اردو تنقید کا رومانوی دبستان

ڈاکٹر محمد خاں اشرف

اقبال اکادمی پاکستان

اُردو تنقید کا رُومانوی دَبستان

ڈاکٹر محمد خاں اشرف

اِقبال اکادمی پاکِستان

جملہ حقوق محفوظ ہیں

ناشر: ڈاکٹر وحید قریشی
ناظم
اقبال اکادمی پاکستان
چھٹی منزل، ایوان اقبال، لاہور

طبع اول :	۱۹۹۶ء
تعداد :	۵۰۰
قیمت :	۲۲۵ روپے
مطبع :	طیب اقبال پرنٹرز، لاہور

محل فروخت :۔ ۱۱۶ میکلوڈ روڈ، لاہور فون : ۷۳۵۷۲۱۴

والد مرحوم

رانا فضل محمد خاں

کے نام

ترتیب

اعتراف ۷

حصہ اول

رومانویت اور اس کا ارتقاء

☆

باب اول : رومانویت کیا ہے ؟
(۱۵-۷۷)

تعارف ۱۵
لفظ 'رومان' کے مطالب و ماخذ ۲۰
رومانیت' رومانویت ۲۲
رومانویت کے مختلف نظریات
و مباحث ۲۶
کلاسیکیت اور رومانویت ۴۶
رومانویت کے معترضین ۵۱
رومانویوں کا نظریہ۔ اسمی اور منطقی
اعتراض اور اس کا جواب ۶۰
رومانویت کا نظریہ ۶۶
رومانوی تنقید نظریات و مباحث ۷۲

باب دوم :
مغرب میں رومانویت کا آغاز و ارتقاء
(۷۹-۱۲۴)

تاریخی و تہذیبی پس منظر ۷۹
رومانویت کے ادوار و آثار ۸۳
رومانویت کا دور اول ۸۶
(الف) یوری پے ڈیز ۸۶
(ب) سقراط ۸۸
(ج) افلاطون "
(د) ارسطو ۸۹
(ر) لان جائی نس ۹۰
(ڈ) لکریشس ۹۴
رومانویت کا دوسرا دور ۹۶
(الف) رومانس زبانیں ۱۰۴
(ب) رومانس بطور صنف ادب ۱۰۵
رومانویت کا تیسرا دور ۱۰۹
تاریخی رومانویت "

باب سوم :
اردو ادب میں رومانویت اور رومانوی تحریک
(۱۲۵-۲۱۲)

تمدنی اور کلاسیکی پس منظر ۱۲۵
اردو ادب میں رومانویت ۱۳۵
ولی دکنی ۱۳۸
میر تقی میر ۱۴۱
نظیر اکبر آبادی ۱۴۲
غالب ۱۴۴
داستانیں ۱۴۵
ہندوستان میں مغربی
یورپی اور انگریزی اثرات ۱۴۶
رومانویت کے پیش رو ۱۵۲
اردو ادب میں رومانوی
تحریک ۔ ابتداء اور آغاز ۱۵۵

اقبال --- رومانویت کا نقطہ عروج ۱۷۲
اردو شاعری - دیگر رومانوی شعرا ۱۸۴
اردو نثر میں رومانوی تحریک ۱۹۰

حصہ دوم
ابتدائی اردو تنقید اور رومانویت

☆

باب چہارم:
قدیم اردو تنقید اور اس میں رومانوی عناصر
(۲۱۵-۲۴۲)

باب پنجم:
رومانوی تنقید کے پیش رو
(۲۴۳-۲۸۴)
محمد حسین آزاد ۲۴۳
آزاد کے تنقیدی خیالات ۲۵۳
عبدالحلیم شرر ۲۶۷
شبلی نعمانی ۲۷۱

حصہ سوم
اردو تنقید کا رومانوی دبستان

☆

باب ششم:
اردو میں رومانوی تنقید کے علم بردار..
(۲۸۷-۳۵۲)
شیخ عبدالقادر ۲۸۹
مہدی افادی الاقتصادی ۲۹۷
عبدالرحمٰن بجنوری ۳۰۵
نیاز فتح پوری ۳۲۱
صلاح الدین احمد ۳۳۵

باب ہفتم:
اردو میں رومانوی تنقید کے علمبردار (جاری)
(۳۵۳-۴۱۲)
احمد صدیق مجنوں گورکھپوری ۳۵۳
رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری ۳۷۶
عبدالماجد دریا آبادی ۴۰۳

باب ہشتم:
رومانوی تنقید کا اثر اردو ادب و تنقید پر
(۴۱۳-۴۲۰)
حواشی ۴۲۱
کتابیات (اردو) ۴۹۳
قاموس ر لغت ۵۰۸
کتابیات (انگریزی) ۱

☆ ☆ ☆

اعتراف

تاریخی پس منظر اور فکری تناظر رکھنے والے ایک رسمی، تحقیقی و تنقیدی مقالے میں پیش لفظ ہی وہ مقام ہے جو ذاتی، شخصی اور غیر رسمی گفتگو کا موقعہ فراہم کرتا ہے۔ لہٰذا اس موقعہ سے فائدہ اٹھاتے ہوئے میں چند اعتراف کرنا چاہتا ہوں۔ سب سے پہلے تو مجھے برملا اس بات کو تسلیم کرنے دیجئے کہ زیر نظر مقالے کی تیاری، تحقیق اور تجسس کا گزشتہ کئی سال کا عرصہ ذاتی طور پر میرے لیے نہایت ہی پر کشش مطالعے، ذہنی مہم جوئی اور اکثر و بیشتر تاریخی اور دانشورانہ ہمت آزمائی کا زمانہ تھا جہاں قدم قدم پر مرعوب کن اسمائے رجال، عظیم الشان منطقی و فلسفیانہ نظام ہائے افکار اور عہد شکن اور عہد ساز تاریخی انقلاب و حوادث سے دوچار ہونا پڑتا تھا جن کو کسی ایک تناظر میں رکھ کر ان کی بامعنی تفہیم کی کوششیں اکثر و بیشتر طویل عرصہ تک فکر و ہمت کو مسلسل برانگیخت رکھتی تھیں۔ اس دوران تلاش و تجسس کی بے چین خواہش اور انکشاف و تفہیم کا بے کراں شوق مجھے بار بار ان دیکھے اور ان جانے راستوں سے ایسی ایسی منزلوں اور مقامات پر لے گیا جہاں سے علم و ادب اور فکر و خیال کی کائنات کے منفرد اور چونکا دینے والے ایسے مناظر دیکھنے اور جاننے کو ملے جن کا ہر نظارہ قلب و نظر کے لیے بے انتہا مسرت و انبساط اور جراتِ فکر و خیال کے لیے ایک نئی مہمیز تھا۔ عظیم ذہنوں کے درمیان یہ مہم جوئی اور عہد ساز افکار و تصورات سے آشنائی و آگاہی کا یہ عمل اپنے اندر ایک ایسی لامنتہا دلکشی اور انوکھا پن رکھتا تھا جو طبعی و جسمانی لذتوں سے کہیں زیادہ مسرت انگیز و پائیدار ہے۔ اس عمل کے دوران یہ حقیقت بھی مجھ پر منکشف ہوئی کہ طبعی دنیا کی طرح فکر و خیال کی دنیا بھی تصورات و نظریات کے بلند و بالا کوہساروں، عطر بیز وادیوں، وسیع مرغزاروں، لق و دق صحراؤں اور عمیق سمندروں سے خالی نہیں جن کی سیاحت، دریافت اور تسخیر

جسمانی عزم و ہمت سے کہیں زیادہ اخلاقی اور دانشورانہ ہمت، دیانت جرات اور استقلال کا تقاضا کرتی ہے۔ اگر یہ میسر ہوں تو شوقِ جستجو اکثر سالک راہ کو فکر و خیال کی دنیا کے ایسے ایسے نئے اور پر کشش آفاق کا نظارہ کرنے کا موقعہ مہیا کرتا ہے جسے انسانی جستجو اور علمی و فکری امکانات کا حاصل کہا جا سکتا ہے اور جس کا ایک ایک لمحہ ذہن اور قلب کو شاد کام و بامراد رکھ سکتا ہے۔

میں اس راہ میں ایک مبتدی تھا۔ اکثر ایسا بھی ہوا کہ اس دلکش سفر کے دوران کسی پر فضا وادی کے نظر فریب نظاروں میں ایسا کھو گیا کہ منزل و خیال منزل ہی دل سے محو ہو گئے۔ کبھی یہ خیال بھی دامن گیر ہوا کہ میرے قلم کو ان عظیم الشان نظاروں کے بیان کا یارا نہیں، کیوں نہ یہیں محوِ نظارہ ہو رہیں اور تصورات و خیالات کو ضبط تحریر میں لانے کے جاں کاہ عمل کو ترک کر کے بس عمر اسی لطف اندوزی میں بسر کر دیں۔ ممکن تھا کہ میں منزل و مقصود کو بھول کر راہ کے ہی کسی موڑ پر کھو جاتا لیکن میرے ہادی و راہنما نے ہمیشہ یہ حقیقت یاد دلائی کہ راہ کے نظارے منزل کا نعم البدل نہیں انعام ہیں۔ مقامات راہ سے گزر کر مقصود تک پہنچنے میں ان کی ہدایت و سلوک نے ہمیشہ دستگیری و راہنمائی کی لہٰذا یہ میرا خوش گوار فریضہ ہے کہ میں ڈاکٹر احمد بختیار اشرف کا شکریہ ادا کروں۔ اگرچہ ان کو مقالے کے آغاز میں ہی ملک چھوڑ کر ترکی جانا پڑا لیکن انقرہ کے دل فریب جلووں میں رہتے ہوئے بھی میرے مقالے میں ان کی دلچسپی، توجہ اور کارفرمائی کم نہ ہوئی۔ لہٰذا اگر یہ مقالہ وقت پر مکمل ہو سکا ہے تو ان کی ہی توجہ اور دلچسپی کے باعث ہے۔

مقالے کی تحقیق کے دوران مجھ پر یہ حقیقت بھی واضح ہوئی کہ انسانی تہذیب کے عظیم ادوار میں ہر نئے دور کی بنیاد ہمیشہ ایک نئے نظامِ فکر و خیال پر استوار ہوئی۔ انسانی ترقی ہمیشہ نئے افکار و تصورات کی مرہون منت رہی! اور یہ نئے افکار اسی وقت ظہور پذیر ہو سکے جب مفکرین اور دانشوروں نے مروجہ سوچ سے اختلاف کرنے

اور رسوماتی فکر کے سانچوں کو رد کر کے نئے آفاق عبور کرنے کی ہمت کی۔ لہٰذا انسانی ارتقا کی اصل بنیاد فکری اختلاف اور ذہنی مہم جوئی ہے۔ اختلاف اور بحث مباحثہ انسانی ذہن کو مہمیز کر کے نئی دنیاؤں کی تلاش پر اکساتا ہے۔ اس کے برعکس رسمی اتفاق اور تطبیق محض بے حسی اور جمود پیدا کرتے ہیں۔ مجھے اعتراف ہے کہ اس مقالے کے دوران میں نے اپنی طالب علمانہ استعداد کے مطابق اس اصول کو سامنے رکھنے کی کوشش کی ہے اور فکری، نظری اور تاریخی اختلافات کو اکثر و بیشتر نمایاں کیا ہے۔ اس اختلاف کا مقصد نکتہ چینی یا ادب شکنی نہیں۔ نہ ہی فکری و نظری اختلاف کو ذاتی اور شخصی اختلافات کی صورت میں دیکھنا چاہیے۔ فن و ادب میں کوئی بات بھی حرفِ آخر نہیں ہو سکتی۔ صرف خلوصِ فکر و عمل اور اسلوب کی عظمت برقرار رہتے ہیں۔ حافظ محمود شیرانی کی عظیم الجثہ تنقیدِ شعرالعجم اور تنقیدِ آبِ حیات کے باوجود ان دونوں کتابوں کی عظمت میں کوئی فرق نہیں آیا صرف چند تاریخی حوالے درست ہو گئے۔ زیرِ نظر مقالے کے دوران میں نے بہت سی ایسی شخصیات سے زیادہ اختلاف کیا ہے جو میری اپنی زندگی میں میرے لیے نہایت ہی معزز و محترم ہیں اور ان میں میرے احباب کے علاوہ میرے قابلِ صد احترام اساتذہ بھی شامل ہیں۔ میں ان تمام بالا قدر علما اور ہستیوں سے توقع کرتا ہوں کہ وہ اختلاف کے عمل کو اسی نقطہ نظر سے دیکھیں گے جس سے میں نے ان کو پیش کیا ہے۔

یہاں اس امر کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ مقالے کے اولین دو ابواب خاص کر باب اول میں انگریزی اقتباسات اور حوالوں کی کثرت ہے۔ اس کا باعث موضوع کی پابندی اور ذرائع کی مجبوری ہے اردو زبان اب ماشاء اللہ اس مقام پر پہنچ چکی ہے کہ اسے انگریزی یا کسی بھی دوسری بین الاقوامی زبان کے مقابلے میں احساسِ کمتری کا شکار ہونے کی ضرورت نہیں اور اردو انگریزی کو اسی طرح اپنے دامن میں سمو سکتی ہے جیسے فارسی و عربی کو۔ لہٰذا اس بارے میں کسی اعتذار کی ضرورت نہیں۔

لیکن انگریزی اقتباسات دینے کی اصل وجہ یہ ہے کہ ترجمہ درج کرنے میں اکثر جگہ تعبیر اور تضمن کے فرق سے مفہوم پر اثر پڑنے کا اندیشہ تھا اور چونکہ میری خواہش تھی کہ وہی مفہوم ہوبہو پیش کیا جائے جو لکھنے والے کا مقصد تھا لہٰذا ایسے مقامات پر اقتباسات انگریزی میں درج کر کے ترجمہ حاشیے میں لکھ دیا گیا ہے۔ جبکہ دوسری جگہوں پر ترجمہ متن میں درج کر کے اصل عبارت حاشیے میں دی گئی ہے۔ انگریزی اور اردو ٹائپ کے فرق سے ان دو مختلف طرز ہائے تحریر کو باہم استعمال کرنے میں جو دقت پیش آئی ہے وہ اس استفادہ کے مقالے میں کچھ بھی حیثیت نہیں رکھتی جو مقالے میں پیش کردہ نظریے کی صحیح تفہیم سے متوقع ہے۔

مقالے کی تکمیل میں میرے گائیڈ اور محترم ڈاکٹر احمد بختیار اشرف کا اس قدر ہاتھ ہے کہ اس کے لیے شکریے کے وہ رسمی لفظ جو میں اوپر درج کر چکا ہوں کافی نہیں اس ضمن میں مجھے اپنی کوتاہ بیانی کا اعتراف ہے لیکن مجھے یقین ہے کہ وہ محبت و احترام کے ان جذبات سے بخوبی آگاہ ہیں جو ان کے لیے میرے دل میں ہیں اور جو اس مقالے کے حوالے اور حدود کے پابند نہیں۔

یہاں پر مجھے یہ بھی اعتراف کر لینے دیجئے کہ ڈاکٹر اے - بی - اشرف کی مدد اور راہنمائی کے ذکر کے بعد بھی میں اس مقالے پر کلی طور پر اپنا حق اور اختیار نہیں جتا سکتا۔ اس کی تیاری اور تکمیل میں میرے دیگر دوست اور احباب کی معاونت بھی شامل ہے۔ اس میں ان دوستوں اور کرم فرماؤں کا حصہ بھی ہے جنھوں نے موضوع کے انتخاب اور خاکے کی تیاری میں مدد دی اور ان کا بھی جنھوں نے تحقیق و تجسس کے برسوں میں مشوروں، کتابوں اختلافات اور بحث مباحثہ کے ذریعے اس کام کو آگے بڑھنے کے قابل بنایا۔ ان بلند آہنگ مشفقوں کا بھی جنھوں نے حوصلہ بڑھایا اور ہمت افزائی کی اور ان خاموش کرم فرماؤں کا بھی جنھوں نے اپنی محنت، کوشش اور ذمہ داری سے نایاب اور کمیاب کتب مہیا کیں۔ ان خیر اندیش و دور اندیش احباب کے

احسان کا اعتراف خاص طور پر ضروری ہے جنہوں نے ٹائپ کرنے، خاص کر انگریزی اور اردو ٹائپ کو کمپیوٹر کی مدد سے مدغم کرنے کے مشکل مرحلوں پر دستگیری کی اور یہ یقین کر کے اطمینان کا سانس لیا کہ مقالہ واقعی پیش کر دیا گیا ہے۔ مقالے کی تکمیل میں ان تمام کا حصہ ہے۔

اس مقالے کے موضوع کے انتخاب میں ڈاکٹر حسن اختر (مرحوم) کی راہنمائی کا اعتراف ضروری ہے۔ حسن اختر میرے زمانۂ طالب علمی کے دوستوں میں سے تھے۔ انہیں مرحوم لکھتے ہوئے قلم خون کے آنسو روتا ہے۔ وہ تنقید سے میری دلچسپی سے آگاہ تھے اور رومانویت سے میرے شغف سے بھی۔ لہٰذا انہوں نے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (صدر شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی) اور ڈاکٹر احمد بختیار اشرف (صدر شعبہ اردو بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی ملتان) کے مشورے سے موجودہ موضوع کے انتخابات میں میری مدد کی۔ خاکے کی تیاری اور ابتدائی ابواب لکھنے تک وہ مسلسل اپنے مشوروں سے مجھے نوازتے رہے۔ پروفیسر ڈاکٹر سید معین الرحمٰن (صدر شعبہ اردو گورنمنٹ کالج لاہور) کی شفقت اور محبت ہمیشہ ہی میرے شاملِ حال رہی ہے۔ مقالے کی تیاری اور پیشکش کے دوران میں بھی ان کی مسیحائی جاری رہی اور اب طباعت و اشاعت کے مرحلے میں بھی ان کی راہنمائی میسر ہے۔ پروفیسر ارشاد حسین نقوی کے پرجوش خلوص کا اعتراف بھی یہاں کرنا چاہئے۔ انہوں نے مسلسل اور ہمہ وقت اصرار سے مقالہ مکمل کرنے کی نہ صرف ترغیب دی بلکہ ٹائپ، جلد بندی اور دوسرے مرحلوں میں عملی طور پر ہاتھ بٹایا۔ پنجاب پبلک لائبریری کے جناب مناظر صاحب اور چوہدری صاحب نے اکثر نایاب کتب مہیا کرنے میں بڑی مدد کی۔ علم کے اس بحرِ زخار میں ان ناخداؤں کا وجود غنیمت ہے۔

اس ضمن میں شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان اور خاص کر اس کے صدر نشین ڈاکٹر انور احمد کی توجہ اور محبت کا اعتراف نہایت ضروری ہے۔ جنہوں

نے علم و ادب کے دیگر مراکز کے برعکس اس مقالے کی تکمیل کے سلسلے میں پوچھے گئے تمام استفسارات کے جواب دینے اور سہولتیں مہیا کرنے میں ہمیشہ غیر معمولی سرگرمی دکھائی اور ثابت کر دیا کہ علمی و ادبی دلچسپیوں اور انتظامی سرگرمیوں میں کوئی بنیادی بُعد اور اختلاف نہیں ہے۔

آخری اعتراف بہت ہی شخصی اور ذاتی ہے۔ اس مقالے کی تکمیل پر جس ہستی نے سب سے زیادہ اطمینان' سکون اور خوشی کا سانس لیا ہے وہ میری رفیقِ حیات ہیں۔ جنھوں نے پانچ سال تک' لگاتار' اپنے ہی گھر میں' اپنے ہی سامنے' اپنے مسلسل احتجاج اور شکایات کے باوجود' میری زیادہ تر توجہ' دلچسپی' وقت اور فراغت کو کسی دوسرے کے لیے وقف دیکھا۔ شاید ان کے احتجاج اور شکایات محض رسمی تھیں۔ ورنہ مقالہ اور میں دونوں مل کر بھی ---------- ان کے عملی احتجاج کا مقابلہ نہ کر سکتے تھے۔ ان کی محبت کا صلہ تو ممکن نہیں ہاں البتہ لکھنے کی میز اور کتابوں کے شیلف اب بیڈ روم سے ہٹا کر سٹڈی میں رکھوا دینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

لاہور

8/ نومبر 1992ء

محمد خاں اشرف

حصہ اول

رومانویت اور اس کا ارتقا

باب اول

رومانویت کیا ہے؟

تعارف

رومانویت فن و ادب کی تاریخ کا ایک ایسا کثیر الجہتی مظہر ہے جو نہ صرف اٹھارویں اور انیسویں صدی کے فکر و فن کی تاریخ پر محیط ہے بلکہ اس کے ہمہ گیر اثرات اس دور کے بعد کے ادب و فن، فکر و فلسفہ اور تہذیب و تمدن پر بھی مرتب ہوئے، رومانویت کے موضوع پر قلم اٹھانے والے بیشتر نقادوں نے رومانویت کی اس وسعت کو تسلیم کیا ہے، مس فرسٹ (Miss Furst) کے الفاظ میں :-

"No other literary movement has ever evoked such a wide reponse throughout Europe" (1)

فرنیک کرموڈی کے نزدیک رومانویت کا جو دور "اٹھارویں صدی کے آخری سالوں سے شروع ہوا تھا وہ ابھی تک اختتام پذیر نہیں ہوا۔" (2)

ان دونوں نقادوں نے رومانویت کی وسعت کو فن و ادب کی حد تک بیان کیا ہے، لیکن رومانویت صرف ایک ادبی مظہر ہی نہیں تھا بلکہ فکر و فلسفہ اور سیاسی اور سماجی جہتوں پر بھی محیط تھا۔ لوجوائے کے الفاظ میں :

" It is impossible to think of Romanticism solely within the confines of literature any more than we can think of it solely as an artistic, philosophical, political, religious phenomenon" (3)

اس انداز فکر میں لوجوائے تنہا نہیں، انسائیکلو پیڈیا برٹینکا میں رومانویت کو ان الفاظ میں بیان کیا گیا ہے :

"Sweeping revolt against reason, science, authority and tradition and order and discipline that convulsed western civilisation from the late eighteenth to the mid nineteenth centuary. It manifested itself in social political and moral reforms, but above all in the arts in which changes of such profound nature were introduced that romanticism has been established with classicism as one of the two polarities of art; all subsequent art movements have been generally regarded as related to one or the other." (4)

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ رومانویت صرف ایک ادبی تحریک ہی نہیں تھی بلکہ عقلیت، روایت، نظم و ضبط اور مروج اصولوں کے خلاف ایک ایسی ہمہ گیر بغاوت بھی تھی جس نے ادب کو ہی متاثر نہیں کیا بلکہ اس کے اثرات معاشرتی، سیاسی اور اخلاقی اصلاحات کی صورت میں بھی ظاہر ہوئے، ادب و فن پر اس کے نہایت ہی گہرے اثرات ثبت ہوئے، اور رومانویت بطور ایک فنی "قطب" کے کلاسیکیت کے مدمقابل آ موجود ہوئی، یہاں تک کہ بعد کی ہر فنی و ادبی تحریک ان دونوں میں سے کسی ایک سے وابستہ سمجھی گئی۔

رومانویت کے اسی وسیع و عمیق اثر و نفوذ ہی کی وجہ سے وان ٹیگھم نے اس کو "یورپی ضمیر کے بحران" کا نام دیا (5) اور برلن نے اس کی تعریف کرتے ہوئے اسے شعور کی ایسی تبدیلی قرار دیا "جس نے یورپی فکر کی کمر توڑ کر رکھ دی۔" (6)

غالباً" رومانویت کی اسی ہمہ گیری کی وجہ سے ڈاکٹر محمد حسن اپنی کتاب "اردو ادب میں رومانوی تحریک" کا آغاز ہی ان الفاظ سے کرتے ہیں:-

"کلاسیکیت ' رومانویت اور حقیقت پسندی ' ان تین لفظوں میں یورپ کے فن کی کئی صدیوں کی سرگزشت پوشیدہ ہے۔" (7)

اگرچہ ڈاکٹر صاحب نے ان کئی صدیوں کی تخصیص نہیں کی لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس سے ان کی مراد یورپ کے فن کی پوری تاریخ ہے' انہوں نے کلاسیکیت اور رومانویت کے قطبین میں حقیقت پسندی کا اضافہ کر کے اس کو ایک مثلث بنا دیا ہے لیکن بعد ازاں وہ پوری کتاب میں اپنی بحث نہ صرف کلاسیکیت اور رومانویت کے تضاد تک ہی محدود رکھتے ہیں بلکہ بارزن کے حوالے سے نیچرل ازم' سوریلزم اور اظہاریت کے ساتھ ساتھ حقیقت پسندی کو بھی رومانویت ہی کی ایک شکل قرار دیتے ہیں۔ (8)

رومانویت کی اسی ہمہ گیری اور وسعت کے بارے میں ہولمین (Holman) Encyclopaedia Americana میں لکھتا ہے:

"Present day litrature all over the world, with its celebration of the individual, its experiment in form, its symbolism, its intense Introspection clearly represents a powerfull romantic revival." (9)

لیکن ہولمین جسے رومانویت کی تجدید نو سمجھتا ہے انسائیکلو پیڈیا برٹینکا اسے تجدید کی بجائے رومانویت ہی کا تسلسل قرار دیتا ہے۔ اور کہتا ہے:-

"رومانوی احتجاج کسی بھی ایسے میکانکی نظام کے خطرے کے خلاف جو انسانی تجربے کے امکانات کو محدود کرنے والا ہو ابھی تک مسلسل جاری ہے۔" (10)

یہی وجہ ہے کہ رومانویت کا مطالعہ آج بھی ادب و فن کے نقادوں کی توجہ کا مرکز ہے اور رومانویت کی نوعیت و ماہیت اس کی خصوصیات و کیفیات اور دیگر پہلو مغربی نقادوں کے درمیان مسلسل بحث و اختلاف کا باعث ہیں۔ اسی لیے رابرٹ

گلیکنر (Robert Gleckner) کو رومانویت کے تصور کی اس بحث میں لافانیت کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے الفاظ ہیں:

"..... The seemingly inexhaustible dialectic of the championship and attack that the romantic idea has provoked testifies to a pecaliar and genuine immortality." (11)

کیا رومانویت فکر و فن کی ایک لافانی اساس ہے؟ یہ موضوع اسی باب میں آئندہ زیر بحث آئے گا' یہاں صرف یہ بیان کرنا مقصود تھا کہ جہاں مغربی ادب میں رومانویت' کی بحث نقادوں کے نزدیک لافانیت کے آثار کی حامل سمجھی گئی ہے۔ جدید اردو تنقید میں یہ خاصی نظر انداز رہی ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ اردو ادب میں رومانوی اَدب اور اُدبا کی کمی ہے یا رومانوی خیال اور تنقید جڑ نہیں پکڑ سکے' اردو ادب میں رومانویت کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس نے اردو ادب کو بین الاقوامی حدود میں داخل کیا اور بیسویں صدی کے دوسرے ادب خاص کر مغربی ادب کے شانہ بشانہ لا کھڑا کیا' رومانوی تحریک سے پہلے اردو ادب اپنے امکان اور وجود کی تلاش میں تھا اور نثر اور نظم اپنی بنیادوں کی وسعت پذیری کے سراغ میں تھی' سرسید اور ان کے رفقائے کار اس کو مقصدیت اور توازن کے پیمانوں سے روشناس کر چکے تھے لیکن جس ادب میں محبوب کی صنف تک کی نشان دہی خلاف روایت ہو وہ زندگی کی تخلیقی قوت کا علمبردار کہاں تک بن سکتا ہے! کلاسیکیت کے ان بندھنوں کو اردو ادب میں رومانوی تحریک نے پاش پاش کیا' اور اس کو مقصدیت کے دائرے سے بلند کیا۔ لغوی طور پر بھی اور معنوی طور پر بھی' خواہ یہ یلدرم کی نثر ہو یا اقبال کی شاعری' رومانویت اردو ادب کی بلوغت کا نام ہے' ڈاکٹر انور سدید کے الفاظ میں:۔

"مغرب کی طرح ہندوستان میں بھی اس تحریک نے لفظ و خیال کی نئی جہتوں کو آشکار کیا' جذبے کو بلند پروازی سکھائی' ادیب کو اپنے خارج سے داخل کی طرف

جھانکنے اور پھر تخلیقی عمل سے ان دونوں میں فنی امتزاج پیدا کرنے کی راہ سجھائی' چنانچہ ایک ایسے ملک میں جہاں علم و ہنر کا دائرہ محدود اور تنگ نظری نے کڑی اخلاقی قیود وضع کر رکھی تھیں رومانیت کا فروغ پانا بذات خود اتنی بڑی بغاوت ہے کہ اس کی مثال مغربی ممالک میں بھی نہیں ملتی۔" (12)

مغربی ممالک کی مثال سے قطع نظر کہ اردو کی رومانوی تحریک مغرب ہی کے زیر اثر شروع ہوئی تھی' اردو ادب میں رومانوی انقلاب کو یہ اقتباس بہت اچھے طریقے سے واضح کرتا ہے' اگرچہ رومانوی ادب نے اردو میں خاطر خواہ فروغ حاصل کیا' تاہم رومانوی تنقید میں وہ وقتِ نظر اور گہرائی پیدا نہ ہو سکی جو مغرب میں اس کا خاصہ تھی' اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ رومانویت کے پیچھے پیچھے اردو ادب میں ایک اور تحریک در آئی جس نے ادیب' نقاد اور قاری تینوں کو ایک ہی شدت سے اپنی طرف متوجہ کر لیا' اس دور کے سیاسی' معاشی اور معاشرتی حالات نے اس تحریک کے لیے زرخیز مٹی بہم پہنچائی اور ترقی پسند تحریک ایک نئے ولولے اور جوش سے اردو ادب میں شروع ہوئی' ڈاکٹر انور سدید کے الفاظ میں "نوجوان ادبا رومانیت سے ہٹ کر زندگی کے مسائل کے بارے میں سوچنے لگے۔" (13) لیکن ہمیں یہ ذہن میں رکھنا چاہئے کہ ترقی پسند تحریک کا بنیادی مزاج بھی رومانوی تھا' ڈاکٹر محمد حسن کے الفاظ میں "ترقی پسندی اپنے ابتدائی دور 1936ء سے 1950ء تک رومانوی بغاوت کا اشاریہ تھی۔" (14) ڈاکٹر انور سدید بھی اس خیال سے اتفاق کرتے ہیں ان کے اپنے الفاظ میں "ترقی پسند تحریک کے گرد رومانی روشن خیالی کا ایک منور دائرہ گردش کرنے لگا۔" (15) اور "ادبا ایک دلاویز رومانی خواب میں ہلکورے لینے لگے۔" (16) اس طرح "اس بغاوت کو جو رومانی نوعیت کی تھی فکری بنیاد مہیا نہ ہو سکی۔" (17)

اردو کی رومانوی تحریک بھی مغربی رومانوی تحریک کے زیر اثر شروع ہوئی' دراصل انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے دوران عالمی سطح پر جو ادب بھی مغربی

یورپ کے ادبی اثرات کے تحت پروان چڑھا۔اس پر رومانویت کا اثر اتنا گہرا ہے کہ اس کا بنیادی مزاج بھی رومانویت آمیز ہو گیا ہے' انسائیکلو پیڈیا برٹینکا نے اس حقیقت کی نشان دہی ان الفاظ میں کی ہے:

"The spirit of the age was so strong that certian literatures that then took shape have remained basically romantic." (18)

انسائیکلو پیڈیا کا مصنف اس سلسلے میں امریکہ' چیکو سلواکیہ' بلجیم' پراونس' اور آئر لینڈ کے ادب کی مثالیں دیتا ہے لیکن ہم اردو ادب کو بھی انہی میں شامل کر سکتے ہیں۔ انیسویں صدی کے ابتدا میں جب ہندوستان میں انگریزی سامراج وسعت پذیر اور مغلیہ سلطنت ختم ہو رہی تھی اس وقت انگریزی ادب میں رومانوی تحریک زوروں پر تھی۔ لیکن اردو زبان و ادب میں براہ راست اس کا کوئی ادراک نہ تھا' سلطنت مغلیہ کے اختتام اور انگریزی حکومت کے قیام کے ساتھ ساتھ ہندوستان میں انگریزی تعلیم کو رواج دینے کا عمل شروع ہوا' دلی کالج کو وسعت ملی' علی گڑھ کالج کی بنیاد پڑی اور دیگر مغربی تعلیم کے ادارے قائم ہوئے۔ انگریزی زبان و ادب سے واقفیت کے ساتھ ساتھ مغربی سماجی و معاشرتی رویے بھی ہندوستان اور اردو زبان میں وارد ہوئے اور اردو زبان داں طبقہ انگریزی ادب کی تحریکوں سے آگاہ ہوا' جن میں رومانویت سرفہرست تھی' ڈاکٹر انور سدید کے مطابق "جب انگریزی کو تدریس کا مستقل جزو بنایا گیا تو ہندوستانی نوجوانوں کو مغرب کے رومانی شعرا کے براہ راست مطالعہ کا موقعہ ملا۔" (19) اس طرح سے اردو ادب میں رومانویت کے اثرات داخل ہونے شروع ہوئے۔

لفظ رومان کے مطالب و ماخذ

اردو میں لفظ 'رومان' انگریزی لفظ "رومانس" (Romance) کی مختصر صورت

ہے' ابتدا میں یہ لفظ زیادہ تر منفی مفہوم میں عشق و محبت کی ناپسندیدہ اور غیر معیاری کہانیوں کے لیے استعمال ہوتا تھا' انگریزی میں اس کے ساتھ ساتھ یہ ہمت و شجاعت اور اسرار و خوف پر مشتمل داستانوں اور کہانیوں کے لیے مستعمل تھا' شاید یہی وجہ ہے کہ اردو کی بیشتر معتبر اور ثقہ لغات اس لفظ کے بارے میں خاموش ہیں جو جدید عہد کے فن و ادب کا ایک نمایاں موضوع ہی نہیں ایک قطب ہے' فرہنگ آصفیہ (20)' نور اللغات (21)' جامع اللغات (22)' جدید نسیم اللغات (23)' امیر اللغات (24)' رئیس اللغات (25)' لغات کشوری (26)' کسی میں بھی لفظ رومان شامل نہیں ہے' تعجب کی بات تو یہ ہے کہ اردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام (27) جو پنجاب یونیورسٹی کے زیر اہتمام شائع ہوا ہے اس میں بھی لفظ رومان شامل نہیں ہے۔

فیروز الغات اردو نے لفظ رومان کو شامل کیا ہے اور اس کے مندرجہ ذیل معنی بتائے ہیں :-

"انگریزی' رومانس (Romance) کا مورّد' مذکر' ادب کی وہ صنف جس میں حقیقی زندگی سے غیر متعلق واقعات بیان کئے جائیں' فرضی داستان' حیرت انگیز واقعہ' عشق و محبت کی داستان" (28)

اردو میں اصطلاحات کے مجموعے بھی اس سے زیادہ بہتر منظر پیش نہیں کرتے' قاموس الاصلاحات مرتبہ پروفیسر شیخ منہاج الدین جس کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ "علمی اصطلاحات کا اس سے جامع تر کوئی مجموعہ اردو میں موجود نہیں" (29) رومانٹک Romantic کو تصوری رومانی اور Romanticism کو رومانیت (30) قرار دیتا ہے' یہ الفاظ بول چال کے عام مفہوم ہی کو ظاہر کرنے والے مترادفات ہیں' ادبی و تنقیدی اصطلاح کی ان میں جھلک نظر نہیں آتی۔

قاموس مترادفات شائع کردہ اردو سائنس بورڈ' "رومان" کے مترادفات

مندرجہ ذیل قرار دیتا ہے:

"خیالی داستان، حیرت انگیز قصہ، داستانِ عشق و محبت، محبت، جرات، شجاعت، دلیری۔" (31)

یہ بھی محض ان مختلف لغوی اور عمومی معانی کی فہرست ہے جن میں لفظ رومان انگریزی زبان میں عہد بہ عہد استعمال ہوتا رہا ہے، اردو زبان میں رومان کا لفظ جرات، شجاعت اور دلیری کے معنوں میں استعمال نہیں ہوا۔

"کشاف تنقیدی اصطلاحات" مرتبہ حفیظ صدیقی ایسی کتاب ہے جس میں رومان، رومانس، رومانیت اور رومانویت کے الفاظ کا لغوی اور تنقیدی مفہوم بطور ایک اصطلاح کے پیش کیا گیا ہے جو مندرجہ ذیل ہے:

رومانیت، رومانویت (ROMANTICISM)

"کلاسیکیت اور رومانویت دراصل دو متضاد ادبی رجحان ہیں، وفور جذبات، آزادہ روی، نرگسیت، انانیت، انفرادیت پسندی، وسعت طلبی، فطرت پرستی، جدت طرازی، جوش و ہیجان، قرون وسطی سے دلچسپی، فلسفیانہ تصوریت و مثالیت، ادبی معاشرتی اور سیاسی قیود کے خلاف بغاوت، مافوق الفطرت، تحیر افروز اور پراسرار امور سے دلچسپی، تصوف سے شغف، جبلی طرز عمل اور غیر متمدن فطری زندگی کی طرف مراجعت، پر جوش جذبات کا بے ساختہ اظہار، ہیئت پر مواد کی ترجیح، طریقہ، راسخ قدما سے انحراف، عقل پر وجدان کی ترجیح، فطرت پسندی اور تخیل کی فراوانی، رومانیت کے نمایاں خدوخال ہیں۔" (32)

اس اقتباس میں چند باتیں قابل توجہ ہیں۔ اس میں ایک تو مصنف نے رومانویت، اور رومانیت دونوں الفاظ کو بطور عنوان اور انگریزی اصطلاح Romanticism کے مترادف کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس پر ہم ابھی بعد میں بحث کریں گے، دوسرے رومانویت کے بطور ایک ادبی مظہر کے جس قدر مختلف رنگ

اور اظہار ان کے نزدیک ہو سکتے ہیں ان کا انہوں نے تذکرہ کر دیا ہے' ان میں سے اکثر آپس میں مختلف ہی نہیں بلکہ متضاد بھی ہیں' مثلاً فطرت پسندی اور جبلی طرز عمل ایک طرف اور دوسری طرف مافوق الفطرت اور تحیر افروز امور سے دلچسپی' اسی طرح ایک طرف طریقہء راسخہء قدما سے انحراف اور دوسری طرف قرونِ وسطیٰ سے دلچسپی' ایک طرف وفور جذبات' نرگسیت و انانیت اور دوسری طرف فلسفیانہ تصوریت و مثالیت' اس پر تصوف سے شغف اور بھی مستزاد جس کی جبلی طرزِ عمل سے ظاہراً" کوئی قدر مشترک نہیں' اسی طرح غیر متمدن زندگی کی طرف مراجعت کر کے فلسفیانہ تصوریت و مثالیت نیز تصوف سے شغف کس طرح ہو سکتا ہے' اگر یہ سب رومانویت کے خدوخال ہیں تو ان کو ایک رشتے میں کس طرح پرویا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ہی حقیقت کے مظاہر قرار پائیں؟

یہ سوال ہمارے اسی باب کے دوسرے حصے کا موضوع ہو گا' یہاں ہم اب دوبارہ رومانیت اور رومانویت کے الفاظ کو لیتے ہیں۔ جو اس اقتباس کا مشترک عنوان ہیں' اردو میں رومانیت کا لفظ جیسا کہ اب تک ہم واضح کر چکے ہیں نہایت ہی مبہم اور غیر متعین معنوں میں استعمال ہوتا ہے' روز مرہ بول چال' فلمی و غیر فلمی تفریحی رسالوں' ڈائجسٹوں اور اخبارات میں یہ لفظ جن معنوں میں استعمال ہوتا ہے وہ بے حد لچکدار اور ڈھیلے ڈھالے ہی نہیں منفی اور غیر علمی تاثر بھی رکھتے ہیں لہٰذا مناسب معلوم ہوا ہے کہ تنقیدی اور علمی اصطلاح کے طور پر متعین اور واضح مفہوم کی ادائیگی کے لیے ہم "رومانویت" کے لفظ کا استعمال کریں جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسن نے اپنی کتاب "اردو ادب میں رومانوی تحریک" میں کیا ہے اور یہاں میں انہی کی دلیل پیش کرتا ہوں:-

"اردو میں رومانی کا لفظ اکثر عشق و محبت کے سلسلے میں استعمال
ہوتا ہے اور جب کبھی اس تحریک کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہو

جو یورپ میں "رومانٹک" یا "رومانٹی سزم" کے نام سے معروف ہوئی تو اندیشہ رہتا ہے کہ اردو میں اس سے عشقیہ مراد نہیں لی جائے اس لیے "و" کا اضافہ روا رکھا گیا ہے۔ شاید اس طرح زیادہ وضاحت اور صراحت پیدا ہو۔" (33)

انگریزی ادب میں رومانٹک اور رومانٹی سزم کے الفاظ ادبی و فنی اصطلاح کے علاوہ جن بے شمار معنوں میں استعمال ہوتے ہیں اور ان سے جس قدر خلط مبحث ہوا اس کا جائزہ ہم بعد میں لیں گے یہاں صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ بطور ایک اصطلاح کے ادبی و فنی مظہر کو بیان کرنے کے لیے جو کلاسیکیت کے مقابل میں بطور ایک قطب کے موجود ہے ہم ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق لفظ "رومانویت" ہی استعمال کریں گے اور اس طرح وہ وضاحت اور صراحت حاصل رہے گی جس کا ذکر ڈاکٹر صاحب نے کیا ہے۔

رومانوی اور رومانویت کے ضمن میں مجنوں گورکھپوری کا یہ اعتراض کہ "یہ کوئی الفاظ نہیں ہیں اور جو لوگ ان کو استعمال کرتے رہے وہ زبان و قواعد سے ناواقف ہیں۔" (34) ایک رسمی اور نحوی اعتراض ہے۔ زبانوں اور علوم کے ارتقا میں نئے الفاظ اور نئی اصطلاحوں کی تخلیق ایک مسلسل عمل ہے اور جب کہ وہ خود تسلیم کرتے ہیں کہ "کچھ لکھنے والے جو لکھتے' لکھتے پڑھنے والے طبقے میں جانے جا چکے ہیں یہ دونوں الفاظ استعمال کرتے ہیں اور بیسیوں کی بالخصوص نو عمر طلبا کی زبان پر یہ الفاظ چڑھ گئے ہیں۔" (35) تو محض رسمی یا نحوی بنیاد' پر ان کے رد کی کوشش درست معلوم نہیں ہوتی ہے۔

اردو میں رومان "انگریزی لفظ" "رومانس" (Romance) کا مورد ہے۔ (36) ڈاکٹر محمد حسن بھی اسی خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ "رومان کا لفظ رومانس سے نکلا ہے۔" (37) اس سلسلے میں مجنون گورکھپوری کے اس دعویٰ کی تائید میں کوئی شہادت

نہیں ملتی کہ "یہ لفظ جہاں تک مجھے معلوم ہے انیسویں صدی کے آواخر میں عربی اور فارسی زبان کے توسط سے اردو میں وارد ہوا" (38) انگریزی میں رومانس کا لفظ وسطی دور (1400 - 1150ء) میں قدیم فرانسیسی زبان (1400 سے پہلے کی) سے داخل ہوا جہاں یہ رومانز (Romanaz) اور رومانس (Romans, Romance) دونوں طرح مستعمل تھا، قدیم فرانسیسی زبان میں یہ بول چال کی لاطینی سے آیا تھا۔ جہاں اس کی شکل رومانیس (Romanice) تھی، کلاسیکل لاطینی میں یہ رومانیکس (Romanicus) کی صورت میں رائج تھا۔ جس کا مطلب تھا روما یعنی روم سے متعلق، رومی یا لاطینی (39)

انگریزی میں رومانٹک (Romantic) کا لفظ تخیل کے سلسلے میں سے پہلے غالباً" ہینری مور نے 1659ء میں استعمال کیا۔ (40) رومانوی کہانی کے بارے میں اس کو بوئل نے 1659ء میں برتا، (41) اس کے بعد یہ لفظ وسیع تر معنوں میں استعمال ہوتا رہا، ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے کہ "ادبیات کے سلسلے میں سب سے پہلے اسے 1781ء میں وارٹن اور ہرڈر نے استعمال کیا۔" (42) لیکن میریو پراز کے نزدیک وارٹن نے اس کا استعمال سب سے پہلے 1757ء میں کیا تھا (43) شلیگل نے 1797ء میں اعتراف کیا کہ اس نے اس لفظ کی تشریح میں 125 صفحات قلم بند کئے ہیں لیکن اس کے باوجود وہ اس کی صحیح تشریح سے قاصر رہا۔ (44)

کلاسیکل کے متضاد کے طور پر سب سے پہلے اس کو گوئٹے اور شلر نے اپنی تحریروں میں استعمال کیا۔ (45) اور اس طرح یہ لفظ ادبی تحریک اور ادبی مظہر اور فنی قطب کے طور پر مستعمل ہونا شروع ہوا۔

رومانٹیسزم (Romanticism) کا لفظ (بطور اسم کے یعنی رومانویت) انگریزی میں سب سے پہلے ڈبلیو ٹیلر نے 1803ء میں تصوراتی فلسفے کے متعلق استعمال کیا (46) لیکن خود کو تنقیدی معنوں میں شعوری طور پر "رومانوی" کہلانے والے سب سے پہلے جرمن مصنفین گوئٹے اور شلر ہی تھے۔ (47) (48)

رومانویت کے مختلف نظریات و مباحث

بطور ایک لفظ، رومانویت کے ماخذ و مخرج کی نشان دہی جس قدر آسان ہے بطور ایک فنی و ادبی اصلاح اس کے مفہوم و معانی کا تعین اور اس کی جامع تعریف اسی قدر مشکل ہے، جیسا کہ اوپر بیان ہوا رومانویت کی اصطلاح فن و ادب کی ایک مخصوص تحریک اور اس کی ان خصوصیات کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے جو اس کو کلاسیکی دور کے فن و ادب سے ممتاز کرتی ہیں، لیکن یہ خصوصیات بھی اتنی متنوع اور وسیع ہیں کہ ان تمام کو منطقی طور پر ایک مکمل، فلسفیانہ طور پر ہمہ گیر اور ادبی و فنی لحاظ سے قابل قبول تعریف کے دائرے میں لانا ممکن نہیں۔ ایسی تمام کوششیں یا تو مفہوم کے لحاظ سے یک طرفہ ہیں یا فنی و تاریخی لحاظ سے ناکافی اور غیر اطمینان بخش (49) تاریخی لحاظ سے رومانویت کسی ایک سی خصوصیت اور رجحان کا نام نہیں تھا بلکہ بیک وقت بہت سے مختلف رجحانات، متنوع خصوصیات اور مبہم و غیر متعین اصولوں کے اطلاق اور مشق کا نام تھا، یہ تحریک صرف فن و ادب تک ہی محدود نہیں تھی بلکہ فکر و فلسفہ اور سیاسی و سماجی دائروں میں بھی اس کے اثرات محیط تھے، لہٰذا فنی و جمالیاتی لحاظ سے رومانویت کی جامع تعریف آسان نہیں۔ اس کا اعتراف کم و بیش تمام نقادوں اور ماہرین فن نے کیا ہے۔ سٹیفن پریکٹ کے الفاظ میں:-

There is little agreement on what constitutes

Romanticism (50)

یہ مشکل اس بنا پر نہیں کہ رومانویت کے معانی و مفہوم کے تعین کی کوشش نہیں کی گئی بلکہ اسکے برعکس "رومانویت" کے دلکش، خوش نما، اور فکر انگیز خواب کی پریشانی کی ایک وجہ کثرتِ تعبیرها، بھی ہے، مس فرسٹ کے الفاظ میں:-

"معانی کی کثرت کی وجہ اس اصطلاح (یعنی رومانویت) کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی کمی نہیں بلکہ اس کے برعکس تعریفیں اکثر ہیں لیکن وہ خود آپس میں اس

قدر متضاد ہیں کہ الجھن ختم ہونے کی بجائے بڑھا دیتی ہیں۔" (51)

اس الجھن کی سب سے اولین وجہ تو خود رومانویت کا لفظ ہے' مس فرسٹ ہی کے الفاظ میں:

"ادبی تنقید کی کسی اور اصطلاح کو اتنے چونکا دینے والے وسعت پذیر معانی نہیں پہنائے گئے۔" (52)

یہ دعویٰ بظاہر مبالغہ آمیز معلوم ہوتا ہے لیکن رومانویت کے مختلف اور متنوع معانی پر ذرا نظر دوڑائیں تو پھر یہ مبالغہ نہیں حقیقت ثابت ہو جاتا ہے۔ رومانویت کے معانی کی ایک فہرست صفحہ نمبر19 اور 20 پر درج کی جا چکی ہے جس سے اس کے معانی کی وسعت' تنوع اور تلوّن کا اندازہ کرنے میں مدد ملتی ہے۔ یہاں مس فرسٹ ہی کی تتبع میں بار زن کی اس فہرست کا ترجمہ درج کیا جاتا ہے جس میں انہوں نے رومانویت کے جدید مترادفات دیئے ہیں۔

"دلکش' بے غرض' پرجوش' آرائشی' غیر حقیقی' حقیقت پسند' غیر عقلی' مادیت پسند' بے سود' ہیروانہ (Heroic)' قابل توجہ' قدامت پسند' پر اسرار' روح پرور' لفاظ' انقلابی' شمالی (نارڈک) تصویر نما' بے ہیئت' ظاہر دار (ظاہر پرست)' جذباتی' تصوراتی' بے وقوف۔" (53)

یہ فہرست کسی طرح بھی مکمل نہیں اور اس میں رومانویت کے غیر محتاط اور لچکدار لسانی و ذہنی استعمال کی اور بہت سی مثالیں بھی شامل کی جا سکتی ہیں مثلاً عشقیہ' عشق و محبت سے لبریز' محاکاتی' آراستہ (54) وغیرہ اور اس طرح اس فہرست کو مزید طول دیا جا سکتا ہے' لیکن یہاں صرف یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ لسانی اور معنوی طور پر رومانویت کا لفظ اس قدر لچکدار اور مبہم ہے کہ اس کے یکساں اور واضح معانی متعین کرنا آسان نہیں ہے' خارجی طور پر معنی متعین کرنے کی تمام کوششیں تضاد اور تکرار کا شکار ہو جاتی ہیں۔

یہاں پر خیال پیدا ہوتا ہے کہ گو "رومانویت" کے لفظی، لسانی اور معنوی طور پر کوئی واحد معنی متعین کرنا محال ہے کیونکہ یہ لفظ اپنے استعمال کے دوران معنوی طور پر پھیلتا رہا ہے، لیکن ادب کے نقادوں کے ہاں صورتحال یقیناً بہتر ہو گی کیونکہ نقاد عامتہ الناس کی طرح الفاظ کے استعمال میں غیر محتاط نہیں ہوتے، لہٰذا ایک ادبی اور تنقیدی اصطلاح کے طور پر اس کے معانی اور اس کی تعریف ان کے ہاں زیادہ متعین اور واضح ہو گی، لیکن یہاں بھی معانی، مطالب اور تعریفوں کی کثرت میں مقصود گریزپا ہی رہتا ہے۔ بارزن ہی کی جمع کردہ چند تعریفیں درج کی جاتی ہیں :-

1 - قرون وسطیٰ کی بازیافت	1 - A return to middle ages.
2 - طلسمات کی محبت	2 - Love of the Exotic
3 - عقلیت سے بغاوت	3 - The Revolt from Reason
4 - فرد اور انفرادیت کا اقرار	4 - Vindication of the individual
5 - لاشعور کی آزادی	5 - Liberation of the Unconscious
6 - سائنسی طریقہ فکر کے خلاف ردعمل	6 - A reaction against Scientific method
7 - فطرت پرستی کا احیا	7 - A revival of Pantheism
8 - عینیت پسندی کا احیاء	8 - A revival of Idealism
9 - مذہبیت کا احیا	9 - A revival of Catholicism
10 - فنی پابندیوں کی شکست	10 - A rejection of artistic conventions

11 - جذباتیت کی تجدید — 11 - A return to emotionalism

12 - فطرت کی طرف واپسی (55) — 12 - A return to Nature

رومانویت کی تعریفوں کی یہ فہرست بھی مکمل نہیں ہے اور اس میں بہت سی دیگر تعریفوں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً تجسّس کا احیاء (56) حسیت کی تجدید (57)، نئی قدروں کی بازیافت (58) تجربے کا متخیلانہ ادراک (59) وغیرہ ان میں اکثر تعریفیں نہ صرف مبہم اور غیر واضح ہیں بلکہ چند ایک متضاد بھی ہیں، مثلاً نئی قدروں کی بازیافت معنوی تضاد پر مبنی ہے بازیافت نئی قدروں کی نہیں پرانی قدروں کی ہی ہو سکتی ہے، اسی طرح فطرت پرستی اور مافوق الفطرت کی تلاش، عقلیت سے بغاوت اور عینیت پسندی کے احیا میں تضاد کے پہلو تلاش کئے جا سکتے ہیں، ان تمام تعریفوں میں کسی ایک قدر مشترک کی تلاش محال ہے، اس سے اس تضاد اور الجھن کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے جو "رومانویت" کے مفہوم کو سمجھنے اور بیان کرنے میں درپیش ہے۔

ایسے میں یہ خیال آتا ہے کہ اگر نقادان ادب نے اس اصطلاح کو اس قدر بری طرح الجھا دیا ہے کہ اس کا کوئی سرا ہاتھ نہیں آتا تو یقیناً وہ ادبا اور فنکار اس کے صحیح مفہوم کی طرف ہماری رہنمائی کر سکیں گے جنہوں نے اس اصطلاح کو اپنے فکر و فن کے اظہار کے لیے استعمال کیا آیئے دیکھیں یہ ہماری کیا راہنمائی کرتے ہیں۔

گوئٹے نے جس کے نام رومانویت کا اولین استعمال، (کلاسیکیت کے مقابلے میں بطور ایک اصطلاح فن) منسوب ہے۔ اس کو "مریضانہ" (60) قرار دیا۔ شلیگل نے جس نے بقول خود اس لفظ کی تشریح کے لئے 125 صفحات لکھے اس کو "نوسٹیلجیا" (61) کہا ہیوگو نے رومانویت کو بغاوت اور آزاد خیالی سے تعبیر کیا (62) کولرج نے اسے تخیل کی جولاں گاہ (63) اور ورڈز ورتھ نے اسے وجدان و نور (64) کا نام دیا، اس طرح اس عظیم فنی و ادبی حقیقت کے دیکھنے والوں نے اسے جس رخ سے دیکھا اسے وہی نام دے دیا۔ ہیگل نے اپنے جدلیاتی نظریے کے پیش نظر اسے سمبولک

اور کلاسیکل اصناف فن کا Synthesis قرار دیا اور دونوں کی بہترین صورت قرار دیتے ہوئے اسے الوھی عینیت سے جا ملایا اور کہا کہ یہ داخلی دنیا کی خارجی دنیا پر فتح کا جشن ہے۔ (65)

ان سب بیانات سے ظاہر ہے کہ سوائے اختلاف کے ان میں اور کوئی قدر مشترک نہیں۔ ان ماہرین فن اور مفکرین کے پیش نظر حقیقت میں جو بھی مشترک خصوصیات ہوں کم از کم ان کی بیان کردہ تعریفات میں ان کا سراغ نہیں مل سکتا' جب تحریک کے علمبرداروں میں اس قدر اختلاف ہو تو مورخ اور نقاد کا کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ ان کو بھی فنکاروں کی طرح زبان کی اپنی حدود' اظہار کے نرم اور لچکدار رویوں' اور تاریخی حقائق کے ابہام کا قدم قدم پر سامنا کرنا پڑتا ہے' یہی وجہ ہے کہ میریو پراز نے تو یہاں تک کہہ دیا:۔

The essence of romanticism comes to consist in that which can-not be described. (66)

لیکن اگر رومانویت کی اصل کو بیان ہی نہیں کیا جا سکتا تو اس عظیم و بسیط تنقیدی ادب کا کیا جواز ہے جو رومانویت کے حوالے سے انیسویں صدی اور بیسوی صدی میں وجود میں آیا اور خود پراز کی کتاب "رومانوی کرب" The Romantic Agnoy جس کا ایک ایسا کلاسیک ہے جو فرینک کرموڈی کے الفاظ میں "اپنی بصیرت کے عمق سے قاری کے تاریخی شعور کو بدل سکتا ہے۔"(67) حالانکہ پراز کے اپنے الفاظ میں یہ کتاب "رومانوی ادب کے صرف ایک ہی پہلو (گو کہ وہ پہلو بنیادی ہے یعنی شہوانی حسیت) کا ہی مطالعہ پیش کرتی ہے' یعنی یہ کتاب رومانویت کے ایوان کے مجموعی طرز تعمیر کی بجائے اس کی جبیں کے صرف ایک دراڑ کا ہی مطالعہ کرتی ہے۔" (68) اگر ایک کتاب کی تنقیدی اہمیت انسانی شعور میں اس قدر ہے تو رومانویت کے مطالعے کا باقی لٹریچر انسانی فکر و فن کے لیے ایک گراں بہا خزانے سے کم نہیں'

گلیکنو کے نزدیک یہ مطالعہ رومانوی ادب کے ایسے ایسے گوشوں کو ہمارے سامنے بے نقاب کرتا ہے جس سے ہمارے فہم و احساس پر اس کے حسن اور خوبصورتی کے نئے رخ عیاں ہوتے ہیں۔ (69) اس لیے ہمیں رومانویت کے مطالعے کی مشکلات سے مایوس نہیں ہونا چاہیے۔ ہاں پُر ہمت سفر کے لیے راہ کی مشکلات کا ادراک ضروری ہے۔

لیکن اگر رومانویت کی ترکیب اور اصطلاح کے معانی کا تعین ممکن نہیں اور اس کی روح' کو بیان ہی نہیں کیا جا سکتا تو پھر اس ترکیب کو ختم ہی کیوں نہ کر دیا جائے' بعض نقادان فن نے اس مشکل کا یہی حل تلاش کیا ہے کہ اس اصطلاح ہی کو ترک اور ختم کر دیا جائے' کیا یہ ممکن ہے؟ ارل ویسرمین (Earl Wesserman) نے انگریزی رومانوی شاعروں کے مطالعے میں یہی تجویز پیش کی ہے' وہ اپنے مطالعے کے آغاز ہی میں رومانویت کی تعریف کی دشواری کے پیش نظر کہتا ہے۔ "میں اسے مٹانے کی اجازت چاہتا ہوں"

"I ask permission to sack it." (70)

لیکن جیسا کہ مطالعے کے عنوان سے ہی ظاہر ہے اس اصطلاح کو استعمال کیے بغیر اس کا بس نہیں چلتا' لہٰذا وہ اس اصطلاح یعنی "رومانویت" کے لفظ کو جسے وہ فنا کرنا چاہتا ہے بار بار استعمال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور یہ ترکیب اس کی تحریر میں بار بار آتی ہے اور اس کو اپنی بات کہنے اور قاری تک پہنچانے کے لیے اسی اصطلاح یعنی رومانوی اور رومانویت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ (71) حقیقت یہ ہے کہ فن و ادب اب تک جس مقام پر پہنچ چکے ہیں اور رومانویت کو فنون و ادبیات میں جو مقام حاصل ہے اس کے پیش نظر یہ ممکن ہی نہیں کہ اس اصطلاح کو ترک یا نظرانداز کیا جا سکے' جس طرح اردو غزل میں مشاہدہ حق کے ابلاغ کے لیے بادہ و ساغر کہے بغیر بات نہیں بنتی اسی طرح انیسویں اور بیسویں صدی کے فن و ادب کے مطالعے کے

لیے "رومانویت" کے حوالے کے بغیر کام نہیں چل سکتا' رومانویت کے مطالعے میں مشکلات ضرور ہیں' فنی بھی اور فکری بھی' ہیئت اور اسلوب کی بھی اور مواد اور موضوع کی بھی' منطقی تعبیر و تضمن کی بھی اور فلسفیانہ جدلیت کی بھی' لیکن راہ کی یہ مشکلات ہی فکر و ادب کے اس چشمہ حیوان کی مسلسل اور مستقل کشش اور دلکشی کا باعث ہیں۔

رومانویت کے مباحث سے بچنے کے لیے بعض ناقدین اور مورخین اس کو ایک تحریک یا دبستان ماننے سے ہی انکار کر دیتے ہیں' جیسا کہ انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا کے چودھویں ایڈیشن کے مولف نے کیا ہے کہ :-

"تاریخی لحاظ سے رومانویت نہ تو دبستان ہے اور نہ ہی تحریک"

"Historically ...... Romanticism is neither a school nor a movement." (72)

لیکن میرا خیال ہے کہ اب تک کی بحث سے اس قسم کے کسی بھی نظریے کی نفی کسی نہ کسی حد تک ثابت ہو چکی ہو گی' رومانویت محض ایک سیدھی سادی تحریک ہی نہیں تھی یہ تو ایک ایسا سیل ہمہ گیر ثابت ہوئی جس میں بہت سی تحریکیں شامل ہوتی گئیں۔ یہ کہنا غلط نہیں کہ انیسویں اور بیسویں صدی کی بیشتر ادبی و فنی تحریکیں یا تو رومانویت سے وابستہ رہیں اور یا اس کے ردعمل کے طور پر سامنے آئیں اگر رومانویت کے بے شمار پہلو ان گنت نمونے اور ناقابل تعین خصوصیات ہیں تو یہ اس کی ہمہ گیری' وسعت اور تنوع کو ظاہر کرتی ہیں' زمانی اور مکانی دونوں لحاظ سے اس تحریک نے صرف ایک دور اور ایک عہد ہی کو متاثر نہیں کیا بلکہ مہذب دنیا کے تقریباً" ہر گوشے میں اس کی لہر پہنچی اور فن و ادب کی ہر شاخ کو اس نے متاثر کیا' اس طرح رومانویت صرف ادبی تاریخ ہی کا واقعہ نہیں بلکہ یہ ایک سماجی' تہذیبی' تمدنی تحریک اور انقلاب تھا۔ اسی وجہ سے اکثر مطالعوں میں اس کا نام ہی "رومانوی بغاوت

" (73) رکھا گیا رومانویت نے صرف اپنے دور کو ہی متاثر نہیں کیا بلکہ اس کے اثرات ادب و فن کا مستقل حصہ اور اثاثہ بن گئے' اس لیے زمانی و مکانی لحاظ سے مختلف حیثیتوں میں رومانویت تحریک بھی ہے اور دبستان بھی بلکہ لو جوائے تو اس کو ایک رومانوی تحریک کی بجائے (جمع میں) "رومانویتوں کا مجموعہ" (74) کہنے پر اصرار کرتا ہے۔ جس نے مختلف ممالک میں مختلف زبانوں کے ادب و فن میں مختلف تحریکوں کو جنم دیا اور جس سے بہت سے ادبی دبستان وجود میں آئے' رومانویت کے پیرکاروں نے نہ صرف "رومانوی" خصوصیات اور نصب العین کو اپنی تخلیقات میں برتا بلکہ باقاعدہ طور پر اس کا پرچار اور تبلیغ بھی کی' ورڈز ورتھ کے "لربکل بیلاڈز" (Lyrical Ballads) کا ابتدائیہ' ایف شلیگل اور اے شلیگل کی "رومانویت" کی تشریح و توضیح کے متعلق تحریریں' مادام ڈی اسٹیل کا ڈی لے آلمانی .De l' Allemagne اور وکٹر ہیوگو کا "کرامویل" کا عہد ساز پیش لفظ ایسی تحریریں ہیں جو رومانویت کی تحریک کی نظریاتی دستاویزات ہیں۔

نقادان فن کا ایک گروہ ایسا بھی ہے جو "رومانویت" کی حقیقت سے تو انکار نہیں کرتا بلکہ اسے تسلیم کرتا ہے' لیکن رومانویت کے معانی و مفہوم کے تعین اور تعریف کے اشکال سے بچنے کے لیے یہ راہ نکالتا ہے کہ اپنی تحریروں میں بھی اسی ابہام' لچک اور الجھن کو روا رکھتا ہے جو رومانویت کی حقیقت کے ادراک و افہام میں پائی جاتی ہے' ایسے نقاد رومانویت کی تشریح و تنقید میں عقلیت' منطق اور فکر کو راہ نما بنانے کے بجائے خود بھی اپنے اسلوب سے ایک ایسی دھندلی اور طلسماتی فضا قائم کر دیتے ہیں جو اپنے تاثر سے رومانویت کا وجدانی ادراک تو پیدا کر سکتی ہے۔ علمی اور فکری سطح پر اس کی تفہیم میں کچھ خاص مدد گار ثابت نہیں ہوتی' اس طرح سے وہ تنقید وجود میں آتی ہے جو ڈاکٹر جمیل جالبی کے الفاظ میں "قاری کو ادب سے قریب تر کر دیتی ہے اور جس سے لطف اندوز تو ہوا جا سکتا ہے لیکن پورے طور پر اعتماد نہیں

کیا جا سکتا۔" (75)

ڈاکٹر محمد حسن نے اپنی کتاب "اردو ادب میں رومانوی تحریک" میں یہی انداز اختیار کیا ہے۔ یہ کتاب بذات خود رومانوی اسلوب کا شاہکار تو ہو سکتی ہے، لیکن رومانویت کی جامع منطقی تعریف فراہم نہیں کرتی، اس میں رومانویت کی تعریف کی بجائے اس کی وجدانی تشریح کی گئی ہے۔ لیکن رومانویت کے مظہر اور اس کی حقیقت کو بیان کرنے کے لیے انہوں نے جو الفاظ و تراکیب استعمال کی ہیں ان کا مطالعہ رومانویت کے فلسفیانہ اور فکری تفہیم کے لیے ناکافی ہے، مثلاً صاعقہ بردوش بغاوت " کائنات کی نئی تلاش، نئی قدروں کی بازیافت، ایک طوفانی اضطرار، جذباتی انتہا پسندی، آرزو مندی" وغیرہ۔ یہ تراکیب مبہم، مبالغہ آمیز، غیر واضح اور لچک دار ہیں اور گو " رومانویت" کے تاثر سے بھرپور ہیں اور یقیناً اس کے وجدانی اور تاثراتی ادراک میں مدد دیتی ہیں لیکن ان میں سے اکثر خود تضادی کا شکار ہیں اور ان کو فلسفیانہ اور فکری مباحث کی بنیاد بنانا مشکل ہے۔ جبکہ ڈاکٹر جمیل جالبی کے الفاظ میں "فلسفہ و فکر کا ادب اور ادبی تنقید سے وہی تعلق ہے جو روح کا جسم سے ہوتا ہے۔" (76)

ڈاکٹر انور سدید ادب کے ایک اور مورخ ہیں جنہوں نے رومانوی تحریک کو موضوع بحث بنایا ہے، لیکن انہوں نے اس بحث میں پڑنے کے بجائے براہ راست اقرار کر لیا ہے کہ "رومانویت کے متعدد زاویے سامنے آ چکے ہیں لیکن کوئی جامع تعریف مرتب نہیں ہو سکی۔" (77) لہٰذا وہ بھی رومانویت کی تعریف متعین کرنے کے بجائے اس کی تشریح پر ہی اکتفا کرتے ہیں، ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اپنی کتاب "اردو تنقید کا ارتقاء" میں رومانویت کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا ہے، غالباً" اس کی وجہ " رومان" کا وہ غیر ثقہ تاثر ہو جس کی بنا پر یہ لفظ بہت سی ڈکشنریوں میں بھی جگہ نہ پا سکا، ڈاکٹر عبادت بریلوی لفظ "رومان" کو ضرور استعمال کرتے ہیں لیکن بطور ایک اصطلاح نہیں بلکہ جذباتیت کے مترادف کے طور پر، تاثراتی تنقید کے متعلق وہ لکھتے

ہیں۔ "اس کو ایک مستقل فن بنا کر پیش کرنے کا سہرا اس دور کے سر ہے جس میں جذباتیت اور رومانویت اپنے پورے شباب پر تھی، یہ جذباتیت اور رومانویت جو کم و بیش 1930 تک اردو ادب پر چھائی رہی بڑی حد تک مغرب کے اثرات کا براہ راست نتیجہ ہے۔" (78)

اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے "رومانویت" کو بطور ایک تنقیدی اصطلاح کے موضوع بحث بنایا ہی نہیں اور رومانویت کو تاثراتی تنقید کا ہی ایک جزو سمجھا ہے جبکہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔

پروفیسر احتشام حسین نے رومانویت کی مندرجہ ذیل الفاظ میں تعریف کی ہے:

> "رومان سے مراد، حسن و عشق کا افلاطونی اور تخیلی بیان نہیں بلکہ روایت سے بغاوت، نئی دنیا کی تلاش، خوابوں اور خیالوں سے محبت، ان دیکھے حسن کی جستجو و وفور تخیل، وفور جذبات، انانیت میں ڈوبی ہوئی انفرادیت، آزادی خیال، حسن سے تابہ مقدور لطف اٹھانے میں ناآسودگی کا احساس، اور اس کا کرب، میں ان سب کو رومانویت کہتا ہوں۔" (79)

یہ تعریف رومانویت کی چند خصوصیات کی فہرست ہے جس کی کچھ مثالیں ہم سابقہ صفحات میں درج کر چکے ہیں، اور جیسے کہ پہلے یہ بحث کی جا چکی ہے کہ خصوصیات کی فہرست کو رومانویت کی تعریف نہیں کہا جا سکتا رومانویت تو وہ حقیقت ہے جس کے سرچشمے سے یہ تمام مختلف خصوصیات جنم لیتی ہیں، یہ سب تو مظاہر ہیں، خارجی عنصر، یہ داخلی وحدت کی نشان دہی نہیں کرتے، اول تو یہ فہرست بھی نامکمل ہے اس میں اور بہت سے رومانویت کے مظاہر شامل کیے جا سکتے ہیں مثلاً ماضی اور قرون وسطیٰ کی طرف واپسی کی خواہش، فافوق الفطرت عناصر سے دلچسپی، جبلی طرز عمل اور غیر متمدن زندگی کی طرف مراجعت، مواد کی ہیئت پر ترجیح وغیرہ (180) یہ بھی

رومانویت کی خصوصیات میں سے ہیں۔ ان کو رومانویت سے خارج نہیں کیا جا سکتا اور جب ایسی کوئی فہرست مرتب کی جائے تو ان میں سے اکثر خصوصیات کا تضاد اور اختلاف واضح ہو جاتا ہے۔ (81) دوسرے پروفیسر صاحب نے صرف دو یا تین خصوصیات کو ہی نئے نئے لفظوں میں دہرایا ہے۔ روایت سے بغاوت آزادی خیال اور نئی دنیا کی تلاش ایک ہی حقیقت کی تصویر ہیں۔ خوابوں اور خیالوں سے محبت' وفور تخیل' وفور جذبات' بھی ایک ہی خصوصیت ہے۔ ان دیکھے حسن کی جستجو اور اس سے تا بہ مقدار لطف اٹھانے میں نا آسودگی کا احساس اور اس کا کرب ایک ہی خصوصیت کو مختلف الفاظ میں بیان کرتا ہے' اس طرح یہ تعریف بھی رومانویت کے تاثراتی بیان کی ہی ایک صورت ہے اس کو ہم رومانویت کی خصوصیات کا بیان تو کہہ سکتے ہیں جامع تعریف قرار نہیں دے سکتے۔

حقیقت یہ ہے کہ رومانویت کے حوالے کے بغیر اٹھارویں' انیسویں اور بیسیویں صدی کے ادب کے ایک بڑے حصے کے تفہیم و تحسین ممکن ہی نہیں' رومانویت کے مفہوم و معانی کا یہ طلسم دراصل اس کثیر الجہتی رومانوی ادب کی طرف ہماری توجہ مبذول کرتا ہے جو اس ساری بحث و تمحیص کا باعث ہے اور گلیکز کے نزدیک "جو مسلسل ہم پر بصیرت کے وہ زاویے منکشف کرتا ہے جن سے ادب اور اس کے حوالے کا مطالعہ کیا جائے......" (82)

یہی حقیقت انیسویں اور بیسویں صدی کی ادبی تنقید کی بھرپور ترقی اور مستقل توانائی کا باعث ہے۔

رومانویت کے ناگزیر حوالے لیکن اس کے مفہوم کے تعین کی مشکلات کے باعث کئی ممتاز اور اہم نقادوں نے رومانوی ادب کے مطالعے کا آغاز ہی مشروط انداز میں کیا ہے۔ پراز اپنی کتاب The Romantic Agnoy کا آغاز ان الفاظ سے کرتا ہے:

"The epitah Romantic and the antithetical terms romantic and classic are approximate labels which have long been in use."

اور اس کے ساتھ ہی لکھتا ہے:

"The Philosopher solemnly refuses to allow them, exorcising them with unerring logic, but they creep quietly in again and are always obtruding themselves, elusive, tiresome, indispensable; the grammarian attempts to give them their proper status, their rank and fixed definitions, but in spite of his labourious efforts, he discovers that he has been treating shadows as though they were solid substances." (83)

پراز رومانویت اور کلاسیکیت کی اصطلاحوں کو محض "لیبل" قرار دیتا ہے اور وہ بھی محض اندازا" وہ انہیں محض کار آمد عارضی بندوبست خیال کرتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ اس بات کا بھی قائل ہے کہ یہ ناگزیر ہیں اور ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا' لہٰذا اس طرح وہ اپنے مخصوص مطالعے کا جواز پیدا کر لیتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ انہی اصطلاحوں کو اپنے مطالعے کے ادوار کے تعین' ان کی تفہیم اور نئے حسی انقلاب کے جواز اور ان کے ثبوت کے طور پر پیش کرتا ہے اور جن تراکیب کو اس نے خود محض "لیبل" کہا تھا آخر میں ان کو "سمبل" (84) قرار دیتا ہے' لیبل اور سمبل میں وہی فرق ہے جو ایک دوائی کی بوتل پر چسپاں کاغذ کی عبارت اور اعلیٰ شاعرانہ نظم میں ہو سکتا ہے۔ لیبل محض نشان دہی کے لیے استعمال ہوتے ہیں اور ان کے مفہوم اور معانی محض ظاہری ہیں جبکہ فنکار حقیقت کے سمبل تخلیق کرتا ہے جو فنکار کی فہم حقیقت کا ایسا استعارہ ہوتا ہے۔ (85) جو کائنات کے وجود کی تخلیقی ترجمانی

د نمائندگی کرتا ہے۔ ایک سمبل کی بہت سی تشریحیں اور تعبیریں ہو سکتی ہیں۔ یہ ایک ایسی طرز پیشکش ہے جس میں ایک مادی چیز تلازمات کو بیدار کر کے غیر مادی، ماورائی، تخیلی یا وجدانی اشیاء و احوال کا مفہوم ادا کرتی ہے (86) اور اس طرح اس میں "ایسا کل ذہنی مواد یعنی تصور، خیال اور پیکریت بھی شامل ہے" (87) جس کی طرف یہ اشارہ کرتی ہے۔ لہٰذا اگر یہ اصطلاحیں سمبل ہیں تو ان کی اپنی معنویت بھی ہے اور حیثیت بھی۔ محض لیبل نہیں ہو سکتیں۔ اگرچہ یہ تعین کرنا کہ یہ کس حقیقت کا استعارہ ہیں آسان نہیں۔

گریرسن بھی اس سے متفق ہے کہ رومانویت اور کلاسیکیت کی اصطلاحوں کی تعریف کی کوششیں چنداں کار آمد ثابت نہیں ہو سکیں، اس کے نزدیک کلاسیکی اور رومانوی

"These are terms no attempts to define which ever seem entirely convincing to oneself or others." (88)

اس کی رائے ہے کہ رومانویت خاص طور پر ایسی اصطلاح ہے جو اس لحاظ سے یا تو بہت متعین ہے یا بہت ہی غیر متعین کہ وہ ان تمام خصوصیات کو آشکار نہیں کرتی جو اس کے تحت آنی چاہئیں، یہاں گریرسن اصل مشکل کی طرف اشارہ کر دیتے ہیں دراصل گزشتہ تقریباً" دو سو سال سے رومانویت کے مظہر سے اس قدر خصوصیات وابستہ ہو گئی ہیں کہ یہ لفظ اپنی ہیئت ترکیبی میں لسانی و لغوی طور پر یعنی تضمن اور تعبیر دونوں طرح سے ان کو ادا نہیں کر پاتا، لیکن اس کے ساتھ ہی گریرسن کے مطابق یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ایسے الفاظ و تراکیب کی ضرورت تھی کہ جو ان خواص و رجحانات کو جو ادب اور فکر و فن کی تاریخ میں متواتر ظہور پذیر ہوتے رہتے ہیں معنون کر سکے، اور اگرچہ کلاسیکیت اور رومانویت کی تراکیب مکمل طور پر اپنے مظاہر کی تعبیر و تضمن پر قادر نہیں لیکن ان سے بہتر تراکیب بھی تنقید و ادب

اور فکر و فلسفہ کے پاس موجود نہیں ہیں (89) اور اس بات پر ہمیں گریرسن سے اتفاق کرنا پڑتا ہے۔

رومانویت کی تفہیم و تعریف میں الجھن اور پیچیدگی یا اشکال کی ایک وجہ تاریخی اور اصطلاحی طور پر اس کی وسعت ہے جو ایک ظاہری تضاد کا باعث بنتی ہے۔ کلاسیکیت اور رومانویت کی اصطلاحیں ایک طرف تو فن و ادب کے ادوار کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہیں اور دوسری طرف انفرادی فن پاروں اور فنکاروں کی منفرد خصوصیات کو بیان کرنے کے لیے مستعمل ہیں گریرسن کے الفاظ میں:

"...... to indicate certain qualities which distinguish not only periods of arts and literature but individual pictures and poems of the same epoch, it may be of today." (90)

اس طرح رومانویت کی اصطلاح فن و ادب کے اس دور کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے جو اٹھارویں صدی کے آخر سے شروع ہوا اور جس نے عقلیت روایت پسندی، توازن اور نظم و ضبط کے مقابلے میں تخیل، جذبہ، وجدان، بغاوت اور انفرادیت کو اپنے فن کی بنیاد بنایا، دوسری طرف یہ اصطلاح ایسے فن پاروں کے لیے استعمال ہوتی ہے جو خواہ کسی بھی عہد میں پائے جاتے ہوں لیکن ان میں مذکورہ خصوصیات موجود ہوں۔ مثلاً یوری پے ڈیز کو سفو کلیز کے مقابلے میں زیادہ رومانوی سمجھا جاتا ہے اور ہومر کی اوڈیسی میں ورجل کے مقابلے میں زیادہ رومانوی عنصر ہیں (91)، اسی طرح ہومر ہی کی دو نظموں میں اوڈیسی کو ایلیڈ کے مقابلے میں زیادہ رومانویت آمیز تصور کیا جاتا ہے اردو میں افراد کی الجھن کی ایک مثال یہ بھی ہے کہ نظیر اکبر آبادی جس کے ہاں رومانوی بغاوت کے آثار ہیں ایک ایسے دور میں مصروف سخن رہے جو کلاسیکل شاعری کے عروج کا دور تھا۔ اسی طرح انگلستان میں جین آسٹن کے کلاسیکل ناول اس دور میں وجود میں آئے جو رومانویت کے عروج کا زمانہ تھا۔ ہم

کہہ سکتے ہیں کہ میرؔ، سوداؔ کے مقابلے میں زیادہ رومانویت آمیز ہے، اور ناسخؔ کے مقابلے میں آتشؔ اگرچہ یہ سبھی شاعر کلاسیکی شمار ہوتے ہیں۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ رومانویت دو طرح کی ہوتی ہے ایک ''عمومی رومانویت'' دوسری ''تاریخی رومانویت'' عمومی رومانویت فنکاروں اور فن پاروں کی اپنی منفرد خصوصیت ہے جو ایک فنکار کو دوسرے سے ایک فن پارے کو دوسرے سے جدا کرتی ہے، اس طرح سے یہ خصوصیت ایک حد تک فن و ادب کی مستقل خصوصیت ہے مورس پیکھم کے نزدیک یہ ''ذہن، فن اور شخصیت کی ایک عمومی اور مستقل خصوصیت ہے جو تمام ادوار اور تمام ثقافتوں میں پائی جاتی ہے۔'' (92) اس طرح ظاہری رومانوی خصوصیات کا حامل فنکار اور فن پارہ انفرادی طور پر کسی بھی دور میں ہو سکتا ہے، لیکن تاریخی رومانویت ایسے دور کی نشان دہی کرتی ہے جو فن و فکر کی ایک مخصوص تحریک ہے اور جو مورس پیکھم (93) کے نزدیک یورپ اور امریکہ میں اٹھارویں اور انیسویں صدی میں واقع ہوئی جبکہ گریرسن کے نزدیک یہ کبھی بھی واقع ہو سکتی ہے اور اس کے خیال میں آج تک دنیا کی ادبی تاریخ میں ایسی تین تحریکیں وجود میں آ چکی ہیں، ایک قدیم یونان میں افلاطون کا دور، دوسرا عیسائیت کی ترویج اور رومانس زبانوں کا دور اور تیسرے اٹھارویں صدی کی رومانوی تحریک (94)

گریرسن دراصل اٹھارویں صدی کی رومانوی تحریک کو دوسری ایسی تحریکات سے جدا نہیں کرتا جو والٹر پیٹر کے الفاظ میں ''رومانوی روح کا عہد بہ عہد'' (95) اظہار ہے جبکہ پیکھم مابعد الطبیعاتی اور فلسفیانہ بنیادوں پر اٹھارویں صدی کی رومانوی تحریک کو جداگانہ نظر سے دیکھتا ہے۔ اور اس کو ''تاریخی رومانویت'' کے نام سے موسوم کرتا ہے۔

رومانویت کی تفہیم میں ایک اور مشکل یہ ہے کہ اس کو دو اگر متضاد نہیں تو یقیناً مختلف مظاہر کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، ان میں سے ایک داخلی ہے اور ایک

خارجی، ایک نظریے کے مطابق رومانویت فنکار کے مزاج اور شخصیت کا حصہ ہے اور اس طرح ایک ایسی "داخلی سپرٹ" ہے جو کسی بھی فنکار میں، کہیں بھی کسی دور میں بھی موجود ہو سکتی ہے، اس لحاظ سے یہ فن و ادب بلکہ زندگی اور معاشرے کا ایک مستقل اصول اور اساس بن جاتی ہے اور اس کی حیثیت "انفرادی رومانویت" سے مشابہ ہے، لیکن انفرادی رومانویت کا بنیادی حوالہ وہ خارجی خصوصیات ہیں جو شاعری اور ادب پاروں میں ہیں جبکہ "سپرٹ کے پیروکار اس کو داخلی روح، قرار دیتے ہیں، والٹر پیٹر نے رومانویت کی تعریف کرتے ہوئے اسی اصول کی طرف اشارہ کیا ہے وہ کہتا ہے:

"The Romantic Spirit is in reality, an ever present, an enduring principle in the artistic temperament, and the qualities of thought and stlye which that and other similar uses of the word Romantic really indicate are indeed symptoms of a very continous and widely working influence." (96)

یہ اقتباس رومانویت کے بہت ہی وسیع مفہوم کو بیان کرتا ہے، پیٹر کے خیال میں رومانویت اصل میں فنی مزاج کی ایک داخلی کیفیت ہے اور وہ ادب پارے جن میں رومانوی رویوں کا اظہار ہوتا ہے محض اس کے خارجی شواھد ہیں، چونکہ یہ مزاج اور کیفیت مستقل ہے لہٰذا رومانویت کہیں بھی اور کسی بھی فن پارے میں ظہور پذیر ہو سکتی ہے۔

فن میں رومانویت کے کردار کے بارے میں پیٹر کا خیال ہے کہ:

"حسن کی خواہش" ہر فن پارے کا بنیادی خاصہ ہے، کلاسیکیت کا اصل جوہر اس حسن میں فنکارانہ تناسب کی تخلیق quality of order in beauty ہے۔ اس فنکارانہ تناسب کی خصوصیات میں measure, purity and temperance یعنی

میزان، پاکیزگی اور اعتدال شامل ہوتے ہیں جبکہ رومانویت کی خصوصیت "استعجاب" یعنی (Strangeness) ہے۔ جب بھی "حسن کی خواہش" میں تناسب کی بجائے استعجاب کا اضافہ ہوتا ہے تو رومانوی مزاج وجود میں آتا ہے۔

"It is the addition of curiosity to this desire of beauty that constitutes the romantic temper." (97)

لہٰذا پیٹر کے نزدیک رومانویت ایک انفرادی مزاج ہے۔ اگرچہ وہ اس بات کا بھی قائل ہے کہ کسی دور میں رومانوی رجحانات غالب ہو سکتے ہیں۔ اور کسی میں کلاسیکی، لیکن اس کے بقول:

"Romanticism then, although it has epochs, it is in its essential chracteristics rather a spirit which shines itself at all times in various degrees in individual workmen and their work." (98)

رومانویت کا یہ تصور اس کو ایک داخلی اور دائمی روح ظاہر کرتا ہے، اس کے ثبوت میں دلائل اور مثالیں دی جا سکتی ہیں لیکن یہ نقطہ نظر محدود ہے، اول تو یہ سپرٹ اسی وقت ظاہر ہو گی جب کسی فن پارے میں اس کا ظہور ہو گا، اس لیے نقاد اور فن و فکر کا طالب علم فن پارے ہی سے فنکار کی شخصیت تک پہنچے گا، لہٰذا فن پاروں میں رومانویت کے ان عناصر کو جنہیں پیٹر فکر اور اسلوب کے خواص کہتا ہے، نظر انداز نہیں کیا جا سکتا بلکہ قاری اور نقاد کے لیے تو یہ خواص ہی رومانویت کی اولین حقیقت ہیں، لہٰذا ضرورت ایسے نقطہ نظر کی ہے جو ان مظاہر کا رابطہ فنکار کی داخلی روح سے استوار کرے، دوسرے یہ نقطہ نظر فن پاروں کو جانچنے کے لیے کوئی کارآمد خارجی حوالہ اور معیار مہیا نہیں کرتا، محض "استعجاب" یقیناً رومانویت کے ان مظاہر کے بیان کے لیے جو اس سے منسوب ہیں، بہت ہی محدود لفظ ہے۔ علاوہ ازیں یہ رومانویت کے "تاریخی حوالے" کے لیے بھی کوئی بنیاد مہیا نہیں کرتا۔

