے لیے یہ تسلیم کرلیا جائے کہ نیا ادب بیداری کا تھا تو اس سے یہ کہاں اور کس نے یہ ثابت کیا کہ ہمارا کلاسیکی ادب خواب آور یا افیونی ادب تھا۔کیا میر وغالب کی شاعری ترقی پسندی کے زمانے میں اس لیے ناقابلِ مطالعہ سمجھی گئی کہ وہ نوآبادیاتی اسیری کے نتیجے میں پیدا ہونے والی قنوطیت کے سوا کچھ تھی ہی نہیں۔ظاہر ہے کہ ان کی شاعری میں ایسا کچھ نہیں تھا۔اگر ایسا کچھ ہوتا تو آج میر وغالب کی شاعری کی وہ تعبیریں بیان نہیں ہوتیں جو غالباً میر وغالب کے زمانے میں بھی بیان نہیں کی گئیں۔شمس الرحمٰن فاروقی کی کتابیں شعر شور انگیز اور تفہیم غالب تعبیراتی ندرت کی حیرت انگیز مثالیں ہیں۔ مذکورہ کتابوں کی اشاعت کے بعد وہ سارے مفروضات یک سرعت میں قلع قمع ہوگئے جو ترقی پسندی کے زمانے میں بے سبب گڑھ لیے گئے تھے۔ترقی پسندی سے یہ بھول چوک تو ہونی ہی تھی کہ اس کے یہاں ماضی کے شعروادب کو پڑھے بغیر ہی اسے رو بہ استرداد لانے کا جنون تھا،اور جن ترقی پسندوں نے ماضی کے ادب کو پڑھا بھی تو بقول محمد حسن عسکری کے،ادب کے ساتھ نہیں پڑھا۔اگر ایسا نہ ہوتا تو سجاد ظہیر جیسے عالمِ ادب کو از سرِ نو ماضی کے شعروادب کو پڑھنے اور دوسروں کو پڑھوانے کا کبھی احساس نہ ہوتا،اور نہ ہی ذکرِ حافظ کی شکل میں انھیں کلاسیکی شعریات کی تشکیلِ جدید کا خیال آتا۔ترقی پسندی ہی کے عہد میں اقبال کی شاعری کو بھی عمومیت کے تیر سے ہدف بنانے کی سعی کی گئی۔اقبال کی شاعری میں استعمال ہونے

والے پرندوں اوران کی جسمانی قوت پر جن لوگوں کی نظر گئی انھوں نے فوراتنقیدی فتوی جاری کیا کہ اقبال کی شاعری فسطائی قوت کا اظہار ہے۔ سچی بات تو یہ ہے کہ اقبال کی شاعری کے بارے میں جن لوگوں کا یہ خیال تھا انھوں نے خیال میں بھی فلسفۂ فسطائت کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ پاورڈسکورس (Power Discourse) پر اگر نظر ڈالی جائے تو اس کی تاریخ کا سلسلہ انسانی شعور کے نقطۂ ظہور سے جاملتا ہے۔ اگر ہم یہ مان بھی لیں کہ اقبال کی شاعری فسطائی قوت کو تقویت بخشتی ہے تو اس میں کیا خرابی ہے؟ کیوں کہ پاورڈسکورس کے وہ معنی نہیں ہوتے جو مسولونی، بسمارک اور ہٹلر جیسے تاناشاہوں نے بیان کیے تھے۔ پاور ڈسکورس بنیادی طور پر ایک ایسا فلسفہ ہے جو انسانی اقدار کے تعطل کو رفع کرنے پر مرتکز ہے۔ اور جو قوت کو اس لیے بروئے کار لاتا ہے کہ اقدار کی بحالی ممکن ہو سکے۔ اگر اقبال شاہین کو مموله کے ساتھ رکھ کر مموله کا تبدل چاہتے ہیں تو اس کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ مموله کو حقِ پرواز نہیں، بلکہ یہ ثابت کرنا ہے کہ مموله کی پرواز وہ کام انجام نہیں دے سکتی جو شاہین کی پرواز سے ممکن ہے۔ یعنی اقدار کے درمیان ان قدروں کی نشان دہی یا ان کی بحالی مقصود ہے جو انسانی معاشرے کی تشکیل میں ہمیشہ بامعنی ثابت ہوں۔