اس کا متضاد نقطہ نظر اسی بنیاد پر استوار ہے' چونکہ قاری اور نقاد کے لیے کسی بھی فن پارے کے قدر کی اولین پہچان وہ فن پارہ ہی ہے وہ ان ظاہری خواص سے ہی اپنے مطالعے کا آغاز کر سکتا ہے جن کا اظہار اس فن پارے میں ہوا۔ لہٰذا رومانویت کی شناخت پہچان اور مطالعے کے لیے پیٹر کے نقطہ نظر کے برخلاف کچھ نقادوں نے ان ظاہری خصوصیات پر ہی زور دیا ہے۔ مس للیان فرسٹ (R. Furst Lillian) ان نقادوں میں سب سے نمایاں اور جدید ہیں۔ وہ اپنی کتاب (Romanticism in Perspective) (99)' میں یہی نقطہ نظر پیش کرتی ہیں ان کے خیال میں مختلف زبانوں' ممالک اور ادوار کی رومانویت کی تحریکوں میں چونکہ ہم آہنگی کی تلاش دشوار ہے اور رومانویت کے تصور کی وسعت' ہمہ گیری اور گہرائی کی وجہ سے اس کی بے شمار جہتیں ممکن ہیں لہٰذا یورپی رومانوی تحریکوں کے اختلاف حقیقی اور واقعی ہیں' اس کے اپنے الفاظ ہیں:

"The Scope and breadth of the concept allows a considerable range of variations and possible permutations, all of which are still admissible as Romantic, so that there can be, and in fact are genuine differences between the many groups and schools which comprise the Romantic Movement in Europe." (100)

ان اختلافات کی بنا پر فرسٹ کے نزدیک مختلف ممالک کے رومانوی دبستانوں کے درمیان براہ راست موازنہ ممکن نہیں' لیکن اس کے باوجود رومانویت کے مختلف چہروں کے درمیان ایک خاص وحدت اور مماثلت محسوس کی جا سکتی ہے۔ (101) یعنی تخلیقی تجربے کا متخیلانہ ادراک اور اظہار' جذبات کی اہمیت و فوقیت' انفرادیت خصوصاً" فنکار کی انفرادیت کا عروج' فطرت کی طرف رجحان' لاشعور کی دشت پیمائی مافوق الفطرت کی کشش اور اظہار کی آزادی (102) یہ سب یا ان میں اکثر عناصر

رومانویت کے تمام ادوار میں پائے جاتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں رومانویت کی کوئی ایک متعین تعریف ممکن نہیں، لہٰذا ان عناصر اور خواص کے مطالعہ ہی کو رومانویت کے مطالعے کی بنیاد بنانا چاہیے، مس فرسٹ ان خارجی عناصر اور ظاہری مماثلت کو ایک مخصوص نام سے پکارتی ہیں یعنی خاندانی مشابہت Family Likeness (103) اس کے الفاظ یہ ہیں:

"Even if there is little hope of a finite definition of Romanticism, certain vital traits are distinguishable with in the members of this family .... such as to form a common unifying element. Surely here-in lies a valid basis for comparison." (104)

لہٰذا مس فرسٹ اس بنیاد پر اپنی کتاب میں یورپ میں رومانویت کے مطالعہ کے لیے جن خصوصیات کو منتخب کرتی ہیں۔ وہ ہیں: انفرادیت، تخیل، اور جذبات، کیونکہ ان کے نزدیک یہی وہ خصوصیات ہیں جو تمام رومانوی فن پاروں میں "خاندانی مشابہت" کا باعث بنتی ہیں۔ (105)

اس میں شک نہیں کہ مس فرسٹ نے ان عنوانات کے تحت یورپی رومانویت کا نہایت تفصیلی اور دلچسپ مطالعہ کیا ہے، رومانویت کے مطالعے کا یہ رخ طلبا قارئین اور نقادوں کا بہت ہی پسندیدہ رخ رہا ہے۔ اس نقطہ نظر سے رومانویت کا مطالعہ معلومات افزا تو ضرور ہے لیکن کوئی نیا پہلو پیش نہیں کرتا، اس کے علاوہ ذرا سا مزید غور و فکر اس نظریے کی یک رخی اور تشنگی کو واضح کر دیتا ہے، جو اعتراضات مس فرسٹ نے رومانویت کی داخلی تعریف پر عائد کیے ہیں وہ اس خاندانی مماثلت کے نظریے پر بھی عائد ہوتے ہیں، انفرادیت، تخیل اور جذبات یقیناً رومانوی فنکاروں کے ہاں بہت اہم ہیں لیکن کیا ہم وثوق اور قطعیت سے کہہ سکتے ہیں کہ کلاسیکل فن و

ادب ان سے یکسر خالی ہے' یہ تو ایسے خواص ہیں جو ہر فن پارے میں کسی نہ کسی حد تک موجود ہوتے ہیں' فرق صرف کمیت اور کیفیت کا ہے نوعیت کا نہیں' کوئی بھی فن پارہ تخیل کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا' سب فن پارے عموماً" براہ راست یا بالواسطہ جذبات کا اظہار کرتے ہیں اور ہر فنکار کی انفرادیت اس کے فن پارے میں جھانکتی ہے' لہٰذا اگر "رومانویت" اپنی نوعیت اور معانی و تفہیم میں وسیع اور غیر متعین ہے تو یہ خواص رومانویت سے بھی زیادہ وسیع اور غیر متعین ہیں اور صرف رومانوی ادب کی ہی خصوصیت نہیں بلکہ تمام فن و ادب میں جاری و ساری ہیں۔ لہٰذا یہ خواص یا مشابہت صرف رومانویت کے خاندان کو ہی ظاہر نہیں کرتے' کلاسیکی خاندان کے مظاہر میں یہ بھی جھلکیاں اکثر ملتی ہیں۔ لہٰذا یہ نظریہ دبستانوں اور تحریکوں کو ہی گڈمڈ نہیں کرتا' فنکاروں کے امتیاز کو بھی الجھا دیتا ہے۔ ایک معاشرے میں خاندانی مشابہت کا کتنا ہی ذکر ہو اس کو خاندان اور ولدیت کے تعین کے لیے استعمال نہیں کیا جا سکتا ہے۔

خاندانی مشابہت کا نظریہ رومانویت اور ادب کے تاریخی تناظر کو بھی نظرانداز کرتا ہے۔ اگر مس فرسٹ کو رومانویت کی داخلی تعریف پر یہ اعتراض ہے کہ انگلستان' جرمنی اور فرانس میں اس کے مفہوم پر فنکاروں کو کوئی اتفاق نہیں تھا (106) اور یہ تینوں ممالک میں مختلف ادوار میں رائج ہوئی تو ہمیں یہ بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ خاندانی مشابہت اس مشکل کا حل نہیں' رومانوی تحریک کو پچاس سال کے عرصہ میں متعین کیا جا سکتا ہے لیکن خاندانی مشابہت تو ساری تاریخ ادب پر پھیل جاتی ہے اور اس میں تاریخی تناظر بالکل گم ہو جاتا ہے' اس کی ایک واضح مثال تو بارزن نے ہی جس سے مس فرسٹ نے "خاندانی مشابہت" کی ترکیب مستعار لی ہے (107) دی ہے۔ بارزن نے یہ ترکیب اس مشابہت کو واضح کرنے کے لیے استعمال کی ہے جو اطالوی نشاۃ الثانیہ' عہد الزبتھ کے انگلستان اور اٹھارویں انیسویں صدی کے رومانوی

فن پاروں میں پائی جاتی ہے۔ (108) اگر بارزن کلاسیکل اور رومانوی ادوار کے اتنے بعید اور متنوع فن پاروں میں اس مشابہت کا حوالہ دیتا ہے تو تاریخی تناظر خود بخود لامحدود ہو جاتا ہے۔ اس قسم کی دوسری مثال تو وہی مزاحیہ مثال ہے جو مس فرسٹ نے اٹھمبل کے حوالے سے دی ہے (109) جس میں وہ یورپ میں پیش رومانویت کے ظہور کے ذیل میں جتنی بھی مثالیں دیتا ہے وہ درحقیقت چینی شاعری کے ادوار قبل مسیح سے ہیں۔

لہٰذا رومانویت کا معتبر اور بامعنی مطالعہ تاریخی حوالے کے بغیر ممکن نہیں ہے فن اور فنکاروں کی صحیح تحسین کے لیے ان کو ویسے بھی تاریخی حوالے سے جانچنا ضروری ہوتا ہے' فن و ادب کو انسانی فکر' تاریخ' تہذیب اور تمدن کے ارتقاء سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا' کم از کم اس کی بامعنی تفہیم اس کے بغیر مکمل نہیں ہے' پراز کے الفاظ میں:

"Literary criticism assumes the existence of a history of culture." (110)

خود رومانویت کی اصطلاح اور اس کے ساتھ ساتھ کلاسیکیت کی اصطلاح اصل میں اسی تاریخی جبریت کی پیداوار ہیں کلاسیکیت خود اپنے اندر قدامت کے معنی رکھتی ہے اور یہ بھی ایک وجہ ہے جو ان کی تفہیم میں مشکل کا باعث ہے' گریرسن بھی اپنے مطالعے کا آغاز تاریخی حوالے سے کرتا ہے بلکہ اس کے نزدیک تو ان دونوں اصطلاحوں کے استعمال کا جواز ہی یہ ہے کہ "تاریخ فن و ادب میں متواتر اور حقیقی طور پر ظاہر ہونے والے رجحانات کے تسلسل کی نشان دہی کے لیے کچھ الفاظ درکار تھے۔" (111)

کلاسیکیت اور رومانویت

رومانویت اور کلاسیکیت کو ادب کے "قطبین" کہا گیا ہے' ایک اپنے وجود

کے لیے دوسرے کے وجود کا رہین منت ہے' ان کو ایک دوسرے کے حوالے کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا' خاص کر رومانویت کو سمجھنے کے لیے اسے کلاسیکیت کے تناظر میں دیکھنا ضروری ہے۔ اس کے باوجود کہ گزشتہ صفحات میں سہولت اور تفہیم کے پیش نظر ''رومانویت'' کی بحث کو بالکل الگ رکھنے کی کوشش کی گئی ہے تاہم کلاسیکیت کا حوالہ بار بار آتا رہا ہے' اگر رومانویت اور کلاسیکیت ادب کے قطبین ہیں تو یہ متضاد بھی ہوئے اور متصل بھی۔ اس لیے میریو پراز نے ان کو متضاد یعنی (Anti-thetical) کہا (112) اور اگرچہ ہیگل نے رومانویت کو کلاسیکی اور علامتی فن کا Synthesis قرار دیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ علامتی فن بھی اصل میں رومانویت ہی کا حصہ ہے۔

کلاسیکیت کی تعریف بطور اصطلاح بھی اتنی ہی مشکل ہے جتنی رومانویت کی' لیکن اس کی نمایاں خصوصیات اور خط و خال رومانویت کے مقابلے میں زیادہ واضح اور متعین ہیں' اس کی ایک وجہ تو کلاسیکیت کا بنیادی مزاج ہے۔ رومانویت کی سیمابی کیفیت' بے قراری' اضطراری پن' داخلیت اور انفرادیت کے مقابلہ میں کلاسیکیت عقلیت' اجتماعیت' توازن' تناسب' ہم آہنگی اور نظم و ضبط (114) پر مبنی ہے لہٰذا اپنی ہیئت ترکیبی میں اس کی خصوصیات کی سراغ پذیری نسبتاً آسان ہے۔

کلاسیکیت کے بارے میں والٹر پیٹر کے بیان کا حوالہ پہلے آ چکا ہے (115) جو ایک بڑا معتدل نظریہ ہے' والٹر پیٹر کے نزدیک فن' حسن کاری کی تلاش ہے اور کلاسیکیت اس حسن کاری میں تناسب' نظم و ضبط' پاکیزگی اور اعتدال کے عناصر کی علمبردار ہے' جبکہ رومانویت اس حسن کے حصول میں ''استعجاب'' کے عنصر کے اضافے کا نام ہے' لیکن رومانویت کی طرح کلاسیکیت کو بھی اس کے تاریخی حوالے سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا بلکہ تاریخ خود کلاسیکیت کا ایک حوالہ ہے' پیٹر خود بھی اس حقیقت کو تسلیم کرتا ہے کہ ادب کی تاریخ کے کچھ ادوار کو کلاسیکی اور کچھ کو رومانوی قرار دیا جا سکتا ہے اور کہتا ہے کہ اس ضمن میں یونان' روم' لوئی چہاردہم کا زمانہ اور

جانسن کا دور کلاسیکی دور ہیں (116)

لہٰذا رومانویت کی طرح کلاسیکیت کی اصطلاح ایک طرف تو انفرادی فن پاروں کی تخصیص کے لیے استعمال کی جاتی ہے اور دوسری طرف فن و ادب کے مختلف ادوار کی نشان دہی کے لیے، خاص کر قدیم معیاری ادب کو خواہ وہ یونانی ہو یا رومی، عربی ہو یا فارسی، انگریزی ہو یا اردو، کلاسیک کا نام دے دیا جاتا ہے۔ کلاسیکیت زبان، اصناف، ہیئت، اسلوب اور انداز کے ان مسلمہ سانچوں کی نشان دہی کرتی ہے جو قدما کے دور میں سند اور معیار کی حیثیت اختیار کر گئے تھے۔ کلاسیکیت میں زبان و ہیئت کی مسلمہ، مکمل اور واضح صورت بنیادی اہمیت رکھی ہے۔ جب کہ رومانویت موضوع اور مواد کو اہمیت دیتی ہے، گریرسن کے الفاظ میں:

"The essence of romantic art is that in it spirit counts for more than the form."

رومانویت میں جذبہ تخلیق بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور یہ ہیئت یا فارم کا پابند نہیں، زبان و بیان، ہیئت اور اسلوب جذبہ تخلیق کے پابند ہوتے ہیں۔ اس طرح ادیب مروجہ سانچوں سے انحراف کرتا ہے ہیئت اور زبان و بیان کے نئے سانچے اور تراکیب وجود میں آتی ہیں اور زبان اور ادب دونوں کا دامن وسیع ہوتا ہے، کلاسیکی ادب جہاں زبان کے استناد، پاکیزگی و صفائی کے مخصوص معیار اور ادبی معیاروں پر زور دیتا ہے اور عوامی زبان اور عامیانہ الفاظ کی حوصلہ شکنی کرتا ہے وہاں رومانوی ادیب ان حدبندیوں کی پرواہ نہیں کرتا اور اپنے وجدان کے مطابق زبان استعمال کرتا ہے۔

یہ کہنا بھی حتمی طور پر صحیح نہیں کہ کلاسیکی ادب میں موضوع کی اہمیت بالکل نہیں ہوتی، اصل بات یہ ہے کہ کلاسیکی ادب کے موضوعات زیادہ تر مسلمہ اور معاشرے کے قبول شدہ اور سندیافتہ ہوتے ہیں۔ معیاری زبان اور مقررہ ہیئت کا استعمال جہاں کلاسیکی ادب کا خارجی مظہر ہے وہاں معیاری موضوعات، مسلمہ اور

معاشرے کے پسندیدہ مضامین کا استعمال اس کا داخلی مظہر ہے۔ اس لیے گریرسن نے کہا ہے:

"کلاسیکی ادب و فن کی ایک اہم شرط ہیئت اور موضوع کا توازن ہے۔" (118)

گریرسن کا خیال ہے کہ فن و ادب میں یہ توازن اور معیار انسانی معاشرے میں ان مخصوص ادوار میں ظاہر ہوتا ہے جب کوئی معاشرہ اپنی تہذیب اور کلچر میں یہ توازن حاصل کر لیتا ہے، یعنی یہ ادب ایک ایسی قوم اور نسل کا تخلیق کردہ ہوتا ہے، جس نے اپنے اخلاقی، سیاسی اور فکری میدانوں میں شعوری طور پر ایک خاص ترقی حاصل کر لی ہو اور اسے بزعم خود یہ یقین ہو کہ اس کا زندگی کا نقطہ نظر دوسروں سے زیادہ فطری، انسانی، آفاقی اور درست ہے، اس طرح وہ معاشرہ ایسی ہم آہنگی حاصل کر لیتا ہے جو اس کو اپنے اردو گرد کی زندگی کو ایک جامع شعور سے دیکھنے کے قابل بنا دیتی ہے۔ (119) لہٰذا کلاسیکی ادب اپنے معاشرے کے اس تمدنی اور تہذیبی توازن کا اظہار ہوتا ہے، اور اسی تہذیبی شعور کے اظہار کا وسیلہ بنتا ہے۔ اس طرح ادب و فن محض ذاتی اور انفرادی نہیں رہ جاتا بلکہ اس کا رجحان اجتماعی ہوتا ہے۔ گریرسن نے کلاسیکل ادب کو ایک تہذیبی و تاریخی حوالہ مہیا کیا ہے اور یہ صحیح بھی ہے کہ بہترین کلاسیکی ادب اپنے ادوار کے معاشرے کے تہذیبی و تمدنی معیار اور توازن کا اظہار ہوتا ہے، لیکن یہ توازن بڑا عارضی اور وقتی ہوتا ہے اور تمام دیگر ایسے انسانی توازنوں کی طرح بہت سی مفاہمتوں اور خود فریبیوں پر مبنی ہوتا ہے۔ انسانی زندگی نمو پذیر حقیقت ہے اور توازن محض ایک واہمہ ہے۔ گریرسن کو اس کا اعتراف ہے لہٰذا وہ کہتا ہے کہ کلاسیکی ادب عموماً" کسی معاشرے کے ایک محدود حصے کی تخلیق ہوتا ہے۔ (120) جیسے قدیم یونان میں ایتھنز، اٹلی میں روم، فرانس میں پیرس اور ہمارے اپنے حوالے سے ہم ہندوستان کی وسعت میں دہلی اور لکھنؤ کا نام لے سکتے ہیں۔

جب زبان اور ہیئت یہ توازن حاصل کر لیتے ہیں تو ان کے مزید امکانات ختم

ہو جاتے ہیں‘ اس طرح معاشرے کا عارضی توازن بھی داخلی یا خارجی‘ سیاسی‘ معاشی یا معاشرتی عوامل کی وجہ سے منتشر ہو جاتا ہے‘ لیکن معاشرہ ایک متحرک نامیاتی وجود ہے جو آگے بڑھتا رہتا ہے‘ لہٰذا یا تو کلاسیکل فن و ادب کا اپنے معاشرے سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور اس کے سوتے خشک ہو جاتے ہیں یا پھر اس میں میکانیت اور نقالی آ جاتی ہے اور وہ محض ایک روایتی اور رسمی عمل بن کر رہ جاتا ہے‘ یا پھر اس میں انقلاب آتا ہے اور احساس و عقل‘ ہیئت اور موضوع‘ اور زبان و بیان کا توازن شکست و ریخت کا شکار ہو جاتا ہے تب فنکاروں اور ادیبوں کو نئے آفاق کا احساس ہوتا ہے‘ موضوع اور بیان کے نئے امکانات ان کے سامنے طلوع ہوتے ہیں‘ جذبہ اور روح میں ایک نیا ولولہ پیدا ہوتا ہے جو اپنے اظہار اور ابلاغ کے لیے نئی جولاں گاہ تلاش کرتا ہے‘ لہٰذا فن و ادب میں نئی تحریک پیدا ہوتی ہے۔ جذبہ و وجدان کی نئی خوبصورتی کا ادراک بڑھتا ہے‘ زبان و بیان میں نئے‘ خوبصورت اور دلکش تجربات کا آغاز ہوتا ہے‘ اور ہیئت میں نئے امکانات وجود میں آتے ہیں‘ اس طرح رومانویت کا آغاز ہوتا ہے۔

اس تاریخی حوالے سے دیکھا جائے تو رومانویت اور کلاسیکیت ایسے مظاہر ہیں جو ادب و فن کی تاریخ میں یکے بعد دیگرے ظہور پذیر ہوتے ہیں‘ یہی وجہ ہے کہ ان کو ادب و فن کے قطبین کہا گیا ہے جن کے درمیان ادب و فن کی تاریخ گردش کرتی ہے اور اس جدلیاتی عمل سے ادب و فن ترقی پاتے ہیں‘ گریرسن کے خیال میں مغربی یورپ کی تاریخ و ادب میں ایسی تین رومانوی تحریکوں کی نشان دہی کی جا سکتی ہے (121) پہلی یونان میں یوری پے ڈیز کے المیوں اور افلاطون کے مکالمات کی تخریبی قوت (جس کے زیر اثر عیسائیت اور عیسائی سینٹوں کے تحریروں نے بھی رومانوی انداز پایا) دوسرے بارہویں اور تیرھویں صدی کے رومانوی ادب کی تحریک‘ اور تیسری وہ تحریک جو اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے آغاز میں جرمنی اور انگلستان میں

شروع ہوئی۔

کلاسیکی توازن کے نظریے پر بحث کرتے ہوئے ہمیں یہ بھی سامنے رکھنا چاہیے کہ گریرسن نے رومانویت اور کلاسیکیت دونوں کو اپنی بہترین صورتوں میں لیا ہے، ادب کی یہ اعلیٰ و ارفع تخلیقات خواہ وہ رومانوی ہوں یا کلاسیکی بہت سی مشترک خصوصیات رکھتی ہیں لیکن ان کے علاوہ اس ضخیم و جسیم ادب و فن کا کیا جائے جو ان اعلیٰ تخلیقات کے شانہ بشانہ یا پس و پیش تخلیق ہوا۔ اگر میر، غالب اور آتش کلاسیکیت کی اعلیٰ مثالیں ہیں تو ناسخ اور ان کے پیروکار بھی تو اسی ادب کا حصہ ہیں جنھوں نے زبان و بیان اور عروض کی پابندیوں میں تخلیقی تجربے اور اظہار کو جکڑ کے ایک طرح دفن کر دیا تھا۔ اگر وہ بھی اسی توازن کا حصہ تھے تو یہ ظاہر ہے کہ یہ توازن نہایت یک طرفہ اور یک رخہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ کلاسیکی ادب اپنی اعلیٰ ترین صورت میں عظیم ہوتا ہے۔

رومانویت کے معترضین

رومانویت کی بحث کو پھیلانے اور اس کے نئے نئے گوشوں کو بے نقاب کرنے میں اس کے حامیوں کے ساتھ ساتھ اس کے معترضین کا بھی بڑا ہاتھ ہے، جنھوں نے نئے نقطۂ نظر پیش کر کے اس کے مدافعین کو فکر و خیال کے نئے افق عبور کرنے پر اکسایا تا آنکہ مدافعت اور مخالفت کی اس جدلیت میں نقادوں کو لافانیت کے آثار نظر آنے لگے۔ (122) یہ اعتراضات صرف ادبی زاویے سے نہیں، فکر و خیال، فلسفہ و ادب، سیاسی و سماجی علوم اور مذہب سب پہلوؤں سے کیے گئے اور ان کے جائزے کے بغیر "رومانویت" کے کسی نظریے پر پہنچنا مشکل ہے۔

فلسفیانہ اور مذہبی نقطۂ نظر سے سب سے بڑا اعتراض یہ کیا گیا کہ رومانویت نے اخلاق، مذہب اور جمالیات کے مقرر کردہ مسلمہ ضابطے رد کرنے کی کوشش کی لیکن اس کی جگہ خود کوئی واضح ضابطۂ فکر و نظر پیش نہ کر سکی۔ ٹی ای ہلم (Hulme

(T.E. اس نقطہ نظر کا علمبردار ہے۔ اس کے خیال میں رومانویت ایک طرح کا نیا مذہب لے کر آئی' اور اس نے یہ نعرہ لگایا کہ انسان فطرتاً" اچھا ہے لیکن اس کے طبعی "خیر" کو برے قوانین اور سیاسی اور سماجی رسوم و قیود نے جکڑ رکھا ہے۔ اگر یہ قوانین اور قیود ختم کر دیئے جائیں تو "آدمی" کے "انسان" بننے کی امکانات روشن ہو جائیں گے اور اس طرح اس موجودہ زاجیت سے خیر کی تخلیق ہو گی' ہلم کے الفاظ یہ ہیں۔

"Here is the root of all Romanticism; that the man the individual is an infinite reservoir of possibilities and if you can rearrange society by destruction of oppressive order, then these possibilities will have a chance and you will have progress." (123)

ہلم کے نزدیک رومانویت کا یہ نیا مذہب نیکی و بدی اور خیر و شر کے لازوال اصولوں کو مبہم بنا دیتا ہے اور ان کی حد بندی کو دھندلا دیتا ہے۔ لیکن اس کا متبادل رومانویت کا اپنا نظریہ خیروشر بہت ہی ڈھیلا اور لچک دار ہے۔ لہٰذا اس کے نزدیک رومانویت ایک (Spilt Religion) یعنی (پنجابی کی اصطلاح مستعار لیتے ہوئے) "ڈھلیا مذہب" ہے۔

یہ ایک کلاسیکی' مذہب پسند فلسفی کا نقطہ نظر ہے' لیکن بات یہ ہے کہ ھلم نے جس تناظر میں "رومانویت" کا جائزہ لیا ہے' رومانویت پسندوں کا وہ نقطہ نظر نہیں تھا' گو بہت سے رومانویت پسندوں کے ہاں مذہب کا ایک نامیاتی تصورنظرآتا ہے' لیکن رومانویت بذات خود خیر و شر نیکی و بدی کے تصورات کی بحث نہیں ہے' بلکہ یہ تخلیق فکر و ادب میں ایک نقطہ نظر کا نام ہے۔ اگر اس نقطہ نظر سے کسی مسلمہ تصور پر بالواسطہ کوئی زد پڑتی ہے تو اس تصور کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے جو بدلتے ہوئے

زمانے اور ماحول کا مقابلہ نہ کر سکا' اگر سائنس کے نئے نقطہ نظر سے گلیلیو نے یہ ثابت کر دیا کہ زمین گول ہے اور حرکت کرتی ہے تو بابائے کلیسا کو اپنا تصور زمان و مکاں بدلنا چاہیے تھا گلیلیو کے نقطہ نظر یعنی سائنس کو مورد الزام ٹھہرانے سے وقت رکا نہیں رومانویت بھی بذات خود نہ تو مذہب ہے اور نہ مذہب کا متبادل اور اگر اس سے کسی مذہبی تصور پر زد پڑتی ہے تو اس تصور کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔

ادبی سطح پر ایک مشہور و معروف اعتراض اروِنگ بابٹ (Irving Babbitt) کا ہے' بابٹ کا یہ اعتراض زیادہ وسیع اور گہری بنیادوں پر استوار ہے' اس کے نزدیک رومانویت اور کلاسیکیت کا تضاد جو تخیل اور عقلیت کے تضاد پر مبنی ہے درحقیقت تضاد نہیں ہے (124) کلاسیکیت اور رومانویت میں فرق عقلیت اور تخیل کا نہیں بلکہ تخیل کی ہی دو مختلف نوعیتوں کا ہے۔ کلاسیکیت کا فن منظم اور اعلیٰ تخیل کی پیداوار ہے' جو نظم و ضبط اور رفعت کی وجہ سے اعلیٰ اور پائیدار سچائیوں کی تخلیق کر سکتا ہے جبکہ رومانوی فنکار تخیلی نراجیت (Anarchy of Imagination) کا شکار ہوتا ہے (125) جو خیال اور عمل کی بجائے محض جذبے سے وابستہ ہو۔ بابٹ کلاسیکی تخیل کو "مرتکز" اور رومانوی تخیل کو غیر مرتکز اور نراجی تخیل کا نام دیتا ہے (126) اور رومانوی تحریک کی اس پر جوش لہر کو جو اٹھارویں صدی سے شروع ہو کر انیسویں صدی تک رواں رہی وہ اسے "جذباتی اشراقیت" (Emotional Sophistry) قرار دیتا ہے' (127) جس نے جعلی روحانیت (Sham Spirituality) کا ایک پورا نظام کھڑا کر دیا۔ اس جذباتی ناپختگی کی ایک مثال بابٹ کے نزدیک وہ نظمیں اور ادب ہے جو لڑکپن میں تو ہمیں پر کشش محسوس ہوتا ہے لیکن عمر اور جذباتی پختگی کے ساتھ اپنی دلکشی کھو دیتا ہے جیسے شیلے (Shelley) کی نظمیں جبکہ کلاسیکی کلام کا خاصہ وہ اس بات کو سمجھتا ہے کہ وہ پختہ کار اور سنجیدہ قاری پر ہی اپنے پورے معانی منکشف کرتا ہے۔

The very mark of genuinely classical work on the other hand

is that it yields its full meaning only to the mature." (128)

بابٹ کا یہ نظریہ اس دلیل پر مبنی ہے کہ تخیل دو قسم کا ہوتا ہے۔ لیکن کیا واقعی تخیل کو تقسیم کیا جا سکتا ہے، تخیل تو ہر فن پارے کا جزو لاینفک ہے کیونکہ تخلیقی تجربہ اس کے بغیر معروضی وجود اختیار نہیں کر سکتا، لیکن یہ تخیل، کلاسیکی فن پاروں میں جن قیود اور پابندیوں میں گرفتار ہوتا ہے کیا واقعی ہم ان کو "مرتکز تخیل" قرار دے سکتے ہیں۔ مثلاً کلاسیکی ڈرامے کی وحدت ثلاثہ، اردو میں ایہام گوئی، یا اردو غزل میں ناسخیت کی عروض، زبان اور اصلاح کی پابندیاں۔ ان کو تخیل کی قسم قرار دینا خواہ وہ کتنا ہی مرتکز کیوں نہ ہو ممکن نہیں۔ کیونکہ یہ پابندیاں خارجی اور اجتماعی ہیں اور روایت و رسومیت پر مبنی، جبکہ تخیل ذاتی، داخلی اور انفرادی ہوتا ہے، دوسرے سارے رومانوی ادب کے بارے میں یہ بیان کہ وہ صرف قاری کو لڑکپن میں ہی دلکش معلوم ہوتا ہے درست نہیں معلوم ہوتا، کیا شکسپیئر افلاطون، یوری پے ڈیز، گوئٹے اور اقبال صاف بچوں کو ہی دلکش معلوم ہوتے ہیں؟ پھر یہ کہنا کہ کلاسیکی ادب اپنے مکمل معانی اور خوبیاں صرف پختہ کاروں پر ہی عیاں کرتا ہے بھی ایک غیر محتاط طور پر غیر متوازن بیان ہے، علاوہ ازیں کیا بنی نوع انسان کو لڑکپن اور جوانی میں ادب اور اس کی دلکشی سے حظ اٹھانے کا حق نہیں، اور کیا ہمیں اس عمر میں فنی لطف سے محروم رہ کر پختہ کار ہونے کا انتظار کرنا چاہیے۔ جبکہ جوانی ہی تو فن کی تخلیق و تفہیم کا عظیم الشان خزانہ ہے۔ اگر اس عمر اور اس میں تخلیق شدہ ادب کو انسانی ثقافتی سرمائے سے نکال دیا جائے تو ایک بے انتہا بے لطف اور بنجر سا منظر باقی رہ جائے گا۔

ان اعتراضات کے باوجود بابٹ کے اس نقطہ نظر نے کہ کلاسیکیت اور رومانویت کا قطعی تضاد درست نہیں، بیسویں صدی کی تنقید میں ایک متوازن انداز پیدا کرنے کی فضا مہیا کی۔ اس نظریے نے (کہ اعلیٰ ادب کی تخلیق کے لیے تجربے کے

ساتھ ساتھ روایت کی بھی ضرورت ہے) بیسویں صدی کے ربع اول میں نو کلاسیکیت کے احیا کو مہمیز لگائی، لہٰذا بابٹ کے تتبع میں نقادوں کا ایک دبستان نمودار ہوا جنہوں نے رومانویت کے غالب رجحان کے خلاف آواز اٹھائی اور رومانویت اور کلاسیکیت میں ایک توازن پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ان میں ٹی ایس ایلیٹ کا نام اہم ہے جو کہ ہارورڈ میں بابٹ کے شاگرد تھے۔

رومانویت پر کچھ اعتراضات مارکسیت کے نقطہ نظر سے بھی کیے گئے، ان کی ایک مثال کرسٹوفر کاڈویل کی کتاب "الوژن اینڈ ریلیٹی" ہے۔ (129) کاڈویل کے نزدیک رومانوی ادب بورژوائی سماج اور سرمایہ دارانہ نظام کی پیدوار ہے۔ جس طرح سرمایہ دارانہ نظام اپنی بقا کے لیے ہر لمحہ ذرائع پیداوار میں انقلاب لانے کی سعی کرتا رہتا ہے اور جس طرح بورژوائی نظام معاشرے کے متحد، قدیم قبائلی اور جاگیردارانہ سماج کو توڑ کر فرد کی آزادی کا انقلاب لاتا ہے اس طرح رومانوی ادب بھی انفرادیت کی ترویج کرتا رہتا ہے۔ (130) لیکن جس طرح یہ نظام اور معاشرہ محض خود غرضی اور "زر نقد" پر قائم اور اپنے اس دائرے میں مقید ہے اسی طرح رومانوی فنکار بھی اپنی ذات کے حصار میں اسیر ہے۔ کاڈویل کے الفاظ میں:

"The Bourgeouis sees himself as an heroic figure fighting a lone fight for freedom as the individual battling against all the social relations which fetter the natural man, who is born free and is for some strange reason every-where in chains." (131)

لہٰذا کاڈویل کے نزدیک، بورژوائی فنکار انسان کی ودیعتی آزادی میں یقین تو رکھتا ہے لیکن یہ ادراک نہیں رکھتا کہ اس کا ماحول اس آزادی کے حصول کو ناممکن بناتا رہتا ہے۔ چنانچہ بورژوائی فنکار کا خواب اپنی محدود ذات میں دنیا کے مظہر کی

تخلیق کا خواب ہے۔ جو وہ فاوسٹ' ہیملٹ' رابن سن کروسو وغیرہ بن کر تخلیق کرتا رہتا ہے۔ (132) اسی سے اس کے واھمہ کا بنیادی تضاد ابھرتا ہے۔ کاڈ ویل کے خیال میں رومانوی شاعر ایسا انقلابی شاعر ہے کہ جس تحریک کا وہ اظہار کرتا ہے وہ اسی تضاد کو زیادہ شدت سے ابھارتی ہے جس کے خلاف اس کی انقلابی شاعری ایک احتجاج ہے۔ اس طرح وہ "Mirror Revolutionary" یا آئینہ خانے کا انقلابی ہے۔ حقیقی انقلابی نہیں (133)۔

کاڈ ویل اس طرح سے رومانوی شاعروں کو آئینہ خانے کے انقلابی قرار دیتا ہے۔ یہ نتیجہ اس کے مارکسی نقطہ نظر کی پیداوار ہے۔ کاڈ ویل نے تاریخ' معاشرہ اور فن و ادب کی تشریح بھی مارکسی نقطہ نظر سے کی ہے اور اس کا اصل ہدف ''روسو'' کی تحریک ہے کاڈ ویل نے فن کو فن کے نقطہ نظر سے دیکھنے کی بجائے ایک پختہ کار مارکسی کے طور پر کمیونسٹ مینی فیسٹو (Communist Manifesto) کی عینک سے دیکھا ہے۔ اس کے نزدیک فن کار کی پہچان اس کا فن نہیں بلکہ وہ کردار ہے جو وہ تاریخی جدلیت اور طبقاتی کشمکش کی جنگ میں ادا کرتا ہے' جبکہ تنقیدی نقطہ نظر سے فنکار کو اپنے فن کے حوالے سے جانچنا چاہیے' نہ کہ اس کردار سے کہ وہ کاغذی انقلابی ہے یا حقیقی ----- فنی نقطہ نظر سے یہ دیکھنا اہم ہے کہ وہ حقیقی فنکار ہے یا نہیں بطور انقلابی وہ بے شک عکسی ہو یا حقیقی۔

تناظر کی اسی غلطی کا ارتکاب ہمیں ہربرٹ ریڈ کے ہاں ملتا ہے۔ لیکن معکوس صورت میں۔ وہ رومانویت کا اسی نقطہ نظر سے مطالعہ کرتے ہوئے بالکل متضاد نتائج اخذ کرتا ہے۔ بابٹ کی طرح ریڈ بھی کلاسیکیت اور رومانویت کے تضاد سے انکار کرتا ہے لیکن ریڈ کے ہاں اس کی وجہ ''سر ریلزم'' Surrealism ہے۔ جسے وہ رومانویت ہی کی اعلیٰ ترین قسم قرار دیتا ہے اور جو اس کے خیال میں کلاسیکیت کے تخلیقی امنگ سے تضاد اور لاتعلقی کو ظاہر اور ثابت کر کے اس کی مکمل نفی کر دیتی

ہے اور اس طرح کلاسیکیت کو فنا کر کے اس مسئلہ کو ہی ہمیشہ کے لیے حل کر دیتی ہے
-(134)

ریڈ نے اپنے نظریے کی بنیاد تین مختلف نظریات کے انجزام پر استوار کی ہے۔ اس نے ہیگل سے جدلیات کا فلسفہ اخذ کر کے گریرسن کے Synthesis کے نظریے کو باطل کرنے کی کوشش کی اور کہا کہ چونکہ کلاسیکیت کی بے تعلقی واضح ہو گئی ہے اور کلاسیکیت دراصل ایک حقیقت نہیں محض ردعمل ہے لہٰذا اس کو رومانویت کا ردعمل تو قرار دیا جا سکتا ہے۔ جدلیاتی طور پر اس کا تضاد نہیں کہا جا سکتا۔ (135) مارکس سے ریڈ نے طبقاتی جدوجہد کا نظریہ مستعار لیا اور اس طرح کلاسیکیت اور رومانویت کو طبقاتی کشمکش کے تناظر میں پیش کر کے کلاسیکیت کو جاگیردارانہ نظام کے جبر و ظلم اور رومانویت کو امن و آزادی کے علمبردار کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی، تیسرے اس نے فرائڈ کے خواب اور حقیقت کے نظریے کو اپنا کر "سریلزم" کا ادبی نظریہ استوار کیا اور اسے "رومانوی اصول کی تصدیق نو" کا نام دیا۔

"Surrealism is a reaffirmation of the Romantic Principle." (136)

اہم مفکرین کے نظام ہائے فکر کی اساس پر استوار ہونے کے باوجو ہربرٹ ریڈ کا نظریہ محل نظر ہے۔ کلاسیکیت کو غیر متعلق قرار دینے اور اس کو ایک حقیقت تسلیم نہ کرنے سے مسئلہ حل نہیں ہوتا، اس لیے کہ اگر ہزاروں سال سے موجود قدیم ادب بھی حقیقت نہیں تو پھر فنی اور ادبی دنیا میں حقیقت کیا ہے؟ دوسرے گریرسن نے رومانویت اور کلاسیکیت کے تضاد کو "مطلق" ہرگز نہیں کہا جیسا کہ ریڈ نے اپنے نظریے میں فرض کر لیا ہے گریرسن خود اقرار کرتا ہے کہ اصطلاحیں بہترین نہیں ہیں اور "ادب و فن کے کچھ حقیقی اور قابل شناخت پہلوؤں" کو معنون کرنے کے لئے استعمال کی گئی ہیں۔ جو اکثر ایک ہی دور میں بھی موجود تھے (137) دوسرے اگر

کلاسیکیت ختم ہو گئی ہے (جیسا کہ ریڈ نے کہا ہے) تو پھر کم از کم منطقی طور پر تضاد بھی ختم ہو گیا ہے اور یہ ساری بحث ہی غیر متعلق ثابت ہوئی۔

طبقاتی کشمکش کے مارکسی نقطہ نظر سے ہربرٹ ریڈ کے نزدیک کلاسیکیت جبر کی قوتوں کی نمائندگی کرتی ہے اس کے اپنے الفاظ میں:

"Classicism represents for us now and has always represented the forces of opression. Classicism is the intellectual counter-part of political tyranny." (138)

ترجمہ:- (کلاسیکیت ہمارے لیے اب اور ہمیشہ سے ہی، جبر کی قوتوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ کلاسیکیت سیاسی استبداد کی ذہنی شریک کار ہے)

اس طرح سے ریڈ قرون وسطیٰ کی آمریت کے علاوہ نشاۃ الثانیہ کے کلاسیکی احیا کو بھی اسی سیاسی ظلم و استبداد کا مظہر سمجھتے ہیں جو شہنشاہی اور جاگیردارانہ عہد کے عروج کا دور تھا، اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ کلاسیکیت کو سرمایہ دارانہ نظام کا دستور العمل بھی قرار دیتے ہیں:

"It was so in the ancient world and in the medieval empires; it was renewed to express the dictatorship of the renaissance and has ever since been the official creed of Capitalism.

ترجمہ:- "ازمنہ قدیم اور قرون وسطیٰ کی سلطنتوں میں ایسے ہی تھا، نشاۃ ثانیہ کی آمریت کے اظہار کے لیے بھی اس کی تجدید نو کی گئی اور اس کے بعد سے یہ ہمیشہ سرمایہ داری کا باضابطہ دستور العمل ہے۔"

اور اس کے کے بعد ریڈ وہ جذباتی جملہ لکھتے ہیں جیسے ڈاکٹر محمد حسن نے بھی نقل کیا ہے۔

"Wherever the blood of martyrs stains the ground, there you

will find a doric column or perhaps a statue of Minerva." (140)

(جہاں کہیں زمین شہیدوں کے خون سے سرخ ہو گی یقیناً اسی جگہ پر یا تو کلاسیکی طرز تعمیر کا عظیم ستون ملے گا یا شاید (کلاسیکی دیوی) منروا کا مجسمہ)

اس جملے کی جذباتیت مطلق بیانی اور ابہام سے قطع نظر (کہ بے شمار جگہوں پر شہیدوں کا خون بہا اور کوئی یادگار وہاں تعمیر نہ ہوئی اور جہاں کہیں یادگاریں ہیں کیا وہ شہیدوں کی سربلندی کے واسطے نہیں؟ وغیرہ) ہم ریڈ کے نظریے کی اساس پر بحث کریں گے' یہاں ریڈ اور کاڈویل (جس کا نظریہ پچھلے صفحات میں بیان کیا گیا) کا تضاد واضح ہو جاتا ہے۔ کاڈویل رومانویت کو سرمایہ داری نظام کا ضابطہ حیات قرار دیتے ہیں جو کہ مارکسی نقطہ نظر کے زیادہ قریب ہے جبکہ ریڈ کلاسیکیت کو سرمایہ داری نظام کا ضابطہ و دستوار العمل قرار دیتے ہیں' نظریاتی نقطہ نظر سے فن کے مظاہر کو پرکھنے میں اور سویپنگ بیانات دینے میں یہی خدشہ پنہاں ہتا ہے کہ کچھ اصول اور اکائیاں نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ نظریاتی اور تاریخی طور پر ریڈ غلطی پر ہیں' اس لیے کہ سرمایہ دارانہ نظام یورپ میں رومانویت کے آغاز سے ہی شروع ہوا' اٹھارویں صدی کے قریب کا دور اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس عہد میں بیک وقت تین عظیم انقلاب وجود میں آئے سیاسی دنیا میں انقلاب فرانس جس کے ساتھ ساتھ جمہوریت اور مساوات کے نعرے بلند ہوئے' معاشی دنیا میں صنعتی انقلاب جس نے جاگیردارانہ معاشرہ کی شکست و ریخت کا آغاز کر کے اس کی جگہ سرمایہ دارانہ معاشرہ کی بنیاد رکھی اور ادب و فن میں رومانویت جس نے کلاسیکیت کے اصولوں اور ضابطوں سے انحراف کیا' لہٰذا اگر سرمایہ داری کا تعلق تاریخی اور نظریاتی لحاظ سے کسی ادبی تحریک سے ثابت ہو سکتا ہے تو وہ رومانویت ہے نہ کہ کلاسیکیت' لہٰذا ریڈ کا نظریہ مارکسی فلسفے سے بھی ہم آہنگ نہیں ہے۔

رومانویتوں کا نظریہ --- اسمی اور منطقی اعتراض (اور اس کا جواب)

فنی، ادبی، معاشی، معاشرتی، جدلیاتی اور مذہبی نقطہ نظر سے بے شمار اعتراضات کے باوجود ایک اعتراض جس کی صدائے بازگشت ابتدا سے لے کر آج تک بار بار سنائی دیتی رہی ہے وہ "رومانویت" کی اصطلاح کے لفظی و معنوی مفہوم کے تعین ہی کا ہے، لفظی، اسمی اور منطقی لحاظ سے اس کی تاحال سب سے زبردست اور مدلل مثال اے، او، لوجوائے (A.O. Lovejoy) کا وہ مشہور و معروف مقالہ ہے جو 1924ء میں امریکہ کی موڈرن لینگویجز ایسوسی ایشن کے مجلّے میں

"On The Discrimination of Romanticisms."

یعنی "رومانویتوں کی اختلاقی پہچان کے بارے میں" کے عنوان سے شائع ہوا (141) اور جس نے رومانویت کی اس آفاقی بحث میں ایک نئے عنصر کو شامل کر دیا، اس مضمون میں لوجوائے نے رومانویت کی مختلف تعریفوں اور معانی کا جائزہ لے کر ان سب کے غیر منطقی، مبہم اور اکثر متضاد ہونے کو واضح کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا کہ:

"The result is a confusion of terms and of ideas, The word romantic has come to mean so many things that by itself, it means nothing, It has ceased to perform the function of a verbal sign" (142)

لہذا لوجوائے کا خیال ہے کہ جب کوئی بھی شخص رومانویت، کے متعلق گفتگو کرتا ہے تو کیونکہ اس کے مظاہر اتنے زیادہ اور مختلف ہیں لہذا کچھ پتہ نہیں چلتا کہ وہ ان میں سے کس مظہر کے متعلق گفتگو کر رہا ہے۔ یہ صورت حال ایک فلسفی اور مورخِ افکار کے لیے نہایت ہی پریشان کن ہے کیونکہ وہ ایک ایسا شخص ہے جو ہمیشہ واضح طور پر جاننا چاہتا ہے کہ وہ گفتگو کس چیز کے بارے میں کر رہا ہے۔ لہذا اس سے ایک ایسی صورت حالات پیدا ہو گئی ہے جسے لوجوائے "ادبی تاریخ و تنقید کا سکینڈل"

قرار دیتا ہے۔ اس کے الفاظ ہیں:

"The confusion of terminology and of thought which has for a century been the scandal of literary history and Criticism" (143)

لوجوائے اس صورتحال کا علاج یہ تشخیص کرتا ہے کہ اس بات کا اعتراف کیا جائے کہ رومانویت کوئی ایک تحریک یا نظام فکر نہیں ہے بلکہ کئی مختلف اور اکثر متضاد نظام ہائے فکر و احساس کا مجموعہ ہے، اس لیے جب ہم رومانویت کے مطالعہ کا آغاز بطور ایک "مفرد" حقیقت کے کرتے ہیں تو اس بنیادی غلطی کے مرتکب ہو جاتے ہیں جس نے اس سارے الجھاؤ کو پیدا کیا ہے۔ ہمیں آغاز مطالعہ ہی میں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ رومانویت ایک مفرد مظہر نہیں بلکہ بہت سے مختلف مرکب مظاہر پر مشتمل ہے اور اس لیے اس لفظ رومانویت کو واحد میں نہیں بلکہ ہمیشہ جمع میں بطور " رومانویتوں" کے استعمال کرنا چاہیے۔ یعنی:

"We should learn to use the word romanticism in plural . . . . . what is needed is that any study of the subject should begin with a recognition of a prima-facie plurality of romanticisms of possibly quite distinct thought processes." (144)

لوجوائے کا خیال ہے کہ رومانویت کا طالب علم جب تک اس حقیقت کا ادراک نہیں کر لیتا وہ الجھن میں ہی مبتلا رہے گا اگر مختلف ادوار میں مختلف ممالک میں وقوع پذیر ہونے والی مختلف تحریکوں کو ایک ہی نام دے دیا جائے تو اس سے یہ تمام تحریکیں ایک نہیں بن سکتیں، "ایک تحریک جرمنی میں اٹھارویں صدی کی آخری دھائی میں شروع ہوئی اور صرف اسی تحریک کو حق ہے کہ وہ رومانویت کہلائے کیونکہ اس تحریک کے علمبرداروں نے اس لفظ کو اپنے لیے ایجاد کیا۔ ایک تحریک انگلستان

میں واضح طور پر 1740ء میں شروع ہوئی۔ ایک اور تحریک 1801ء میں فرانس میں شروع ہوئی، پھر فرانس میں ایک اور تحریک اسی صدی کی دوسری دھائی میں شروع ہوئی۔ جس نے جرمنی کے زیر اثر رومانویت کا نام اختیار کیا روسو کے ہاں بھی خیالات کا ایک غیر واضح اور بھرپور جھمگٹا ملتا ہے، اس کے علاوہ اور دوسرے بہت سے مصنفین نے بھی بہت سی دیگر اشیاء کو رومانویت کا نام دیا ہے........ یہ حقیقت کہ مختلف مفکرین نے ان سب ادوار کو ایک ہی نام سے معنون کیا ہے اس حقیقت کی شہادت تو کجا یہ مفروضہ بھی ضمناً قائم نہیں کرتی کہ یہ سب تحریکیں اپنے مبادیات میں مماثل ہیں۔ ہو سکتا ہے ان سب میں کوئی مشترکہ تقسیم کندہ ہو لیکن اگر کوئی ہے تو اس کی آج تک کبھی نشان دھی نہیں کی گئی اور اس کی موجودگی کو اولاً تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔" (145) اس کے بعد لوجوائے لکھتا ہے کہ

"بہر صورت ان سب مبینہ رومانویتوں میں سے ہر ایک بے حد پیچیدہ اور عموماً ایک انتہائی غیر متوازن ذہنی مرکب تھی۔ یعنی دوسرے الفاظ میں ہر تحریک خیالات و تصورات کے ایسے مجموعوں پر مشتمل تھی جو آپس میں منطقی ضرورت کے غیر منقسم بندھنوں کی بجائے ایک غیر منطقی ربط کے ساتھ وابستہ تھے، جس کو ------ خاص کر ان تحریکوں کو جو رومانویت کی اصطلاح کی ایجاد کے بعد ترقی پذیر ہوئیں ------ رومانویت کی اصطلاح سے وابستہ ابہام نے مزید فروغ دیا۔" (146)

لوجوائے کا یہ اعتراض جو اس نے اسمیت اور منطق کے زور پر کیا اور جس میں اس نے نہایت ادق مطالعہ سے رومانویت کے زمانی و مکانی اختلاف اور اس کے تضادات کو واضح کیا بہت ہی ہمہ گیر اور بھرپور تھا، اکثر نقادوں اور مورخین کے نزدیک لوجوائے کا اعتراض لا جواب تھا اور یہ تاثر پیدا ہو چلا تھا کہ یہ موضوع بحث اب اپنی انتہاء کو پہنچ گیا ہے، مس فرسٹ نے اس اعتراض کے پیش نظر یہاں تک فیصلہ کر لیا کہ چونکہ رومانویت میں داخلی وحدت ہی نہیں ہے لہٰذا اس کا مطالعہ محض اس کی

خارجی مشابہت ہی کی بنیاد پر کیا جا سکتا ہے (147) کچھ عرصہ تک یہ خیال تقویت حاصل کرتا رہا کہ شاید رومانویت کی وحدت کے علمبردار' لوجوائے کی اسمیت' خارجیت اور منطق سے مات کھا گئے ہیں لیکن پھر جلد ہی ان اعتراضات کے مدلل جواب ظاہر ہونے لگے' رینی ویلک نے لو جوائے کی خارجیت کے جواب کے لیے رومانویت کی داخلی وحدت کو جسے لو جوائے نے رد کر دیا تھا۔ اپنے مطالعہ کی بنیاد بنایا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ لوجوائے کا اعتراض جو انتہائی اسمیت پر مبنی ہے بلا جواز ہے اور تمام رومانوی تحریکیں' رومانوی نظریات' رومانوی فلسفہ اور رومانوی اسالیب داخلی طور پر ایک وحدت پیش کرتے ہیں وہ یہ ثابت کرتے ہیں کہ:

". . . . . There is no basis for extreme nominalism, that the major romantic movements form a unity of theories, philosophies and style and that these in turn form a coherent group of ideas each of which implicates the other." (148)

ویلک نے سب سے پہلے تو رومانویت کے لفظ کے استعمال کا جواز پیش کیا' اس نے یہ دلیل پیش کی کہ ادبی اصطلاحیں جو مختلف ادوار کے لیے استعمال ہوتی ہیں ان کو محض ایک لیبل یا پھر "مابعد الطبعیاتی وحدت" کا علمبردار نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ یہ ان معیاروں کا نام ہوتا ہے جو تاریخی عمل میں کسی مخصوص وقت پر ادب پر حاوی ہوتے ہیں ان معیاروں میں اس دور کی روایات' موضوعات' فلسفہ اور اسلوب وغیرہ سب شامل ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں دو باتیں سامنے رکھنی چاہیں ایک تو یہ کہ کسی دور میں گزشتہ اور موجودہ دونوں معیار ساتھ ساتھ چلا کرتے ہیں اور مختلف ادبا کے ہاں دونوں معیار مختلف صورتوں مقدار اور انداز میں ہم آہنگ اور ہم آمیز ہو سکتے ہیں۔ اس کی جانچ پرکھ اور حل صرف اور صرف تاریخ ادب کی تنقیدی تحسین اور قدر بندی (Evaluation) سے ہی ہو سکتا ہے محض اسمیت اور منطق سے نہیں۔

دوسرے ضروری نہیں کہ اصطلاحیں صرف اسی دور کے لیے استعمال کی جائیں جس دور میں وہ ایجاد کی گئی ہوں' نشاۃ الثانیہ کی اصطلاح اس تحریک کے صدیوں بعد استعمال ہوئی جس کے لیے وہ استعمال کی جاتی ہے ویلک یہ نظریہ پیش کرتا ہے کہ یہ اصطلاحیں اس لحاظ سے اہم ہیں کہ ادبی نقاد کو اس حقیقت کا سراغ لگانے میں مدد دیتی ہیں کہ کسی دور کے ادبا اور فنکاروں کو اپنی فنی تحریکات و عوامل کا کتنا شعور تھا' لیکن ادبی تغیرات اور تبدیلیاں بذات خود ہی وجود پذیر ہوتی ہیں اور اصطلاحوں سے ان کا تعلق نہیں ہوتا۔

رومانویت کے متعلق ویلک یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ اس کا دور دورہ ادب میں ایک مخصوص وقت میں خاص حالات و واقعات کے تحت ہوا' رومانویت کے اثرات پہلے نامحسوس طریقے سے ادب میں داخل ہوئے اور پھر پھیل گئے پہلے دور کو جو اٹھارویں صدی کے وسط کے قریب (1740) جرمنی اور انگلینڈ میں شروع ہوا "پری رومانٹسزم" (Pre Romanticism) (149) یعنی "پیش رومانویت" کا نام دیا جاتا ہے جس نے بعد کی رومانویت کی تحریک کے لیے جگہ ہموار کی۔ اگر ہم رومانویت کے آغاز کے دور کو نظرانداز کر دیں تو "پھر ہمیں یہ مفروضہ اخذ کرنا پڑے گا کہ ورڈز ورتھ اور کولرج آسمان سے نازل ہوئے تھے۔" (150) بعدازاں اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے آغاز کی تحریک کو "رومانویت" کے نام سے معنون کیا جاتا ہے' یہاں ویلک یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ ان ادوار میں جو بھی ادب تخلیق ہوا اس کو ایک سادہ معیار سے جانچیں تو وہ ایک وحدت پیش کرتا ہے اور انگلستان' جرمنی اور فرانس تینوں ملکوں کے ادب اس معیار پر پورا اترتے ہیں اور رومانوی اور رومانویت کی اصطلاحیں ہر جگہ تقریباً" ایک ہی مفہوم میں سمجھی جاتی ہیں (151)

یہ سادہ معیار کیا ہے جو رومانویت کو داخلی وحدت عطا کرتا ہے؟ ویلک کے نزدیک اگر ہم سارے یورپ کے اس حقیقی ادب کے جس کو رومانویت کے نام سے

معنون کیا گیا یا جس نے خود کو رومانوی کہلایا خواص کا مشاہدہ کریں تو ہمیں یورپ میں شاعری اور شاعرانہ تخیل کی نوعیت اور طریق کار کے ایک جیسے تصورات، فطرت اور اس کے انسان سے تعلق کا ایک جیسا نظریہ اور بنیادی طور پر ایک جیسا ہی شاعرانہ اسلوب ملے گا جس میں علامت، پیکریت، دیومالائی اشاریت اور رمزیت کا استعمال کیا گیا ہے اور جو اٹھارویں صدی کی نو کلاسیکیت سے واضح طور پر مختلف ہے۔ ویلک کا یقین ہے کہ اس ماحصل کو رومانویت کے دوسرے مخصوص عناصر مثلاً داخلیت پسندی، ازمنۂ وسطیٰ اور ماضی پرستی اور فوک لور وغیرہ کے اجتماعی حوالے سے مزید تقویت دی جا سکتی ہے، لیکن یہ تینوں معیار جن میں سے ہر ایک شاعری کے لیے بنیادی حیثیت رکھتا ہے قاطع برھان ہیں اور وہ تین معیار ویلک کے الفاظ میں مندرجہ ذیل ہیں:

"Imagination for the view of poetry, nature for the view of the world, and symbol and myth for the poetic style." (152)

ویلک کے نزدیک سارا رومانوی ادب ان تین معیاروں پر پورا اترتا ہے اور وہ جرمنی انگلستان اور فرانس کے ادب سے مثالیں دے کر اپنے اس نظریے کو واضح کرتا ہے کہ رومانویت داخلی طور پر ان معیاروں کے پیش نظر ایک وحدت پیش کرتی ہے اور لوجوائے نے جن تضادات اور اختلافات کا ذکر کیا تھا وہ محض خارجی اور ظاہری تھے، تخیل کو کلاسیکی اور نیو کلاسیکی مفکرین نے محض ایک تصوراتی قوت قرار دیا تھا، جو حس اور ادراک کے درمیان کی کوئی شے ہو، لیکن رومانویت پسندوں نے تخیل کو ایک ایسی تخلیقی قوت قرار دیا جس سے ذہن انسانی حقیقت اولیٰ کا گیان اور معرفت حاصل کرتا ہے۔ (153) رومانویت پسندوں نے تخیل کو کلاسیکیت کے میکانکی عمل کی بجائے ایک نامیاتی متحرک قوت کے طور پر دیکھا جس سے شاعر وجدان کی روشنی میں تخلیق کا عمل کرتا ہے اور رومانوی شاعری اسی تخیل کا اظہار ہے۔ (154)

اسی طرح ویلک کے خیال میں تمام رومانویت پسندوں کے نزدیک "فطرت"

بھی محض ایک خارجی اور بے حس میکانی شے نہیں بلکہ زندگی کی نامیاتی وحدت کا ایک حصہ ہے اور یہ بھی انسان کی طرح جمالیاتی اور خیر کی قدروں کی حامل ہے۔ اس حیثیت سے فطرت براہ راست حساس روحوں سے ہم کلام ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ (155)

تخیل اور فطرت کے یہ تصورات، ویلک کے نزدیک، رومانوی شاعروں کے ہاں علامتوں پیکروں اور دیو مالائیت کی صورت میں ظہور پذیر ہوئے اور اس طرح رومانوی فکر و خیال کی داخلی وحدت اور ہم آہنگی کو خارجی شکل میسر آئی، علامت، پیکریت اور دیو مالائیت وغیرہ رومانوی شاعروں کے اظہار کی نمایاں خصوصیات ہیں اور یہ رومانوی شاعری کو خارجی وحدت کے رشتے میں پروتی ہیں۔

ویلک مختلف رومانوی شاعروں کے ذاتی اختلافات سے انکار نہیں کرتا بلکہ وہ اس کا قائل ہے کہ رومانویت کے ارتقا میں اختلاف نے اہم کردار ادا کیا لیکن اس کے خیال میں یہ تینوں معیار ان تمام اختلافات کے باوجود تمام رومانوی شاعروں کے ہاں پائے جاتے ہیں یعنی -

1- تخلیقی تخیل
2- نامیاتی فطرت
3- علامتی شاعری

اور اس سے وہ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ رومانویت اپنے تمام مظاہر میں ایک وحدانی یورپی تحریک تھی۔ (156)

"We can then go on speaking of romanticism as an European movement." (157)

رومانویت کا نظریہ

لوجوائے نے 1924ء میں اسمیت، منطق اور مابعد الطبعیات کی بنیاد پر

رومانویت پر جو اعتراض کیے تھے ویلک کا 1949ء کا نظریہ ادبی اور شاعرانہ نقطہ نظر سے ان کے جواب مہیا کرنے کی طرف ایک اہم اقدام ہے ویلک نے یہ ظاہر کر دیا کہ رومانویت ایک متحدہ تحریک تھی اور اس تحریک کو پرکھنے کے تین معیار تخلیقی تخیل، نامیاتی فطرت اور علامت نگاری پیش کیے جو اس تحریک کی داخلی، موضوعی اور خارجی وحدت کو ظاہر کرتے ہیں۔

لیکن ویلک کا نظریہ دو لحاظ سے نامکمل ہے۔ ایک تو اس نے صرف رومانوی شاعری اور ادب کو ہی موضوع بحث بنایا جبکہ رومانویت صرف ادبی ہی نہیں بلکہ فنی و فکری اور فلسفیانہ مظہر بھی ہے اور رومانویت کا صرف وہی نظریہ مربوط اور مقبول ہو سکتا ہے جو ان تمام مظاہر کی تشریح و تعبیر اور تنقید کے لیے بنیاد فراہم کرے۔ دوسرے یہ نظریہ ادبی جواب تھا، منطقی اور مابعد الطبیعاتی بنیادوں پر لوجوائے کے اعتراض کا جواب فراہم نہیں کرتا تھا۔

ان پہلوؤں کا احاطہ کر کے رومانویت کا مربوط نظریہ پیش کرنے کی ایک کاوش مورس پیکھم (Morse Pekham) کا وہ مضمون ہے جو 1951ء میں امریکی ماڈرن لنگویجز ایسوسی ایشن کے مجلّہ میں شائع ہوا (158)، پیکھم نے اپنے مطالعے کی بنیاد لوجوائے اور ویلک کے نظریات پر ہی رکھی اور ان دونوں کے دلائل و تصورات کو ہم آہنگ کر کے رومانویت کا ایک باقاعدہ مربوط نظریہ پیش کیا۔

پیکھم کے نزدیک اگرچہ ویلک نے لوجوائے کے 1924ء کے مضمون کو اپنے مطالعے کی بنیاد بنایا لیکن وہ لوجوائے کی اس مشہور کتاب The Great Chain of Being کو (خاص کر اس کے آخری تین ابواب کو) نظر انداز کر گیا جو 1936ء میں شائع ہوئی۔ پیکھم اس کتاب کو موجود دور کے فکر و علم کا ایک عظیم الشان کارنامہ قرار دیتا ہے جس نے سولھویں، سترھویں اور اٹھارویں صدی کے ادب کی تفہیم کے لیے ہمارے سامنے نئے راستے وا کیے۔ (159) اس کا خیال ہے کہ لوجوائے نے 1936ء میں

خاموشی سے اس کتاب کے آخری تین ابواب میں وہ بات ثابت کر کے دکھا دی جو اس نے 1924ء میں ببانگ دھل کہی تھی کہ ناممکن العمل ہے، مختصر الفاظ میں لوجوائے نے اپنی کتاب میں یہ ثابت کر دیا کہ ادبی رومانویت یورپی انسان کے انداز فکر میں ایک بنیادی انقلاب کا اظہار تھی افلاطون کے وقت سے لے کر اٹھارویں صدی تک مغربی انسان ایک مخصوص نظام فکر کے مطابق سوچتا تھا لیکن اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے شروع میں مغربی نظام فکر اور اس کے ساتھ مغربی فنون نے بالکل ہی نیا رخ اختیار کر لیا، نظام فکر کی یہ تبدیلی پورے مغربی فکر کی تاریخ کی عظیم ترین تبدیلی تھی جس نے یورپی فن و فکر کے مقصود، موضوع اور طریق کار میں نہایت دور رس تبدیلیاں پیدا کیں۔ (160)

پیکھم کے پیش کردہ نظریے کو جو اس کے بقول اس نے لوجوائے سے ہی اخذ کیا ہے مختصر طور پر یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ اٹھارویں صدی تک یورپی انسان، کائنات کو ایک ساکن میکانکی نظام کے طور پر تصور کرتا تھا، ساکن اس لحاظ سے کہ حقیقت کے تمام امکانات ازل سے یا تو ہویدا ہو گئے تھے یا آغاز حقیقت میں ہی پنہاں تھے اور یہ تمام امکانات ایک مکمل سلسلے میں پروئے ہوئے تھے جو حقیقت اولیٰ یا تصور خدا سے شروع ہوتا تھا اور عدم تک پھیلا ہوا تھا۔ اس نقطہ نظر سے کائنات ایک مکمل نظام ——— ایک مکمل مشین تھی، جس کے ہر پرزہ کا کام اور دائرہ کار متعین اور مخصوص تھا اور اس میں جو بھی تبدیلی یا تغیر پیدا ہوتا تھا وہ بھی اس نظام کا ہی حصہ یا مقدر تھا، اور یہ سب اشیا مل کر ایسے آئیڈیل (مثالی) طریق پر منطبق ہوتی تھیں جو خدا کی رضا یا دیگر مفکرین کے نزدیک مظاہر کائنات میں ودیعت تھا، یعنی یہ نظام فکر، کائنات کو ایک مکمل طور پر منظم اور مربوط مشین یا نظام خیال کرتا تھا لہٰذا اس کی بنیادی قدریں تکمیل Perfection، ثبات Changelessness، انطباق Uniformity اور عقلیت Rationalism تھیں۔ یہ مابعد الطبیعاتی نظام فکر

افلاطون کے دور سے لے کر اٹھارویں صدی تک انسانی سوچ پر حکمران تھا بلکہ بہت سے لوگوں کے لئے اب بھی غیر محسوس طریقے سے ان کے سماجی، اخلاقی، جمالیاتی اور ذہنی تفکر کی بنیاد مہیا کرتا ہے، لیکن حساس لوگوں اور مفکروں نے اٹھارویں صدی عیسوی کے دوران اس قوی ہیکل، ساکن مابعدالطبیعات کی بنیادوں میں دراڑیں اور رخنے دیکھنے شروع کر دیئے اور اس نظام فکر کے تضادات سامنے آ گئے، جس سے ایک نئے نظام فکر نے جنم لیا۔

یہ نیا نظام فکر ایک انقلاب تھا۔ اس نظام نے کائنات کو ایک مکمل مشین اور ساکن وجود کے بجائے ایک متحرک نامیاتی وجود کے طور پر دیکھنا شروع کیا، ایک ایسا وجود جو وہبی اور تخلیقی طور پر نمو پذیر ہے۔ بڑھ اور پھیل رہا ہے، اس نئے نظام فکر کے لیے کائنات کا استعارہ مشین نہیں بلکہ درخت ہے۔ درخت کی علامت رومانویت پسندوں کے ہاں کثرت سے پائی جاتی ہے۔ (161)، یہ نیا تصور کائنات کو مشین کے بجائے درخت سے مشابہ سمجھتا ہے جو مکمل نہیں بلکہ بڑھ رہا ہے، اگ رہا ہے، ترقی اور نمو پذیر ہے۔ دوسرے اس نظام فکر میں اجزا کا کل سے تعلق مشین کے پرزوں جیسا نہیں جو علیحدہ اور الگ وجود میں آتے ہیں اور اپنا متعین کام کرتے ہیں بلکہ درخت کی جڑ، تنے، شاخوں، پتوں، پھولوں اور زمین کا ہے یعنی اجزا اپنے اس کل کا نامیاتی حصہ ہیں جس سے ان کی تخلیق ہوتی ہے لٰہذا مطالعہ اور فکر کا موضوع محض اجزاء نہیں ان کا تعلق باہم ہے۔

اس نامیاتی وجود کی خصوصیت ''زندگی'' ہے یہ اضافی طور پر جمع نہیں ہوتا بلکہ نامیاتی طور پر بڑھتا ہے، اس سے کائنات ایک زندہ وجود متصور ہوتی ہے جو مکمل نہیں بلکہ نامکمل ہے لٰہذا اس نئے نظام فکر میں ''تکمیل'' یعنی Perfection کے بجائے ''عدم تکمیل'' Imperfection اور ثبات'' کی بجائے ''تغیر'' بنیادی قدریں قرار پاتی ہیں، اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ کائنات پہلے سے ''مقدر'' شدہ طریق پر نہیں

چل رہی بلکہ ہر نئی تخلیق اپنا وجود اپنے ساتھ لاتی ہے' لہٰذا انطباق کے بجائے اختلاف تخلیق و تنقید کی بنیاد قرار پاتا ہے۔ اس تبدیلی سے ہیئت کی تمام بنیادیں متزلزل ہو جاتی ہیں اور اس سے تخلیقی جدت و انفرادیت کا تصور جنم لیتا ہے' فنکار اس لیے منفرد ہے کہ وہ نئی حقیقت کو وجود میں لاتا ہے اس لیے نہیں کہ وہ اپنے وجدان کے سبب پہلے سے موجود معیاروں اور نمونوں کے حصول کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ اس طرح یہ نظام فکر رومانویت کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ (162)

پیکھم کے نزدیک رومانویت کا ظہور جدید نظام فکر کی اسی تبدیلی کا نتیجہ ہے اور اس کے خیال میں لوجوائے اور ویلک دونوں کے تصورات رومانویت کے بارے میں گو بظاہر متضاد ہیں لیکن اگر اس بنیادی حقیقت کا ادراک کر لیا جائے تو ایک ہی حقیقت کی غمازی کرتے ہیں۔ لوجوائے کے نزدیک رومانوی فکر کی بنیادی خصوصیات "تغیر" "نامیاتیت" اور "اختلاف" ہیں' جو بظاہر غیر مربوط اور متضاد تصورات ہیں' لیکن پیکھم کے نزدیک یہ تضاد اور بے ربطی محض ظاہری ہے اور یہ تینوں خصوصیات کائنات کے "متحرک نامیت" کے تصور سے ماخوذ ہیں اسی طرح ویلک کے رومانویت کے بارے میں تین تصورات "تخلیقی تخیل' نامیاتی فطرت اور علامت" ہیں' ان میں سے فطرت کی نامیت کائنات کے متحرک نامیت کے تصور کا حصہ ہے' تخلیقی تخیل بھی اسی متحرک نامیت کے تصور میں شامل ہے' اگر کائنات تخلیقی عمل میں مصروف ہے تو انسانی ذہن یعنی فنکار کا تخیل بھی بنیادی طور پر مصروف تخلیق ہے اور اس طرح فنکار وہ شخص ہے جو نئے فنکارانہ تصورات کو وجود میں لاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے فلسفی نئے خیالات کو وجود میں لاتا ہے۔ لہٰذا عظیم ترین انسان وہ ہے جو فلسفی بھی ہے اور شاعر بھی اور یہ دونوں عمل پہلو بہ پہلو سرانجام دیتا ہے۔ (163)

علاوہ ازیں فنکار حقیقت اور سچائی کی علامتیں تخلیق کرتا ہے۔ لہٰذا اس پہلو سے ویلک کی تیسری خصوصیت یعنی علامت نگاری بھی متحرک نامیت کا ہی حصہ ہوئی'

اس طرح سے دیکھا جائے تو ویلک کی تینوں خصوصیات (تخیل، فطرت، علامت) بنیادی طور پر "متحرک نامیت" سے ہی اخذ شدہ ہیں۔ (164)

پیکھم کے نزدیک "لاشعور" کا تصور بھی رومانویت کی اسی تفہیم کا شاخسانہ ہے، لاشعور کا حوالہ رومانویت پسندوں کے ہاں آغاز سے ملتا ہے۔ (165)، (166)، اگر عقلیت محدود اور متعین ہے اور حقیقت کا ادراک کرنے میں ناکام ہے تو اس کا ادراک بھی صرف وجدان، تخیل، بلکہ پوری شخصیت کے تمام خفیہ اور پوشیدہ سوتوں اور سرچشموں سے ہی کیا جا سکتا ہے، تخلیقی تخیل کی اساس اور بنیاد لاشعور پر ہے اور جدت اور انفرادیت اسی راستے سے فکر و فن میں داخل ہوتی ہے اور یہی رومانوی داخلیت کی بنیاد ہے۔ (167)

رومانویت کیا ہے؟ اس بحث سے پیکھم بالآخر یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ "رومانویت"" فلسفیانہ، مذہبی یا جمالیاتی سب پہلوؤں سے ایک ایسا فکری انقلاب ہے جس نے یورپی ذہن کا رخ ساکن میکانکی (Static Mechanical) انداز سے سوچنے کی بجائے، متحرک نامیاتی (Dyanmic Organicism) انداز سے سوچنے کی طرف موڑ دیا، اور اس کی بنیادی قدریں "تغیر، عدم تکمیل، افزائش، اختلاف، تخلیقی تخیل اور لاشعور ہیں۔" (168)

پیکھم رومانوی ادب سے مثالیں دے کر اپنے اس نظریے کی وضاحت کرتا ہے اور یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ "انیسویں اور بیسویں صدی کے فکر و فن کی تاریخ متضاد اور متصادم نظام ہائے فکر کی ڈرامائی کشمکش کی تاریخ ہے۔" (169) جدید فنون کا فروغ رومانویت کی فتح ہے۔ جدید کلچر اپنے اہم ترین شعبوں میں رومانوی کلچر ہے اور ابھی تک کوئی اور نظام اس کی جگہ نہیں لے سکا۔ (170)

اس طرح سے ہم اس بحث کے نتیجے پر پہنچتے ہیں جس کو رابرٹ گلیکنر نے رومانوی تصور کے فروغ اور مخالفت کی لامنتہا جدلیت (171) قرار دیا ہے۔ پیکھم کے

اس نظریے پر بھی کئی اعتراض کیے جا سکتے ہیں۔ اولا تو پیکھم رومانویت کو نظریاتی، منطقی اور مابعد الطبعیاتی فکر کی اس بلندی پر موضوع بحث بناتا ہے جس پر عام اور انفرادی فن پاروں کی پرکھ بہت مشکل ہے دوسرے وہ رومانویت کے اٹھارویں صدی سے قبل کے ادوار کے فن پاروں اور دیگر مظاہر کو یہ کہہ کر نظرانداز کر دیتا ہے کہ وہ انفرادی رومانویت کا اظہار ہے، تیسرے اس نے اپنے نظریے کی انتہائی بلندی پر انتہائی اختلافی نظریات کا جو اتصال کر دکھایا ہے اس میں کچھ کچھ لفظی اور منطقی مہارت کا شبہ سا ہوتا ہے، لیکن یہ آخر الذکر اعتراض تو لوجوائے کی اہمیت پر سب سے زیادہ وارد ہوتا ہے۔ ان اعتراض کے باوجود اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ پیکھم نے "رومانویت" کا ایک ایسا جامع نظریہ پیش کیا ہے جس میں تمام اختلافی مسائل جگہ پا سکتے ہیں اور جو رومانویت کے کثیر، متنوع، مختلف، انوکھے اور اکثر اوقات متضاد مظاہر کی بہترین اور واحد توضیح تشریح اور تعبیر مہیا کرتا ہے۔ یہ نظریہ بیک وقت رومانوی تحریک کا اجتماعی جواز، اس کا بحیثیت مجموعی تجزیہ، اس کی وسعت کی تشریح اور اس کی ہمہ گیری اور تسلسل کے اسباب پیش کرتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وہ اس پیچیدہ مظہر کا جواز بھی پیش کرتا ہے کہ اٹھارویں صدی میں تین عظیم انقلاب بیک وقت کیوں کر وجود میں آسکے (172) جنھوں نے انسانی تہذیب و تمدن کا رخ موڑ دیا۔ یعنی معاشی و صنعتی انقلاب، سیاسی و سماجی انقلاب (انقلاب فرانس) اور رومانویت کا فنی و فکری انقلاب۔ یہی نظریہ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں ظہور پذیر ہونے والے دیگر عظیم علمی، فکری فلسفیانہ اور سائنسی انقلابات اور انسانی روح و فکر کی نئی آزادی کا جواز بھی مہیا کرتا ہے جس کے باعث کانٹ، ہیگل، ڈارون، گوئٹے، نطشے، مارکس، فرائڈ اور اقبال وجود میں آسکے۔

رومانوی تنقید نظریات و مباحث

فلسفہ کو تمام علوم کا منبع اور سرچشمہ کہا گیا ہے۔ جدید علوم اپنی ابتدائی

شکلوں اور مرحلوں میں فلسفے سے ہی اخذ و برآمد ہوئے ہیں۔ قدیم یونانی و رومی اور مسلم فلسفی اپنے فلسفیانہ مطالعات کے ساتھ ساتھ دیگر علوم کے بانی اور موجد تھے۔ فلسفے اور دیگر علوم میں بنیادی فرق یہ ہے کہ جہاں مختلف علوم انسانی زندگی' انسانی تجربے اور ماحول کے کسی ایک پہلو یا جزو کا مطالعہ کرتے ہیں اور تجربے اور تجزیے سے اپنے نتائج اخذ کرتے ہیں فلسفہ "تمام تر انسانی تجربے" کا بحیثیت مجموعی مطالعہ کرتا ہے اور اس مطالعے کے ساتھ ساتھ انسانی زندگی کی مابعد الطبیعاتی' اخلاقی' جمالیاتی اور حقیقی بنیادوں کے مطالعہ تفہیم اور قدر بندی کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا جہاں باقی علوم "کیا ہے؟" کا حل تلاش کرتے ہیں فلسفہ "کیوں ہے" کے علاوہ "کیا ہونا چاہیے؟" سے بھی بحث کرتا ہے اور انسان کو اس کی زندگی کی حقیقی اور بامعنی قدروں سے روشناس کراتا ہے۔

فلسفے کا جو تعلق بحیثیت مجموعی انسانی تجربے سے ہے ادبی تنقید کا وہی تعلق ادب سے ہے۔ ادبی تنقید بھی ادب کے مظہر کا بحیثیت مجموعی مطالعہ کرتی ہے اور اس مظہر کی تفہیم' تعبیر اور تشریح کے علاوہ اس کی قدر بندی اور تحسین کا کام بھی سرانجام دیتی ہے۔ جس طرح فلسفہ مجموعی انسانی تجربے کے مظاہر سے بحث کرتے ہوئے۔ "کیا ہے؟" کے ساتھ ساتھ "کیوں ہے؟" اور "کیا ہونا چاہیے" کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے اس طرح ادبی تنقید بھی ادبی مظاہر کے صرف "کیا ہے؟" سے ہی بحث نہیں کرتی بلکہ کیوں ہے؟ اور کیا ہونا چاہیے؟ کے جواب دینے کی کوشش بھی کرتی ہے۔ لہٰذا ادبی تنقید سائنس کے بجائے فلسفے سے مشابہہ ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے فلسفہ اور تنقید کے اسی تعلق کے متعلق لکھا ہے کہ:

"تنقید و فلسفہ کا رشتہ دائمی ہے" (173) اور

"فلسفہ و فکر کا ادب اور ادبی تنقید سے وہی تعلق ہے جو روح کا جسم سے ہوتا ہے۔" (174)

لہٰذا جہاں ایک فلسفی کے لیے زندگی کے تمام مظاہر کی بنیادوں اور حقائق سے آگاہی اور دیگر علوم کے سرچشموں سے واقفیت ضروری ہے تاکہ وہ انسانی تجربے کو اپنے مجموعی تناظر میں رکھ کر مطالعہ کر سکے ادبی نقاد کے لیے بھی ادب کے مظاہر کے مجموعی مطالعے کے لیے تمام علوم کے ساتھ ساتھ فلسفے کی بنیادوں کا مطالعہ اور آگاہی ضروری ہے۔ ادب اور ادبی تنقید بھی چونکہ انسانی مجموعی تجربے کا حصہ ہے لہٰذا اس طرح سے یہ فلسفہ کا موضوع بھی قرار پاتا ہے اور فلسفہ کی جو شاخ اس کے خارجی پہلو یا اظہار کے عمل سے بحث کرتی ہے وہ "جمالیات" ہے اس طرح سے ادبی تنقید کی فلسفیانہ بنیاد استوار ہوتی ہے۔ اسی طرح تمام زندگی ادب کا موضوع ہے اور تنقید چونکہ ادب سے بحیثیت مجموعی بحث کرتی ہے نقاد کے لیے زندگی کا علم ضروری قرار پاتا ہے اور یہ علم فلسفہ اور سائنس دونوں کو محیط ہے۔ لہٰذا ادبی تنقید ایک طرح کا ایسا فلسفیانہ عمل قرار پاتا ہے جس کے لیے ادب کے علاوہ مجموعی انسانی تجربے سے آگاہی بھی ضروری ہے۔ اس بنیاد کے بغیر تنقید کا عمل جزیاتی اور نامکمل رہتا ہے۔

عملی سطح پر' ادبی تنقید ادب کے مظاہر کا بحیثیت مجموعی مطالعہ کرنے کے علاوہ انفرادی فن پاروں کا مطالعہ بھی کرتی ہے اور ان کی تشریح و توضیح کے علاوہ ان کی قدر بندی اور تحسین کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے' چونکہ زندگی کی طرح ادب کے بھی لامحدود پہلو ہیں لہٰذا مختلف نقاد ادب پاروں کو ان کے مختلف پہلوؤں یا نقطہ نظر سے زیر بحث لاتے ہیں۔ ادب پاروں کا ان کی تخلیق کے محرک کے نقطہ نظر سے بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے اور ادیب کی شخصیت کے حوالے سے بھی۔ ان کی ظاہری ہیئت کے نقطہ نظر سے ان کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے اور اس دور کی تاریخ کے حوالے سے بھی' اس طرح زبان و بیان' اور اسلوب' دیگر فن پاروں سے تقابلی مقابلہ' دیگر ادیبوں کے ربط اور تعلق کے حوالے سے' ادیب کی مقصدیت اور غایت کے نقطہ نظر سے' ادب پر معاشرے کے اثر کے حوالے سے' فن پارے کے ادب اور ادبی تاریخ پر اثر کے

حوالے سے، فنکار کی اپنی شخصیت کی نفسیاتی بنیاد کے حوالے سے یا محض جمالیاتی حظ اور حسن کے مظہر طور پر ـــــ ان سب مختلف پہلوؤں سے ادب پارے کا مطالعہ ممکن ہے۔ مختلف نقاد مختلف ادوار میں ان میں سے کسی ایک یا دوسرے پہلو پر زیادہ زور دیتے رہے ہیں۔ تنقید کے ان پر ہجوم مظاہر کے درمیان ترتیب اور توازن پیدا کرنے کے لیے تاکہ تنقید کے عمل اور اسکی تاریخ کی صحیح تفہیم اور تعین ہو سکے ادب کے مورخ اور ناقد اس کو مختلف دبستانوں میں تقسیم کر لیتے ہیں جس سے ان کو ایک ایسا نقطہ نظر اور انداز فکر ہاتھ آ جاتا ہے جس سے وہ ادبی اور تنقیدی تاریخ کو زیادہ بہتر انداز میں پیش کر سکتے ہیں۔ لہٰذا جاننا چاہیے کہ ادبی اور تنقیدی دبستان خارج سے وجود میں نہیں آتے اور اپنا کوئی مطلق وجود نہیں رکھتے ادب کے مورخ ادبی تفہیم اور قدر بندی کے لیے جو تقسیم روا رکھتے ہیں یہ اس کا حصہ اور طریقہ ہے ادبی تاریخ اور انسانی نظام فکر کے لحاظ سے کلاسیکیت اور رومانویت کے جن دو ادبی مظاہر بلکہ قطبین کا تعین کیا گیا ہے ان سے متعلق تنقیدی ادب کو کلاسیکی اور رومانوی تنقیدی دبستانوں کا نام دیا جاتا ہے۔

رومانویت کے ادبی مظہر کی توجیہہ و تشریح، تفہیم و تعبیر، جواز و دفاع اور اس کے تحت تخلیق شدہ ادب کی تحسین و قدر بندی کے لیے جو تنقیدی ادب لکھا گیا اس کو "رومانوی تنقید" یا "تنقید کے رومانوی دبستان" کے نام سے معنون کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے الفاظ میں "رومانوی تنقید' رومانیت کی ادبی تحریک کا ثمر ہے۔"(175)

رومانوی دبستان سے متعلق تنقید کو اس کے موضوع اور انداز کے لحاظ سے تین بڑے حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

اس میں سب سے پہلے تو وہ تنقیدی ادب ہے جو "رومانویت" کے مظہر کی تشریح و تعبیر میں لکھا گیا یعنی رومانویت کیا ہے؟ ادبی تنقید کی تاریخ میں شاید ہی کوئی اور ایسا موضوع ہو جس نے دفاع اور اعتراض کی اس قدر وسیع، عمیق اور پر مغز بحث

کو جنم دیا ہو گلیگز کے الفاظ میں تو یہ بحث "آفاقی" انداز کی حامل ہے، موجودہ مقالے کے باب اول میں رومانوی تنقید کے اسی عظیم و جسیم ادب کا جائزہ لے کر " رومانویت" کا ایک مربوط تصور پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں یہ واضح کر دینا چاہیے کہ یہ بحث زیادہ تر مغربی یورپ کے ادب میں جاری و ساری رہی اور اردو ادب کے نقادوں میں اس کا سراغ ذرا کم ہی پایا جاتا ہے۔

رومانوی تنقید کا دوسرا حصہ یا پہلو "رومانویت" کی تحریک کے آغاز اور تاریخی ارتقا سے متعلق ہے۔ یعنی تاریخ ادب میں رومانویت کب کب اور کہاں کہاں جاری اور شروع ہوئی اور اس کے داعین نے کیا کیا نظریات و تصورات پیش کیے۔ رومانوی تحریک سے متعلق یہ تنقیدی ادب اور اس کی تاریخ کے آثار اول اول جرمنی، انگلستان اور فرانس میں پائے گئے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں ہندوستان میں بھی رومانوی تحریک نے اثر و نفوذ شروع کیا۔ اس مقالے کے باب نمبر دو اور تین رومانویت کے آغاز و ارتقاء سے ہی متعلق ہیں۔

رومانوی تنقید کا تیسرا پہلو وہ تنقید ہے جو رومانوی نقادوں نے تخلیق کی اس میں نظریاتی اور عملی تنقید دونوں ہی شامل ہیں۔ یعنی ایک طرف تو وہ نظریات جو رومانوی نقادوں نے اپنے دفاع اور وضاحت میں پیش کیے اور اردو ادب کی تنقید میں رومانوی معیاروں، اصولوں اور قدروں کو پیش کیا اور دوسرے ان کی متفرق اور منفرد ادب پاروں کے بارے میں عملی تنقید یہ دونوں عناصر اردو کے رومانوی ادیبوں کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ اردو رومانوی تنقید کے اہم عناصر میں تخلیقی انداز، جمالیاتی نقطہ نظر، مبالغہ اور اسلوب بیان میں تاثراتی انداز کو خاصی اہمیت رہی ہے۔ اردو ادب میں رومانویت نے ایک مخصوص حس لطافت خوش ذوقی اور حسن نظر کو بھی فروغ دیا علاوہ ازیں مقررہ اسالیب، موضوعات اور روایات کے بندھنوں کے خلاف ایک ہمہ گیر بغاوت کو جنم دیا۔ جس سے ادب و فن میں نئے تصورات و نظریات نے فروغ پایا

مقالے کے باب نمبر چار سے سات تک میں اردو تنقید میں رومانوی عناصر اور رومانوی نقادوں کا ان تمام پہلوؤں سے جائزہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور آخری باب میں اردو ادب و تنقید پر رومانوی تنقید کے اثر کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

مغرب میں رومانویت کا آغاز و ارتقاء

تاریخی و تہذیبی پس منظر

رومانویت کی نوعیت' ماہیت' اس کی بنیادی اقدار' اس کے مظاہر و خصائص اور اس کی مختلف انواع کا مطالعہ کرنے کے بعد اب ہم مغربی ادب و فن میں اس کے عہد بہ عہد اظہار و ارتقاء کا جائزہ لیتے ہیں' یہ جائزہ عمومی رومانویت اور تاریخی رومانویت دونوں پر محیط ہو گا۔ عمومی رومانویت سے ہماری مراد مورس پیکھم کے الفاظ میں:

"ذہن' فن اور شخصیت کی وہ عمومی اور مستقل خصوصیت ہے
جس کا سراغ تمام ادوار اور تمام ثقافتوں میں پایا جاتا ہے۔" (1)

اور والٹر پیٹر کے خیال کے مطابق اس کے دوار بھی ہو سکتے ہیں۔ (2)' جبکہ تاریخی رومانویت سے مراد:

"فکر و فن کی ایک مخصوص تحریک جو یورپ اور امریکہ میں اٹھارویں صدی عیسوی کے اواخر اور انیسویں صدی کے آغاز میں واقع ہوئی۔ (3)"

رومانویت کی ان دونوں قسموں کا فرق گزشتہ باب میں واضح کیا جا چکا ہے۔ عمومی رومانویت میں رومانوی سپرٹ اور مزاج کا انفرادی اظہار ملتا ہے جبکہ تاریخی رومانویت انسانی نظام فکر میں ایک بنیادی انقلاب کا ذریعہ' وسیلہ اور اظہار ثابت ہوئی' تاہم اپنے مظاہر میں دونوں ہی رومانویت کی بنیادی اقدار اور خصوصیات کی عکاس ہیں۔

رومانویت اگر فن و فکر کے قطبین میں سے ہے اور اس کا اظہار ہر دور میں

ممکن ہے تو اس کے آثار ابتدائے آفرینش ہی سے ہویدا ہونے چاہئیں۔ تخلیقی معنوں میں انسانی تخیل اور اوہام کے تراشیدہ اساطیر' رزمیوں' داستانوں' لوک گیتوں' لوک کہانیوں اور فطرت پرستی و مافوق الفطرت پرستی کے رجحانات ان سب کو اس میں شامل کیا جا سکتا ہے لیکن تنقیدی معنوں میں ہم رومانویت کے مطالعے کو تحریری ادب کے اس سرمائے سے شروع کرنے پر مجبور ہیں جو انسانی تاریخ کے اندھیروں سے ہم تک پہنچا ہے۔ اس باب میں ہمارا موضوع مغربی ادب تک محدود ہے جہاں رومانویت کے خط و خال تاریخ فن و ادب میں خاصے نمایاں ہیں۔ مغربی یورپ کے فن و ادب کی تاریخ رومانویت اور کلاسیکیت کے متضاد رجحانات کی کشمکش کا ایک مرقع پیش کرتی ہے۔ یورپی ادب و فن ابتدا میں یونانی و لاطینی کلاسیکی روایات اور کلیسا کے سخت گیر نظام کا شکار رہا۔ لیکن رومانوی سپرٹ بار بار نمودار ہو کر اپنی تخلیقی قوت نمو کا اظہار بھی کرتی رہی۔ مورخ اگرچہ یونانی تاریخ کا آغاز 9000 قبل مسیح کے جزیرہ کریٹ کے آثار سے کرتے ہیں (4) لیکن حقیقی معنوں میں باقاعدہ یونانی تاریخ تقریباً" ایک ہزار سال قبل مسیح سے شروع ہوتی ہے (5) اور گو 146 قبل مسیح میں میسومیس کی فتح کے ساتھ ہی آزاد یونان کا خاتمہ ہو جاتا ہے لیکن یونانی تہذیب اور فکر و فن رومی سلطنت میں بھی رواں دواں رہتے ہیں اور کئی صدیوں تک کلاسیکی یونان ہی روم کے تمام علوم و فنون کا سرچشمہ اور منبع قرار پاتا ہے۔ (6) بقول سید عابد علی عابد:

> "رومن انتقاد ادب سے زیادہ سڑکیں بنانے کے فن میں ماہر تھے وہ سیاسی طور پر یونان کے فاتح تھے مگر ذہنی طور پر یونانیوں کے غلام۔ ان کی ادبی زندگی پر یونانیوں نے بے انتہا اثر ڈالا۔ ان کے نقاد ان کو ہمیشہ یہی مشورہ دیتے رہے کہ یونانی ادبا کے کارنامے ان کے لیے نمونہ (Model) ہیں۔" (7)

اگر تاریخی لحاظ سے یونانی تہذیب کے خاتمہ کے لیے کوئی تاریخ دینا ضروری

ہے تو ''ہم مصنوعی طور پر 325ء کا سال دے سکتے ہیں جب شاہ کانسٹنٹائن (272-377ء) نے قسطنطنیہ کے شہر کی بنیاد رکھی اور عیسائی باز نطینی تہذیب نے مشرقی بحیرہ روم میں فطرت پرست یونانی تہذیب کی جگہ لینا شروع کر دی۔" (8)، سلطنت روم کے عروج کے زمانہ میں بھی تہذیبی طور پر یونان ہی رومی فکر و فن کی راہ نمائی کرتا رہا۔ گو جمہوریہ روم کا آغاز 508 قبل مسیح میں ہو گیا تھا (9) لیکن صدیوں تک یونانی ادب و فن ہی رومی ادب و فن کا سرچشمہ رہا۔ (10) کیٹو (Cato)، سسرو (Cicero) اور لکریشس (Lucretius) سبھی یونانی ادب و فن سے متاثر تھے، ورجل (70BC-19BC) کی انیڈ (The Aenied) جسے رومی شاعری کا نقطہ عروج کہا جا سکتا ہے وہ بھی یونانی شاہ کاروں سے متاثر ہے۔ (11) یہاں تک کہ اس کا نام بھی ھومر کی ایلیڈ سے مماثل ہے۔ کانسٹین ٹائن ہی سے یورپ میں کلیسا کے تسلط کا آغاز ہوا اور یہ تسلط مغربی رومی سلطنت کے خاتمے 476ء اور اسلام کے طلوع و عروج (596-1258ء) کے ساتھ ساتھ نہ صرف جاری رہا بلکہ مضبوط تر ہوتا گیا یہاں تک کہ کلیسا کا نظام مشرقی باز نطینی عیسائی سلطنت کے زوال (566-1095ء) کے دوران یورپ کی زندگی کے ہر شعبے پر محیط ہو گیا۔ آخر کار یہی کلیسا اسلام کے خلاف صلیبی جنگوں میں (1095-1291ء) مغربی یورپ کو متحرک کر کے ایشیا کے دروازے پر لے آیا (12) کلیسا کے عروج کے دور کو مورخین علمی، ادبی اور ثقافتی لحاظ سے یورپ کی زندگی کا تاریک ترین دور کہتے ہیں (13) اس دور میں یورپ تضاد، انتشار اور طوائف الملوکی کے اندھیروں میں ڈوبا رہا، یہ دور چھٹی صدی عیسوی کے وسط سے لے کر تیرھویں صدی کے آخر تک کا ہے۔ لیکن اس دوران دو مختلف اثرات یورپ کی ذہنی علمی اور تہذیبی زندگی پر مسلسل غالب رہے ان اثرات میں اہم ترین اسلام کا اثر تھا سپین، اندلس، سسلی، ایشائے کوچک مصر اور فلسطین کی سرزمینوں سے مسلمانوں کا عظیم علمی، فکری، فلسفیانہ، ادبی اور سائنسی سرمایہ یورپ میں منتقل ہوتا رہا۔ ابن رشد

(1198 -- 1126ء)' ابن سینا (1037 -- 980ء)' المسعودی (وفات -- 956ء)' الطبری (923 -- 838ء)' الخوارزمی (850 -- 780ء)' البیرونی (1048 -- 973ء)' جابر بن حیان (765 -- 702ء)' الوازی (926 -- 844ء)' فارابی (وفات -- 950ء) کی تحریریں اور نظریات اہل یورپ کے ہاتھ لگے۔ اس کے علاوہ یونانی فلسفیوں اور مفکرین کی تحریریں اور کتابیں بھی عربی کے راستے دوبارہ یورپ کے ہاتھ لگیں۔ دوسری طرف صلیبی جنگوں سے واپسی پر جنگ جو اور طالع آزما صلیبی حملہ آور اور ان کے ہمرکاب ویس رو لشکری و تاجر مشرق وسطیٰ سے ترقی یافتہ مسلمان تہذیب و تمدن' علم و سیاست رہن سہن' تجارت و صنعت اور فلسفہ و فن کی روایت اپنے ہمراہ لے کر لوٹے۔ دو صدیوں کی اس مہم جوئی نے یورپ کو سیاسی اور جنگی اعتبار سے تو کوئی فائدہ نہ پہنچایا البتہ اسلامی تہذیب سے متعارف کرا کے انہیں بربریت اور جہالت سے جدید دور میں پہنچا دیا۔ عیسائیت پر اسلام کے یہ اثرات عظیم بھی تھے اور متنوع بھی۔" (14) اور انہی کے باعث چودھویں صدی کے آغاز سے یورپ میں نشاۃ الثانیہ اور تحریک احیائے علوم اور اصلاح کلیسا کا آغاز ہوا اور یورپ عصر جدید کے افق پر طلوع ہوا۔

ان اسلامی اثرات کے شانہ بشانہ یورپ میں اس تاریک دور میں ایک نئی قوت بھی جنم لے رہی تھی۔ سلطنت روما کے زوال نے یورپ کو سیاسی طور پر مرکزی قوت کے کے تسلط سے آزاد کر دیا تھا۔ گو مذہبی میدان میں کلیسا نے اپنا استبداد جاری رکھا لیکن سیاسی طور پر یورپ میں نئی قوتوں نے جنم لینا شروع کیا جن پر نئی قوم پرست حکومتوں کی بنیاد استوار ہوئی۔ کلیسا کی زبان لاطینی تھی جو سلطنت روما کی زبان بھی تھی لیکن نئی حکومتوں نے علاقائی زبانوں کی سرپرستی شروع کی جس سے ایک طرف رومن زبان کے علاقائی رخ نمودار ہوئے اور دوسری طرف مختلف علاقائی زبانوں نے عوام کی تہذیب و تعلیم اور حکومت و سیاست میں نمایاں اہمیت اختیار کرنا شروع کر دی اس طرح بالاخر "شکست خوردہ یورپ نے اپنی نئی ناکندہ تراش زبانوں کو ڈانٹے' چاؤسر اور

ویلون میں منقلب کر دیا اور بلند تر جوش و جذبے سے نشاۃ الثانیہ کے دور میں داخل ہو گیا۔" (15)

نشاۃ الثانیہ کا دور یورپ میں یونانی اور اسلامی فن و فکر کے احیا کا دور تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ سترھویں اور اٹھارویں صدی تک رومی و یونانی کلاسیکل معیاروں نے یورپی فن و فکر اور ادب کو راہنمائی دی۔ اس دور میں جدید قوم پرست یورپ بھی اپنی نئی شکل میں سیاسی مطلع پر طلوع ہوا اس عہد میں سائنسی ترقی اور صنعتی انقلاب نے یورپ کو اپنے مضبوط ترین ہتھیار سے مزین کیا اور وہ دنیا کی تسخیر کے راستے پر چل نکلا۔ اٹھارویں صدی کے آخر میں انقلاب فرانس نے سیاسی، صنعتی انقلاب نے معاشی و معاشرتی اور رومانوی تحریک نے فنی و فکری میدانوں میں انقلاب برپا (16) کر کے یورپ اور اس کے راستے تمام دنیا کے سامنے ممکنات کے نئے افق ہویدا کر دیئے۔ (17)

رومانویت کے ادوار و آثار

تاریخ کے اس آئینے میں جب ہم مغربی یورپ کو دیکھتے ہیں تو ظاہری اختلافات اور سیاسی قوم پرست سلطنتوں کے قیام و تصادم کے باوجود تہذیب کے آغاز سے لے کر جدید دور تک وہ ہمیں مشترک فکری و فنی قدروں کے امتزاج کا مرقع نظر آتا ہے جس کی بنیاد یونانی و رومی سلطنتوں کی وسعت اور ان کے تہذیبی و لسانی تسلط پر استوار ہوئی ہے۔ ول ڈیورانٹ کے نزدیک مغربی تہذیب ایک وسیع ثقافتی وجود ہے جس کے ہزاروں اعضا اور لاکھوں خلیے ہیں لیکن اس کی روح اور وجود ایک ہے۔ اس کے الفاظ میں "سوائے مشینری کے جدید تہذیب و تمدن میں مشکل ہی سے کوئی سیکولر شے ہو گی جس کا منبع یونان نہ ہو۔" (18) مغرب کے مذہبی تصورات و اعتقادات کی بنیاد کلیسائے روم بنا اور ان دونوں پر اسلام سے تقابل کے عمل اور ردعمل نے جدید یورپ کو استوار کیا۔ جدید دور کی قوم پرست سلطنتوں کے قیام اور

قومی زبانوں کی ترقی اور عروج کے باوجود ملکی سرحدیں کبھی بھی مغربی یورپ میں خیالات و تصورات کے لیے حد فاصل ثابت نہ ہو سکیں اور تمام علمی و ادبی تحریکیں اور اثرات ہمیشہ ایک ملک سے دوسرے ملک میں پھیلتے رہے یہی وجہ ہے کہ کوہن مغربی یورپی ادب کے ساتھ ساتھ امریکی ادب کو بھی ایک ہی وسعت پذیر روایت کا حصہ قرار دیتے ہیں۔ اس کے نزدیک ”مغربی ادب کو فرانس میں مقامی زبانوں کی شاعری کے آغاز سے لے کر عصر حاضر تک۔ جس میں ماسکو سے بیونس آئیر اور ایتھنز سے لے کر سان فرانسسکو تک ایک ہی طرح کے فیشن چھائے رہے ہیں۔ ایک واحد وسعت پذیر روایت متصور کہا جا سکتا ہے“ (19) گریرسن نے بھی اسے ایک واحد ادبی وجود تصور کرتے ہوئے اپنے مشہور ”کلاسیکل اور رومانٹک“ مطالعے میں مغربی یورپی ادب کا تناظر استعمال کیا۔ اس کے الفاظ میں ”میری کاوش ہے کہ میں مغربی یورپی ادب کی تاریخ کو ایسے تناظر میں دیکھوں جو مجھے قدر افزا محسوس ہوتا ہے اور جہاں تک مجھے علم ہے اتنے وسیع انداز میں آج تک پیش نہیں کیا گیا۔“ (20)

اس پورے مغربی یورپی تناظر میں جب ہم ”رومانویت“ کا سراغ لگانا چاہتے ہیں تو ہمیں چند ایسے ادوار نظر آتے ہیں جب والٹر پیٹر کے مطابق ”رومانوی سپرٹ“ (21) ادب پر غالب اور چھائی ہوئی تھی۔ گریرسن کے مطابق ”ہم مغربی یورپی ادب میں تین ایسی تحریکوں کی نشاندھی کر سکتے ہیں۔“ (22) جن کا بنیادی کردار رومانوی تھا وہ مندرجہ ذیل تحریکوں کو شمار کرتے ہیں:

1- **رومانویت کا دور اول**: یونانی ادب میں رومانویت جس کے مظاہر یوری پے ڈیز کے ڈراموں، اور افلاطون کے مکالموں میں ملتے ہیں۔ لان جائی نس اور سینٹ پال بھی انہی اثرات کا حصہ ہیں۔ (23)

2- **رومانویت کا دوسرا دور**: بارھویں اور تیرھویں صدی عیسوی کا رومانوی ادب۔ (24)

3 - رومانویت کا تیسرا دور: اٹھارویں صدی عیسوی میں شروع ہونے والی رومانوی تحریک۔ (25)

بعض نقادوں اور مورخین نے گریرسن کی اس تقسیم پر اعتراض بھی کیے ہیں۔ (26) لیکن یہ اعتراض ان تاریخی و تنقیدی مشکلات کی وجہ سے ہیں جن میں رومانویت کے معانی کی وسعت اور ہمہ گیری ان کو مبتلا کر دیتی ہے۔ اول یہ کہ رومانویت کوئی ایک واحد رجحان نہیں تھا بلکہ مختلف متنوع اور بعض اوقات بظاہر متضاد رجحانات کا مجموعہ تھا اور دوسرے یہ کہ مختلف یورپی ممالک کی کئی نسلیں اس میں شامل تھیں۔ ان اعتراضات کا تفصیلی جائزہ باب اول میں لیا جا چکا ہے۔ علاوہ ازیں یہ اعتراض رومانویت کے وجود سے انکار نہیں بلکہ اس کی وسعت ہمہ گیری' تنوع' تاریخی اثر اور تسلسل کا اعتراف ہیں۔ اس حقیقت سے انکار نہیں ہو سکتا کہ مندرجہ بالا ادوار' یورپی ادبی تاریخ کے وہ ادوار ہیں جن میں رومانویت بطور ایک دبستان اور تحریک کے فروغ پذیر اور رائج تھی۔ رہا یہ اعتراض کہ رومانویت کی اصطلاح مبہم اور غیرواضح ہے (27) تو گزشتہ سارا باب اسی بحث پر مشتمل ہے' علاوہ ازیں یہی اعتراض کلاسیکیت پر بھی کیا جا سکتا ہے' لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ فن و ادب کے ان مخصوص پہلوؤں' خصوصیات اور تاریخی حقائق کو جن کا "رومانویت" اور کلاسیکیت کی اصطلاحیں احاطہ کرتی ہیں بیان کرنے کے لیے ان سے بہتر الفاظ نقادوں کے پاس موجود نہیں ہیں۔ لہٰذا ہمیں گریرسن سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ "ہو سکتا ہے بہ نظر غائر دیکھنے سے یہ اصطلاحیں بہترین ثابت نہ ہوں لیکن فن و فکر اور ادب کی حقیقی تاریخ میں بار بار رونما ہونے والے رجحانات کو ظاہر کرنے کے لیے الفاظ کی ضرورت تو تھی" (28) اور یہی وجہ ہے کہ معترضین کو بھی تاریخی حوالے سے رومانویت کی اصطلاح کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ (29) ہم بھی رومانویت کے عہد بہ عہد مطالعے میں گریرسن کی اس تقسیم کا تتبع کریں گے' (30) البتہ جہاں کہیں انفرادی

رومانویت کی دوسری مثالیں سامنے آئیں ان کا مطالعہ بھی ان میں ہی شامل کر لیں گے۔

رومانویت کا دور اول:

یونانی ادب میں رومانویت کے ابتدائی اثرات ہیومر کی رزمیہ نظموں "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" دونوں میں جھلکتے نظر آتے ہیں۔ ان رزمیہ نظموں کا موضوع یونانی تاریخ اور یونان کی دیو مالائی کہانیاں ہیں۔ ان میں تاریخ اور دیو مالا کا ایسا امتزاج ہے کہ رامائن اور مہا بھارت کی طرح یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ تاریخ کہاں ختم ہوتی ہے اور دیو مالا کہاں سے شروع ہوتی ہے' ان کہانیوں کے مافوق الفطرت کردار' واقعات اور ماحول ہر دور میں رومانویت نگاروں کے لیے بڑی کشش کا باعث بنے رہے لیکن بذات خود یہ نظمیں اصل میں یونانی کلاسیکی ادب و شاعری کی بنیاد بنیں۔ رومانویت کے اثرات **سیفو** (580 - 610 ق - م) کی غنائیہ شاعری میں بھی ملتے ہیں **سیفو** نے لیسبوس کے جزیرے میں محبت کے پر جوش نغمے گائے۔ ان نغموں کے الفاظ کے بارے میں پلوٹارک نے کہا تھا کہ ان میں "شعلے لپکتے ہیں" (31) **سیفو** کی شاعری محبت کے جذبات کا بے محابا اظہار ہے اور اس میں جوش محبت' اظہار جذبات اور جوش بیان نمایاں ہیں جو رومانویت کی روح رواں ہیں۔ لیکن صحیح معنوں میں رومانویت سب سے پہلے یوری پے ڈیز کے المیہ ڈراموں میں روایت سے انحراف' بغاوت اور "شکست و ریخت" (32) کرنے والی قوت کی صورت میں جھلکتی نظر آتی ہے۔

الف - یوری پے ڈیز (406 -- 480 ق م)

تینوں عظیم ترین یونانی المیہ نگاروں اسکائی لس (459 -- 526 ق م)' سوفو کلیز (406 -- 495 ق م) یوری پے ڈیز میں یوری پے ڈیز آخری تھا۔ وہ اس دور میں ظاہر ہوا جب یونان میں قلبی تحریک عروج پر تھی اور معاشرہ اور اس کی قدریں

، فلسفیوں، فنکاروں اور شاعروں کی نظروں میں محل نظر تھیں۔ اسکائی لس اور سوفو کلیز نے اپنے ڈراموں کے موضوع مسلمہ یونانی دیو مالائی کہانیوں سے لیے اور ان کو اسی صورت میں پیش کیا۔ انہوں نے مسلمہ کہانیوں کی روایت سے انحراف نہیں کیا۔ اس کائی لس نے، جس کو المیہ کا بانی خیال کیا جاتا ہے، ڈرامے میں سب سے پہلے دوسرے کردار کو شامل کیا اور کورس پر مکالمے کو ترجیح دی (33) یہی اس کا انقلابی عمل تھا۔ جس نے ڈرامے کے پلاٹ کو افقی یعنی عمل اور عمودی یعنی تناؤ میں حرکت کرنے کے قابل بنا دیا (34) اس سے پہلے المیہ صرف ایک کردار پر مشتمل ہوتا تھا (35) لیکن اپنے ڈراموں میں اس کا بنیادی مقصد ڈراما کے پلاٹ کی تعمیر یا کرداروں کی تشکیل نہیں تھا۔ یہ پلاٹ اور کردار اس کو ورثہ میں ملے تھے۔ اس کا مقصد دیوتاؤں کے وسیع تر مقاصد، تصادم اور کشمکش میں انسانی عمل کی تصویر کشی کرنا تھا۔ سوفو کلیز نے ڈرامے میں تیسرے کردار کو شامل کیا (36) اور اس طرح ڈرامے کو اس کی جدید اور کرداری شکل دی، لیکن وہ بھی اسکائی لس کی طرح روایتی کہانیوں اور ان کے مسلمہ کرداروں پر قانع رہا۔ یوری پے ڈیز نے بھی انہی روایتی کہانیوں پر اپنے ڈراموں کی بنیاد رکھی لیکن نئی تنقیدی روایت جو دیو مالائی کہانیوں کو انسانی حوالوں سے چیلنج کرنے پر مبنی تھی اس کے لئے بہت دلکشی رکھتی تھی۔ اس کے نزدیک وہ دیوتا کیسے دیوتا تھے جو انسانی اخلاق کے معیاروں پر بھی پورا نہیں اتر سکتے تھے لہٰذا اس نے کہانیوں اور کرداروں میں رد و بدل کر کے عصری مسائل اور مباحث کو اپنے ڈراموں میں شامل کیا۔ اس کے نزدیک "شاعری کو ملک کے اہم مسائل کو اپنے دامن میں سمیٹنا چاہیے اور روزمرہ کی زبان استعمال کرنا چاہیے" (37) اس نے دیومالائی دیوتاؤں کے مقاصد، تصادم اور ٹکراؤ کی روایات کو جہاں ضرورت سمجھی بدل دیا۔ اس سے اس کے ڈراموں میں ایک الجھن اور ریختگی ضرور پیدا ہو گئی لیکن اس کے حسیت اور انسانی جذبات و احساسات کو سمجھنے اور پیش کرنے کی صلاحیت نے اس کو عظیم ڈرامہ

نگاروں کی صف میں لا کھڑا کیا۔ اس کے ڈراموں میں ہیلن، آئی فی جینیا (Iphigenia)، آئیون (ION)، میڈیا (Medea) اور الیکٹرا (Electra) اسی قسم کی جذبات بیانی اور حسیت سے بھرپور ہیں۔ اس نے گمشدگی اور پہچان کی بنیاد پر لکھے ایسے ڈراموں کو رواج دیا جو بعد میں رومانویت نگاروں کا پسندیدہ موضوع رہا۔ اس کے ڈراموں میں کرسفیو نیٹز، آئی فی جینا، ہیلن، اور آئیون کو رومانوی ڈرامے کہا گیا ہے۔ (38) لان جائی نس اپنی کتاب "رفعت کے بارے میں" (On the Sublime) (39)، میں یوری پے ڈیز کی ایمجری اور جذبات نگاری کو بطور مثال پیش کرتا ہے اور لکھتا ہے کہ یوری پے ڈیز "محبت اور پاگل پن کے جذبات کے المیہ اظہار کی کاوش میں سب سے زیادہ مسرت محسوس کرتا تھا" (40)

ب - سقراط (وفات 399 ق م)

سقراط یونانی ادب و تاریخ اور فلسفہ کا سب سے مکمل کردار ہے لیکن اس نے اپنے پیچھے کوئی تصنیف نہیں چھوڑی جس کو بنیاد بنا کر ہم اس کے ادبی کارنامے کا جائزہ لے سکیں۔ وہ ہمیں افلاطون کے "مکالمات" میں ہی جھانکتا نظر آتا ہے (41) لیکن اس کی جو تصویر کشی ہمیں افلاطون کے "مکالمات" میں ملتی ہے وہ ایک مکمل، زندہ، نامیاتی اور سحر انگیز شخصیت کو سامنے لاتی ہے۔ سقراط کی حقیقت کی جستجو، اسکے لیے اس کا موت کو قبول کرنا (42) ایک ایسی "رومانویت" خیز تصویر ہے جس نے ہر دور کے ادیبوں اور فنکاروں کو متاثر کیا ہے اور یہ تصویر ہر رومانوی دور میں شاعروں، دانش وروں اور فنکاروں کے لیے مشعل راہ رہی ہے۔ روایت کو ترک کر کے نئی راہوں کی جستجو میں سقراط کا کردار آفاقی اہمیت کا حامل ہے۔

ج - افلاطون (348 - - 428 ق م)

گریرسن افلاطون کو "پہلا عظیم رومانوی" قرار دیتا ہے (43) اس کے نزدیک

اس کی وجہ افلاطون کا "عینیت" کا نظریہ ہے' عینیت کا یہ نظریہ جس نے بعد میں کلاسیکی مابعد الطبعیات کو جنم دیا اپنی نوعیت و ماہیت میں ایک رومانوی تصور تھا۔ آئیڈیل کی تلاش جو ایک طرح سے ہر رومانوی تحریک اور فنکار کی خصوصیت رہی ہے اس کا آغاز افلاطون سے ہی ہوا۔ اس کو نظریہ نقل بھی کہتے ہیں (44) اس کے علاوہ اس کا دوسرا نظریہ جس نے رومانویت نگاروں کو متاثر کیا وہ خیر کا نظریہ تھا جس کو اس نے تمام علم اور وجود کی بنیاد قرار دیا ہے۔ یہ نظریات اپنے دامن میں رومانویت کے بے شمار امکانات رکھتے تھے اور گریرسن کے نزدیک افلاطون کی رومانویت کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ بعد میں آنے والے تمام عظیم رومانویت پسند ہمیشہ اپنے موڈ کے فلسفیانہ اظہار کے لیے افلاطون سے ہی رجوع کرتے ہیں اور اگرچہ افلاطون نے اپنی "ریپلک " میں معاشرے میں شاعروں کی ضرورت کی نفی کی ہے (45) لیکن اس کے باوجود شاعری اور فلسفے کو افلاطون نے ہی باہم مربوط کیا ہے' جو بعد میں آنے والی ہر عظیم رومانوی تحریک کی خصوصیت رہی ہے (46)

افلاطون کی رومانویت کی خصوصیت اس کا اسلوب بیان بھی ہے جو ارسطو کی طرح خشک اور جامد نہیں بلکہ زندہ اور متحرک ہے۔ لان جائی نس کے الفاظ میں " افلاطون سمندر کی طرح اپنی دولت وسیع و عریض سیلاب کی صورت میں لٹاتا ہے۔" (47) اس کے علاوہ یہ بھی مانا گیا ہے کہ افلاطون کے جاندار اور متحرک انداز بیان کا " حسن بے مثال" (48) ہے۔ افلاطون کے مکالمات کے موضوعات کا جائزہ لینے سے پتہ چلتا ہے کہ تمام انسانی تجربہ اس انداز بیان میں سما سکتا ہے اور یہ ہر موقع اور ہر صورت میں پورا اترنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

د- ارسطو (332 -- 384 ق م)

اگر افلاطون رومانویت نگاروں کا حوالہ بنتا ہے تو ارسطو کو کلاسیکیت کا نمونہ اور منبع قرار دیا جا سکتا ہے' اس کے استدلالی' تجزیاتی اور سائنسی انداز بیان اور

استقرائی انداز فکر نے اسے بعد کے کلاسیکی ناقدین کا مرکز حوالہ بنائے رکھا۔ لیکن ارسطو کی جو چیز اس کو رومانویت کی تحریک میں قابل ذکر بناتی ہے وہ اس کا "کھتارسس" کا نظریہ ہے۔ افلاطون نے تو شاعروں کو اپنی "ریپبلک کے لیے غیر ضروری قرار دے دیا تھا" (49) یہ ارسطو ہی تھا جس نے اپنے خشک منطقی انداز میں اپنی کتاب "Poetics" بوطیقا میں ان کے وجود کی دلیل دی (50) اور اس طرح افلاطون کی دلیل کو الٹ کر تخیلاتی ادب کا جواز فراہم کر دیا (51) اس طرح یہ تضاد سامنے آیا کہ "افلاطون جس نے جوانی میں شاعری میں دلکش کام سرانجام دیئے تھے اور جسے پختگی کے زمانے میں فن ادب پر اس قدر کمال حاصل تھا کہ وہ پیچیدہ ترین مابعدالطبعیات کو خیالات کی مسحور کن موسیقی کے طور پر پیش کر سکتا تھا وہ ایسا شخص ثابت ہوا جس نے شاعری کی نفی کی جبکہ ارسطو جس کے موجودہ آثار کو اگر ادب کے زمرہ میں شامل بھی کیا جا سکتا ہے تو نہایت ہی مشکل سے' اس نے اپنے فلسفے کی تمام تر قوت کو شاعری کی باشعور ترین اور مضبوط ترین تحسین میں صرف کیا" (52) ارسطو کی دلیل کی خوبی یہ ہے کہ یہ کوئی مقصدی یا تبلیغی دلیل نہیں' بلکہ خالص رومانوی دلیل ہے اس نے بتایا کہ شاعری و فن کا مقصد (ارسطو بوطیقا میں ٹریجڈی سے بحث کرتا ہے) "کھتارسس" یعنی تطہیر ہے۔ یعنی شاعر جذبات و احساسات کو بیان اور پیش کرتا ہے۔ وہ دیکھنے اور سننے والوں میں ان جذبات کو اکسا کر ان کی تسکین کا باعث بنتا ہے اور اس طرح وہ جذبات اور احساسات جو بصورت دیگر معاشروں میں وجہ عناد بن سکتے ہیں شاعر و ڈرامہ نگار ان کو الفاظ سے اکسا کر یا دکھا کر ہی ان کی تسکین و تطہیر کا سامان بہم پہنچا دیتا ہے (53) ارسطو کا یہ نظریہ شاعری و فن کی افادیت کو اجاگر کرنے کا باعث تو بنا لیکن یہ افادیت مقصود بالذات یعنی فن کے اپنے اندر تھی اور اس کا سوائے فن اور اس سے لطف اندوز ہونے کے اور کوئی بالواسطہ فائدہ نہ تھا۔

ر۔ لان جائی نس (213 سے 273ء)

افلاطون اور ارسطو کے بعد لان جائی نس ایسا نقاد ہے جس نے شاعری کے

منبع، مظہر اور تاثر کے متعلق ایک واضح نظریہ پیش کیا۔ یہ نظریہ اس کی کتاب "ON THE SUBLIME" یعنی "رفعت کے بارے میں" (54) میں ملتا ہے۔ تاریخ ہمیں لون جائی نس کی زندگی اور دور کے متعلق کوئی معلومات فراہم نہیں کرتی بلکہ یہ بھی قیاس غالب ہے کہ لون جائی نس ہی "رفعت" نامی کتاب کا مصنف تھا (55)۔ ڈاکٹر سید عبداللہ (56)، بھی سکاٹ جیمز (57) کی اس رائے سے اتفاق کرتے ہیں کہ لان جائی نس غالباً تیسری صدی عیسوی کا مصنف تھا۔ بہرحال داخلی شواھد سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتاب پہلی صدی عیسوی یا اس کے بعد ہی لکھی گئی ہو گی کیونکہ اس میں بیک وقت "سسرو" اور "کتاب زندگی" کا ذکر ملتا ہے (58) فرانسس روبور ٹیلو نے 1554ء میں اس کتاب کو جدید دور کے سامنے پیش کرتے ہوئے ڈائیو نیسس لان جائی نس کو اس کا مصنف قرار دیا تھا جو پہلی صدی عیسوی کا ایک ماہر فن خطاب تھا۔ بعد میں یہ بھی خیال کیا گیا کہ اس کا مصنف کیسس لون جائی نس تھا جو تیسری صدی عیسوی کا ایک فلسفی اور فن خطاب کا ماہر تھا اور یہ اختلاف ابھی تک جاری ہے (59)۔

"رفعت کے بارے میں" اس لحاظ سے اہم کتاب ہے کہ اس میں لان جائی نس نے ادب کے متعلق ان اہم سوالوں کے جواب دیئے ہیں جو نقادوں کے لیے بہت اہمیت رکھتے ہیں۔

اس کتاب میں اس نے ادب پارے اور ادیب کے ساتھ ساتھ قاری (یا سامع) کو بھی سامنے رکھا ہے جو تنقیدی نقطہ نظر میں ایک اضافہ تھا (60) اس کے نزدیک ادیب کی بنیادی خصوصیات میں "عظیم اور پر شکوہ خیالات اور شدید اور پر جوش جذبات کا اظہار" (61) اعلیٰ اور رفیع ادب کی تخلیق کے لیے شرط اول ہے جن کے اثر سے ہی ادب میں "رفعت" پیدا ہو سکتی ہے۔ اور "اس ارفعیت سے قاری یا سامع ایسی مسرت، جوش اور وجد محسوس کرتا ہے جو اس کی روح کو روزمرہ کی دنیا سے

اٹھا کر نئی بلندیوں پر لے جاتی ہے۔" (62)

پر جوش جذبات کو شاعری کا منبع اور مسرت اور وجد کو شاعری کا مقصود قرار دینے کی وجہ سے لان جائی نس کو "اولین رومانوی نقاد" قرار دیا گیا ہے۔ (63) ایم۔ آر ابرام کے پیش نظر بھی یہی بات تھی جب اس نے لکھا کہ "لان جائی نس میں رومانوی نقاد کا رجحان پوشیدہ ہے۔" (64) لان جائی نس کا تجزیے کی بجائے "وجد" پر زور دینا' اور عقلی اور استدلالی تفحص کی بجائے "رفعت" اور "تاثر" کے معیار کو پیش کرنا بعد میں آنے والے رومانوی ذوق اور حسیت کے دور کی نشان دہی کرتا ہے۔ پروفیسر سینٹس بری نے بھی لان جائی نس کو رومانوی نقادوں کا پیش رو کہا ہے۔ سینٹس بری کے نزدیک لان جائی نس کی "حیثیت جداگانہ ہے اور اس جیسے معیار کے نقاد کو پانے کے لیے ہم کو پندرہ سو سال کا عرصہ عبور کرکے کولرج تک آنا پڑتا ہے...... اپنی نوعیت کے تحریروں میں اس کی کتاب عظیم ہے' یہ ایک ایسے نقاد کا کام ہے..... جو ماضی شناس بھی ہے اور مستقبل بین بھی ہے۔ جس نے اپنے سے پہلے فنکاروں کی غلطیوں کو بھی دیکھا اور اپنی فطری نابغیت سے اس کو بھی جان لیا جو صدیوں بعد آنے والا تھا۔" (65)

لان جائی نس کی رومانویت پسندی' اس کی جذبے اور اس کے پر جوش اظہار کو شاعری اور فن میں مرکزی حیثیت دینے کی بنیاد پر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ "رفعت کے حصول میں ایسے حقیقی جذبے کے درست اظہار سے بڑھ کر کوئی چیز بھی کارآمد نہیں ہو سکتی جو ایک اعلیٰ پاگل پن اور الوہی وجدان کی طرح سے پھٹ پڑے اور ہمارے کانوں پر کسی دیوتا کی صدا کی طرح نازل ہو۔" (66) جذبہ اور اس کا یہی بے محابانہ اور پر شکوہ اظہار بعد میں رومانویت پسندوں کا مرکزی محرک بنا۔

لیکن اس ساری بحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط ہو گا کہ لان جائی نس محض ایک رومانوی نقاد تھا۔ یہ درست ہے کہ اس نے سب سے پہلے تنقید میں رومانویت

کے بنیادی اصول اور عناصر اجاگر کیے لیکن وہ ایک متوازن نقاد ہے جس میں رومانوی کے ساتھ ساتھ کلاسیکی خوبیاں بھی پائی جاتی ہیں۔ اس لیے سکاٹ جیمز کے مطابق۔ " جہاں اس نے رومانوی تحریک کے طوفان اور جوش کے راستے دکھائے وہاں اس کے ساتھ ہی نہایت اعلیٰ تنقیدی معیار کے ساتھ اس کے خطروں کی نشاندہی بھی کر دی اور کلاسیکی نظم و ضبط نافذ کیا۔ اگرچہ وہ پہلا نقاد تھا جس نے "وجدان" کی "قدریت" کا اعلان کیا لیکن وہ یہ بھی جانتا تھا کہ فن میں حسن آسمان سے ایسی ہواوں کی طرح وارد نہیں ہوتا جو شاعر کے جہاز کے بادبانوں میں بھر کر اس کو بغیر کاوش کے سمندر پار لے جائیں۔" (67)

لان جائی نس کے عہد میں کلاسیکی نظم و ضبط سے مکمل آزادی ناممکنات میں سے تھی۔ لہٰذا اس کے ہاں کلاسیکی اور رومانوی توازن ادب کی تاریخ کا اہم سنگ میل ہے۔ اٹکن (Atkin) کے نزدیک اگرچہ لان جائی نس نے ارسطو کی طرح عقلیت سے کام لے کر ادبی مظاہر کی تشریح دلیل اور تجزیے کے ساتھ کی لیکن وہ روحانی طور پر ارسطو کے متضاد تھا' (68) اور اس نے جس طرح جذبہ و جوش سے بھرپور انداز سے اپنے دلائل دیئے ہیں ان کے پیش نظر وہ ارسطو سے زیادہ افلاطون کے نزدیک ہے۔ اسی طرح وہ عینیت پسندی' جذباتیت' جوش اور تخیل کے لحاظ سے بھی افلاطون سے قریب تر ہے۔

اس بحث سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ لان جائی نس نے سب سے پہلے شعوری طور پر تخیل' جذبہ اور وجدان پر زور دیا جو بعد میں رومانوی تحریک کی بنیاد بنا۔ ابرام کے مطابق اس کی کتاب کی رومانوی روایت کے ساتھ مطابقت ہی وہ سبب ہے جس کے باعث بعد میں آنے والے تنقید کے طالب علم' جن کے خیال میں ارسطو پر کار تھا' ہوریس لفاظ تھا اور فن تقریر و خطاب کے دوسرے ماہرین سطحی تھے لان جائی نس کو نحرک انگیز اور جدید پاکر اس کی طرف متوجہ ہوئے۔ (69)

لان جائی نس کی یہی خوبیاں تھیں جن کی وجہ سے وہ ہر دور میں پڑھا گیا 1674ء کے بائیولیو کے ترجمے کے بعد یہ کتاب اٹھارویں صدی سے سب سے زیادہ پڑھی جانے والی کتابوں میں شمار ہونے لگی اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کتاب نے فن تنقید میں سب سے پہلے رومانویت کے نقوش اجاگر کیے۔

ڈ۔ لکریشیس Lucretius (51 -- 99 قبل مسیح)

گو زمانی لحاظ سے لکریشیس، لان جائی نس کا پیش رو ہے۔ لیکن چونکہ اس کا تعلق رومن ادب سے ہے لہٰذا یونانی لان جائی نس کے بعد ہی اس کا مطالعہ زیادہ سود مند ہے، رومی ادب و فن یونانی کلاسیکی ادب و فن کے زیر اثر شروع ہوا اور پروان چڑھا، رومی بذات خود فکر سے زیادہ عمل کی طرف مائل تھے ادب و فلسفہ میں ان کے سامنے یونانی معیار تھے۔ آہستہ آہستہ لاطینی زبان نے تاریخ، ادب اور شاعری کا ذریعہ بننا شروع کیا اور مہذب دنیا میں یونانی کی جگہ لینے لگی۔

انسانی تاریخ میں جنگ و امن کے ارتقائی دور میں رومانویت نے گاہے بگاہے اپنا اثر دکھایا اور اس کی ایک مثال لکریشیس ہے۔ وہ رومن حکومت کے اس دور میں زندہ رہا جب سیاسی طور پر ریپبلک اور آمریت کے ٹکراؤ کا انقلابی عمل جاری تھا اور تہذیبی طور پر رومن ادب و زبان فروغ پذیر ہو رہے تھے۔

لکریشیس بنیادی طور پر ایک شاعر تھا، فلسفی شاعر یا شاعر فلسفی، رومانویت کی تاریخ میں وہ اس لیے قابل ذکر ہے کہ اس کے ہاں ہمیں فطرت، فلسفے اور شاعری کا وہ امتزاج نظر آتا ہے جو بعد میں عظیم رومانویت نگاروں اور رومانوی تحریک کے علمبرداروں کا طرہ امتیاز رہا۔ ان میں گوئٹے، ورڈز ورتھ کیٹس، شیلے اور اقبال سب شامل ہیں۔ ول ڈیورانٹ کے الفاظ میں "وہ ورڈز ورتھ کی طرح زود اثر تھا، کیٹس کی مانند تیز حس تھا۔ اور شیلے کے انداز میں شنگرف ہویا پتہ ہر شے میں مابعد الطبیعات کی سراغ پذیری پر آمادہ رہتا تھا۔" (70) درخت، پھول، کھیت، جنگلات، پہاڑ، دریا،

سمندر ان سب سے وہ مسرت حاصل کرتا تھا' فطرت کے مظاہر اپنی تمام تر رعنائی اور وحشت ناکی سے اس کی شاعری کے لیے مہمیز کا کام دیتے تھے۔ لکریشس کے ہاں پہلی دفعہ فطرت نے ادب کے ایوانوں میں باریابی پائی اور اس کا اظہار ایسے شدید' پرجوش انداز میں ہوا جو مغربی شاعری میں صرف ہومر اور شیکسپیر کے ہاں ہی نظر آتا ہے۔

لکریشس نے لاطینی زبان کو ذریعہ اظہار بنایا۔ یہ زبان ابھی تک ناپختہ اور کمزور تھی اور فلسفیانہ اصطلاحوں اور سائنسی الفاظ سے عاری تھی۔ لکریشس نے نہ صرف نیا ذخیرہ الفاظ تخلیق کیا بلکہ اس زبان کو بحر اور وزن کے نئے پیمانوں سے بھی روشناس کیا۔ اس طرح اطالوی زبان نئی شاعری اور فلسفیانہ موضوعات کے اظہار پر قادر ہوئی۔

لکریشس کی صرف ایک طویل نظم ہم تک پہنچی ہے اس کا نام ہے ''ڈی ریرم نیچرا'' (De Rerum Natura) یعنی ''فطرت اشیا'' یا دوسرے الفاظ میں فطرت کے متعلق' یہ موضوع یونانی اور لاطینی فلاسفہ اور سائنس دانوں کا پسندیدہ موضوع تھا لیکن اس نے اسے اپنی شاعری کا موضوع بنا کر پیش کیا اور اس طرح فلسفے اور شاعری کا وہ امتزاج پیدا ہوا جو گوئٹے سے لے کر اقبال تک تمام عظیم شاعری کی بنیاد ہے۔ اس نظم نے جو کہ رزمیے کی طرز پر ہے اپنے دور کے فلسفیانہ اور سائنسی موضوعات پیش کیے۔ کئی لحاظ سے یہ نظم جدیدیت کا اظہار کرتی ہے۔ لکریشس نے اس نظم میں رومیوں کی مظاہر پرستی کے برعکس ایمپیڈوکلیز (Empedocles) کے نظریہ ارتقاء اور جدلیاتی تضاد کو پیش کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اس نے زینو کے رواقی Stoic فلسفہ کو جو رومیوں کا پسندیدہ فلسفہ حیات تھا رد کر کے اے پی کیورس (Epicurus) کے مسرت اندوزی کے فلسفے کے گیت گائے۔

لیکن یہ گیت اس نے اس جذبے اور جوش سے گائے کہ پروفیسر امیبر کرومبی

کے مطابق اس کی نظم "محض نظریے کا اظہار نہیں کرتی بلکہ نظریہ سازی کے تجربے کا اظہار کرتی ہے۔" اور اس کی زبان "ہمیں محض حقائق سے ہی آشنا نہیں کرتی بلکہ اس جذبے اور جوش کی شدت سے آگاہ کرتی ہے جس سے وہ دلیل کاری کرتا ہے" اور اس طرح خواہ ہم اس کے نظریہ سے متفق ہوں یا نہ ہوں "ہم نہ صرف اس کے فلسفے میں داخل ہوتے ہیں بلکہ اس کے فلسفیانہ وجود کے اس تجربے میں شامل ہو جاتے ہیں جو کہ ایک ایسا ارفع تجربہ ہے (جس میں ذہن' جذبہ اور احساس سب شامل ہیں) جو ایسی تفہیم سے حقائق کا سامنا کرتا ہے جو خود کو ان کے ہم پلہ محسوس کرتی ہے۔" (71)

لکریشیس کی شاعری نے لاطینی زبان کو طفولیت سے نکال کر بلوغت عطا کی اور اسے فکر و جذبہ کے اظہار و ابلاغ کا اہل ثابت کر دیا اس طرح ادبی دنیا کی سرفرازی یونان سے نکل کر روم کے ہاتھوں میں آ گئی۔

رومانویت کا دوسرا دور

سلطنت روما کے زوال کے ساتھ ہی یورپ ایک ایسے عہد میں داخل ہوتا ہے جس کو "ازمنہ سیاہ" تاریک عہد "یا" (Dark Ages) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ عام مورخین (72) اس عہد کو پانچویں صدی کے اختتام سے لے کر چودھویں صدی عیسوی کے آغاز تک شمار کرتے ہیں یعنی مغربی سلطنت کے زوال سے لے کر نشاۃ الثانیہ کے آغاز تک (73) یہ وہ عہد ہے جس میں مغربی یورپ میں طوائف الملوکی' انتشار' جنگ و جدل اور ہنگامہ پروری کا دور دورہ رہا اور کلاسیکی علوم و فنون جو یونان اور روم کی روایات کا اعلیٰ ترین سرمایہ تھے عام زندگی سے غائب ہو گئے۔ لیکن یہی وہ دور تھا جس میں ایک طرف اسلام کا فروغ بنی نوع انسان کو صراط مستقیم کی طرف بلا رہا تھا اور دوسری طرف مشرقی بازنطینی سلطنت اپنے قدم مضبوط کر رہی تھی لیکن مغربی یورپ کا زیادہ تر حصہ شمالی و شمال مشرقی قبائل کی یلغار کے نیچے تھا۔

رومی سلطنت کی شکست کے بعد اس علاقے میں نئی اور مقامی قوتیں جنم لے رہی تھیں اور جدید یورپ اپنی تخلیق کے کرب سے دو چار تھا۔

لیکن کیا ہم بنی نوع انسان کی تاریخ کے کسی بھی حصے کو محض تاریک زمانہ کہہ کر رد کر سکتے ہیں۔ کلاسیکی فن و ادب سے متاثر تنقیدی و تاریخی کتب میں یہی انداز نظر آتا ہے۔ مورخین یونان و روم کے عروج کی داستان کہتے کہتے جب پانچویں صدی تک پہنچتے ہیں تو اچانک زقند لگا کر نشاۃ الثانیہ کی دنیا میں پہنچ جاتے ہیں اور درمیان کے ایک ہزار سال کو کلیسا کی ہمہ گیر و مستحکم گیر تنظیم و اقتدار کی نظر کر دیتے ہیں سکاٹ جیمز کے الفاظ میں "ایک ہزار سال سے زیادہ عرصہ تک عیسائی کلیسا کی ناقابل مزاحمت تنظیم نے کیتھولک یورپ کی زیادہ تر دانش' تہذیب اور تربیت یافتہ ذہنی استعداد کو اپنی خدمت میں سمیٹے رکھا" (74)

اگرچہ وہ اس بات کا اقرار کرتا ہے کہ "ان صدیوں میں جو لون جائی نس کے عہد سے کلاسیکی نشاۃ الثانیہ کے عہد تک محیط ہیں زندگی کی کوئی کمی نہیں' نہ ہی رومانس کی کمی ہے" (75) لیکن وہ اس رومان نگاری' شاعری اور مقامی زبانوں کی تخلیقات کو ادبی روایت کا حصہ شمار نہیں کرتا اور اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ پانچویں صدی عیسوی سے پندرھویں صدی عیسوی تک عیسائیت نے "سکیولر فنون کے شعوری اور آزاد ارتقاء کو دبائے رکھا اور ادبی سرگرمیوں کی رواں دواں جوئے بار کی روانی میں خلل ڈالے رکھا۔" (76)

سکاٹ جیمز نے تو اس ایک ہزار سالہ ادبی قرن کو رد کرنے کے لیے اپنی کتاب میں چند صفحات (101 - - 95) مختص کیے ہیں ڈیوڈ ڈیشے نے اتنا اہتمام بھی ضروری نہیں سمجھا اور لان جائی نس سے وہ براہ راست سولھویں صدی عیسوی میں سر فلپ سڈنی تک پہنچ جاتا ہے۔ (77) سید عابد علی عابد نے بھی اس تمام دور کو صرف ایک جملے میں رد کر دیا ہے۔ (78)

ڈاکٹر سید عبداللہ اپنی کتاب "اشارات تنقید" میں اس کا ذکر بھی نہیں کرتے اور ڈیوڈ ڈیشے کی طرح لون جائی نس سے سڈنی پر پہنچ جاتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید بھی اس مکمل تحریک کا ذکر تک نہیں کرتے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مغربی یورپ کی تاریخ ادب و تنقید میں یہ ایک ہزار سالہ دور محض ایک وقفہ تھا جس نے فن و ادب کی تاریخ میں کوئی خاص قابل ذکر اضافہ نہیں کیا۔ کیا یہ نظریہ درست ہے؟

دراصل اس سارے دور کو "ازمنہ سیاہ" قرار دینے کا رواج اٹھارویں صدی میں شروع ہوا (79) جو کلاسیکی عقلیت پسندی کے عروج کا دور تھا' جس کی تین نمایاں وجوہات تھیں۔ ایک تو یہ کلاسیکی عہد کسی بھی غیر کلاسیکی اور رومانویت پسند عہد کو جب زندگی اور ادب کے معیار شکست و ریخت سے دوچار تھے قابل اعتنا نہیں سمجھتا تھا۔ کلاسیکیت پسندوں کے لیے صحیح روشنی صرف کلاسیکی معیار اور دانش تھی۔ دوسرے یہ سارا دور جسے "ازمنہ سیاہ" کہا جاتا ہے مغربی یورپ میں انتہائی ہنگامہ پرور اور ہیجان خیز دور تھا جب شہری زندگی اور مقررہ طریق حیات مسلسل معرض خطر میں تھے (80) عظیم رومی سلطنت جس نے ایک ہزار سال تک مغربی یورپ کو متحد اور پرسکون رکھا تھا ختم ہو چکی تھی اور نیا یورپ (جدید یورپ) تخریبِ تمام سے تعمیرِ نو کی اذیت میں مبتلا تھا۔ تیسرے اس دور کو ازمنہ سیاہ کہنے سے یہ مراد بھی لی جاتی تھی کہ اس شکست و ریخت کے نتیجے میں چونکہ علمی و ادبی اور تاریخی ذرائع معدوم تھے۔ لہٰذا اس سارے زمانے کے بارے میں مورخین کو کچھ زیادہ علم نہیں تھا۔ (81)

تاریخ کا یہ دور اسلامی دنیا کے عروج اور وسعت پذیری کا دور بھی ہے۔ لہٰذا جب مورخ اسلام کی دنیا میں علم و ادب اور تاریخ کی روشنی سے مغربی یورپ کی جہالت اور طوائف الملوکی کا مقابلہ کرتا ہے تو اس کو یہ دور اور بھی سیاہ نظر آتا ہے موجود دور کے ہندوستان میں مسلم مورخین نے اس تاریخی مغالطے کو اس لیے بھی طول دیا کیونکہ جدید دور کے آغاز کے ساتھ ہی جب یورپ اپنی صنعتی' سائنسی اور

بحری وسعت پذیری کے سہارے ساری دنیا اور ساتھ ساتھ اسلامی دنیا پر بھی چھا گیا' خاص کر جب ہندوستان میں انگریزی عملداری شروع ہوئی تو اس بات کا خدشہ تھا کہ ہندوستانی مسلمان' یورپین اقوام کی سائنسی و صنعتی برتری سے اس حد تک مرعوب نہ ہو جائیں کہ اپنی تاریخ اور گزشتہ عظمت بھلا کر مایوسی کا شکار ہو جائیں' لہٰذا مسلمان مورخین نے اسلام کے عروج کے مقابلے میں یورپ کے قرون وسطیٰ کے زوال کی تصویر کو نمایاں اور سیاہ رنگوں سے واضح کیا۔ حالی' شبلی اور اقبال کے کارنامے اسکی نمایاں مثالیں ہیں۔

لیکن اب جب کہ عالم اسلام دوبارہ ترقی پذیر ہے۔ یہ ضروری ہے کہ ہم تاریخ کو اس کے صحیح تناظر میں دیکھیں تاکہ تاریخ کے مطالعے کے ساتھ ساتھ انسانی زندگی اور معاشرے کی قوتوں' رجحانات اور امکانات کا درست اندازہ لگایا جا سکے۔

اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ نئی تحقیقات کی روشنی میں اب اتنے ذرائع سامنے آ چکے ہیں کہ مغربی یورپ کے قرون وسطیٰ کے اس دور کو اس لیے "سیاہ دور" کہنا درست نہیں کہ اس کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہے۔ (82) دوسرے یہ کہ گو اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ دور انقلاب اور شکست و ریخت کا دور تھا۔ لیکن اس دور میں بھی اعلیٰ پایہ کی فنی ادبی اور تہذیبی تخلیقات وجود میں آئیں' اس دور میں بھی امن کے جزیرے انقلاب کے تلاطم میں قائم رہے۔ مثال کے طور پر ول ڈیورانٹ کے (83) بقول اس دور میں شارلیمان' الفریڈ اور اوٹو اول نے فرانس' انگلینڈ اور جرمنی کو مثالی امن اور ذہنی تحریک مہیا کی۔ خود عیسائی کلیسا اس دور میں کلاسیکی معیاروں' کلاسیکی زبانوں اور کلاسیکی فنون کے تحفظ کا ذریعہ بنا۔ جس نے کلاسیکی نظم و ضبط قائم رکھا۔ اس کے علاوہ اس دور نے فلسفے کو نیا رخ' تعلیم کو نئی بنیادیں مذہب کو اجتہاد' عیسائی تہذیب کو اسلامی سائنس' نئے علوم اور فنون' یورپی طرز زندگی کو اسلامی تمدن اور اس کے فن تعمیر کو گوتھک اور رومانسک انداز دیئے۔ اس دور

نے یورپ کو شولری کا تصور اور تمام جدید زبانیں عطا کیں اور رومانویت کو حقیقی معنوں میں متعارف کرایا۔ اس سبب کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ دور ایسا دور ہے جس کے بطن سے جدید یورپ نے جنم لیا۔

دراصل سکاٹ جیمز کی دلیل میں بنیادی خامی یہ ہے کہ وہ تخلیق و تنقید کی روایت اور تاریخ کو ایک پرسکون' رواں دواں جوئے بار کی شکل میں دیکھنا چاہتا ہے اور جہاں کہیں اس میں روکاوٹ پیش آئی ہے وہ اسے قبول نہیں۔ اپنے نظریے کے بیان کے لیے خود اس نے یہی استعارہ استعمال کیا ہے۔ اس کے اپنے الفاظ میں " خالص ادب کی جوئے بار جب قدیم یونان سے تازہ و شفاف پھوٹتی ہے تو آسانی سے اس کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ رومی امپیریل دور کی ابتدائی صدیوں کے دوران بھی اس کے راستے کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ لیکن پھر یہ عیسائیت اور قرون وسطیٰ کی گھائی میں دفن ہو جاتی ہے...... اور آخر کار پیچیدہ اور پوشیدہ آوارہ خرامیوں کے بعد یہ پھر نشاۃ الثانیہ کے دور میں سامنے ظاہر ہو جاتی ہے۔" (84)

ظاہر ہے کہ جو نقاد اور مورخ' ادبی تاریخ کو ایک سیدھے راستے پر بہنے والی آہستہ خرام ندی خیال کرتا ہے اس کے لیے قرون وسطیٰ کے یورپ کے ایک ہزار سال یقیناً ناقابل قبول ہوں گے لیکن انسانی تہذیب و تمدن کے ساتھ ساتھ فن و ادب بھی ایک خط مستقیم میں ترقی یا تنزل نہیں کرتے بلکہ انسانی تاریخ کا ارتقا اس عمل سے عبارت ہے جس کو ہیگل نے "جدلیت" کا نام دیا ہے اور جو ایک سمت یا انتہا سے دوسری سمت یا انتہا کا رخ اختیار کرتا ہے۔ یہ تھسس اور اینٹی تھسس عمل اور ردعمل کا سلسلہ ہے اور یہی وہ عمل ہے جو انسانی کلچر کو سکوں پذیر اور بوسیدہ نہیں ہونے دیتا بلکہ تغیر کے جلو میں نئے نئے امکانات کا سراغ بہم پہنچاتا رہتا ہے۔ ادبی تاریخ میں یہ جدلیت کلاسیکیت اور رومانویت کی جدلیت ہے۔ کلاسیکیت اپنی ماہیت میں عدم تغیر کی علمبردار ہے۔ کلاسیکیت اصرار کرتی ہے کہ بہترین ادب پارے تخلیق

کئے جا چکے ہیں اور نئے لکھنے والوں کا کام یہ ہے ان کے اصول و ضوابط کو پیش نظر رکھیں اور طریقہ راسخہ قدما سے تجاوز نہ کریں۔ یہ روایت پسندی ادب کو معیار تو بہم پہنچاتی ہے لیکن ادب کو جمود اور نقالی کے دائروں میں محبوس کر دیتی ہے۔ (85) رومانویت بغاوت' تغیر اور انقلاب کے تیشے سے کلاسیکیت کے بتوں کو توڑتی ہے اور ہم نئے امکانات سے روشناس ہوتے ہیں۔

یہ ایک دقت طلب اور پیچیدہ مبحث کا نہایت مبتدیانہ سادہ اور اجمالی بیان ہے یہی حقیقت یورپ کے قرون وسطیٰ میں ہمیں سرگرم عمل نظر آتی ہے۔ یونان اور روم کے تسلیم شدہ معیار' ادب و فن کو ایک ہزار سال تک راہنمائی بہم پہنچا چکے تھے۔ ان کے امکانات اپنی انتہا کو پہنچ چکے تھے۔ یونانی اور لاطینی زبانیں تصنع اور بناوٹ کا شکار ہو چکی تھیں۔ اس موقع پر یورپ کی ہنگامہ پرور اور ہیجان آمیز سیاسی و تمدنی زندگی نے ایسی مٹی بہم پہنچائی جس میں رومانویت نے جڑ پکڑی اور جلد ہی یہ شجر بار آور ہوا۔

سکاٹ جیمز جب "خالص ادب کی ندی کے قدیم یونان سے صاف و شفاف طلوع" ہونے کا ذکر کرتے ہیں تو یہ نظر انداز کر دیتے ہیں کہ اس کے عقب میں بھی ایک ہزار کا سال کا "تاریک زمانہ" (86) موجود ہے' کسی بھی تمدن کے ادب و فن کو کلاسیکی معیار حاصل کرنے کے لیے صدیاں درکار ہیں جن کے بعد یونانی و رومی انداز کا کلاسیکی دور وجود میں آ سکتا ہے۔ مغربی یورپ میں قرون وسطیٰ ایسا عہد ہے جس نے کلاسیکی معیاروں کو توڑنے اور نئے ادبی امکانات کے تخلیق پذیر ہونے کے لیے تہذیبی و تمدنی ماحول فراہم کیا۔ اس دور کے ماحول کے باعث "رومانوی ادب" نے اپنا علیحدہ وجود اور تشخص حاصل کیا۔ لہٰذا اس عہد کی جو بھی تاریکی ہے اس بطن کی تاریکی ہے جہاں نئے امکانات اور انسانی وجود کی نئی جہتیں وجود پذیر ہو رہی ہوں۔ اپنی تمام تر وسیع النظری کے باوجود اسکاٹ جیمز چونکہ خالص ادب یعنی کلاسیکی ادب کے متلاشی

ہیں لہٰذا وہ ادبی لحاظ سے اس دور کو قبول کرنے پر تیار نہیں (87) وہ ارسٹوفینز کے مینڈک (88) ہومر کی ایلیڈ (89) اور اوڈیسی (90) کی نظموں اور اسکائی لس، یوری پے ڈیز اور افلاطون کے تصورات سے تو "نظریات فن" اخذ کرنے میں ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرتا لیکن رومانوی دور کے ادب کے تصور اور ذوق کی "فطری، جبلی، وجدانی اور ودیعتی عمدگی۔ (وہ خصوصیات جن کے بغیر نہ کوئی تحسین ممکن ہے نہ جمالیاتی مسرت اور نہ ہی قابل قدر تنقید)" اس کے لیے "کسی بااثر تنقید" کی بنیاد نہیں بن سکتی (92)

سکاٹ جیمز کی دلیل میں دوسری خامی اسی کلاسیکی تصور کا شاخسانہ ہے۔ ایک طرف ان کا نظریہ ہے کہ "عیسائی کلیسا کی ناقابل برداشت یلغار نے یورپ کے علم و دانش پر اپنا مکمل تصرف قائم رکھا۔ جس کے نتیجے میں سیکولر علوم و فنون کی آزاد نشوونما ایک ہزار سال تک منجمد رہی۔" (93) لیکن اس کے ساتھ ہی وہ تسلیم کرتے ہیں کہ "میں ایک لمحے کے لیے بھی یہ تجویز نہیں کرتا ہوں کہ تخلیقی رجحانات جو انسانی زندگی کا جزو لاینفک ہیں وہ اس مذہبی اثرات کے انتہائی رہبانی دور میں بھی دب سکے تھے اپنے اعلیٰ ترین عروج کے دور میں بھی کلیسا اپنا نظم و ضبط مطلق طور پر نافذ نہ کر سکا تھا ماسوائے اپنے راہبوں کے طبقات کے درمیان .... اور ان میں بھی وہ ہمیشہ کامیاب نہ تھا۔" (94) سکاٹ جیمز کے یہ دونوں مقدمات متضاد ہیں۔ اسی تضاد کی وجہ سے وہ اس دور کے سارے ادب اور خاص کر رومانوی ادب کو رد کرنے پر مجبور ہوئے۔ اگر وہ ذرا غور کرتے تو انہیں دو مقدمات میں رومانویت کی حقیقی روح پوشیدہ تھی، ایک طرف تو کلیسا نے ہزار سال تک علمؔ و فن پر پہرے بٹھائے رکھے اور اس پر بلاشرکت غیرے تصرف جمانے کی کوشش کی اور دوسری طرف وہ تخلیقی رجحانات تھے جو انسانی زندگی کا جزو لاینفک ہیں اور جن کو کلیسا اپنے ضابطہ اختیار میں نہیں لا سکتا تھا تو اس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ تخلیقی رجحانات علم و دانش کی ہمراہی کے بغیر ہی ماضی کی روایات سے آزاد اور کلاسیکی معیاروں سے مبرا اپنے اظہار

کے لیے آزاد تھے اور یہی اس دور میں ہوا۔ کلاسیکی روایات، معیاروں اور اصولوں کے بوجھ سے آزاد ہو کر اس دور میں تخلیقی قوتوں نے بے محابا اپنا اظہار کیا۔ گریرسن نے اس حقیقت کا ادراک ان الفاظ میں کیا ہے۔ ''رومانوی شاعری میں انسان کی روح نے ان جذبات کے اظہار کا ذریعہ پا لیا جس کی عیسائیت مذمت کرتی تھی اور جنہیں وہ دبانے کی کوشش کرتی تھی۔'' (95) یہی وجہ ہے کہ ''کہ رومانس کی صدیاں (گیارھویں اور بارھویں) .... عین وہی دور تھا جن میں کلیسا نے تھامس ایقیناس (Aquinas Thmas) اور دبستانی عالموں کے افکار میں اپنے لیے ایک مکمل، جامع مبحث شدہ، مدلل اور کٹر خیالات کا ایوان تعمیر کر لیا تھا۔'' (96) جب کلیسا نے علم و فن پر قبضہ کر لیا تو تخلیقی رجحانات نے عوامی رخ اختیار کر لیا۔ جب لکھنا پڑھنا راہبانیت تک محدود ہو گیا تو تخلیق کاروں نے ایسی شاعری کا رخ کیا جس کو گایا اور آسانی سے یاد رکھا جا سکتا تھا۔ جب چرچ نے خیالات پر پہرے بٹھانے کی کوشش کی تو شاعروں اور فنکاروں نے اپنے تخیل اور تصور کو آزاد چھوڑ دیا اور ہزارہا اشعار پر مشتمل تحیر خیز اور تخیل آمیز رومان لکھ مارے ان کو صرف اظہار اور ابلاغ سے واسطہ تھا اظہار کے سانچوں اور وجوہ کی عقلیت و منطق سے نہیں۔

یہ نئی ادبی جدلیت مختلف عوامل سے وجود میں آئی، سیاسی طوائف الملوکی کی وجہ سے علاقائیت کو رواج حاصل ہوا اور مقامی زبانوں نے اہمیت حاصل کی، جس سے نئی رومانوی زبانیں وجود میں آئیں جنہوں نے آہستہ آہستہ معیاری اور سرکاری زبانوں کی حیثیت اختیار کر لی۔ دوسرے ان زبانوں میں مقامی ادب تخلیق ہوا اور وہ صنف فروغ پذیر ہوئی جسے ''رومانس'' کہا گیا۔ (97) تیسرے کلیسا کے استبداد اور علوم پر اس کے بلا شرکت غیرے قبضے کا یہ نتیجہ نکلا کہ ادب و فن عوام کی سطح تک پہنچ گئے۔ اس ادب کا بڑا حصہ محفوظ نہ رہ سکا لیکن جتنا حصہ بھی جدید دور تک پہنچا ہے وہ اس عہد کی ادبی تاریخ کی تعمیر نو اور پہچان کے لیے کافی ہے۔ اس سلسلے میں رومانس زبانوں اور

''رومانس'' کا بطور صنف ادب کے مختصر جائزہ لینا ضروری ہے۔

1- رومانس زبانیں:

''رومانس'' جیسا کہ باب اول میں ذکر کیا جا چکا ہے لفظ ''رومن'' سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں ''رومی'' یا ''روم'' سے تعلق رکھنے والا (98) اول اول یہ لفظ ان زبانوں کے لیے استعمال کیا جاتا تھا جو لاطینی سے مختلف تھیں لیکن اس سے مشتق تھیں۔ اس کے جدید تسلسل کی صورتیں تھیں۔ (99) ان میں اطالوی' رومانسین' فرانسیسی' ہسپانوی' سارڈینی وغیرہ اور ان کی صوبائی بولیاں شامل ہیں (100) یہ زبانیں کلاسیکل لاطینی کی بجائے بول چال کی لاطینی کی ان صورتوں سے نکلی ہیں جو قدیم رومی سلطنت اور رومی زبان بولنے والے خطوں میں رائج تھیں۔ کلاسیکی لاطینی کی بنیاد بھی اگرچہ تمام دوسری کلاسیکی اور معیاری زبانوں کی طرح بول چال کی لاطینی پر تھی لیکن تحریر اور گرائمر کے سانچوں میں ڈھلنے کے بعد اس میں ایک طرح کا انجماد آ گیا تھا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ دیگر تہذیبی اور تمدنی تبدیلیوں کی طرح بول چال کی لاطینی میں بھی تبدیلیاں آتی چلی گئیں اور اس پر مختلف خطوں میں رہنے والے لوگوں کی جداگانہ تہذیبی اور تمدنی خصوصیات اور حالات کا گہرا اثر پڑا۔

ابتدائی لاطینی صرف روم اور اس کے گرد و نواح میں بولی جاتی تھیں لیکن سلطنت روم کے پھیلنے کے ساتھ ساتھ لاطینی زبان بھی مشرقی' جنوبی اور مغربی یورپ کے علاقوں میں پھیلتی چلی گئی۔ ان مختلف علاقوں کے جداگانہ لسانی اور تہذیبی خصائص نے اس کو مختلف علاقوں میں مختلف طریقوں سے متاثر کیا' رومی سلطنت مکانی طور پر وسیع و عریض علاقے میں پھیلی ہوئی تھی' یورپ اور بحیرہ روم کے اردگرد کے علاقے جو ایک دوسرے سے دور تھے مختلف اوقات میں سلطنت روم کے تسلط میں داخل ہوئے تھے۔ لہٰذا لاطینی اور مقامی زبانوں کے درمیان اختلاط اور میل جول میں وسیع زمانی اور مکانی بعد تھا۔ اس طرح مقامی زبانیں نہ صرف مختلف ادوار کی بول چال کی

لاطینی سے متاثر ہوئیں بلکہ ان کے بولنے والوں نے مختلف طبقوں اور گروہوں کے لوگوں سے یہ زبان سیکھی اس طرح ان مختلف تاریخی' تہذیبی اور جغرافیائی عوامل کی وجہ سے مختلف علاقوں کی زبانوں میں فرق اور بعد پیدا ہوئے۔ وہ نہ صرف مختلف طریقوں اور جداگانہ حالات و اوقات میں پروان چڑھیں بلکہ ایک دوسرے سے بہت مختلف اور جدا بھی رہیں۔ صرف کلاسیکی لاطینی زبان' تحریری زبان ہونے کی وجہ سے اپنی وحدانی اور معیاری صورت میں رائج رہی۔ اس طرح کلاسیکی لاطینی کے ساتھ ساتھ مختلف علاقوں میں مختلف زبانیں رونما ہونے لگیں جو اول اول صرف بول چال میں استعمال ہونے والی بولیاں تھیں۔ (101)

رومی سلطنت کی شکست و ریخت اور مختلف علاقوں میں قومی ریاستوں کے قیام کے ساتھ ساتھ علاقائی تہذیب و تمدن اور علمی و فنی نشوونما کے نئے مرکز وجود میں آنے لگے جو زیادہ تر نئی سلطنتوں اور بادشاہتوں کے پایہ تخت تھے۔ جیسے پیرس اور لندن' اس طرح ان علاقوں اور مراکز کی بولیوں کو نیا رتبہ اور وقار حاصل ہوا اور یہ روز مرہ بول چال کے علاوہ تحریر اور تعلیم میں بھی استعمال ہونے لگیں۔ اگرچہ پھر بھی تمام اعلیٰ علمی' سائنسی اور ادبی کاوشوں اور کارناموں کے لیے صدیوں تک کلاسیکی لاطینی ہی زیر استعمال رہی لیکن آہستہ آہستہ نئے علاقوں میں نئی علاقائی زبانوں کو بھی اہمیت اور عروج حاصل ہونے لگا اور نویں صدی عیسوی کے بعد یہ زبانیں علاقائی ادب اور شعر و شاعری میں زیادہ سے زیادہ استعمال ہونے لگیں۔ اس طرح ان رومانوی زبانوں کو عروج حاصل ہوا۔ ان میں اطالوی' رومانین' فرانسیسی' ہسپانوی' پرتگالی' سارڈینی' پرووینکال اور ان کی صوبائی بولیاں شامل ہیں۔ (102)

ب - رومانس بطور صنف ادب:

رومانس اس صنف ادب کا نام بھی ہے جو فرانس میں وسطی دور (1150 - 1130ء) میں شروع ہوئی اور وہاں سے دوسری زبانوں میں پھیلی' یہ بنیادی طور پر

افسانوی ادب کی عوامی صورت تھی۔ اس کی خصوصیات میں تحیر، مبالغہ، پراسراریت، دورازکار واقعات اور ناقابل یقین قسم کی عینت پسندی شامل تھی۔ یہ نظم و نثر دونوں میں مہماتی، معجزانہ، جرات و بہادری کے رزمیہ اور ایپک یا نیم مذہبی نیم تخیلاتی کہانیوں پر مشتمل تھی۔ (103) اور رومانس زبانوں میں کہی اور لکھی جاتی تھی۔ موضوع اور ہیئت کے لحاظ سے یہ بڑی حد تک اردو میں داستان کی صنف سے مشابہ تھی (104) ان داستانوں کی بنیاد عوام میں مروج اور مقبول کہانیوں پر قائم تھی جو برس ہا برس سے لوگ کہتے اور گاتے چلے آئے تھے اس لیے اکثر ان کی متنوع شکلیں ہوتی تھیں اور ان میں سے اکثر کے مصنفین کا بھی علم نہیں ہے ابتداء میں رومانس منظوم ہوتے تھے کیونکہ اس طرح ان کو یاد رکھنے میں آسانی تھی سکاٹ جیمز کے الفاظ میں "لوگ مقامی زبانوں میں لکھتے اور گاتے تھے۔ جس بولی اور بحر میں پسند کرتے اپنے گیت گاتے، ہر طرف جیسا چاہیں ویسا ہی کرنے کی آزادی تھی۔ فطرت، جبلت، وجدان، ذوق اور بصیرت کی ودیعتی عمدگی، وہ خواص جن کے بغیر نہ کوئی تحسین ممکن ہے نہ جمالیاتی مسرت اور نہ ہی قابل قدر تنقید۔ انہیں بلاشبہ اذن عام تھا۔" (105)

یہ خواص نہ صرف رومانس کے خواص کی ترجمانی ہے بلکہ اس حقیقت کا بھی اظہار ہے کہ تنقید کی تاریخ میں اس دور کو رد کرنے والا نقاد بھی ان کا اعتراف کیے بغیر نہ رہ سکا۔

سب سے پہلے ان مصنفین اور شعراء نے جو لاطینی زبان اور گرائمر، فن خطاب اور منطق میں تعلیم یافتہ تھے مقامی شرفا اور اعلیٰ عہدیداروں کی تفنن طبع کے لیے مقامی زبانوں میں عشق و محبت، مہم جوئی، جرات مندی، شولری اور بے باکی کی داستانیں رقم کرنا شروع کیں یہ رجحان فرانس میں بارھویں صدی کے وسط سے شروع ہوا۔ اس وقت فرانس میں زیادہ تر مذہبی مینٹس کی کہانیوں اور ایپک کا رواج تھا لیکن ایسی کہانیوں کے مقاصد عموماً افادی ہوتے تھے۔ رومانس بطور صنف ادب ان

سے اس لیے بھی مختلف محسوس ہوئی کہ اس میں تحریر اور تخلیق کا کوئی خاص سیاسی' مذہبی یا افادی مقصد نہ تھا بلکہ اس میں کہانی اور افسانے کا مقصد ہی بالذات کہانی کہنا اور وہ مسرت تعجب اور حیرت تھی جس کی تحریک اس کے پڑھنے سے ہوتی تھی۔ (106)

بارھویں صدی عیسوی کے فرانس میں محبت' جرات اور مہم جوئی کے ان " رومانس" موضوعات کی مثالیں پہلی صدی عیسوی اور اس کے بعد یونان اور روم میں لکھی جانے والی عشق و محبت اور مہم جوئی کی کہانیوں میں بھی ملتی ہیں۔ کچھ موضوعات قرون وسطی کی لاطینی میں بھی ظاہر ہوئے۔ (107) لیکن یہ مماثلت صرف موضوعات تک ہے۔ مقامی زبانوں میں لکھے جانے والے "رومانس" رزمیہ نظموں سے بنیادی طور پر مختلف تھے' یونانی اور لاطینی تخلیقات کلاسیکیت کی بنیاد اور روح رواں ہیں۔ جبکہ " رومانس" رومانویت کا ماخذ ہے۔ "رومانس" نے اپنے موضوعات اور ان کے اظہار میں تخیل اور تحیّر کو وسیع پیمانے پر فروغ دیا' خیالی داستانوں کے تانے بانے بنے اور تاریخی اور نیم تاریخی کہانیوں کو بھی مقصدیت سے علیحدہ کر کے ان کو خوش منظر' دلکش اور دورازکار واقعات کے بیان کے لیے استعمال کیا' لہٰذا ڈاکٹر سہیل بخاری کا یہ خیال کچھ درست معلوم نہیں ہوتا کہ "یونان کے قدیم رومانوں میں جن کی ابتداء پہلی صدی عیسوی میں مجہول الماخذ مواد سے ہوتی ہے وہی تمام باتیں ملتی ہیں جو بعد کے رومانوں یا اردو داستانوں میں پائی جاتی ہیں۔" (108) دونوں بنیادی طور پر دو مختلف نقطہ ہائے نظر' مختلف دبستانوں مختلف تہذیبوں اور زبانوں کی نمائندگی کرتی ہیں' اس لحاظ سے یونانی و لاطینی نظموں کو "رومانس" قرار دینا تاریخی و تنقیدی لحاظ سے درست نہیں ہے' ان کے لیے درست تنقیدی و تاریخی اصطلاح "ایپک" ہے۔

اس دور میں لکھے جانے والے اہم رومانوں میں بیوولف (Beowolf) چانسن ڈی رولینڈ (The Chanson de Roland) نظم سڈ' نیبولنگ کی داستان

(Nibelungenlied) گلاب کا رومان (Roman de la Rose) ٹرائے کا رومان (Roman de Troie) ٹرستان، اکاسین اور نکولیٹ کی کہانیاں اور سر آرتھر کے متعلق داستانیں شامل ہیں ان میں سے کئی رومانوں کے مصنفین اور شعراء کے نام تاریخ کے پردے میں پنہاں ہیں۔ لیکن تخیل، تجسّس، محبت، جاں ستائی، اولوالعزمی، وفا و بے وفائی کی جو کہانیاں والہانہ اور عوامی پسند کے جذبے سے کہی گئی ہیں ایک نئے عہد کی داستان بیان کرتی ہیں۔

رومانس تحریروں نے ایک خاص بیانیہ ٹیکنیک کو جنم دیا۔ اولاً" رومانس صرف شعری صورت میں تھا لیکن بعد میں نثر میں بھی رائج ہو گیا۔ فرانس سے رومانس کا رواج سپین، جرمنی اور انگلستان پہنچا۔ پہلے پہل رومانس مستعار شدہ اور شاہ آرتھر کے متعلق کہانیوں تک محدود تھا۔ لیکن بعد ازاں مختلف مرحلوں سے گزرتا ہوا تمثیل اور ناول کے ابتدائی نقوش تک پہنچا۔ (109) ڈان کوئیک زوٹ" جس کو ادبی مورخ ناول کی اولین صورت قرار دیتے ہیں رومانس کی پیروڈی کے طور پر لکھا گیا تھا۔" پلگرام پراگرس" بھی رومانس سے متاثرہ تمثیل ہے۔ یہاں تک کہ سر والٹر سکاٹ بھی اپنے تاریخی ناولوں کو "رومانس" ہی کا نام دیتے ہیں۔ (110)

اس مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ "ازمنہ سیاہ" جیسا کہ سکاٹ جیمز کہتے ہیں ایک گھاٹی اور کھائی نہیں جو جدید اور قدیم کے درمیان حد فاصل ہے بلکہ ایک پل ہے جو ادب کی تاریخ کی تفہیم میں جدید اور قدیم کے درمیان رابطہ استوار کرتا ہے اور ہم مغربی یورپی ادبی تاریخ کو اس کی مدد سے ہی صحیح تناظر میں دیکھ سکتے ہیں۔ نشاۃ الثانیہ کی تحریک رومان کے اس غلبے کے خلاف ایک ردعمل تھی جس نے دوبارہ یونانی اور لاطینی کلاسیکی اقدار کے احیا کا کارنامہ سرانجام دیا۔ اور تخیل کو دوبارہ اصول و ضوابط کا پابند بنایا بلکہ ول ڈیورانٹ تو نشاۃ الثانیہ کو اس دور کا رد کہنے کی بجائے اس کی تکمیل قرار دیتا ہے اور لکھتا ہے کہ اس عہد سے "نشاۃ الثانیہ میں

داخل ہوتے ہوئے ہم ایک کلچر کی غیر یقینی طفولیت سے اس کی پر جوش و سرخوش نواجوانی کی طرف مراجعت کرتے ہیں جس میں کلاسیکی وقار اور وحشی قوت یکجا ہو گئیں " (111) اور جس نے "تہذیب کے اس ورثہ کی تجدید نو کی اور مزید بڑھا کر ہم تک پہنچایا۔" (112)

رومانویت کا تیسرا دور۔ تاریخی رومانویت

رومانویت کا تیسرا دور وہ دور ہے جس کو ہم نے تاریخی رومانویت کے نام سے معنون کیا ہے۔ یہ دور فن و فکر کی اس مخصوص تاریخی تحریک پر مشتمل ہے جو " یورپ اور امریکہ میں اٹھارویں صدی عیسوی کے آواخر اور انیسویں صدی کے آغاز میں واقع ہوئی۔" رومانویت کے کئی مورخ اس عہد کی فکری، عمرانی اور ادبی اہمیت کے پیش نظر صرف اس عہد کو ہی اصل رومانوی دور تسلیم کرتے ہیں۔ ان میں جیوفری تھرلے (113) اور ایلان روڈوے (114) کی مثال دی جا سکتی ہے جنہوں نے اس دور کی رومانویت کے ان اجزاء کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ جو تہذیبی اور تاریخی طور پر اسی زمانے سے مخصوص تھے اس عہد کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس نے نہ صرف رومانویت کو برتا بلکہ شعوری طور پر رومانویت کی بنیادی اقدار کو فروغ دینے کی کوشش بھی کی اور رومانویت کے فکری، تنقیدی، نفسیاتی اور فلسفیانہ مباحث و مطالعہ کی بنیاد رکھی۔

نشاۃ الثانیہ کی تحریک دراصل کلاسیکی قدروں اور معیاروں کے احیا کا دور تھا جس کے بعد تحریک اصلاح کلیسا اور روشن خیالی کی تحریکیں بھی یورپ میں فروغ پذیر رہیں۔ لیکن ان کے ساتھ ساتھ رومانوی اثرات رومانس داستانوں، کہانیوں، لوک شاعری اور رزمیہ نظموں اور غنائی گیتوں کی صورت میں رائج رہے آہستہ آہستہ نوکلاسیکی بندھنوں سے رومانوی بغاوت نے سر اٹھانا شروع کیا۔ (115) اور اٹھارویں صدی کے وسط سے اس دور کا آغاز ہوا جس کو ہم تاریخی رومانویت کہتے ہیں اس دور کے اصل تعین میں مورخین میں اختلاف پایا جاتا ہے لیکن اگر ہم یورپ کو بحیثیت

مجموعی دیکھیں تو یہ دور 1750 سے 1850 تک پھیلا ہوا ہے (116) اور ہم اسی وسعت کے پیش نظر اس کا مطالعہ کریں گے۔

اردو تنقید کے کچھ مورخین نے تاریخی رومانویت کی تحریک کے آغاز کا سہرا "روسو" (Gean- Jacques Rousseau 1712-78) کے سر باندھنے کی کوشش کی ہے' ان میں سب سے نمایاں ڈاکٹر محمد حسن ہیں جو اپنی کتاب "اردو ادب میں رومانوی تحریک" میں لکھتے ہیں۔

"روسو کی اس عظیم آواز کو رومانویت کا مطلع اول کہا جاتا ہے۔
'انسان آزاد پیدا ہوا ہے مگر جہاں دیکھو وہ پابہ زنجیر ہے'۔" (117)

اس کے بعد وہ مزید لکھتے ہیں۔

"لیکن روسو کا میدان سیاست اور عمرانیات سے آگے نہیں بڑھا'
ادب میں جدید رجحانات کی ابتدا بعد کے ادیبوں نے کی۔" (118)