ترقی پسندی کے زمانے میں شعروادب کے سلسلے میں اس نوع کی غلط فہمیاں اس لیے پیدا ہوئیں کہ شعروادب کے مطالعے میں ایک ایسا سیاسی نظریہ بروئے کار لایا گیا جو پوری طرح اپنی اصل سے کٹا ہوا تھا۔ مارکس کے فلسفے کی روح کو سمجھے بغیر اسے ادبی تنقید کا حصہ بنانے کا یہ نتیجہ نکلا کہ ادب کا قبلہ ہی تبدیل کر دیا گیا۔ اور پھر ادب میں معاشی نقل وحرکت اور اس کے منفی اثرات کی تلاش اس شدت سے شروع ہوئی گویا ادب، ادب نہیں بلکہ منڈی معیشت (Market Economy) کی آماجگاہ ہو۔ لیکن تلاش کا یہ عمل اسی وقت مستحسن قرار دیا جاسکتا ہے جب ادب کا مطالعہ معروضی نوعیت کا حامل ہو۔ ترقی پسندی کی یہ تلاش اس لیے لاحاصل ثابت ہوئی کہ اس نے اپنی ساری تنقیدی قوت معروض سے پرے موضوع پر صرف کی، اور یہ ثابت کیا کہ موضوع کوئی الگ چیز ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر کوئی شعر، افسانہ یا ناول ہوگا تو اس میں ایک موضوع بھی ہوگا۔ دیکھنے اور سمجھنے کی بات یہ ہے کہ وہ موضوع کس طرح تخلیقی عمل کا حصہ بنتا ہے۔ اس حقیقت کا انکشاف اسی وقت ممکن ہے جب موضوع کے معروضاتی ارتباط پر نظر مرکوز کی جائے۔ ترقی پسندی کے ابتدائی عہد میں ترقی پسند نقادوں کو شعروادب کے معروضاتی ارتباط سے اتنی چڑھ تھی کہ وہ اپنی تنقیدی شریعت میں اس نوع کے کسی بھی کلام کو کفر کے مترادف تسلیم کرتے تھے۔ فیض کی نظم تنہائی پر سردار جعفری کی استعاراتی دبازت والی رائے کے پسِ پشت دراصل نظم کا معروضاتی نظام ہی تھا۔ وہی سردار جعفری بعد کے زمانوں میں کبیر، میر اور غالب جیسے شعرا کے کلام میں تصوف، سماج، سیاست اور تاریخ کے تخلیقی شواہد تلاش کرتے نظر آتے ہیں جن کی دریافت معروضاتی ارتباط کی دریافت سے ممکن ہوسکی۔ لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ ادب نہ تو آسمان میں پیدا ہوتا ہے اور نہ ہی ادیب کوئی خلائی مخلوق بلکہ وہ بھی معاشرے کا ایک فرد ہوتا ہے جو زمانے کے سرد وگرم کو عام افراد کی طرح ہی محسوس کرتا ہے لیکن عام افراد کے برعکس وہ اپنے احساس یا تجربے کو علمی آگہی اور تخئیلی قوت کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ اس لیے اس کا بیان موضوع سے بلند ہوکر معنی کے استخراج کا منبع بن جاتا ہے۔ ادب وشعر کا یہی معروضی نظام اسے حیاتیاتی وجود (Biological Existence) کے قریب کرتا ہے۔ لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ ادب ذہنی ایج کا نتیجہ ہوتا ہے اور ذہن کا مستعاراتی فعل حیاتیاتی عناصر کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس ضمن میں Joseph Carroll کی وضاحت حددرجہ منطقی معلوم ہوتی ہے:

> The subject matter of literature is human experience, like other mediums of knowledge literary work can engage in the description of concrete objects,convey factual information,or after exercises in theoretical reasoning.(15)

Carroll کے مطابق ادب کا موضوع انسانی تجربات سے عبارت ہے تاہم ادبی متن یا فن پارہ دوسرے علوم کی طرح معروضات کی توضیحی نقل وحرکت کے ساتھ ساتھ صداقت آمیز آگہی کی ترسیل کا فریضہ بھی انجام دیتا یا دے سکتا ہے۔اس ضمن میں اردو کی رثائی شاعری کی مثال پیش کی جاسکتی ہے:

(۱) اس کا پیارا ہوں جو ہے ساقیِ حاضِ کوثر اس کا بیٹا ہوں جو ہے فاتحِ بابِ خیبر
اس کا فرزند ہوں، کی جس نے مہم بدر کی سر اس کا دلبر ہوں میں، دی جس کو نبی نے دختر
صاحبِ تخت ہوئے، تیغ ملی، تاج ملا
دوشِ احمد پہ انھیں رتبۂ معراج ملا

(۲) گرتے ہیں اب حسین فرس پر سے ہے غضب نکلی رکاب پائیہ مطہر سے ہے غضب
پہلو شگافتہ ہوا خنجر سے ہے غضب غش میں جھکے عمامہ گر اسر سے ہے غضب
قرآن رحلِ زیں سے سرِ فرش گر پڑا
دیوارِ کعبہ بیٹھ گئی عرش گر پڑا

انیس کے مرثیے کا پہلا بند تاریخی یعنی علمی آگہی کا اظہار ہے۔عام طور پر مرثیے کا مرکزی کردار جنگ سے قبل میدانِ جنگ میں اپنے حسب نسب، حق و باطل اور خیر و شر کے متعلق تقریریں کرتا ہے۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعر کو یہ بات کیسے معلوم ہوئی کہ حسین نے میدانِ کربلا میں یہ تقریر کی تھی۔کیوں کہ انیس اور معرکۂ کربلا کے درمیان کئی سو برسوں کا فاصلہ ہے۔لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ مذکورہ شعری بیانیہ تاریخی نوعیت کا ہے، اور جو علمی آگہی کے وسیلے سے شاعر کے تخلیقی عمل کا حصہ بنا ہے۔اب اس سلسلے میں تاریخ کیا کہتی ہے اس کو بھی دیکھ لیا جائے:

> He (Hoseyn) wore the turban of Mohammad, the shield of early Islamic hero Hamzeh, and the sword of Ali, Zulal-Jenah...Hoseyn addressed the enemy troops with a series of speches dealing with God,death,good versus justice, and honor versus shame, stressing the nobility of the family of the Prophet Mohammad throughout.(16)

کربلا کا یہ احتساب پندرہویں صدی کے ایرانی النسل اسلامی مورخ، صوفی اور دانشور واعظ کاشفی (d.1504) کی کتاب روضۃ الشہد (1502) سے اخذ کیا گیا ہے جو تقریباً انیس سے ڈھائی سو سال قبل لکھی جا چکی تھی۔اس کتاب میں جہاں ایک طرف حسین کے ذاتی متعلقات مثلاً عمامۂ محمدی، ذوالفقار (حضرت علی کی تلوار)، ان کا گھوڑا ذوالجناح وغیرہ کو بیان کیا گیا ہے

وہیں دوسری طرف ان تقریروں کا بھی ذکر کیا گیا ہے جو خدا، موت، حق و باطل، فتح و ذلت اور حسین کی خاندانی شرافت و وجاہت کے موضوعات پر مشتمل تھیں۔ جب کہ مرثیے کا دوسرا بند خالص تخیلی توجیہ کی نمائندگی کرتا ہے۔ تاریخِ طبری ہو یا روضۃ الشہدا، ہر جگہ اتنا بیان ہے کہ حسین شہید کر دیے گئے۔ لیکن اس کی تفصیل کہیں نہیں ملتی کہ وہ کس طرح شہید کیے گئے۔ انیس کا شاعرانہ کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس حقیقت کو اس طرح بیان کیا جیسے وہ اس واقعے کے ناظر رہے ہوں۔ یہ تخیلی توجیہ کا غیر معمولی کارنامہ ہے جو انیس جیسے غیر معمولی شاعر ہی سے ممکن تھا۔ مطلب یہ کہ انھوں نے اپنی علمی آگہی کو تخیل کی مدد سے اتنا ارتفاع بخشا کہ وہ آگہی محاکات میں منقلب ہو جاتی ہے۔ اور اس طرح حقیقت کے بالمقابل ایک ایسی حقیقت قائم ہو جاتی ہے جو افسانوی ہوتے ہوئے بھی افسانوی نہیں معلوم ہوتی۔ انگریزی شعرا میں کولرج کے یہاں تو تقلیلیِ آگہی کی افراط نظر آتی ہے۔ چونکہ اس کی تنقید میں تخیل اور اس کے انسلاکات پر اتنا زور سرف ہوا ہے کہ یہ ممکن ہی نہیں کہ اس کی اپنی شاعری علم و عرفان کے تخیلی انعکاس سے مستثنیٰ قرار دی جا سکے۔ یہاں صرف Kubla Khan پر اکتفا کیا جاتا ہے:

In Xanadu did Kublai Khan
A stately Pleasure-Dome decree,
Where Alph,the sacred river ran
Through caverns measurless to man
Down to a sunless sea

نظم کی ابتدا قدیم منگول حکمراں Kublai Khan کے اس حکم سے ہوتی ہے جس میں اس نے گنبدِ فرحت کی تعمیر کی بات کی تھی۔ اور اس کی جائے تعمیر زناڈو کی افسانوی زمین تھی، جہاں داستانی ندی الپ تخیلی غاروں سے ہو کر بہتی تھی۔ یہاں شعاعِ آفتاب تک کا گزر نہیں تھا۔ ظاہر ہے کہ نظم کا بنیادی وصف نفسیاتی تجسس ہے اور یہی نفسیاتی تجسس اس کی دوسری نظموں مثلاً قدیم العہد جہازی کا نغمہ اور کربِ خواب میں بھی مغرب و مشرق کے سیاسی اور مذہبی انتشارات کو مرتکز کرنے کا وسیلہ بنتا ہے۔ لیکن جب نظم ہمارے غائر مطالعے سے گزرتی ہے تو یہ شاعر کی اندرونی خواہش کو نمایاں کر دیتی ہے۔ مطلب یہ کہ گنبدِ فرحت کی تعمیر ابی سینیائی دوشیزاؤں کی موسیقی کی بازیافت سے عبارت معلوم ہونے لگتی ہے جو اب پوری طرح فراموش کر دی گئی ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ یہ نظم بیان کنندہ کی غیر یقینی کد و کاوش کی نمائندگی کرتی ہے، جو آفاقی طور پر تاریخ اور مذہب کی یکجہت بصیرت کی بازیافت کی ضرورت پر زور دیتی ہے، وہ بصیرت جو انسانی موضوع میں شعوری تجربے کی شکل میں موجود ہوتی ہے۔ یہاں دیکھا جائے منگولیا اور کبلائی خان تاریخ کی دو بڑی حقیقتیں ہیں۔ لیکن ان حقیقتوں کے درمیان کولرج کا اختصاص یہ ہے کہ اس نے ایک ایسی حقیقت خلق کی جو مکمل طور پر افسانوی ہے۔ یعنی تاریخی بصیرت سے شعری بصیرت کی تکمیل کا ایک بڑا جواز موجود ہے، جو تاریخی صداقت کا حصہ ہے۔ اگر یوان سلطنت میں کبلائی خان کے دورِ اقتدار (1294-1260) پر نظر ڈالی جائے تو وہاں ایک بہترین نظم و نسق نظر آتا ہے بلکہ فنِ تعمیر کی عمدہ مثالیں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ جس کی تعریف اطالوی مورخ اور سیاح مارکو پولو (1292-1275) نے اپنے سفرنامے میں جی کھول کر کی ہے۔ فنِ تعمیر کا رشتہ معاشی استحکام سے ہے اور معاشی استحکام عوام الناس کے اتحاد، ان کے ارادے اور ملکی شعور کو نمایاں کرتا ہے۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کی بنیاد پر گنبدِ فرحت کی تعمیر ممکن

ہوتی ہے۔اس نوع کی شاعرانہ تشکیل حقیقت کے بالمقابل ایک نئی حقیقت منکشف کرتی ہے، جو افسانوی ہوتی ہوئی بھی افسانوی نہیں معلوم ہوتی۔کولرج کی زیرِ بحث نظم یا اس نوع کی دوسری نظمیں محض اس لیے اہمیت کی حامل قرار نہیں دی جاسکتیں کہ ان میں تاریخ کا عکس موجود ہے بلکہ اس لیے کہ ان میں تاریخ یا تاریخی علوم سے افسانے کی افزائش ممکن ہوسکی ہے۔کہنا صرف یہ ہے کہ ادب اور شاعری کے لیے تاریخی یا سماجی شعور کا ہونا ہی کافی نہیں۔یعنی یہ کہ حقیقت کا اظہار ہی سب کچھ نہیں بلکہ حقیقت سے افسانے کی پیدائش ضروری ہے جو آگہی سے وجدان کو الگ کرتی ہے۔وجدان جو تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے اور جمالیاتی فرحت کا منبع بھی۔شاید اسی لیے Terry Eagleton جیسا ترقی پسند نقاد بھی مارکس کے حوالے سے یہ سوال اٹھانے سے خود کو باز نہ رکھ سکا:

> The difficulty we are confronted with is not, however, that of understanding how Greek art and epic poetry are associated with certain forms of social development. The difficulty is that they still give us aesthetic pleasure are in certain respects regarded as a standard and unattainable ideal.(17)

ٹیری ایگلٹن واضح طور پر یونانی فن پارے اور رزمیہ شاعری، جو ایک نوع کی سماجی ترقی کا فیضان تھی، کے حوالے سے اس مشکل کا اظہار کرتا ہے کہ یہ قدیم ترین فن پارے آج بھی اپنے جمالیاتی فشار اور ایسی فکر کی طرف ہمیں مائل کرتے ہیں جن کے معیار کا حصول کسی طور پر ممکن نظر نہیں آتا۔ایگلٹن کے اس خیال سے دو باتیں بالکل صاف ہو جاتی ہیں۔پہلی تو یہ کہ شعر و ادب کی جڑیں کہیں نہ کہیں علمیات کی زمین میں پیوست ہوتی ہیں اور دوسری یہ کہ علم وجدان سے ہم آہنگ ہو کر جمالیات کے ظہور کا وسیلہ بن جاتا ہے۔مطلب یہ کہ شعر و ادب کی تخلیق میں علمیات کی کارکردگی ایک مخصوص حد تک عناصرِ ناصرہ کے طور پر ہوتی ہے۔شاعر یا ادیب علم یا آگہی کو اپنے تخلیقی عمل میں وہیں تک بروئے کار لاتا ہے جہاں تک وجدان و تخئیل اسے لانے کی اجازت دیتے ہیں۔اگر ایسا نہ ہوتا تو شاعری یا ادب علوم کی آماجگاہ بن کر رہ جاتا۔ادب یا شاعری کو سماجی یا انسانی علوم سے جو چیز الگ کرتی ہے وہ ادب یا شاعری کا اقداری نظام ہے۔اس لیے ادب خواہ وہ کتنا ہی تاریخی، فلسفیانہ، سیاسی یا اقتصادی نوعیت کا کیوں نہ ہو، اسے تاریخی اصولوں، فلسفیانہ ضابطوں اور اقتصادی پیمانوں پر کس کر قطعی نہیں پرکھا جاسکتا۔اور اگر پڑھنے کی کوشش کی جائے تو اس ادب یا شاعری میں نہ تو تاریخ کا عکس دیکھا جاسکتا ہے اور نہ ہی سیاست و مذہب کے ارتعاشات محسوس کیے جاسکتے ہیں:

پھر بعد مرے آج تلک سر نہیں بکا
اک عمر سے کساد ہے بازارِ عشق کا (میر)

سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں (غالب)

تم نے جادوگر اسے کیوں کہ دیا
دہلوی ہے داغ بنگالی نہیں (داغ)