ڈاکٹر محمد حسن کے ان اقتباسات کے ظاہر تضاد سے قطع نظر ان کے بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ روسو کے معاہدہ عمرانی سے رومانویت کا آغاز ہوا جبکہ ادب میں رومانویت کے رجحانات کی ابتدا اس دور کے بعد کے ادیبوں نے کی۔ گویا ہر صورت میں رومانویت کا آغا معاہدہ عمرانی' کے بعد ہوا۔ ڈاکٹر صاحب کے اسلوب کے تاثر اور روسو کی شخصیت کے حوالے سے اردو تنقید میں اس بیان کو حرف آخر اور حقیقت پر مبنی تسلیم کر لیا گیا' چنانچہ اس کا شکار ڈاکٹر انور سدید بھی ہوئے۔ اپنے مقالے "اردو ادب کی تحریکیں" میں لکھتے ہیں۔ "رومانیت کی ابتدا بالعموم ایک ایسے شخص سے منسوب ہوتی ہے جس کی ذہانت کو اس کے عہد نے تسلیم کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ اس کا نام "روسو" ہے۔" (119) اگرچہ انہوں نے اس بیان کے لیے کسی ذریعہ کا حوالہ نہیں دیا لیکن محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے یہ خیال ڈاکٹر محمد حسن نے سے ہی اخذ کیا ہے کیونکہ وہ ڈاکٹر محمد حسن کے مندرجہ بالا اقتباس میں شامل روسو کے خیال کو

تقریباً" ڈاکٹر محمد حسن کے الفاظ ہی میں تحریر کر دیتے ہیں۔ البتہ اس کے بعد وہ صفحہ 109 پر واضح طور پر لکھتے ہیں۔ "رومانیت کی تیسری تحریک روسو کے نظریات سے پیدا ہوئی۔" اور صفحہ نمبر 110 پر وہ اس میں مزید اضافہ یہ کہہ کے کر دیتے ہیں کہ "یورپ کی رومانی تحریک کا ایک اہم محرک انقلاب فرانس بھی تھا۔" اس کے بعد اس سے اگلے پراگراف میں یہ لکھ کر مزید تاریخی الجھاؤ پیدا کر دیتے ہیں کہ "مغرب میں رومانیت کی اس تحریک نے اپنا اثر و عمل سب سے پہلے جرمنی میں هرڈر کے ذریعے کیا۔" (120)

تاریخی لحاظ سے ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر انور سدید کے بیانات درست نہیں ہیں۔ روسو نے معاہدہ عمرانی 1762ء میں لکھا۔ اگر ہم کچھ عرصے کے لیے اس کے موضوع کو نظر انداز بھی کر لیں اور اس کی فوری اثر پذیری کو مان بھی لیں تو پھر بھی یہ حقیقت فراموش نہیں کی جا سکتی کہ اس وقت تک انگلستان میں رومانوی تحریک فروغ پذیر ہو چکی تھی، اور جرمنی میں بھی رومانویت کی تحریک کا آغاز ہو چکا تھا۔ مس فرسٹ کے مطابق رومانویت کی متوقع تبدیلیوں کے اولین ناقابل تردید شواہد نے اٹھارویں صدی کے وسط سے پہلے خود کو ظاہر کر دیا تھا اور اس اولین دور میں۔ یعنی 1770 - - 1740ء- یہ انگلستان تھا جو اس میں سب سے آگے تھا۔ (121) اس اقتباس میں مس فرسٹ کا اشارہ ینگ کی نظم "خیالات شب" (Night Thoughts - 1742)' اکنسائیڈ کی "تخیل کی مسرتیں" (Pleasures of Imagination - 1945) ہاروے کی "مقابر کے درمیان گیان" (Meditations among the Tombs 1746) گرے کا "ایک دیہاتی قبرستان میں لکھا ہوا مرثیہ" writlen in a Country Church Yard. (Elegy) میکفرسن کی "فنگال" (Fingal - 1762.) اور پرسی کی لوک گیت (1765. - Reliques) کی طرف ہے (122) ان تمام تحریروں خاص کر گرے اور پرسی کی نظموں نے انگلستان اور یورپ میں اس نئی تحریک اور اس کی مخصوص حسیت اور انداز کو

پھیلانے اور مقبول بنانے میں بڑا کردار ادا کیا۔ یہی نہیں بلکہ ان تخلیقات کے ساتھ ساتھ ینگ کی کتاب "طبع زاد تحریروں کے متعلق اظہار خیال" (Conectures on Orignial Composition.) نے اس نئی جمالیات کی نظریاتی بنیاد فراہم کرنے کی طرف قدم بڑھایا۔

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ تاریخی لحاظ سے "روسو" اور اس کے "معاہدہ عمرانی" کو رومانویت کا "مطلع اول" قرار دینا درست نہیں ہے، معاہدہ عمرانی معنوی لحاظ سے بھی رومانویت کا مطلع اول قرار نہیں پاتا، اس لیے کہ یہ تحریر ادبی نہیں بلکہ سیاسیات سے متعلق تھی جیسا کہ اس کے ذیلی عنوان سے ہی ظاہر ہے جو کہ مندرجہ ذیل تھا:

The Social Contract

or

The Principles of Political Right. (123)

اس کتاب میں "روسو" نے سیاسی اصولوں کو وضع کیا تھا........ اس نکتے سے بحث کا آغاز کر کے کہ عدم مساوات ناقابلِ گرواں (irreversible) حقیقت ہے روسو نے اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی کہ کسی بھی انسان کو کونسی شے دوسرے انسان کا تابع فرمان ہونے پر مجبور کرتی ہے یا وہ کون سا حق ہے جس سے ایک انسان دوسرے پر اختیار حاصل کرتا ہے اور اس نے یہ نتیجہ نکالا کہ صرف ایک ایسے معاہدہ ہی سے جو تمام افراد نے رضامندی سے اور آزادی سے تسلیم کیا ہو، ان میں سے ہر ایک اپنے آپ کو دوسرے تمام افراد سے پیوست کرنے پر تیار ہوتا ہے لیکن اس میں بھی وہ اپنی رائے اور رضا آزاد رکھتا ہے۔ (124) اسی سے اس نے اپنی "مجموعی رائے" "یا رضامندی" کا نظریہ وضع کیا۔ (125)

لہٰذا اس سے ہم دیکھتے ہیں کہ اس کا یہ مشہور جملہ کہ "انسان آزاد پیدا ہوا ہے مگر جہاں دیکھو وہ پابہ زنجیر ہے۔" گو بنیادی طور پر عمرانی طبقہ بندی پر ایک اعتراض

ہے، اور ایک نئے سیاسی فکر اور انداز کی نشاندھی کرتا ہے اور اس طرز فکر کا اثر بعد میں ضرور "تاریخ فکر" اور معاشرہ پر ہوا لیکن اس کی براہ راست ادبی تنقید کے طور پر شناخت مشکل ہے اور اس کو اس کے اصل متن سے جدا کر کے من پسند معنی پہنانے درست نہیں۔

جہاں تک تاریخ فکر میں روسو کی اہمیت کا تعلق ہے وہ مسلم ہے، وہ ایک ایسا سیاسی مفکر اور فلسفی تھا جس کی تحریروں نے بعد کے انقلابی راہنماؤں، فلسفیوں اور ادیبوں کو بھی متاثر کیا۔ وہ خود بھی اپنی تحریروں اور اسلوب و فکر کے لحاظ سے ایک رومانوی تھا، جہاں تک اس کی تحریروں کے عمومی انداز کا تعلق ہے اس کی انفرادیت، تخیل اور وجدان کی پرجوش حمایت، اس کا فطرت اور انسان کے تعلق پر اصرار اور اس کا انقلابی طرز فکر اس کو رومانویت پسندوں کی صف میں لاکھڑا کرتا ہے۔ وہ جس انسانی آزادی کے تصور کا داعی تھا وہ رومانویت نگاروں کے تصور کے بہت قریب تھا اور بعد کے ادیبوں کو اس کی تحریروں نے ضرور متاثر کیا، لیکن "رومانوی" تحریک اس کے معاہدہ عمرانی (اور دوسری تحریروں) سے پہلے ہی شروع ہو چکی تھی۔ لہٰذا اس کو رومانویت کا مطلع اول قرار دینا درست نہیں۔

تنقیدی نقطہ نظر سے بھی روسو کو رومانویت کی تاریخ میں جگہ دینا ممکن نظر نہیں آتا، رومانویت کے اکثر جدید مورخین نے نہ صرف روسو کی اولیت کو تسلیم نہیں کیا بلکہ تاریخ تنقید میں بھی اس کو کوئی اہم جگہ نہیں دی۔ رینی ویلک کے نزدیک "گو وہ فکر و ادب کی عمومی تاریخ میں بہت اہمیت رکھتا ہے لیکن صحیح معنوں میں مشکل ہی سے ادبی نقاد تھا۔" (126)

روسو کی واحد تنقیدی تحریر ڈرامہ کے متعلق ہے جس کا نام ہے "ڈی المبرٹ کے نام مکتوب - تھیئٹر کے بارے میں" "Letter to d' Alembert on the Theatre" یہ مضمون 1758 میں لکھا گیا اور یہ رومانوی ہونے کی بجائے واعظانہ

اور اخلاقی پندونصائح سے بھری ہوئی تحریر ہے۔ یہ خط جینوا میں تھیٹر شروع کرنے کی تجویز کے خلاف ہے اور اس میں روسو تھیٹر اور ڈرامے پر واعظانہ اور راہبوں کے دھرائے ہوئے الزامات لگا کر یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ ڈرامہ بے شک پیرس کے بے راہ اور عیاش لوگوں کے لیے درست ہو، یہ جینوا کے پاکیزہ اطوار لوگوں کے لیے سخت مضر ہے کیونکہ وہ ان کے اخلاق و کردار کو بگاڑ کر ان کو عیاشی، بداخلاقی اور بے راہ روی پر لگا دے گا۔ (127) ایسی تحریر اور خیالات کے پیش نظر روسو کو رومانویت کا مطلع اول قرار دینا ذرا مشکل ہے۔

یوں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ رومانویت کا آغاز 1740ء تک انگلستان میں واضح طور پر ہو چکا تھا، لیکن کیا رومانویت کی تحریک کے آغاز کے اثرات اس سے پہلے بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور سے پہلے کبھی اکا دکا تحریروں میں رومانویت کے انفرادی اثرات کی نشاندہی ممکن ہے۔ اگر ذرا اور پیچھے چلے جائیں تو شکسپیئر اور چاؤسر میں بھی رومانوی اثرات تلاش کیے جا سکتے ہیں، لیکن یہ لوگ حقیقی معنوں میں رومانوی تحریک کا حصہ نہیں تھے۔

تنقیدی طور پر تاریخی رومانویت کے آغاز کی بحث کی قدیم ترین تلاش پروفیسر روبرٹسن نے کی ہے جس کا خیال ہے کہ رومانویت کا اصل آغاز اٹلی میں ہوا۔ وہ اپنے اس مفروضے کی بنیاد اس نظریے پر استوار کرتے ہیں۔ ”تخلیقی تخیل کا وہ تصور جس کی مدد سے یورپ نے اپنے آپ کو سیوڈو۔ کلاسیکیت کے چنگل سے آزاد کیا اس نے درحقیقت اٹلی میں جنم لیا اور انگلینڈ اور جرمنی میں پورے شباب کو پہنچا۔“ (128)

لہٰذا وہ اٹھارویں صدی کی رومانویت کے آثار کی تلاش سولہویں اور سترھویں صدی کے اٹلی کی عقلیت اور کلاسیکیت پسندی میں کرتے ہیں۔ لیکن یہ انداز فکر پروانے کے خون کے لیے شمع کو قصور وار ٹھہرانے کی کوشش سے مماثل محسوس ہوتا ہے، ’آرکیڈیا‘ کی بنیاد کے جو بھی مقاصد ہوں (129) اصلاح زبان یا ترویج ادب، وہ

کلاسیکی ادبی اقدار کا حامل حلقہ تھا۔

گریوینا (1664 - 1718)

مورای توری (1672 - 1750)

کونٹی (1677 - 1749)

مارٹیلی (1665 - 1727)

اور کالیپو (1693 - 1762)

بنیادی طور پر اخلاق پرست کلاسیکی مفکر تھے۔ (130) جن کے ہاں محض تخیل کا ذکر ان کو رومانویت کے پیش رو بنانے کے لیے کافی نہیں کیونکہ ان مفکرین کے نزدیک تخیل بھی محض اعلیٰ تر حقائق کے ادراک کا آلہ اور "اوزار" تھا مقصود بالذات تخلیقی قوت نہیں تھی۔ ویکو (Giambattista Vico 1668 - - 1744) بھی جو تخیل کو زیادہ اہمیت اور آزادی دینے کا علمبردار ہے۔ "قدیم و جدید" کی بحث کا ایک حصہ تھا۔ البتہ رومانویت کی تحریک کے آغاز کے حوالے سے زیادہ اہم وہ ادبی بحث تھی جو ایک طرف لیپ زگ کے گوٹھشد (Gothsched 1700 - - 1766 Johan Christoph) اور دوسری طرف زیورچ کے بوڈمر (1698 - - 1783 Johan Jacob Bodmer) اور بریٹنگر (Jacob Brietinger 1701 - - 1776 Johan) کے درمیان اٹھارویں صدی کے چوتھے عشرے میں وجہ نزاع بنی اس جھگڑے کا جرمنی کی ادبی تاریخ پر گہرا اثر ہوا اس سے ہی ایک طرح سے جرمن ادبی ترقی کا آغاز ہوا۔ (131) اس میں باعث نزاع وہ بنیادی مسئلہ تھا جو رومانویت اور کلاسیکیت کے بنیادی اختلاف کی نشاندھی کرتا ہے۔ گوٹھشڈ ایک عقلیت پرست کلاسیکی تھا جو اس نظریے کا داعی تھا کہ مقررہ اور متعین اصولوں کو پیش نظر رکھ کر اعلیٰ ادب تخلیق کیا جا سکتا ہے (اور اس نے اپنی کتاب (132) میں 1730 میں فرانسیسی نو کلاسیکیت کے نظریات کو جرمنی میں پیش کیا) جب کہ اس کے مخالف اس بات کے قائل تھے کہ

ادب ایک "تحیراتی اور معجزاتی" تخلیق ہے۔ مختصراً" زیر بحث سوال یہ تھا کہ "فنی تخلیق" کے عمل میں عقلیت اور تخیل میں سے کس کو شریک برتر ہونا چاہیے۔
(133) 1740ء میں بوڈمر کی کتاب "شاعری میں تحیر کے عنصر پر بحث" کی اشاعت نے جرمن شاعری کو عقلیت کی حلقہ بگوشی سے آزاد کرنے کی طرف قدم بڑھایا' لسنگ اور ہرڈر کی تحریروں اور انگریزی شعراء کے ترجموں خاص کر شکسپئیر' ملٹن' پرسی اور ینگ کے تراجم نے بھی اس رجحان کو فروغ دیا اور اس طرح سے جرمنی میں رومانویت کا وہ مرحلہ شروع ہوا جو 1770ء سے 1790ء تک جاری رہا اور کلنجر کے 1776ء کے اسی نام کے ڈرامے کی وجہ سے جس کو سٹرم اینڈ ڈرینگ (Sturm Und Drang) یعنی "طوفان و بار" کا نام دیا گیا اس دور کو جدید مورخین انگریزی رومانویت کے آغاز کے دور (1740 -- 1770) کے ساتھ ملا کر پیش رومانویت (Pre-Romanticism) (134) کا نام بھی دیتے ہیں تا کہ رومانویت کے ان اولین مرحلوں کو بعد کی رومانویت کے عروج سے ممیز کیا جا سکے۔

"طوفان و بار" کی تحریک کی اہمیت اس بغاوت میں مضمر تھی جو اس نے ہر قسم کی پابندیوں کے خلاف شروع کی۔ اس میں ادبی' سیاسی اور سماجی سبھی قیود سے بغاوت شامل تھی (135) گوئٹے اور شلر کا نوجوانی کا کلام اس تحریک کا حصہ ہے اس تحریک نے ادب کو "خوش مذاقی" اور کلاسیکی پابندیوں سے آزاد کر کے ادیب و فنکار کی آزادیٔ اظہار اور اس کے تخیل اور جذبہ کی اولیت اور الوہیت پر زور دیا اور اس طرح سے یورپ میں نئی حسیت' فنی تخلیقات میں جذبہ و وجدان کی اہمیت اور ان کی بنیاد پر نئے ادبی و فنی امکانات کا دور شروع ہوا۔

اس تمام انقلابی عمل میں فرانس ابھی تک سب سے پیچھے تھا۔ اگرچہ اس وقت تک "روسو" کی تخلیقات چھپ چکی تھیں لیکن فرانسیسی ادب پر ان کا براہ راست کوئی اثر نہ پڑا فرانس ابھی تک کلاسیکیت کا اسیر تھا اور رومانویت کے دور میں

داخل ہونے کے لیے اس کو ابھی انیسویں صدی کا انتظار کرنا تھا' فرانس میں رومانویت صحیح معنوں میں وکٹر ہیوگو کے کراموبل 1827 اور ہرنانی 1830ء کے سٹیج ہونے سے شروع ہوئی' اگر اس کو مقدم بھی کریں تو مادام ڈی اسٹیل کے ڈی آلمانی 1813 سے پہلے لانا ممکن نہیں' لہٰذا اس پہلو سے بھی روسو کو رومانویت کا مطلع اول قرار نہیں دیا جا سکتا۔

یہاں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ گو رومانویت کے اولین آثار کا آغاز انگلستان میں ہوا لیکن اس کو پرجوش اور بے باکانہ اظہار جرمنی میں میسر آیا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ جہاں انگلستان اور اس سے بھی زیادہ فرانس میں ادبی روایت مستحکم تھی اور نو کلاسیکیت مضبوطی سے قدم جمائے ہوئے تھی۔ جرمنی اٹھارویں صدی کے آغاز میں یورپ کے تمام ممالک میں ادبی لحاظ سے پسماندہ ترین تھا (136) اٹھارویں صدی کے وسط تک وہ معاشی اور سیاسی لحاظ سے تعمیر نو کے مرحلوں سے گزر رہا تھا لہٰذا اس طرح رومانویت کو جرمنی میں ایک نو دریافت' تازہ' نئی اور زرخیز زمین میسر آئی جہاں اس کے اثرات نے تیزی سے قدم جمائے' اور اس طرح "طوفان و بار" کی تحریک جرمنی میں اس قدر زور پکڑ گئی کہ بعد میں فرانس اور یورپ میں یہی رومانویت کی مماثل قرار پائی۔ (137)

"طوفان و بار" کی تحریک میں ان نظریات کو عملی اظہار کا موقعہ ملا جن کو انگلستان کے رومانوی ادیبوں نے پیش کیا تھا۔ نوجوان گوئٹے اور شلر نے اپنی تخلیقات میں ان نظریات کا عملی اظہار کیا۔ طوفان و بار کے رومانوی تصورات کا محور "رجل عظیم یا رجل بے مثال" تھا۔ اس "نابغہ روز گار" کے جذبات و محسوسات اور تجربات کو آزاد اور بے قیود تخیل کی تخلیقی قوت کے ذریعے فن کی شکل میں پیش کرنا فنکار کا کام تھا۔ فنکار کی اولیت' تخیل کی بے قیود آزادی اور شدید جذبات کا بے محابا اظہار رومانویت کے ایسے تصورات تھے جو گوئٹے اور شلر کی تخلیقات کے ذریعے جرمنی اور

یورپ میں چھا گئے ورتھر 1774ء اور فاؤسٹ کے کردار اسی دور میں مقبول ہوئے۔ شلر کے ڈرامہ "لیٹرے" (The Robbers - 1781) کی مقبولیت نے ان رجحانات کو مزید پھیلایا۔ اسی دور میں کانٹ (Immanuel Kant 1724 - - 1804) کی تنقید عقل محض (1781ء) تنقید عقل عمل (1788ء) اور تنقید معیار 1790ء نے عقلیت اور روایت کے قدیم نظام فکر کو متزلزل کر دیا۔ (138) خاص کر اس کے کتاب "تنقید معیار" نے جمالیاتی تنقید کے اصولوں کو منضبط کرنے میں اہم کردار ادا کیا، اور ہارڈی سن کے خیال میں "اس کے بعد کی جمالیاتی تنقید براہ راست یا بالواسطہ اس کی اس تحریر کی مرہون منت ہے۔" (139) کانٹ نے تخیل کو تجربے سے آزاد کر کے جدا تشخص دیا (140) اس نے سب سے پہلے اس نظریے کو پیش کیا کہ "جمالیاتی علم دوسری طرح کے علوم مثلاً سائنس اور اخلاقیات وغیرہ سے اپنی نوعیت میں مختلف ہے۔" اور "اصطلاحات اور زور کلام کے اختلافات کے باوجود اس کی بنیادی تصورات مثلاً تخیل کی صناعی قوت، جمالیاتی شعبے کی بے مثالیت اور فن پاروں کی بے مقصدیت کو بیسویں صدی کے نقاد ابھی تک زیر بحث لا رہے ہیں۔" (141)

اس دور کے جرمن ادب و فلسفہ نے رومانویت کی فکری بنیادوں کو استوار کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ یہاں تک کہ طوفان و بار کی یہ تحریک ہی اکثر ممالک میں رومانویت کی نمائندہ قرار پائی۔

لیکن اس دور کے اختتام تک (1790ء) جرمنی میں رومانویت اپنے نئے روپ میں ظاہر ہو چکی تھی۔ اگرچہ اب گوئٹے عمر کے ساتھ ساتھ نوکلاسیکی انداز کی طرف مائل ہو چکا تھا۔ ادیبوں، فنکاروں اور مفکرین کے ایک نئے گروہ نے رومانویت کے تصور کو منظم کیا۔ ان میں "جینا گروپ" کے ادیب اور مفکر شامل ہیں جن میں شلیگل برادران (A.W. Schlegel 1767- 1845) (F.W. Schlgel 1772-1829) نو والیس (Novalis 1772-1801) اور شیلنگ (1775 -- 1854) وغیرہ شامل ہیں۔ اس گروہ

نے طوفان و بار کے نوخیز و پرجوش رومانوی تصورات کو اب ایک منظم نظام فکر کی صورت دی' ان کے ہاں رومانویت کی فکری بنیادیں اور فنی اظہار کے پیکروں کو استحکام ملا۔ اس گروپ نے رومانویت کے خارج کی بجائے داخلیت پر زور دیا۔ جذبہ کی اہمیت اور تخیل کی اولیت کے ساتھ ساتھ ایک غم انگیز داخلیت' الوھی ماورائیت اور ایک ہمہ گیر قسم کی صوفیانہ وسعت پذیری نے فروغ پایا۔ اس طرح سے انہوں نے فن اور شاعری کے مفہوم کو کائناتی وسعت دے دی اور اسے صرف طریق اظہار ہی نہیں ایک طریق فکر اور طریق زندگی بنا دیا۔

جینا گروپ کے بعد ہائیڈل برگ گروپ نے اس تصور کو مزید آگے بڑھایا لیکن اب جرمنی میں رومانویت کی تحریک میں کمی آنا شروع ہو گئی تھی' جرمنی میں اس وقت قوم پرستی کا ایک نیا شعور اور نوکلاسیکی روایت کا پھیلاؤ قدم جمانے لگا تھا۔ اس موقع پر اب انگلستان' جس نے پہلے جرمنی میں رومانویت کو مہمیز پہنچائی تھی دوبارہ آگے بڑھا اور اس تحریک کی قیادت کا علم اپنے ہاتھ میں لے لیا۔

جب جرمنی میں رومانویت اپنے عروج کی طرف گامزن تھی انگلستان میں اس کا اثرورسوخ پھیل رہا تھا۔ ولیم بلیک نے اپنی نظموں "معصومیت کے گیت" (1787 (Songs of Innocence اور تجربے کی گیت (Songs of Experience) میں امیجری کو ایک نئے انداز میں استعمال کر کے اظہار کے نئے طریق کی بنیاد ڈالی۔ اسی دور میں انگلستان میں رومانس داستانوں اور دہشتناک کہانیوں کی مقبولیت بھی زوروں پر تھی۔ لیکن انگلستان میں رومانویت کی تاریخ کا دستورالعمل اور سنگ میل ورڈز ورتھ (Willam Wordsworth) کا لریکل بیلاڈز (Lyrical Ballads) ہے۔ رومانویت کے مختلف رجحانات کو ورڈز ورتھ نے نہ صرف اپنی شاعری میں سمو کر ان کا عملی اظہار کرنے کی کوشش کی بلکہ 1800ء میں لکھے گئے اپنے دیباچے میں اپنے ان خیالات و تصورات کا ناقدانہ اظہار بھی کیا۔ اس عمل میں اس کو اپنے دوست اور انگلستان کی

رومانویت کے فلسفی اور نقاد کولرج کا تعاون بھی حاصل تھا۔ ورڈز ورتھ نے اٹھاویں صدی کی کلاسیکی انگریزی شاعری کے اسلوب اور ڈکشن کو مکمل طور پر رد کر دیا اور اس نے اصرار کیا کہ شاعری کی زبان کو عام فہم سادہ اور عوام کی زبان کے قریب تر ہونا چاہیے۔ اس کے نزدیک شاعری کا اصل موضوع قدرت اور فطرت کا اظہار ہے اور اس کو طاقت ور جذبات کے بے محابا تموج کا اظہار کرنا چاہئے۔ (142) ورڈزورتھ کے ان خیالات نے نئی اور کلاسیکی شاعری کے علمبرداروں کے درمیان وسیع بحث و مباحثہ کو فروغ دیا۔ اگرچہ ہم اب پس نظری میں محسوس کرتے ہیں کہ ورڈز روتھ خود بھی پوری طرح اپنے نظریے پر کاربند نہیں رہے اور اسکی اپنی شاعری میں بھی (خاص کر ان مقامات پر جہاں وہ گہرے خیالات و تصورات کے ابلاغ کی کوشش کرتا ہے۔) اس کی زبان اکثر بول چال کی زبان سے بہت دور ہے۔ مثلاً اس کی نظمیں Excursion The اور The Prelude جو اس کی شاعری کی بہترین مثالیں ہیں لیکن پھر بھی اس کے ان نظریات نے انگلستان میں رومانویت کے تصور کے فروغ اور اس کے اہم مباحث کے پھیلانے میں بنیادی کردار ادا کیا۔

ورڈز ورتھ کے دوست، رفیق کار اور اپنے دور کے اپنچی مفکر سیموئل ٹیلر کالرج کو (Samuel Taylor Coleridge 1772 - 1834) رومانویت کا فلسفی اور معنی پرداز کہا گیا ہے۔ سینٹس بری تو اسے ارسطو اور لون جائی نس کے ساتھ تاریخ کا عظیم ترین نقاد تسلیم کرتا ہے۔ (143) اور اس کی کتاب بائیو گرافیا لٹریریا (1817 Biographia Literaria) کو تنقید کی اہم ترین کتابوں میں شامل کرتا ہے۔ کولرج کے تنقیدی تصورات جدید نقادوں میں بہت مقبول رہے ہیں۔ خاص کر اس کا تضادات کی مفاہمت کا اصول، اس کی تخیل کی تعریف اور تخیل اور تصور کے فرق کی نشاندہی، اس کا نامیاتی وحدت کا نظریہ اور اس کا سمبل اور ایلگوری میں فرق (144) بار بار جدید نقادوں کی توجہ اپنے طرف مبذول کرتے ہیں۔ لیکن رینی ویلک کے خیال میں کالرج

اتنی اہمیت کا حامل نہیں کیونکہ ''اگر ہم بین الاقوامی تناظر میں کانٹ' شلر' شیلنگ' شلیگل برادران' جین پال اور سولجر اور دوسروں کے تازہ مطالعہ کے بعد اس پر نظر دوڑائیں تو ہم اس کے متعلق کافی کم تر اندازے پر پہنچتے ہیں۔'' (145) ویلک کا یہ بھی خیال ہے کہ کولرج کے زیادہ تر خیالات و تصورات دوسرے ادیبوں خاص کر جرمن مفکرین اور رومانویت پسندوں سے مستعار ہیں اور وہ اپنی خرابی صحت' افیون کی عادت اور کمزور یاداشت کے باعث اپنے ان ذریعوں کے حوالے نہیں دے سکا جہاں سے اس نے یہ خیالات اخذ کیے ہیں۔ (146) ویلک کی اس رائے کے باوجود کولرج کے بحیثیت نقاد ایک بلند تر مرتبے سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس نے انگریزی ادب میں سب سے پہلے تنقید' فلسفے اور مابعد الطبعیات کو باہم مربوط کیا اور فنی تنقید' خاص کر رومانوی فنی تنقید کو وہ گہرائی اور وسعت دی جس کے باعث وہ کائنات کے بدلتے ہوئے مفہوم کے پیش نظر نئے معنی اور نئے مفاہیم کے ادراک اور ابلاغ پر قادر ہوئی' اس کی یہ اولیت اپنی جگہ قائم ہے کالرج نے شاعری میں بھی ماورائیت اور فوق الفطرت عناصر کو روشناس کرایا' اس کی نظمیں قدیم ملاح (Ancient Mariner) اور قبلائی خاں اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔ کولرج نے رومانویت نگاروں کے پسندیدہ موضوع ''تخیل'' کا تجزیہ پیش کیا' اس نے تخیل (Imagination) اور تصور (Fancy) (148) میں امتیاز برتا کولرج کے نزدیک تصور دیکھے ہوئے اور مشاہدہ کیے ہوئے حقائق کو ان کی عدم موجودگی میں دوبارہ ذہن میں لانے کا عمل ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ تصور کا ترجمہ وہم کرتے ہیں جو ان کے الفاظ میں ''قانون ارتباط اشیاء کے تحت تیار شدہ مواد حافظے سے حاصل کر کے تصویر کی خارجی سطح تیار کرتی ہے۔'' (150) جبکہ تخیل اس سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ وہ تخلیقی قوت ہے جو مختلف اشیا اور صفات اشیاء کے مابین امتیاز کر کے ان میں ایک ربط بھی پیدا کرتا ہے اور ان کو نئی ترتیب دے کر ایک نئی تخلیق بھی وجود میں لا سکتا ہے اور ادراک حقیقت کا

ذریعہ بھی ہو سکتا ہے۔

کولرج سے پہلے بھی رومانویت پسندوں نے تخیل کی تخلیقی قوت پر زور دیا تھا۔ "بلیک تخلیقی تخیل کو اولین بلکہ واحد حقیقت خیال کرتا تھا۔" (151) کولرج نے اس تصور کو نفسیاتی بنیاد فراہم کی کولرج کے نزدیک تخیل ایک ایسی تخلیقی قوت ہے جس کے ذریعے انسانی ذہن اوراک کی ایک نئی دنیا وجود پذیر کر لیتا ہے۔ (152) یہ عمل تصور کے عمل سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ یہ مختلف خیالات و تصورات، حقائق و محسوسات وغیرہ کو یکجا کر کے، نئی ترتیب دے کر اپنی حدت سے ڈھال کر نئی تخلیق اور نئی حقیقت وجود میں لاتا ہے۔ کولرج نے اس عمل کے لیے ایک نیا لفظ وضع کیا ہے وہ اس کے لیے (Esemplastic) کا لفظ استعمال کرتا ہے اس کا کہنا ہے کہ انگریزی میں یہ لفظ موجود نہیں تھا اور اس نے خود اسے یونانی زبان سے اخذ کر کے بنایا ہے۔ تاکہ اس کے مفہوم کو صحیح طور پر ادا کر سکے۔ (153) اس کے معنی ہیں۔ ڈھالنا یا ڈھال کر ایک بنانا اور ملا دینا اس لفظ سے کولرج تخیل کے اس مفہوم کو بیان کرنا چاہتا تھا کہ یہ "کائنات میں وحدت کے حصول کا ایک آلہ ہے۔" (154) یعنی یہ مختلف تصورات اور خیالات کی اکائیوں کو ڈھال کر اور ملا کر انہیں ایک نئی صورت دیتا ہے۔ (155) اور پھر وجدان کی بصیرت سے اس کو ایک نیا مفہوم بھی عطا کرتا ہے۔

ورڈز ورتھ اور کولرج کا دور انگریزی رومانویت کے عروج کا دور ہے اٹھارویں صدی کا ربع اول اس لحاظ سے نہایت اہم تھا کہ اس دور میں ورڈز ورتھ اور کولرج کے علاوہ کیٹس، شیلے اور بائرن جیسے اہم رومانوی شاعروں نے رومانوی شاعری کو فروغ دیا، لیکن کیٹس (1821)، شیلے (1822) اور بائرن (1824) کی وفات کے ساتھ ہی انگریزی رومانویت اپنے عروج پر پہنچ کر روبہ زوال ہو چکی تھی اور وہ دور شروع ہو رہا تھا جس کو مورخ پس رومانویت (Post Romanticism) کے نام سے پکارتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ نئی ادبی تحریکیں بھی شاعری میں داخل ہونے لگیں لیکن رومانویت کے

اثرات انیسویں صدی کے آخر تک جاری رہے' لہٰذا یہ دور اسی رومانویت کے تسلسل کا دور تھا اس کو نئی رومانوی تحریک قرار دینا درست نہیں جیسا کہ ڈاکٹر انور سدید نے اپنی کتاب میں کیا ہے۔ (156)

عین اس وقت جب انگریزی رومانویت اپنے عروج پر پہنچ چکی تھی فرانس میں رومانویت ابھی بیدار ہو رہی تھی' مادام ڈی اسٹیل (1817 - 1766) کی کتاب ڈی لے آلمانی (De l' Allemagne) (جو جلا وطنی میں لکھی گئی اور پہلے برطانیہ میں شائع ہوئی) جب جرمن "طوفان و بار" تحریک کے خیالات و تصورات لے کر فرانس میں وارد ہوئی' اس وقت تک فرانس سیاسی طور پر انقلاب فرانس اور اس کے اثرات کے نیچے کراہ رہا تھا۔ نپولین اور اس کی جنگوں نے ادبی و علمی عمل کو دبا رکھا تھا اور نو کلاسیکی روایت پسندی اور "خوش مذاقی" ادب کے میدان پر محیط تھی۔ (157) جس وقت جرمنی اور انگستان رومانویت کے دوش پر سوار نئی دنیا میں محو پرواز تھے فرانس ابھی عقلیت اور قدامت پسندی کی آماج گاہ تھا لہٰذا مادام ڈی اسٹیل کی اس کتاب کو اور اس کے خیالات کو مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا (گو یہ کتاب فرانس میں 1810 میں طبع ہو چکی تھی لیکن اس پر پابندی لگا دی گئی تھی) لیکن نپولین کی شکست اور انگلستان کی فتح نے بند دروازوں کو کھول دیا اور اس کی مقبولیت چاروں طرف پھیل گئی' اس دوران جرمن اور انگریزی شعراء کی مقبولیت نے بھی فرانس میں رومانویت کے اثرات کو تقویت پہنچائی۔ لیمرٹین' وکٹر ہیوگو اور وگنی کی غنائیہ شاعری نے اس دوران رومانویت کو فروغ دیا لیکن فرانس میں اصل رومانوی بغاوت وکٹر ہیوگو کے ڈرامہ کرامویل 1827ء اور اس کے دیباچے سے شروع ہوئی جب اس نے اتحاد ثلاثہ کے خلاف علم بغاوت بلند کیا اور یہ بغاوت اس کے ڈرامے ہرنانی (Harnani 1830) کی کامیابی سے اپنی منزل پر پہنچ گئی۔ اس کے ساتھ ہی فرانس میں ڈرامہ کلاسیکی بندھنوں سے آزادی حاصل کر سکا اور فرانس میں رومانویت کا دور دورہ شروع ہوا' مس فرسٹ

کے الفاظ میں "1830ء میں ہرنانی کی جنگ رومانویت کی یورپی فتح کا آخری عظیم سنگ میل ہے۔" (158)

اس کے ساتھ ہی یورپ میں ہم رومانویت کے عروج اور ارتقاء کی کہانی کے اختتام پر پہنچتے ہیں۔ اس وقت تک رومانویت یورپ کی عظیم زبانوں اور تہذیبوں میں اپنے قدم مضبوطی سے جما چکی تھی اور اس کے اثرات ادب میں لازوال اور مستحکم مقام حاصل کر چکے تھے۔ اگرچہ تاریخ جدلیت کے اصول کے تحت رومانویت کی افراط کے بعد اب دوبارہ ادب میں نو کلاسیکی مزاج اور توازن جگہ پا رہا تھا مگر جذبہ و تخیل کے جو چشمے رومانویت نے فکر و وجدان کی چٹانوں سے جاری کر دیئے تھے اب ہمیشہ کے لیے انسانی تہذیب کا حصہ بن گئے تھے اسی لیے انیسویں صدی کے آخری نصف اور بیسویں صدی میں جتنی بھی نئی ادبی و فکری تحریکیں شروع ہوئیں ان کا کسی نہ کسی طرح سے رومانویت سے ضرور تعلق رہا ہے۔ دراصل جدید دور میں رومانویت محض ایک ادبی تحریک ہی نہیں جدید تہذیب و تمدن کا ایک حصہ بن گئی ہے۔ اور رومانویت کے عناصر جدید فکر و تہذیب میں اس طرح سے شامل ہو گئے ہیں کہ جیوفری تھرلے کے نزدیک اس الجھن اور مشکل (Predicament) کی تفہیم کے لیے مکمل حالات تہذیبی، لسانی، سیاسی، سماجی، معاشی، فلسفیانہ مذہبی۔ کے بیان سے کم تر کوئی بھی چیز حقیقتاً کافی نہیں۔ (159) یہاں تک کہ جدید دور کی "حقیقت پسندی بھی رومانوی حدود میں شامل ہے۔" کیونکہ اس کی بنیاد بھی "رومانویت" ہی کی نفی پر ہے۔ (160)

باب سوم

اردو ادب میں رومانویت اور رومانوی تحریک

تمدنی اور کلاسیکی پس منظر

مغربی یورپ کے ادب کو کلاسیکیت اور رومانویت کی جدلیت میں دیکھنے اور جانچنے کا جو تناظر گزشتہ ابواب میں پیش کیا گیا ہے اور اس کا انسانی فکر کے ارتقا اور تغیر کی مابعدالطبیعاتی بنیادوں سے جو تعلق ظاہر کیا گیا ہے کیا اس کا کوئی نشان یا سراغ اردو ادب کی تاریخ و ارتقا میں بھی پایا جاتا ہے؟ اس ضمن میں جب ہم اردو ادب کی تاریخوں کا جائزہ لیتے ہیں تو عموماً" ہمیں مایوسی ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب کی زیادہ تر تاریخیں اور جائزے ظاہری اور گزرتے ہوئے واقعات کے بیان' ادیبوں کے حالات اور ادبی مظاہر کے بیان و شمار تک ہی محدود ہیں۔ کچھ مورخین اور ناقدین نے یقیناً اردو ادب کو اس کے سیاسی و سماجی پس منظر میں دیکھنے اور مختلف ادبی مظاہر کی سیاسی' معاشرتی یا عمرانی تعبیر کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان کے ہاں بھی ادبی تخلیقات کے تجزیہ و تنقید کے دروان رومانویت کا دھارا ظاہری واقعات کے بیان کے نیچے ہی مخفی رہا ہے۔ شاید اس کی ایک وجہ تو وہی ہے جس کے باعث زیادہ تر اردو لغات میں لفظ رومان کا ذکر تک نہیں ہے (1) یعنی یہ تاثر کہ یہ لفظ ہی "غیر ثقہ" ہے۔ اردو تنقید و تاریخ پر ثقاہت کا یہ بوجھ اس قدر حاوی ہے کہ اردو کے اکثر مورخین یہاں تک کہ شیفتہ حالی اور آزاد بھی نظیر اکبر آبادی جیسے عوامی شاعر کو مسلمہ شاعروں میں شمار کرنے سے گریزاں نظر آتے ہیں۔

ثقہ اور غیر ثقہ ہونے کا معیار دراصل مروجہ اخلاقی معیاروں سے ادب کو جانچنے کا پیمانہ ہے جو کہ کلاسیکی ادبی قدروں ------ تناسب' توازن ہم آہنگی' تطبیق اور عقلیت --- کا شاخسانہ ہے۔ برصغیر میں اردو ادب دراصل شدید اور ہمہ گیر کلاسیکی

عوامل کے زیر اثر پروان چڑھا ہے۔ ان عوامل نے برصغیر میں اردو کے مزاج میں کلاسیکیت کی اقدار کو پختہ اور منضبط کرنے میں نہایت اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان عوامل میں سب سے پہلا اثر جغرافیائی ہے یعنی وہ خطہ زمین جس میں اردو زبان و ادب نے نشوونما پائی' دوسرا اردو زبان کا ادبی و ذہنی پس منظر یعنی فارسی زبان و ادب کا ہمہ گیر اثر اور تیسرے تاریخی زمان و مکاں یعنی ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کا دور زوال جس میں اردو ادب نے فروغ پایا۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں ان عوامل کا مختصر سا جائزہ لیا جائے۔

ڈاکٹر صادق ہندوستان میں قرون وسطیٰ کے دور کی تہذیب کو "ساکن تہذیب" (2) کہہ کر پکارتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ قرونِ اولیٰ اور ازمنۂ قدیم کی ہندوستان کی تمام تر تہذیب "ساکن تہذیب" ہی رہی ہے۔ ڈاکٹر صادق ساکن تہذیب کی یہ تعریف کرتے ہیں "ایک غیر ترقی پذیر معاشرے میں لوگوں کی نگاہیں ہمیشہ ماضی پر لگی رہتی ہیں کیونکہ تکمیل کے معیار وہیں سے ملتے ہیں۔" (3) ماضی کے ہند میں قرون وسطیٰ کے انسان کی جو تعریف انہوں نے کی ہے اس کو سارے کلاسیکل دور کی تعریف کے طور پر لیا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں: "ماضی کا انسان خوش تھا کیونکہ دوسرے لوگ محنت کر چکے تھے اور وہ ان کی مشقت سے فائدہ اٹھا رہا تھا' یہ مسلمہ نظریہ تھا کہ دنیا عرصہ دراز پہلے پوری طرح تکمیل پذیر ہو چکی تھی۔ یہ یقین کر لیا گیا تھا کہ فن و ادب' مذہب اور خانگی زندگی میں قدما راہنمائی کے اٹل اصول چھوڑ گئے تھے اور پس آمد نسلوں کے لیے صرف یہی رہ گیا تھا کہ وہ ان کا اقتدا کریں اور اپنے بعد اس عظیم الشان ورثہ کو آنے والی نسلوں کے لیے عین اسی حالت میں چھوڑ جائیں جس میں وہ ان تک پہنچا تھا۔" (4)

یہ تعریف ہندوستان کی قدیم تہذیب و تمدن کو بھی احسن طور پر بیان کر دیتی ہے۔ برصغیر شاید دنیا میں "ساکن تہذیب" کی انتہائی شدید تصویر پیش کرتا ہے۔ یہ

برصغیر ایک ایسی دنیا ہے جس کے بارے میں لی بان نے لکھا ہے "شکل ظاہری کے لحاظ سے ہندوستان بجائے خود ایک دنیا ہے۔ ایک طرف تو عالی شان دیواریں پہاڑوں کی ہیں جن سے پار ہونا محال معلوم ہوتا ہے اور دوسری طرف سمندر کی موجیں ہیں جو اسے تین طرف سے گھیرے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ فطرت نے اس ملک کو ہمیشہ کے لیے تمام دنیا سے علیحدہ کر دیا ہے۔ اس کی حدود پر غور کرنے سے ثابت ہوتا ہے کہ اس سرزمین نے ایک خاص تمدن پیدا کیا ہے جو مٹائے نہیں مٹتا" (5) یہ تمدن جو ان مٹ ہے اس کے ساکن ہونے کی انتہا یہ ہے کہ ہندو معاشرے میں تاریخ نویسی کے فن کا جو معاشرے کی ترقی و ارتقا کا ایک ریکارڈ ہوتا ہے، وجود ہی نہیں تھا۔ البیرونی کے مطابق "ہندو واقعات کی تاریخی ترتیب کی طرف زیادہ توجہ نہیں دیتے وہ واقعات کو زمانی ترتیب سے بتانے میں بہت لاپرواہی سے کام لیتے ہیں اور جب ان سے واقعات بتانے پر اصرار کیا جاتا ہے اور ان کو پتہ نہیں چلتا کہ کیا کہیں وہ ہمیشہ داستان سرائی شروع کر دیتے ہیں۔" (6) اس بات کا اعتراف ڈاکٹر موجمدار نے بھی کیا ہے جس کے مطابق "ہندی تمدن کا ایک بہت شدید نقص جس کی کوئی عقلی توجیہہ نہیں ہو سکتی ہندوؤں کا تاریخ نویسی سے احتراز ہے۔" (7) دراصل ہندی تمدن میں تاریخی تناظر کی کمی اس تہذیب و تمدن کے ساکن ہونے کا ہی نتیجہ ہے جس تمدن میں تبدیلی و ارتقا ممکن ہی نہ ہو وہاں تاریخی تناظر بے معنی رہ جاتا ہے۔ اسی وجہ سے لی بان لکھتا ہے کہ "قدیم ہند کی کوئی تاریخ ہی نہیں ہے..... ان کی کتابوں میں مطلق تاریخی واقعات درج نہیں ہیں علاوہ چند مذہبی کتابوں کے جن میں بعض تاریخی واقعات کہانیوں اور حکایات کے اندر دفن ہیں قدیم ہند کے حالات کا معلوم کرنا اسی قدر مشکل ہے جتنا کہ اس خیالی جزیرہ اٹلانٹس کا جو بقول افلاطون انقلاب ارضی کی وجہ سے تباہ ہو گیا تھا۔" (8)

برصغیر میں اس ساکن تہذیب کے وجود میں آنے کی چند در چند وجوہات

گو ایک دوسرے کو مختلف طریقوں سے متاثر کرتے رہے۔" (18) لیکن ہندوستانی معاشرے کا بنیادی جمود نہ ٹوٹ سکا۔

تاریخی عوامل اور تمدنی مماثلتوں کے پیش نظر خیال کیا جا سکتا ہے کہ ہندو مسلمان کلچر کے تصادم اور ٹکراؤ سے ہندوستان میں جنم لینے والی تہذیب کو وہ مہمیز مل سکتی تھی (19) جس سے ایک نئے طاقت ور اور فروغ پذیر تمدن کی بنیاد پڑ سکتی تھی۔ یورپ میں یہی واقعہ ظہور پذیر ہوا اور وہاں اسلامی اثرات کے ردعمل کے طور پر اس نئے اور جدید دور کا آغاز ہوا جو آج کے بین الاقوامی یورپی تمدن کی بنیاد بنا۔ لیکن ہندوستان میں ایسا نہ ہوا۔ شروع شروع میں یقیناً دونوں تمدنوں کے عمل اور ردعمل سے ایک نئے انداز فکر و احساس کی بنیاد پڑی' صوفیا کی تحریکیں' بھگتی تحریک اور جنوبی ہند میں دکنی ادب کی تحریک اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔ اس کے علاوہ فنون' طرز تعمیر' نظام حکومت اور رہن سہن میں مسلمانوں نے ہندو معاشرے کو متاثر کیا اور اس سے متاثر بھی ہوئے۔ اردو زبان کی بنیاد اور آغاز بھی اسی عمل اور ردعمل کا نتیجہ ہے۔ لیکن اس اثر پزیری و اثر رسانی کی باوجود دونوں تمدن گھل مل نہ سکے اور جلد ہی دونوں میں خود تحفظ کا ردعمل شروع ہو گیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ مغربی یورپ کے برعکس کہ جہاں اسلامی اثرات پہنچے تو وہ اس وقت اپنے ابتدائی تشکیلی دور سے گزر رہا تھا۔ جب مسلمان ہندوستان میں آئے تو ہندوستانی تمدن نہایت پختہ اور ترقی یافتہ تھا اور اس کا ساکن مزاج راسخ ہو چکا تھا۔ جبکہ اسلامی تمدن بھی اس وقت تک ایران کے زیر اثر نہایت پختہ ہو چکا تھا۔ لہٰذا ابتدائی میل جول کے بعد دونوں میں حفظ ماتقدم کے طور پر ردعمل کی تحریکیں پیدا ہو گئیں۔ سرجان مارشل نے ان دونوں تمدنوں کے ملاپ کا ان الفاظ میں ذکر کیا ہے "بنی نوع انسان کی تاریخ میں بہت کم ایسا نظارہ دیکھنے میں آیا ہے کہ ایسی دو تہذیبیں جو اس قدر وسیع اور اس قدر ترقی یافتہ ہوں لیکن اس قدر شدت سے مختلف ہوں جیسی کہ محمڈن اور ہندو قریب آئیں اور آپس میں گھلیں

ملیں۔ وہ تضادات جو ان میں موجود تھے' وہ وسیع اختلافات جو ان کے تمدن اور مذہب میں ہویدا تھے ان کے تصادم کی تاریخ کو خاص طور پر سبق آموز بنا دیتے ہیں۔" (20) یہی وجہ ہے کہ صدیوں کے میل جول کے باوجود دونوں تمدن تیل اور پانی کی طرح جدا جدا ہی رہے۔

ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد اور ہندوستانی معاشرے پر ان کے اثرات ی ایک پیداوار اردو زبان ہے۔ اس زبان کے ادب نے مسلمانوں کے زیر اثر تشکیل پذیر ہونا شروع کیا۔ آغاز میں اس ادب نے مقامی ماحول اور ادبی روایات سے متاثر ہو کر مقامی رجحانات کو زیادہ جگہ دینا شروع کی اور ابتدائی تشکیلی دور کے اردو ادب کا برصغیر کی دھرتی اور ماحول سے گہرا تعلق استوار ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ صوفیا کی تحریک اور بھگتی تحریک کی شاعری اس کی مثالیں ہیں۔ پنجاب' گجرات' دکن اور شمالی ہند کے ابتدائی ادوار کے شعرا نے مقامی اور ہندی روایت کا اتباع کیا اور مقامی زبان کے ساتھ ساتھ مقامی ماحول' مقامی پس منظر' مقامی فنی و شعری روایات' تشبیہوں' استعاروں امیجری' اساطیر و ہیئت کا استعمال کیا لیکن جونہی اس روایت نے جڑ پکڑنی شروع کی اس کے خلاف ردعمل شروع ہو گیا' فارسی اثرات نے مقامی اور ہندی اثرات کی جگہ لینی شروع کر دی' اور تھوڑے ہی عرصے میں اصلاح زبان کی تحریک نے اردو شاعری و ادب کو فارسی کے تابع کر دیا' یہاں تک کہ یہ صورت پیدا ہوئی کہ اردو شاعری سے مقامی اثرات ہی غائب ہو گئے ' جیسا کہ ڈاکٹر صادق کہتے ہیں۔ " قرون وسطی کی اردو شاعری ---- جیسا کہ ہماری غدر سے پہلے کی شاعری کو عموماً" کہا جاتا ہے۔ مقامی پیداوار نہیں ہے۔" (21) اس بات کو وہ ان الفاظ میں مزید واضح کرتے ہیں۔ "قدیم اردو شاعری فارسی کے زیر اثر پروان چڑھی۔" اور کیونکہ اردو کے اولین شاعر فارسی کے شاعر بھی تھے۔ "لہذا جب فارسی زبان کے زوال کے ساتھ ساتھ انہوں نے فارسی سے اردو کا رخ کیا تو انہوں نے فارسی شاعری کے تمام تر

نقوش کو عملاً اس میں پیوند کر دیا' اردو کلاسیکی شاعری کے تمام موضوعات' اس کی ہیئت اس کی بحریں' اس کی امیجری اور اس کے زبان و گفتگو کے انداز تمام تر فارسی ہیں۔ لہٰذا اردو شاعری خارجی اور غیر فطری ہے۔ اپنی پیدائش کے ملک کے ساتھ اس کے تعلقات بہت کمزور ہیں' چند بحریں' مٹھی بھر ہندی الفاظ گاہے گاہے ہندی زندگی و پس منظر کے حوالے جن کو اصلاح پسندوں نے' جو مقامی اثرات کے ہمیشہ خلاف تھے' نامناسب اور غیر ثقہ کہہ کر رد کر دیا' لہٰذا اردو شاعری ایک نئی زبان اور نئے ماحول میں فارسی شاعری ہی کا تواتر ہے.....'' (22) مزید وضاحت کے لیے ڈاکٹر صادق یہ حوالہ بھی دیتے ہیں کہ جس دور کی فارسی شاعر کا اثر اردو پر پڑا وہ بھی فرسودہ دور کی شاعری تھی۔ وہ لکھتے ہیں:

''یہ جاننا بھی اتنا ہی اہم ہے کہ اردو شاعری اس وقت فارسی شاعری کے زیر اثر آئی جبکہ آخرالذکر فرسودگی کا شکار ہو چکی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ ہماری شاعری اپنے آغاز ہی سے تنگ دامانی اور مصنوعی پن سے آلودہ ہو گئی تھی......'' (23)

فارسی کے ان اثرات کا یہ نتیجہ نکلا کہ اپنے تشکیلی دور سے ہی اردو شاعری اور ادب فارسی کلاسیکی اثرات کے زیر اثر پروان چڑھا۔ لہٰذا اس میں غیر مقامی اثرات کی کثرت اور مشاہدہ کی کمی ہی نہیں اور بھی بہت سے کلاسیکی فارسی اثرات داخل ہو گئے اور ایک غیر فطری ادبی روایت وجود میں آ گئی' جس کے ہیئت' موضوع اور انداز بیان سب خارجی ہیں۔ اردو شاعری کے محبوب کی صنف نہایت مشکوک ہے' اس کے دریا' پہاڑ' پرندے' مناظر' اسمائے رجال سب ہندوستان سے باہر کے ہیں' اس کی بحریں اور علم عروج و بیان سب فارسی اور عربی ہیں۔ لہٰذا مصنوعی زبان' مستعار امیجری اور خارجی ہیئت کے ساتھ بلکہ ان کے نتیجہ میں اس میں ذاتی اور انفرادی اظہار بیان اور براہ راست مشاہدہ زندگی کی بہت کمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رام بابو سکسینہ نے اردو شاعری کو فارسی کا مقلد (24) ہی نہیں بلکہ ''محض نقالی (25) اور

رسمی" (26) بھی قرار دیا ہے۔ جو کہ گو ایک انتہا پسندانہ نظریہ ہے لیکن ایک حقیقی روایت کی نشان دہی ضرور کرتا ہے۔ اسی حقیقت کو حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں ان الفاظ میں بیان کیا تھا۔" ...... شاعر کا کام یہ سمجھا جاتا ہے کہ جو مضامین قدیم سے بندھتے چلے آتے ہیں اور جو بندھتے بندھتے بہ منزلہ اصول مسلمہ کے ہو گئے ہیں انہیں کو ہمیشہ بہ ادنیٰ تغیر باندھتا رہے اور ان سے سرمو تجاویز نہ کرے۔" (27)

کیا اس کلاسیکی جبر اور پابندیوں کے ہوتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن یہ سوال کرنے میں حق بجانب ہیں کہ "کیا یہاں بھی یونانی اصولوں اور وحدت ثلاثہ کے خلاف بغاوت ہوئی؟ آخر یہاں کونسی کلاسیکی قدریں تھیں جن کی گرفت ہمارے نئے ادبی شعور پر قابوس کی طرح سوار تھی؟" (28) اس قدر ہمہ گیر و محکم کلاسیکی شکنجہ تو شاید ہی دنیا کے کسی ادب میں نظر آئے جو ہیئت، مواد، موضوع زبان اور اظہار بیان، کسی بھی نہج پر انفرادی و ذاتی شخصیت کے اظہار کی اجازت ہی نہ دے۔ لہٰذا اس کے خلاف رومانوی بغاوت وقت کا تقاضا تھی۔

فارسی کلاسیکی اثرات کے زیر اثر اردو ادب جب پروان چڑھا تو مغلیہ سلطنت اپنے دور زوال سے گزر رہی تھی۔ بقول ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار "اخلاقی پستی اور طوائف الملوکی کے اس عالم میں ملک کے اندر اور باہر نئے فتنے سر اٹھا رہے تھے۔ ایک طرف مرہٹے برصغیر پر اپنا راج قائم کرنے کے خواب دیکھ رہے تھے۔ دوسری طرف شمال مغربی سرحد سے ایک خوفناک آندھی ہندوستان کے دروازے پر دستک دے رہی تھی اور یورپ کی تجارتی کمپنیاں بڑی گہری توجہ سے اس ناٹک کو دیکھ رہی تھیں۔ ادھر شاہی فوج ..... ابتر حالت کو پہنچ گئی تھی ..... زوال و انحطاط کا یہی وہ زمانہ تھا جب شمالی ہند میں اردو شعر و شاعری کی تخلیق کا باقاعدہ سلسلہ شروع ہوا۔" (29) لہٰذا فارسی اثرات کے ساتھ ساتھ اس میں زوال پذیر دور کے اثرات بھی شامل ہو گئے، ترک دنیا، تصوف کی طرف رجحان، مایوسی، قدامت پرستی، بے عملی، ماضی کی

طرف دیکھنے کی عادت' معاشی و معاشرتی جبر کا احساس ان سب رجحانات نے مل کر اردو ادب کے مزاج کو متعین کیا۔ جس کے نتیجے میں ایسا ادب وجود میں آیا جو کہ انفعالی اور منفی انداز رکھتا تھا۔

ڈاکٹر صادق کے الفاظ میں "چونکہ اردو شاعری ایک ساکن دور کی پیداوار تھی لہذا اس کے موضوعات اور ہیئت میں کوئی حقیقی ترقی نہ ہو سکی۔ اس کے علاوہ خیالات اور زبان میں بھی کوئی خاص ترقی نہ ہوئی .... اردو شاعری میں زندگی کی حقیقی تصدیق بہت کم پائی جاتی ہے۔ اس کے موضوعات میں شکست خوردگی' قناعت' مجہولیت' خود رحمی اور قسمت کا جبر غالب ہیں۔" (30)

ڈاکٹر صادق کا یہ نظریہ ذرا انتہاء پسندانہ ہے لیکن 1957ء کی جنگ آزادی سے پہلے کے اردو ادب و شاعری کی نوعیت احسن طریقے سے بیان کرتا ہے' البتہ ان کے بیان میں زبان میں ترقی کے فقدان کی بات محل نظر ہے' فارسی کلاسیکی اثرات کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ بہت ہی کم عرصے میں اردو زبان کو ہیئت اور موضوع کے بنے بنائے سانچے ہاتھ آ گئے اور اردو زبان روایتی مضامین کی ادائیگی میں خاص کر شاعری میں فارسی کے قریب تر آ گئی۔ زبان منجھ کر صاف ہو گئی جیسا کہ وہ خود بھی اس کا اعتراف کرتے ہیں کہ زبان میں صفائی اور لچک بڑھ گئی۔ (31) اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ جہاں مقامی الفاظ سے اس کا دامن خالی کر لیا گیا وہیں فارسی کے بے شمار نئے الفاظ تراکیب اور بندشیں اردو میں رواج پا گئیں۔

اگرچہ یہ توقع ہو سکتی تھی کہ مغلیہ دور زوال کے صدمے کے زیر اثر اردو شاعری اور ادب میں کوئی رد عمل پیدا ہو گا' کوئی احتجاج' کوئی بغاوت' لیکن ایسا نہیں ہوا۔ گو کچھ شاعروں نے شہر آشوب اور دوسری نظموں میں اس دور کے حالات کی عکاسی کی لیکن ان میں بھی وہی مایوسی اور شکست خوردگی کے احساسات کا اظہار ملتا ہے اور کسی احتجاج یا بغاوت یا انقلابی آواز کا احساس نہیں ہوتا اس لئے ان کو صحیح

معنوں میں احتجاجی ادب کہنا درست نہیں جیسا کہ عتیق احمد نے اپنی کتاب "اردو ادب میں احتجاج" میں کیا ہے۔ (32) اس وجہ سے ڈاکٹر صادق اس دور کے ادب کو بھی ہندوستان کے ساکن تمدن کا ہی ایک سلسلہ قرار دیتے ہیں ان کے نزدیک قرون وسطیٰ کے ایک حصے کے معاشرتی و تمدنی انداز کسی دوسرے حصے سے سوائے ظاہر کے مختلف نہ تھے۔ (33) لہٰذا "مغلیہ دور کے عروج اور زوال کے ادوار میں ذہنی اور دانشورانہ لحاظ سے کوئی فرق نہیں ہے' سیاست' تہذیب' معاشرتی زندگی' معاشی اور تعلیمی نظام کے لحاظ سے ہندوستان میں مسلم حکومت کے ابتدائی اور بعد کے ادوار روایت کا ایک تسلسل ظاہر کرتے ہیں۔" (34)

کلاسیکی ادوار کے اس تسلسل کا اظہار اردو میں ہوا' 1857ء کی جنگ آزادی تک ہندوستان میں کلاسیکی دور کا تسلسل جاری رہا اور اردو ادب اس کے زیر اثر پروان چڑھا۔ برصغیر کے ساکن تمدن' فارسی کے اثر اور مغلیہ سلطنت کی زوال پذیری نے اس کے نمایاں خط و خال اور مزاج کو متعین کیا جو سراسر کلاسیکی ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو 1857ء کی ناکام جنگ آزادی' انگریزوں کی سیاسی دست درازی کے خلاف بغاوت تو تھی ہی' یہ ہندوستان میں قدیم ساکن تمدن کی شکست کا نقطہ آغاز بھی ثابت ہوئی۔

اردو ادب میں رومانویت

ابتدائی دور: کلاسیکیت کے جبر کی اس تصویر کشی سے یہ تاثر نہیں لینا چاہیے کہ ابتدائی ادوار کا اردو ادب رومانوی اثرات سے سراسر عاری ہے۔ اگر رومانویت انسانی فطرت کی ایک بنیادی اساس ہے تو اس کا انفرادی اور عمومی اظہار ہر دور کے ادب میں کچھ نہ کچھ ضرور ہونا چاہیے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں بھی ہمیں انفرادی رومانویت کے آثار نظر آتے ہیں اگرچہ وہ اکثر جگہ کلاسیکی روایات اور اصولوں کے بوجھ تلے دبے ہوئے ملتے ہیں۔

اردو ادب میں رومانویت کے ابتدائی آثار سب سے پہلے اردو زبان و ادب کے اس تشکیلی عہد کے عمل اور ردعمل میں نظر آتے ہیں جس کو ڈاکٹر جمیل جالبی "ہندوی روایت" (35) سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ اثر ان کے نزدیک اس دور میں نظر آتا ہے جو محمود غزنوی سے بابر تک پھیلا ہوا ہے ان کے الفاظ میں "اس عرصے میں زندگی کی سطح پر اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہوتی ہیں کہ بابر کے آنے تک زندگی اپنے پورے پھیلاؤ اور وسعتوں کے ساتھ ایک نئے رنگ اور نئے روپ میں ڈھل جاتی ہے۔ اس عرصے میں یہاں کے تہذیبی، سماجی اور لسانی ڈھانچے کا الگ پن اتنا نمایاں ہو گیا تھا کہ بابر نے دیکھا یہاں کے لوگوں کے فنون و ہنر، موسیقی و مصوری، طرز تعمیر، لباس اور پوشاکیں نہ صرف ان سے مختلف ہیں بلکہ ان کے راہ و رسم سب ہندوستانی طریق کے ہیں۔" (36) یہ سلسلہ بابر کے آنے اور مغلیہ سلطنت کے قیام کے ساتھ ہی ختم نہیں ہوا بلکہ جاری رہا۔ اس رجحان اور روایت کے خاتمے کے آثار اس وقت شروع ہوئے جب ہمایوں ایران سے واپس پلٹ کر دوبارہ ہندوستان میں داخل ہوا اور اب اس کے ساتھ ایرانی فوج ایرانی شرفا اور ایرانی حکام تھے۔ اس وقت سے ہندوستان میں فارسی روایت کا عمل دخل شدت کے ساتھ شروع ہوا اور فارسی کلاسیکل روایت نے ہندوی اثرات کی جگہ لینی شروع کی۔ پھر بھی ولی کے ظہور تک اردو ادب میں ہندوی اثرات جاری رہتے ہیں ان کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ "اردو ادب برعظیم کی زبانوں کے الفاظ، ان کے اصناف، ان کی تلمیحات، اساطیر اور انداز بیان اپنے تصرف میں لاتا ہے۔" (37) اسی روایت کی مزید تشریح کرتے ہوئے ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں "اردو زبان و ادب پر چھٹی صدی ہجری سے لے کر دسویں صدی ہجری تک ہندوی روایت کی حکمرانی رہتی ہے۔ اردو شاعری کی پہلی روایت خالص ہندوی اصناف و اوزان پر قائم ہوتی ہے اور ہندو تصوف کے اسی رنگ کو قبول کرتی ہے جو سارے برعظیم میں ناتھ پنتھیوں، بھگتی کال اور نرگن واد کی شکل میں رائج تھا، خواجہ مسعود سعد سلمان،

امیر خسرو، بابا فرید، بو علی قلندر پانی پتی، شرف الدین یحییٰ ہندی، کبیر، شیخ عبدالقدوس گنگوہی، شاہ باجن، قاضی محمود دریائی، علی جیوگام دھنی، گرونانک، میراں جی شمس العشاق، برھان الدین جانم، وغیرہ شمال سے جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک اسی روایت کے پیرو ہیں اس شاعری کی اصناف وہی ہیں جو برعظیم میں بھجن، گیت دوھوں اور دوھروں کی شکل میں زمانہ قدیم سے چلی آتی ہیں۔" (38)

یہ "ہندوی روایت" دراصل اس نئے کلچر کا ایک اظہار تھا جو مسلمان تمدن اور ہندو تہذیب کے باہم امتزاج سے تشکیل پذیر ہو رہا تھا اور جس کے دیگر آثار بھگتی، تصوف، گورونانک اور دیگر ایسی تحریکوں میں نظر آ رہے تھے جو اسلامی اثرات کو ہندو تہذیب میں جذب کرنے کی مبادیات میں سے تھیں۔ اس کی اصناف بھجن، گیت اور دوہے وغیرہ تھیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ان اصناف کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ان کے "یہاں موسیقی کا استعمال زیادہ ملتا ہے جکری (ذکری) جو سازوں پر گائی جاتی تھی مناجات، حمد اور ذکر خدا کا ایک نیا مقبول طریقہ قرار پاتی ہے..... گجری اردو شاعری کی بحریں، اوزان اور اصناف بھی ہندوی ہیں۔ یہاں نیا مذہب ایک نئے روپ میں ڈھل رہا ہے اور ایک ایسا ڈھانچا تیار ہو رہا ہے جس میں نو مسلم ایک کشش، ایک دلکشی محسوس کر سکیں۔" (39)

انفرادی جذبات، جدت اور ذاتی احساسات کے اظہار کے لیے یہ ہندوی اثرات رومانویت کے قریب تر تھے۔ اس دور کی شاعری فطرت اور زمین کے قریب ہے۔ اس دور میں ایک تو ہندی اوزان، بحریں اور اصناف استعمال کی گئیں جو مقامی لوگوں کے تہذیبی پس منظر، ان کے احساس اور تفہیم کے بہت قریب ہیں۔ ہندی اوزان جو بنیادی طور پر لے اور گفتگو کے آہنگ پر مبنی ہوتے ہیں گیت اور گانے کے لیے زیادہ موزوں اور مقبول رہے۔ ان کے ساتھ ہندی محاورات، تلمیحات، روایات و اسطور بھی زیادہ استعمال ہوئے، سوچنے اور اظہار کے سانچے بھی زیادہ فطری تھے اس

ساری شاعری میں عورت کی طرف سے اظہار عشق کی رویت بھی عام ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ محبوب کی صنف یا ذات اور نام تک کے بارے میں اظہار کی بے باکی ہے۔ ڈاکٹر جالبی قلی قطب شاہ کی شاعری اور محبوب کے بارے میں ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "اس کی بیسیوں محبوبائیں تھیں۔ انیس کا ذکر اس نے بڑے پیار کیا ہے۔" " یہ حسی انداز ذاتی جذبات کے اظہار کے اس انداز سے قریب تر ہے جو رومانوی ادب کا خاصہ ہے۔ اس ہندوی انداز کی خصوصیت یہ ہے کہ سر حقیقت بھی ذاتی محبوب کے پردے میں بیان کیا جاتا ہے جیسے کہ صوفیا کی شاعری سے ظاہر ہے جبکہ کلاسیکی فارسی روایت میں سر دلبراں بھی حدیث دیگراں میں کہا جاتا ہے۔

اس دور کی پسندیدہ صنف مثنوی ہے جو داستان سرائی کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس دور کی زیادہ تر داستانیں ہندی ذرائع سے ماخوذ ہیں اور "غزل کا وجود اس دور میں بھی نہیں ملتا۔" (40)

فارسی کے بڑھتے ہوئے اثرات اور تحریک اصلاح زبان کے زیر اثر اس میل جول اور متحدہ کلچر کے خلاف ایک رد عمل شروع ہوا۔ دراصل یہ رد عمل اسلامی تمدن کے "حفظ ماتقدم" کے احساس کا اظہار تھا اور تحریک اصلاح زبان اس کا ایک انداز تھا۔ اس کے زیر اثر فارسی اثرات نے اردو ادب و شاعری میں زیادہ عمل دخل شروع کر دیا۔ ولی تک یہ دونوں اثرات ایک دوسرے پر حاوی ہونے کی کشمکش میں مصروف رہے۔ آخر کار ولی کے ہاں یہ کشمکش فارسی روایت کے ہندی پر غلبے کی صورت میں اختتام پذیر ہوئی۔

ولی دکنی

اردو ادب میں ولی تاریخ کے اس موڑ پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں سے اردو ادب نے ہندوی روایت سے منہ موڑ کر فارسی ادب کی کلاسیکی روایت کو ہمیشہ کے لیے قبول کر لیا تھا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے الفاظ میں "جدید اصطلاح میں یوں کہنا چاہیے کہ

فنکارانہ حیثیت سے ولی سے پہلے کے شعرا رومانوی تھے۔ ولی پہلا شخص ہے جس کے مزاج کو کلاسیکل کہا جا سکتا ہے۔" (41) ڈاکٹر جمیل جالبی ولی کو کلاسیکل اس لیے قرار دیتے ہیں کہ گو "ولی سے پہلے کے شعرا بھی فارسی شعر و ادب کی اصناف سے واقف تھے مگر ولی ان اصناف کو اردو میں منتقل کرتے ہوئے ان کی بنیادوں تک پہنچ گیا اور انہیں ریختہ کا جزو بنا دیا۔ وہ ایک باشعور شاعر تھا اور اس سطح پر اپنے سب پیش روں سے آگے تھا۔ اس نے مزاجِ ریختہ کے مطابق فارسی اور عربی سے مناسب بحور تلاش کیں اور انہیں اردو کے قالب میں ڈھال دیا۔ ساتھ ساتھ انتخاب الفاظ سے اردو شاعری کا مزاج مقرر کیا۔ نہ صرف فارسی تراکیب کو اپنایا بلکہ نئی تراکیب تراش کر اردو زبان کو ایک نیا رنگ بھی دیا۔" (42)

اردو شاعری کی تاریخ میں ولی کا یہ کارنامہ ایک عظیم کارنامہ تھا۔ لیکن کیا ولی کا یہ کارنامہ محض فارسی و عربی بحور کی تلاش اور فارسی تراکیب کے استعمال تک ہی محدود ہے؟ اس ضمن میں اکثر شاہ گلشن کے اس مشورہ کا ذکر کیا جاتا ہے جو انہوں نے ولی کو سفرِ دلی 1700ء کے دوران دیا تھا کہ "ایں ہمہ مضامین فارسی کا بیکار افتادہ اند' در ریختہ خود بکار ببر' از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت" (43) اکثر کہا جاتا ہے کہ اس مشورے پر ہی ولی نے اپنے رنگ سخن کو فارسی روایت کے مطابق ڈھالنے کا عمل شروع کر دیا۔ (44) لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایسا عمل شاعر کی شخصیت اور اس کے فنی شعور کو نظرانداز کر کے سرانجام دیا جا سکتا ہے؟ فارسی بحور و تراکیب تک اکثر ریختہ گو اردو شعرا کی رسائی تھی خاص کر دلی میں خود شاہ گلشن اور ان کے رفقا کسی سے کم نہ تھے۔ لیکن جو کارنامہ ولی نے سرانجام دیا وہ اور کوئی نہ دے سکا۔ یہ ولی کی منفرد شخصیت اور اس کا فنی و لسانی شعور تھا۔ جس نے اس کے لیے شاہ گلشن کے مشورے کو ایک عظیم ادبی کارنامے کی بنیاد بنا دیا' ورنہ مولوی عبدالحق کے الفاظ میں "صرف اتنی سی بات زبان میں اس بڑے تغیر کا باعث نہیں ہو سکتی۔" (45)

ولی کی شخصیت میں جمال پرستی کا مادہ غالب تھا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے مطابق وہ ''زندگی کے جمال اور کائنات کے حسن سے سرور و مسرت حاصل کرنے اور نگاہ کی لذتوں سے سیراب و شاد کام ہونے کو بہتر سمجھتے ہیں..... ولی نے زندگی کے جمال پر نظر ڈالی ہے..... انہوں نے چاند کی چاندنی اور آفتاب کی حسرت انگیز دھوپ' سپہر نیلگوں کی دلکشا وسعت' اور صبح و شام کے دلاویز حسن کا تماشائی بننا اور ان سے حواس ظاہر و باطن کو مسرور بنانا سکھایا ہے۔" (46)

کیا یہ اقتباس کسی فطرت پرست رومانوی کو بہترین انداز میں پیش نہیں کرتا؟ یہی وجہ کہ ڈاکٹر انور سدید سمجھتے ہیں کہ "ولی کی تحریک کا داخلی مزاج رومانی ہے۔" (47) دراصل یہی ولی کا اصل کارنامہ ہے کہ ان کے ہاں کلاسیکی اور رومانوی دونوں رویوں کا امتزاج اور توازن پایا جاتا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اس حقیقت کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔ "ولی کی فطرت امتزاجی تھی۔" (48) اس امتزاجی فطرت نے ہی ان کو اس قابل بنایا کہ وہ مختلف روایتوں رجحانات اور معیاروں کو سمو کر اور جذب کر کے ایک نئی روایت کی داغ بیل ڈالیں۔ "ولی کے ہاں دو تہذیبوں' دو مزاجوں' دو رجحانات' دو زبانوں اور دو روایتوں کا امتزاج ہے۔ دو ایسے دھارے جو ایک طویل عرصہ سے برابر بہتے چلے آ رہے تھے۔ اس کے ہاں آ کر مشترکہ سنگم بناتے ہیں۔ ولی نے اردو غزل کو موضوع زبان' انداز بیان اور ہیئت کے اعتبار سے ایک مکمل روایت بخشی۔" (49)

ولی کی اس روایت میں جہاں غزل گوئی کی زبان و اظہار کے کلاسیکی آثار ہویدا تھے۔ وہیں براہ راست اظہار و ابلاغ' فطری انداز بیان' جمالیاتی اور حسی لطف اندوزی جذبہ محبت' احساس حسن' محبوب کے سراپا اور صنف کا بے باکانہ بیان اور شخصی و ذاتی جذبات کا اظہار بھی ان میں کارفرما تھے لیکن جس چیز کی کمی تھی اور جس نے ولی کے ہاں ان تمام اجزاء کو گہرے انسانی تجربے کے احساس و ادراک اور ابلاغ کا

ذریعہ بننے سے محروم رکھا وہ ولی کے ہاں کسی بھی گہرے انسانی دکھ اور اذیت کے احساس کی کمی ہے جس کی وجہ سے ان کے ہاں انسانی تجربات کی بصیرت میں سطحی پن اور جذبہ کی گہرائی اور شدت میں کمی کا احساس ہوتا ہے جس کی وجہ سے ان کی شاعری صحیح "رومانوی انداز" حاصل نہ کر سکی۔

میر تقی میر

اردو ادب میں اس رومانوی دکھ اور کرب کا اولین ادراک و احساس میر تقی میر(1722 تا 1810ء) کے ہاں ملتا ہے۔ گو میر ولی کی تمام تر کلاسیکی روایت کا حامل اور امین ہے لیکن جس احساس نے اس کو ایہام گویوں کی تک بندی یا فارسی کلاسیکل اساتذہ کی پیروکاری سے باز رکھا وہ اس کے ذاتی دکھ اور کرب کے احساس کی شدت اور گہرائی ہے، میر کا دکھ اور درد صرف اس کا ذاتی دکھ اور درد ہی نہیں اس میں میر کے عہد کا المیہ بھی جھلکتا نظر آتا ہے۔ سید احتشام حسین کے الفاظ میں "اگر کوئی اس زوال آمادہ سماج کو شاعرانہ روپ میں اس کی ساری پر درد گہرائیوں کے ساتھ دیکھنا چاہے تو وہ اسے اس وقت کی تاریخ میں نہیں بلکہ میر کے کلام میں صاف طور پر دکھائی پڑے گا۔" (50) اگرچہ ڈاکٹر صادق میر کی عظمت اور اس کو ملنے والی تعریف کے زیادہ قائل نظر نہیں آتے۔ (51) لیکن وہ بھی مانتے ہیں کہ "میر کا دکھ تمام تر ذاتی نہیں ہے وہ اپنے عہد کے افسوسناک زوال کی عکاسی بھی کرتا ہے۔" (52) لیکن میر نے اپنے ذاتی کرب اور زمانے کے الام و مصائب دونوں کا اظہار و ابلاغ اپنی ذات کے واسطے اور شخصیت کے ذریعے سے کیا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک "میر کے ہاں غم کے دو پہلو ہیں ایک تو یہ کہ وہ ہر لمحہ درد و کرب کے عالم میں رہتے ہیں اور دوسرے وہ دنیا و زمانے کی شاکی ہیں۔" (53) لیکن میر کے یہ غم جدا جدا نہیں رہتے بلکہ "میر نے اپنی تخلیقی قوت سے اس دور کے غم و الم کو اپنی شاعری میں سمو کر نہ صرف اس کی ترجمانی کی بلکہ تزکیہ (کتھارس) کر کے اس پر فتح بھی حاصل کی۔" (54)

میر کا یہ دکھ ان کے ہاں مخصوص امیجری کو جنم دیتا ہے۔ ان کی امیجری اس تخلیقی تجربے کی عکاس ہے جو ان کے شعروں میں پیکر تراشی کی صورت اختیار کرتا ہے۔ یہی امیجری بعد کے رومانویت پسندوں کا مخصوص طریقہ اظہار بنی۔ میر کے یہاں تخلیقی تجربے کا متخیلانہ اظہار اور اس کے لیے پیکر تراشی کا اسلوب اس کلاسیکیت زدہ دور میں ان کے رومانوی مزاج کی عکاسی کرتا ہے۔ جس کا ایک پہلو میر کی شدید انانیت اور نازک دماغی بھی تھی جسے وہ خود "بے دماغی" سے تعبیر کرتے ہیں۔

نظیر اکبر آبادی

رومانوی مزاج کا ایک اور اہم مظہر اس دور کے ایک منفرد اور غیر معمولی شاعر نظیر اکبر آبادی (1735ء تا 1830ء) کے روپ میں نظر آتا ہے جس کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں کہ "دلی اور لکھنؤ ایسے ادبی مراکز سے دور نظیر اپنے رنگ کا موجد اور خاتم ہے۔" (55) نظیر کی اسی جدت و انفرادیت کا ذکر کرتے ہوئے وہ مزید لکھتے ہیں۔ "نظیر نے اس عہد میں نظم کہی جب (آج کی اصطلاح میں) نظم کا وجود نہ تھا۔" (56) نظیر اردو ادب میں انفرادیت اور رومانویت کا ایک منفرد اظہار ہے۔ اس انفرادیت کا جسے اردو کے ثقہ نقاد اور تذکرہ نگار شاعری میں شمار کرنے کے لیے تیار نہ تھے (57) سب سے پہلے فیلن نے اس کا اقرار کیا۔ اس کے الفاظ میں "وہ واحد سچا ہندوستانی شاعر ہے جو خالص شاعری کے یورپی معیار پر اترتا ہے اور وہ ایسا شاعر ہے جس کو الفاظ کے مقامی پجاری شاعر ہی تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ نظیر ذہن و احساس کی ان تمام خوبیوں سے مزین ہے جو کسی جینیئس کو متمیز کرتی ہیں۔" (58)

نظیر اردو ادب میں انفرادیت اور رومانویت کا ایک منفرد اظہار ہے۔ اردو کی کلاسیکل غزل گو روایت میں وہ بیک وقت عوامی تجربات کے اظہار اور مقامی الفاظ و ہندی آمیز زبان و بیان کے استعمال سے روز مرہ کے احوال و واقعات کا بیان کرتا نظر آتا ہے۔ وہ کلاسیکل روایت کا باغی نہیں۔ وہ تو اسے درخور اعتناہی نہیں سمجھتا۔ وہ

اس قدر منفرد ہے کہ ڈاکٹر صادق کے الفاظ میں "اپنے دور کی شاعری میں نظیر ایک ایسا وجود ہے جو ناقابل تشریح ہے۔ اس کی شاعری کا سب سے نمایاں نقش اس کی اپنے عہد کے ادبی معیاروں سے دوری اور علیحدگی ہے۔ یہ شاعری زندگی کے لمس سے وجود میں آئی ہے اور اس کا اپنا ہی لہجہ ہے۔" (59)

حقیقت یہ ہے کہ نظیر اکبر آبادی اپنے عہد کے کلاسیکی مزاج، معیار اور روایت سے اس قدر مختلف تھا کہ اس کے دور اور بعد کے مورخوں اور نقادوں نے اگر اس کا تذکرہ کیا بھی ہے تو رد کرنے کے لیے (60) شیفتہ کے بعد آزاد اور حالی نے بھی جو اردو میں نئی اور موضوعاتی شاعری کے بانی کہلاتے ہیں اس کو رد کرنے کی کوشش کی ہے، یہ تعصب یہاں تک برقرار رہا کہ نظیر کو اپنے مقام کو حاصل کرنے کے لیے رومانوی اور ترقی پسند نقادوں کا انتظار کرنا پڑا جنہوں نے اس کو جدید شاعری کا نقطہ آغاز تسلیم کیا ہے۔ (61)

نظیر کی شاعری اردو ادب کے ارتقا کا ایک اہم سنگ میل ہے، یہ اس بات کی شہادت دیتی ہے کہ کلاسیکی روایت کی ہمہ گیری و ہمہ گیری کے باوجود ادب کا رشتہ اپنے اردو گرد کے زندگی اور معاشرے سے برقرار رہا۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے زبان، ہیئت موضوعات اور انداز بیان میں وسعت پذیری کی روایت کو آگے بڑھایا اور اردو شاعری کی بنیادی لچک اور معاصر زندگی کو سمونے کی صلاحیت کا مظاہرہ کیا۔ غزل کے عروج کے دور میں اس نے ہر موضوع پر نظمیں لکھیں اور ان میں متنوع ہیئت استعمال کی۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کے الفاظ میں "وہ اپنے عہد کی عمومی زندگی کے بے عدیل و بے نظیر ترجمان تھے۔" (62) عوامی ترجمانی میں ہی انہوں نے زبان کو وسعت دی اور الفاظ کا کھلا اور بے محابا استعمال کیا۔ انہی وجوہات کی بنا پر ڈاکٹر انور سدید کے خیال میں "نظیر تحریک اصلاح زبان کے خلاف ردعمل کا رومانوی زاویہ ہیں۔" (63)

غالب

انفرادی اور عمومی رومانویت کے کچھ آثار ہمیں غالب کے ہاں نظر آتے ہیں۔ اگرچہ غالب اپنے ابتدائی دور کی شاعری کی وجہ سے جس میں بیدل کا اتباع اور مشکل پسندی نمایاں خصوصیات میں --- کلاسیکل روایت کی انتہائی صورت کا اظہار کرتا نظر آتا ہے لیکن اپنی شخصیت کی انفرادیت، تخیل کے استعمال اور اپنے کائناتی اور فلسفیانہ غم کے اظہار کے نقطہ نظر سے اس میں موضوعی رومانویت پسندوں کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں۔ غالب کے ہاں رومانویت اس کی شخصیت کی راہ سے داخل ہوتی ہے۔ غالب کی شخصیت اور فن کے ایک زبردست نکتہ چیں ڈاکٹر صادق بھی جو غالب کی انانیت اور آزادہ روی کے شاعرانہ دعویٰ اور اس کی زندگی کے حقیقی تضادات کو تفصیل سے بیان کرتے ہیں (64) اس کا اعتراف کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک غالب ایک Pagan (یعنی مظاہر پرست) تھا۔ (65) اس کی وضاحت کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں۔ ''آج پیگانزم (مظاہر پرستی) سے مراد بغاوت یا مذہبی آئیڈیلز کو رد کرنا ہے اور یہ بغاوت غالب میں صاف نظر آتی ہے۔'' (66) وہ اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ '' غالب کی زندگی کا المیہ ایک انتہائی جدت پسند انسان کا المیہ تھا جو ایک ایسے روایتی عہد میں پیدا ہوا تھا جس نے اسے اپنے ذہن کے اعلیٰ ترین امکانات تک رسائی کا موقعہ یا تو دیا ہی نہیں تھا یا بہت کم دیا تھا۔'' (67) لہٰذا غالب کی انفرادی رومانویت اس کے عہد اور اردو ادب کی ہمہ گیر کلاسیکی روایت کے بوجھ تلے دبی ہوئی ہے۔ غالب نے اپنے عہد سے بغاوت کرنے کی ہر ممکن کوشش کی لیکن اس کے راستے محدود تھے۔ اس نے اپنے عہد کے اسلوب سے بغاوت کرنے کی کوشش کی تو مزید مشکل پسندی کا راستہ اپنایا، اس نے مروجہ مضامین سے بغاوت کی تو اس کو اردو اور فارسی شاعری کے مسلمہ تصورات کو جھٹلانے کا راستہ اختیار کرنا پڑا۔ وہ جہاں قیس و فرہاد اور خضر و مسیحا کے کارناموں کی شاعرانہ نفی کرتا ہے وہیں مذہبی تصورات کو بھی

نئے رخ سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے' حسیت اور لذت پسندی کا رجحان اس کی شاعری میں غالب ہے اور اس سب پر اس کی انانیت کا غلبہ ہے لیکن یہ سب رومانوی رجحانات کلاسیکی اردو اور فارسی شاعری کی روایات کے بوجھ تلے دبے ہوئے ہیں' ڈاکٹر صادق کے الفاظ میں ''اگرچہ وہ تقریباً'' ہر مقام پر سوسائٹی سے متصادم تھا اور اگرچہ اس نے اپنی قوتوں کے اظہار کے لئے راستے تلاش کرنے اور اپنے زمانے کے بندھنوں سے آزاد ہونے کی ازحد کوشش کی لیکن اسے کبھی بھی مکمل کامیابی نہ ہوئی۔'' (68) اس کے باوجود غالب کا اسلوب' انداز فکر اور اس کی شخصیت بعد میں آنے والے رومانویت پسندوں کے لیے ہمیشہ ایک راہنما کا کام کرتی رہی ہے۔

داستانیں

رومانویت کے آثار کی ایک جھلک اردو داستانوں میں بھی نظر آتی ہے۔ داستان کی صنف کی مغربی یورپی صنف ادب ''رومانس'' (Romance) سے مشابہت کی وجہ سے اکثر نقاد دونوں کو مماثل ہی خیال کرتے ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری رومانس کی خصوصیات رقم کرنے کے بعد لکھتے ہیں ''یہ ساری خصوصیات کم و بیش اس کہانی میں بھی پائی جاتی ہیں جسے اردو میں داستان کا نام دیا جاتا ہے۔'' (69) لیکن وہ یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ داستان کا .... ''لفظ انگریزی کے رومان یا رومانس سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر ہے۔'' (70) ڈاکٹر سہیل بخاری بھی اس مماثلت کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں ''اردو میں رومان سے ملتی جلتی قسم داستان ہو سکتی ہے۔'' (71) بعد ازاں وہ رومانوں اور داستانوں کی مشترکہ خصوصیات شمار کرنے کے بعد نتیجہ نکالتے ہیں کہ '' بہت سی باتوں میں اردو داستان یورپ کے رومانوں سے بہت قریب ہے۔'' (72)

یہ مماثلت داستان کی طوالت' اس کا ماحول' مافوق الفطرت عناصر کی کثرت داستان کے بیان میں تخیل اور مبالغہ کا استعمال' مہم جوئی اور محبت و جنگ کے موضوعات کے اشتراک پر مشتمل ہے لیکن داستان کا رومانوی تاثر اس بات سے زائل

ہوتا معلوم ہوتا ہے کہ اکثر داستانیں طبع زاد نہیں بلکہ فارسی' ہندی اور مقامی کہانیوں سے اخذ شدہ تھیں اور ان کا اسلوب بیان فارسی کے مرصع و مسجع اسلوب بیان کی نقل تھا۔ خاص کر سرور (1787ء تا 1867ء) کی فسانہ عجائب (1824) جو "اردو ادب کی عظیم تخلیقات میں سے ہے۔" (73) اس کے باوجود داستانوں نے اردو ادب میں رومانویت کے بنیادی عناصر تخیل کی کارفرمائی' مہم جوئی اور انفرادیت پسندی کے رجحانات کو زندہ رکھنے اور بڑھانے میں اہم کردار ضرور ادا کیا ہے۔

ہندوستان میں مغربی یورپی اور انگریزی اثرات

غالب اور سرور کے ساتھ ہم قرون وسطیٰ کے اختتام اور عہد جدید کے آغاز پر پہنچ جاتے ہیں۔ یہ نیا دور یورپی اور انگریزی اثرات کے زیر اثر شروع ہوتا ہے گو مغربی یورپین لوگوں کی ہندوستان میں آمد کا مطلع اول واسکوڈے گاما کا ہندوستان پہنچنا (کالی کٹ۔ 27 مئی 1498ء) شمار ہوتا ہے لیکن صحیح معنوں میں ہندوستان میں انگریزی سامراج کا نقطہ آغاز جنگ پلاسی (1757ء) میں ان کی فتح کو ہی قرار دیا جا سکتا ہے' کیونکہ گو اس عہد کے لوگوں کے لیے یہ جنگ شاید اتنی اہم نہ تھی اور "........ اپنے ہم عصروں کے لیے جنگ پلاسی کا سن اسی طرح ایک سیاسی انقلاب کی واضح سراغ رسانی سے قاصر تھا۔ جس طرح 1453ء میں فتح قسطنطنیہ کا سن پندرویں صدی کے یورپ کے لیے کسی ذہنی اور تمدنی انقلاب کا پیش گو نہیں تھا۔ لیکن یہ دونوں ہی سن تاریخ کے سیل میں ایک ایسے وقت کی نشان دہی کے طور پر کارآمد ہیں جس کے بعد انقلاب کا شعور چھوٹے تصورات سے شروع ہو کر ہمہ گیر احساس کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔" (74) پلاسی ہندوستان میں ان تبدیلیوں کا نقطہ آغاز ہے۔ اس کے بعد آئندہ سو سال تک سیاسی تبدیلیاں تو تیزی سے وقوع پذیر ہوئیں یہاں تک کہ 1857ء کی جنگ آزادی کی ناکامی ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کے خاتمے کے بعد تاج برطانیہ کی حکومت کی صورت میں نمودار ہوئی لیکن تمدنی اور دانشورانہ تبدیلیاں آہستہ

آہستہ جاری و ساری رہیں بلکہ 1857ء کے بعد بھی پرانی نسلیں قدیم تمدنی اقدار اور ذہنی رویوں کی ہی حامل رہیں اور تبدیلی کے آثار آہستہ آہستہ نمودار ہوئے اس وجہ سے ڈاکٹر صادق کے الفاظ میں ''انیسویں صدی اور کسی حد تک اٹھارویں صدی کو بھی جدید ہندوستان کی تخم ریزی کے دور کے طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔'' (75) اس دور میں نئے تصورات و خیالات نے جڑیں پکڑیں۔ قومی راہنماؤں نے فیوڈل دور کے ہندوستان کی جدید عہد کی طرف راہ نمائی کی اور یہ اثرات بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی بارآور ہونے لگے اس طرح ''ہندوستان قرون وسطیٰ سے جدید عہد میں داخل ہو گیا۔'' (76)

ہندوستان میں مغربی یورپی آمد اور انگریزی اثرات کی صحیح نوعیت اور اہمیت کیا ہے؟ ہندوستانی میں بیرونی حملہ آوروں کا آنا کوئی نئی بات نہیں تھی قدیم ہندوستان کی تمام تر تاریخ ان کے ذکر سے بھری پڑی ہے' لہٰذا ڈاکٹر صادق کا یہ کہنا زیادہ صحیح نہیں کہ ''یہ وہ وقت تھا جب ملک کی علیحدگی جس پر ماضی میں حملے ناکام رہے تھے۔ آخر کار ٹوٹ گئی۔'' (77) مغرب اور شمال مغرب سے حملہ آور مسلسل ہندوستان میں داخل ہوتے رہے ہیں۔ دیگر اثرات کے علاوہ آریاؤں اور مسلمان حملہ آوروں کے ہندوستان میں ورود نے اس کی علیحدگی کو پہلے بھی شکست و ریخت سے دو چار کر دیا تھا۔ کیا زمینی راستے کی بجائے سمندری راستے سے جہاں سے پہلے صرف تاجر آتے تھے۔ نئے حکمرانوں کی آمد بذات خود کچھ نئے محرکات کا باعث بنی؟ لیکن ابتداء میں یہ لوگ بھی صرف تاجر ہی تھے۔ اور بذات خود راستے کی کیا اہمیت ہے! یا پھر ---- جیسا کہ اکثر مورخین نے کہا ہے اور جس سے ڈاکٹر صادق (78)' ڈاکٹر موجمدار (79)' سپئیر (80) اور سمتھ (81) بھی اتفاق کرتے ہیں ------- یہ محض انگریزی زبان کی تعلیم کا اثر تھا؟ لیکن کیا ہندوستانی ساکن معاشرے کا قرون وسطیٰ سے عہد جدید میں ورود محض ایک ایسی بدیسی زبان کی برکت قرار دیا جا سکتا ہے۔ جسے آج تک مسلسل دو سو

سال کی کوشش کے باوجود بھی قبول عام حاصل نہ ہو سکا۔ اس سے پہلے بھی ہندوستان میں غیر ملکی زبانیں۔ ہند آریائی زبانیں، فارسی، عربی وغیرہ۔ رائج ہوتی رہی ہیں ان حوالوں کے علاوہ مختلف مورخین نے اس تغیر اور انقلاب کا باعث ان طریقوں کو بھی ٹھہرایا ہے جو انگریزی سامراج کو قائم کرنے اور قائم رکھنے کے لیے استعمال ہوئے اور جن میں انگریزوں کی مسلح افواج کی بہتر ترتیب و تنظیم، ان کی قیادت کا بہتر معیار ان کا بہتر ملٹری ڈسپلن جو ذاتی اور شخصی وفاداری سے بالا تھا، ان کی مسلح افواج کے افسروں کا جدید ملٹری تدبیرات و تزویرات کا بہتر علم ان کی سول انتظامیہ کا بہتر ڈسپلن، اور ان کا جذبہ حب الوطنی، ان کا مضبوط اقتصادی و صنعتی ڈھانچہ (82) سبھی شامل ہیں۔ یقیناً ان تمام عوامل نے اس عمل میں اپنا کردار ادا کیا ہے۔ لیکن انگریزی سامراج کی ہندوستان میں ورود کی اصل نوعیت و اہمیت وہ ہے جو ان تمام عوامل کی اصل بنیاد ہے۔ اس رد عمل میں یہ سبھی عوامل برطانیہ کے اس کردار کا حصہ ہیں جس کو پرسیول سپئیر "تمدنی جراثیم بردار" Cultural Germ Career (83) کہہ کر پکارتا ہے اور یہ جراثیم ایک ترقی پذیر صنعتی سرمایہ دارانہ نظام کے اثرات تھے، جو ایک غیر شخصی، جمہوری وطن پرست حکومت کی وساطت سے ایک ساکن جاگیردارانہ فیوڈل معاشرے پر منضبط ہوئے، انگریزوں کی آمد سے پہلے ہندوستان قرون وسطیٰ کے دور میں تھا۔ اس کا ڈھانچہ جاگیردارانہ تھا جو ذاتی و شخصی وفاداری اور انعام و اکرام کی بنیاد پر استوار تھا۔ انگریز ایک نئے عہد کے نقیب اس لیے ثابت ہوئے، کہ وہ اپنے ہمراہ صنعتی انقلاب اور جمہوری و غیر شخصی نظام حکومت کے جراثیم لے کر ہندوستان میں داخل ہوئے ان کا یہاں وجود، ان کا نظام سلطنت، تجارتی و صنعتی مقاصد، طریق اور حربے، ان نئے سیاسی و معاشی اثرات کے فروغ کا باعث بنے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی زبان و ادب ایک نئے فکری و تمدنی انقلاب کو ہمراہ لے کر آئے اور وہ تھا رومانوی تحریک جس کے تحت آزادی پسند لبرل خیالات فروغ پا رہے تھے۔ انگریزی حکومت

کے تمام باقی عوامل ان بنیادی محرکات کی پیداوار تھے۔ انگریزوں کے ہاں صنعتی انقلاب نے مشین کے ذریعے سستی اشیاء سے ہندوستان کی منڈیوں کو بھر کر یہاں کی مقامی صنعت و تجارت کو تباہ کر دیا اور ملک کو خام مال پیدا کرنے اور تیار شدہ مال درآمد کرنے والی ایک زراعت گاہ میں تبدیل کر دیا۔ ایک سامنے کی مثال کے طور پر یہاں کی روئی اور پٹ سن انگریزی جہازوں میں بھر کر انگلستان میں مانچسٹر اور ڈنڈی کے کارخانوں میں جاتیں وہاں انگریزی مزدوروں کے ہاتھوں انگریزی کارخانوں میں اس سے کپڑا اور اشیائے صرف تیار ہوتیں اور واپس انگریزی تاجروں کے ہاتھوں انگریزی جہازوں میں بھر کر ہندوستانی منڈی میں آتیں اور ہندوستانی کسانوں کو اپنی روئی اور پٹ سن کی اشیا واپس خریدنا پڑتیں۔ موجمدار کے الفاظ میں "انیسویں صدی کے نصف اول میں ہندوستان دنیا میں تجارت اور صنعت میں وہ قابل فخر مقام کھو بیٹھا جو تقریباً دو ہزار سال سے اسے میسر تھا اور آہستہ آہستہ خام مال پیدا کرنے والی زراعت گاہ اور مغرب کی پیدا کردہ سستی اشیاء کی منڈی میں تبدیل ہو گیا۔" (84)

برطانیہ کا سیاسی سامراج دراصل اس کی معاشی اور اقتصادی سامراجیت کا آلہ کار تھا۔ یہی اس کی اصل قوت کا راز تھا۔ یہی وجہ تھی کہ فیوڈل ہندوستان کا سیاسی اور ملٹری نظام اس نئے صنعتی نظام کے سامنے نہ ٹھہر سکا جس میں سیاسی قوت دراصل اس کی سرمایہ دار معاشی قوت کا آلہ کار تھی، ہندوستان کو ایک بسیط منڈی میں تبدیل کرنے اور تبدیل رکھنے کے لیے ملک میں امن و امان، قابل اعتماد ذرائع آمدورفت اور ذرائع آب رسانی کی ترقی کی ضرورت تھی۔ لہٰذا ریلوے، سڑکیں، ڈاک، تار نہریں اور امن و قانون کے لیے ایک غیر جانبدار انتظامیہ اور ان کے نتیجے میں ہندوستان کی سیاسی وحدت وجود میں آئی ہندوستان اتنا بڑا ملک تھا کہ اس مشینری کو چلانے کے لیے انگریزی افرادی قوت ناکافی تھی لہٰذا مقامی حکومتی مشینری کے لیے افراد کی تیاری کے لیے انگریزی تعلیم کا فروغ لازمی ہوا اور ہندوستانیوں کی رسائی

انگریزی تعلیم اور اس کے ذریعے اس نئے معاشرے کی ان دوسری بنیادوں تک ہو گئی جن کے طفیل ایک مٹھی بھر افراد پر مشتمل ایک جزیرہ ہزاروں میل دور بیٹھے، اتنے بڑے ملک بلکہ برصغیر پر حکومت کر رہا تھا۔ تعلیم کے ساتھ ساتھ چھاپہ خانہ کو بھی فروغ ہوا اور کتابیں اور اخبار عام ہوئے، انگریزی سیاسی و معاشی مفادات کے ساتھ ساتھ ان کے پادریوں کی یورش بھی شروع ہوئی جس کے باعث یہاں کے مذہبی علما کے ہاں حفظ ماتقدم کے طور پر مذہبی اصلاحی تحریکوں کا آغاز بھی ہوا۔ انگریزوں کے ہندوستانیوں کے درمیان رہنے سے ان کے طرز تمدن کا ہندوستان کے طرز تمدن سے عمل اور ردعمل کا سلسلہ شروع ہوا۔ انگریزوں میں ایک گروہ نئے لبرل اور ترقی پذیر خیالات سے بھی متاثر تھا جس کے زیر اثر نئے جدید خیالات نے رواج پایا، خاص کر مغربی وطنیت کا تصور اور قومی آزادی کا خیال جو اس دور میں شروع ہوا اس طرح ان راستوں سے ہندوستان مغرب کے نئے خیالات اور خاص کر نئے انقلاب اور سماجی، سیاسی، معاشی اور ادبی مظاہر کی نئی بنیادوں سے روشناس ہوا یعنی جمہوری سیاست، صنعتی انقلاب اور رومانوی انداز فکر و نظر۔ اس طرح وہ انقلابات جو یورپ میں صدیوں کی جدوجہد اور آزمائش و ابتلا کے بعد وجود پذیر ہوئے ہندوستان ان سے براہ راست ہی متعارف ہو گیا لیکن اپنی سیاسی آزادی کے قربانی دینے کی بعد۔ اس طرح انگریزوں کی آمد سے ہندوستان کی طبعی تنہائی کا حصار ہی نہیں ٹوٹا کیونکہ وہ تو پہلے بھی ٹوٹتا رہا تھا بلکہ دراصل یہ ان کی ذہنی و تمدنی علیحدگی کا حصار تھا جو شکست ہوا۔ اس طرح کچھ انگریزوں کی وساطت سے اور کسی حد تک ان کی "کوشش کے باوجود نئے خیالات، نئے تصورات، نئے انداز حیات کے اثرات ملک میں در آئے جن کے نتائج اپنی گہرائی اور گیرائی میں ناقابل شمار ثابت ہوئے۔" (85) اور ہندوستان قرون وسطی سے عہد جدید میں داخل ہو گیا۔

ان عمرانی، معاشی اور سیاسی اثرات کی گہرائی اور گیرائی کا ادراک کرنے کے

ساتھ ساتھ ہمیں یہ حقیقت فراموش نہیں کرنی چاہیے کہ تمدنی "در عملی" (-Inter action) کے اس ڈراما کے کرداروں کو خود اس کا احساس نہیں تھا۔ وہ ہندوستان کے سٹیج پر اپنی وقتی مصلحتوں اور فوری تقاضوں کے زیر اثر اپنا کردار ادا کر رہے تھے۔ 1857ء کی جنگ آزادی کی ناکامی کا پہلا ردعمل اس صدمے کا احساس اور ادراک تھا کہ آخر کار ہندوستان مکمل طور پر ایک خارجی طاقت کے تسلط میں آچکا تھا۔ جس کا نتیجہ بے روزگاری، صنعتی و معاشی کساد بازاری اور سیاسی و انتظامی قوت و اختیار کے چھن جانے کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اس صورت حال سے نمٹنے کے لیے دو طرح کی قیادت سامنے آئی۔ ایک مذہبی جنہوں نے مذہب کے تحفظ اور ذاتی اصلاح کے ذریعے اس خطرے کا سامنا کرنے کا راستہ اختیار کیا اور دوسری تمدنی اور علمی جن کے نزدیک اپنے چھنے ہوئے مقام کو حاصل کرنے کا راستہ دنیاوی ترقی یعنی انگریزی نظام میں شرکت کا راستہ تھا جو جدید تعلیم کے ذریعے ہی ممکن تھا۔

سرسید کی اصلاحی تحریک اسی دور کی پیداوار ہے انہوں نے مسلمانوں کی تعلیمی اصلاح اور ترقی کا بیڑا اٹھایا، اور مسلمانوں کو نئے دور سے مفاہمت کا راستہ دکھایا۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ جب ہم مسلمانوں کی تعلیمی اصلاح اور ترقی کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد یہ ہے کہ سرسید مسلمانوں کے لیے انگریزی تعلیم اور انگریزی حکومت سے مفاہمت اور ہم آہنگی کو مسلمانوں کی اس وقت کی سیاسی و معاشی بدحالی کا علاج خیال کرتے تھے اور انہوں نے اپنی کوشش اسی کام میں صرف کیں ان کی تحریریں، کتابیں، ان کا رسالہ تہذیب الاخلاق اور ان کا قائم کردہ مسلم اینگلو اورینٹل کالج ان کی اسی تحریک کی کڑیاں ہیں جنہوں نے مسلمانوں کی نئی نسلوں کی تربیت کی۔ ان کی کاوشوں کا ایک پہلو اردو زبان و ادب کی ترقی و ترویج کی صورت میں بھی ظاہر ہوا کیونکہ مسلمان عوام تک پہنچنے کے لیے یہی زبان ان کا ذریعہ اور آلہ تھی۔ انہوں نے پہلی دفعہ اردو نثر کو وسیع تر اور قومی و ملی اہمیت کے خیالات و

تصورات کی ترویج کے لیے استعمال کیا جس سے اردو نثر میں بیانیہ انداز شروع ہوا اور وہ زندگی کے عام معمولات اور وسیع خیالات کے اظہار و ابلاغ کے لیے کار آمد ہونا شروع ہوئی۔ اس کے ساتھ ہی ان کی کوششوں کے شاخسانے کے طور پر تاریخ نویسی' تنقید اور شاعری میں نئے افکار و رجحانات کو فروغ ہوا اور اس طرح اردو نثر' ادب اور شاعری محض آرائش اور تفریح کا ذریعہ بنے رہنے کے بجائے ملک و قوم کے روز مرہ کے کام کاج' خیالات و تصورات کی ادائیگی و ابلاغ اور اجتماعی اور مفید تحریکوں اور کام کا آلہ کار بننے کے قابل ہو گئی۔

سرسید کی تحریک بنیادی طور پر اصلاحی اور عقلی تحریک تھی۔ یہاں تک کہ نیچر اور نیچرل شاعری و ادب کا جو تصور انہوں نے پھیلانے کی کوشش کی وہ بھی محض مغربی سائنس دانوں اور ماہرین طبعیات نیوٹن وغیرہ کا غیر شخصی سطحی اور خارجی تصور تھا اور اس میں رومانویت پسند ادیبوں اور نامیت پسند فلسفیوں اور سائنس دانوں کی وہ گہرائی اور موضوعیت نہیں ہے جو گوئٹے' ورڈز ورتھ' برگساں اور ڈارون کے ہاں ملتی ہے۔ نہ ہی ان کے نقطہ نظر یا ان کے پس منظر کے لحاظ سے اس کی توقع کرنی چاہیے لیکن ان کی مساعی کے زیر اثر ایک طرف نئے خیالات و تصورات کا رجحان فروغ پذیر ہوا دوسرے مسلمانوں کی نئی نسلوں کو انگریزی زبان و ادب اور علم کے ذریعے مغربی خیالات تک رسائی ہو گئی اور اس طرح ملک میں ایک نئے انداز فکر کی بنیاد ممکن ہوئی۔ اردو ادب میں اس نئے انداز فکر کے علمبرداروں کو ہم رومانویت کے پیش رو کہہ سکتے ہیں۔

رومانویت کے پیش رو

اردو ادب و شاعری میں اس نئے انداز فکر و نظر کے اولین اثرات ہمیں انجمن پنجاب کے قیام اور اس میں آزاد و حالی کے کردار میں نظر آتے ہیں۔ انجمن پنجاب کی بنیاد 1865ء میں ڈاکٹر لائٹنر نے ڈالی تھی۔ (86) بعد میں کرنل ہالرائیڈ نے

اس کے کام اور کردار میں اضافہ کیا اور اس کے زیر اہتمام 1874ء (87) میں وہ مشہور مشاعرہ شروع ہوا جس کو اردو شاعری کو مغربی انداز میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کا آغاز کہا جا سکتا ہے۔ گو اردو میں موضوعی نظمیں کوئی نئی بات نہیں تھی اور نظیر اکبر آبادی اس سے پہلے بھی تہواروں اور موسموں پر نظمیں لکھ چکے تھے لیکن اس میں فرق یہ تھا کہ نظیر اکبر آبادی کی شاعری کو اس دور تک تعلیم یافتہ اور ثقہ حلقوں میں تسلیم ہی نہیں کیا جاتا تھا اور دوسرے یہ مشاعرے اور ان میں کسی ایک موضوع پر پڑھی جانے ولی نظمیں محض کسی شخص کے ذاتی اظہار کا ذریعہ نہیں تھیں حکومت وقت اور معاشرے کے مقتدر حصے کی طرف ۔ سے اردو شاعری میں فطرت اور وطن سے متعلق موضوعات پر شاعری کو فروغ دینے کی ایک باقاعدہ اور شعوری کوشش کا حصہ تھیں اور گو اس طرح اچھی شاعری تخلیق نہیں ہو سکتی لیکن تعلیم یافتہ اور مہذب طبقوں میں نئے خیالات اور ان کی اہمیت کا سراغ ضرور ملتا ہے۔ انجمن پنجاب کے اس مشاعرے میں دیگر شعراء کے ساتھ ساتھ حالی اور آزاد کا حصہ زیادہ تھا۔ اسی دوران مولوی محمد اسماعیل میرٹھی نے بھی انگریزی نظموں کے تراجم اور نئی موضوعی نظمیں لکھ کر اس رجحان کو فروغ دیا۔ چونکہ یہ نظمیں شعوری کاوش کا نتیجہ تھیں ان میں شاعر کا اپنے موضوع سے گہرا جذباتی لگاؤ' فطرت یا موضوع کے توسط سے شاعر کے کسی شاعرانہ تجربے کا احساس و ابلاغ اور فطرت کے متعلق وہ داخلی رویہ نہیں ملتا جو بعد کی اردو شاعری کا طرہ امتیاز بنا۔ لیکن اس کی حیثیت ایک راہنما کی ضرور ہے۔

آزاد اور حالی دونوں نے جدید شاعری کے متعلق تنقیدی تحریروں اور تقریروں میں اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا جس سے شاعری میں اصلاح کی ضرورت اور نئی شاعری کے متعلق خیالات کو ترویج ہوئی۔ حالی کا مقدمہ شعر و شاعری اور محمد حسین آزاد کی نظمِ جدید اور نیچر کی شاعری پر خیالات (88) اب کافی پرانے ہو چکے ہیں لیکن اپنے زمانے کے لحاظ سے نئی چیز تھے۔ ان پر تفصیلی نظر بعد میں ڈالی جائے گی۔ آزاد

کی نظم سے زیادہ ان کی نثر ان کی رومانویت کے عمومی مزاج کی ترجمان نظر آتی ہے ان کی نظموں میں جہاں بناوٹ، تصنع اور قافیہ پیمائی محسوس ہوئی ہے ان کی نثر ان کے جذباتی انداز بیان، حسن تخیل اور پرزور پیکر تراشی سے بھرپور ہے۔ نثر کا یہ انداز بعد میں آنے والے رومانویت پسندوں کا پسندیدہ اسلوب رہا ہے۔

اس دور میں رومانویت کا ایک اظہار عبدالحلیم شرر کے ناولوں میں جھانکتا نظر آتا ہے۔ شرر نے تاریخی ناول کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا اور ماضی کی داستان گوئی کی پراسراریت اور گزشتہ جاہ و جلال کی بازگشت میں پناہ ڈھونڈھنے کی کوشش کی۔ گو ان کی ناول نگاری کا ایک مقصد مسلمانوں کو اپنے ماضی کے کارنامے دکھا اور سنا کر ان کے احساس برتری کو دوبارہ بیدار کرنا تھا لیکن اس میں ان کے تخیل کو اچھی جولاں گاہ ملی۔ بقول ڈاکٹر انور سدید "شرر کی ہیجان پسندی دراصل ان کے رومانوی مزاج کا بنیادی عنصر ہے اور اس کا اظہار انہوں نے اسلامی ناولوں میں فروانی سے کیا ہے۔" (89) رومانویت کا یہی انداز ان کے مضامین میں بھی جھلکتا نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ شرر کو سب سے پہلے "نظم معریٰ" کے لکھنے کا امتیاز بھی حاصل ہے۔ (90) جو اردو میں اصناف سخن میں ہیئت کے تجربوں کی طرف پہلا قدم تھا۔

ایک اور "رومانوی" مزاج ادیب اور مفکر جو سرسید کی مقصدی تحریک کا آلہ کار بنا شبلی تھے۔ شبلی ایک جامع الصفات شخصیت تھے جن کی طبعی رومانویت زیادہ عرصہ سرسید تحریک کے مقصدی اور عقلی بوجھ تلے نہ دب سکی اور جلد ہی اس نے اپنی انانیت اور انفرادیت کا اعلان کر دیا، شبلی ایک محقق، نقاد، ادیب، شاعر، فلسفی، خطیب اور متکلم تھے۔ (91) شبلی نے سرسید دبستان کے سادہ اسلوب نگارش کو شاعرانہ بانکپن اور دلکشی عطا کی اور ماضی کی عظمت کی تجدید کا آغاز کیا۔ ان کے اس انداز نے بیسویں صدی میں علما کی ایک نئی نسل کو فروغ دیا جن میں ابوالکلام سب سے اہم تھے۔ ان کا یہ رومانوی انداز ان کی تنقید میں بھی جھلکتا نظر آتا ہے جس کے پیش نظر

انہوں نے انیس کی سادگی، پیکر تراشی اور فطرت سے قرب کی بنا پر اس کو دبیر کی لفظ آفرینی پر ترجیح دی اور یہی نقطہ نظر ان کی شعرالعجم میں جھلکتا ہے۔

اردو ادب میں رومانوی تحریک -- ابتداء اور آغاز

انیسویں صدی کے اختتام تک ہندوستان میں ایک ایسے انقلاب کے لیے زمین ہموار ہو چکی تھی جو ہندوستان کے ساکن تمدن اور اس کی منجمد ذہنی و دانشورانہ فضا کو ہمیشہ کے لیے شکست و ریخت سے دوچار کرنے والا تھا۔ یہ انقلاب ہمہ گیر تھا۔ مختصر الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ نئی صدی کے آغاز کے ساتھ ہی ہندوستان ذہنی، تہذیبی، تمدنی، سیاسی اور معاشی لحاظ سے قرون وسطیٰ سے عہد جدید میں داخل ہو رہا تھا۔ اردو ادب میں یہ انقلاب رومانوی تحریک کی صورت میں شروع ہوا۔

کیا ہم اس رومانوی تحریک کے آغاز کے لیے تاریخ اور سال مقرر کر سکتے ہیں؟ جیسا کہ اس سے پہلے یہ ظاہر کیا جا چکا ہے کہ ایسے سال و سن تاریخ ادب میں محض سہولت کی خاطر دیئے جاتے ہیں، کسی بھی تحریک کے اثرات بہت پہلے سے ہی کارگر ہونا شروع ہو جاتے ہیں لیکن کوئی ایسا واقعہ سنگ میل قرار دیا جاتا ہے جس سے مورخ کو اس کے نقوش اجاگر اور نمایاں کرنے میں مدد ملتی ہے۔ اگر انگریزی رومانویت کے لیے ورڈز ورتھ اور کولرج کے لریکل بیلاڈز کی تاریخ اشاعت کو نقطہ آغاز قرار دیا جا سکتا ہے اور اگر جرمنی میں رومانویت کے لیے طوفان و بار کو (Sturm and Drang) سنگ میل کہا جا سکتا ہے، فرانس میں اس کے لیے مادام ڈی اسٹیل کی لی آلمانی اور وکٹر ہیوگو کے ڈرام کرامویل نقش اول قرار پاتے ہیں تو اردو میں بھی ہمیں اس کے لیے کسی ایک تاریخ کی نشان دہی کرنے کے لیے کسی ہچکچاہٹ کی ضرورت نہیں۔ تمام شہادتیں اس سلسلے میں صرف ایک ہی جانب اشارہ کرتی ہیں اور وہ ہے سر عبدالقادر کا "رسالہ مخزن" کا اجراء جو اپریل 1901ء میں جاری ہوا۔

"مخزن" کے اجرا کو اس لیے اردو میں رومانوی تحریک کا نقطہ آغاز قرار دیا جا

سکتا ہے کہ اس اقدام سے ان تمام نئے آثار، رجحانات اور جدید خیالات کو ایک ترجمان اور سٹیج مل گیا جو اردو ادب میں کچھ عرصے سے فروغ پا رہے تھے۔ مخزن بیک وقت رومانوی تحریک کا محرک ترجمان، پیام بر، علم بردار اور مشعل بردار ثابت ہوا۔ ڈاکٹر انور سدید اس بارے میں درست لکھتے ہیں کہ "بیسویں صدی کے آوائل میں برصغیر میں ایسی فضا ہموار ہو چکی تھی جس میں رومانویت پھل پھول سکتی تھی۔ چنانچہ جب اپریل 1901ء میں مخزن کا اجرا ہوا اور اس نے عام روش سے ہٹ کر جذبہ اور تاثر کو ملکوتی زبان میں پیش کرنا شروع کیا تو اس عہد کے بیشتر نوجوان ادبا مخزن کی طرف متوجہ ہو گئے اس دور میں جو ادبا مخزن کے صفحات میں نمایاں ہوئے ان میں اقبال، ابوالکلام آزاد، سجاد حیدر یلدرم، آغا شاعر قزلباش، ظفر علی خاں، مرزا محمد سعید، خوشی محمد ناظر، غلام بھیک نیرنگ، مہدی افادی، لطیف الدین احمد، خواجہ حسن نظامی، اور شیخ عبدالقادر کے اسما بے حد اہم ہیں ان ادبا نے اردو زبان کو ایک خاص قسم کی لطافت سے آشنا کیا اور طاقتور متخیلہ کے بل بوتے پر رومانوی تصورات کو فروغ دینے کی سعی کی۔" (92)

معلوم نہیں کیوں ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی یہ خیال کرتے ہیں کہ "مخزن کو قطعی طور پر رومانیت کا علمبردار نہیں کہا جا سکتا۔" (93) جبکہ خود ہی اقرار کرتے ہیں کہ "اپریل 1901ء سے ہم اقبال کو ان جواں سال و جواں فکر ادیبوں اور شاعروں کی صف اول میں پاتے ہیں جن کے تعاون سے رسالہ مخزن نے بہت جلد ایک مستقل ادبی تحریک کی صورت اختیار کر لی..... رسالہ مخزن کے اجرا اپریل 1901ء سے نظم و نثر دونوں میں رومانی رجحان فروغ پذیر ہوا۔" پھر اس کے بعد رومانویت کی خصوصیات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مخزن جاری ہوا تو اس کے پہلے ہی شمارے میں اقبال، میر نیرنگ، خوشی محمد ناظر اور ظفر علی خاں کی نظمیں شائع ہوئیں۔ پہلے تین نام ہمیں آئندہ بھی مخزن کے

مستقل معاونین میں سرفہرست نظر آتے ہیں۔ لیکن ظفر علی خاں جو ٹینی سن کی نظم (دی بروک) کے منظوم ترجمے (ندی کا راگ) کے ساتھ اس بزم سخن میں شریک ہیں ابتدائی چند منظوم تراجم اور دو ایک نثری تراجم کے بعد بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ مئی کے شمارے (مخزن کے دوسرے شمارے) میں جن نئے شعرا کا اضافہ ہوا ان میں مدرسۃ العلوم علی گڑھ کے ایک طالب علم حسرت موہانی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ لیکن حسرت کی غزل نہیں بلکہ "براط سلمیٰ" کے نام سے ایک رومانی نظم ملتی ہے اس سال (دسمبر 1901ء تک) حسرت کی تین اور نظمیں "بہار کا آخری پھول' ٹامس مور کی ایک نظم کا ترجمہ اور "درد محبت" شائع ہوئیں .... آئندہ دو چار ماہ میں جو شعرا شریک بزم مخزن ہوئے اور آئندہ بھی اس رومانی قافلے کے ساتھ رواں دواں رہے ان میں پروفیسر شہباز' محمد شاہ دین ہمایوں میر نذیر حسن' منشی احمد حسین خاں احمد' سید فضل حق آزاد' ضامن کنتوری اور نادر کاکوروی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ سرور جہاں آبادی جو نادر کاکوروی کی طرح سراپا رومانوی شاعر تھے 1904ء سے پہلے بزم مخزن میں نظر نہیں آتے۔ البتہ اس کے بعد وہ برابر شریک بزم رومانیاں رہے۔ ان چند برسوں میں ٹینی سن کے تراجم بکثرت ہوئے کیٹس' شیلے' گولڈ سمتھ اور ٹامس مور کی بھی کچھ چیزیں اردو میں منتقل کی گئیں۔ تراجم کے علاوہ تخلیقی نظمیں بھی کم از کم جمالیاتی موضوع اور طرز احساس کے اعتبار سے بیش تر رومانوی ہیں جیسا کہ بعض نظموں کے مندرجہ ذیل عنوانات سے ظاہر ہو گا' خواب ناز' نشاط تصور' انجام محبت' تلاش محبت' راحت یاس' خیال یار' حسن و عشق' بھنورا' کوئل' چاند اور چکور' نیرنگ شفق چاندنی' کوہستان کا نظارہ' مرجھایا ہوا پھول اور تختہ گلاب وغیرہ ہمیں ان نظموں میں احساس جمال کی وارفتگی اور فطرت پرستی کی کیفیات کے ساتھ رومانی افسردگی قنوطیت اور زندگی سے گریز و فرار کے رجحانات ملتے ہیں۔" (94) رومانوی تحریک کی شدت اور مقبولیت کو اس سے بہتر اور بھلا کس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

"مخزن" کی اس اولیت کو مورخین کی اکثریت تسلیم کرتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اعتراف کرتے ہیں کہ "مخزن میں یلدرم کے مضامین سب سے پہلے چھپنے شروع ہوئے اور یلدرم کے مضامین نے اردو میں رومانوی تحریک کا ایک باقاعدہ اسلوب کی طرح آغاز کیا۔" لیکن وہ مخزن کو رومانوی تحریک کا ایک باقاعدہ نقطہ آغاز قرار دینے سے ہچکچاتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد صادق جنھوں نے قرون وسطیٰ کے اردو ادب کا سماجی و تمدنی نقطہ نظر سے ایک قابل قدر جائزہ پیش کیا ہے تسلیم کرتے ہیں کہ مخزن نے "اپنے عہد کے ادبی آرزومندوں کو ضروری موقع مہیا کیا۔" (95) لیکن اپنی ادبی تاریخ میں رومانویت کا بحیثیت ایک تحریک کہیں بھی جائزہ نہیں لیتے بلکہ بیسویں صدی کے پورے ادب کو محض نامور ادبا کے مطالعے میں ہی صرف کر دیتے ہیں۔ (96) سید احتشام حسین بھی اردو ادب کی تنقیدی تاریخ میں جب بیسویں صدی تک پہنچتے ہیں تو اقبال اور دوسرے بڑا ادبا و شعرا کے تذکرے میں کھو جاتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کے ادب کو جانچنے کے لیے ابھی تک اردو کے مورخین کے پاس صحیح تناظر نہیں ہے۔ خاص طور پر بیسویں صدی کے پہلے ربع کے لیے۔ سرسید کی وفات سے لے کر ترقی پسند تحریک کے آغاز تک کے اردو ادب کو ابھی تک اپنا تناظر میسر نہیں آیا اور اس دور کے بڑے بڑے نام' اقبال' ابوالکلام' جوش' پریم چند' حفیظ وغیرہ اس عہد پر اس طرح حاوی ہیں کہ ان تناور درختوں کے پیش منظر میں پورے جنگل کا پس منظر غائب ہو کر رہ گیا ہے۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس دور کا صحیح تناظر "رومانویت" کا تناظر ہے اور یہ دور رومانوی تحریک کا دور ہے۔ جو مخزن کے اجرا کے ساتھ شروع ہوئی اور ترقی پسند تحریک کے آغاز تک جاری و ساری رہی' اس دور میں اگر رومانوی تحریک کے علاوہ بھی دوسرا ادب تخلیق ہوا تو یہ استثنا رومانوی تحریک کی نفی نہیں بلکہ اس کے وجود کا ایک اور اہم ثبوت ہے۔

اس ادبی تناظر کے مبہم ہونے کا نتیجہ ہے کہ کچھ مورخین اور نقاد اردو ادب میں کسی رومانوی تحریک کے وجود سے ہی قطعاً" انکار کرتے ہیں۔ ان میں مجنوں گور کھپوری سرفہرست ہیں ان دعویٰ ہے کہ "اردو ادب کی تاریخ میں رومانوی تحریک جیسا کوئی واقعہ کبھی ظہور میں نہیں آیا۔" (97) ان کے برعکس وہ مورخ اور نقاد بھی ہیں جو نہ صرف اردو ادب میں رومانوی تحریک کے وجود کے معترف ہیں بلکہ اس کے بڑے داعیوں میں سے ہیں۔ ان میں ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر انور سدید کے نام گنوائے جا سکتے ہیں۔ جنھوں نے نہ صرف اس تحریک کی نشاندھی کی ہے بلکہ اس کے آغاز و ارتقا اور اثرت کا جائزہ بھی لیا ہے۔ (98)

دراصل مجنوں گور کھپوری کا رومانوی تحریک کے وجود سے انکار ان کے رومانویت کے مظہر کی تعریف و تعبیر میں الجھن کی وجہ سے ہے، جیسا کہ پہلے ابواب میں واضح کیا گیا ہے انسانی تہذیبی، تمدنی اور فکری ارتقا کی تاریخ رومانویت کی تخلیقی نامیت اور کلاسیکیت کی عینیت کے درمیان ایک مسلسل جدلیت سے عبارت ہے۔ ادب و فن انسانی شعور و وجدان کے ارتقا کا خارجی مظہر ہے اور یہ ہمیں ان منزلوں کی نشاندہی کرتا ہے جہاں سے انسانی تہذیب و تمدن اور فکر و شعور کا کارواں گزرا ہے۔ اس راستے پر عمومی رومانویت کے اثرات اکثر نمایاں ہیں لیکن تاریخی رومانویت کا انقلاب یورپ میں اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے شروع میں آیا اور ہندوستان میں بیسویں صدی کے آغاز میں وقوع پذیر ہوا۔

مجنوں گور گھپوری اس جدلیت میں امتیاز نہیں کرتے، وہ اردو ادب میں رومانوی تحریک کے وجود سے اس لیے انکار کرتے ہیں کہ "اس کی کوئی ضرورت نہ تھی اس لیے کہ وہ عناصر و خصوصیات جن کو ادب میں مجموعی طور پر رومانیت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے اردو ادب کی گھٹی میں پڑے تھے اور اس کا پیدائشی مزاج بنے ہوئے تھے۔" (99) لیکن وہ ان عناصر و خصوصیات کی نشاندہی نہیں کرتے اور اس

باب کے پہلے حصے کی بحث سے یہ واضح ہو چکی ہے کہ قرون وسطیٰ کا اردو ادب شدید کلاسیکی اثرات کے زیر اثر وجود میں آیا تھا۔ دوسرے ان کا شاید یہ بھی خیال ہے کہ تحریک کسی "ضرورت" کے تحت وجود میں آتی ہے اور اس ضرورت سے ان کی مراد "افادی" ضرورت ہے جیسا کہ وہ خود ہی بعد میں لکھتے ہیں۔ "اردو ادب میں اب تک صرف دو تحریکیں ہوئی ہیں۔ ایک سرسید یا علی گڑھ تحریک دوسری ترقی پسند تحریک اور دونوں اپنے زمانے کے بدلے ہوئے میلانات کے ساتھ افادی تحریکیں تھیں۔" (100) اس سے یہی خیال ابھرتا ہے کہ ان کے نزدیک تحریک صرف وہ ہے جسے شعوری طور پر کسی افادی نصب العین کے ساتھ شروع کیا جائے، لیکن دوسرے ہی پیراگراف میں وہ اپنے اس خیال کی خود ہی تکذیب کر دیتے ہیں اور لکھتے ہیں "بدویت سے لے کر خرافات اور مذاہب کے دور تک اور مذہب کے دور سے لے کر علم و حکمت کے موجودہ دور تک زندگی کی نئی تخیل تک پہنچنے کی ہر انقلابی تحریک رومانی تحریک رہی ہے۔" (101) لہٰذا وہ نشاۃ الثانیہ کو بھی رومانوی تحریک شمار کرتے ہیں (102) جو سراسر کلاسیکی قدروں کے احیا کی تحریک تھی جیسا کہ نام سے ہی ظاہر ہے اور گو وہ یہ تو اقرار کرتے ہیں کہ "کلاسیکیت اور رومانیت دو ایسے میلانات ہیں جو زندگی کے لازمی اجزاء ہیں۔" (103) لیکن ساتھ ہی یہ دعویٰ کر کے مزید الجھاؤ اور تضاد کا شکار ہو جاتے ہیں کہ "کلاسیکیت اور رومانیت دراصل شریک ازلی ہیں اور دنوں کے درمیان کوئی اجنبیت نہیں ہے۔ زندگی کی اصل روح رومانیت ہے۔ کلاسیکیت اس کا صرف ایک رخ ہے۔" (104) یعنی کلاسیکیت ان کے نزدیک رومانویت کے بنیادی اور وسیع تر مظہر کی ایک صورت یا پہلو ہے۔ اب اس دلیل کا تضاد اور الجھاو واضح ہے۔

مجنوں گورکھپوری کے اعتراض کا دوسرا پہلو لفظ تحریک کے صحیح مفہوم کا عدم تعین ہے۔ لہٰذا کبھی وہ اس کو بہت وسیع معنوں میں استعمال کرتے ہیں اور کبھی بہت محدود۔ دراصل لفظ "تحریک" کے مفہوم کا تعین جہاں مشکل ہے وہیں ضروری بھی

ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے تحریک کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے۔ "تحریک جمود کی یک رنگی توڑ کر ہمہ رنگی اور تنوع پیدا کرنے کا عمل ہے۔" (105) ڈاکٹر انور سدید لفظ "رجحان" کو "حرکت اور تغیر کی انفرادی خواہش" اور تحریک کو "معاشرے کے وسیع طبقے" کے عمل سے تعبیر کر کے ان کے درمیان امتیاز پیدا کرتے ہیں جبکہ خود ہی بعد میں اپنے مقالے میں مختلف افراد کی انفرادی کاوشوں کو بھی وہ تحریک ہی کے نام سے پکارتے ہیں مثلاً ولی کی تحریک "اقبال کی تحریک" (106)وغیرہ لہٰذا ان کا بیان کردہ امتیاز خود ہی دھندلا جاتا ہے اور اس ضمن میں وہ کسی تحریک کے اندر انفرادی افراد کی کاوشوں کو بھی تحریک ہی شمار کرتے ہیں جیسے "رومانی تحریک" (107) پر بحث کرتے ہوئے اس کے ضمن میں "مخزن کی تحریک" (108) کو بھی جدا تحریک شمار کرتے ہیں۔ جو درصل اس کا حصہ تھی۔

دراصل ہمارے ہاں تحریک رجحان اور فیشن وغیرہ کی تراکیب کو متعین کرنے کی بہت کم کوششیں کی گئی ہیں۔ مختلف لغات میں لفظ تحریک کے عام معنی و مفہوم تو دیئے گئے ہیں لیکن بحیثیت اصطلاح تعین نہیں کیا گیا۔ قاموس مترادفات (109) میں اس کے مندرجہ ذیل مترادفات دیئے گئے ہیں حرکت، جنبش، سلسلہ جنبانی اشتعال؛ ترغیب، برانگیختگی، جوش، ابھارنا اور اردو لغت (110) جو کہ تاریخی اصول پر مرتب کی گئی ہے اس میں اس کے سترہ کے قریب معانی تو دیئے گئے ہیں بطور اصطلاح مفہوم درج ہی نہیں کیا گیا یہ معانی بھی مندرجہ بالا مفاہیم کی مختلف شکلیں ہیں۔ یہی صورت فرہنگ آصفیہ، رئیس اللغات، اور فیروز اللغات کی ہے۔ صرف نور اللغات ایسی لغت ہے جو تحریک کا اصطلاحی مفہوم درج کرتی ہے۔ جو ہے! "ساکن کو متحرک کرنا" (111)

ظاہر ہے یہ مفہوم بہت غیر واضح اور موہوم ہے۔ لفظ "تحریک" اسم ہے اور اس کے معنی ہیں حرکت یا حرکت کا عمل۔ اس کے ساتھ مختلف افعال کے لاحقے لگا کر ان کو محاورۃ" استعمال کیا جاتا ہے جیسے تحریک دینا، تحریک کرنا، تحریک پہنچانا یا تحریک

پیدا کرنا وغیرہ اس طرح ان مختلف تراکیب سے اس کا مفہوم پھیلتا اور بدلتا چلا جاتا ہے۔ اب ظاہر ہے کہ زندگی مسلسل عمل یعنی بذات خود ہی تحریک ہے اس میں جمود کا لفظ محض اضافی طور پر ہی استعمال ہو سکتا ہے اس لیے تحریک اس عمل کا نام قرار پائے گا جو زندگی کے رواں اور مروج دھارے میں مختلف انداز یا سمت میں ہو یہ عمل یا حرکت پیدا کرنے والے عامل یا عوامل کا اس اختلاف کے بارے میں جو وہ زندگی کے مروج دھارے میں پیدا کر رہا ہے شعوری طور پر باخبر ہونا یا نہ ہونا شامل نہیں۔ نہ ہی یہ تعین ضروری ہے کہ وہ واحد ہے یا جمع فیصلہ کن عنصر یہ ہے کہ یہ تحریک ایک حرکت یعنی خارجی، واضح اور مختلف عمل ہو جو واقع ہو۔ ادبی مفہوم میں تحریک ہر وہ ادبی کاوش اور ادبی تخلیق ہے جو مروجہ ادبی نہج و مسلمہ معیاروں سے ہٹ کر ہو اور ادبی ڈگر میں رواج سے مختلف حرکت پیدا کرے۔ یہ ایک فرد بھی کر سکتا ہے اور مختلف افراد بھی۔ یا نئی ادبی تخلیق کی آمد یا انکشاف بھی ایسا کر سکتا ہے جیسے ولی کے دیوان کا دلی پہنچنا یا "ڈی آلمانی" کا فرانس پہنچنا' شعوری طور پر ایک اعلانیہ نصب العین کے طور پر بھی ہو سکتی ہے جیسے ترقی پسند تحریک اسی طرح غیر محسوس اثرات کے زیر اثر کسی اعلان یا بیان شدہ نصب العین کے بغیر بھی ہو سکتی ہے جیسے ایہام گوئی کی تحریک جہاں تک تحریکوں کے نام کا تعلق ہے ان کا تحریک سے کوئی براہ راست واسطہ نہیں ہوتا یہ تو محض لیبل ہوتے ہیں۔ بسا اوقات تحریک شروع ہو جاتی ہے اور ان کو بعد کے مورخ اپنی سہولت یا شناخت کے لیے نام دے دیتے ہیں۔ نشاۃ الثانیہ کی تحریک کے لیے یہ نام اس تحریک کے صدیوں بعد استعمال کیا گیا۔

رجحان بھی انفرادی یا اجتماعی دونوں صورتوں میں ہو سکتا ہے لیکن اس کی سطح عموماً" کم تر اور کمزور تر ہوتی ہے اور ضروری نہیں کہ یہ مروجہ نہج اور مسلمہ ادبی معیاروں سے مختلف عمل یا حرکت کو وجود میں لائے' بسا اوقات یہ مروجہ نہج یا معیار ہی میں ہلکے سے ارتعاش کی نشاندہی کرتا ہے جس کی بنیاد میں ضروری نہیں کہ کوئی

گہرے شعوری یا لاشعوری عوامل و محرکات کارفرما ہوں۔ عموماً" تھوڑے عرصے میں یہ ارتعاش ختم ہو جاتا ہے۔

فیشن، مروجہ اقدار اور معیاروں کی ایسی شکل ہے جو ہمہ گیر پسندیدگی اور قبول عام کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ انسانی معاشرے میں ان تینوں مماثل مظاہر کے درمیان فرق ظاہر کرنے کے لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ تحریک کے لیے ممکن ہے کہ اس کا آغاز ایک رجحان کے طور پر ہو اور وہ کامیاب ہو کر ایک فیشن کی شکل اختیار کرے۔

تحریک کی اس تعریف کے پیش نظر کسی بھی معیار سے جانچا جائے تو "رومانوی تحریک" اردو ادب کی عظیم تحریکات میں جگہ پاتی ہے۔ لیکن ابھی تک ہمارے مورخین اور ناقدین کا انداز اس بارے میں ایک اعتذار کا رہا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن رومانوی تحریک کی ترکیب پر اعتراض کا جواب دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔ "اگر کسی دور کے حالات اور تقاضوں سے پیدا ہونے والی اجتماعی حرکت اور ردعمل کے طور پر چند یکساں یا تقریباً" یکساں فکری اور فنی آثار کی شکل میں دیکھا جائے تو رومانویت کو تحریک کہنا بے جا نہ ہو گا یہاں تحریک سے یہی مشترک اور مماثل فکری اور فنی رویے مراد ہیں۔" (112)

یہی معذرت خواہانہ انداز رشید احمد صدیقی نے بھی اپنایا ہے لکھتے ہیں۔ "شاید ان معنوں میں اردو ادب میں رومانویت کو تحریک نہیں کیا جا سکتا جن معنوں میں یورپ خصوصاً" انگلستان کے ادب میں اس کا نشان ملتا ہے کیونکہ ہمارے ہاں یہ تحریک شعوری کوشش اور تنظیم کے ساتھ شروع نہیں ہوئی۔ البتہ اگر ایک تحریک سے مراد وسیع تر اشتراک اقدار، روحانی ہم آہنگی اور فکری وحدت مراد لی جائے تو رومانویت کو اردو ادب کی بڑی تحریکات میں شمار کیا جائے گا۔" (113)

ان بیانات کا محتاط اور مفاہمت کا انداز شاید اور اگر وغیرہ کے لفظوں سے

ظاہر ہے یہ پہلے ہی کہا جا چکا ہے کہ ضروری نہیں کہ تحریک شعوری طور پر اور تنظیم کے ساتھ شروع ہو یا آغاز سے اسے کوئی نام دیا جائے۔ خاص کر ادبی اور فنی تحریکات اکثر اور بسا اوقات معاشرے اور انسانی شعور و وجدان کے پوشیدہ سوتوں سے غیر محسوس طور پر شروع ہوتی ہیں اور اس کی تنظیم یا شعوری ادراک اور تشہیر بعد کی بات ہے۔ یورپ میں رومانوی تحریک کے آثار گوئٹے اور ورڈزورتھ کے تحریروں سے بہت پہلے شروع ہو گئے تھے۔ جبکہ اردو ادب میں "مخزن" کا اجراء اس بات کا ثبوت ہے کہ نئی تحریک کے تقاضوں نے اتنی واضح صورت اختیار کر لی تھی کہ اس کے فروغ کے لیے ایک باقاعدہ رسالہ جاری کرنا ممکن تھا۔ مخزن کے بعد ہمایوں، نقاد رومان اور نگار وغیرہ کا اجراء اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ تحریک بہت جلد فروغ پذیر ہو چکی تھی اور اسے یورپی تحریکوں سے بھی جلد پذیرائی حاصل ہو گئی تھی۔ تنقیدی ادب میں رومانوی نظریات کا جائزہ آئندہ ابواب میں آئے گا لیکن یہاں یہ بھی بتایا جا سکتا ہے کہ ایسی تحریروں کی بھی کمی نہیں جنہوں نے اس نئے ادبی معیار کو پھیلانے کا کام سرانجام دیا۔ فرق صرف یہ ہے ابھی تک نقادان فن اور مورخین ادب نے اس تحریک کا صحیح تناظر ہی قائم نہیں کیا۔ البتہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے رومانوی تحریک کو صحیح پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے، سرسید تحریک کی فکری اور ذہنی کمزوریوں کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ "اس تحریک کی کمزوریوں کے اندر سے ایک اور زور دار اور خاصی طاقتور ادبی اور ذہنی تحریک نمودار ہوئی جس کی عمر اگرچہ کچھ زیادہ طویل نہیں مگر معنوی قدر و قیمت کے لحاظ سے اس کی اہمیت سے انکار نہیں ہو سکتا ملک کے اجتماعی شعور پر اس تحریک کے اثرات سرسید تحریک کے اثرات سے کسی طرح کم نہیں۔ یہ تحریک پہلے نیم رومانی ادب کی صورت میں رونما ہوئی اور بعد میں بھرپور رومانی تخلیقات کی شکل میں پھلی پھولی اور عام ذہن و فکر پر اثر انداز ہوتی رہی......

. میں نے جس رومانی اور نیم رومانی ادب کی طرف اشارہ کیا ہے اس کی مدت کم و بیش

تیں سال ہو گی۔ یعنی (1900ء سے 1930ء یا ایک لحاظ سے 1935ء) تک اس میں لطیف ادبی رومانوی رجحانات بھی تھے اور شدید جذباتی جوش بھی نظر آتا ہے' اس تحریک کا ایک دھارا خالص ادبی اور دوسرا دھارا ادبی اور فکری تھا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے سر عبدالقادر اور ان کے ادبی مجلّہ مخزن کا نام آتا ہے۔ جس سے اس زمانے کے سب ادیب متاثر ہوئے .... مخزن محض ایک ادبی مجلّہ ہی نہ تھا بلکہ خالص ادبی اقدار کا موثر ادارہ بھی تھا۔" (114)

اس اقتباس میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنے دھیمے مفاہمتی انداز میں رومانوی تحریک کے اسباب اس کے جواز' اس کی مدت اور اثر سب کی نشاندہی کر دی ہے خاص کر مخزن کا اور سر عبدالقادر کا اس میں کردار۔ جس کی ابھی صحیح تحسین نہیں ہو سکی۔ جنہوں نے اس نئے ادبی دبستان کو نہ صرف ترجمان اور پیام بر مہیا کیا بلکہ اس کی فکری اور عملی راہنمائی بھی کی۔ اقبال کی شاعری کے رخ متعین کرنے اور قیام یورپ میں ان کو نہ صرف سہولیات مہیا کرنے بلکہ اپنی شاعری کو جاری رکھنے کی ترغیب بھی انہوں ے دی (115) علاوہ ازیں لاہور میں مشاعرے اور مجلسیں قائم کر کے اس رجحان کو فروغ دیا۔ اقبال کے بعد دوسرے ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ بھی ان کا رویہ ہمیشہ ایسا ہی رہا اور حفیظ جالندھری نے تو ان کی معیت میں انگلستان کا سفر اور سیر بھی کی۔ (116)

لہٰذا ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ اردو ادب میں "رومانوی تحریک" ایک طاقت ور ادبی و فکری تحریک تھی جو 1901ء سے 1935ء تک اردو ادب میں فروغ پذیر رہی۔ یہ وہی تحریک تھی جس نے اقبال' حفیظ' اختر شیرانی اور جوش جیسے شاعر' یلدرم' نیاز ابوالکلام آزاد' مہدی افادی' سجاد انصاری' خلیقی' مجنوں گور کھپوری اور چوہدری افضل حق جیسے انشا پردازوں کو جنم دیا۔ اس تحریک نے اتنے عظیم فنکاروں' شاعروں اور ادیبوں کو پیدا کیا ہے کہ ان میں سے ہر ایک خود تحریک سے بھی عظیم تر نظر آتا

ہے۔ اس تحریک نے اردو ادب کو اس شدت کے ساتھ متاثر کیا ہے کہ بیسویں صدی میں اردوادب کا مزاج ہی رومانوی نظر آتا ہے یہاں تک کہ ترقی پسند تحریک بھی اپنے اہم ترین شعبوں میں رومانوی تحریک کا ہی تسلسل ہے۔ (117) اس کے اثرات ابھی تک کافی مضبوطی سے اردو ادب میں جاری و ساری ہیں۔ (118) لہٰذا اردو میں رومانوی تحریک کو تحریک کہنے میں کسی اعتذار یا احتیاط کی ضرورت نہیں ہے بلاشبہ یہ اردو ادب کی عظیم ترین تحریکات میں سے ہے اور اس نے بیسویں صدی میں اردو ادب کو طفولیت سے نکال کر بین الاقوامی ادب کے شانہ بشانہ لا کھڑا کیا۔

اردو ادب میں بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ رومانوی تحریک کے آغاز و فروغ کے پس منظر اور اسباب کی وضاحت گزشتہ اوراق میں کی جا چکی ہے' اس کا بنیادی سبب ہندوستان کے ساکن اور مصنوعی تمدن کا (جو انیسویں صدی تک جاگیردارانہ مقام پر ہی تھا) مغربی ترقی پذیر سرمایہ دارانہ نظام سے ٹکراؤ اور تصادم تھا جس نے ہندوستان کے تعلیم یافتہ طبقات کو ذہنی اور جذباتی طور پر بیدار اور آزاد کر دیا۔ اس کے ساتھ ہی نئی جمہوری سیاست کی انفرادیت اور انگریزی تعلیم کے ساتھ مغربی رومانوی تحریک کے اثرات بھی ہندوستان میں سرایت کر گئے جس نے نوجوان طبقے کے ذوق' تخیل' وجدان اور جذبہ حب الوطنی کو مہمیز لگائی' 1857ء کی جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد سرسید احمد خان نے مسلمانوں کے معاشی و تعلیمی احیا کی جو تحریک شروع کی تھی وہ بنیادی طور پر مقصدیت' عقلیت اور مصالحت کی تحریک تھی۔ جس نے مذہب اور سیاست' عقیدہ اور اطوار' معاشرتی زندگی اور ذاتی زندگی میں تقسیم کے ذریعہ نئے ماحول سے مفاہمت کا درس دیا تھا نئی صدی کے آغاز کے ساتھ ہی اس کے خلاف ردعمل بھی فروغ پا گیا اور زندگی کی نامیاتی وحدت نے اپنا اظہار رومانوی تحریک اور رومانوی رویوں کی صورت میں کیا اور سرسید کی وقتی مصالحت کے اصولوں کو چیلنج کر دیا۔ اس کے علاوہ کچھ بے چین شخصیتوں نے لذت اندوزی' ذوق جمال کی

تسکین، اپنی انفرادیت کے اظہار اور کبھی کبھی ماحول سے فرار حاصل کرنے کے لیے رومانویت پسندی کا سہارا لیا اور اس طرح ایک پرجوش اور ہمہ گیر تحریک وجود میں آ گئی۔

1901ء سے پہلے جن اثرات اور شخصیتوں نے اس تحریک کا راستہ ہموار کیا ان میں انجمن پنجاب کی تحریک اور آزاد اور حالی کا اس میں حصہ، شرر اور اس کی ناول نگاری، مولوی اسماعیل میرٹھی اور ان کی نظمیں اور ترجمے، سرشار اور اس کا فسانہ آزاد، اور شبلی نعمانی اور ان کے باغیانہ رجحانات بھی شامل ہیں، یہ سب اس تحریک میں شامل تو نہیں لیکن اس تحریک کے پیش رو کہلانے کے ضرور مستحق ہیں۔ منفی لحاظ سے اس میں کچھ ہاتھ اودھ پنچ کے لکھنے والوں اور اکبر آلہ آبادی کا بھی ہے جنھوں نے سرسید تحریک کی کمزوریوں اور خامیوں کو ہر موڑ پر واضح کیا اور کچھ اثر ندوۃ العلما اور دوسرے علما کا بھی جنھوں نے کسی بھی قیمت پر مفاہمت نہ کرنے کا اصول اپنا کر قومی اور اسلامی احیا کا میدان ہموار کیا۔

رومانوی تحریک کے ہر اول دستے میں جو ادیب اور شاعر شامل تھے۔ ان میں اقبال، نیرنگ، یلدرم، خوشی محمد ناظر، ظفر علی خان کے نام شامل ہیں۔ (119) اس دستے میں مسلسل اضافہ ہوتا چلا گیا اور نئے شامل ہونے والوں میں حسرت موہانی، پروفیسر شہباز، شاہ دین ہمایوں، نذیر حسین، منشی احمد حسن خاں احمد، سید فضل حق آزاد، ضامن کنتوری، نادر کاکوری، عظمت اللہ خاں، سرور جہاں آبادی، کے نام پائے جاتے ہیں۔ (120) بعد میں شامل ہونے والوں میں مہدی افادی، خلیقی، سجاد انصاری، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، ابوالکلام آزاد، حجاب امتیاز علی، حفیظ جالندھری، چکبست، آنند نرائن ملا، تصدق حسین خالد، فاخر ہریانوی، چوہدری افضل حق، احسان دانش، سر عبدالقادر، امتیاز علی تاج، عابد علی عابد، عبدالعزیز فلک پیما، اختر شیرانی، عبدالرحمان بجنوری، عبدالماجد دریا بادی، مجاز، مرزا ادیب وغیرہ شامل ہیں۔ ان میں سے کچھ لوگ

وہ ہیں جنہوں نے نہ صرف رومانوی ادب تخلیق کیا بلکہ رومانویت کو نئے آفاق سے متعارف کیا۔ ان میں اقبال، نیاز، یلدرم، عبدالرحمان بجنوری اہم ہیں۔ کچھ ایسے ہیں جو رومانویت کی تحریک میں زور و شور سے شامل ہوئے اور پھر آہستہ آہستہ مدہم پڑ گئے کچھ ایسے بھی ہیں جنہوں نے رومانویت کے زیر اثر تخلیقات شروع کیں لیکن کچھ عرصہ بعد وہ پلٹ کر روایتی بزم سخن میں شامل ہو گئے جیسے حسرت موہانی۔ کچھ ایسے عظیم اور انفرادیت پسند تھے جنہوں نے اپنا الگ مسلک نکالا اور کوئی بھی ان کی پیروی نہ کر سکا ان میں ابوالکلام آزاد اور چوہدری افضل حق نمایاں ہیں۔

اگرچہ رومانویت کے آثار 1935ء کے بعد بھی دیکھے جا سکتے ہیں لیکن تاریخ ادب کی معنوی تفہیم اور موضوعی غایت کے لحاظ سے رومانویت بطور ایک تحریک کے 1935ء کے بعد پس منظر میں چلی جاتی ہے اور ترقی پسند تحریک پیش منظر میں ابھر آتی ہے، لہٰذا زمانی لحاظ سے اسے 1935ء تک ہی محدود رکھنا درست ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن کی منفرد کتاب "اردو ادب میں رومانوی تحریک" اس موضوع پر اب تک نہایت ہی مقبول و معروف کتاب رہی ہے جس نے اپنے موضوع کے ساتھ ساتھ اپنے اسلوب بیان سے بھی بہت سے نقادوں اور مورخوں کو متاثر کیا ہے لیکن اس نے ایک طرف تو ابہام اور غیر قطعیت کو فروغ دیا اور دوسری طرف کچھ ایسی غلطیوں کو اردو ادب میں عام کر دیا جن کو تاریخی اغلاط کہنا بے جا نہ ہو گا۔ ان میں سے ایک رومانوی تحریک کے آغاز سے متعلق بھی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اپنی کتاب کی ترتیب اور انداز سے یہ تاثر دیتے ہیں کہ اردو ادب میں رومانویت ٹیگور اقبال اور ابوالکلام کے زیر اثر فروغ پذیر ہوئی لکھتے ہیں:

"ٹیگور، اقبال اور ابوالکلام کی رومانوی انفرادیت نے اس عہد کو ایک نیا ذہن عطا کیا۔" (121)

بعد ازاں اس تبدیلی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اس جدید ذہن کی مخزن اور نقاد نے ایک سمت کی طرف راہنمائی کی۔" (122)

وہ کہیں بھی رومانوی تحریک اور اس میں شریک ادیبوں کا تاریخی تعین نہیں کرتے لیکن ان کی ترتیب سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ ٹیگور، اقبال اور ابوالکلام آزاد، مخزن سے متقدم تھے اور انہوں نے رومانوی تحریک شروع کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ وہ ٹیگور، اقبال اور ابوالکلام کا ذکر رومانوی تحریک سے ان کو علیحدہ کر کے اس طرح پہلے کرتے ہیں جس سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ یہ ادیب رومانوی تحریک سے پہلے تھے اور ان کے اثر سے اردو ادب میں رومانوی تحریک شروع ہوئی۔ غالبا" ڈاکٹر محمد حسن کے ہی زیر اثر ڈاکٹر انور سدید نے بھی یہی انداز اور ترتیب اپنائی ہے۔ وہ اقبال کی تحریک کو رومانوی تحریک سے پہلے اور جدا موضوع بحث بناتے ہیں۔ (123) لیکن بعد میں دوبارہ رومانوی تحریک میں بھی اقبال کو زیر بحث لاتے ہیں۔ (124) جہاں وہ اقبال کے ساتھ ساتھ ابوالکلام آزاد اور ٹیگور سے بھی بحث کرتے ہیں اور اس سے نتیجہ نکالتے ہیں کہ:

"مخزن سے ابھرنے والے ادیبوں نے اظہار و بیان کا ایک ایسا اسلوب وضع کر لیا جس میں اقبال، ابوالکلام اور ٹیگور کا امتزاج موجود تھا۔" (125)

اس جملے میں یوں مترشح ہوتا ہے کہ مخزن کے ادیبوں نے ان تینوں عظیم ادیبوں اور شاعروں سے متاثر ہو کر نیا اسلوب اختیار کیا۔ یعنی یہ تینوں ادیب رومانوی تحریک اور مخزن سے متقدم تھے۔

دراصل یہ نتیجہ اور تاثر حقائق اور تاریخی واقعیت پر مبنی نہیں ہے۔ یہ تینوں ادیب یقیناً عظیم اور متاثر کن شخصیات تھیں لیکن اثرات کا دوسرے ادیبوں پر مرتب ہونا اور اس کا ثابت کرنا دوسری بات ہے۔ اس میں تقدم و تاخر ہی کافی نہیں یہ بھی پتہ چلنا چاہیے کہ ان ادیبوں نے واقعی ان شخصیات کا اثر قبول کیا تھا۔ بسا اوقات جو

چیز ایک کو متاثر کرتی ہے وہ دوسرے کو نہیں کرتی۔ لیکن سب سے پہلا مسئلہ تو تاریخی واقعیت کا ہے یعنی تاریخی حیثیت سے تقدم و تاخیر کا اور مندرجہ بالا دونوں مورخین کی رائے تاریخی اعتبار سے درست نہیں ہے۔

جہاں تک اقبال کا تعلق ہے انہوں نے مخزن کے پہلے شمارے سے ہی اس میں لکھنا شروع کر دیا تھا ان کی نظم "ہمالہ" مخزن کی پہلی جلد کے پہلے نمبر میں جو اپریل 1901ء میں نکلا (126) شائع ہوئی تھی۔ اس کے بعد اقبال باقاعدہ مخزن میں لکھتے رہے۔ انجمن حمایت اسلام کے جلسوں میں پڑھی جانے والی ان کی نظمیں بھی بہت مقبول ہوئیں اقبال نے اپنے عہد کی ایک پوری نسل کو متاثر کیا۔ لیکن یہ اثر مخزن کے ساتھ اور اس کے ذریعے ہی پھیلا اس سے پہلے نہیں۔ اقبال خود "مخزن سے ابھرنے والے" ادیبوں کا حصہ تھے۔

جہاں تک ابوالکلام آزاد کا تعلق ہے ان کا سلسلہ اثر بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے شروع ہوتا ہے۔ آزاد نے اپنا رسالہ الہلال 1912ء میں کلکتہ سے جاری کیا تھا۔ (127) اور اگر ان کے اثر کی فروغ پذیری کو فوری بھی تسلیم کر لیا جائے تو وہ اپنے عہد اور بعد کے ادیبوں کو ہی متاثر کر سکتا ہے۔ مخزن تو 1901ء سے شائع ہو رہا تھا لہٰذا اس دور میں اس میں لکھنے والے ادیب آزاد سے متاثر کیسے ہو سکتے تھے؟ ہاں البتہ آزاد مخزن کے ادیبوں سے متاثر ضرور ہو سکتے تھے آزاد کی مشہور خود نوشت سوانح "تذکرہ" 1919ء میں شائع ہوئی۔ (128) اور "غبار خاطر" 1946ء میں۔ جب مخزن شروع ہوا تو اس وقت آزاد ابھی صرف 13 سال کے تھے (پیدائش 1888ء)۔ (129) لہٰذا ڈاکٹر انور سدید اور ڈاکٹر محمد حسن کا یہ خیال کہ مخزن کے ابتدائی ادیب ابوالکلام آزاد کے اسلوب سے متاثر ہوئے تاریخی اعتبار سے درست نہیں ہو سکتا۔ ہاں البتہ بعد کے ادیب ان سے متاثر ہو سکتے تھے لیکن ذہنی یا نظریاتی طور پر کیونکہ ابوالکلام کے اسلوب نگارش کی نقل آسان نہ تھی بلکہ بڑی حد تک ممکن ہی نہ تھی۔

اور اس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ بعد میں بھی اردو ادب میں ان کے اسلوب نگارش کی نقل کی کوئی کامیاب مثال سامنے نہیں آتی۔

جہاں تک اردو ادب کی رومانوی تحریک کے ابتدائی ادیبوں اور مخزن کے لکھنے والوں کا ٹیگور سے متاثر ہونے کے دعویٰ کا تعلق ہے ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر انور سدید نے اس کی بھی کوئی دلیل نہیں دی۔ غالباً ان کا یہ دعویٰ ٹیگور کی زمانی قربت اور ان کی شدید رومانویت کے باعث ہے۔ لیکن تاریخی حقائق اس کے حق میں نہیں اس صدی کے اوائل میں اردو ادیبوں کا بنگالی شاعری سے براہ راست متاثر ہونا نہ تو ثابت ہوتا ہے اور نہ ہی قرین ہے' اردو میں سب سے پہلے ٹیگور کی "گیتانجلی" کا ترجمہ نیاز فتح پوری نے "عرض نغمہ" کے نام سے 1913ء میں کیا تھا۔ (130) یہ ترجمہ انہوں نے انگریزی سے کیا تھا اور دیباچہ میں وہ اس المیہ پر تاسف کا اظہار کرتے ہیں کہ برصغیر کے ایک عظیم شاعر کے کلام سے متعارف ہونے کے لیے انہیں انگریزی زبان کا سہارا لینا پڑا ہے۔ جہاں تک اس کے اسلوب سے متاثر ہونے کا تعلق ہے وہ خود لکھتے ہیں:

ٹیگور کے طرز تحریر سے تو نہیں لیکن اس کی معنویت سے ضرور میں نے اپنے بعض مضامین میں استفادہ کیا۔ (131)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ ٹیگور کا اثر اردو ادب میں اگر کچھ شروع بھی ہوا تو 1913ء سے جب اردو ادب میں رومانوی تحریک پوری طرح فروغ پذیر ہو چکی تھی۔ لہٰذا یہ خیال کہ ٹیگور نے رومانوی تحریک کے ابتدائی ادیبوں کو متاثر کیا درست نہیں' اور نہ ہی یہ خیال کہ "مخزن کا مخصوص اسلوب اس کے زیر اثر وجود میں آیا" زیادہ امکان یہ ہے کہ ہندوستان کی تمام زبانوں میں یہ دور رومانویت کے فروغ کا دور تھا اور اس لیے ان تمام میں ایک جیسے اسالیب اور انداز پھیل رہے تھے۔ ترجموں اور تعلقات سے کچھ نہ کچھ اثر پذیری اور عمل و ردعمل کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہتا ہے۔

لیکن رومانوی تحریک کے آغاز پر ان کا اثر ثابت نہیں ہوتا۔

اقبال ---- رومانویت کا نقطہ عروج

اردو کی رومانوی تحریک میں اقبال ہر لحاظ سے منفرد اور ممتاز ہیں۔ اقبال کی فنی و فکری زندگی کا دوران' رومانوی تحریک کا دوران ہے۔ لہٰذا اقبال اردو ادب میں رومانویت کی تجسیم مجسم ہے' اقبال کا فن ہی رومانویت کا مظہر نہیں اس کی فکر بھی رومانویت کے نظریے کی اہم ترین ترجمان ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ موزوں ہو گا کہ رومانویت کی بین الاقوامی تحریک میں اقبال وہ منفرد' ادیب' شاعر اور مفکر ہیں جنہوں نے ایک طرف رومانوی شاعری کی اعلیٰ ترین صورت کی تخلیق کی اور دوسری طرف رومانوی فکر و فلسفے کو ایک منظم اور باضابطہ شکل دی اور اس مابعدالطبیعات کو جو تمام جدید فکر کی بنیاد ہے اس کے اصل مبدا یعنی اسلام کی بنیادی فکر سے دوبارہ ملا دیا۔ اقبال اس تحریک کا نقطہ عروج اور جوہر اعلیٰ ہے جس کا آغاز گوئٹے سے ہوا تھا۔ اور اس لحاظ سے اس عظیم فکری' ادبی و فنی تحریک میں اور کوئی اس کا ہم سر نظر نہیں آتا۔ اقبال کو رومانویت میں وہی مقام حاصل ہے جو افلاطون کو کلاسیکیت میں ہے۔ جس عظیم و جسیم میکانکی مابعد الطبیعات کی بنیاد افلاطون نے اپنے نظریہ اعیان و شہود پر رکھی تھی (132) اقبال نے بالاخر اسے اپنے نظریہ "تخلیقی فعالیت" (133) سے شکست و ریخت کر کے انسان کو نہ صرف "میکانکی جبر" سے نجات دلائی بلکہ "خلاقی فعال" بنا دیا۔

تاریخی لحاظ سے اقبال وقت کے اس مقام پر کھڑے ہیں جب ہندوستان ایک عظیم بحران سے گزر رہا تھا' جدید ہندوستان --- قدیم کے بطن سے --- جنم لینے کی اذیت سے دو چار تھا۔ قدیم اور جدید' مشرق اور مغرب' سائنس اور مذہب' اسلام اور ہندو ازم' سیاست اور قبائلیت' جمہوریت اور فیوڈل ازم' سرمایہ داری اور جاگیرداری' روشن خیالی اور قدامت پرستی روایت اور جدت سامراجیت اور حریت پسندی' قومیت

اور وطنیت، عقلیت اور روحانیت --- سب آپس میں متصادم اور برسرپیکار تھے۔ نئی نسل کے لیے اس رستاخیز میں صراط المستقیم تلاش کرنا از حد دشوار تھا۔ اقبال کا فکری و فنی ارتقا اس تلاش و مہم جوئی کی داستان ہے۔

اقبال اس کٹھن اور پرخار راستے پر چلنے کے لیے بہترین زاد راہ اور صلاحیتوں سے مزین تھے۔ ہندو سے مسلمان ہو جانے والے برہمن خاندان کے چشم و چراغ جس نے عربی و فارسی کی اعلیٰ تعلیم و تربیت حاصل کی اور اس کے ساتھ ساتھ جدید انگریزی ادب اور پھر فلسفہ میں اعلیٰ تعلیم پائی۔ متجسس اور متلاشی ذہن کا مالک جو آزاد خیالی اور وسیع المشربی کے ماحول میں رہا اور پھر کچھ عرصہ تعلیم سے وابستہ رہنے کے بعد اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلینڈ گیا جہاں سے اس نے قانون کی ڈگری حاصل کی اور پھر جرمنی سے فلسفہ عجم پر ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی۔ فلسفہ میں جرمنی سے بہترین تعلیم گاہ اس زمانے میں کوئی نہ تھی اور دور جدید کے زیادہ تر فلسفی جرمنی اور اس کے نواح سے متعلق رہے ہیں۔ قیام جرمنی میں انہیں گوئٹے کو جرمن زبان میں پڑھنے کا موقع ملا۔ واپسی پر ذہنی کے ساتھ ساتھ جذباتی تجربوں سے بھی گزرنا پڑا اور اس طرح تمام روحانی، دینی، عمرانی، تعلیمی، فکری اور جذباتی حربوں سے مسلح ہو کر وہ عہد جدید کے سب سے بڑے عقدے کو حل کرنے پر مائل ہوئے۔ ایک برہمن زادہ جس کی روح اور ذہن میں پنجاب کے میدانوں کی سی وسعت تھی۔ اسلام کے ایقان و ایمان اور مغرب کے فکر و فلسفہ سے مسلح ہو کر وجدان کے راستے حقیقت اولیٰ کا ادراک و عرفان کرنے والا تھا جسے اس نے شعر کی زبان میں بھی بیان کیا اور فلسفہ کی زبان میں بھی جو رومانوی تصور کی معراج ہے۔

اقبال کی شاعری میں رومانوی عناصر کی نشاندہی اکثر ناقدین نے کی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے نزدیک اقبال کے ہاں جذبات اور "وجدان کی افراط اور غلبہ، ان کی خطر پسندی اور بے باک اور طوفانی جذبوں سے محبت کرنے کا رجحان وہی آرزو مندی جسے رومانویت کا بنیادی عنصر کہا گیا ہے ان کا رومانوی فکر' ان کا فلسفہ خودی اور مرد مومن کا تصور، فرد کی تکمیل کا جذبہ، شوکت پاستان کا تصور ان کی تلمیحیں' فطرت اور اس کے مظاہر سے لاتعداد خوبصورت تشبیہیں اور استعارے' ان کے ادبی انداز بیان کی آراستگی اور فطرت اور قدرت سے ان کا متاثر ہونا رومانوی اثر کا واضح ثبوت ہے۔" (134) لیکن اس سب کے باوجود وہ اقبال کو رومانوی کہتے ہوئے ہچکچاتے ہیں۔ (135)

ان کے برخلاف ڈاکٹر انور سدید واضح طور پر کہتے ہیں کہ اقبال "مغرب کے رومانوی شعرا سے متعارف ہوئے۔ ...... تو رومانویت نے ان کے قلب و ذہن پر قبضہ جما لیا" (136) ان کے نزدیک اقبال کی رومانویت کا اظہار اقبال کی حسن ازل کی طلب و جستجو' ان کا ماضی کی عظمتوں کو اجاگر کرنا' ان کی رومانوی کرداروں کی تخلیق (جن میں مرد مومن اور منفی سطح پر ابلیس شامل ہیں) ان کے مغربی شعرا کے تراجم' اور اقبال کا فرد کے یقین کو سنبھالا دینا (137) ان سب عناصر سے ہوا۔

یقیناً یہ سارے اثرات اقبال کی رومانویت کو ظاہر کرتے ہیں لیکن یہ تمام خصوصیات ظاہری خصوصیات ہیں۔ اقبال کی رومانویت کا اصل دھارا یقیناً زیادہ گہرا اور عمیق ہے اور یہ سب خصوصیات اس کا محض خارجی مظہر ہیں۔ رومانویت کی وہ " اصل" جس کا یہ سب محض خارجی عکس ہیں اقبال کی گہری رومانویت کی نشاندہی کرتا ہے۔ آیئے اس کا جائزہ لیں۔

اقبال کے ہاں رومانویت کا اولین اظہار مظاہر فطرت سے ان کی دلچسپی سے ہوتا ہے۔ مخزن کے سب سے پہلے شمارے اپریل 1901ء میں اقبال کی نظم ہمالہ شائع ہوئی اور بقول سر عبدالقادر یہاں سے ان کی "اردو شاعری کا پبلک طور پر آغاز ہوا۔"

(138) اس دور کی اقبال کی بہت سی نظمیں ایسی ہیں جن میں مظاہر فطرت کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ مثلاً ہمالہ، گل رنگیں، ایک آرزو، ابر کوہسار ماہ نو، آفتاب صبح، جگنو، صبح کا ستارا، چاند، کنار راوی، انسان اور بزم قدرت وغیرہ (139)۔ مظاہر فطرت سے دلچسپی رومانوی شعرا کی اہم خصوصیت ہے لیکن اس سے بھی بڑھ کر اقبال کے مناظر فطرت کے بیان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ فطرت کو بے جان اور خارجی شے تصور نہیں کرتے بلکہ اسے زندہ اور زندگی کی نامیاتی تخلیق کا ایک حصہ تصور کرتے ہیں۔ یہ رومانویت نگاروں کا مخصوص تصور فطرت ہے۔ جس کی تفصیل باب اول میں دی گئی ہے۔ اور یہ خصوصیت اقبال میں شروع ہی سے ظاہر ہے جو بعد ازاں واضح ہو کر فلسفیانہ شکل اختیار کر گئی ہے۔

باب اول میں رومانویت کی تین بنیادی خصوصیات کی نشاندہی کی گئی تھی جو رومانویت کے تصور کی اصل ہیں اور باقی تمام ثانوی خصوصیات ان ہی سے پیدا ہوتی ہیں اور وہ مندرجہ ذیل تھیں:

1- نامیاتی فطرت

2- تخلیقی تخیل

3- علامتی اسلوب

اور اس بحث کے بعد یہ واضح کیا گیا تھا کہ رومانویت کے تینوں بنیادی اجزاء دراصل رومانویت کے واحد بنیادی تصور — متحرک نامیت (Dynamic Organicism) سے اخذ شدہ ہیں۔ فطرت کا نامیاتی تصور اقبال کے ہاں ابتداء ہی سے کارفرما نظر آتا ہے، گو ابھی یہ فرض نہیں کیا جا سکتا کہ وہ اسی دور میں ہی کسی فلسفیانہ نظام فکر کو تشکیل پذیر کر چکے ہیں وہ فطرت اور اس کے مظاہر کو بے جان اور خارجی نہیں سمجھتے بلکہ اس کو زندگی کے عمل میں شریک خیال کرتے ہیں وہ جابجا ان مظاہر فطرت سے مخاطب ہوتے ہیں ان سے کلام کرتے ہیں اور ان کو انسانی خصوصیات سے متصف کرتے

ہیں۔ ہمالہ کو وہ بے جان پہاڑ سلسلہ نہیں سمجھتے بلکہ شروع ہی سے اسے مخاطب کرتے ہیں:

اے ہمالہ! اے فصیل کشور ہندوستاں
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کو آسماں

ساری نظم میں ان کا انداز تخاطب یہی ہے اور آخر میں وہ اس سے یہ رومانوی فرمائش کرتے ہیں:

اے ہمالہ! داستان اس وقت کی کوئی سنا
مسکن آبائے انساں جب بنا دامن ترا

یہی خصوصیت ان کی فطرت سے متعلق دوسری نظموں میں بھی جھلکتی نظر آتی ہے۔ یہاں یہ اشارہ کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے مظاہر فطرت مخصوص مظاہر نہیں بلکہ عمومی مظاہر ہیں۔ ان کا گل رنگیں کوئی مخصوص پھول نہیں۔ اسی طرح ان کے ستارے' ابر' ندیاں' چاند' کسی مخصوص مظہر کی تصویر کشی نہیں۔ یہ ہر ستارے' ابر ندی اور چاند کی خصوصیت رکھتے ہیں یہاں تک کہ دریائے نیکر (ہائیڈل برگ) کے کنارے پر "ایک شام" جس کو خصوصی طور پر اس وقت اور مقام کا ترجمان ہونا چاہیے تھا کوئی مخصوص حوالے نہیں رکھتی۔ کسی بھی دریا کے کنارے کی کوئی شام ہو سکتی ہے لیکن اس کے باوجود بلکہ اسی وجہ سے اقبال نے ہر نظم میں ان مظاہر کو زندگی کی رواں دواں حقیقت کے طور پر دیکھا اور بیان کیا ہے۔ یعنی یہ زندگی کی حقیقت واحد کے مختلف اظہار ہیں۔ یہاں تک کہ جب آخری دور میں ان کا فلسفیانہ نظام فکر تشکیل پذیر ہو چکا ہے وہ تب بھی مظاہر فطرت کو اپنے فلسفیانہ خیالات کی تشریح کے لیے بطور سمبل استعمال ہی نہیں کرتے بلکہ ان سے بطور ایک ذی روح فطرت مخاطب رہتے ہیں۔ شاہین' لالہ صحرا' جوئے بار' صبح کا ستارہ' روح ارضی' اقبال کے ہاں یہ محض استعارے نہیں حقیقت کی علامتیں اور سمبل ہیں۔

ابتدائی دور میں اقبال نے اکثر مغربی رومانوی شعرا کی نظموں کے ترجمے بھی کیے مغربی رومانوی فلسفیوں اور ادیبوں سے متاثر بھی ہوئے وہ خود اعتراف کرتے ہیں۔

"ہیگل اور گوئٹے نے اشیا کی باطنی حقیقت تک پہنچنے میں میری راہنمائی کی۔۔ ...... بیدل اور غالب نے مجھے سکھایا کہ مغربی شاعری کی اقدار اپنے اندر سمو لینے کے باوجود اپنے جذبے اور اظہار میں مشرقیت کی روح کیسے زندہ رکھوں اور ورڈزورتھ نے طالب علمی کے زمانے میں مجھے دھریت سے بچا لیا۔" (140)