میر کے شعر میں بظاہر سر کی فضیلت کے حوالے سے عشق کی فضیلت کا اظہار نمایاں ہے۔ یعنی یہ کہ معشوق کے بہت سارے عاشق تھے لیکن معشوق نے شہادت کے لیے اسی سر کا انتخاب کیا جو میر کا تھا۔ جب ہم یہ کہتے ہیں تو اس کے دو معنی برآمد ہوتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ میر ہی سچا عاشق تھا کہ وہ معشوق کی تیغِ ستم کا نشانہ بنا، دوسرا یہ کہ معشوق نے یہ سوچ کر میر کا سر قلم کیا کہ دوسرے سروں (عاشقوں کے مقابلے میں) اس سر کی کوئی قدر نہیں۔ لیکن جب میر کا سر قلم ہوا تو معشوق کے خلافِ توقع نتیجہ یہ نکلا کہ کوئی بھی عاشق پھر معشوق کے روبرو آنے کی ہمت نہ کر سکا۔ مطلب یہ کہ عاشقوں میں اظہارِ شوق کا ولولہ جو شہادتِ میر سے قبل تھا، وہ شہادتِ میر کے بعد یک سرعت میں کافور ہو گیا۔ شعر کا بنیادی نکتہ لفظ 'بکا' کا ہے۔ یعنی جب میر شہید ہوئے تو بجائے اس کے کہ ان کے سر کی تحقیر ہو، حد درجہ توقیر ہوئی اور اتنی توقیر ہوئی کہ اسے بڑی قیمتوں پر خریدا گیا۔ خریداروں میں ممکن ہے کہ کوئی عاشق بھی ہو سکتا ہے اور معشوق بھی۔ ظاہر ہے کہ یہ سارا واقعہ بازارِ عشق میں واقع ہوا اس لیے اس کا اثر یہ ہوا کہ وہاں یعنی بازارِ عشق میں ایک عرصے تک کساد کا ماحول طاری رہا۔ کساد بازاری کے حوالے سے شعر میں ایک لطیف اشارہ یہ بھی پیدا کیا گیا ہے کہ بازارِ عشق میں میر کے سر کی طرح پھر کوئی دوسرا سر ہی (معشوق کی تیغِ ستم کے سامنے) نہیں آیا جسے خریدنے کے لیے بازار میں تیزی آئے۔ قدیم ہندستان کے ادبی نظریہ ساز بھرت منی (400BC-200BC) کا خیال ہے کہ جب بہت سارے الفاظ دوسرے متعدد الفاظ کے ساتھ منسلک ہو کر ایک مقصد کے لیے مختلف گروہ خلق کرنے میں مستعمل ہوتے ہیں تو وہ کثیر الجہت (معنوی) پیشن گوئی کے حامل بن جاتے ہیں:

> When a number of words are used along with a number of other words to form diffrent groups for the same purpose, it becomes multiplex prediction.(18)

غور کیا جائے تو یہاں میر نے بکا اور بازار جیسے دو الفاظ سے منڈی معیشت میں رونما ہونے والی تیزی اور کسادی کے اقتصادی شعور کو اپنے داخلی تجربے کے اظہار کا ذریعہ بنا کر معنوی پیشن گوئی کے الگ الگ ابواب کھول دیے ہیں جسے بھرت منی دو مختلف گروہوں سے تعبیر کرتا ہے۔ اور یہ کام میر نے اس زمانے میں کیا جب جدید منڈی معیشت کا کوئی واضح تصور موجود نہ تھا۔ لیکن میر کا شاعرانہ معجزہ یہ ہے کہ انھوں نے منڈی معیشت کی آگہی پر شعر کی بنیاد رکھی اور اس میں معنی کی ایک وسیع و عریض دنیا آباد کر دی۔ یہ معمولی کام نہیں۔

غالب کے شعر میں قوتِ نمو کی تعقلی منطق سے شاعرانہ پیکر خلق کرنے کا رویہ نمایاں ہے۔ خاک، تخم، آب اور ہوا قوتِ نمو کے چار بنیادی عناصر ہیں جو ایک خاص نباتاتی عمل سے گزرنے کے بعد ثمروری کا سبب بنتے ہیں۔ دیکھا جائے تو انسان کی افزائش کا عمل بھی کم و بیش نباتاتی عمل جیسا ہی معلوم ہوتا ہے۔ غالب کی ذہانت یہ ہے کہ انھوں نے اس آگہی کی بنیاد پر تصورِ حسن کی تجسیم کی شاعرانہ منطق ڈھونڈ لی ہے۔ جس کے بعد لالہ و گل اپنے نمو کے نباتاتی عمل سے الگ ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا یہاں لالہ و گل حسن کا پیکر بن جاتا ہے اور، اور اس پیکر کی پیکر کاری کا مسبوب ان لوگوں کو ٹھہرایا گیا ہے جو مدفونِ

زمین ہو چکے ہیں ۔ چونکہ آمدِ گل کا تعلق زمین سے ہے اس لیے غالب لالہ وگل کے حسن کو حسنِ معشوق کا پرتو تسلیم کرتے ہیں۔جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حسن کو کبھی موت نہیں آتی بلکہ وہ ایک خاص زمانی فاصلہ طے کر کے دوسرے معروضات میں جلوہ ظہور ہو جاتا ہے۔غالب سے بہت پہلے امیر خسرو نے اپنے اس شعر:

ای گل چو آمدی زز میں گو چہ گونہ اند
آں روئے ہا کہ در تہِ گردِ فنا شدند

میں اسی تقلیبیِ حسن کو بیان کیا ہے۔تاہم اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ شعر و ادب کی تخلیق میں روایت اور تہذیب وثقافت کی زیریں لہریں کہیں نہ کہیں ضرور موجود ہوتی ہیں جو علمیاتی اور انسانی آگہی کے توسط سے نشان زد ہوتی ہیں۔اس لیے جدید زمانے میں Kenneth Burke اس بات کی پرزور وکالت کرتا ہے کہ ادبی تنقید ادب کی ذو تعریفی وضاحت کے بغیر ادب و تہذیب کے درمیان کے رشتے کو منظمانہ طور پر قطعی نہیں سمجھ سکتی:

> Burke's crucial point is that literary criticism cannot inquire systematically into the relationship between literature and culture without redefining literature.(19)

داغ کے مذکورہ شعر میں ادب وتہذیب کے ربطِ باہمی کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے جس کی حمایت Kenneth Burke کرتا ہے۔یعنی یہ کہ داغ کے یہاں علاقائیت یا مقامیت کا شعور شعر کے ظہور کا وسیلہ بنا ہے۔بنگال اور دہلی جغرافیائی، تاریخی اور تہذیبی اعتبار سے ہندوستان کے دو صوبے ہیں۔ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ بنگال کے ثقافتی معاشرے میں سحر وساحری اور دہلی کے روزمرہ میں سادگی کے عناصر ہمیشہ نمایاں رہے ہیں۔شعر میں انھیں عناصر کو دونوں صوبوں کی شناخت قرار دیا گیا ہے۔اور علاقائیت کا یہ پس منظر شعر میں وہ فضا بندی کرتا ہے جو عام طور پر تخئیلی اور تخلیقی عمل سے ممکن ہوتی ہے۔پہلے مصرعے میں جادوگری کا دعویِ انکار موجود ہے جس کی اثباتی دلیل مصرعِ ثانی میں رکھ دی گئی ہے۔اس سے ایک نوع کی صوبائی یا علاقائی برتری کا احساس ہوتا ہے۔اور یہی احساس داغ کے یہاں دوسرے احساس کی تخم کاری کرتا ہے۔جس کی نوعیت خالص شاعرانہ ہے۔اگر یہاں داغ بمعنی زخم لیا جائے تو محبوب کی تیشہ نگاہ کو اس زخم کا سبب ٹھہرایا جا سکتا ہے۔اور کلاسیکی شعریات میں داغ یعنی زخم کو چراغ سے تشبیہ دینا ایک عام بات ہے۔ چراغ کی بنیادی صفت ضوفشانی ہے۔ دیکھا جائے تو داغ کی یہ تمام صفتیں زندہ حقیقتیں ہیں۔شاید یہی وجہ ہے کہ اس حقیقت پر جادوگری (فریب) کی ایک خفیف سی ضرب بھی شاعر کو چراغ پا کر دیتی ہے۔ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی شہرۂ آفاق نظم خرابہ (Waste Land) کا پہلا حصہ The Burial of the Dead میں بھی انسانی آگہی کے وسیلے سے شاعرانہ تجربات کی عکاسی موجود ہے:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land,mixing
Dull roots with spring rain
Winter kept us warm,covering

Earth in forgetful snow, feeding

A little life with dried tubers

یہاں بھی دیکھیں تو بظاہر قدرتی مظاہر کا بیان محض بیان ہی معلوم ہوتا ہے۔لیکن دراصل ان تمام معروضات کے ساتھ ایسی صفتیں موسوم کی گئیں ہیں جو عام طور پر ذی روح مخلوق کی ہوتی ہیں۔مثال کے لیے لفظ اپریل پر غور کیا جائے،جس کے ساتھ بے رحم کی صفت منسلک ہے۔اور اسی صفت سے موسمِ خزاں کی صورتِ حال ظاہر کی گئی ہے۔اپریل کا مہینہ یہاں اس لیے بے رحم سمجھا گیا کہ یہ بھی ایک بے رحم انسان کی طرح ہی اپنی تبدلی قوت کا مظاہرہ کرتا ہے۔یعنی شادابی کو زردی میں تبدیل کر دیتا ہے۔کسی چیز کا زرد ہونا اس کے کمزور (یا مائل بہ زوال) ہونے کی علامت ہے۔غالب نے تو بہت واضح اور موثر انداز میں رنگ کی اس جبری صفت کو بیان کیا ہے:

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا
مرنے سے پیش تر ہی مرا رنگ زرد تھا

موت کا خوف یا ڈر یہاں چہرے کی زردی کا سبب ہے جو موت سے قبل موت کے تصور سے پیدا ہوتا ہے۔لیکن احمد مشتاق کے یہاں موسم کی شعری تجسیم کچھ الگ انداز سے ممکن ہوئی ہے:

موسموں کا کوئی محرم ہو تو اس سے پوچھوں
کتنے پت جھڑ ابھی باقی ہیں بہار آنے میں

اس شعر کا کلیدی لفظ پت جھڑ ہے۔پت جھڑ شادابی کے برعکس خشکی کی صفت سے متصف ہوتا ہے۔خشکی اور بالخصوص برگ کی خشکی میں بھی زردی کا احساس نمایاں ہے۔یعنی پتے بھی سوکھ کر پیلے ہو جاتے ہیں۔ان مثالوں کے حوالے سے کہنا صرف یہ ہے کہ کسی مجرد شئے کے ساتھ کوئی ایسی صفت منسلک کر دی جائے جو عام طور پر کسی ذی روح مخلوق کی ہوتی ہے تو اس سے مجرد شے کا حوالہ جاتی دائرہ وسیع ہو جاتا ہے۔حوالہ جاتی دائرے کا وسیع ہونا ادبی متن کی علمیاتی ساخت (Epestemological Structure) کی دلالت کرتا ہے۔ایلیٹ کی نظم ہو یا غالب یا احمد مشتاق اور شہریار کے شعر،انھیں علمیاتی حوالے سے کاٹ کر پڑھا تو جا سکتا ہے لیکن ان کے درون میں پوشیدہ معنویت کے متضاد و متخالف زاویوں کی نشان دہی قطعی نہیں کی جا سکتی۔

# حوالہ جات


1. Pularlism in Postmodern Perspective, Ihab Hassan,Critical Inquiry,Vol.12, No.3,p.510,University of Chcago Press.198
2. Republic,Plato,Translated by C.D.C.Reeve.p-238,Hackett Publishing Company.Indiana-2004
3. Biographia Literaria,S.T.Coleridge,Vol.2,p-12,Rest Fenner.London-1817
4. The Prince,Niccolo Machiavelli,Translated by W.K.Marriott,p-32,Manor Classics.U.S.A.2007
5. Literary Theory:An Introduction,Terry Eagleton,p-110,University of Minnesota Press-2008
6. New Historicism and the Study of German Literature,Anton Kaes,Vol.62,No.2,p-210. Blackwell Publishing-1989
7. The ideal Reader,Robert De Maria JR,PML,Vol.93.p-463.1978
8. American Magic Realism:Crossing the Borders in literatures of Margins, Magdalena Delicka, Journal of American studies of Turkey,p-26,Vol.6.p-26,U.S.A.1997
9. Course in General Linguistics,Ferdinand de Saussure,Transleted by Wade Baskin,p-67, MacGraw-Hill Book Company,New York-1915
10. Reconstructing Literary Value,Martin Schiralli,Journal of Aesthetics Education,Vol.25,NO.4,p-115 University of Illinois Press.1991
11۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز، جلد اول، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 1990، ص62
12. Vijayanagara Voices: Exploring South Indian History and Hindu Literature, William J. Jakson,p-61,Ashgate publishing Limited.England-2005
13. Ibd
14. Reconstructing Literary Value,Martin Schiralli,p-708,Journal of Aesthetic Education Vol.25.No.4,University of Illinois press-1991
15. Evolution and Literary Theory,Joseph Carroll.p-104,University of Missouri Press, Columbia-1995
16 . The martyrs of Karbala, Kamran Scot Aghaie,p-92,Univesity of Washington Press-2004

17. Marxist Literary Theory:A Reader,Edited by Terry Eagleton and Drew Milne,p-35, Blackwell Publishers LtD. London-1996

18. The Natyasatra, Bharat Muni,Vol.1, Translated by Manmohan Ghosh,p-304, The Royal Asiatic Society of Bengal-1950

19. Kenneth Burke and the Motives of Rhetoric, Paul Jay,pp-550-51,American Literary History, Vol.1,No.3,Oxford University Press,London-1989