اقبال کی رومانویت میں فطرت پسندی کا انداز ورڈزورتھ سے کافی حد تک ملتا جلتا ہے کم از کم پہلے دور کی شاعری میں لیکن اس کے بعد وہ فطرت کی اشاریت سے اس کی ایمایت کی طرف سفر کرتے ہیں اور گوئٹے کا علامتی انداز غالب آ جاتا ہے۔ اس دور میں وہ فطرت کو زندہ تو تصور کرتے ہیں اور بامعنی بھی جس سے یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ وہ اس دور میں "ہمہ اوست" کے نظریہ سے متفق ہیں (141) لیکن فطرت کو حقیقت کی تخلیقی فعالیت (142) کا حصہ سمجھنے کے لیے ابھی انہیں کچھ وقت درکار تھا۔

اقبال کی رومانویت کا دوسرا اظہار بے دل اور غالب کے حوالے سے ہوتا ہے اور وہ ہے اظہار و بیان میں ایمائی اور علامتی انداز ---- اقبال کی شاعری علامات اور ایمائیت کی شاعری ہے۔ اقبال خود فن کو رمز و ایما کا انداز سمجھتے تھے وہ کہتے ہیں۔

"میں شاعری میں ایک حد تک اخفا اور ابہام کا عنصر پسند کرتا ہوں کیونکہ مبہم اور مخفی پیرایہ جذباتی اعتبار سے عمیق اور غائر معلوم ہوتا ہے۔" (143)

اقبال کی شاعری ایمائیت اور علامتی شاعری کا ایک منفرد نمونہ ہے۔ اقبال کی ایمائیت وہ تجریدی ایمائیت نہیں جو فرانسیسی دبستان کے زیر اثر بعد میں رائج ہوئی بلکہ یہ وہ بلیغ ایمائیت ہے جو ہر دور کی بہترین رومانوی شاعری کی خصوصیت رہی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اسلامی تاریخ کی علامتیں اس طرح استعمال کی ہیں کہ ان کو

ایک دیومالائی کیفیت عطا کر دی ہے۔ انہوں نے غزل کی روایت، اسلامی تاریخ و قصص، فلسفہ عجم، تصوف، مغربی فلسفہ کے شعور اور ان سب کی رومانوی تخیل کے ساتھ آمیزش سے اردو ادب کا دامن روشن اور بلیغ علامتوں سے بھر دیا ہے۔ ان کے ہاں لالہ، خون جگر، شاہیں، کرگس، مدرسہ، خانقاہ، قلندر، نسیم سحر، شرر، خواجگی، کتاب، حکیم، عصا، مسیح، صلیب، سب حقیقت کی علامتیں ہیں جو اپنے اندر جہاں معنی رکھتی ہیں اور جو شکیل الرحمان کے الفاظ میں :

"اجتماعی لاشعور میں نہ جانے کتنے تجربوں کی علامتیں ہیں۔" (144)

اس بات کو وہاب اشرفی "شعر اقبال کے علامتی پہلو" نامی مضمون میں ان الفاظ میں واضح کرتے ہیں۔

"جن بنیادی علائم پر اقبال کی شاعری کھڑی ہے وہ ازخود ذہن میں آتے ہیں۔ مثلاً ابلیس، آفتاب یا خورشید، بت یا میکدہ، برہمن، بلبل، تقدیر، قمر یا چاند، دل، شاہین، شہباز، شمشیر یا تلوار، شمع، عشق، فردوس، فقر، کافر، مومن، خودی بے خودی وغیرہ۔ اقبال کے کلام میں یہ الفاظ کثرت سے استعمال ہوتے ہیں اور بے حد شعوری طور پر وہ ان الفاظ کو وسیع معنی میں استعمال کرتے رہتے ہیں اور اس ذوق و شوق سے کرتے رہتے ہیں کہ ان پر کتابیں لکھی جا سکتی ہیں۔" (145)

نامیاتی فطرت اور علامتی اسلوب کے بعد رومانوی ادب کی تیسری بنیادی خصوصیت یا قدر تخلیقی تخیل ہے۔ یعنی یہ محض ایک تصوراتی قوت نہیں جو حس اور ادراک کے درمیان کوئی شے ہو بلکہ ایسی تخلیقی قوت ہے جس سے ذہن انسانی وجدان کی روشنی میں تخلیق کا عمل کرتا ہے۔ (146) اور اس عمل کے ذریعے من حیث الکل، حقیقت اولیٰ کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ تخلیقی تخیل کا یہ نظریہ اقبال کے تصور فن میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ ابتدائی دور ہی سے اقبال شاعر کو "دیدہ بینا" خیال کرتے ہیں بعد میں تو شاعری کو باقاعدہ پیغمبری اور تخیل اور وجدان کو "الہام" کی ایک

صورت قرار دیتے ہیں اور اس تصور کو مختلف پیرایوں اور انداز میں دہراتے ہیں۔ اقبال تخیل اور وجدان کو "الہام" اس لیے قرار دیتے ہیں کہ وہ اسے حقیقت کی بصیرت اور اس کے انکشاف کا ایک ذریعہ خیال کرتے ہیں بشرطیکہ اسے صحیح جذبہ اور خلوص عمل کی راہنمائی میسر ہو جس کو اقبال "خون جگر" یا "عشق" سے تعبیر کرتے ہیں۔

اقبال کی شاعری میں یہ نقطہ نظر بار بار ابھرتا ہے۔ شاعری جزو ایست از پیغمبری، سر الہام، نغمہ جبرئیل، بانگ سرافیل، ضرب کلیمی، کلیم بے عصا، مسیح بے صلیب، قلندری، وغیرہ وہ تراکیب اور علامتیں ہیں جن سے اقبال شاعری اور شاعروں کو بیان کرتے ہیں، لیکن اس نقطہ نظر کا سب سے مربوط اور مدلل بیان ان کے خطبات تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ اور شذرات فکر اقبال میں ہے جس کی طرف بہت کم توجہ دی گئی ہے لہٰذا ہم یہاں ایک منطقی اور فلسفیانہ تنقید کی توجیہہ کے لیے انہیں سے رجوع کرتے ہیں۔

اقبال شذرات فکر اقبال میں لکھتے ہیں۔ "پیغمبر ایک باعمل شاعر ہوتا ہے۔" (147) اس سے ان کی مراد یہی ہے کہ شاعر کا تخیل حقیقت اولیٰ کے ادراک و انکشاف میں وہی عمل کرتا ہے جو پیغمبر کے لیے الہام، فرق صرف یہ ہے کہ پیغمبر حقیقت کے القا کے ساتھ ساتھ اس کو پھیلانے اور طریق زندگی بنانے کا عمل بھی کرتا ہے۔ جبکہ شاعر انکشاف حقیقت تو کرتا ہے لیکن اس کو اپنے زندگی کے عمل کا حصہ نہیں بناتا۔

اقبال کے نزدیک تمام فنون کی اصل ایک ہے اور وہ ہے تخیل یا وجدان یہ تخیل یا وجدان حقیقت اولیٰ کی بصیرت اور انکشاف کا ایک ذریعہ ہے۔ محض ایک آرائشی اور دلکش تصویر کشی کا عمل نہیں جو محض لطف پہنچانے کے لیے ہو۔ اس طرح کا فن رہبانی، غلامی اور موت کا پیغام ہوتا ہے۔ حقیقی فنکار زندگی کی حقیقت کو

منکشف کر کے انسان کو فطرت کو مسخر کرنے اور اپنے ماحول پر قابو پانے کے قابل بناتا ہے جو دراصل اس کا اپنی حقیقت کو پہچاننے یا اپنی خودی کو پہچاننے کا عمل ہوتا ہے۔ اس طرح فنکار کا تخیل یا وجدان، تخلیقی عمل کے ذریعے اس کو اپنی خودی پہچاننے کے قابل بناتا ہے۔

اقبال اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ فکر اور فلسفہ بھی حقیقت اولیٰ کو سمجھنے اور اس کا ادراک کرنے کے ذریعے ہیں اور وجدان اور تخیل بھی۔ لیکن فکر اور فلسفہ اجزا اور خارج سے کل اور حقیقت کو جاننے اور پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں جبکہ تخیل اور وجدان حقیقت کا بحیثیت مجموعی اور کلی داخلی طور پر ادراک کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور چونکہ حقیقت مطلق محض اجزا کے مجموعے کا نام نہیں بلکہ " ایک با بصر اور خلاق مشیت ہے" (148) اس لیے حقیقت کا صحیح ادراک اور بصیرت وجدان اور تخیل ہی سے ممکن ہے اور رومانویت کا بنیادی اصول اور نظریہ بھی یہی ہے۔ اپنی شاعری میں اقبال تفصیل سے فکر اور علم کی نارسائی اور نابصیری کا ذکر کرتے ہیں لیکن اپنے خطبات میں اس کے برعکس نظریہ پیش کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"اس امر کا بھی کوئی ثبوت نہیں کہ فکر اور وجدان بالطبع ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ دونوں کا سرچشمہ ایک ہے اور دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کا سبب بنتے ہیں۔ ایک جزوا" جزوا" حقیقت مطلقہ پر دسترس حاصل کرتا ہے دوسرا من حیث الکل۔ ایک کے سامنے حقیقت کا دوامی پہلو ہے دوسرے کے سامنے زمانی گویا وجدان بیک وقت تمام حقیقت سے لطف اندوز ہونے کا طلب گار ہے تو فکر اس راستے پر رک رک کر قدم اٹھاتا اور اس کے مختلف اجزا کی تخصیص و تحدید کرتا چلا جاتا ہے تا کہ فردا" فردا" ان کا مشاہدہ کر سکے۔ دونوں اپنی تازگی اور تقویت کے لیے ایک دوسرے کے محتاج ہیں اور دونوں اس حقیقت کے لقا کے آرزومند جو باعتبار منصب کے جو انہیں زندگی میں حاصل ہے ان پر منکشف ہوتی رہتی ہے۔ دراصل وجدان

جیسا کہ برگساں نے کہا ہے فکر ہی کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔" (149)

یہاں اقبال فکر اور وجدان کا ایک نیا تعلق استوار کرتے نظر آتے ہیں جو عموی طور پر ان کی شاعری میں بیان کردہ انداز سے مختلف محسوس ہوتا ہے۔ ان کی شاعری کے سرسری مطالعہ سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ علم پر عشق اور فکر پر وجدان کو ترجیح ہی نہیں دیتے دونوں کو ایک دوسرے کی ضد خیال کرتے ہیں اور یہ کہ وہ فکر اور علم کے مخالف ہیں جبکہ ایسا نہیں ہے' یہ تاثر ان کی شاعری کے انداز اور اظہار کی شدت سے ابھرتا ہے جبکہ اوپر بیان کردہ نظریہ ان کا درست اور متوازن نظریہ ہے۔ اقبال جسے خود حقیقت کا صحیح عرفان' علم و فلسفہ اور حکمت و وجدان دونوں کے ملاپ سے ہوا ہے فکر کی مطلق نفی نہیں کر سکتے تھے لیکن وہ عشق اور وجدان پر زور دینا چاہتے تھے اور دونوں کے فرق کو واضح کرنا۔ ورنہ فطرت کی تسخیر کا داعی شاعر کس طرح تمام سائنس اور فلسفہ کی نفی کر سکتا ہے۔ اس سلسلہ میں وہ آگے چل کر امام غزالی کے نظریہ پر اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"امام موصوف نے مجموعی لامتناہی کا مشاہدہ چونکہ صوفیانہ واردات میں کیا تھا اس لیے انہیں یقین ہو گیا تھا کہ فکر متناہی بھی ہے اور نارسا بھی۔ لہٰذا انہیں فکر اور وجدان کے درمیان ایک خط فاصل کھینچنا پڑا۔ امام موصوف یہ نہیں سمجھے کہ فکر اور وجدان میں ایک نامی رشتہ کام کر رہا ہے۔" (150) یہاں اقبال فکر اور وجدان کے درمیان ایک "نامی" تعلق کا اعتراف کرتے ہیں۔ خطبات اقبال کی برسوں کی سوچ بچار اور مطالعے کا نتیجہ ہیں جس میں انہوں نے اپنے خیالات کو مدلل اور ترتیب کے ساتھ بیان کیا ہے جبکہ شاعری میں اجزا کی صورت میں لہٰذا ان کے نظریات کی درست توضیح اور تعبیر ان کے خطبات ہی ہیں اور اس میں انہوں نے فکر اور وجدان کو صحیح مقام پر کھڑا کیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ایک ماہر اپنے اوزاروں سے ایک نقاش اپنے موقلم سے' ایک مطرب اپنے رباب سے کس طرح بے نیاز اور دور ہو سکتا ہے

فکر، اقبال کا اپنا اوزار ہے جس کے ذریعے وہ "خطبات" کو تشکیل دیتے ہیں لہٰذا اس کو اس کا صحیح مقام دینا ان کا اپنے "فکر اور نظریہ" کے جواز کے لیے ضروری تھا۔

اصل بات یہ ہے کہ اپنے فلسفہ اور نظریہ وجود کے مطالعے کے نتیجے میں وہ حقیقت اولیٰ کی جس "تخلیقی فعالیت" کے تصور پر پہنچے وہ انہیں اس بات پر مجبور کرتا ہے کہ وہ فکر کو اس کا حقیقی مقام دیں۔ لیکن یہ مقام وجدان سے کم تر ہے۔ فکر بھی حقیقت تک پہنچنے کا راستہ ہے لیکن اس کا صحیح ادراک وجدان سے ہی ہو سکتا ہے، کیونکہ حقیقت اولیٰ تخلیقی طور پر فعال مشیت ہے۔ حقیقت اولیٰ کا یہ تصور اقبال کی رومانویت کی بنیاد اور ان کے تمام فلسفے کا بنیادی نقطہ ہے۔ اقبال کائنات کو ایک کھیل نہیں سمجھتے (151) بلکہ ان کے نزدیک "وہ ایک حقیقت ہے .... اور اس کی ترکیب بھی اس طرح ہوئی کہ اس میں مزید وسعت کی گنجائش ہے۔" (152) لہٰذا وہ اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں:

"یہ کوئی جامد کائنات نہیں۔ نہ کوئی ایسا مصنوع جس کی تکمیل ہو چکی اور بے حرکت اور ناقابل تغیر و تبدل ہے۔ برعکس اس کے معلوم ہوتا ہے اس کے باطن میں ایک نئی آفرینش کا خواب پوشیدہ ہے۔" (153)

اس سے پتہ چلتا ہے کہ اقبال کے نزدیک کائنات ایک مکمل شدہ مشین نہیں بلکہ ایک تغیر پذیر اور نمو پذیر حقیقت ہے۔ اس لیے اقبال کے نزدیک حقیقت اور مجاز میں کوئی فرق نہیں اور وہ یونانی فلسفیوں افلاطون اور ارسطو کے نظریہ اعیاں کے سخت مخالف ہیں۔ (154) جو کائنات کو تکمیل شدہ مجاز کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اقبال کے نزدیک کائنات ہر دم تغیر پذیر حرکت ہے۔ (155) ایک ایسی تخلیقی فعالیت جس میں تکرار نہیں۔ (156) ایک آزاد اور تخلیقی حرکت (157)

کائنات کی تخلیقی فعالیت اور حرکت کا یہ وہی تصور ہے جس پر ہم رومانویت کی حقیقت کی تلاش میں باب اول میں پہنچتے ہیں (158) اور جسے ہم نے **پیکھم** کے

الفاظ میں "متحرک نامیت" کا نام دیا تھا۔ متحرک نامیت (Dynamic Organicism) اور تخلیقی فعالیت (Creative Activity) دراصل ایک ہی تصور کے بیان کرنے کی دو اصطلاحیں ہیں۔ اس تصور کے ذریعے اقبال نے افلاطون کے فلسفے پر مبنی اس یونانی مابعدالطبیعات کو اس صدی کے آغاز ہی میں باطل قرار دے دیا تھا جو دو ہزار سال سے زیادہ عرصے سے انسانی فکر پر محیط رہی ہے اور جس نے انسانوں کو کلاسیکی جبر میں جکڑ کو مجبور محض بنا رکھا تھا۔ اسی وجہ سے اقبال نے اسے عمل سے عاری اور گوسفندی قرار دیا تھا۔ پیکھم نے لوجوائے کی وساطت سے جس رومانوی تصور اور نظریے کی تشکیل 1951ء میں اشتقاقی طور پر مربوط کر کے انجام دی اقبال اسے 1932ء (159) میں بطور ایک فلسفیانہ نظریے کی پیش کر چکے تھے۔ اقبال نے اپنے نظریے کی بنیاد اسلام پر رکھی اور بتایا کہ اس یونانی مابعدالطبیعات کو سب سے پہلے اسلام نے رد کیا تھا لیکن اس کے بعد معتزلہ (صوفیہ کا ایک گروہ) اور اشاعرہ یونانی فلسفہ کے پھیلاؤ کے زیر اثر اسلام کی صحیح روح سے انحراف کر گئے۔ (160) اور بنی نوع انسان اور مسلمانوں کو ایک طویل عرصہ اس ذہنی اور مابعد الطبیعاتی استبداد اور جبریت کو برداشت کرنا پڑا۔

اقبال کے فلسفہ کے دوسرے تمام اجزا اقبال کے اس بنیادی تصور سے ہی ابھرتے ہیں۔ وہ سوال کرتے ہیں، "اگر یہ ماہیت ہے کائنات کی تو انسان کی حقیقت کیا ہے؟" (161) اور جواب دیتے ہیں:

"ایک بے چین ہستی جو اپنے مقصود و منتہا کی طلب میں دنیا اور مافیہا کو بھول جاتا اور اظہار ذات کے نت نئے مواقع کی تلاش میں بڑی بڑی صعوبتیں اور دکھ درد اٹھانے میں دریغ نہیں کرتا۔ جس کو اپنی سب خامیوں کے باوجود فطرت پر تفوق حاصل ہے کیونکہ اس کی ذات ایک زبردست امانت کی حامل ہے۔" (162)

انسان کے اس عمل سے ہی اقبال کا تصور خودی، تصور عشق اور دوسرے فلسفیانہ تصورات جنم لیتے ہیں۔ اور وہ اس بنیاد پر اپنا پورا فلسفیانہ نظام کھڑا کرتے

ہیں۔ اقبال گوئٹے کے متعلق شذرات میں رقم کرتے ہیں کہ اس نے فاؤسٹ میں " ایک معمولی قصے کو لیا اور اس میں انیسویں صدی ہی نہیں بلکہ نسل انسانی کے تمام تجربات سمو دیئے۔ ایک معمولی قصے کو انسان کے اعلیٰ ترین نصب العین کے ایک منظم و مربوط اظہار میں ڈھال دینا الہامی کارنامے سے کم نہیں۔" (163) عین یہی بات اقبال کے بارے میں کہی جا سکتی ہے کہ اس نے صرف بیسویں صدی کے ہندوستان کے مسلمانوں ہی کے لیے نہیں بلکہ نسل انسانی کے اصلی اور حقیقی نصب العین کو ایک مربوط نظام کی شکل میں ڈھال دیا اور نسل انسانی کو میکانی جبروقدر سے آزاد کر دیا۔ رومانویت کی نوخیز متحرک نمو پذیر اور خلاق مابعدالطبعیات کے جس تصور کی بنیاد گوئٹے نے رکھی تھی۔ اقبال نے اس کو "تخلیقی فعالیت" کی متغیراور عظیم الشان منزل تک پہنچا دیا۔ اس طرح صرف اقبال کی شاعری ہی رومانوی تخلیقی وجدان کا اعلیٰ ترین اظہار نہیں اقبال کا فلسفہ بھی "رومانویت" کی مابعدالطبعیات کی مکمل ترین تعبیر ہے۔ اقبال کی شاعری نے جہاں اردو ادب و فن کو کلاسیکیت کے جبر سے آزاد کر کے رومانویت کی بے کراں وسعتوں سے روشناس کرایا اس کے فکر و فلسفہ نے ہندوستان کی ساکن اور میکانکی مابعد الطبعیات کو شکست و ریخت کر کے اس کی جگہ رومانویت کے متحرک، ہردم متغیراور لامنتہا طور پر خلاق اور فعال تصورات کو فروغ دیا۔

اردو شاعری - دیگر رومانوی شعرا

رومانوی تحریک کے آغاز کے ساتھ ہی اقبال اس طرح اردو شاعری کے مطلع پر چھا گئے کہ بہت سے دوسرے ایسے شعرا کے نظر انداز ہونے کا خطرہ محسوس ہوتا ہے جو رومانویت کے آغاز اور فروغ میں ان کے ہم سفر تھے اور جن کی کاوشیں اور تعاون اس نئے ذوق اور وجدان کو عام اور مقبول بنانے میں برابر شریک عمل تھا اور جنھوں نے اس سمت میں موثر کردار ادا کیا۔

ان میں خوشی محمد ناظر (1944 - 1872ء) ایسے شاعر ہیں جن کی نظم مخزن کے

پہلے شمارے میں اقبال کے ساتھ ہی شائع ہوئی۔ (164) اور انہیں اس کارواں کے ہراول میں شامل ہونے کا امتیاز حاصل ہے انہوں نے اپنی نظموں میں مناظر فطرت خاص کر کشمیر کے نظاروں کی تصویر کشی کی۔ ناظر نے علی گڑھ میں تعلیم پائی تھی اور سرسید اور علی گڑھ تحریک کے بڑے مداح تھے لیکن اپنی طبعیت اور مزاج کے لحاظ سے رومانوی تھے۔ انہوں نے زندگی کا بڑا حصہ کشمیر میں بسر کیا۔ ڈل نامی نظم ان کی کشمیری نظموں میں بہترین شمار ہوتی ہے۔ لیکن جس نظم نے ان کو شہرت عام بخشی وہ "جوگی" ہے۔ دو حصوں میں اس نظم میں وہ ترک دنیا کے مقبول رومانوی موضوع کو شاعرانہ اور فلسفیانہ جواز کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں ہندی لفظوں کی آمیزش بحر اور قافیے کی موزونیت کے ساتھ مل کر ایک نیا لطف دیتی ہے۔ تحرک اور روانی ان کی نظموں کا خصوصی امتیاز ہے۔

برج نارائن چکبست (1926 - - 1882ء) کی نظمیں بھی اس دور کی شاعری میں اہمیت رکھتی ہیں۔ ان کی نظموں کا مجموعہ "صبح وطن" کے نام سے ان کی موت کے بعد 1931ء میں شائع ہوا۔ ان کی نظموں کا خصوصی موضوع "حب وطن" کا جذبہ ہے جس نے اس دور میں ہندوستان کے عوام میں قومیت کی روح بیدار کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

عظمت اللہ خاں (1927 - - 1887ء) کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ انہوں نے سب سے پہلے اس دور میں نظم میں ہیئت کے تجربے کیے اور ہندی کی بحریں اور اوزان کو اردو میں دوبارہ متعارف کرانے کی کوشش کی۔ ان کی نظموں کا مجموعہ "سریلے بول" کے نام سے شائع ہوا جس نے اردو شاعری میں ایک نئی جہت کی نشاندہی کی۔

نادر کاکوری (1912 - - 1857ء) کا نام بھی رومانوی تحریک کے ہراول میں نمایاں ہے۔ خاص کر وہ انگریزی کے رومانوی شعرا کی نظموں کے تراجم کے لیے مشہور ہیں۔ ان میں تھامس مور کی نظم کا ترجمہ "گزرے ہوئے زمانے کی یاد میں" بہت

مشہور و مقبول ہوا۔ ڈاکٹر صادق کے الفاظ میں نادر "حفیظ کی غنائیت کو ربع صدی پہلے ہی پیش کر رہا ہے۔" (165) ان کی شاعری کا انداز سادہ اور رواں ہے۔ ان کی نظمیں شمع و پروانہ، شعاع امید، پیکر بے زبان بہت مشہور ہوئیں۔ ان کی شاعری میں منظر نگاری اور وطنیت کے موضوعات نمایاں تھے۔

سرور جہاں آبادی (1910 - - 1873ء) کی شاعری اور زندگی دونوں ہی رومانویت کا روپ لیے ہوئے ہیں۔ ان کی شاعری غم، وطنیت، ہندی تاریخ اور رومانوی تخیل کا ایک دلکش آمیزہ ہے، کیٹس کی طرح وہ بھی عین جوانی میں راہی ملک عدم ہوئے لیکن انہوں نے رومانویت کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کے الفاظ میں "سرور جہاں آبادی، نادر کاکوری کی طرح سراپا رومانوی شاعر تھے۔" ان کی مشہور و مقبول نظموں میں دیوار کہن، حسرت شباب، بلبل کا شانہ، حب وطن، یاد وطن، مادر ہند شمع و پروانہ، جمنا گنگا، نور جہاں کا مزار شامل ہیں۔

اردو شاعری میں حفیظ جالندھری (1982 - - 1900ء) رومانویت کی موضوعی اور ہیئتی وسعت کا نیا امکان بن کر سامنے آتے ہیں۔ حفیظ کی شاعری نصف صدی پر پھیلی ہوئی ہے اور شروع ہی سے رومانویت کی نمایاں مثال ہے ان کی تخلیقات میں نغمہ زار، سوز و ساز، تلخابہ شریں اور شاہ نامہ اسلام شامل ہیں اور ان کی مترنم، فطرت پسند، تخیل آمیز اور ماضی پرست رومانویت کی نمایاں مثالیں ہیں۔

اگرچہ اقبال سمیت تمام رومانویت نگاروں نے مناظر فطرت کو اپنا موضوع بنایا ہے لیکن جس وارفتگی اور والہانہ پن سے حفیظ نے مناظر فطرت کی تصویر کشی ہے وہ بے مثال ہے۔ ان کی نظموں میں فطرت کی تصویر کشی اپنے پورے حسی جمال، رنگ و بو اور نکہت و نور کے ساتھ موجود ہے جس کو حفیظ کی غنائیت اور تخیل آمیزی نے دو آتشہ بنا دیا ہے۔

حفیظ کی نظموں کا اہم ترین جزو ان کا آہنگ، ترنم اور غنائیت ہے۔ ان کی

شاعری لفظوں کی صوتی ہم آہنگی کی ایک رواں دواں جوئبار ہے جو ایک پل کے لیے بھی کہیں نہیں رکتی۔ غنائیت حفیظ کی شاعری کا نمایاں جوہر ہے۔

حفیظ کا ایک اہم کارنامہ جو اب اردو شاعری کی روایت بن گیا ہے نظموں میں ہیئت کے تجربے ہیں۔ وہ موضوع کی مطابقت سے ہیئت اور بحر استعمال کرتے ہیں اور اس سے نظموں میں ایک حرکی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ انہوں نے گیت اور شاعری کو باہم ہم آہنگ کر دیا اور گیتوں کو اپنی شاعری کا خصوصی موضوع بنایا' اس کے علاوہ شوکت پاستاں اور مسلمانوں کے ماضی سے ان کی دلچسپی ان کے شاہ نامہ اسلام سے ظاہر ہوتی ہے' حالی نے اپنی مسدس سے جس ماضی کی بازگشت شروع کی تھی اور اقبال نے جس کی عظمت و جبروت بار بار مسلمانوں کو یاد دلائی حفیظ نے اس کو ایک متحرک گیلری کی طرح عوام الناس کے سامنے پیش کر دیا۔

اختر شیرانی (1948 -- 1905ء) کا نام اردو میں رومانوی شاعری سے لازم و ملزم بن گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن "اختر یا رومانوی شاعر ہیں یا کچھ نہیں۔" (166) اختر کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اردو شاعری میں "عورت" کو اسی شدت اور وسعت نظر کے ساتھ متعارف کرایا جس طرح یلدرم' خلیقی اور نیاز نے اسے نثر میں متعارف کرایا تھا۔ رومانویت نگاروں سے پہلے اردو شاعری میں عورت کا تصور نہایت محدود تھا۔ وہ یا تو بازاری طوائف اور انجمن آرا تھی اور یا چند نسوانی لوازم محرم' چوٹی کنگھی کا نام تھا۔ یہاں تک کہ اس کے لیے مرد کے اسم ضمیر اور مذکر فعل کے استعمال نے اس کی صنف تک کو مشکوک بنا دیا تھا۔ رومانویت نگاروں نے معاشرے کی ایک صحت مند' توانا' زندہ اور متحرک عورت کو اردو ادب میں داخل کیا جس کا چاہنا اور چاہا جانا ایک قدرتی اور نارمل عمل تھا اس طرح انہوں نے اردو ادب سے اس غیر معتدل' معذرت خواہانہ اور کسی حد تک مریضانہ رجحان ختم کر دیا جس کے باعث عورت کا ذکر اور نام باعث شرم و عار سمجھا جاتا تھا۔ اردو شاعری میں اگر

اقبال اور دوسرے رومانویت نگاروں کے ہاں بھی عورت کا نام اور ذکر ملتا ہے لیکن جس بے ساختگی' بے تکلفی سے براہ راست اختر نے اپنی محبوبہ کو اردو شاعری میں متعارف کرایا وہ ایک انقلابی اقدام تھا۔ سلمیٰ' لیلیٰ اور ریحانہ کے نام اردو شاعری میں پہلی بار اختر کے ساتھ داخل ہوئے ہیں اور ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اردو شاعری اسی معاشرے کے فنکارانہ تخیل کا اظہار ہے جہاں عورت کو چاہنا' اس سے محبت کرنا اور اسے تخلیقی عمل کا جواز' موضوع اور مرکز قرار دینا کوئی جرم نہیں ہے اردو شاعری بھی ایک صحت مند' ترقی پسند اور نارمل معاشرے کے تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔

اختر کی شاعری کا اہم ترین موضوع "عورت" ہے ان کی مقبول نظمیں ایک دیہاتی لڑکی کا گیت' جوگن' اے دیس سے آنے والے بتا' یہ وادی ہے وہی ہمدم جہاں ریحانہ رہتی تھی' سب عورت اور اس سے متعلق موضوعات کے اظہار پر مبنی ہیں۔

اختر کی جمالیات پرستی اور حسن سے لطف اندوزی کی خواہش اس کی نظموں کا نمایاں رجحان ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ہاں ایک ہلکی سی نایافت' افسردگی اور مایوسی کا رجحان ملتا ہے۔ اس لحاظ سے اور اپنی جوانامرگی کے باعث اکثر اوقات ان کو کیٹس سے مشابہ بھی قرار دیا گیا ہے۔

اختر نے کچھ نظمیں وطنیت اور قوم پرستی کے موضوع پر بھی لکھیں ہیں لیکن صاف پتہ چلتا ہے کہ یہ محض وقت کے تقاضے کو پورا کرنے کی کاوش ہے ورنہ ان کا اصل جوہر اور رجحان رومانویت' حسن اور عشق ہی ہے۔

غلام شبیر حسن خاں جوش (1982 - - 1898ء) اپنی انفرادیت احساس برتری اور اسلوب کی بلند آہنگی کے باعث نظم کے "ابوالکلام آزاد" نظر آتے ہیں' اپنے طویل دور شاعری میں انہوں نے بہت سے موضوع بدلے اور قومیت وطنیت اور ترقی پسند سب ادوار سے گزرے لیکن بنیادی اور اصل طور پر وہ ایک "عظیم الشان رومانوی" ہی رہتے ہیں۔ اپنے مزاج' انفرادیت' اسلوب' تخیل اور زندگی کے بارے میں اپنے

ردعمل اور نظریات سبھی انداز سے وہ اول و آخر رومانوی ہی ہیں۔ ان کے مجموعہ ہائے کلام کی فہرست کافی طویل ہے جن میں اہم روح ادب (1921ء) ہے۔ جس سے ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔ اس کے بعد نقش و نگار، شعلہ و شبنم، فکرونشاط، حرف و حکایت، رامش و رنگ، سنبل و سلاسل، سرود و خروش، سموم و صبا، آیات و نغمات، سیف و سبو، لگاتار وقفوں سے شائع ہوتے رہے۔ اظہار کی بے ساختگی اور روانی میں وہ اردو شعرا میں بے مثال ہیں۔

جوش کی شاعری کا سب سے نمایاں رنگ ان کے تخیل کی بے کرانی اور اس کے اظہار کے لیے الفاظ کا سیل رواں ہے جس کی کوئی حد نہیں، محسوس ہوتا ہے کہ ایک دریا ہے جو امڈا چلا آتا ہے اور اکثر اوقات ایسے لگتا ہے کہ الفاظ، تشبیہوں اور استعاروں کی اس یورش مسلسل میں دامان خیال ہاتھ سے نکلا جا رہا ہے' آغاز میں جوش کا رنگ خالصا" رومانوی تھا اور حسن و عشق کا بیان، نظاروں کی تصویر کشی اور ایک مصنوعی جنت کی نقشہ کشی ان کا موضوع سخن، لیکن ترقی پسند تحریک کے ساتھ ہی ان کے خیالات نے پلٹا کھایا اور انہوں نے آزادی، انقلاب، مزدور اور عورت کے موضوعات کو بھی اپنا لیا۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ وہ شاعر شباب بھی ہے اور شاعر انقلاب بھی (167) لیکن دونوں صورتوں میں وہ بنیادی طور پر رومانوی ہی رہتا ہے۔ (168) درحقیقت موضوعات ان کی شاعری کے لیے اضافی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ اصل میں بیان، لفظوں، تشبیہوں، استعاروں تصویر کشی، پیکر تراشی، جمالیاتی حس اور ماورائی تخیل کے شاعر ہیں اور جو بھی موضوع ہو اس کو اس بحر بیکراں میں ڈبو کر اپنے رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید نے اسی بات کو ان الفاظ میں کہا ہے کہ "وہ چھوٹے سے خیال کے گرد الفاظ، تشبیہات اور مترادفات کا کوہ ہمالہ چن دیتے ہیں۔" (169) لیکن اس سارے عمل میں ان کی انفرادیت ہمیشہ نمایاں اور پیش پیش رہتی ہے۔ جوش انقلابی شاعری کریں یا شبابی وہ رومانویت کا ایسا خالص ترین اظہار ہیں کہ وہ

اپنے الفاظ اور تخیل کے زور سے ایک جدا اور نئی دنیا آباد کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

رومانوی تحریک کے فروغ کے ساتھ اردو شاعری کا مزاج ہی رومانوی ہو گیا' گو بہت سے شعرا کلاسیکی انداز کی طرف بھی مڑے لیکن وہ بھی رومانویت کے اثر سے نہ بچ سکے۔ حسرت موہانی اپنی غزل گوئی کی منزل تک رومانویت کے راستے ہی پہنچے تھے۔ اس کے علاوہ فراق' عابد' جذبی اور دوسرے غزل گو شاعروں پر بھی رومانوی تحریک کا گہرا اثر رہا ہے' اردو شاعری میں رومانویت کا یہ اثر نہایت گہرا اور ہمہ گیر ہے ترقی پسند تحریک کے ساتھ اردو ادب اور شاعری کا موضوع بدل گیا اور محض خیال اور ذوق جمال کے بجائے انسان' معاشرہ اور طبقاتی کشمکش کی جدلیت اس کا موضوع قرار پایا۔ اردو شاعری کے حوالے سے یہ موضوعات خالص رومانوی انداز اور آہنگ کے حامل تھے ان کے ساتھ ساتھ اردو شاعری کا بنیادی فنکارانہ انداز اس کی ہیئت' اسلوب اور بیان کے سانچوں میں جن رجحانات کو رومانویت نے فروغ دیا تھا وہ جاری و ساری رہے اور ان کے اثرات آج بھی محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے اہم شعرا' مجاز' فیض' ندیم' ساحر' وغیرہ کی شاعری اپنے اسلوب' ہیئت' زبان و انداز بیان میں رومانوی شاعری کے قریب تر ہے۔ یہ رجحان ابھی تک جاری ہے۔ ابن انشا' جعفر طاہر' عرش صدیقی' جمیل الدین عالی وغیرہ کی شاعری اپنے انداز میں رومانوی شاعری کا ہی تسلسل ہے۔

اردو نثر میں رومانوی تحریک

مخزن کی اشاعت کے ساتھ جب اس میں اقبال نے شاعری کا آغاز کیا تو یلدرم نے نثر نگاری کا "مخزن میں یلدرم کے مضامین سب سے پہلے چھپنے شروع ہوئے۔ اور یلدرم کے مضامین نے اردو میں رومانوی تحریک کا ایک باقاعدہ اسلوب کی طرح آغاز کیا۔" (170) مضامین کی اصطلاح دراصل نہایت مبہم ہے اور یہ ظاہر کرتی

ہے کہ یلدرم کی تحریروں کو کسی ایک ہیئت کا پابند نہیں کیا جا سکتا۔ یلدرم نے ترکی سے تراجم بھی کیے اور طبع زاد تحریریں بھی لکھیں۔ ان کی تخلیقات میں زہرہ' ثالث بالخیر' جلال الدین خوارزم شاہ' حکایات و احساسات اور خیالستان شامل ہیں۔ لیکن جن تحریروں کی وجہ سے ان کی شہرت قائم ہے وہ ان کے مضامین' انشائیوں اور نظموں کا مجموعہ "خیالستان" ہے۔ ان تحریروں میں سے کچھ کو انشائیے کہا جا سکتا ہے اور کچھ کو افسانے لیکن یہ ان کی نثر' ان کا اسلوب اور طرز نگارش ہے جو انہیں ممتاز کرتی ہے اور اس کے لیے جو مناسب ترکیب استعمال کی جاتی رہی ہے یعنی ادب لطیف یا انشائے لطیف — وہی اسے بہتر طور پر بیان کرتی ہے' یلدرم کی یہ تحریریں ان کے خوش رنگ اور تخیل آمیز اسلوب بیان کا اظہار ہیں۔ ان کی تشبیہیں اور استعارے' ان کا تخیل سب ان کے تخلیق فن کا حصہ ہیں جس کا مقصد صرف لطافت بیان ہے اور بس۔ یلدرم دراصل ایک خوش مذاق' مہذب' تعلیم یافتہ نئی نسل کے نمائندے ہیں جن کے بارے میں مہدی نے لکھا تھا کہ وہ "تہذیب الاخلاق کی پروردہ ہے۔" (171) لہٰذا ان کی تحریریں اس نئے تہذیبی شعور اور نئی اقدار کی عکاسی کرتی ہیں جو مغربی تعلیم کے زیر اثر فروغ پذیر ہو رہی تھیں۔

یلدرم نے سب سے پہلے "اردو نثر کو تعلیم یافتہ عورت سے متعارف کرایا۔" (172) جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے رومانوی تحریک سے پہلے اردو ادب میں عورت یا تو بازار کی شے تھی یا پھر داستانوں کی شہزادی۔ کہیں کہیں اس کا حوالہ شاعری میں کنگھی' چوٹی' محرم کی علامتوں کے ذریعے ہوتا تھا۔ "یلدرم نے جس عورت کو پیش کیا وہ نورانی پیکر نہیں تھی وہ عورت کے ذکر سے نہیں شرماتے بلکہ اسے خوش مذاقی کی دلیل سمجھتے ہیں۔" (173) یہ یلدرم تھے جنھوں نے عورت کو صحیح معنوں میں اردو نثر اور ادب میں متعارف کرایا۔ یلدرم اور اس کے بعد دوسرے رومانوی ادیبوں نے اردو ادب میں عورت کو اس کا صحیح مقام عطا کیا۔ اس لحاظ سے کہا جا سکتا ہے کہ رومانوی

تحریک اردو ادب کی بلوغت کا عہد ہے۔

یلدرم کے اسلوب نے ایک نئے انداز بیان کو فروغ دیا۔ اس نئے اسلوب کی اہم خصوصیات ماورائیت، خود فراموشی، تلاش و تخلیق حسن اور جذبات کا بے ساختہ اظہار تھیں، اس اسلوب نگارش کے اہم نمائندوں میں یلدرم کے ساتھ ساتھ خلیقی، سجاد انصاری، مہدی الافادی، حجاب امتیاز علی، نیاز فتح پوری، مجنوں گور کھپوری اور فلک پیما، اہم مقام رکھتے ہیں۔ اس تحریک کے دوسرے نمائندے بھی ہیں جنہوں نے اپنی راہ الگ بنائی اور اسی اسلوب نگارش کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کیا۔ ان میں ابوالکلام آزاد اور چوہدری افضل حق اہمیت رکھتے ہیں۔

خلیقی کے ہاں یلدرم کا اسلوب نگارش اپنی انتہائی حالت میں نظر آتا ہے۔ یلدرم کی ماورائیت کی بنیاد ارضی ہے لیکن "خلیقی کا یوٹوپیا اس کی متخیلہ نے آباد کیا ہے۔" (174) وہ اپنے جوش اظہار میں اس دنیا سے رابطہ توڑ کر اپنا علیحدہ جہاں آباد کرتے ہیں، ان کی تشبیہیں، استعارے اور ترکیبیں صرف جذبے ہی کی نہیں بلکہ بیان کی بھی انتہائی صورتوں کو ظاہر کرتی ہیں۔

خلیقی نے یلدرم کی خوق مذاقی کو بھی بلند تر درجے پر فائز کیا اور اس کو ایک جمالیاتی آدرش کے طور پر پیش کیا۔ یلدرم نے عورت کو پردہ سکوت سے نکال کو محفل سخن میں لا بٹھایا تھا خلیقی نے اس کو ایک طرح سے "الہامی درجہ" پر فائز کر دیا۔ اس طرح سے موضوع اور اسلوب دونوں لحاظ سے رومانوی تحریک کا یہ رخ ماورائیت کی طرف زیادہ مائل ہو گیا۔

سجاد انصاری کے ہاں یہ جذباتی رنگ ایک فلسفیانہ اور فکری صورت اختیار کر لیتا ہے۔ "محشر خیال" کی تحریریں ان کی آزاد خیالی اور جدت طبع، کی شہادت دیتی ہیں لیکن وہ بھی رومانویت کی اس روایت کے پیروکار ہیں جو محبت اور حسن کی تلاش اور ان سے حظ اٹھانے کو زندگی اور فن کی اصل اساس قرار دیتی ہے۔

انشائے لطیف کے لکھنے والوں کے اس گروہ میں مہدی افادی کا نام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ''افادات مہدی'' کے مصنف اسی نئی تہذیب کے اعلیٰ نمائندے تھے جو علی گڑھ سے نکل کر ملکی سطح پر ذمہ داریاں سنبھال رہی تھی وہ مغربی علوم کے پروردہ تھے اور ''انہیں ایرانی' عربی اور یونانی علوم سے زیادہ انس تھا۔'' (175) مہدی نفاست' ذوق اور تلاش حسن میں مفاہمت کے قائل نہیں اور اکثر اوقات ان کے بیان کی جرات' روایت اور اخلاق کی حدود کو چھوتی نظر آتی ہے۔ مہدی کے ہم عصروں کے ہاں عورت اور اس کے حسن کے بیان میں ماورائیت کا انداز ہے لیکن مہدی کی تشبیہیں' ترکیبیں اور استعارے زمینی ہیں۔ وہ نئی تراکیب تراشنے میں لطف محسوس کرتے ہیں اور انفرادیت' خوش ذوقی اور علمیت کے دلدادہ نظر آتے ہیں۔

انشائے لطیف کے لکھنے والوں میں ایک نام عبدالعزیز فلک پیما کا بھی ہے۔ فلک پیما کے مضامین اور فلک پیما کے ڈرامے بھی اسی نوعیت کی تحریریں ہیں لیکن بیان کی شدت' ماورائیت اور حسن پرستی کا جوش جو پہلے لکھنے والوں میں تھا فلک پیما کے ہاں وہ اعتدال کی حالت میں نظر آتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بیان حسن اور نسائیت سے لذت اندوزی کا رجحان اب اپنا نیا پن کھو چکا ہے اس کے باوجود خوش مذاقی' ذوق سلیم مغربی طرز بود و باش' اور تعلیم یافتہ طبقے کی نمائندگی ان کا بھی خاصا ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے ان کے مضامین اور ڈرامے محض نام کے مضامین اور ڈرامے ہیں وہ محض ان کی آزاد خیالی' جدت طرازی اور ڈرائننگ روم کے کلچر کے بیان کا ذریعہ ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انشائے لطیف کے لکھنے والوں کے ہاں ادب محض خوش طبعی اور اظہار ذوق کا ذریعہ تھا۔ ہیئت اور اظہار کے سانچوں میں تخلیق کی جاں کاہی انہیں مرغوب نہ تھی۔ فلک پیما کے ہاں البتہ کہیں ظرافت اور طنز کا اثر ان کے اسلوب کی رنگینی اور چاشنی میں نمکینی کا اثر بھی دکھاتا ہے۔

رومانویت کے علمبرداروں کا دوسرا گروہ ایسا ہے جس نے اپنے اس اسلوب

نگارش کو افسانے، ناول اور ادب کی دوسری ہئیتوں کے لیے استعمال کیا ہے۔ ان میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، مرزا ادیب، قاضی عبدالغفار اور چوہدری افضل حق کے نام شامل ہیں۔

نیاز فتح پوری (1966 - 1884ء) ابتدا میں یلدرم کی طرز نگارش سے متاثر تھے اور اسی کے زیر اثر انہوں نے لکھنا شروع کیا، وہ ایک زود اثر شخصیت تھے۔ بعد میں وہ آزاد کے "الہلال" کی انشائے عالیہ سے بھی متاثر ہوئے اور اس زمانہ میں اقبال کا شکوہ شائع ہوا تو وہ نظم نگاری پر بھی مائل ہو گئے۔ (176) پھر جب ٹیگور کی گیتان جلی، انگریزی میں شائع ہوئی تو ان کے بقول "مجھے اس قدر پسند آئی کہ میں نے فوراً" اس کا ترجمہ عرض نغمہ کے نام سے کر دیا۔" (177) لیکن یہ سب وہ مصنفین ہیں جن کی تحریریں انہیں پسند آئی تھیں۔ ان کا اصل اسلوب یلدرم کے زیر اثر متعین ہو گیا تھا اور اسی کے زیر اثر انہوں نے لکھنا شروع کیا۔ ان تمام بعد کے اثرات نے ان کی رومانویت کو مضبوط تو ضرور کیا لیکن تبدیل کسی طرح بھی نہیں کیا۔ ان کے اپنے الفاظ میں جب یلدرم کا "خارستان، گلستان و شیرازہ شائع ہوا تو میں نے متعدد (Eassay) اسی رنگ میں لکھے۔ ایک شاعر کا انجام، پارسی دوشیزہ، رقاصہ اور عورت اس تاثر کا نتیجہ تھے۔" (178) ان کا یہی انداز "نگار" کی اشاعت (1922ء) جاری ہونے تک برقرار رہا۔ لیکن جو تحریر بھی پسند آئی انہیں وہ اپنے رومانوی انداز میں تاثر ہی قرار دیتے ہیں۔ مثلاً خود ٹیگور کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ٹیگور کی طرز تحریر سے تو نہیں لیکن اس کی معنویت سے ضرور میں نے اپنے بعض مضامین میں استفادہ کیا۔" (179)

نیاز کی نگارشات کی فہرست کافی طویل ہے۔ (180) انہوں نے تحریر و تالیف کی بھرپور زندگی بسر کی اور اس میدان میں بھی ان کی دلچسپیاں متنوع تھیں۔ لیکن اگر ہم ان کی مذہبی و دیگر تحریریں نظر انداز کر دیں تو جو تحریریں ہمارے نقطہ نظر سے قابل

ذکر ہیں وہ نگار کے اجراء سے پہلے کی ہیں جنہوں نے اردو رومانویت کا مزاج متعین کرنے میں اپنا حصہ ادا کیا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے مطابق 1910 سے 1920 کا زمانہ نیاز کی رومان نگاری اور انشائے لطیف کا زمانہ ہے۔ (181) ان تحریروں میں ایک شاعر کا انجام اور شباب کی سرگذشت ایسی تحریریں ہیں جو اہمیت رکھتی ہیں۔ ان تحریروں نے اپنے عہد کے نوساختہ مزاج پر گہرا اثر ڈالا اور اردو کے افسانوی ادب میں جہاں رسوا اور پریم چند کی حقیقت نگاری کا دور دورہ تھا۔ رومانویت کو شدومد سے متعارف کرایا۔

ڈاکٹر محمد حسن ان تحریروں کو "افسانے" قرار دیتے ہیں۔ (182) اور ڈاکٹر انور سدید بھی حسب معمول ان سے متفق ہیں لیکن پروفیسر وقار عظیم ان کو "ناولٹ یا مختصر ناول" کی صنف کا پیش رو خیال کرتے ہیں۔

"نیاز فتح پوری .... پریم چند کی داستان نما کہانیوں اور سجاد حیدر کے شعر آگیں افسانوں سے الگ ہٹ کر کہانی کی اس صنف کا تجربہ شروع کرتے ہیں جسے ہم نے آگے چل کر ناولٹ یا مختصر ناول کے نام سے جانا پہچانا تو وہ بھی اپنے قصوں کے سارے خدوخال کی آرائش و زیبائش میں رومان کے نازک موقلم سے ہی کام لیتے ہیں۔" (183)

نقادوں کی رائے کے اس اختلاف کی وجہ نیاز کی ہیئت کا ابہام ہے۔ دیگر رومانویت نگاروں کی طرح انہوں نے بھی اپنی تحریروں کی ہیئت کی طرف توجہ نہیں دی ان کی تحریر کی اصل قوت محرکہ ان کا تخیل ہے اور جیسے اور جہاں وہ لیتا چلا گیا نیاز چلتے گئے۔ لہٰذا حقیقت یہ ہے کہ ان کے افسانوں کے پلاٹ کی تعمیر، تشکیل نہایت ہی ڈھیلی ڈھالی ہے۔ یہ افسانے سے طویل ہیں لیکن ناولٹ کے لیے جو پلاٹ کی ساخت اور ہیئت کی تشکیل کی خصوصیت ہے وہ ان میں مفقود ہے اس لیے کہ یہ طویل افسانے نیاز کے وقتی اور فوری تاثرات کا نتیجہ ہیں اور جیسا کہ اوپر انہوں نے خود

اعتراف کیا ہے۔ دوسروں کی تحریروں کے زیر اثر وجود میں آئے۔

ان افسانوں کے کردار بھی نہایت غیر حقیقی اور مصنوعی ہیں اور ''منفرد شخصیتوں کے حامل ہونے کے باوجود بہت سی باتوں میں ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔" (184) وہ عمل سے زیادہ خیال اور گفتگو کے عادی محسوس ہوتے ہیں اور یوں لگتا ہے ہے کہ ان کی زندگیوں کی ''ترکیب صرف عورت' شباب حسن اور عشق کے عناصر اربعہ سے ہوئی ہے۔" (185)

نیاز کے اسلوب نگارش نے اپنے عہد پر گہرا اثر ڈالا اور بہت مقبول ہوا لیکن آج جب ہم اسے دیکھتے ہیں تو سب سے پہلے جس چیز کا احساس ہوتا ہے وہ ''تضع اور بناوٹ" (186) ہے۔ ان کے ہاں ترکیبوں کی ناہمواری اور نامانوس عربی و فارسی الفاظ کی کثرت ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے مکالمات اور فقرے اکثر اس قدر طویل اور ان کا مفہوم اس قدر پیچیدہ ہو جاتا ہے کہ بسا اوقات دامان خیال ہاتھ سے نکلتا محسوس ہوتا ہے اور قاری جملے کے پیچ و خم میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اس کے باوجود جہاں جہاں وہ اس مشکل پسندی سے دامن بچا جاتے ہیں ان کی تحریریں انشائے لطیف کے نہایت عمدہ اور دلکش نمونے نظر آتی ہیں۔

نیاز کی تحریر کی بنیاد ان کا جذباتی اور ہیجانی انداز ہے وہ ہر بات کو ماورائیت کی طرف لے جاتے ہیں۔ حسن و عشق کا بیان اور جمالیاتی دلکشی ان کی تحریر کا مطمح نظر ہے۔ ان کی تحریریں عورت اور حسن کے ذکر سے معمور نظر آتی ہیں۔ جیسا کہ وہ خود اپنے ذہنی رجحانات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ ''میرے ذہنی انقلاب اور ادبی رجحانات کا تعلق زیادہ تر ''مولوی اور عورت" سے ہی ہے۔ اس لیے مولوی کے ذکر کی تلخی کے بعد عورت کا ذکر آگیا ہے تو جی چاہتا ہے سب کچھ کہہ جاؤں۔" (187)

لہٰذا عورت کا ذکر جو یلدرم کے ہاں خوش مذاقی اور ادب میں زندگی کی حرارت اور توازن برقرار رکھنے کے لیے آتا ہے نیاز کے ہاں مقصود بالذات محسوس

ہوتا ہے۔ اس ذکر کی حقیقت کیا ہے؟ یہ "سب کچھ" دراصل عنفوان شباب اور ابتدائے بلوغت کے جنسیاتی رجحانات اور نفسیاتی دلکشیوں کے سوا کچھ نہیں۔ نیاز کی عورت حقیقی عورت نہیں بلکہ ان کے تصور اور تخیل کی تخلیق ایک ماورائی مخلوق ہے۔ یعنی "عورت ایک لذت ہے مجسم' ایک تسکین ہے متشکل ایک سحر ہے مرئی' ایک نور ہے۔ مادی" (188) یہ خوبصورت ترکیبیں تو ضرور ہیں اور ایک معنوی حسیت کا اظہار بھی لیکن اس میں عورت کچھ کم ہی نظر آتی ہے۔

نیاز کی حسن پرستی' لذت اندوزی اور اسلوب بیان کی آراستگی ان کی ابتدائی تحریروں کا خاصا ہے جو بعد میں جاری رہا اور اس نے ایک نسل کو متاثر کیا۔ گو ان کے افسانوں میں فنی خصوصیات کی کمی اور اسلوب کی ناہمواری نے جلد ہی انہیں گزرے ہوئے فیشن میں بدل دیا لیکن اردو افسانہ اور اردو ناول ابھی تک ان کے اثرات سے خالی نہیں۔

افسانوی ادب میں رومانوی رجحانات کی جو طرح نیاز نے ڈالی۔ حجاب کے ہاں وہی ایک نتھری اور ستھری ہوئی کیفیت میں ملتی ہے۔ (189) رومانوی افسانہ نگاری کی ماورائیت' آراستگی' خوش مذاقی' جمالیاتی لطف اندوزی اور مصنوعی فضا اور ماحول کو حجاب نے ایک نئی دنیا تخلیق کرنے کے لیے استعمال کیا۔ ان کی یہ دنیا ان کے تخیل کے پیدوار ہے اور اپنی تمام جزئیات سمیت ایک مکمل وجود رکھتی ہے۔ اس دنیا کے اپنے سمندر' جھیلیں' پہاڑ' دریا' درخت' موسم' عمارات' ماحول اور کردار ہیں۔ ان کرداروں میں روحی' ڈاکٹر گار' جبوتی' زرتاش یزدانی وغیرہ مستقل حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ کردار اپنے خالق حجاب کی بنائی ہوئی دنیا میں رہتے ہیں ان سب کا حقیقی دنیا سے کوئی تعلق نہیں۔ ان کے افسانوں کے مجموعے اسی دنیا کی تصویریں ہیں۔

حجاب اپنی اس رومانوی دنیا کی تخلیق میں بہت مخلص ہیں۔ وہ اسے کسی بھی نیم پخت جذباتیت اور مقصدیت سے آلودہ نہیں ہونے دیتیں۔ ان کا مقصد حسن او

ذوق جمال کی تخلیق اور تحسین ہے اور وہ اس مقصد کو عملی زندگی کی گرد سے آلودہ نہیں ہوتے دیتیں۔ اکثر ایسا لگتا ہے کہ حجاب کی تخلیقات حقیقت کو نظر انداز کرنے اور رومانوی فرار کی خوبصورت شکلیں ہیں۔

مجنوں گورکھپوری نے نیاز کے زیر اثر افسانہ نگاری شروع کی۔ ان کے افسانے نیاز کی روایت کا ہی تسلسل ہیں جیسا کہ ان کے نام ہی سے ظاہر ہے۔ "زیدی کا حشر، شہاب کی سرگذشت" سے متاثر ہو کر لکھا گیا۔ (190) ان کے باقی افسانے بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں "سمن بر، خواب و خیال" اسی ماورائیت، طلسماتی فضا اور غیر حقیقی تصورات سے معمور ہیں جن کی ابتداء نیاز نے کی تھی۔

مجنوں نیاز کی جس جدت سے شدید متاثر ہوئے وہ ان کی رومانویت اور اس کے ساتھ ساتھ وہ خصوصیت ہے جس کو مجنوں خود "داخلی واقعیت اور نفسیاتی کیفیت" (191) قرار دیتے ہیں اور جس کے بارے میں ان خیال ہے کہ:

"اس کے ابتدائی آثار نیاز فتح پوری میں ملتے ہیں۔ اردو افسانے کی نئی نسل نیاز کی بھی اسی قدر ممنون ہے جتنی کہ پریم چند کی.......... اردو افسانے میں کردار اور فضا کا احساس پیدا کرنا اور واقعات سے زیادہ نفسیات کو اجاگر کرنا نیاز ہی کے قلم نے شروع کیا تھا۔" (192) نیاز کی کردار نگاری کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ اس لحاظ سے ان کو پریم چند کے مقابل کھڑا کرنا چنداں درست نہیں۔ رومانوی فضا کا احساس افسانے میں یلدرم کے زیر اثر نیاز نے ہی شروع کیا تھا لیکن نیاز کی "نفسیاتی اور داخلی واقعیت کا معیار" اتنا بلند نہیں اور مجنوں جسے داخلی واقعیت اور نفسیاتی کیفیت کہتے ہیں اس سے دراصل ان کی مراد "عورت" کا ذکر اور جنسی آزادی ہے۔ وہ لکھتے ہیں "محبت کا نیا نفسیاتی اور جنسی تصور اب تک اردو میں مختصر افسانوں کا مرکزی خیال رہا ہے..... ... ان سے پہلے اردو افسانے میں جنسی آزادی بالکل مفقود تھی۔ جنسی واقعیت کو عریانی اور بے حیائی سے تعبیر کیا جاتا تھا....... میں اس کو جدید اردو افسانے کے

اہم کارناموں میں شمار کرتا ہوں کہ اس نے ہم کو عشق و محبت کے انسانی تصور سے آگاہ کیا ہے اور ہمارے اندر صحیح اور صحت بخش جنسی شعور پیدا کیا۔" (193)

مجنوں جسے یہاں صحیح اور صحت بخش جنسی شعور کہتے ہیں وہ ان کے افسانوں میں ناکامی، شکست اور نامرادی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے، یہ صحیح ہے کہ مجنوں نے نیاز کے زیر اثر اپنے افسانوں میں محبت اور جنسی واقعیت کو موضوع بنایا اور ان میں اعتدال اور فلسفیانہ انداز پیدا کرنے کی کوشش کی لیکن ان کی افسانوی تصویریں ناکام اور شکست خوردہ محبت کی تصویریں ہیں۔ ایسی محبت جس کو انہوں نے سماجی ذمہ داریوں سے علیحدہ بلکہ جنس سے بھی علیحدہ اور ماروا تصور کے طور پر پیش کیا ہے۔

ایسا کیوں ہے؟ "نفسیاتی اور جنسی واقعیت" کا داعی فلسفہ اور ناکامی میں پناہ کیوں لیتا ہے؟ شاید اس لیے کہ اپنی زندگی میں مجنوں جسمانی طور پر کمزور اور ناتواں تھے اور لکھنے پڑھنے کی طرف مائل ہی اس لیے ہوئے کہ:

"میں خود اپنی تمام کمزوریوں اور ناتوانیوں کا احساس لیے اس پر کمر باندھ چکا تھا کہ اپنی قوتوں کو جن کو عام زبان میں غیر جسمانی قوتیں کہتے ہیں جس قدر ہو فروغ دوں گا اور انہیں کے بل بوتے پر اپنی ساکھ اور قدر قائم کروں گا۔" (194)

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کے افسانوں کی محبت کی ناکامی اور جنس کی مارورائیت ان کی اپنی زندگی کا عکس ہے۔ اس طرح کا عکس ان کی تصنیف "پردیسی کے خطوط" (195) ہیں جو ایک ادھیڑ عمر شخص ایک خیالی فرضی اور جوان لڑکی یاسمین کے نام اس کے محبت ناموں کے جواب میں تحریر کرتا ہے۔ اور اس کا جو بھی جواز وہ پیش کرتے ہیں اس کی بنیاد یہی ہے وہ خود کہتے ہیں "میں اپنی اس افسانوی یا رومانوی یا تخیلی رگ کو بھی آسودہ کرنا چاہتا تھا جو...... لڑکپن سے میرے اندر کام کر رہی ہے۔" (196) دراصل مجنوں کی جنسی اور نفسیاتی واقعیت کی حقیقت بھی نیاز کی طرح لڑکپن اور ابتدائے بلوغت کی جنسی ناآسودگی سے زیادہ کچھ نہیں جس کو انہوں نے

کہنے کی جرات بہم پہنچا لی ہے۔ ان کے افسانوں کی محبت اور جنس کی ماورائیت ان اپنی زندگی کا عکس ہے جو بار بار رومانوی شکست کی صورت میں جھلکتا نظر آتا ہے۔

افسانوی ادب کی رومانوی روایت میں مرزا ادیب کا نام ایک ایسے سنگم پر آتا ہے جب رومانویت حقیقت نگاری اور ترقی پسندی میں ضم ہو رہی تھی۔ مرزا ادیب تک آتے آتے رومانوی اسلوب سے ناہمواری' اور شتر گربگی ختم ہو گئی تھی اور وہ اب منجھ کر اور صاف ہو کر ایک ایسے خوبصورت تصویری انداز میں ڈھل گیا تھا جو نہایت دلکش اور خواب آئند پیکر تراشنے کے کام آ سکتا تھا۔ مرزا ادیب نے اس اسلوب کو "صحرا نورد کے خطوط" اور "صحرا نورد کے رومان" میں استعمال کیا ہے۔ اس دور تک یہ روایت قائم ہو چکی تھی کہ ہر رومانویت پسند اپنے افسانوں کی دنیا تخلیق کرنے اور اسے اپنے کرداروں سے سجانے کا سزا وار ہے اور یہی انداز مرزا ادیب نے اختیار کیا۔ انہوں نے ان "رومانوں" میں داستان کی فضا کو تخلیق کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ماورائیت سے بھرپور' سحر انگیز اور طلسماتی فضا ہے۔ جس کا حقیقت سے دور کا بھی تعلق نہیں' مرزا ادیب کے بقول "میں نے زندگی بھر صحرا نہیں دیکھا........ صحرا تو رہا ایک طرف کوئی گھنا جنگل بھی نہیں دیکھ سکا۔" (197) مرزا ادیب کے ہاں حقیقت اور واقعیت کا یہی معیار ہے اور اس کی بنیاد محض حقیقت سے فرار ہے۔ خود لکھتے ہیں:

"صحرا نورد کے خطوط کے پس پردہ کچھ نفسیاتی محرکات برسرکار رہے ہیں۔ میں نے ہوش سنبھالا تو خود کو ایک تنگ' پرانے اور بہت حد تک تاریک کمرے میں پایا' والد مکرم سخت گیر تھے مجھے گھر سے باہر نہیں نکلنے دیتے تھے۔" (198) اور بچپن کی یہ محرومی مرزا ادیب کو تخیل کے بے کراں صحرا میں لے گئی اور انہوں نے ایک رومانوی فضا اور ایک رومانوی دنیا تعمیر کر لی' لیکن اس دنیا میں حجاب کی خوش مذاقی اور دیگر رومانوی ادیبوں کی مجلس آرائی کے بجائے انہوں نے اپنے بدلتے ہوئے دور کے

تقاضوں کے مطابق زندگی کی کشمکش اور تصادم کو بھی پیش کرنے کی کوشش کی۔ لیکن یہ کشمکش بھی غیر حقیقی اور غیر واقعاتی ہے' وہ شکایت کرتے ہیں:

"مجھے دکھ ہے کہ قارئین نے .... سنسنی کہانیوں کے سنسنی خیز واقعات' اور ان کی حیرت انگیز پیچیدگی' فضا کی طلسماتی کیفیتوں اور انداز بیان کی دلکشی ہی کو اہمیت دی ہے لیکن ان کرداروں کی تگ و دو کا بہت کم اعتراف کیا ہے جو وہ اپنے نصب العین کی خاطر روا رکھتے ہیں۔" (199)

اصل بات یہ ہے کہ اس نصب العین کی اہمیت محض اس کھونٹی کی ہے جس سے یہ رومان انگیز کہانی لٹکائی گئی ہے' قارئین کے لیے اصل دلچسپی داستان کی فضا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ اس نصب العین کی اہمیت محض داستانوں کے ہیرو کے مقاصد کی طرح ہے ان کی اصل دلچسپی مقصد سے نہیں اس عمل سے ہے جس سے گزر کر مقصد حاصل ہوتا ہے۔ لہٰذا مرزا ادیب کا اصل کارنامہ "نصب العین" نہیں بلکہ اس فضا کی اور ماحول کی تخلیق ہے جو مقصد کے فراموش اور غیر متعلق ہونے کے بعد بھی برقرار رہے گی۔

یہ کہنا درست نہیں کہ "مرزا ادیب رومانی تحریک کی آخری آواز ہے۔" (200) اردو ادب میں رومانویت اس وقت داخل ہوئی جب وہ سن بلوغ کو پہنچ رہا تھا اور اس غالب شدت کے ساتھ اس نے اردو ادب کو متاثر کیا ہے کہ اب یہ اس کا حصہ بن چکی ہے۔ گو ہم نے تاریخی سہولت کے لیے رومانوی تحریک کے دور کو 1901ء سے 1935ء تک متعین کیا ہے کہ 1935ء کے بعد سے اردو میں ترقی پسند تحریک فروغ پذیر ہوئی لیکن ترقی پسند تحریک کا مزاج بھی بنیادی طور پر رومانوی تھا۔ جہاں تک افسانوی ادب کا تعلق ہے' قرۃ العین حیدر' کرشن چندر اور اے حمید اسلوب کے لحاظ سے رومانوی روایت کے تسلسل کا ہی اظہار ہیں۔

قاضی عبدالغفار نے اپنی تخلیقات "لیلیٰ کے خطوط" اور "مجنوں کی ڈائری"

میں رومانویت کو عملی زندگی اور مسائل کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی۔ ان کی یہ تحریریں مختصر ناول کے انداز میں ہیں۔ انہوں نے خطوط اور ڈائری کو ناول کے ہیئت کے لیے استعمال کرنے کی کاوش کی ہے۔ انہوں نے اردو ادب میں یہ جدت انگریزی ادب کے مطالعے سے متاثر ہو کر شروع کی لیکن اس کو صحیح طور پر برت نہیں سکے۔ اسی طرح ان کی رومانویت ان کی کردار نگاری اور واقعیت پر بری طرح محیط ہے یہ خطوط صیغہ واحد متکلم میں ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ لیلیٰ اور مجنوں کے پردے میں خود قاضی صاحب بول اور لکھ رہے ہیں۔ لیلیٰ کے روپ میں بجائے ایک طوائف کی زندگی کے وہ ان تاثرات کو بیان کرتے ہیں جو ان کے خیال میں ایک طوائف کے کردار میں ہونے چاہیں۔ لہٰذا ان کے کرداروں میں تلخی' احتجاج' بغاوت اور جذباتی شدت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے لیکن ان کے افسانوں میں رومانوی رجحان پر تصوریت اور فلسفیانہ انداز حاوی ہے اور وہ موقعہ و بے موقعہ نکتہ آفرینی سے باز نہیں رہ سکتے۔

اردو کے دیگر رومانویت نگاروں میں جنہوں نے افسانوی ادب کی طرف توجہ دی' ل احمد اکبر آبادی (لطیف الدین احمد)' عابد علی عابد' اور ساغر نظامی کے نام اہم ہیں۔ لیکن یہ بھی اسی روایت کے پیروکار تھے جن کے اہم داعیوں کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔

ابوالکلام آزاد (1958ء -- 1888ء) ہندو پاکستان کی تاریخ اور سیاست کی طرح رومانوی تحریک میں بھی ایک انفرادی مقام رکھتے ہیں۔ وہ معمول سے الگ ایک ایسی جسیم و عظیم شخصیت ہیں جن کو کوئی بھی مروجہ سائز اور سانچہ فٹ نہیں آتا۔ ان کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے انشائے لطیف کے اسلوب کو جس کی "لطافت اس قدر نازک ہے کہ وہ کسی اور بار کو برداشت نہیں کر سکتی۔" (201) اپنی شخصیت کے نفوذ سے اس قابل کر دیا کہ وہ نہ صرف ان کی "تحریک دعوت عظمت و عزیمت" کا آلہ کار

بن سکے بلکہ اس کو مقبول اور منفرد بنانے میں اہم ترین کردار ادا کرے۔ ابوالکلام "الہلال" کی اشاعت کے ساتھ ہندوستان کی سیاست' مذہب اور ادب کے مطلع پر ایک ایسی گھن گرج کے ساتھ طلوع ہوئے جس نے تمام ملک کو چونکا دیا۔ مرتب تذکرہ کے الفاظ میں 1912 میں جب "کلکتہ سے الہلال نکلا تو اس شان سے نکلا کہ تمام ملک کی نظریں بے اختیار اس جانب اٹھ گئیں۔" (202) اس کی وجہ "اس کی سب سے بڑی یادگار خصوصیت اس کا سرتا سر مجتہدانہ انداز تھا........ ہر بات میں وہ اپنی راہ سب سے الگ رکھتا تھا......مذہبی دعوت و تبلیغ' پولیٹکل پالیسی علمی و ادبی مباحث' طرز تحریر و انشا' الفاظ و تراکیب کوئی بات ایسی نہیں ہے جس میں اس نے اپنا مجتہدانہ انداز ہاتھ سے دیا ہو۔" (203) اس خصوصیت نے الہلال کو اردو ادب میں ایک منفرد مقام عطا کر دیا' ابوالکلام آزاد نے نثر میں وہی کام کیا جو اقبال نے شاعری میں سرانجام دیا تھا۔ انہوں نے مسلمانوں کو یہ پیغام دیا کہ اسلام اور قرآن ہی اس نئے دور میں ان کی زندگی کی واحد بنیاد قرار پا سکتا ہے۔ اور یہ کہ ان کی زندگی جو نئے اثرات کے تحت سیاسی' معاشرتی' معاشی' مذہبی' تمدنی خانوں میں منقسم ہے اور جو ان کی انفرادی' خانگی' معاشرتی اور قومی زندگی میں انتشار کا باعث بن رہی ہے وہ دراصل حقیقت واحد ہے اور اس کا اصل اور بنیادی حوالہ اسلام اور قرآن ہے اور مسلمانوں کو اپنی زندگی میں مرکز اور وحدانیت پیدا کرنے کے لیے اسلام اور قرآن سے ہی رجوع کرنا چاہیے' لہٰذا "سیاست' معاشرت' تعلیم ساری باتوں کی اصل بنیاد صرف مذہب اور قرآن کی تعلیم قرار پا گئی۔" (204) سرسید اور اس کے رفقاء نے وقتی مصالح اور سیاسی تقاضوں کے پیش نظر مذہب' سیاست تعلیم اور انفرادی اور قومی زندگی میں جدائی اور تفریق کا جو نظریہ پیش کیا تھا وہ باطل قرار دیا گیا۔

اقبال اور ابوالکلام دونوں کے پیغام کا مقصود گو متوازی ہے لیکن وہ دونوں مختلف راستوں سے اس پر پہنچے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے نزدیک "ان کے درمیان

تھوڑی حد تک وہ فاصلہ ضرور ہے جو مسجد و خانقاہ میں ہونا چاہیے...... ایک براہ راست مسجد سے فیض یاب ہو رہا ہے۔ دوسرا براہ راست خانقاہ سے استفادہ حاصل کرتا ہے۔" (205) اسی لیے "اقبال نے اپنے محبوب نمونے اہل طریقت سے حاصل کیے ہیں۔ مثلاً رومی سنائی وغیرہ اور ابوالکلام کے نمونے اہل دین سے ہیں مثلاً امام احمد بن حنبل، امام ابن تیمیہ، حضرت شاہ ولی اللہؒ وغیرہ" (206)...... "مگر جذب و جنوں کی حد تک دونوں مذہب عشق کے معترف و معتقد ہیں۔" (207)

یہ صحیح ہے کہ دونوں کے پیغام میں مماثلت ہے لیکن اس میں ایک بنیادی اختلاف بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ اقبال نے "خودی" کا پیغام دے کر اسے آخر کار "بے خودی" کی منزل سے آشکارا کیا اور یہ دانائے روزگار صوفی مسلک و اختلاف کی تمام حد بندیاں پار کر گیا لیکن ابوالکلام اپنی انفرادیت اور شخصیت کے بوجھ تلے دبے رہے، یہ فرق آخر کار دونوں کی عملی سیاست میں بھی ظاہر ہوا۔ ایک نے ملت اسلامیہ کو نئی زندگی کا راستہ دکھایا جو اس کے پیغام کا منطقی نتیجہ تھا اور دوسرا سالک مقامات میں ہی کھو گیا۔

ابوالکلام نے اپنے پیغام کے لیے نثر کا نیا، دلکش اور پراثر انداز اختیار کیا جس کی اولین بنیاد شبلی نے رکھی تھی۔ "الہلال" نے اس نثر کو پھیلانے اور مقبول بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ الہلال بند ہوا تو یہی کام البلاغ سے شروع ہو گیا اسی دوران ان کی تصنیف تذکرہ 1919ء شائع ہوئی جس نے ان کی شہرت کو سارے ہندوستان میں پھیلا دیا۔

ابوالکلام آزاد کی نثر کی بنیادی خوبی اس کا آہنگ، اس کی سطوت اور احساس عظمت ہے جو ان کی شدید انفرادیت، علمیت اور احساس برتری کی پیداوار ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن "ابوالکلام ایک پیغمبرانہ سطوت سے بولتے ہیں۔" (208) اس کی وجہ ان کا احساس برتری ہے جو انہیں کبھی پلٹ کر دیکھنے تو کیا اپنی اور دوسروں کی ذات کی

محرودیت کا احساس تک نہیں ہونے دیتا رومانویت نگار کی انفرادیت ان کے ہاں شدت سے نظر آتی ہے۔ اسی وجہ سے ڈاکٹر سید عبداللہ بھی اپنی پوری احتیاط پسندی اور مفاہمت آمیزی کے باوجود تسلیم کرتے ہیں کہ "ایک خاص قسم کا رومانی انداز ابوالکلام کے یہاں بھی موجود ہے .... اسے جذب و جنوں بھی کہا جا سکتا ہے۔" (209) پھر اس کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں: "انہیں اگر رومانوی کہنا بھی ہو تو اپنی وضع خاص کا رومانی یا دینی و مذہبی رومانی کہا جا سکتا ہے۔" (210) اور آخر میں واضح کر دیتے ہیں کہ "ابوالکلام کی طبیعت کا اصل مواد عشق و جنون کی شورشوں سے ڈھالا گیا ہے۔" (211)

ابوالکلام آزاد کی نگارش میں عربی' فارسی الفاظ و تراکیب کی بھرمار ان کی تحریر کی روانی میں شدت سے داخل انداز ہوتی ہے۔ خاص کر تذکرہ اور دور اول کی تحریریں آج کل کے قاری کیلئے جس کا عربی اور فارسی کا علم محدود ہے بڑی ثقیل اور نامانوس محسوس ہوتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر انور سدید: "ان کی نثر کی خامی یہ ہے کہ اس پر ابوالکلام کے مطالعے کا بوجھ لدا ہوا ہے۔" (212) اکثر مقامات پر وہ عربی اور فارسی تراکیب جملے کے جملے اور بسا اوقات پیرگراف متن عبارت میں لکھتے چلے جاتے ہیں اس کے علاوہ انہیں نامانوس الفاظ کے استعمال اور نئی نئی تراکیب تراشنے اور استعمال کرنے کا بہت شوق ہے۔ یہ رجحان "تذکرہ" میں بہت زیادہ ہے۔ "الہلال" کی تحریروں میں کم تر ہے لیکن کم و بیش موجود ہے لیکن غبار خاطر 1946ء تک آتے آتے بہت حد تک منجھ کر صاف ہو گیا تھا اور وہاں یہ خصوصیت خال خال نظر آتی ہے' مثلاً 3 اگست 1944ء کے خط میں جو سب سے پہلا خط ہے اپنی سرگرانی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"حیران ہوں اس وبال دوش سے کیونکر سبک دوش ہوں۔ دیکھئے وبال دوش کی ترکیب نے غالب کی یاد تازہ کر دی۔" (213)

اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ نہ صرف شعوری طور پر تراکیب وضع کرنے کی

کوشش کرتے تھے بلکہ ان کے استعمال میں ایک تفاخر بھی محسوس کرتے تھے 10 اگست 1942ء کے خط میں (داستان بے ستون و کوہکن) لکھتے ہیں:

"ان نیند کے متوالوں کو دعوت دی کہ اس جام صبح گاہی سے بادہ دوشینہ کا خمار مٹائیں۔" (214) اور پھر ایک فارسی شعر درج کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

"یہاں بادہ دو شینہ کی ترکیب محض جام صبح گاہی کی مناسبت سے زبان قلم پر طاری ہو گئی مگر غور کیجئے کتنی مطابقت حال واقع ہوئی ہے۔" ڈاکٹر سید عبداللہ کا خیال ہے کہ "ابوالکلام کا شباب........ تذکرہ و الہلال میں ہے غبار خاطر تو ضعف و پیری کی یاد گار ہے۔" (215) شاید اس لیے کہ غبار خاطر میں ادق عربی و فارسی الفاظ و تراکیب کی بھرمار نہیں اور اسلوب بیان کے لحاظ سے وہ اردو کی چند عظیم کتابوں میں سے ہے۔ میرے خیال میں ان تصانیف کو جوانی و پیری کے تناظر کے بجائے اسلوب کے ایک ارتقائی سلسلے کی صورت میں دیکھنا زیادہ بہتر ہے جو ہمیں اردو نثر اور ابوالکلام دونوں کی بہتر تحسین کا موقعہ فراہم کرتا ہے۔

ابوالکلام آزاد رومانوی تحریک میں اس لحاظ سے بھی منفرد ہیں کہ بہت سے لوگوں نے اس اسلوب کو اپنانے کی کوشش کی لیکن وہ اس میں کامیاب نہ ہو سکے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ان کا اسلوب ایک طرز تحریر ہی نہ تھا۔ وہ ان کی شخصیت، ان کی انانیت، انفرادیت، بے انتہا خود اعتمادی، بے کراں احساس برتری، ایک عظیم الشان علمی پس منظر اور ان کے اس یقین و اعتبار کا مظہر بھی تھا کہ ان کو ایک پسماندہ، بھٹکی ہوئی اور مجہول قوم کی راہنمائی کا نصب العین ودیعت ہوا ہے، یہ اسی انداز کی شخصیت کا پر تو ہے جو ایک پسماندہ گاؤں میں ایک نو تعلیم یافتہ مبلغ یا خطیب کو حاصل ہوتا ہے، ان کا اسلوب اس لحاظ سے ان کی شخصیت کا مکمل عکس ہے اور اس کا تتبع کمتر یا مختلف شخصیت کے بس کا کام نہیں۔

رومانوی طرز نگارش کو اپنے پیغام حیات کے لیے استعمال کرنے کی دوسری

منفرد اور یگانہ مثال چوہدری افضل حق (1942 - 1891ء) ہیں۔ ابوالکلام آزاد کی طرح چوہدری افضل حق بھی ایک سیاسی اور عملی راہنما تھے لیکن وہ اس لحاظ سے ابوالکلام آزاد سے مختلف تھے کہ وہ علمیت کی راہ سے سیاست میں نہیں آئے تھے ان کے شانوں پر کسی ادبی و علمی برتری کا بوجھ تھا اور نہ ہی شخصیت کی انفرادیت کا وہ شدید احساس جو ابوالکلام آزاد کے ہاں پایا جاتا ہے' ان کا سب سے قیمتی اثاثہ اور واحد سرمایہ ان کا وہ دردمند' دکھی اور گداز دل تھا جو اپنی قوم اور وطن کی غلامی' محکومیت' پسماندگی اور جہالت کے شدید احساس سے سدا مضطرب اور پریشان رہتا تھا۔ سوزوگداز کا یہ احساس جب ان کے دل میں جاگا تو دیہاتی' زمیندار' مقتدر اور بااثر خاندان کے برسرروزگار اس نوجوان نے اپنی بااثر ملازمت کو ٹھوکر مار کر قومی سیاست کے بحرذخار میں چھلانگ لگا دی اور پھر ساری زندگی اس کشمکش اور سوز و ساز میں گزار دی۔ ان کی زندگی کا ہر ہر لمحہ اس کاوش اور کشمکش میں گزرا کہ وہ کسی طرح اپنی قوم کی غلامی اور جہالت کے دکھ اور بوجھ کو کم کر سکیں۔ جیل سے باہر ان کی زندگی سراسر عمل تھی لیکن جب بھی وہ جیل گئے انہوں نے اپنا وقت تحریر و تصنیف میں بسر کیا۔ ان کی زیادہ تر تصانیف ان کے جیل کے زمانہ کی پیداوار ہیں جس میں ان کا ڈرامہ شعور' سیرت رسول مقبولؐ' محبوب خدا[1] اور تمثیل زندگی شامل ہیں۔

محبوب خدا' چوہدری افضل حق کی انشائے لطیف کا ایسا نمونہ ہے جو اپنی شگفتگی' دلکشی اور روانی میں قاری کو اپنے ساتھ بہائے لیے جاتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس تحریر کے پس پردہ ان کی رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم سے اپنی والہانہ عقیدت اور محبت کا جذبہ کارگر ہے۔ یہ سیرت ایک ایسا ہدیہ ہے جو ایک دکھی اور درد مند دل نے اپنی محبوب ترین شخصیت کی خدمت میں پیش کیا ہے یہ جس محبت اور عقیدت کا اظہار ہے وہ اپنا آپ صلہ ہے اور قاری کو بھی اپنے مطالعے سے اسی دلی واردات کے تجربے سے دوچار کر دیتا ہے۔

زیادہ پر لطف، دلکش، رنگین، جاذب نظر اور شاعرانہ انداز میں پیش کرنا چاہتے ہیں تا کہ قاری اس سے لطف اٹھائے اور اس طرح وہ کہانی کا اثر جذب کرے ان کی تشبیہیں اور استعارے واقعاتی اور بیان حقیقی ہوتا ہے۔ گو اکثر اوقات ان میں تمثیلی اور ماورائی رنگ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ کوئی اجنبی ماحول اور ماورائی دھند پیدا کر کے قاری کو اس میں گم نہیں کرتے بلکہ ایک شگفتہ طبع رفیق سفر کی حیثیت سے اس کے ساتھ ساتھ مختلف نظاروں سے لطف اندوز ہوتے ہوئے۔ اس کی راہنمائی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں علمیت اور اولیت کا کوئی دعویٰ نہیں صرف لطف اندوز ہو کر سبق آموز ہونے کی خواہش ہے۔

چودھری افضل حق اپنی عملی زندگی میں صرف ایک عوامی راہنما تھے کوئی ادبی مقام حاصل کرنا ان کا مقصود نظر نہیں تھا، ان کی تخلیقات ان کے سوز دوروں کا ایسا اظہار ہیں جن کو ان کے تخلیقی تجربے اور فنی شعور نے حسن و دلکشی بخش دی ہے۔ لیکن چونکہ وہ کسی طرح دلی لکھنؤ اور لاہور کے ادبی مراکز سے وابستہ نہیں تھے۔ لہٰذا ادبی تاریخوں اور تذکروں میں ان کی ادبی حیثیت کو ہمیشہ نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ اس میں کچھ ہاتھ ان کی قوم پرست سیاست کا بھی ہے جو ابوالکلام آزاد کی طرح قیام پاکستان کے بعد ناکام ہو کر غیر مقبول ہو گئی۔ لیکن ان کی ادبی تصانیف ان کے سیاسی مقصود و منشور سے بلند تر اور اس کے اثرات سے بالکل خالی ہیں اور ان سے وقتی مصلحت کی وجہ سے صرف نظر کرنا ادب اور ادبی تاریخ کا اپنا زیاں ہے۔

اردو ادب میں رومانوی تحریک کے جاری و ساری اثرات کے بارے میں پہلے بھی اشارے کیے جا چکے ہیں۔ مختصراً" یہ کہا جا سکتا ہے کہ رومانوی تحریک نے اردو ادب کو قرون وسطیٰ اور طفولیت سے نکال کر دور جدید اور سن بلوغ کو پہنچا دیا اور اس کے موضوعات، اسالیب، ہیئت، زبان و طرز بیان میں جدت، تبدیلی اور فروغ کا ایسا سلسلہ شروع کیا جو ابھی تک جاری و ساری ہے۔ رومانوی تحریک نے اردو ادب کو

برصغیر کے محدود تناظر سے نکال کر بین الاقوامی حیثیت دے دی ہے اور اس کا دامن ہر قسم کے موضوع اور انداز بیان کے لیے موزوں کر دیا ہے' اب اردو ادب کسی ایک علاقہ یا خطہ سے مخصوص نہیں رہ گیا بلکہ دنیا کے کسی بھی علاقہ و خطہ سے اٹھنے والی فنی' فکری اور ادبی لہر کا اثر اس میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ذہن و فکر کے ان بندھنوں کو توڑنے کا عمل اور قدامت سے بغاوت رومانویت پسندوں نے ہی شروع کی تھی۔

رومانوی تحریک کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس نے اردو ادب میں عظیم و وقیع شخصیتوں کو متعارف کرایا' اگر سرسید اور ان کے ساتھی قدآور تھے تو اقبال اور ابوالکلام آزاد صحیح معنوں میں جناتی تھے جن کے فکر و خیال سے پھوٹنے والے چشمے ابھی بھی جاری و ساری ہیں اور آئندہ بھی رہیں گے۔

رومانویت پسندوں کے ہاں تجربے کے ابلاغ اور اسلوب بیان پر زور کے باعث ہیئت کی طرف بہت کم توجہ دی گئی لیکن انہوں نے افسانے' ناول اور شاعری میں تجربوں کو فروغ دیا اور اسالیب کے پرانے سانچے اور بندھن توڑ ڈالے۔ اس طرح سے اردو ادب کو ذہنی اور فنی دونوں لحاظ سے آزادی حاصل کرنے میں مدد ملی۔

ترقی پسند تحریک بھی اپنے فنی اور ادبی پہلوؤں میں رومانویت ہی کا ایک تسلسل تھی اور اس کے اہم ترین داعی بنیادی طور پر رومانویت پسند تھے۔ لیکن اس کو اس کے بانی سجاد ظہیر اور دوسرے منشور پرستوں نے مارکسیت کا آلہ کار بنانے کی جو کوشش کی اس نے اس کو فکری لحاظ سے رومانویت سے دور کر دیا۔

رومانویت اور ترقی پسند تحریکوں کے باوجود اردو ادب میں ابھی تک اپنے ماحول اور حالات سے براہ راست اکتساب و تحریک کا رجحان بہت کم رہا ہے اردو ادب نے ابھی تک اپنے ماحول سے اپنے رشتے استوار نہیں کیے اور اس میں اپنے الہام اور وجدان کے لیے باہر کی طرف دیکھنے کا رجحان باقی ہے' اس کی وجہ اردو ادب کا

بنیادی کلاسیکی مزاج ہے جس کا اثر بھی ابھی تک جاری ہے اور ساتھ ہی ذہنی و جذباتی طور پر اپنے ماحول سے دوری بھی۔ اردو کا ادیب فلسطین، نمیبیا اور آئر لینڈ کے واقعات سے تو متاثر ہو جاتا ہے وہ اپنے ملک و معاشرے کی تقسیم اپنی خوں ریز جنگوں، آزادی کشمیر و افغانستان جیسے واقعات سے اثر پذیر نہیں ہو سکتا۔ حالانکہ تاریخی اور تمدنی لحاظ سے یہ واقعات عہد شکن بھی ہیں اور عہد ساز بھی۔ ابھی اردو ادب کو اپنی زمین اور حالات کے اندر اترنا ہے ورنہ اس کی بقا مشکوک ہے۔

حصہ دوم

ابتدائی اردو تنقید اور رومانویت

باب چہارم

قدیم اردو تنقید اور اس میں رومانوی عناصر

سکاٹ جیمز اپنی کتاب "The Making of Literature" میں زندگی فن اور تنقید کے باہمی تعلق کے بارے میں لکھتا ہے:

"تنقید کی ایک قسم وہ ہے جو فن سے پہلے وجود رکھتی ہے اور جو ہر فن میں مفروضہ ہے' بالکل اسی طرح جیسے تنقید کی ایک قسم وہ ہے جو فن کے بعد آتی ہے اور جو فن کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ ان میں جو فرق ہے وہ ایک طرف تنقید حیات کا ہے جو پہلے آتی ہے اور دوسری طرف اس تنقید کی تنقید کا جو سلسلہ فکر میں تو اس کے بعد آتی ہے اگرچہ زمانی لحاظ سے دونوں غالباً" یک لخت وجود میں آتی ہیں۔" (1)

اس حقیقت کی مزید وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

"جب تک فن پارے کا وجود نہ ہو اس پر تنقید نہیں کی جا سکتی لیکن یہ دیکھنے کے لیے بہت کم فکر کی ضرورت ہے کہ کوئی بھی فن پارہ تنقید کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا۔" (2)

اس اقتباس میں سکاٹ جیمز نے زندگی' فن اور تنقید کے بنیادی اور لازمی تعلق کی نشاندہی کی ہے۔ فن اپنی بنیادی نوع میں اس لیے تنقید حیات ہے کہ وہ تخیل کی مدد سے حقیقت کو' اس کے لوازمات میں سے ناگزیر کو علیحدہ کر کے' حقیقت سے جدا اور علیحدہ مواد میں اس طرح پیش کرنے کے اہلیت و صلاحیت رکھتا ہے کہ اس سے حقیقت کے عرفان کی بہتر بصیرت حاصل ہوتی ہے اور یہی بصیرت سامعین و ناظرین اور قارئین کے لیے لازم ہے جو فنکار کی اس پیشکش سے حقیقت کا ادراک حاصل کرتے ہیں۔ لہذا فن اور تنقید لازم و ملزم ہیں۔ تنقید کی صلاحیت کے بغیر نہ فن وجود میں آ سکتا ہے اور نہ ہی اس کو سمجھا اور اس سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔

تنقید کے بغیر فن کی تخلیق ممکن ہے اور نہ تحسین' لہٰذا اگر تنقید' فن سے پیش الوجود بھی ہے اور بعدالوجود بھی تو اردو ادب کی تشکیل کے ساتھ ہی اس کی بھی کوئی صورت نظر آنی چاہیے۔

زندگی' فن اور تنقید کے اس ناگزیر نظریاتی ربط کے ساتھ ساتھ ہمیں زندگی اور معاشرے کی عملی حقیقت بھی سامنے رکھنی چاہیے۔ کسی بھی دور کا انسانی معاشرہ اور اس کا تہذیب و تمدن بشمول فن و ادب' ایک بے تعلق اور جدا مظہر نہیں ہوتا جو خارج سے وجود میں آ جاتا ہو بلکہ وہ اپنے سے پہلے کے ان تمام ادوار' تہذیبوں اور تمدنوں کی روایات کو بھی اپنے دامن میں رکھتا ہے جن پر اس کی بنیاد ہوتی ہے یا جن کے ملاپ اور عمل و ردعمل سے اس نے کوئی اثرات قبول کیے ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان تمام تمدنوں کی تنقیدی روایات اور فنی شعور بھی اس معاشرے کے ادب و فن کی بنیاد بنتا ہے اور ان میں جھلکتا ہے۔

جب ہم اس نظریے سے اردو تنقید پر نظرڈالنے کا آغاز کرتے ہیں تو وہ انتہا پسندانہ نظریہ جو "اردو میں تنقید کا وجود فرضی ہے۔" (3) کا نعرہ لگاتا ہے خود بخود باطل ہو جاتا ہے۔ فن تنقید سے علیحدہ اور ماورا وجود میں نہیں آ سکتا' ہاں البتہ اس تنقیدی بصیرت کی سراغ رسانی اور ہر دور میں اس نے جو بھی خارجی صورت اختیار کی اس کی نشاندہی اور معیار بندی ادب کے مورخین اور ناقدین کا فرض ہے اور اس کو "موہوم " (4) اور خیالی نقطہ" (5) قرار دے کر ادبی سنسنی خیزی تو پیدا کی جا سکتی ہے اپنے فرض سے سبکدوش نہیں ہوا جا سکتا۔

گزشتہ باب میں واضح کیا جا چکا ہے کہ اپنے تشکیلی دور سے ہی اردو ادب فارسی کلاسیکی اثرات کے زیر اثر پروان چڑھا۔ اردو کلاسیکی شاعری کے موضوعات' ہیئت' اس کی بحریں' ایمیجری اور زبان و بیان کے انداز زیادہ تر فارسی سے ماخوذ ہیں۔ ایسی صورت میں اردو تنقید کی ابتدائی صورتیں بھی فارسی سے ہی اخذ شدہ نظر آتی

ہیں۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی' اپنے تحقیقی مقالے "اردو تنقید کا ارتقا" میں اردو کے ابتدائی دور کی تنقیدی روایات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اردو کی ابتدائی تنقید بھی۔ "فارسی کی طرح ایک خاص سماجی نظام کی پیداوار ہے جس میں جمود تھا' ٹھہراؤ تھا' ایک نہ پھیلنے اور نہ بڑھنے والی کیفیت تھی چنانچہ وہ بھی فارسی کی تنقیدی روایات کی طرح چند جملوں' فقروں اور الفاظ تک محدود ہے۔ معانی و بیان کی چند اصطلاحات اس کا سرمایہ ہیں لیکن بہرحال ان کے تنقیدی روایات ہونے سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور نہ اس حقیقت سے چشم پوشی کی جا سکتی ہے کہ وہ تنقید کی ابتدائی روایات ہونے کی حیثیت سے اردو کے تنقیدی ارتقا میں اہمیت رکھتی ہیں۔ ان سے اس زمانے کے تنقیدی شعور کا اندازہ ہوتا ہے۔" (6)

ڈاکٹر عبادت بریلوی کا یہ خیال درست ہے کہ اردو کے ابتدائی دور کی تنقید ایک مخصوص سماجی نظام کی پیداوار تھی۔ گزشتہ باب میں اس سماجی نظام ---- کلاسیکی دور ---- کا تفصیلی جائزہ لیا جا چکا ہے اور اس جمود کا بھی جس میں نہ بڑھنے اور نہ پھیلنے والی کیفیت تھی جسے ہم نے ہندوستان کے "ساکن" تمدن کے نام سے موسوم کیا ہے۔ ان کا یہ خیال بھی درست ہے کہ اس دور کی تنقیدی روایات اردو تنقید کے ارتقا میں اہم حیثیت رکھتی ہیں اور ان سے اس زمانے کے تنقیدی شعور کا پتہ چلتا ہے لیکن ان کا یہ کہنا کہ یہ تنقیدی روایت "چند جملوں' فقروں اور الفاظ تک محدود ہے' معانی و بیان کی چند اصطلاحات اس کا سرمایہ ہیں۔" ذرا محل نظر ہے' اس بیان میں کلیم الدین احمد کی اردو تنقید پر مخالفانہ یورش (7) کے زیر اثر دفاع اور اعتذار کا تاثر ملتا ہے ڈاکٹر صاحب خود ہی جب اردو تنقید کی ان ابتدائی روایات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہیں تو اردو تنقید کے مندرجہ ذیل آثار کی تفصیل دیتے ہیں۔ (8)

۱- مشاعرے میں اعتراضات اور ان کے جواب

2- منظومات میں تنقیدی خیالات

3- اساتذہ کی اصلاحیں

4- تقریظ

5- تذکرے

ان آثار کے متعارف کرانے اور ان کی اجمالی تشریح میں وہ ستر سے زیادہ صفحات استعمال کرتے ہیں۔ کوئی بھی تنقیدی روایت جو اس قدر وسیع معاشرتی اور ادبی تناظر پر پھیلی ہو اور جس کا محض تعارف اتنا وسعت طلب ہو اس کو "محض چند جملوں اور فقروں تک محدود" نہیں کہا جا سکتا۔ اگر تقابلی طور پر دیکھا جائے تو دنیا کے بہت کم ادب اپنے تشکیلی دور میں اتنی وقیع اور وسیع تنقیدی روایات کے حامل نظر آئیں گے۔

اردو ادب کا یہ تشکیلی دور "کلاسیکل" دور تھا۔ ہر کلاسیکل دور کا یہ خاصا ہوتا ہے کہ وہ زندگی اور ادب میں ایک محدود توازن کو پیش کرتا ہے۔ (9) کائنات کے وسیع تناظر اور انسانی فطرت کی تغیر پسند بنیاد کے پیش نظر یقیناً یہ توازن ادھورا اور محدود ہوتا ہے لیکن اہم بات یہ ذہن میں رکھنے کی ہے کہ اس دور کو خود اس کا احساس نہیں ہوتا اور وہ اپنے آپ کو مکمل اور ہمہ گیر ہی خیال کرتا ہے۔ وہ دور یہ خیال کرتا ہے کہ اس کے معیار اور اس کی اقدار آفاقی ہیں اور اس کے اصول ہی اصل ہیں اور ان کا زندگی اور فن کا تصور ہی اصل تصور ہے، لہٰذا اپنے ادب میں موضوع، ہیئت اور اسلوب کے جو معیار وہ قائم کرتے ہیں انہیں کو اٹل اور مکمل خیال کرتے ہیں اور اچھے فنکار کا کام یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ "بار بار سنائی گئی کہانی کو پہلے سے بھی اچھے طریقے سے بیان کر سکے۔"

کلاسیکل دور کا اردو ادب اس معیار کی بہترین مثال پیش کرتا ہے۔

اس دور کا ادب زیادہ تر شاعری پر مبنی ہے جس میں ہیئت اور موضوع دونوں

ہی متعین تھے اور فنکار کا کمال اس ہیئت میں انہیں مضامین کو زبان و بیان کے مقررہ اصولوں کے پیش نظر بہترین طریقے سے بیان کرنا رہ جاتا تھا۔ اس دور کو اپنے ادبی اور تنقیدی معیاروں کے درست اور آفاقی ہونے میں کوئی شبہ نہیں تھا' لہٰذا ان معیاروں کو چیلنج کرنے اور ان کی مابعدالطبیعاتی بنیادوں کو پرکھنے کا ان کے نزدیک کوئی سوال ہی نہیں تھا اور نہ ہی ان معیاروں سے باہر جانے اور ان سے بعید دیکھنے کا۔ لہٰذا اس دور سے انفرادی باغیانہ تنقیدی رویوں کی توقع رکھنا جو دراصل رومانوی دور سے مخصوص ہیں نہ تو مناسب ہے اور نہ ہی ضروری۔

اس دور کی تنقیدی روایت کی اہم خصوصیت اس کی مجلسی اور معاشرتی وسعت ہے۔ ایک ایسے دور میں جب چھاپہ خانہ محدود تھا' ذرائع آمدورفت مسدود اور ذرائع رسل و رسائل مفقود' یہ وسعت حیرت انگیز محسوس ہوتی ہے۔ مشاعروں کا رواج اس دور کی اہم خصوصیت ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری "مشاعروں کا رواج اردو شاعری کی تاریخ میں ابتدا سے ملتا ہے۔" (10) ان مشاعروں نے شاعری کو درباروں اور امرا کے خواص خانوں سے نکال کر گلی گلی اور کوچہ کوچہ پھیلا دیا۔ مشاعرے اس دور کی تنقیدی روایات کے محافظ بھی تھے' امین بھی اور مبلغ بھی جن میں بڑے چھوٹے تمام شعراء شریک ہوتے تھے۔ ان میں اعتراضات بھی کیے جاتے تھے اور ان اعتراضات کے جوابات بھی دیۓ جاتے تھے۔ (11) رام بابو سکسینہ کے مطابق مشاعروں سے "اردو شاعری کو بہت ترقی ہوئی۔" اور وہ تسلیم کرتے ہیں کہ " اس قسم کی کوئی چیز یورپ میں نہیں ہے۔" (12)

تنقیدی معیار اور شرکاء کے لحاظ سے اس دور کے مشاعروں کی تین سطحیں تھیں۔ ایک سطح تو وہ تھی جس میں اہل ذوق اور شاعر حضرات ایک متعین اور مقررہ دن' ہر ہفتے' پندرہ دن یا ہر ماہ کسی ایک صاحب فن یا صاحب علم کے ہاں جمع ہوتے' محفل مشاعرہ جمتی اور سب اپنا اپنا کلام سناتے۔ اس کلام پر تنقید بھی ہوتی تھی اور

بحث بھی۔ اس قسم کے نجی مشاعروں میں شرکاء کی تعداد محدود ہوتی تھی اور یہ مخصوص اہل ذوق اور شعرا حضرات پر ہی مشتمل ہوتے تھے۔ دہلی میں اردو شاعری کے فروغ کے ساتھ ہی ساتھ اس طرح کے مشاعروں کی مجلسوں کا رواج بڑھ گیا تھا اور جہاں کہیں بھی اردو شاعری کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے یہ روایت وہاں آج بھی جاری ہے۔ اس دور میں دلی کے اردو شاعر اپنی ان مجلسوں کو ممتاز اور متمیز کرنے کے لیے ان کو لفظ "مشاعرہ" کی بجائے "مراختہ" سے معنون کرتے تھے جس کا مطلب تھا۔ "ریختہ گو شعرا کی مجلس" (13) ایسی پہلی مجلس کا ذکر ہمیں خان آرزو کے ہاں ملتا ہے' شفیق اورنگ آبادی اپنے تذکرہ "چمنستان شعرا" میں درد کے ذکر میں لکھتے ہیں:

"شاہ عبدالحکیم حاکم لاہوری می گوید کہ ایں عزیز بزرگ عالی دودمان رافقیر مکرر بہ خانہ آرزو روز مراختہ یعنی صحبت ریختہ گویان ہندی کہ دربا نزدھم ہر ماھے مقرر بود دیدہ ام" (14) اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مجلس مراختہ ہر ماہ کی پندرہ تاریخ کو خان آرزو کے گھر منعقد ہوتی تھی اور اس میں "تقریباً" تمام اہم شعرا مثلاً درد' سودا اور میر وغیرہ شرکت کرتے تھے۔" (15) تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسی مجالس مراختہ نے اردو شاعروں کی نشوونما میں اہم کردار ادا کیا ان میں میر صاحب بھی شامل تھے' نکات الشعرا سے ہمیں مزید پتہ چلتا ہے کہ یہ مجلس عرصہ تک مختلف جگہوں پر برقرار رہی' خان آرزو کے بعد اس کا انعقاد میر درد کے ہاں ہونے لگا اور جب وہاں اس کا انعقاد مشکل ہو گیا تو خود میر تقی میر کے ہاں یہ منعقد ہونے لگی۔ میر تقی میر خود میر درد کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

"مجلس ریختہ کہ بہ خانہ بندہ بہ تاریخ پانزدھم ھر ماہ مقرر است واللہ بذات ہمیں بزرگ است' زیرا کہ پیش ازیں ایں مجلس بہ خانہ او مقرر بود از گردش روز گار بے مدار برہم خورد۔" (16)

شعرا اور اہل ذوق کی مجلسیں اردو شاعری کے ساتھ ساتھ تنقید ادب کے

ذوق کے فروغ میں بہت اہمیت رکھتی ہیں کہ یہ خالص ادبی مجلسیں تھیں۔ اس قسم کی مجلسیں اور بھی کئی جگہوں پر منعقد ہوتی تھیں۔ نکات الشعرا ہی میں میر اپنے علاوہ حافظ، حلیم، سجاد اور میر علی نقی کے ہاں ایسی مجلسوں کا ذکر کرتے ہیں۔ (17)

مشاعروں کی دوسری سطح خواص کی سطح تھی۔ اس دور میں امراء، نوابین اور حکام اعلیٰ اپنے ہاں اہتمام سے مشاعروں کا انعقاد کرانے میں فخر اور اعزاز محسوس کرتے تھے۔ اکثر امرا اور نواب شاعروں کو اپنے دربار میں رکھنے اور ملازمت دینے کو ایک خصوصی افتخار اور امتیاز سمجھتے تھے۔ یہ روایت دہلی کے علاوہ نواح میں بھی شاعری اور مشاعروں کی روایت پھیلانے کا باعث بنی۔ حافظ محمود شیرانی کے الفاظ میں:

''احمد نگر، فرخ آباد، رام پور، لکھنؤ، عظیم آباد، مرشد آباد، اور حیدر آباد وغیرہ شاعری کے مرکز ہیں۔ لیکن سب سے زیادہ طاقت ور دہلی ہے مشاعرے کثرت سے ہوتے ہیں اور ہر فرقہ و خیال کے لوگ اس میں حصہ لیتے ہیں مثلاً نواب محمد یار خاں بہادر فرزند علی محمد خاں کے ہاں مجلس مشاعرہ منعقد ہوتی تھی، نواب امین الدولہ معین الملک ناصر جنگ بہادر عرف میرزا میڈھو صاحب فرزند نواب وزیر الممالک شجاع الدولہ بہادر کے ہاں بھی بزم مشاعرہ قائم تھی، جس میں اس عہد کے مشاہیر شعرا شریک ہوتے تھے، .... مرزا سلیمان شکوہ بہادر کے دولت خانہ (لکھنؤ) پر مدت تک مشاعرے ہوتے رہے ہیں۔ متعدد مشہور شعرا اس شہزادے کی سلک ملازمت میں منسلک تھے۔ مثلاً انشا، جرات، مصحفی، رنگین، محب وغیرہ۔'' (18)

اس کے بعد شیرانی صاحب اور بہت سی مثالیں دیتے ہیں اردو شاعری اور اس کے تنقیدی شعور کے فروغ میں اس ذوق اور سرپرستی کا خاص ہاتھ رہا ہے، بادشاہ وقت خود بھی شاعری کرتے تھے اور ملک الشعراء کا خطاب بادشاہ کے استاد کے لیے مخصوص ہوتا تھا۔ شعرا کی یہ سرپرستی اور خواص کی محفلوں تک اردو شاعری کی رسائی نے اس کے فروغ میں خاص کردار ادا کیا گو ایسی مجلسوں کا تنقیدی اور ادبی معیار بہت

زیادہ بلند نہ ہوتا تھا لیکن بقول رام بابو سکسینہ "اردو شاعری اہل دربار میں ہمیشہ مرغوب و ہر دل عزیز رہی اور امراو رؤساء کے درباروں میں اس کی نشوونما ہوئی۔" (19)

مشاعروں کی تیسری سطح عوام الناس کی سطح تھی۔ جہاں پہنچ کر اردو مشاعرے اس دور کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کا ایک اہم اور لازمی جزو بن گئے تھے۔ آزاد کی آب حیات کے طفیل لکھنؤ کے مشاعروں کی تفصیل اب اردو ادب و تاریخ کا ایک حصہ ہے' یہ مشاعرے اور ان کی سماجی اور تہذیبی وسعت اردو شاعری کے فروغ اور مقبولیت کا ثبوت ہیں۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری۔

"یہ روایت اتنی پختہ اور اس قدر عام ہوئی کہ شہر شہر' قصبہ قصبہ' قریہ قریہ بلکہ گھر گھر مشاعرے ہونے لگے اور آج تک کسی نہ کسی طور پر یہ سلسلہ جاری ہے۔" (20)

مشاعروں کی مقبولیت کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا معاشرتی ادارہ بھی تھا جو اس دور میں کلاسیکی تنقیدی روایات کو پھیلانے اور مضبوط و مقبول بنانے کا باعث بنا' اور یہ تھا استادی --- شاگردی کا رواج۔ رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں کہ "استاد اور شاگرد کا تعلق ادب اردو میں ایک خاص درجہ رکھتا ہے۔ شعرا سے اس فن میں ایک باقاعدہ قواعد لی جاتی ہے۔ چنانچہ شعرائے اردو ایک بڑے سلسلے میں وابستہ ہیں۔" (21) یہ دور شاعری کو یقیناً ایک ایسا فن تصور کرتا تھا جس میں کمال حاصل کرنے کے لیے تجربہ کار اور مسلم الثبوت استادوں کی راہنمائی ناگزیر سمجھی جاتی تھی لہٰذا ایسا دور بھی آیا جب کسی شاعر کے مرتبے کا تعین اس کے شاگردوں کی تعداد سے ہوتا تھا جن کی تعداد بسا اوقات سینکڑوں تک پہنچ جاتی تھی لہٰذا اس دور کے تنقیدی معیار' راہنمائی' ذاتی اصلاح' مشورے اور شرکت مجلس سے فروغ پاتے تھے اور ان کو صفحہ قرطاس کے سپرد کرنے کا رواج نہیں تھا۔ استادی' شاگردی کے اس ادارے کا رنگ اس قدر گہرا اور

منفرد ہوتا تھا کہ اکثر استادوں کو اپنے شاگردوں کے ساتھ جدا دبستان شاعری قرار دیا جا سکتا ہے اور دیا جاتا ہے۔ جیسے کہ ناسخ اور آتش اور انشاء کے شاگرد — مختلف نمایاں اور ممتاز خصوصیات رکھتے تھے جو ان استادوں کے کمال فن کا عکس تھیں۔

ان دو اداروں نے اس دور کی تنقیدی روایات کی استواری، پختگی اور وسعت و فروغ میں نہایت اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان سے صرف شاعری نے ہی وسعت نہیں پائی بلکہ تنقیدی اصول، معیار اور ضوابط نے بھی ہمہ گیر تفہیم حاصل کی۔ لہٰذا اس دور میں شاعری کو جو وسعت ملی اور فروغ حاصل ہوا وہ اسے بہت کم معاشروں میں میسر آ سکتا ہے، حافظ محمود شیرانی، ''مجموعہ نغز'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''راجا سے پرجا تک جسے دیکھو شوق شعر میں ڈوبا ہوا ہے۔'' ذکور و اناث اور عامی و عالم اس کی چیٹک سے خالی نہیں۔ مسلمان اور ہندو، بلکہ فرنگی زادوں تک میں یہ ذوق سرایت کر گیا ہے۔ سلاطین و عمال، امراء و علما، سپاہ و اہل دیوان، کے علاوہ ہر حلقہ کے پیشہ وروں پر شاعری کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ مثلاً منیر صیقل گر ہے اگرچہ اچھے خاندان سے تعلق رکھتا ہے۔ محمد امان نثار معمار ہیں۔ جامع مسجد دہلی انہیں کے بزرگوں نے بنائی ہوئی ہے، اسی طرح حسین بخشی پارچہ فروش ہے۔ در سنگھ شگفتہ آہن گر ہے، خواجہ شیدا ہنگا علاقہ بند ہے۔ میر صادق علی صادق فیل بان ہے، نیو ناتھ عزیز مہاجن ہے۔ میر لطف علی لطیف جواہر کا دلال ہے اور مغل علی مغل علاقہ بندو سوداگر، بدرالدین مفتون بزاز اور یک رنگ سنار ہے، محمد ہاشم شائق خیاط ہے۔ محمد عارف رفوگر ہے۔ عنایت اللہ عرف کلو حجام ہے.......... غلام ناصر جراح ہے۔ مقصود ایک سقہ ہے۔ قرین ایک خاکروب ہے۔ (22)

یہ اقتباس اس معاشرے میں شاعری اور شاعرانہ ذوق کی وسعت، ہمہ گیری اور فروغ کا ایک ٹھوس ثبوت پیش کرتا ہے۔ شاعری کا یہ ذوق، تنقیدی شعور کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا۔ اور یہ تنقیدی شعور اس دور کے معاشرے کے فکر و ذہن اور

ذوق و وجدان کا ایک حصہ تھا۔ ایک ایسا حصہ جو موجودہ زمانے میں ذرائع رسل و رسائل اور ابلاغ کی کثرت کے باوجود اس دور کو بھی میسر نہیں ہے۔ اتنی وسیع شاعرانہ روایت اور ہمہ گیر تنقیدی شعور کے باوجود اس دور کا تحریری تنقیدی سرمایہ جو ہم تک پہنچا ہے محدود ہے۔ اس کی کیا وجوہات ہیں۔ اس کی طرف اوپر بھی اشارے کیے جا چکے ہیں۔ ایک مکمل کلاسیکی دور کی مانند اس عہد میں بھی تعلیم' معاشرت اور معاشرتی آداب فنکاری و فن پرستی اور ذوق ادب ایک وحدت کا منظر پیش کرتے ہیں۔ جو زندگی کو علیحدہ خانوں میں نہیں بانٹتے تھے بلکہ ان کا مقصود ایک ہمہ گیر شخصیت کی تعمیر تھا اس دور کی تہذیب میں شعر فہمی اور سخن شناسی ایک شریف تعلیم یافتہ اور مہذب انسان کی بنیادی خصوصیت تھی جو اس کی تعلیم و تربیت کا حصہ تھی۔ ذوق ادب مجلسی زندگی کا ایک لازمہ تھا اور ہر شخص اسے اپنے ماحول اور تربیت کے ناگزیر حصے کے طور پر حاصل کرتا تھا۔ لہٰذا ذوق سخن اور داد سخن آج کے عہد کی طرح ایک تعجب انگیز انفرادیت نہیں بلکہ اس ماحول میں اطوار و انداز' آداب محفل اور نشست و برخاست کے دیگر قرینوں کے طرح شخصیت کا ایک ایسا دلکش و دل پذیر حصہ تھے جو شرفا کو حاصل ہوتے تھے۔ بقول مولانا شیروانی "علم و فن کا ذوق اور اس کی خدمت" اس عہد کے شرفا کی خوبیوں میں سے ایک تھی۔ (23)

علاوہ ازیں اس دور کی ایک خصوصیت رکھ رکھاؤ' وضع داری اور شرافت کا معیار بھی تھا۔ (24) براہ راست نکتہ چینی اور انگشت نمائی کو نہایت نامناسب اور برا خیال کیا جاتا تھا۔ (25) اچھی بات کی تعریف اور بری پر سکوت کا دستور پسندیدہ تھا۔(26) اور یہی مجلسی معیار فن و ادب میں رائج تھا۔ (27) لہٰذا تنقیدی شعور کی وسعت اور ہمہ گیری کے باوجود اس دور کی تحریری تنقیدی روایت وہ فروغ نہ پا سکی جو بعد میں اسے انگریزی اور رومانوی اثرات کے زیر اثر حاصل ہوا اور جو آج کے ادب کی پسندیدہ روایت ہے۔

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں پر ایک تاریخی غلط فہمی اور تنقیدی مغالطے کا ازالہ کر دیا جائے۔ ہمارے اکثر نقاد اور مورخ جب مغلیہ سلطنت کے دور زوال میں اردو شاعری اور اس کی مقبولیت کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ اس مفروضہ کو بلا پس و پیش قبول کر لیتے ہیں کہ اس دور کے قومی زوال اور اردو شاعری میں کوئی گہرا تعلق ضرور ہے اور پھر وہ اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر اس کو مسبب اور سبب کا تعلق فرض کر لیتے ہیں۔ لامحالہ اردو شاعری کو قومی زوال کا ایک سبب اور ذریعہ، مظہر اور کبھی کبھی نتیجہ بھی قرار دیا جاتا رہا ہے اور اس طرز فکر کو کچھ تقویت اقبال کے "شمشیر و سناں اول، طاؤس و رباب آخر" کے نعرے سے بھی ملتی ہے۔ جیسے شاعری اور طاؤس رباب لازم و ملزوم یا ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں۔ ہمارے کچھ بہت بڑے نقاد اس غلط فہمی کا شکار ہوئے ہیں حافظ محمود شیرانی مجموعہ نغز کے تعارف میں لکھتے ہیں۔

"زمانہ اگرچہ مشغلہ شعر کے خلاف تھا..... لیکن راجا سے پرجا تک جسے دیکھو شوق شعر میں ڈوبا ہوا ہے۔" (28)

اسی طرح ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس دور کی شاعری کو فرار کا ذریعہ خیال کرتے ہیں۔ ان کے الفاظ میں:

"مغلوں کے سیاسی زوال کے بعد جب اہل ہند میں خارجی زندگی سے مقاومت کی قوت باقی نہ رہی تو انہوں نے داخلیت کے خول میں پناہ لینا چاہی۔ رفتہ رفتہ اس داخلیت پسندی نے انہیں عملی زندگی سے دور کر دیا کہ وہ ایک خیالی دنیا کے اسیر ہو کر رہ گئے۔ اس خیالی دنیا کو آباد کرنے اور سجانے میں جو چیز سب سے زیادہ معاون ہوئی وہ مشغلہ شعر و سخن تھا۔" (29)

مورخین اور خاص کر نقادان فن پر یہ حقیقت ضرور واضح ہونی چاہیے کہ شاعری کو بذات خود فرار، داخلیت پسندی یا معاشرتی و سیاسی زوال کا ذمہ دار قرار نہیں دیا جا سکتا اگر ایسا ہو تو پھر ہم قومی نشاۃ الثانیہ کے دور میں حالی، اقبال، حفیظ،

جوش، فیض اور دوسرے شعرا کے کردار کی توجیح کیسے کر سکتے ہیں۔ دوسرے مغلیہ دور زوال کی شاعری کو بھی اس دور کے المیہ کا سبب نہیں کہا جا سکتا۔ ہم یہ پہلے ہی کہہ چکے ہیں کہ اس دور کی شاعری اپنی ہیئت، موضوع اور اسلوب، سب میں فارسی شاعری کا عکس تھی۔ یہی فارسی شاعری مغلوں کے دور زوال سے پہلے یعنی ہندوستان کے اسلامی دور میں جس میں مغلوں کے عروج کا دور بھی شامل ہے ہندوستان میں رائج اور جاری و ساری تھی۔ اب اگر وہ مغلوں کے عروج کے دور میں باعث نقصان نہیں ہوئی تو اس فارسی شاعری کی جانشین اردو شاعری کو ان کے زوال کا باعث کیسے کہہ سکتے ہیں۔ دراصل اس طرز فکر کے مغالطے کی بنیاد شاعری کی نوعیت کے بارے میں غلط فہمی پر ہے، ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ شاعری اور فن، تنقید حیات ہیں لہٰذا وہ اپنے دور کی زندگی اور حقیقت کو شاعر کے وجدان کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ اس لیے زندگی کے المیوں، دکھوں اور ناکامیوں کے اسباب کو اس کی تصویر اور تنقید میں تلاش نہیں کرنا چاہیے وہ تو ان المیوں، دکھوں اور ناکامیوں کا خالص ترین اور ناقابل تردید ریکارڈ ہوتا ہے اور اس کی تنقید بھی۔ مغلیہ دور زوال کے اسباب کو ہم اس سے پہلے دوسرے باب میں بیان کر چکے ہیں کہ یہ ایک صنعتی، سرمایہ دار، وسعت پذیر غیر شخصی، قوم پرست معاشرے اور تہذیب کا ایک جاگیردارانہ، شخصی، آمریت پسند، ساکن اور قدامت پرست تہذیب سے ٹکراؤ کا نتیجہ تھا۔ (30) اگر سارے ہندوستان میں ایک بھی اردو شاعر موجود نہ ہوتا تو بھی اس ٹکراؤ کا انجام دوسرا نہیں ہو سکتا تھا، ہندوستانی تہذیب و تمدن نے اس تصادم کے دوران جو بھی صورتیں اختیار کیں اردو شاعری اپنی ہمہ گیری اور معاشرتی وسعت کی بنا پر اس کی نہایت دیانتدارانہ تصویریں پیش کرتی ہے خواہ وہ ریختی کی صورت میں ہوں یا مرثیہ نگاری کی صورت میں، خواہ میر و غالب کی غزلیں ہوں یا شوق کی مثنویاں یہ اپنے عہد کی تہذیب و معاشرت کا مرقع ہیں اور یہی عکس اس دور کی تنقیدی تحریروں اور تنقیدی شعور میں جھلکتا ہے۔

اردو ادب کے تشکیلی دور --- یعنی 1857ء تک --- میں شاعری اور شاعرانہ ذوق کی ہندوستانی معاشرے میں وسعت و فروغ اب ہماری تاریخ کا ایک حصہ ہے۔ اس کی غمازی "ادب" کا لفظ بھی کرتا ہے جو کہ اردو زبان میں لٹریچر کے لیے استعمال ہوتا ہے لیکن معاشرتی تناظر میں نہایت ہی وسیع تہذیبی معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے اور جس کی جمع "آداب" معاشرتی طور پر پسندیدہ اطوار و انداز' رسم و رواج طریقہ ہائے محفل و معاشرت کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ اس سے اس معاشرے میں فنِ ادب اور فنِ زندگی کی قربت' ہم آہنگی اور مطابقت کا پتہ چلتا ہے مختصراً" ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب اور ذوقِ ادب -- یعنی ادب اور اس کے تنقیدی معیارات کا شعور معاشرتی طرز زندگی کا ایک حصہ تھا۔

جب ہم اس دور کی تنقید کے تحریری آثار کا جائزہ لیتے ہیں جو ہم تک پہنچے ہیں تو ہمیں تنقید کی مندرجہ ذیل صورتیں نظر آتیں ہیں:

1- منظومات میں تنقیدی خیالات
2- علم البیان اور صنائع بدائع کے متعلق تحریریں اور تصانیف
3- تقریظیں
4- تذکرے

ان تحریری آثار کی کلاسیکل بنیاد اور ان کے معاشرتی و تہذیبی پس منظر کا تفصیل سے ذکر کیا جا چکا ہے' یہ آثار ہمارے لیے ایسی بنیاد مہیا کرتے ہیں جس کے جائزے سے ہم اس دور کے تنقیدی معائیر کا معروضی خاکہ قائم کر سکتے ہیں۔ لیکن یہاں ہمارا مقصد یہ ہے کہ کیا ان کلاسیکی معیاروں کی حامل تحریروں میں کوئی رومانوی عناصر بھی پائے جاتے ہیں' یہاں اس کا مختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

منظومات میں تنقیدی خیالات کا اظہار دیگر زبانوں کی شاعری کی طرح اردو میں بھی موجود ہے' اردو شاعری کے آغاز سے ہی شعراء اپنے اشعار میں گاہے بگاہے اپنی

شاعری کا جواز اور ان معیارات کا اظہار کرتے آئے ہیں جو ان کے پیش نظر ہوتے تھے۔ (31) دکنی شاعری میں نصرتی، قلی قطب شاہ، غواصی اور وجہی نے اکثر جگھوں پر اپنے شعروں میں اپنے شعر کہنے کی وجوہات، جواز، تحریک اور اپنے پیش نظر فنی معیاروں کا ذکر کیا ہے۔ ان سب کے نزدیک شاعری کلام موزوں کا نام ہے جسے وہ اپنے خیالات جذبات، تجربات مشمول کہانیوں اور داستانوں کو بیان کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یہ خیالات بیشتر کلاسیکل معیارات شاعری سے تعلق رکھتے ہیں۔ جن میں سلاست، ربط، بلند فکری، نازک خیالی اور اس کے ساتھ ساتھ ہنرمندی اور لفظوں کا مناسب چناؤ شامل ہیں۔ ملا وجہی اپنی مثنوی "قطب مشتری" میں لکھتے ہیں:

جو بے ربط بولے تو بتیاں پچیس
بھلا ہے جو یک بیت بولے سلیس
وہ کچ شعر کے فن میں مشکل اچھے
کہ لفظ ہور معنی یو سب مل اچھے
اسی لفظ کوں شعر میں لیائیں توں
کہ لیا یا ہے استاد جس لفظ کوں

ان اشعار میں بیان کردہ سارے معیار کلاسیکل اور روایتی شعری تنقید کی نمائندگی کرتے ہیں جو اس دور میں عروج پر تھی۔

شاعری میں سب سے پہلے ہمیں میر تقی میر کے ہاں شعری حقیقت اور معیار کا مختلف اور منفرد انداز نظر آتا ہے۔ جو حقیقت میں رومانویت پسندوں سے بہت قریب ہے، مثلاً میر سب سے پہلے اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ شعر کا مقصد اظہار نہیں بلکہ عدم اظہار بھی ہے۔ ان کا یہ مشہور شعر:

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا
سو ٹھرا ہے یہی اب فن ہمارا

اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ میر کے ہاں دکھ کا اظہار ان کی رومانوی افسردگی، تنہائی، الم پسندی اور انفرادیت کا غماز ہے:

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان ہوا

میر کی مخصوص حسیت جس میں ان کی غم پسندی، بے دماغی، افسردگی، احساس درد مندی سب شامل ہیں (32) ان کی رومانوی افتاد طبع کا اظہار کرتی ہے گو ان اشعار کو کھینچ تان کر ہم رومانوی تنقیدی روایت قرار نہیں دے سکتے۔ یہ صرف میر کی انفرادی رومانویت کا پر تو ہیں۔

غالب اگرچہ شاعری میں روایت سے بغاوت کرتے ہیں لیکن فن شاعری کے تصور میں کسی نئی طرح کی بنیاد نہیں ڈالتے، وہ بھی فن کے کلاسیکل نظریے کی طرح شعر کو سر الہام اور نوائے سروش ہی سمجھتے ہیں اور گو تنگنائے غزل کے خلاف جدوجہد میں مصروف رہتے ہیں لیکن ان کی ساری کاوشیں کلاسیکل حدود میں ہی رہتی ہیں۔

جہاں تک علم بیان اور صنائع بدائع کے متعلق تحریروں کا تعلق ہے دراصل ایسی تمام تحریریں طلبا اور مبتدیوں کی راہنمائی اور مکتب وغیرہ میں استعمال کے لیے لکھی جاتی تھیں۔ اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایسی تمام تحریریں تنقیدی تحریروں سے زیادہ قواعد اور گرائمر کی صورتیں ہیں۔ یہ دراصل کلاسیکل فنی شاعری کا منضبط بیان ہے جو تمام تر شاعری کی خارجی ہیئت سے بحث کرتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ کلاسیکل تنقید کا میکانکی حصہ تھا۔ لہٰذا ان میں کسی بھی رومانوی عنصر کی تلاش عنقا کی دریافت کی کاوش ہے۔

قدیم آثار تنقید میں "تقریظ" ایسی صنف تھی جو امکانی طور پر رومانوی رجحانات کے اظہار کے لیے موزوں تھی کیونکہ اس میں اس کلاسیکی دور میں بھی

انفرادی تاثر اور اظہار رائے کا موقعہ تھا لیکن المیہ یہ ہے کہ اسی انفرادیت کے امکان کی وجہ سے یہ صنف تنقید سب سے زیادہ خرابی و خواری کا باعث بنی۔

تقریظ کی روایت عربی سے اردو میں آئی۔ عربی میں اس سے مراد ''اشعار کی اچھائیاں اور برائیاں صاف طور پر بیان کرنا تھا جس میں کسی قسم کی جانب داری کو دخل نہیں ہوتا تھا........ اس طرح اشعار کی اچھائیوں اور برائیوں کے نقوش اور بھی زیادہ اجاگر ہو کر سامنے آ جاتے ہیں۔ اس طریقے کو تقریظ کہا جاتا تھا۔'' (33) لیکن اردو میں ''اس کا مفہوم وہ عبارت قرار پائی جو کسی کتاب کی تعریف میں لکھی جائے اور اس کتاب کے آخر میں شامل کر دی جائے۔'' (34)

اس لحاظ سے امکان تھا کہ انفرادی اظہار رائے ہونے کے باعث یہ انداز گہرے غور و فکر کا باعث بنے گا۔ لیکن اس کلاسیکل دور کے ''مرنجاں مرنج'' آداب نے اس امکان کو بار آور نہ ہونے دیا اور ''کچھ تو خوشامد اور ابن الوقتی کی خاطر اور کچھ عام بدمزاقی کے سبب تقریظ، تقریظ نہیں رہتی بلکہ تعریف و توصیف بن جاتی ہے یا تذلیل۔'' (35)

ڈاکٹر عبادت بریلوی بھی اس خیال سے اتفاق کرتے ہیں ان کا خیال ہے کہ '' ان تقریظوں کی تنقیدی اہمیت بہت کم ہے کیوں کہ ان میں سوائے تعریف کے اور کچھ نہیں ہوتا، یہ لکھی ہی اس لیے جاتی ہے کہ مصنف کی تعریف کی جائے۔'' (36)

دراصل یہ انداز تحریر اس دور میں اس قدر بڑھ گیا تھا کہ تقریظ لکھنے والے تقریظ میں اپنے آپ کو کسی اصول و ضابطے کا پابند ہی خیال نہیں کرتے تھے اور ان کا مقصد ممدوح کی تعریف میں صرف اپنی جولانی طبع دکھانا، اپنے اسلوب کا اظہار کرنا اور دوستی نبھانا رہ جاتا تھا۔ لہٰذا ان تقریظوں کو ذمہ دارانہ تنقیدی تحریریں بھی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اور نہ ہی مصنف کی رائے کا بے لاگ اظہار اور اگر ہم ایسا کرنے کی غلطی کر لیں تو لکھنے والے کے تنقیدی شعور کے بارے میں نہایت ہی غلط نتیجے پر

پہنچیں گے، جیسا کہ ڈاکٹر عندلیب شادانی سے ہوا، انہوں نے غالب کی تقریظوں کو سامنے رکھ کر یہ نتیجہ نکالا کہ ان کا تنقیدی شعور نہایت ہی ناقابل اعتبار تھا۔ لہٰذا ان کی شیفتہ کے بارے میں رائے بھی ناقابل اعتبار ہے۔ (37) غالب کی تقریظوں سے ان کے فنی اور تنقیدی شعور کا اندازہ لگانا درست نہیں کہ وہ محض دوستوں کو خوش کرنے کے لیے لکھی گئی تھیں اور سرور کے متعلق جس تقریظ پر ڈاکٹر عندلیب شادانی کو اعتراض ہے۔ (38) وہ تقریظ غالب نے یقیناً کتاب پڑھے بغیر لکھی ہے ورنہ غالب کجا کوئی بھی اردو خواں فسانہ عجائب کو سلاست و سادگی کا نمونہ نہیں کہہ سکتا۔

تقریظ کے معیار کی اسی گراوٹ اور غیر ذمہ داری کی وجہ سے قارئین اور شائقین نے ان کو اہمیت دینا بند کر دیا اور آہستہ آہستہ یہ روایت دم توڑ گئی۔ اب یہ روایت محض نئی کتابوں کے گرد پوش کی تحریروں کی صورت میں موجود ہے جو اگرچہ معروف نقادوں کی لکھی ہوتی ہیں لیکن کوئی بھی قاری ان کو ان کی سنجیدہ رائے قرار نہیں دیتا اور گرد پوش کے ساتھ ہی ان کو بھی اتار پھینکتا ہے۔

اس دور کے تنقیدی شعور کا سراغ اور کسی حد تک منضبط بیان ہمیں اس دور میں لکھے جانے والے تذکروں میں ملتا ہے۔ لیکن اس بیان سے ہمیں اس غلط فہمی کا شکار نہیں ہونا چاہیے کہ یہ تذکرے کوئی تنقیدی تحریریں یا ایسی تصنیفات ہیں جن کا مقصد تنقیدی اظہار رائے ہے، تذکروں کی صحیح نوعیت کے بارے میں ایسے ہی تصورات کی وجہ سے ہماری تاریخ و تنقید ادب میں بہت سی غلط فہمیوں نے جنم لیا ہے۔ تذکرے اپنے دور کی ایک مخصوص صنف ادب ہیں اور ان کو اسی روشنی میں پرکھنا چاہیے اس کی مثال اسی طرح ہے جیسے دور جدید میں سفرناموں کی مثال — سفرنامے ایک جدا صنف ہیں، گو ان میں کسی ملک کی تاریخ، جغرافیہ، معاشرت، سیاست اور معیشت ہر طرح کا ذکر مل سکتا ہے لیکن اگر ان کو تاریخ، جغرافیہ، یا تاریخ معاشرت کے طور پر جانچا جائے تو نقاد کی غلطی ہو گی۔

اردو تنقید کی تاریخ میں یہی حال تذکروں کا ہے۔ ان میں شاعروں کی حیات' سیرت اور ان کے فن پر تنقید وغیرہ کے متعلق خیالات ضرور ملتے ہیں لیکن اس سے ان کو سوانح' تنقید یا تاریخ کی کتب کے طور پر لینا یا جانچنا درست نہیں۔ اس ضمن میں کلیم الدین احمد کی مثال واضح ہے۔ وہ دور تشکیل کے اردو تذکروں کو بیسویں صدی کے یورپی انگریزی تنقیدی معیاروں کی روشنی میں پرکھتے ہیں اور بیک وقت ان سے جدید اعلیٰ ترین سوانحی' فنی' تاریخی اور تنقیدی معیاروں کی توقع کرتے ہیں لہٰذا انہیں مایوسی ہوتی ہے اس لیے کہ جدید دور میں بھی کوئی واحد تصنیف بیک وقت ان تمام معیاروں پر پورا نہیں اتر سکتی۔ وہ تذکروں کے اثر کی اہمیت کو تو تسلیم کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ "ابھی تک اردو تنقید تذکرے کی حدود سے باہر قدم نہیں رکھتی۔" (39) لیکن اس کے ساتھ ہی وہ تذکروں کو سوانح کے طور پر جانچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس پر جب انہیں پتہ چلتا ہے کہ ان تذکروں میں "شاعر کی زندگی بہت مختصر ہوتی ہے۔" (40) اور "شخصیت کی تعمیر ناکافی ہوتی ہے۔" (41) تو وہ تذکروں کو رد کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی انہیں نظریاتی اور عملی تنقید کی کتابوں کے طور پر کھنا شروع کر دیتے ہیں۔ جب اس میں بھی انہیں مایوسی ہوتی ہے کہ ان تذکروں میں "تنقیدی حصہ ناکافی ہے۔" (42) اور "یہ تنقید محض سطحی ہے' اس کا تعلق زبان' محاورہ اور عروض سے ہے۔" (43) تو وہ اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ "تنقید کی ماہیت اور اس کے مقصد اور صحیح اسلوب سے بھی تذکرہ نویس واقفیت نہیں رکھتے تھے۔" (44)

کلیم الدین احمد کی مایوسی کی اصل بنیاد اور وجہ یہ ہے کہ وہ تذکروں کو بطور تذکرہ ان کے اپنے معیاروں سے پرکھنے کی بجائے دوسرے معیاروں سے پرکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ جس کا انجام مایوسی اور ناکامی ہی ہو سکتا ہے' یہ ایک غیر ہمدردانہ انداز نظر ہے۔

کلیم الدین احمد کے ان شدید' انتہا پسندانہ اور معکوسی اعتراضات کے اب

تک بہت سے جوابات دیئے جا چکے ہیں۔ ایم کے فاطمی نے تو کلیم الدین احمد کے اس غیر ہمدردانہ اور معکوس نقطہ نظر (45) کی نشاندہی ہی کافی نہیں سمجھی بلکہ ردعمل کی اس لہر کو بالکل ہی دوسری انتہا پر لے گئے اور ان کو ان تذکروں میں ادبی تنقیدی اور تاریخی اعتبار سے ہر ایک خوبی نظر آئی۔ ان کے خیال میں "کیا ادبی اعتبار سے' کیا تنقیدی اعتبار سے اور کیا تاریخی اعتبار سے وہ ہمارے ادب کا ایک نہایت اہم اور ناگزیر حصہ ہیں۔" (46)

اس سلسلے کے دوسرے اہم نقاد سید عابد علی عابد ہیں جنہوں نے کلیم الدین احمد کے اعتراضات کا مدلل جواب اردو اور انگریزی ادبی تنقید کے معیاروں اور ذوق کے فرق کو واضح کر کے دیا ہے۔ انہوں نے اپنی کتاب "اصول انتقاد ادبیات" میں یہ واضح کیا ہے کہ اردو تذکرے اکثر و بیشتر صحیح انتقادی فیصلوں اور دقیق و لطیف انتقادی اشارات پر مشتمل ہیں "بات یہ ہے کہ...... تذکرہ نویس.... فارسی اور عربی کے اسلوب انتقاد کی پیروی کرتے ہیں۔" اور چونکہ عصر حاضر کے نقاد عربی و فارسی سے ناواقف ہیں لہذا "اردو تذکروں میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اکثر نقادوں کے لیے رموز سربستہ کا حکم رکھتا ہے۔" (47) ان کے خیال میں اگر معانی و بیان سے واقفیت ہو تو معلوم ہو گا کہ تذکرہ نگاروں کی نظر کتنی گہری' مطالعہ کتنا وسیع اور فیصلہ کتنا درست ہے۔ (48) بات یہ ہے کہ ہمارے تذکرہ نگاروں نے فرض کر لیا تھا کہ پڑھنے والے معانی و بیان اور بدیع کی مبادیات سے آگاہ ہیں۔ (49)

سید صاحب کا یہ خیال صحیح ہے کہ اردو تذکرے فارسی عربی تنقیدی روایت کا تتبع کرتے ہیں اور فارسی و عربی روایات سے آگاہی کی عدم موجودگی میں ان کو صحیح طور پر نہیں جانچا جا سکتا۔ لیکن وہ تذکروں کے دفاع میں دوسری انتہا تک پہنچ گئے ہیں اور مبالغے تک کو درست اور صحیح قرار دیتے ہیں۔ (50)

دیگر کئی نقادوں نے بھی کلیم الدین احمد کے اعتراضات کا جواب دینے کی

کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے نزدیک تذکروں سے "شاعر کی شخصیت اور ماحول کا تھوڑا سا اندازہ ہو جاتا ہے۔" (51) اور وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "اگر اس لکھنے والے کے میدان پر نظر ڈالی جائے تو ان اعتراضات میں ایک ہمدردانہ انداز نظر ضرور پیدا ہو جائے گا۔" (52)

ڈاکٹر سید عبداللہ نے اردو تذکروں کو ایک بالکل ہی نئے انداز سے دیکھنے کی کوشش کی ہے ان کے نزدیک "تذکرہ اپنی ساخت کے اعتبار سے ایک مرکب تصنیف ہے۔" (53) جو ان کے نزدیک تین اجزا' تنقید' سوانح اور ادبی تاریخ پر مشتمل ہے۔ لہٰذا "جدید اصطلاحات کی رو سے ان تذکروں میں بیاگرافیکل ڈکشنری (قاموس) لٹریری ہسٹری (تاریخ ادب) اور لٹریری کرٹسزم (تنقید ادب) کے عناصر سہ گانہ یک جا جمع ہو جاتے تھے .... مندرجہ بالا تینوں حیثیات اس طرح لاینفک طور پر باہم ملی ہوتی ہیں کہ ان پر الگ الگ تنقید ناممکن ہو جاتی ہے۔" (54) لیکن اس کے بعد وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ "واقعہ یہ ہے کہ تذکرۃ الشعرا کو سب سے پہلے "سیرت" ہونا چاہیے اور پھر لٹریری ہسٹری اس طرح اس کا خالصتاً" کتاب النقد ہو جانا بھی درست نہیں۔ تذکرہ فن سیرت کی ایک شاخ ہے۔" (55) لہٰذا وہ تذکرے کو "بیوگرافیکل ڈکشنری" (56) قرار دیتے ہیں اور ان کے نزدیک "نکات کا یہی شاندار وصف ہے۔" (57)

ڈاکٹر سید عبداللہ نے تذکروں کو "بیاگرافیکل ڈکشنری" قرار دے کر ان دونوں اصناف میں دلچسپ مماثلتیں نمایاں کی ہیں حروف تہجی کی ترتیب' اختصار اور شعرا کے حالات کے پیش نظر یہ مناسب بھی معلوم ہوتا ہے لیکن انہوں نے اس میں دو باتیں نظر انداز کر دی ہیں۔ اولاً" یہ کہ قاموس میں اشعار کا انتخاب نہیں ہوتا جبکہ تذکروں کا اول اور بنیادی وصف ہی اشعار کا انتخاب ہے اور دوسرے تمام تذکرے حروف تہجی کے اعتبار سے نہیں لکھے جاتے تھے' بلکہ حروف ابجد' تاریخی ترتیب اور طبقات کے مطابق بھی تذکرے لکھے گئے ہیں۔ تذکروں میں تاریخ و تنقید کا عنصر اور

طبقات و ادوار کا ذکر ان کے محض قاموس ہونے کی نفی کرتا ہے، شاید یہی وجہ ہے کہ خود ڈاکٹر سید عبداللہ کے علاوہ اور کسی محقق یا نقاد نے ان کی اس منفرد رائے سے اتفاق نہیں کیا۔

تذکروں کی نوعیت کے بارے میں کریم الدین کی تذکرہ "طبقات الشعرائے ہند " کے مقدمہ میں درج کردہ رائے بھی قابل ذکر ہے وہ لکھتے ہیں "کتب تذکرہ اور طبقات شاخیں تاریخ کی ہیں" (58) لیکن صاف محسوس ہوتا ہے کہ وہ تذکرہ اور طبقات کے الفاظ کی وجہ سے اسے تاریخ کی شاخ قرار دے رہے ہیں کیونکہ دوسرے ہی پیراگراف میں وہ خود ہی لکھ دیتے ہیں کہ "تذکرہ ایک قسم کی تاریخ ہے بشرطیکہ اس میں ہر شخص کے زمانے کا بھی حوالہ ہو اور اگر صرف حال درج ہو اور تاریخ کسی طرح کی دریافت نہ ہو سکتی ہو...... تو اس صورت میں داخل تاریخ نہ ہو گا۔" (59)

اب اگر اشخاص کا ذکر حروف تہجی یا حروف ابجد کی ترتیب سے کیا جائے تو ظاہر ہے کہ اس میں تاریخ کا حوالہ اور ذکر محض ایک اتفاق ہو گا اور یہی حال تذکروں کا ہے لہٰذا ان کو تاریخ کی قسم بھی قرار دینا درست نہیں۔ کم از کم عہد تشکیل کے تذکروں کو۔

اس بحث سے نتیجہ نکلتا ہے کہ تذکروں کو سوانح، تنقید یا تاریخ کی کتب قرار نہیں دیا جا سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ تذکرے اپنے دور کی ایک منفرد اور جداگانہ صنف ادب ہے جو اپنے عہد کے مخصوص معاشرتی و ادبی ماحول اور فضا کی پیداوار ہے اور ان کی صحیح تحسین اور تنقید کے لیے ان کو اسی معیار کے پیش نظر جانچا اور پرکھا جانا چاہیے۔

یہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ یہ دور وسیع معاشرتی ذوق ادب کا دور تھا جب ادبی، شعری اور تنقیدی شعور، معاشرتی مزاج اور آداب کا حصہ تھا اور ذوق شعر زندگی کا ایک انداز تھا، لہٰذا تذکرے بھی اسی کلاسیکی مزاج اور ذوق کا ایک اظہار ہے اور یہ

مزاج ہے ذوق شعر!

اس حقیقت کو ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اپنی تصنیف "اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری" میں اس طرح بیان کیا ہے کہ "تذکروں کی تالیف میں بیاض اور بیاض نگاری کے شوق نے خاص کردار ادا کیا ہے۔ اگر........ تذکرہ نگاری کے مفہوم یا اس کی تعریف کا تعین کرنا چاہیں تو کہہ سکتے ہیں کہ "بیاض" کی ترقی یافتہ صورت کا نام تذکرہ ہے۔" (60) اسی حقیقت کو وہ مزید واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ "بیاض میں صرف اشعار کا انتخاب ہوتا تھا۔ جب اس میں انتخاب اشعار کے ساتھ صاحبان اشعار کے نام اور تخلص کا اضافہ کر دیا گیا تو اس کا نام تذکرہ ہو گیا۔ بعد ازاں شعرا کے نام اور تخلص میں خاصی ترتیب پیدا کی گئی، کہیں ابجدی ترتیب ملحوظ رکھی گئی کہیں تہجی ترتیب کو ترجیح دی گئی اس کے ساتھ مختصر حالات زندگی اور کلام پر مختصر تبصرے کا اضافہ ہوا اور تذکرہ بیاض سے آگے بڑھ کر نیم تاریخی، نیم تنقیدی اور نیم سوانحی فضا میں داخل ہو گیا۔" (61)

یہ تذکرے کے فن کا اجمالی خاکہ ہے۔ اس کی بنیاد اس دور کے ذوق و شعور پر ہے، تذکروں کا مقصد اشعار کا انتخاب اور مناسب ترتیب تھی جس کے ساتھ ساتھ شاعر کے مختصر حالات اور تبصرہ کلام بھی شامل ہو گیا اور اردو "تذکرے" کی مخصوص صنف نے فروغ پایا۔ لیکن اردو ادب کے لیے اس کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے الفاظ میں "اردو میں ادبی تنقید و سوانح اور تاریخ نگاری کے سلسلے کا تحقیقی کام دراصل تذکروں کے سہارے آگے بڑھا ہے۔ اس لیے کہ اگر یہ تذکرے یکے بعد دیگرے سامنے نہ آ جاتے تو ہم اردو زبان و ادب کے قدیم ورثے، اس کی نوعیت اس کے اسالیب اور اسالیب کی ارتقائی کڑیوں سے ناواقف ہوتے۔ ہمیں یہ بھی نہ پتہ چلتا کہ ہمارے شعر و ادب کی تاریخ کتنی پرانی ہے اور اس میں ہمارے اسلاف نے کتنی قیمتی چیزیں یادگار چھوڑی ہیں۔" (62) لہٰذا تذکروں سے ہمیں

اردو زبان و ادب اور اردو شاعری کے متعلق نہایت ہی اہم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔

خود تذکروں میں بھی اردو ادب کے ارتقاء کی جھلک نظر آتی ہے۔ ابتدائی تذکرے اپنے عہد کے ذوق شعری کی تسکین کے لیے لکھے گئے تھے لیکن ان میں آہستہ آہستہ تنقید، سوانح اور خاص کر تاریخ کا عنصر داخل ہوتا چلا گیا، یہاں تک کہ انیسویں صدی کے آغاز سے تذکروں میں تاریخی عنصر کو اہمیت حاصل ہونے لگی اور انگریزی اثرات کے تحت یہ اردو زبان میں لکھے جانے لگے، اس کا آغاز مرزا علی خاں لطف کے گلشن ہند، اور سید حیدر بخش حیدری کے تذکرہ حیدری سے ہوا جس کا ایک باعث فورٹ ولیم کالج، کا قیام بھی تھا۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری "طرز جدید کے تذکروں کا تعلق انیسویں صدی سے ہے" (63) جب "تذکرہ نگاری کی قدیم روش میں بھی نمایاں تبدیلیاں ہونے لگیں۔" (64) ان تبدیلیوں میں چھاپہ خانہ کا رواج، مواد کا جمع کرنا، تاریخی ترتیب کا ملحوظ رکھنا وغیرہ شامل ہیں۔ لہٰذا "انیسویں صدی میں تذکرہ نگاری دستاویزی شہادتوں اور کار آمد حوالوں کی بدولت بیاض سے بہت آگے بڑھ کر ادبی تاریخ ادبی تنقید اور سوانح نگاری کی حدود میں داخل ہو گئی۔" (65) تحقیق و تفحص کے باعث ان میں تنوع پیدا ہوا اور نئے نئے انداز اختیار کیے گئے اور گو ادبی تحریکوں وغیرہ کا حال پہلے تذکروں میں بھی مل جاتا ہے لیکن اب باقاعدگی سے ان میں "شعر و ادب کے مروجہ موضوعات و مسائل پر بھی بحثیں چھیڑی گئی ہیں۔" 1857ء کے بعد اس رجحان میں مزید ترقی ہوئی یہاں تک کہ ہم "آب حیات" تک آ پہنچتے ہیں، جو اگرچہ تذکرہ نگاری کا اختتام تو نہیں لیکن اردو تاریخ نگاری کا نقطہ آغاز ضرور ہے۔

یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ان تذکروں میں جو اردو زبان و ادب کے ماخذ ہونے کے ساتھ ساتھ اردو تنقید کے بھی ابتدائی نمونے ہیں ہمیں کہیں "رومانویت"

کے آثار بھی نظر آتے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ یہ تذکرے اپنے دور کے کلاسیکل رجحانات کا آئینہ ہیں لیکن حسن اتفاق سے اس کلاسیکل دور کا اہم ترین پہلو "ذوق ادب" یا "ذوق سخن" تھا یہ ایسا دور تھا جب شعر و شاعری کا مذاق وسیع ترین سماجی و معاشرتی دائرے پر محیط تھا، اور شعر و شاعری کا مذاق جمیل -------- دراصل ایک "رومانوی" عنصر ہے لہٰذا ان تذکروں کی وساطت سے ہم تک اس دور کی انفرادی رومانویت کی کچھ مثالیں ضرور پہنچ جاتی ہیں۔

سب سے پہلے جو چیز ہمیں متاثر کرتی ہے وہ ان تذکروں کا جذباتی اور تاثراتی انداز ہے، ان تذکروں میں شعرا کا ذکر تحلیلی ترکیب سے کانٹ چھانٹ کر نہیں کیا گیا بلکہ نہایت بجے تلے اور ایسے موزوں جملوں اور فقروں میں کیا گیا ہے جو معانی سے بھرپور ہیں اور نہایت ہی لطیف تاثراتی انداز کے حامل ہیں۔ مثلاً میر کے نکات الشعراء کا ذکر کرتے ہوئے سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ "ہم اس کے اختصار و ایجاز میں وہ معنویت اور مصورانہ دقت نظر پاتے ہیں جو تفصیل میں نہیں مل سکتی۔" (66) ایم - کے فاطمی بھی اس بات کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "دراصل مسجع و مقفیٰ عبارت تنقیدی پہلو کو اپنے دامن میں چھپائے رکھتی ہے جو اس دور کا عام انداز تھا...... عبارت کے حسن کو برقرار رکھنا، تشبیہات و استعارات سے کام لینا اور غلو کو بھی شامل رکھنا یہ تمام باتیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔" (67)

مقفیٰ و مسجع عبارت اور شاعرانہ انداز بیان دراصل اس دور کا خاصا تھا۔ نثر میں یہ شاعرانہ انداز بعد کے رومانوی تنقید نگاروں کا ایک محبوب انداز قرار پایا۔ یہ انداز دراصل اس دور کے شعرا اور مصنفین کے جمالیاتی نقطہ نظر کی پیداوار تھا جس کے تحت وہ زندگی کی ہر شے میں حسن اور لطافت کی قدر پیدا کرنا اہم خیال کرتے تھے، ان کے نزدیک موضوع سے انداز بیان اہم تھا اور اس میں جتنی بھی دلکشی پیدا ہو سکے

وہ قابل ترجیح تھی۔

اسی انداز نظر کا ایک شاخسانہ "مبالغہ" آمیزی کی روایت بھی ہے۔ رومانویت نگاروں کے ہاں مبالغہ آمیزی "تحیر" اور "استعجاب" پیدا کرنے کا ذریعہ ہوتی ہے لیکن اس کلاسیکل دور میں اس کا مقصد اپنے فکر کی باریک بینی اور تخیل کی بلند پردازی کا اظہار تھا۔ لہٰذا تذکرہ نگاری میں جہاں کہیں بھی مبالغہ آمیزی حد سے بڑھی وہ حسن کے بجائے ایک نقص بن گئی۔

رومانوی تنقید کے ابتدائی آثار کے لحاظ سے اردو کے ابتدائی تذکروں کی تنقید کا جذباتی و تاثراتی انداز، ان کا جمالیاتی نقطہ نظر، ان میں مبالغہ آمیزی کا عنصر اور تخیل کا استعمال ایسے عناصر ہیں جو بعد میں آنے والے رومانوی انداز تنقید کی پیش رسانی کرتے ہیں۔ ان سب کی بنیاد دراصل اس حسن لطافت اور حسن ذوق پر ہے جو اس دور کے ادبی نقطہ نظر کا خاص انداز تھا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی تذکروں کے اس پہلو پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"شاعروں کے کلام پر رائیں عموماً ذوقی اور وجدانی ہوتی ہیں۔ ان میں زمانے کے رواج کے مطابق لفاظی کو زیادہ دخل ہوتا ہے۔ عام طور پر عبادت مسجع اور مقفیٰ ہوتی ہے ..... تذکرہ نگار اپنی ذاتی اور انفرادی رائے کو پیش کرتا ہے ..... لکھنے والا مختلف شاعروں کے کلام کو دیکھ کر اپنے تاثرات کا اظہار کر دیتا ہے۔" (68)

تذکروں کا یہ انداز شروع سے آخر تک برقرار رہا۔ یہاں تک کہ "آب حیات" جو تذکرہ اور تاریخ کے سنگم پر کھڑی ہے اسی ذوقی و وجدانی طرز تنقید کا اعلیٰ نمونہ ہے۔

اردو تذکرہ نگاری کی یہ خوش قسمتی ہے کہ اس کا آغاز میر کے نکات الشعرا سے ہوا۔ تذکرہ نگاری میں میر کی اولیت پر سبھی نقاد متفق ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے بقول "میدان سخنوری میں تو کئی یکہ تازان فصاحت ان سے ہم چشمی کا دعویٰ کر

سکتے ہیں مگر اردو تذکرہ نگاری میں ان کی اولیت اور فوقیت سب پر مسلم ہے۔" (69) ڈاکٹر فرمان فتح پوری اگرچہ پہلے سوال اٹھاتے ہیں کہ "تحقیقی نقطہ نظر سے نکات الشعرا کی تقدیم کی وجہ سے سمجھ میں نہیں آتی۔ نکات الشعراء گلشن گفتار اور تحفتہ الشعراء تینوں 1165ھ میں مکمل ہوئے اس لیے نکات الشعراء کو باقی دو سے مقدم کیونکر خیال کیا جاتا ہے۔" (70) نہایت دقت نظر اور تفصیلی بحث کے بعد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "میر سے تذکرہ نگاری کی اولیت کا شرف چھیننا ان کے ساتھ زیادتی ہے۔" (71)

تاریخی ترتیب میں اس الجھن کی وجہ دراصل یہ ہے کہ تذکرہ نگار اپنے تذکروں میں کئی طرح کے سنین اور تاریخیں درج کرتے ہیں۔ وہ تمہید یا ابتدائیہ میں عموماً" سال آغاز کا ذکر کرتے ہیں اور آخر میں ترقیمہ میں اختتام کی تاریخ کا ذکر لاتے ہیں۔ علاوہ ازیں تذکرہ نگار ایک دفعہ تذکرہ مکمل کرنے کے بعد اس میں مسلسل اضافے کرتے رہتے تھے جس کی وجہ سے ایک ہی تذکرہ کے کئی نسخے دستیاب ہیں جن میں کافی اختلاف اور سال تکمیل کا فرق پایا جاتا ہے' اس الجھن سے بچنے کا طریقہ یہی ہے کہ تاریخی لحاظ سے ترتیب دینے کے لیے تذکرہ کے اولین سال تکمیل کو ہی معیار مانا جائے نہ کہ سال آغاز کو اور اس تذکرے کے بعد اضافہ شدہ مخطوطات کو اس تذکرے کے دوسرے ایڈیشن قرار دیا جائے' اس طرح سے ہی اس الجھن سے بچا جا سکتا ہے۔

میر کے نکات الشعرا کا سال تصنیف 1165ھ (1752ء) ہے۔ میر کے نکات کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے اپنے تذکرے کے اعلیٰ معیار کے علاوہ اپنی طبیعت کی بے دماغی کی وجہ سے اپنے تذکرے میں ایسے مباحث اور حوالوں کو درج کر دیا جنہوں نے فوراً" ہی اردو ادب اور تنقید میں بحث و تمحیص اور رد و جواب کا ایک ایسا لامتناہی سلسلہ چھیڑ دیا جو ابھی تک جاری ہے' ادب و تنقید میں دراصل اختلاف اور مباحث ہی ترقی و ارتقاء کا باعث بنتے ہیں ڈاکٹر سید عبداللہ میر کی اس خوبی کو "بے

دردی اور تلخی" (72) سے تعبیر کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ "نکات میں توقع کے خلاف تنقیدی مواد کافی سے زیادہ موجود ہے اور تنقید سخن کے علاوہ مختلف اشخاص کی سیرت کے متعلق اس قدر سچی، برہنہ اور واشگاف رائیں پائی جاتی ہیں کہ ان کو پڑھ کر واقعی حیرت ہوتی ہے۔" (73)

ردعمل اور جواب کا یہ سلسلہ قائم کے مخزن نکات سے ہی شروع ہو جاتا ہے جو 1168ھ (55-1754ء) میں مکمل ہوا۔ میر اور قائم ہم عصر تھے دونوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کو ایک دوسرے کے تذکروں کے بارے میں خبر تھی اور ڈاکٹر فتح پوری کے الفاظ میں "قائم کے بعض تراجم ایسے ہیں جو واضح طور پر میر کے تراجم کا جواب معلوم ہوتے ہیں۔" (74) قائم نے میر کے مقابلے میں تذکرہ نگاری کے ایک نئے اسلوب کی بنیاد رکھی، انہوں نے سب سے پہلے حروف تہجی کے بجائے شاعروں کا ذکر طبقات میں تقسیم کر کے کیا اور متقدمین، متوسطین اور متاخرین کی اصطلاحوں کی بنیاد رکھ کر اردو تذکروں کو تاریخی انداز دیا۔ علاوہ ازیں ان کے ہاں سیاسی و سماجی حالات کی جھلک بھی مل جاتی ہے۔ ہاں "میر کی طرح کا تنقیدی شعور البتہ قائم کے ہاں نہیں ملتا۔" (75)

تذکروں کی تاریخ میں ایک اور تذکرہ جس کا ذکر اہم معلوم ہوتا ہے۔ لچھی نرائن شفیق کا "چمنستان شعرا" ہے جو 76-1175ھ 62-1761ء میں لکھا گیا۔ اس تذکرے میں شعرا کی ترتیب بلحاظ حروف ابجد کی گئی ہے۔ یہ تذکرہ دوسرے تذکروں سے "ضخیم تر" ہے کہ اس میں 213 شاعروں کا ذکر آیا ہے اور "تراجم اور انتخاب اشعار کے سلسلے میں بھی جو اہتمام اس تذکرے میں کیا گیا ہے اس سے پہلے تذکروں میں نظر نہیں آتا۔" (76)

میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو 1191ھ 78-1777ء میں مکمل ہوا۔ اس تذکرے میں مزید جدت یہ کی گئی ہے کہ "اگرچہ شعرا کے تخلص بہ حروف تہجی دیئے

Library
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

گئے ہیں تذکروں کی عام روش سے الگ اس میں ادوار بھی قائم کیے گئے ہیں۔" (77)
میر حسن کے ہاں ایک متوازن تنقیدی شعور اور ادبی ذوق پایا جاتا ہے۔ ان کے تراجم اور انتخابات دونوں ہی اس لحاظ سے نمایاں ہیں۔

ان کے علاوہ دیگر تذکروں میں جو ہمارے ادبی و تنقیدی شعور کے ارتقا میں اہم مقام رکھتے ہیں مصحفی کے تذکرے تذکرہ ہندی گویاں (1209ھ / 1794ء) اور ریاض الفصحا (1221ھ / 1808ء) قابل ذکر ہیں۔ علاوہ ازیں علی ابراہیم خلیل کا تذکرہ گلزار ابراہیم (1198ھ / 1783ء) اہم ہے کیونکہ اس کے مصنف نے نہایت دقت نظر اور محنت سے مواد جمع کر کے ترتیب دیا ہے' قدرت اللہ قاسم کا مجموعہ نغز (1221ھ / 1807ء) اور سعادت خاں ناصر کا خوش معرکہ زیبا بھی اردو تذکرہ نگاری کی تاریخ میں سنگ میں کی حیثیت رکھتے ہیں اور فن تذکرہ نگاری کے اہم رجحانات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ یہی فن ان راستوں سے ہوتا ہوا بالاخر آب حیات تک پہنچ کر تاریخ ادب کی حد میں داخل ہو جاتا ہے۔ اس تقریباً" سوا ایک سو سال میں لکھے جانے والے تذکروں کی تعداد حیرت انگیز ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اپنی کتاب "اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری" میں جو اس موضوع پر اب تک لکھی جانے والی کتابوں میں سب سے جامع ہے 67 تذکروں کا تفصیلی تعارف کرایا ہے اس کے علاوہ بہت سے ایسے تذکروں کا ذکر بھی اس میں ملتا ہے جو دستیاب نہیں' ایک ایسے دور میں جب چھاپہ خانہ کا رواج نہ تھا اور نثر نگاری مفقود تھی اتنی بڑی تعداد میں تذکروں کا لکھا جانا ان کے رواج اور ہر دلعزیزی کی نشاندہی کرتا ہے یہی تذکرے جدید اردو تاریخ ادب' اور تنقید نگاری کی بنیاد ثابت ہوئے۔

باب پنجم

رومانوی تنقید کے پیش رو
(آزاد، شرر اور شبلی)

محمد حسین آزاد (1830ء - 1910ء)

محمد حسین آزاد اردو ادب کے ارتقا کی تاریخ میں اس اہم ترین موڑ پر ایستادہ روشنی کا ایک مینار ہیں جہاں سے اردو ادب -- شاعری، ادبی تاریخ نگاری، تنقید اور اردو انشاء -- قدیم عہد سے دور جدید میں داخل ہوتے ہیں۔ آزاد نے سب سے پہلے قدیم شاعری کے کلاسیکی معیاروں اور موضوعات کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ انہوں نے اپنے مضمون ''نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات'' میں جو انہوں نے انجمن پنجاب کے اجلاس منعقدہ 15 اگست 1867ء میں پڑھا۔ (1) جدید شاعری کا لائحہ عمل پیش کیا جس کو جدید اردو تنقید کی بنیاد قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے 19 اپریل 1874ء (2) کے اجلاس میں نہ صرف جدید شاعری کی ضرورت اور اس کے مقاصد پر ایک لیکچر دیا بلکہ ایک ''مثنوی موسوم بہ شب قدر'' پیش کی جس کو جدید اردو شاعری کا مطلع اول قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس جلسے میں ہر ماہ ایک جدید مشاعرے کے انعقاد کا فیصلہ بھی ہوا۔ جس میں مصرع طرح کی بجائے ایک موضوع یا عنوان دینا قرار پایا۔ یہ مشاعرہ تقریباً ایک سال تک برقرار رہا اور اس کا آخری اجلاس مارچ 1875ء میں منعقد ہوا۔ (3) اس طرح سے یہ مشاعرہ جدید اردو شاعری کا پہلا باقاعدہ پلیٹ فارم اور فورم بن گیا۔ اس مشاعرے اور اس میں پڑھی جانے والی نظموں پر اختلاف، اتفاق اور بحث و تمحیص کی ایک وسیع رو چلی جس نے جدید شاعری کے خیال اور رجحان کو پھیلانے میں اہم کردار ادا کیا جس کی دلچسپ

تفصیل ڈاکٹر اسلم فرخی نے اپنے مقالے میں پیش کی ہے۔ (4)

آزاد کی کتاب آب حیات 1880ء (5) کو ایک طرح سے جدید ادبی تاریخ نویسی، جدید علمی تنقید، جدید اردو سوانح نگاری اور مرقع نگاری کا پیش رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کا ایک بڑا کارنامہ وہ انداز تحریر ہے جو بعد میں آنے والے رومانویت پسندوں کا مقبول انداز قرار پایا۔ ان کی رومانویت پسندی کو ان کے سب مورخوں اور سوانح نگاروں نے تسلیم کیا ہے۔ (6) سوائے ڈاکٹر محمد حسن کے۔ (7) ڈاکٹر اسلم فرخی لکھتے ہیں کہ "رومانی دبستان کے بیشتر انشا پرداز آزاد سے متاثر ہیں، مہدی افادی ہوں یا یلدرم، نیاز فتح پوری ہوں یا ل احمد ان سب کے یہاں آزاد کا اثر صاف نمایاں ہے۔" (8) آزاد کی اس خصوصیت اور آزاد کے مخصوص مقام کو واضح کرنے کے لیے یہاں پر مہدی افادی کے مشہور و معروف اقتباس کو دھرائے بغیر چارہ نہیں۔

"سرسید سے معقولات الگ کر لیجئے تو کچھ نہیں رہتے، نذیر احمد بغیر مذہب لقمہ نہیں توڑ سکتے، شبلی سے تاریخ لے لیجئے تو قریب قریب کورے رہ جائیں گے۔ حالی بھی جہاں تک نثر کا تعلق ہے سوانح نگاری کے ساتھ چل سکتے ہیں لیکن آقائے اردو یعنی پروفیسر آزاد صرف انشا پرداز ہیں جن کو کسی سہارے کی ضرورت نہیں۔" (9)

آزاد اپنے عہد کے اس بدلتے ہوئے رجحان اور مستقبل کا اشاریہ ہیں جس نے یہ واضح کر دیا تھا کہ اردو ادب اب دلی و لکھنؤ کے کوچہ و بازار سے نکل کر ہندوستان میں پھیل رہا ہے اور اس کا دامن زندگی کے دامن کی طرح وسیع ہو رہا ہے، اس لحاظ سے ان کو لاہور کے جدید دبستان ادب کا بانی قرار دیا جا سکتا ہے جہاں انہوں نے نئے رجحان کا آغاز کیا اور جس کے اثر سے عبدالقادر، اقبال اور مخزن ہمایوں اور ادب لطیف کے ادیب و شاعر پروان چڑھے جنہوں نے اردو ادب کو نئی وسعتوں سے

ہمکنار کر دیا۔

لیکن ہمارے نقطہ نظر سے سب سے اہم بات یہ ہے کہ آزاد اردو ادب کے اولیں رومانوی نقاد ہیں۔ جنہوں نے کلاسیکی معیاروں سے انحراف اور بغاوت کا علم بلند کیا اور اردو شاعری اور تنقید کو جدید معیاروں سے روشناس کرایا لہٰذا اس طرح سے وہ جدید اردو ادب میں رومانوی تنقید کے پیشرو ثابت ہوئے۔

اپنی اس اولیت اور اہمیت کے باوجود آزاد' ہمیشہ اردو ادب اور تنقید کی تاریخ میں نظرانداز کیے جاتے رہتے ہیں۔ اور اس کا گلہ ان کے سب سوانح نگاروں نے کیا ہے۔ ڈاکٹر صادق لکھتے ہیں کہ "تاریخ نے آزاد سے پورا انصاف نہیں کیا ہے۔" (10) جہاں بانو نقوی نے بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ "آزاد جیسے شخص کی تاریخ حیات آج تک کسی نے لکھنے کی زحمت گوارہ نہ کی .... اتنا بڑا آدمی ایسا زبردست ادیب و انشا پرداز اور یوں کسمپرسی میں پڑا رہے۔" (11) ڈاکٹر اسلم فرخی نے بھی اسی کا اعادہ کیا ہے کہ "اردو ادب میں مولانا آزاد کی شخصیت کچھ مظلوم سی ہے۔ ان کے کمال کو سب نے تسلیم کیا لیکن بادل نخواستہ" (12)

اس ناانصافی کی سب سے نمایاں مثال یہ ہے کہ تقریباً" تمام مورخین نے تاریخی تناظر' حقائق اور واقعات کو نظرانداز کرتے ہوئے ہر جگہ حالی کو آزاد پر تاریخی' زمانی و مکانی سبقت دی ہے۔ رام بابو سکسینہ نے بھی کہ جن سے ایک بہتر تاریخی تناظر کی توقع کی جا سکتی تھی۔ اپنی کتاب "تاریخ ادب اردو" میں حالی کو آزاد پر فوقیت اور سبقت دی ہے اور دیگر مورخ ان کی پیروی کرتے نظر ہیں۔ سکسینہ اگرچہ آزاد کی اولیت کو تسلیم کرتے ہیں کہ "شمس العلما مولوی محمد حسین آزاد کو جدید رنگ کا بانی اور اردو ادب کا مجدد سمجھنا بالکل بجا ہے۔ زمانہ حال کے بہت بڑے ادیب' بہت مشہور نثار' نامی گرامی نقاد' فن تعلیم کے استاد کامل اور فلالوجی (علم الالسنہ) کے بھی بڑے ماہر تھے۔ ان کی خدمات اور احسانات زبان اردو پر بے حد ہیں۔ اردو شاعری میں

اس رنگ کا بانی اور اس میں نئی روح پھونکنے والا اگر کوئی فی الحقیقت کہا جا سکتا ہے تو وہ مولانا کی ذات ہے۔" (13) اور بعد ازاں مزید اضافہ کرتے ہیں کہ مولانا نے انجمن پنجاب کے "جلسوں میں اپنے فاضلانہ لیکچر اور دلچسپ نظموں سے پہلے لوگوں کو تیار اور آمادہ کر دیا اور دکھا دیا کہ جدید رنگ عنقریب مقبول ہو جائے گا۔" (14)

لیکن اس کے باوجود وہ اپنی تاریخ کی ترتیب کرتے وقت حالی کا ذکر آزاد سے پہلے کرتے ہیں اس مغالطے کی ایک وجہ دراصل سرسید تحریک سے حالی کا تعلق ہے لیکن زمانی و ادبی ہر لحاظ سے آزاد کی اولیت نمایاں اور قائم رہتی ہے۔ انجمن پنجاب کی بنیاد 1865ء (15) میں رکھی گئی تھی اور نیا موضوعی مشاعرہ 1874ء (16) میں شروع ہوا' جبکہ علی گڑھ کالج 1877ء میں قائم ہوا۔ خود حالی انجمن پنجاب کے اثرات و خیالات سے استفادہ کرنے اور ان میں حصہ لینے کے بعد سرسید تحریک میں شامل ہوئے تھے اور یہ شمولیت بھی کوئی باقاعدہ شمولیت نہیں تھی گو قومی اور اصلاحی مقاصد کے لیے انہیں علی گڑھ تحریک نے مہمیز دی لیکن جدید ادبی و تنقیدی خیالات وہ انجمن پنجاب کے جلسوں اور ان سے اپنے روابط کے دوران ہی حاصل کر چکے تھے۔ (17)

آزاد کو نظر انداز کرنے کی یہی صورت ہمیں ڈاکٹر محمد صادق کی انگریزی زبان میں لکھی گئی تاریخ ادب اردو (18) میں نظر آتی ہے۔ جس کا حوالہ اوپر بھی دیا جا چکا ہے۔ ڈاکٹر صادق آزاد کے پہلے سوانح نگار' مورخ اور نقاد ہیں اور ان کا یہ مقالہ "محمد حسین آزاد' حیات اور کارنامے" 1939ء میں لکھا گیا تھا۔ انگریزی سے اعلیٰ واقفیت کی بنا پر ان سے توقع ہو سکتی تھی کہ وہ آزاد کو تاریخ ادب اردو اور اردو تنقید میں اس کا صحیح مقام دلائیں گے۔ لیکن وہ بھی سرسید تحریک کے زیر اثر حالی کو ہی اولیت اور سبقت کے مقام دیتے ہیں۔ (19) اور اس کی بنیاد حالی کی مسدس کی مقبولیت اور مقدمہ شعر و شاعری پر رکھتے ہیں حالی کے یہ کارنامے یقیناً شاندار اور عہد ساز ہیں لیکن ان کی عظمت آزاد سے تاریخی بے انصافی کی بنیاد نہیں بننی چاہیئے تھی۔

ڈاکٹر محمد حسن کے ہاں تو صورتحال بالکل ہی معکوس ہے۔ وہ اپنی کتاب "اردو ادب میں رومانوی تحریک" (20) میں اردو میں رومانوی تحریک کے آغاز کے اسباب میں اقبال، ٹیگور اور ابوالکلام کے اثرات کا ذکر کرتے ہیں یعنی رومانویت کے اعلیٰ ترین مظاہر کو ہی اس کے اسباب قرار دیتے ہیں۔ حالی کی اصلاح کی کوشش کو وہ "مقصدی ادب" کا نام دیتے ہیں اور آزاد کا ذکر وہ حالی کے تتمہ کے طور پر ہی کرتے ہیں۔ (21) وہ آزاد کے مضمون، "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" کا ذکر بھی نہیں کرتے جس میں رومانویت کے بنیادی تصورات و مسائل کو پہلی بار اردو میں اٹھایا گیا تھا اور جس کے بغیر اردو تنقید میں رومانویت کی کوئی تاریخ مکمل نہیں ہو سکتی۔

اردو تنقید کے مورخین کے ہاں بھی صورتحال اس سے بہتر نہیں ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی اپنی کتاب "اردو تنقید کا ارتقاء" (22) میں اعتراف کرتے ہیں کہ:

"تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ پتہ چلتا ہے کہ سب پہلے جدید تنقیدی خیالات کا اظہار آزاد ہی نے کیا۔ انجمن پنجاب کے مشاعرے میں انہوں نے اپنا لیکچر 15 اگست 1876ء کو دیا جس کا عنوان تھا نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات' حالی اور شبلی کی تنقیدی تصانیف اس کے بعد کی ہیں۔ حالی کا مقدمہ شعر و شاعری 1893ء کی تصنیف ہے۔ شبلی کو شرالعجم لکھنے کا خیال 1899ء میں آیا لیکن چوتھا حصہ جو نظریات سے متعلق ہے 1912ء میں جا کر مکمل ہوا۔" (23)

ڈاکٹر عبادت بریلوی یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ آزاد کے تنقیدی خیالات "حالی اور شبلی کے خیالات سے بڑی حد تک ملتے ہیں۔" لیکن اس کے باوجود وہ آزاد کا ذکر حالی اور شبلی سے بعد میں کرتے ہیں اور اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ:

"آزاد کا لیکچر اپنی جگہ پر اہم ہے لیکن مقدمہ شعر و شاعری اور شعرالعجم کے مقابلے میں اس کی اہمیت کم ہے کیوں کہ یہ بہرحال لیکچر ہے اور وہ مستقل تصانیف ہیں۔" (24)

آزاد کے مضمون اور لیکچر کو حالی پر 25 سال اور شبلی پر 45 سال کی سبقت حاصل ہے۔ آزاد کا مضمون اور لیکچر صرف پڑھے جانے تک ہی محدود نہ تھے ان کو اس دور میں انجمن کے اخبار، محکمہ تعلیم پنجاب کے ذرائع، پنجابی اخبار اور دوسرے وسائل سے وسیع پیمانے پر اشاعت اور شہرت حاصل ہوئی تھی۔ آزاد کی دیگر نظمیں بھی مشاعرے کے دور 75-1874ء میں وسیع اردو دان طبقے میں بحث و تمحیص اور تنقید کا باعث رہیں۔ بعد ازاں یہ مضمون اور لیکچر آزاد کے مجموعہ "نظم آزاد" کے مقدمے کے طور پر بھی شائع ہوئے اور ابھی تک شائع ہو رہے ہیں۔ "نظم آزاد" ایک مستقل تصنیف ہے۔ لہٰذا اس بنا پر تاریخی طور پر اولیت اور اہمیت کا شرف آزاد سے چھین لینا درست معلوم نہیں ہوتا۔ آزاد جدید عہد کے پیامبر تھے اور اولیت کا شرف انہیں کا حصہ ہے۔ حالی اور شبلی پر انہیں تین سے چار عشروں کی برتری اور فوقیت حاصل ہے۔ اس کارنامے کا اعتراف نہ کرنا ادبی اور تنقیدی تاریخ سے ناانصافی ہے جہاں تک آزاد کے خیالات کی معنویت کا تعلق ہے یہ ذکر آگے آئے گا جس سے پتہ چلے گا کہ یہ عہد آفریں خیالات تھے لیکن جس طرح ورڈزورتھ کو رومانویت کے اولین نقاد یا داعی کے منصب سے اس لیے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا کہ اس نے اس بغاوت کا اعلان ایک مضمون میں کیا تھا جو لریکل بیلاڈز Lyrical Ballads کے دیباچہ کے طور پر چھپا تھا اور بذات خود کوئی مستقل تصنیف نہیں تھا اس طرح آزاد کو بھی اولیت کے اس مرتبے سے محروم نہیں کیا جا سکتا۔

اردو تنقید کے دیگر مورخین کے ہاں بھی صورت حالات مختلف نہیں ہے۔ کلیم الدین احمد "اردو تنقید پر ایک نظر" ڈالتے ہوئے صرف آزاد کی آب حیات کا جائزہ لیتے ہیں اور اسے یہ کہہ کر رد کر دیتے ہیں کہ "آب حیات تنقیدی کارنامہ نہیں ایک تذکرہ ہے۔" (25) وہ آزاد کے عہد آفریں مضمون اور مشاعرہ کے ابتدائی لیکچر کا تذکرہ تک نہیں کرتے۔ یہی صورت ممتاز حسین کے ہاں نظر آتی ہے۔ وہ اپنے مضمون

''اردو تنقید کا نظریاتی ارتقا'' میں آزاد کے مضمون اور لیکچر کو سراسر نظر انداز کر دیتے ہیں اور لکھتے ہیں :

''آزاد نے شبلی یا حالی کی طرح نفس شاعری پر کسی ایک مضمون میں اپنے خیالات کا اظہار نہیں کیا ہے۔'' (26)

حقیقت یہ ہے کہ آزاد کے اس مضمون اور لیکچر کے جائزے کے بغیر اردو تنقید کے نظریاتی ارتقا کا کوئی جائزہ اور مطالعہ مکمل نہیں ہو سکتا' کیونکہ جن خیالات کا اظہار انہوں نے ان میں کیا ہے وہ اصول تنقید اور شاعری کی نوعیت و ماہیت اور شعری تخلیق کے بنیادی مباحث سے متعلق ہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ ان نقادوں میں سے ہیں جنہوں نے آزاد کو تاریخی' معنوی اور معروضی ہر لحاظ سے اس کا مقام دینے کی کوشش کی ہے۔ اپنی کتاب ''اشارات تنقید'' میں وہ اردو نقادوں کے ذکر کا آغاز ہی آزاد سے کرتے ہیں اور ان کو سرسید پر بھی ترجیح دیتے ہیں۔ یہ صحیح بھی ہے اس لیے کہ آزاد نے اپنے اولین تنقیدی خیالات کا اظہار 1867ء میں کیا جبکہ سرسید احمد خان کے اولین خیالات 1972ء میں تہذیب الاخلاق کے ایک مضمون میں ظاہر ہوئے' جو درحقیقت ان کے اصلاحی پروگرام کا ہی ایک شاخسانہ تھے' آزاد کے ضمن میں سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ :

''........ انہوں نے شعر و سخن کی ماہیت' شاعری کے منصب اور اس کے عروج و زوال کے بارے میں بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔'' (27)

بعد ازاں مزید اضافہ کرتے ہیں :

''........ آزاد اس ادبی تحریک کے بانیوں میں تھے جسے ''نیچرل شاعری کی تحریک'' کہا جاتا ہے اس لیے قدرتی طور پر انہیں شاعری کے نئے تصورات کا پیش رو سمجھا جاتا ہے ان کے یہ خیالات ان کے مذکورہ بالا دو لیکچروں میں موجود ہیں۔'' (28)

ڈاکٹر انور سدید نے بھی آزاد کو اس کے مقام پر بحال کرنے کی کوشش کی

ہے۔ (29) انہوں نے اپنی کتاب ''اردو ادب کی تحریکیں'' میں انجمن پنجاب کی تحریک کے ضمن میں آزاد کے کارناموں کا جائزہ لیا ہے۔ انہوں نے حالی اور آزاد کی اولیت کو بھی اصلی تناظر میں رکھنے کی کوشش کی ہے اور لکھا ہے کہ:

''حالی نہ صرف آزاد سے متاثر تھے بلکہ انہوں نے اسے مقدمہ شعر و شاعری کی اساس بھی بنایا۔'' (30)

ان کے دفاع میں پر جوش داعی کا رنگ زیادہ نمایاں ہے انہوں نے اکثر ان کاموں کو بھی جن کا کریڈٹ دوسرے کو جاتا ہے آزاد کے کارناموں میں شمار کر لیا ہے۔ مثلاً انجمن پنجاب کے مشاعرے کے آغاز کے ذکر میں لکھتے ہیں کہ ''آزاد نے ایک اور اختراع یہ کی کہ جلسہ عام کے اختتام پر روایتی مشاعرے کا اضافہ کر دیا۔'' (31)

مشاعرہ حقیقت میں آزاد کی اختراع نہیں تھی بلکہ گورنر پنجاب کی تجویز پر سیکرٹری حکومت پنجاب کی تحریک سے ناظم تعلیمات کرنل ہالرائیڈ نے اس کی بنیاد رکھی تھی اور اس کا مقصد طلبا کے نصاب کے لیے مناسب قسم کی نظمیں تخلیق کرنا تھا۔ ڈاکٹر اسلم فرخی (32)، ڈاکٹر محمد صادق (33) اور دیگر مورخین بھی اس بات پر متفق ہیں آزاد کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اس ایک دفتری اور تعلیمی تجویز کو اردو شاعری اور تنقید کے ایک انقلابی تجربے میں بدل دیا۔

اگر آزاد کے جملہ کارناموں کو مختصر الفاظ میں بیان کیا جائے تو رام بابو سکسینہ کے الفاظ میں کہا جا سکتا ہے کہ ''مولانا محمد حسین آزاد کو جدید رنگ کا بانی اور ادب اردو کا مجدد سمجھنا چاہیے۔'' انہوں نے روایت سے بغاوت کی بنیاد رکھی اور جدید اردو شاعری اور ادب کو نیا راستہ دکھایا۔ انہوں نے شمالی ہند خاص کر پنجاب میں اردو زبان کی تعلیم و ترویج میں اپنا کردار ادا کیا۔ ان کی ریڈروں نے یہاں کی نسلوں کی آبیاری کی۔ انہوں نے جن نئی طرز کی نظموں کا آغاز کیا۔ وہ تعلیمی کتابوں میں آج

تک بچوں کے اردو خواں طلبا کے ذوق کی بنیاد بن رہی ہیں۔ اعلیٰ سطح پر انہوں نے اپنی تصانیف خاص کر آب حیات اور نیرنگ خیال وغیرہ سے نئے ادیبوں اور شاعروں کے ذوق کی آبیاری کی۔ ان کے علم السنہ اور تحقیق سے تعلق نے اورینٹل کالج لاہور میں تحقیق کے ذوق کو بڑھایا اور ان کی نئی شاعری کی تحریک نے انیسویں صدی کے ربع آخر میں پنجاب اور لاہور میں ابھرنے والے نئے ادبی دبستان کو راستہ دکھایا اور چونکہ آزاد خود بنیادی طور پر رومانوی تھے لہٰذا نئی تحریک اور دبستان لاہور کی تخلیقی افتاد طبع نمایاں طور پر رومانوی رہی۔

سرسید تحریک بنیادی طور پر ایک اصلاحی تحریک تھی جس کی نمایاں خصوصیات' عقلیت اور توازن تھا اور مقصد اصلاح معاشرہ' لہٰذا گو معاشرتی طور پر وہ کئی تبدیلیوں کی داعی تھی لیکن اپنی اصل میں کلاسیکی معیار کی حامل تحریک تھی اور اس کا براہ راست مقصد ادب عالیہ کی تخلیق نہیں تھا۔ اس لیے سرسید تحریک کے زیر اثر جو بھی ادب تخلیق ہوا وہ ایک لحاظ سے "اتفاقیہ" تھا۔ سرسید تحریک کا سب سے بڑا کارنامہ سادہ اور بیانیہ نثر کی ترویج ہے اور وہ اس لیے رائج ہوئی کہ اس تحریک کو اپنے پیغام کو پھیلانے اور سمجھانے کے لیے اس کی ضرورت تھی یہی حال دیگر تخلیقات کا ہے جو سرسید تحریک نے پیدا کیں ان کا اولین مقصد ادب کی تخلیق کی بجائے ایک خاص پیغام پہنچانا یا ایک خاص نقطہ نظر کو ترویج دینا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر صادق' علی گڑھ کالج کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"یہ عجیب بات ہے کہ ادب میں اس کا حصہ (سوائے سید احمد خاں اور شبلی کی تحریروں کے) تقریباً" نہ ہونے کے برابر ہے۔" (34)

اس کے برعکس' آزاد کا تمام تر سرمایہ ادب اردو کی ترویج اور فروغ پر مشتمل ہے' علی گڑھ تحریک سے جدا اور علیحدہ وہ لاہور میں بیٹھ کر اردو ادب' شاعری' ادبی تاریخ نگاری' تحقیق' ادبی تنقید' تمثیل نگاری اور نثر عالیہ کو فروغ دینے میں

مصروف رہے اور علی گڑھ کی عقلی اور کلاسیکی قدروں اور مقصدی تحریروں کے برعکس انہوں نے اردو ادب میں تخلیقی اور رومانوی اقدار کی بنیاد رکھی اور ان کو فروغ دیا۔

ایک مغالطہ اکثر یہ بھی پایا جاتا ہے کہ آزاد کی رومانویت علی گڑھ تحریک کی عقلیت کے خلاف ایک رد عمل تھی۔ ڈاکٹر انور سدید اپنی کتاب ''اردو ادب کی تحریکیں'' میں علی گڑھ تحریک کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

''بہت جلد اس تحریک کے خلاف رومانوی نوعیت کا رد عمل ظاہر ہونا شروع ہو گیا۔ جذباتی سطح پر اس رد عمل کو مثبت صورت میں محمد حسین آزاد میر ناصر دہلوی اور عبدالحلیم شرر نے ابھارا۔'' (35)

آزاد کی حد تک یہ بات درست نہیں ہے۔ زمانی لحاظ سے یہ ممکن نہ تھا کیونکہ آزاد نے اپنے جدید اور منفرد خیالات کا اظہار جداگانہ طور پر کیا اور اکثر و بیشتر سرسید تحریک کے متوازی بلکہ کئی لحاظ سے اس سے بھی پہلے کئی تبدیلیوں کا اعلان کرنا شروع کر دیا۔ ان کا انجمن پنجاب کا لیکچر 1867ء میں دیا گیا اور زمانی لحاظ سے یہ سرسید تحریک کی نگارشات سے بہت پہلے تھا۔ اس حقیقت کو ڈاکٹر انور سدید خود بھی بعد ازاں تسلیم کر لیتے ہیں جب وہ لکھتے ہیں کہ:

''محمد حسین آزاد کی رومانویت کسی رد عمل کی پیداوار نہیں۔ بلکہ یہ ان کی اپنی افتادِ طبع کی نقیب ہے۔'' (36)

یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کیا خصوصیات ہیں جن کی بنیاد پر آزاد کو اردو رومانوی نقادوں کا پیش رو قرار دیا جاتا ہے۔ آزاد کی رومانویت کی اکثر خصوصیات کی نشاندہی اوپر کی جا چکی ہے لیکن ان کے تنقیدی خیالات جانچنے کے لیے ہمیں ان کے مضمون ''نظم اور کلام موزوں کے بارے میں خیالات'' کا تفصیلی تجزیہ کرنا اور جائزہ لینا پڑے گا۔ جو انہوں نے انجمن پنجاب کے اجلاس منعقدہ 15 اگست 1867ء میں پڑھا۔ اس کے علاوہ ان کے اس لیکچر کو بھی سامنے رکھنا ہو گا جو انہوں نے 19 اپریل

1874ء کو انجمن کے اس اجلاس میں دیا جو موضوعی مشاعرے کے انعقاد کی تجویز و تاسیس کے لیے برپا ہوا تھا اور جس میں انہوں نے اس لیکچر کے ساتھ ساتھ اپنی " مثنوی موسوم بہ شب قدر" بھی پڑھی تھی۔ ان کے علاوہ ان کی کتابوں خاص کر آب حیات میں پیش کیے گئے خیالات و نظریات کا جائزہ لینا پڑے گا۔ ان کا تفصیلی جائزہ اس لیے ضروری ہے کہ اس سے ہمیں یہ اندازہ لگانے کا موقعہ ملے گا کہ انہوں نے فن شاعری' اس کی ماہیت' نوعیت' ذریعہ' موضوع' اس کے مقصد و مقصود' شاعری اور دیگر فنون لطیفہ کے باہمی تعلق و اختلاف وغیرہ کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ دراصل رومانویت کے بنیادی تصورات و نظریات کی سراغ رسانی اور نشاندہی کرتے ہیں اور آج تک آزاد کے ان خیالات کی صحیح تعبیر و تشریح نہیں کی گئی۔ اردو ادب و تنقید کی بہت سی غلط فہمیاں اس لئے بھی پیدا ہوئیں کہ آج تک آزاد کے ان خیالات کا وہ تجزیہ نہیں کیا گیا جس کی ضرورت تھی۔ ورنہ کلیم الدین احمد کو یہ کہنے کی ضرورت نہ پڑتی کہ:

"کسی نقاد نے بنیادی اصول کی طرف توجہ نہ کی۔" (37)

آزاد کے تنقیدی خیالات

شاعری کی ماہیت کے بارے میں آزاد کا نظریہ ہے کہ یہ ایک قدرتی اور فطری صلاحیت ہے۔ وہ اسے "ودیعت خداوندی" قرار دیتے ہیں جو انسان کی اعلیٰ ترین روحانی خصوصیات میں سے ایک ہے۔ اپنے مضمون "نظم اور کلام موزوں کے بارے میں خیالات" میں وہ لکھتے ہیں:

"شاعر کو ایک نسبت خاص عالم بالا سے ہے کہ بے وساطت اور بے اسباب ظاہری کے ادھر سے اپنا سلسلہ جاری کرتا ہے۔ فی الحقیقت شعر ایک پرتو روح القدس کا فیضان رحمت الٰہی کا ہے کہ اہل دل کی طبیعت پر نزول کرتا ہے۔" (38)

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ آزاد شعری صلاحیت کو صرف ایک خوبی ہی

نہیں سمجھتے بلکہ ان کے نزدیک شاعری کا عمل عالم بالا سے نسبت کی بنا پر وجود میں آتا ہے ان کا یہ تصور شاعری اقبال کے پیغمبری کے تصور کا واضح پیش رو ہے۔ شاعری کے تخلیقی عمل کو وہ ان الفاظ میں واضح کرتے ہیں:

"صنعت گاہ عالم میں نظم ایک عجیب صنعت' صنائع الٰہی سے ہے۔" (39)

شاعری کی صلاحیت کے ودیعتی تخلیقی تصور کا یہ اعلان گو آج کی تنقید میں زیادہ تعجب خیز نہیں لیکن اس دور میں جب شاعری کو کسب کمال کا نتیجہ سمجھا جاتا تھا اور استادی شاگردی کا ادارہ برصغیر کا مقبول ترین فیشن تھا۔ یقیناً ایک انقلابی آواز تھی۔ آزاد اس ودیعت کے اعلان پر ہی بس نہیں کرتے بلکہ اس صلاحیت کو انسانی صلاحیتوں میں اعلیٰ ترین مقام دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک:

"اس میں شک نہیں کہ آدمی اور حیوان میں فرق گویائی کا ہے پس قوت انسانی بھی اس میں کامل سمجھنی چاہیے جس میں قوت گویائی کامل ہو۔" (40)

اب چونکہ شاعر میں قوت گویائی کامل طور پر موجود ہے لہٰذا وہ انسان کامل ہوا۔ اسی بات کو مزید بڑھاتے ہوئے شاعر اور شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اسے قوت قدسیہ الٰہی سے ایک سلسلہ خاص ہے۔ خیالات جوں جوں بلند ہوتے جاتے ہیں مرتبہ شاعری کو پہنچتے جاتے ہیں۔" (41)

ان اقتباسات میں آزاد نے شاعری کی ماہیت' اس کے جواز اور انسانی معاشرے میں اس کی ضرورت و اہمیت کو واضح کر دیا ہے۔ اگر شاعری ملکہ خداوندی ہے تو انسان کے بس کی بات نہیں۔ اگر یہ انسانی خصوصیات میں اعلیٰ ترین ہے تو پھر اس کو انسانی معاشرے کے لیے مضر اور غیر ضروری قرار نہیں دیا جا سکتا' اگر یہ پاکیزہ قوت ہے تو پھر معاشرے کے لیے ضروری ہے۔ اس لیے ضروری نہیں کہ کسی مخصوص کام میں آ سکے بلکہ اپنی پاکیزگی' تقدس اور اعلیٰ ترین انسانی خصوصیت ہونے کے باعث مقصود بالذات ہے۔ شاعری اپنا مقصد خود ہے۔ جیسے نیکی اور پاکیزگی اپنا

مقصد آپ ہوتے ہیں۔

شاعری کے اس نظریے کا اعلان کر کے آزاد نے شاعری اور اس کے جواز کی آفاقی بحث میں جو افلاطون اور ارسطو سے شروع ہوئی تھی اپنے مخصوص نقطہ نظر کا اضافہ کیا ہے۔ ان کا یہ تصور شاعری رومانویت پسندوں کے بہت قریب رہا ہے اور اپنے بعد آنے والے عظیم رومانوی مفکر و شاعر اقبال کے نظریات کا ایک طرح سے پیش رو ہے۔ جنہوں نے شاعری کو اس سے بھی بڑھا کر "جزو ایست از پیغمبری" قرار دیا۔ آزاد نے اس تصور شاعری کا اعلان کر کے ایک طرح سے اس وقت کے ہندوستانی معاشرے کے ان قدامت پرست اور تنگ نظر معترضین کا جواب بھی دے دیا جو مذہبی، معاشرتی اور اصلاحی بنیادوں پر شاعری پر اعتراضات کرتے تھے۔

آزاد اس بحث کو مزید آگے بڑھاتے ہیں۔ وہ یونانی مفکرین کے اس نظریہ شاعری کا بھی ذکر کرتے ہیں کہ شاعری ایک "الوہی پاگل پن" (42) ہے لیکن آزاد اس نظریے سے متفق نہیں۔ وہ یہ ضرور کہتے ہیں کہ "جنون بھی ایک طرح سے لازمہ شاعری ہے۔" (43)

لیکن وہ اس حد تک کہ

"شاعر کو لازم ہے کہ سب طرف سے مطمئن اور خیالات سے منقطع ہو کر اسی کام میں متوجہ اور غرق ہو جائے اور یہ بات سوائے مجنوں کے ہر ایک شخص میں نہیں ہو سکتی۔" (44)

آزاد اردو تنقید میں سب سے پہلے ہیئت، موضوع، ابلاغ اور اثر آفرینی کا مسئلہ بھی اٹھاتے ہیں۔ وہ اس بات سے انکار کرتے ہیں کہ شاعری محض کلام موزوں ہے۔ ان کے نزدیک شعر کی خوبی کا معیار وزن اور ہیئت نہیں بلکہ "اثر آفرینی" ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"کتابوں میں اکثر شعر کے معنی کلام موزوں و مقفیٰ لکھے ہیں لیکن درحقیقت

چاہیے کہ کلام موثر بھی ہو۔ اگر کوئی کلام منظوم تو ہو لیکن اثر سے خالی ہو تو وہ ایسا کھانا ہے جس کا کوئی مزہ نہیں۔" (45) آزاد کا یہ نظریہ اپنے عہد میں کلاسیکی شاعری کے خلاف ایک نئی آواز تھا۔ قافیے اور موزونیت پر اثر آفرینی کو ترجیح دینا "رومانوی بغاوت" کا اشاریہ ہے جو شاعری کو کلاسیکی معیاروں سے ہٹا کر اپنے قدرتی اور اصلی معیار کا راستہ دکھاتا ہے۔ شاعری میں یہ "اثر آفرینی" کیسے پیدا ہوتی ہے؟ آزاد اس کا جواب دیتے ہیں کہ:

"جب انسان کے دل میں قوتِ گویائی اور جوششِ مضمون مجتمع ہوتے ہیں تو طبیعت سے خود بخود کلام موزوں پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جس قدر ایسی قوت اور ایسی قوت کا جوش و خروش زیادہ ہو اس قدر کلام پر تاثر ہو گا۔" (46)

جوشش مضمون سے مراد ایسا موضوع ہے جس نے شاعر کو متاثر کیا ہو اور قوت گویائی سے مراد اس کو دوسروں تک پہنچانے کی خواہش اور صلاحیت۔ یعنی دونوں مل کر تخلیقی تجربہ اور اس کے ابلاغ کی خواہش و صلاحیت کی غمازی کرتے ہیں اور آزاد کے نزدیک یہی حقیقی شاعری کی بنیاد ہے جو دوسروں کو متاثر کرتی ہے۔ یہاں آزاد براہ راست ورڈزورتھ کے معیار شاعری کے قریب جا پہنچتے ہیں جس کے نزدیک شاعری "محسوسات کا فوری اظہار" ہے۔ حالی کے ہاں "جوش" کی خصوصیت کا تصور بھی اسی بنیاد پر استوار ہے۔ (47) لیکن آزاد ورڈزورتھ سے ایک قدم آگے بڑھتے ہیں اور شاعری کو صرف جذبات کے اظہار تک ہی محدود نہیں سمجھتے بلکہ ان کا نظریہ ہے کہ یہ اظہار اور اس کی شدت سننے والوں پر بھی اسی قدر اثر کرتی ہے۔ یعنی وہ شاعری کو صرف اظہار یا اس سے بڑھ کر ابلاغ تک ہی محدود نہیں کرتے بلکہ اس کے لیے لازم کر دیتے ہیں کہ وہ سننے یا پڑھنے والوں کے دلوں میں بھی اسی طرح کے جذبات پیدا کر دے۔ یعنی وہ شاعری کے اس معیار کے قریب تر پہنچ جاتے ہیں کہ شاعری کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ وہ تخلیقی تجربہ جس کا اظہار شاعر نے اپنی ودیعتی

صلاحیت کے باعث اور فوری تاثر کے تحت کیا ہے۔ قاری اور سامع بھی اس کو محسوس کریں اور ان میں بھی اس کی بازیافت اس طرح ہو کہ وہ اس سے اسی طرح متاثر ہوں جس طرح شاعر ہوا ہے۔

یہ صلاحیت شاعری میں کس طرح پیدا ہوتی ہے؟ آزاد اس کے لیے تخیل کا لفظ استعمال نہیں کرتے لیکن وہ بار بار ان تمام خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں جو تخیل کی خصوصیات ہیں وہ لکھتے ہیں:

"شاعر گویا ایک مصور ہے لیکن نہ وہ مصور کہ خرو اشتر درخت اور پتھر کی تصویر کاغذ پر کھینچے بلکہ وہ ایسا مصور ہے کہ معنی کی تصویر صفحہ دل پر کھینچتا ہے اور بسا اوقات اپنی رنگینی فصاحت سے عکس نقش کو اصل سے زیادہ زیبائش دیتا ہے۔" (48)

اسی بات کی مزید تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں: "شاعر اگر چاہے تو امورات عادیہ کو بالکل نیا کر دکھائے، پتھر کو گویا کر دے، زمین کو آسمان، خاک کو طلا، اندھیرے کو اجالا کر دے۔" (49) یہ تمام خصوصیات تخیل کی خصوصیات ہیں۔ وہ قوت جو شاعری کے تجربات و مشاہدات کو تخلیقی عمل سے گزار کر نئی شکل دینے پر قادر ہے اور شاعر کو اپنے ماحول سے بالاتر اور بلند کر کے نئی تخلیقات کے قابل بناتا ہے۔ آزاد اس کی مزید تشریح کرتے ہوئے شاعر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"ظاہرا" اپنے کلبہ احزاں میں پڑا رہتا ہے مگر تمام عالم میں اس طرح حکومت کرتا ہے جیسے کوئی صاحب خانہ اپنے گھر میں پھرتا ہے........ جہاں کے مضامین چاہتا ہے بے تکلف لے لیتا ہے۔" (50) یہ تمام خصوصیات "تخیل" کے تخلیقی عمل کی ہیں جو شاعری بلکہ تمام فنون کی بنیاد ہے۔ یہ ایسی صلاحیت ہے جس کو کسی معاوضے کی ضرورت نہیں اور نہ اسے کسی اجرت پر لگایا جا سکتا ہے۔ بلکہ اس کیفیت کا صلہ خود تخلیقی عمل ہے کہ آزاد کے نزدیک ایک شاعر کی حالت یہ ہے کہ:

"ایک شعر کہہ کہ جیسی فرحت اس کے دل کو حاصل ہوتی ہے بادشاہ کو تسخیر ہفت کشور سے نہیں ہوتی۔" (51)

تخیل کی یہی صلاحیت ہے جو شاعر کے تخلیقی عمل کو ظاہری یا واقعاتی جھوٹ یا سچ سے بلند کر کے حقیقت کو اس کے تخلیقی روپ میں دیکھنے اور اس کا اظہار کرنے کے قابل بناتی ہے اور وہ اپنے تخلیقی تجربے کا اظہار عام جھوٹ یا سچ سے بلند ہو کر کرتا ہے۔ آزاد اس حقیقت کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ شاعر کے:

"خیال کو سچ کی پابندی نہیں ہوتی۔" (52)

آزاد اس حقیقت کا اظہار کرنے والے پہلے نقاد ہیں۔ ان کے نزدیک شاعر اپنے تجربے کے اظہار کے لیے اپنے سانچے خود تخلیق کرتا ہے اور اس کی یہ شاعری:

"ایسی باتیں ہیں کہ نہایت لطف دیتی ہیں۔ مگر اصلیت سے کچھ بھی غرض نہیں ہے۔" (53)

یہاں آزاد شاعری کا مقصود فنی مسرت انگریزی قرار دیتے ہیں۔ وہ یہاں ارسطو کی "عام سچائیوں" اور تاریخی یا خاص سچائیوں کی بحث میں نہیں پڑتے کیوں کہ وہ ڈرامے یا ناول سے بحث نہیں کر رہے ہیں بلکہ شاعرانہ تجربے کے اظہار کے سانچوں کی مثالیں دے رہے ہیں اور ان کا یہ نظریہ حقیقتاً شعری ابلاغ کی ایک اہم خصوصیت کی نشاندہی کرتا ہے جس کی رو سے شاعر ظاہری یا خاص یا عام سچائیوں کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اپنے تخیل کی مدد سے اپنے تخلیقی تجربے کا اظہار ان سے بلند تر سطح پر کرتا ہے۔ جہاں اس کا معیار اپنی تخلیقی صداقت ہے۔ یعنی شاعر عام صداقت یا خاص صداقت یا پابند نہیں بلکہ "تخلیقی صداقت" کا پابند ہے۔

اس تخلیقی صداقت کے اظہار کے لیے شاعری کا پیمانہ اپنے ذریعہ اور موضوع کے لحاظ سے باقی فنون لطیفہ سے زیادہ وسیع ہے اور اس وجہ سے آزاد شاعری کو باقی فنون خاص کر مصوری سے بہتر اور افضل تر تصور کرتے ہیں۔ وہ شاعری اور

مصوری کا مقابلہ کرتے ہیں اور اس حقیقت کا اظہار کرتے ہیں کہ شاعر اور مصور میں قدر مشترک یہ ہے کہ وہ دونوں اپنے تجربوں کا ابلاغ چاہتے ہیں۔ آزاد لکھتے ہیں کہ:

"کوئی مضمون، کوئی مطلب کوئی خیال جو انسان کے دل میں آئے یا مخاطب کو سمجھانا چاہیے تو تکلم سے نقشِ مدعا کو رنگ تقریر میں لاتا ہے تاکہ ظاہر ہو پس شاعر گویا ایک مصور ہے۔ لیکن نہ وہ مصور کہ خرواشتر درخت اور پتھر کی تصویر کاغذ پر کھینچے۔ بلکہ وہ ایسا مصور ہے کہ معنی کی تصویر صفحہ دل پر کھینچتا ہے۔" (54)

یہاں وہ شاعری اور مصوری کے ذریعے اور موضوع کے فرق کو واضح کر دیتے ہیں کہ مصور جہاں حقیقت خارجی یا ظاہری کا پابند ہوتا ہے شاعر کا ذریعہ یعنی لفظ اس کو موضوع کے انتخاب میں آزاد کرتا ہے۔ آزاد اس سے بھی آگے بڑھتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ شاعر:

"بسا اوقات اپنی رنگینیٔ فصاحت سے عکسِ نقش کو اصل سے بھی زیادہ زیبائش دیتا ہے۔ وہ اشیا جن کی تصویر مصور نہ کھینچے یہ زبان سے کھینچ دیتا ہے۔" (55)

لہٰذا آزاد کے نزدیک شاعر کو مصور پر برتری حاصل ہے۔ صرف برتری ہی نہیں بلکہ زمانی لحاظ سے استقلال بھی کہ:

"ہزاروں صفحہ کاغذ بھیگ کر فنا ہو گئے، مگر صدہا سال سے آج تک ان کی تصویریں ویسی کی ویسی ہیں۔" (56)

مصوری اور شاعری کا یہ فرق آزاد نے اردو تنقید میں پہلی دفعہ بیان کیا ہے اور گو اس میں شیلنگ کے لائیکون (57) سی وضاحت اور جامعیت نہیں لیکن اس موضوع پر ان کی تحریر میں رومانوی مفکرین کے اولین آثار ضرور موجود ہیں۔

آزاد اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں کہ جس طرح شاعری ایک عطیہ خداوندی ہے اسی طرح شاعری کی تحسین یا اس سے لطف اندوز ہونا بھی ایک قدرتی

صلاحیت ہے کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو اس سے لطف اندوز ہی نہیں ہو سکتے۔ آزاد کے نزدیک ایسے لوگ جو اس لطیف انسانی خصوصیت سے محروم ہیں غضبِ الٰہی کا شکار ہیں' ان کے الفاظ میں :

"بعضے ایسے ہیں کہ ان سے کلام موزوں پڑھا بھی نہیں جاتا بلکہ انہیں موزوں و ناموزوں میں فرق بھی نہیں معلوم ہوتا ہے۔ یہ غضبِ الٰہی ہے خدا اس سے محفوظ رکھے۔" (58)

اس سے یہی نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ آزاد کے نزدیک چونکہ شاعری بہترین انسانی خصوصیت ہے لہٰذا اگر کوئی اس سے محظوظ نہیں ہو سکتا تو وہ اس انسانی صفت سے محروم ہے جو خدا کی خاص ودیعت ہے یعنی تخیل اور تحسین حسن و جمال اور یہی اس کے نزدیک غضب الٰہی ہے۔ آزاد کا یہ نظریہ ذرا انتہا پسندانہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن رومانویت پسندوں کے مخصوص انداز کا مظہر ہے۔

آزاد جس دور میں تخلیق ادب میں مصروف رہے برصغیر میں وہ دور "اصلاح" کا دور تھا۔ سیاسی غلامی' معاشی بدحالی' تعلیمی پس ماندگی' ادبی روایت پرستی' معاشرتی قدامت پرستی اور مذہبی بے اعتنائی۔ یہ سب اصلاح کی متقاضی تھیں اور ان تمام میدانوں میں ملک و ملت کے مختلف قائدین اپنے اپنے نظریات کے مطابق سرگرم عمل تھے۔ آزاد بھی اسی ماحول کا حصہ تھے۔ پنجاب میں "انجمن پنجاب جس کے اجلاس منعقدہ 15 اگست 1867ء میں آزاد نے اپنا مضمون" خیالات در باب نظم اور کلام موزوں کے (59) پڑھا اس کا اصل مقصد بھی اصلاح تھا۔ (60) دراصل اس انجمن کا مکمل نام ہی "انجمنِ اشاعتِ مطالبِ مفیدہ پنجاب" تھا اس کے مقاصد میں تعلیمی اصلاح سے لے کر معاشرتی معاشی بلکہ سیاسی اصلاح تک شامل تھے۔ (61) آزاد اس انجمن کے ممبر (62) پھر سیکرٹری بھی رہے (63) آزاد بھی اس اصلاحی رجحان اور نصب العین سے مبرا نہیں تھے اور انہوں نے اکثر مضامین اسی نقطہ نظر سے پیش بھی

کئے لہذا خیال پیدا ہوتا ہے کہ انہوں نے شاعری کے لئے بھی کوئی قومی یا معاشرتی اصلاح کا مقصد پیش کیا ہو گا لیکن ایسا نہیں ہے۔ انہوں نے ہنگامی حالات اور وقتی تقاضوں کے پیش نظر ادب و فن کے حقیقی مقام و مقصود کو نظرانداز نہیں کیا۔ نہ ہی وہ ادب اور شعر کو معاشی فائدے کا ذریعہ گردانتے ہیں وہ یہ مسئلہ خود اٹھاتے ہیں کہ :

"بعض طبائع شعر سے متنفر پائی جاتی ہیں اور دلیل اس کی یہ پیش کرتے ہیں کہ اس سے کچھ فائدہ نہیں۔" (64)

آزاد خود ہی اس افادے کی تعریف متعین کرتے ہیں کہ :

"اگر فائدے سے یہی مراد ہے کہ جس کے عمل سے چار پیسے ہاتھ آ جائیں تو بے شک شعر بالکل کارِ بے فائدہ ہے۔ اور اس میں شک نہیں کہ ابنائے زمانہ نے آج کل شعر کو ایک ایسی حالت میں ڈال دیا ہے۔" (65)

آزاد اس انسانی کمزوری اور ضرورت کو سمجھتے ہیں کہ مادی افادہ انسانی معاشرے کی ضرورت ہے لہذا وہ اس کے لیے نرم گوشہ بھی رکھتے ہیں اور اس میں یہ رعایت دینے کو تیار ہیں :

"لیکن باوجود اس کے بھی جو لوگ طبع موزوں رکھتے ہیں اگر زور طبیعت کو علوم اور تواریخ و قصص میں صرف کریں تو دنیاوی فائدہ بھی خاطر خواہ دیوے۔" (66)

یہاں وہ شاعروں کے لئے قصے کہانیوں کو منظوم کر کے اور دیگر طریقوں سے جو شعری اظہار و ابلاغ سے مطابقت رکھتے ہوں دنیاوی افادے کا جواز پیدا کرتے ہیں لیکن اپنا اصل نظریہ یوں پیش کرتے ہیں :

"اس سے بڑھ کر یہ ہے کہ اشخاص علی العموم فن شعرگوئی کو گمراہی خیال کرتے ہیں اور فی الحقیقت ایسا ہی ہے لیکن جو لوگ سر معنی کو پہنچے ہوئے ہیں وہ جانتے ہیں کہ اگر صناع خبث طبیعت سے صنعت کو بری طرح کام میں لائے تو اصل صنعت پر الزام نہیں آ سکتا۔ شیطان نے معلم الملکوت ہو کر گمراہی اختیار کی۔ پس اس کے

لیے ہرگز علم کو ضلالت نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح شاعروں کی بد زبانی و بد خیالی سے شعر بھی تہمت کفر سے بدنام نہیں ہو سکتا۔ درحقیقت ایسے کلام کو شعر کہنا ہی نہیں چاہیے۔ کیونکہ شعر سے مراد وہ کلام ہے جو جوش و خروش خیالاتِ سنجیدہ سے پیدا ہوا ہے اور اسے قوتِ قدسیہ الٰہی سے ایک سلسلہ خاص ہے۔" (67)

یہ آزاد کا نظریہ شاعری ہے۔ وہ شاعری کو کسی مقصد کا پابند خیال نہیں کرتے۔ شاعری اپنا مقصود خود ہے اور اس لئے کہ وہ بنیادی طور پر پاکیزہ ہے کہ اسے قوت قدسیہ الٰہی سے خاص تعلق ہے لہٰذا حقیقی شعر کسی طرح بدی' برائی کا ذریعہ نہیں ہو سکتا۔ بہترین شاعری' بجنسہٖ یعنی اپنی ذات کی ماہیت میں "خیر" ہے۔ کیٹس نے سچائی کو حسن کہا تھا' آزاد کے نزدیک شاعری ایک "تخلیقی صداقت" ہے اور اپنی ذات کی ماہیت میں "خیر" ہے۔

آزاد کا یہ جواب ان تمام معترضین کے لئے تھا جو شاعری کو ناپاک جھوٹ اور برائی کا ذریعہ قرار دے کر ملعون قرار دے رہے تھے اور ملک و قوم کے زوال کا ایک سبب گردانتے تھے اور ان مصلحین کے لئے بھی جو اسے محض ایک اوزار یا پروپیگنڈا کے ہتھیار کے طور پر استعمال کرنا چاہتے تھے۔ لہٰذا اس نقطہ نظر سے بھی آزاد خالص رومانویت پسندوں کے نظریہ شاعری کا اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ایسے وقت میں جب فن برائے فن کا نظریہ ابھی فروغ پذیر نہیں ہوا تھا۔

شاعری کی ماہیت' فطرت' ذریعہ' ابلاغ اور مقصود وغیرہ پر ان خیالات کے علاوہ آزاد نے شاعری اور ادب و تنقید میں اور بھی کئی نئے خیالات کو فروغ دیا' لیکن مندرجہ بالا خیالات کا تفصیل سے تجزیہ اس لیے پیش کیا گیا ہے کہ آج تک آزاد کے ان خیالات کو صحیح تعبیر و تشریح میسر نہیں آ سکی حقیقت یہ ہے ایسا اوریجنل' پرمغز اور خیالات و امکانات سے بھرپور مضمون اردو تنقید میں مشکل سے ہی نظر آئے گا۔

نظم اردو کے مشاعرے کے اساسی جلسے میں آزاد نے جو لیکچر دیا اس میں کچھ

مزید اور فوری نوعیت کے خیالات کا اظہار بھی انہوں نے کیا تھا۔ اسی سلسلے میں انہوں نے فارسی روایت سے انحراف کر کے مقامی روایت کی طرف آنے کا پیغام دیا۔ استعاروں اور تشبیہوں کی بلند پروازی اور نازک خیالی سے جس میں مفہوم غائب ہو جاتا ہے (68) اجتناب کر کے واقعی اور حقیقی مطالب بیان کرنے کی طرف رغبت دلائی اور انگریزی ادب کی طرف بھی توجہ دلائی۔ انہوں نے فصاحت کے نئے معنی بھی دیئے۔ "جو خیال ہمارے دل میں ہو اس کے بیان سے وہی اثر وہی جذبہ وہی جوش سننے والوں کے دلوں پر چھا جائے جو اصل مشاہدہ سے ہوتا۔" (69)

یہی خیالات حالی کے ہاں جا کر سادگی اور جوش کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اس کے ساتھ ساتھ آزاد نے پیچیدہ فارسی تشبیہوں اور استعاروں سے اجتناب کرنے اور قافیوں کے پروں سے فرفراڑنے سے پرہیز کا جو پیغام دیا وہ حالی کے ہاں تفحُص الفاظ کی صورت میں جلوہ گرہوتا ہے۔ اگرچہ حالی کے کلاسیکی ذہن اور تجرباتی انداز نے ان کو نئی ترتیب سے جلوہ گر گیا ہے۔ (70)

آزاد کے پیش کردہ نظریاتی مباحث رومانوی تنقید کی بنیاد ہیں انہوں نے ایک طرف تخلیقی عمل اور اس کے بے محابا اظہار اور اثر آفرینی پر زور دیا اور دوسری طرف ادب کے مقصدی تصور کی نفی کی۔ یہی تصورات آگے جا کر رومانویت کی تحریک میں جلوہ گر ہوئے۔

آزاد کی اس تنقیدی روایت کو ان کے مخصوص انداز تحریر نے بھی فروغ دیا یہی تخیل آمیز انداز بیان جو اپنی دلکشی' روانی' اور خوبصورتی کی وجہ سے اپنا مقصود آپ تھا بعد کے رومانویت نگاروں کا محبوب و مرغوب اسلوب قرار پایا۔

آزاد نے اپنے نظریے کے مطابق نئی نظمیں لکھ کر اس طرز شاعری کو فروغ دینے کی کوشش بھی کی۔ لہٰذا سادہ اور فطرت کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی جدید روایت بھی انہیں سے وابستہ ہے۔ گو آزاد کی شاعری اس قدر اعلیٰ پائے کی نہیں جیسی

ان کی نثر ڈاکٹر اسلم فرخی کے الفاظ میں:

"یہ صحیح ہے کہ آزاد کی نثر شعریت کی معراج ہے۔ ان کی نظم صنعت گری کی اس منزل کو نہیں پہنچتی لیکن صرف اس وجہ سے ان کی شاعری کو کم وزن بے حقیقت اور بے کیف نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ آزاد جدید اردو شاعری میں مجدد کی حیثیت رکھتے ہیں۔" (71)

لیکن آزاد کی یہ پوزیشن ان کی اولیت کی وجہ سے ہے شاعرانہ معیار کی وجہ سے نہیں اگرچہ ڈاکٹر صادق کا یہ خیال ذرا انتہا پسندانہ ہے کہ آزاد کی نظم دراصل " شاعری کے بہروپ میں نثر ہے۔ (72)" لیکن حقیقت سے زیادہ دور بھی نہیں۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ آزاد کی شاعری کلاسیکی اور روایتی شاعرانہ انداز کے خلاف پہلی بغاوت تھی جس نے ایک نئے طرز شاعری کی بنیاد رکھی اور آگے جا کر اقبال' حفیظ' جوش اور چکبست جیسے شاعر پیدا کیے' قدرتی مناظر اور موضوعات پر نظم نگاری جدید شاعری میں دبستان لاہور کی خاص روایت ہے۔

ڈاکٹر صادق کا خیال ہے کہ آزاد نے جس نظم نگاری کی بنیاد رکھی وہ قبل از وقت تھی۔ (73) اس لئے مقبول نہ ہو سکی۔ لیکن تاریخی حوالے اور ادبی تحریکات کے پیش نظر ان کا یہ خیال درست معلوم نہیں ہوتا۔ ادبی تحریکوں کے نتائج فوری اور یک لخت نہیں ہوتے۔ دانشورانہ اور تخلیقی سطح پر نشو نما اور تبدیلی نسلوں کے حوالے سے ہوتی ہے۔ آزاد نے جس مشاعرے اور طرزِ شاعری کی بنیاد 1874ء میں رکھی تھی وہ چند برسوں میں ہندوستان بھر میں فروغ پذیر ہو چکی تھی یہاں تک کہ انیسویں صدی کے اختتام سے پہلے یہ روایت نہایت مستحکم ہو چکی تھی۔

یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ آزاد کے متعلق چند غلط فہمیوں کا ذکر بھی کر دیا جائے۔ ڈاکٹر اسلم فرخی کا خیال ہے کہ وہ مشاعرہ جس کی بنیاد اپریل 1874ء میں رکھی گئی تھی گو انجمن کے ہال میں ہوتا تھا لیکن وہ انجمن کے زیر اہتمام نہیں تھا۔

(74) اس لیے کہ ڈاکٹر لائٹنر کی بجائے ڈائریکٹر تعلیمات کرنل ہالرائیڈ کے زیر نگرانی قائم ہوا تھا اور میٹنگ میں سیکرٹری حکومت پنجاب نے گورنر کا پیغام بھی پڑھ کر سنایا تھا۔ ڈاکٹر صاحب نے اپنی اس رائے کے حق میں کوئی حوالہ نہیں دیا۔ جہاں تک کرنل ہالرائیڈ اور حکومت پنجاب کا تعلق ہے "انجمن پنجاب" بھی ان ہی کے تعاون اور اثر کے تحت قائم ہوئی تھی گو اس کے بانی ڈاکٹر لائٹنر تھے۔ اگر ڈاکٹر لائٹنر مشاعرے کے موقعہ پر لاہور میں موجود ہوتے تو شاید وہی اس افتتاحی تقریب کا اہتمام کرتے لیکن وہ اس موقعہ پر رخصت پر تھے لہٰذا کرنل ہالرائیڈ نے یہ فریضہ ادا کیا۔ (75) علاوہ ازیں تمام عصری حوالے اس حق میں ہیں کہ یہ مشاعرہ انجمن پنجاب کے زیر اہتمام منعقد ہوا۔ ضمیمہ کوہ نور لاہور مطبوعہ سالہ مئی 1974ء جس کا حوالہ پنڈت کیفی نے منشورات (صفحہ 200) پر دیا ہے اور جس کا حوالہ خود ڈاکٹر صاحب نے دیا ہے اس میں بھی واضح طور پر لکھا ہے کہ یہ جلسہ "انجمن کے اہتمام سے **سکھشا** سبھا کے مکان پر منعقد ہوا۔" (76) حالی بھی جو کہ ایک معتبر عصری حوالہ ہیں یہی لکھتے ہیں کہ:

"1874ء میں......... انجمن پنجاب نے ایک مشاعرہ قائم کیا تھا۔" (77)

اور یہ حوالہ ڈاکٹر صاحب نے خود بھی دیا ہے ان کا اجلاس کی تحریک اور تائید کے متعلق تو نظریہ درست ہو سکتا ہے لیکن اہتمام میں کسی قسم کا شائبہ نہیں رہ جاتا۔

دوسری غلط فہمی یہ ہے کہ آزاد اس مشاعرے کے بانی تھے۔ ڈاکٹر انور سدید انجمن پنجاب کے ضمن میں لکھتے ہیں کہ:

"آزاد نے ایک اختراع یہ کی کہ جلسہ عام کے اختتام پر روایتی مشاعرے کا اضافہ کر دیا۔" (78)

اصل حقیقت یہ ہے کہ مشاعرے کی بنیاد حکومت پنجاب کے ایماء پر کرنل ہالرائیڈ نے انجمن کے زیر اہتمام رکھی تھی۔ اس مشاعرے سے ان کا مقصد لبرل انداز

کی شاعری کو رواج دینا تھا۔ جس میں قدرتی مناظر پر ایسی نظمیں لکھی اور پڑھی جائیں جو کتابوں میں کام آ سکیں کیونکہ حسن و عشق کے تصورات سے بھرپور شاعری بچوں کے سکولوں میں پڑھائے جانے کے لئے مناسب نہ تھی اس لحاظ سے یہ روایتی مشاعرہ ہرگز نہ تھا۔ اس مقصد کے لیے آزاد سے بہتر کوئی اور شخص اور انجمن پنجاب سے بہتر کوئی اور پلیٹ فارم نہیں تھا۔ آزاد کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اس سرکاری اور دفتری کارروائی کو اپنی صلاحیت سے روایتی اور کلاسیکی شاعری کے خلاف ایک بغاوت کے طور پر استعمال کیا۔ اس مشاعرے میں حصہ لینے والوں میں دیگر لوگوں کے علاوہ حالی بھی تھے۔ انجمن پنجاب اور اس مشاعرے کے زیر اثر حالی کے تنقیدی خیالات کی نشوونما ہوئی جنہوں نے بعدازاں ترقی پا کر مقدمہ شعروشاعری کی صورت اختیار کی۔

آزاد کے یہ کارنامے اور ان کے تنقیدی خیالات اردو ادب میں ایک انقلابی آواز تھی جس کے زیر اثر اردو ادب اور شاعری روایت سے بغاوت کر کے رومانوی دور میں داخل ہوئی' اور اردو ادب کا دامن اتنا وسیع ہو گیا کہ وہ زندگی کی پوری وسعتوں کو اپنے دامن میں سمونے پر قادر ہو گیا لیکن آزاد کے یہ خیالات جدید اردو میں خاصے نظرانداز کیے جاتے رہے ہیں آزاد نے سب سے پہلے شاعری کی ماہیت' نوعیت اس کے اظہار' اس کے مقصود و منتہا' اس کی اثر آفرینی کے سوالات اٹھائے اور عام صداقت کے مقابلے میں تخلیقی صداقت کا تصور پیش کیا انہوں نے تخیل کے عمل کی نشاندہی کی اور فنون لطیفہ میں شاعری کی اہمیت اور انفرادیت کو واضح کیا۔ اس کے علاوہ انہوں نے واضح کیا کہ شاعری اور فن اپنی نوعیت کے لحاظ سے "خیر" کی علامت ہیں اور انہیں اپنے سے علیحدہ کسی دوسرے مقصد کی پابندی ضروری نہیں' آزاد کے یہ خیالات اردو تنقید میں ایک نئی آواز تھے۔ ان کی جدت کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ہمارے بہت سے مغرب پرست نقاد ان کی اہمیت اور نوعیت کا

ادراک تک نہیں کر سکے۔

عبدالحلیم شرر (1860ء -- 1926ء)

جدید اردو ادب کی تاریخ میں شرر ایک منفرد اور مخصوص حیثیت کے حامل ہیں۔ اپنے دور کے اکثر ادبا کی طرح ان کی شخصیت کے بہت سے پہلو تھے۔ وہ مورخ بھی تھے، صحافی بھی، ناول نگار بھی اور مصلح بھی۔ وہ ان ادیبوں اور مصلحین میں سے تھے جنہوں نے اپنے عہد کے زوال اور پس ماندگی کا حل ماضی کی عظمت اور جاہ و جلال کی بازیافت میں محسوس کیا تھا لہٰذا وہ مستقبل کی سرخروئی کی منزل کے لیے ماضی کے راستوں سے پہنچنے کے متمنی تھے۔ ان کی ان خصوصیات کی وجہ سے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے لکھا ہے کہ: "شرر کی شخصیت میں قدامت اور جدت پسندی کا بھی عجیب و غریب امتزاج تھا۔" (79) اردو میں تاریخی ناول کا آغاز ان کے اہم ترین کارناموں میں سے ہے لیکن اس کے علاوہ بھی انہوں نے کئی منفرد کارنامے انجام دیئے۔ انہوں نے اردو مضمون نگاری کو انشائیہ کا رنگ دیا اور رسائل کے صفحوں میں مختلف النوع موضوعات پر لگاتار اور مسلسل انشائیے اور مضامین لکھے انہوں نے جدید اردو نثر کو مقصدیت کے علاوہ ہلکے پھلکے موضوعات اور فوری اور ہنگامی نوعیت کے مسائل کے لیے بلاتکلف استعمال کیا اور اس طرح جدید صحافتی نثر کی داغ بیل ڈالی۔ ان کا ایک منفرد کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے سب سے پہلے اردو میں باقاعدہ نظم معریٰ کی ابتدا کی اور نہ صرف اس کے حق میں مضامین لکھے اور نظری بنیاد پر اس کے فروغ کی وکالت کی بلکہ عملی طور پر "نظم معریٰ" لکھ کر اور ڈرامے میں اس صنف کو استعمال کر کے اس کی مثال بھی قائم کی۔ (80) انہوں نے اردو میں ناول نگاری کے حق میں پرُ دلائل مضامین لکھے اور خود ان کے ناول اسکی پرزور مثال ہیں اس کے علاوہ انہوں نے "شاعری، ادب، تاریخ جغرافیہ معاشرت، تہذیب، تمدن کے

موضوع پر ...... بلا تکان لکھا۔" (81) اور "صحافت اور علم و ادب میں تحقیق و تنقید کا ایک معیار قائم کیا۔" (82)

ہمارے موضوع کے لحاظ سے ہمارے لیے اہم بات یہ ہے کہ شرر نے سر سید تحریک کے عروج کے دور میں جدید ادب، اردو ناول اور نظم معریٰ کے حق میں ایسے مضامین لکھے جو تنقیدی لحاظ سے اہم ہیں، جن میں انہوں نے نئے، جدید اور رومانوی رجحانات کی پرزور وکالت کی ہے اور جنہوں نے ان کی دیگر تحریروں کے ساتھ مل کر اس فضا کو پیدا کرنے اور ان خیالات کو ترویج دینے میں اہم کردار ادا کیا جو بعد ازاں رومانوی تحریک کی بنیاد بنے۔ تاریخ تنقید میں شرر کا یہ کردار ہمیشہ نظر انداز کیا جاتا رہا ہے گو اس بات کے سبھی قائل ہیں کہ "ان کے مزاج میں رومانویت پسندی تھی۔" (83) ڈاکٹر انور سدید بھی اس بات کے قائل ہیں کہ "شرر کی ہیجان پسندی درحقیقت ان کے رومانی مزاج کا بنیادی عنصر ہے۔" (84) اور ان کے ہاں "رومانیت صرف اصناف نثر میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ انہوں نے شاعری کو بھی منقلب کرنے کی کوشش کی۔" (85) اردو ادب و تنقید میں رومانوی انداز کو فروغ دینے کے باعث شرر رومانوی نقادوں کے پیشرو قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ کیونکہ انہوں نے کئی ایسے مباحث کا آغاز کیا جو بعد میں رومانویت پسندوں کے ہاں پسندیدہ قرار پائے۔

شرر کی تنقیدی آرا ان کے مضامین میں اکثر و بیشتر بکھری ہوئی ہیں اور ان میں سے بہت سی عصری مباحث، وقتی تقاضوں اور ہنگامی موضوعات کے لحاظ سے لکھی گئی تھیں۔ لیکن چونکہ یہ تنقیدی نظریات بعد میں اہم قرار پائے اور انہوں نے بہت سے لوگوں کو متاثر کیا لہٰذا ضروری ہے کہ ان کا جائزہ لیا جائے۔

ان کے تنقیدی نظریات میں سب سے پہلے ان کے مقبول عام نظریے کو لیتے ہیں یعنی ناول اور تاریخی ناول سے متعلق ان کی رائے۔ شرر کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ ادب کو کسی بھی مخصوص صنف یا چند اصناف تک محدود رکھنے کے قائل نہ تھے

بلکہ وہ اس بات کے داعی تھے کہ ادیب ہر اس طریقے سے اپنا اظہار کر سکتا ہے۔ جسے وہ مناسب اور ضروری سمجھتا ہے۔ اس کے علاوہ سوسائٹی کو بھی اس کا حق نہیں کہ وہ ادیب پر قدغن بٹھائے اور پابندیاں عائد کرے۔ ان کا یہ نظریہ اکثر و بیشتر اپنے ناولوں کے حق میں لکھتے ہوئے اور ناول کی صنف پر معترضین کا جواب دیتے ہوئے ظاہر ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر وہ زبان میں وسعت کے قائل ہیں اور اس کا دفاع کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جس زبان میں لٹریچر کے جتنے زیادہ مختلف رنگ ہیں اس قدر وہ زبان زیادہ ترقی یافتہ ہے۔" (86)

اس کے بعد وہ مثالیں دے کر اپنے دعویٰ کو مزید مضبوط بناتے ہیں اور اسے ناول کی صنف کی تائید کے لئے دلیل بناتے ہیں کہ:

"ناول اس قسم کا لٹریچر ہے جو انتہا سے زیادہ دلچسپ ہوتا ہے۔" (87)

یہ اقتباس ان کی ناول کے بارے میں بنیادی رائے کو ظاہر کرتا ہے ناول کے لئے دلچسپی بنیادی عنصر ہے۔ لیکن یہی نظریہ ان کے ناول کے تصور کی کمزوری کو واضح کرتا ہے۔ ناول ان کے نزدیک اعلیٰ فنی ساخت اور زندگی کی تعبیر و تفسیر کا نام نہیں ایک ایسی دلچسپ صنف ہے جو پڑھنے والے کی توجہ کھینچ لیتی ہے اور اس طرح ناول نگار کے مخصوص پیغام کے لئے معین و معاون ثابت ہوتی ہے۔ اور شرر کا یہ پیغام اصلاح کا ہے کہ:

"ناول ہی اخلاق کے اصلی مصلح ہو سکتے ہیں۔" (88) اسی سے شرر کا بنیادی تضاد پیدا ہوتا ہے وہ ناول کو دلچسپ بنانا چاہتے ہیں اور یقین رکھتے ہیں کہ یہ:

"دلچسپی بغیر حسن و عشق کے بہت کم آ سکتی ہے۔" (89)

لیکن وہ اخلاق کی اصلاح بھی چاہتے ہیں۔ لہٰذا ان کے ناولوں میں عشق و محبت کا وہ انداز فروغ پاتا ہے جو بعد ازاں عام اردو ناول نگاری کا مقبول انداز بن گیا

یعنی مذہبی، اخلاقی و معاشرتی حدود کے اندر سطحی جذباتیت۔ لہٰذا گہرے انسانی جذبات و احساسات کا تصادم اور کشمکش ان میں جگہ نہ پا سکی۔ ناول کے فن سے متعلق شرر کا تصور اور نظریہ اس حقیقت سے بھی واضح ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے ناولوں کو "رومانس" قرار دیتے ہیں۔ "جن میں اگلے ہم وطن یا ہم مذہب کی اعلیٰ کار گزاریاں دکھائی گئی ہوں۔" (90) ناول ان کے نزدیک محض کہانی ہے وہ داستان اور ناول میں بھی کوئی فرق نہیں سمجھتے۔ اسی لیے وہ ناول کو یورپ کی ایجاد سمجھنے کے بجائے اسے بھی مشرق کی ایجاد قرار دیتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ:

"ناولوں اور ناول نویسی کو فی الحال ہم نے اہل یورپ سے لیا ہے مگر تاریخ بتاتی ہے کہ یہ ہماری قدیم امانت ہے........ ناول کا آغاز خیالی اور طبع زاد قصوں سے ہے۔"(91)

ناول کے فن کے متعلق یہ ابہام ان کے تمام ناولوں کی ساخت میں بھی ہویدا ہے۔ لیکن اس سے اتنا ضرور ہوا کہ اردو ادب میں ناول ایک مقبول عام صنف بن گئی۔

ناول کے تصور کے بارے میں شرر کے ہاں جو ابہام ہے وہ ان کے "نظم معریٰ" کے نظریے میں نظر نہیں آتا۔ نظم معریٰ کے متعلق شرر نہایت وضاحت سے لکھتے ہیں کہ:

"اصل یہ ہے کہ قافیہ وغیرہ کی قیدیں کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہیں۔" (92)

لہٰذا اگر ڈراما یا لوگوں کی گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مشکل درپیش آتی ہے۔ اس لیے شرر نے "نظم معریٰ" (93) کی طرف توجہ دلائی جسے وہ نظم غیر مقفیٰ بھی کہتے ہیں (94) بلکہ انہوں نے اس انداز میں ڈرامہ کا ایک حصہ بھی لکھا۔ (95) جس نے اس انداز کی نظم کے حق اور مخالفت میں بحث و تمحیص کے ایک سلسلے کا آغاز کر دیا۔

جس میں شرر نے زور و شور سے حصہ لیا اور اس کے حق میں مسلسل لکھتے رہے کیونکہ ان کا عقیدہ تھا کہ :

"زمانے کی پیش گوئی ہے کہ اس قسم کی شاعری کو اردو میں رواج ہو گا۔" (96)

شرر کی ناول اور نظم معریٰ کے حق میں وکالت ان کی اس افتاد طبع کا شاخسانہ ہے کہ وہ ادب کا دامن وسیع کرنے کے لیے نئے تجربات اور نئے راستوں کے اختیار کرنے کے حق میں ہمیشہ تیار رہے تھے۔ اپنی صحافیانہ تحریروں اور مسلسل مصروفیات کے باعث انہوں نے ان خیالات کو وسیع طبقے میں پھیلا دیا۔ لیکن ان مسائل اور نظریات کے بارے میں ان کی بصیرت زیادہ گہری اور مطالعہ زیادہ وسیع نہیں تھا۔ لہٰذا اس سلسلے میں وہ اکثر مغالطوں کا شکار بھی رہے۔ مثلاً "نیچرل شاعری" کا تصور ان کے نزدیک "فطری جذبات" کا اظہار ہے اور وہ داغ کے کلام کو اس کی اعلیٰ مثال خیال کرتے تھے۔

"اردو شاعری کی عمر کے ہر دور میں شاعر موجود رہے جو صرف فطری جذبات اور نیچرل مذاق کے ہی دلدادہ تھے، خصوصاً ہمارے فخر ہندوستان شاعر داغ دہلوی ..... " (97) اس طرح گو وہ ڈرامے کے حق میں تھے اور خود بھی ڈرامے لکھے لیکن تھیٹر کی مخالفت کی گو اس کی بنیادی وجہ مذہبی نوعیت کے ڈرامے تھے جو مسلمانوں کی دل آزاری کا سبب تھے۔ (98)

بہر حال شرر کی تحریروں نے عوام الناس میں ایک مخصوص حسیت اور ایک خاص نقطہ نظر کو رائج کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ جس کی بنیاد رومانویت پسندی اور ادبی اصناف میں نئے تجربات تھے گو ان پر ان کی مقصدیت اور اسلام کی سربلندی ثابت کرنے کی خواہش کی گہری چھاپ ہمیشہ موجود رہی۔

"شبلی نعمانی" (1857ء -- 1914ء)

مولانا شبلی نعمانی اردو ادب کی ان شخصیات میں سے ہیں جن کے بارے میں

یہ نہیں کہا جا سکتا کہ نقادوں یا مورخین نے انہیں یا ان کی شخصیت کے کسی پہلو کو نظر انداز کیا ہے' بلکہ انہیں یہ امتیاز حاصل ہے کہ ان کی تحریروں کی اشاعت سے لے کر آج تک ان کی شخصیت' ان کی تخلیقات اور ان کے نظریات مسلسل زیر بحث رہے ہیں اور ان کی تشریح و تعبیر میں اچھا خاصا تنقیدی و تاریخی مواد چھپ چکا ہے۔

اردو ادبی منظر نامے پر شبلی کی یہ مسلسل موجودگی' جہاں ایک طرف ان کی شخصیت کے متنوع اور ہمہ گیر پہلوؤں کی نشاندہی کرتی ہے وہیں وہ اس حقیت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے کہ شبلی کی ذات اور شخصیت برصغیر میں بیسویں صدی کے مسلمانوں کی اس ذہنی کشمکش اور دانشورانہ تضاد کی مظہر ہے جس نے قدیم و جدید کے تصادم' مغربی اور مشرقی اقدار کے ٹکراؤ' قوم پرست اور اسلام پسند سیاست کے تضاد اور کلاسیکی اور رومانوی قدروں کے اختلاف سے جنم لیا اور جس نے تخلیق پاکستان تک ہی مسلمانوں کو باہم تقسیم نہیں کئے رکھا بلکہ اس کے اثرات ابھی تک جاری و ساری ہیں۔ اس تصادم نے برصغیر کے مسلمانوں کی تمام روحانی' ذہنی' سیاسی' سماجی اور دانشورانہ بنیادوں کو متاثر کیا۔ اس کشمکش کا ایک حل جو یقینی طور پر یک طرفہ تھا سر سید نے پیش کیا تھا' شبلی اس حل سے پوری طرح متفق نہ تھے۔ لہٰذا اس کا ایک دوسرا حل --- جو سرسید کے حل سے مختلف ہی نہیں تھا بلکہ مسلمانوں کے مخصوص مسلمات اور رجحانات اس میں زیادہ بہتر جگہ پاتے تھے۔ شبلی کے ہاں نظر آتا ہے اسی لئے اس نے برصغیر کے مسلمانوں میں زیادہ مقبولیت حاصل کی اور شبلی کی شخصیت علمیت اور ان کے انداز تحریر نے اس کو مقبولیت کی زیادہ مستحکم بنیاد فراہم کی۔ اس کشمکش کا ایک اور حل جو زیادہ فیصلہ کن تھا۔ اقبال نے فراہم کیا جس نے سیاسی سطح پر پاکستان کا تصور بہم پہنچایا۔

شبلی کی علمیت کو تمام مورخین اور ناقدین نے تسلیم کیا ہے۔ جس کا خلاصہ

رام بابو سکسینہ کے الفاظ میں یوں پیش کیا جا سکتا ہے۔

"اگر کوئی شخص، ایک شاعر، فلسفی، مورخ، ناقد، ماہر تعلیم، معلم، واعظ، ریفارمر، جریدہ نگار، فقیہہ، محدث، سب کچھ ہو سکتا ہے تو وہ مولانا کی ہی ذات تھی کہ انہوں نے ان سب کمالات مختلفہ اور علوم و فنون متنوع کا اپنی ذات میں اجتماع کر لیا تھا۔" (99)

اس علمیت اور وسعت کمال کی بنیاد شبلی کی طبعی رومانویت پر تھی۔ جو ان کی تحریروں، ان کے نقطہ نظر اور ان کے اسلوب میں جھلکتا نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے نزدیک ان کا ذوق (100) ان کی تحریروں کو دلچسپ بناتا ہے اور ان کا مزاج جمالیاتی اور تاثراتی رویے کی طرف جھکاؤ رکھتا ہے۔ (101) ان کی شخصیت کا یہ جھکاؤ ہی دراصل ان کی زندگی کے اس واقعہ کا اشاریہ ہے جسے مختلف ناقدین نے "شبلی کی حیات معاشقہ" (102) اور شبلی کی رنگین داستان (103) جیسے عنوانات کے تحت قلم بند کیا ہے اور شبلی کے ایک پرجوش دافع سید شہاب الدین جس کی صفائی مندرجہ ذیل الفاظ میں پیش کرتے ہیں:

"مولانا شبلی نرے مولوی نہ تھے' یہ ان کے سب سے گہرے معتقد اور شاگرد رشید مولانا سید سلیمان ندوی کا کہنا ہے۔ خشک مولوی نہ ہونے سے مراد یہ ہے کہ شبلی خوش مذاق تھے۔ شگفتہ مزاج تھے، حس لطیف رکھتے تھے اور جمالیات کے قدر شناس تھے۔" (104)

شبلی کی یہ رومانویت ان کی تنقیدی تحریروں میں بھی جھلکتی نظر آتی ہے۔ ان کی تحریروں نے برصغیر کی ایک وسیع نسل کے ذوق و وجدان کو متاثر کیا اور اس نے تخلیق و تنقید میں رومانوی انداز کو پھیلانے میں اہم کردار ادا کیا۔

شبلی کی تنقیدی تحریروں میں شعرالعجم کی پانچ جلدیں اہم مقام رکھتی ہیں جن میں انہوں نے فارسی شاعری کا تاریخی ارتقا پیش کیا ہے۔ شعرالعجم کی جلد اول کے

آغاز اور جلد چہارم کے باب اول میں انہوں نے شاعری کے بنیادی مسائل اٹھائے ہیں اور بقیہ جلد چہارم اور جلد پنجم میں فارسی شاعری پر تنقید و تبصرہ کیا ہے۔ ان کی دوسری اہم تنقید موازنہ انیس و دبیر ہے جو ان کے تنقیدی نقطہ نظر اور اس کی عملی تشریح کا نمونہ فراہم کرتی ہے۔ ان کی کتاب سوانح مولانا روم اور ان کے مختلف مقالات و مضامین میں بھی ان کے تنقیدی نظریات کے بارے میں کچھ اشارے مل جاتے ہیں۔ ان سب کو بنیاد بنا کر ان کے تنقیدی نظریات کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔

مولانا شبلی نعمانی کے تنقیدی نظریات کا جائزہ لینے سے پہلے یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ان کی انگریزی سے واقفیت واجبی بلکہ نہ ہونے کے برابر تھی لہٰذا ان کو انگریزی نظریات سے آگاہی کے لیے ترجموں کا سہارا لینا پڑتا تھا لیکن مشرقی شاعری اور شعری روایات کے بارے میں ان کی بصیرت اور ذوق نہایت ہی وقیع وسیع اور بلند پایہ تھے۔ یہ دونوں پہلو مل کر ان کے تنقیدی نظریات کی کمزوری بھی ہیں اور طاقت بھی۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے الفاظ میں:

''مغربی ادیبوں کا یہ سب سے بڑا معترض، مغربی ادیبوں کا سب سے بڑا مداح بھی تھا۔'' (105)

شاعری کی حقیقت کے بارے میں شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

''شاعری چونکہ ذاتی اور وجدانی چیز ہے اس لیے اس کی جامع و مانع تعریف چند الفاظ میں نہیں کی جا سکتی۔'' (106)

اس جملے میں شبلی نے شاعری کی تعریف بھی کر دی ہے اور اس کی تعریف کرنے سے لاچاری کا اظہار بھی کیا ہے۔ دراصل یہی انداز ان کی تمام نظریاتی تنقید میں نظر آتا ہے۔ شاعری اور فن شاعری کے بارے میں شبلی کے نظریات واضح نہیں۔ وہ خود بھی ان کے بارے میں سوچ بچار کر کے کسی نتیجے پر نہیں پہنچتے ہیں لہٰذا وہ ایک ایسی حقیقت کو جس کا ان کو ذوق اور وجدان تو ہے لیکن جس کے بارے میں انہوں

نے معروضی لحاظ سے منطقی اور فلسفیانہ طور پر تفحص اور سوچ بچار نہیں کیا مختلف زاویوں اور طریقوں بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس عمل میں انہوں نے انگریزی سے جو معلومات حاصل کی ہیں اور جو زیادہ تر مل اور ہنری لوئیس کے ترجموں تک محدود ہیں ان کو استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور شاعری و فن کے بارے میں اپنے مشرقی ذوق و وجدان کو بھی عمل میں لاتے ہیں لہٰذا اگرچہ وہ کہیں کہیں نہایت بصیرت افروز حقائق کی نشاندہی کرتے ہیں لیکن اکثر اوقات تضاد کا شکار ہو جاتے ہیں اور ان کی تحریر طوالت اور بے ربطی کا منظر بن جاتی ہے گو ان کے اسلوب کی دلکشی اس کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ اس حقیقت کو کلیم الدین احمد نے نہایت ہی غیر ہمدردانہ انداز سے دیکھا ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ:

"شبلی نئی اور پرانی تنقید کے بیچ میں معلق نظر آتے ہیں۔" (107)

لیکن ڈاکٹر سید عبداللہ متوازن اور معروضی انداز سے اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ شبلی کی تنقید میں:

"بعض جگہ اپنی روایت اور مغربی روایت گھل مل نہ سکی۔" (108)

شبلی شاعری کو "ذاتی اور وجدانی" چیز قرار دیتے ہیں جس کی جامع و مانع تعریف چند الفاظ میں نہیں کی جا سکتی۔ لہٰذا وہ سمجھتے ہیں کہ "مختلف طریقوں سے اس کا سمجھانا زیادہ مفید ہو گا کہ ان سب کے مجموعے سے شاعری کا ایک صحیح نقشہ پیش نظر ہو جائے۔" (109) لہٰذا وہ مختلف طریقوں سے شاعری کی حقیقت کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن چونکہ خود وہ اس کے بارے میں واضح نہیں لہٰذا کہیں وہ اپنے تاثرات بیان کر دیتے ہیں اور کہیں دوسروں کے خیالات، اور جگہ جگہ یہ خیالات مختلف اور متنوع ہیں۔ سب سے پہلے وہ ارسطو کی بوطیقا کا حوالہ دیتے ہیں۔ (110) لیکن اس سے کوئی فائدہ نہیں اٹھاتے۔ بلکہ شاعری کی عام مروجہ مشرقی تعریف قلم بند کرتے ہیں:

"کلام موزوں ہو اور متکلم نے بہ ارادہ موزوں کیا ہو۔" (111)

لیکن پھر فوراً ہی اس کو رد کر دیتے ہیں کہ :

"یہ تعریف در حقیقت عامیانہ تعریف ہے۔ آج تو یہ مسئلہ بالکل فیصل ہو چکا ہے بلکہ قدماء کے کلام میں بھی اس کے اشارے بلکہ تصریحات پائی جاتی ہیں کہ شاعری صرف وزن و قافیہ کا نام نہیں۔" (112)

شاعری یقیناً صرف وزن اور قافیہ کا نام نہیں لیکن شبلی نے جو اس مسئلہ کے فیصل ہونے کے بارے میں لکھا ہے اور قدما کی تصریحات کا حوالہ دیا ہے اس کے بارے میں صرف ایک مثال حضرت حسان بن ثابتؓ کے بچے کے بھڑکے کاٹنے کی دی ہے جس میں بچے نے بھڑ کو "مخطّط چادر" سے تشبیہہ دی تھی اور اس سے یہ نتیجہ نکال لیا ہے۔

"چونکہ تشبیہہ عمدہ تھی حسان نے سمجھا بچے میں شاعری کی قابلیت موجود ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اہل عرب کے نزدیک شعر کی اصلی حقیقت کیا تھی۔ (113)"

اس مثال اور نتیجہ میں کئی غلطیاں پوشیدہ ہیں محض "شاعری کی قابلیت اور اصلی شاعری" میں بہت فرق ہے۔ دوسرے ایک بچے کے واقعے سے پورے عرب کی شاعری پر فیصلہ صادر کرنا تنقیدی لحاظ سے درست نہیں تیسرے کیا اہل عرب شاعری کی اصل حقیقت تشبیہہ دینے کو ہی خیال کرتے تھے؟ اس کے فوراً ہی بعد شبلی شعرائے فارسی کے حوالے سے بیان کرتے ہیں کہ :

"شاعری دراصل تخیل کا نام تھا۔" (114)

اس سلسلے میں نظامی عروضی سمرقندی کا حوالہ دیتے ہیں لیکن اسی صفحے پر فوراً بعد یورپ کے نکتہ سنجوں کے حوالے سے "مل" کے مضمون کا خلاصہ دینے لگتے ہیں اور شاعری کے اثر کے حوالے سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں :

"جو چیز ـــ جذبات و احساسات کو برانگیختہ کر سکتی ہے۔ وہی شاعری ہے۔"(115)

لیکن اس کو بھی تھوڑی دیر بحث و تمحیص کے بعد تبدیل کرتے ہیں اور "مل" کے حوالے سے یہ تعریف دیتے ہیں:

"شاعری کی تعریف منطقی طور پر کرنا چاہیں تو یوں کہیں گے کہ "جو کلام اس قسم کا ہو گا کہ اس سے جذبات انسانی برانگیختہ ہوں اور اس کا مخاطب حاضرین نہ ہوں بلکہ انسان خود اپنا آپ مخاطب ہو' اس کا نام شاعری ہے۔" (116)

لیکن شبلی "مل" کی اس تعریف کو بھی تنگ دامن خیال کرتے ہیں اور ارسطو کا حوالہ دیتے ہیں کہ:

"شعر (جیسا کہ ارسطو کا مذہب ہے) ایک قسم کی مصوری اور نقالی ہے۔"(117)

ارسطو کے اس نظریے کی تشریح کرتے ہوئے شبلی لکھتے ہیں:

"کسی چیز کا بیان جب اس طرح کیا جائے کہ اس شے کی اصل تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جائے تو اس پر شعر کی تعریف صادق آئے گی۔" (118)

لیکن چونکہ اس تعریف میں صرف نقل کا عنصر ہے' اثر کا نہیں لہٰذا شبلی پھر اس کو تبدیل کر دیتے ہیں:

"جو شخص واقعات اور مظاہر قدرت سے اور لوگوں کی بہ نسبت زیادہ متاثر ہو اور اس اثر کو الفاظ کے ذریعے سے پورا پورا ظاہر کر سکتا ہو وہی شاعر ہے۔" (119)

اس تعریف میں چونکہ "وزن" کی قید نہیں ہے۔ لہٰذا شبلی اس کے فوراً" ہی بعد اس میں مزید ترمیم کر دیتے ہیں:

"شعر بھی ایک خاص حالت کا نام ہے۔ شاعر کی طبیعت پر رنج یا خوشی' یا غصہ یا استعجاب کے طاری ہونے کے وقت ایک خاص اثر پڑتا ہے اور یہ اثر موزوں الفاظ کے ذریعے سے ظاہر ہوتا ہے۔ اسی کا نام شاعری ہے۔" (120)

یہاں شبلی نے شاعری کی تعریف میں "شاعر کے جذبات کے موزوں اظہار" دونوں کو شامل کر دیا ہے لیکن اگلے ہی پیراگراف میں اس کو مزید وسعت دے دیتے ہیں۔

"شعر الفاظ، وزن، نغمہ اور رقص کے مجموعے کا نام ہے۔" (121)

شبلی کی بیان کردہ یہ تعریفیں شعرالعجم حصہ اول سے لی گئی ہیں شعرالعجم حصہ چہارم باب اول میں یہی خیالات مزید تشریح و تفسیر کے ساتھ بیان کئے گئے ہیں جس میں وہ دوسرے مباحث بھی لے آئے ہیں۔ جن سے مزید الجھن اور گنجلک پیدا ہو جاتی ہے۔ ان میں خاص طور پر ان کا نظریہ "ادراک اور احساس" قابل ذکر ہے۔ چونکہ وہ اپنے نظریہ شاعری کو اسی پر استوار کرتے ہیں لہٰذا اس کا ذکر ضروری ہے۔

"خدا نے انسان کو مختلف اعضا اور مختلف قوتیں دی ہیں .... ان میں سے دو قوتیں تمام افعال اور ارادات کا سرچشمہ 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 و فنون اسی کے نتائج عمل ہیں۔"

"احساس کا کام کسی چیز کا ادراک کرنا، یا کسی مسئلے کا حل کرنا، یا کسی بات پر غور کرنا اور سوچنا نہیں۔ اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی واقعہ پیش آتا ہے تو وہ متاثر ہو جاتا 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۔" (122)

شبلی کی دیگر تعریفوں کی طرح شعر و شاعری کی یہ تعریف بھی نامکمل ہے۔ اسی وجہ سے کلیم الدین احمد نے ان پر شدید اعتراض کئے ہیں۔ (123) دراصل احساس اور ادراک کی جو تقسیم شبلی نے کی ہے وہ درست نہیں بلکہ جب وہ بعد ازاں "تخیل کی بحث شروع کرتے ہیں تو خود ہی تضاد کا شکار ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک طرف تو شاعری کو

تخیل قرار دیتے ہیں اور دوسری طرف تخیل کو فلسفہ اور ایجاد و اکتساب کے لئے بھی ضروری قرار دیتے ہیں جبکہ ادراک اور احساس کی تقسیم میں وہ ان دونوں انسانی خصوصیات کو جدا جدا تصور کرتے ہیں۔ اگر تخیل، ادراک اور احساس دونوں میں مشترک ہوا تو پھر شاعری کو فلسفہ و سائنس سے جدا کرنے والی اصل شے "وزن" ہوئی۔؟ اور اس نظریہ کو وہ پہلے ہی رد کر چکے ہیں۔

دراصل حقیقت یہ ہے کہ شبلی نے شاعری اور شعر کے بارے میں جو کچھ بھی لکھا ہے وہ ان کے انگریزی کے تشنہ مطالعہ، مشرقی ادب کے وسیع ذوق اور خود ان کی رومانوی طبیعت کے تقاضوں کی پیدوار ہے۔ ان کی طبیعت میں یہ تمام اجزاء صحیح معنوں میں گھل مل نہ سکے تھے۔ جس کی وجہ سے ان تحریروں میں تضادات پیدا ہوئے۔ لیکن ان کی تنقیدی تحریروں میں نظریاتی تضادات کے باوجود ذوق اور بصیرت کے گہرے اشارے پائے جاتے ہیں۔ ان کی تعریفیں منطقی اور فلسفیانہ اعتبار سے درست نہیں، متضاد بھی ہیں لیکن ذوقی اور وجدانی سطح پر قاری اور طالب علم کو ضرور ایک بصیرت اور راہنمائی دیتی ہیں۔ اسی لیے شبلی کے بعد آنے والی نسلوں نے ان کو اپنا راہنما بنایا اور اسی وجہ سے اردو تنقید میں، خاص کر "رومانوی" تنقید میں خلط مبحث پیدا ہوا۔ کیونکہ ان کے بعد آنے والے زیادہ تر نقادوں کی بنیاد ایسی ہی تحریریں تھی جو خود ہی تشنہ اور نامکمل تھیں۔ جو وجدانی اور ذوقی راہنمائی تو کرتی تھیں لیکن منطقی، علمی اور فلسفیانہ سطح پر کوئی مضبوط بنیاد فراہم نہیں کرتی تھیں۔ مہدی افادی کے اس اقتباس سے شعرالعجم کا اثر اور اس اثر کی وسعت اور گہرائی واضح ہو جاتی ہے۔

"شعرالعجم تنقید عالیہ (ہائی کرٹسزم) کا بہتر سے بہتر نمونہ ہے...... صرف اردو لٹریچر میں نہیں بلکہ مشرق کی کسی زبان میں بھی اس پایہ کی تصنیف موجود نہیں۔"

(125)'(124)

شعرالعجم کے نظریاتی اختلافات اور تضادات کو کلیم الدین احمد (126) اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے (127) نہایت وضاحت سے بیان کیا ہے اور اس کی تاریخی غلطیوں کا حافظ محمود شیرانی نے تنقید شعرالعجم (128) میں نہایت تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔ اس کے باوجود بھی اگر رومانوی نقادوں کے نزدیک یہ ان کا صحیفہ رہی ہے تو جہاں ایک طرف یہ شعرا العجم کی اثر آفرینی کو واضح کرتی ہے دوسری طرف اردو رومانوی تنقید کی فکری و فنی بصیرت اور گہرائی پر بھی ایک تبصرہ ہے۔

شاعری کے دیگر مباحث میں بھی شبلی قدیم اور جدید کے درمیان ہی نظر آتے ہیں لیکن وہ رومانویت کے بنیادی مباحث کو آزاد کی نسبت زیادہ وسعت سے اٹھاتے ہیں۔ وہ شاعری اور دیگر فنون کی مماثلت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں لیکن شاعری کی وسعت کے قائل ہیں:

"جو چیزیں دل پر اثر کرتی ہیں بہت سی ہیں مثلاً موسیقی، مصوری، صنعت گری وغیرہ لیکن شاعری کی اثر انگیزی سب سے زیادہ وسیع ہے۔" (129)

لیکن یہاں بھی وہ اس وسعت کی بنیاد کے بارے میں واضح نہیں اور فنون کے "ذریعہ" اور شاعری کے اثر" کو باہم الجھا دیتے ہیں اور یہ نظرانداز کر دیتے ہیں کہ موسیقی کی طرح شاعری بھی قوت سامعہ کی محتاج ہے۔ فرق ان کے ذریعے میں ہے۔ موسیقی کا ذریعہ "لے' یا' سر" ہے اور شاعری کا "لفظ۔"

اس طرح ان کا "شاعری" اور "افسانہ نگاری" کا فرق بھی زیادہ مستحکم بنیادوں پر استوار نہیں ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"حقیقت یہ ہے کہ افسانہ اسی حد تک افسانہ ہے جہاں تک اس میں خارجی واقعات اور زندگی کی تصویر ہوتی ہے۔ جہاں سے اندرونی جذبات و احساسات شروع ہوتے میں وہاں شاعری کی سرحد آجاتی ہے۔" (130)

یہ فرق نہایت مبہم اور غیر واضح ہے۔ شاعری اور افسانہ میں خارجی واقعات

اور داخلی جذبات کا فرق نہیں۔ بلکہ مواد اور ہیئت کا فرق ہے۔ لیکن شبلی مواد اور ہیئت کے فرق کو واضح نہیں کرتے ہیں۔

اسی طرح انہوں نے "تاریخ اور شعر" کا فرق (131) ایک مثال کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی ہے اور سچائی اور عمومیت کی بحث کو مزید الجھا دیا ہے۔ تاریخ اور شاعری کے فرق کی بحث کو ارسطو نے عمومی سچائی اور تاریخی سچائی کی بحث کی بنیاد بنایا تھا جس میں آزاد نے یہ تبدیلی کی کہ ادب میں "تخلیقی سچائی" کے تصور کا اظہار کیا گو آزاد نے "تخلیقی سچائی" کی ترکیب استعمال نہیں کی لیکن اشارہ ضرور دیا۔ شبلی کے ہاں یہ گہری بصیرت افروز بحث محض شیر کے دیکھنے سے جذبات کے برانگیختہ ہونے اور شیر پر لیکچر تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔

شاعری اور خطابت پر بحث کرتے ہوئے شبلی شعر کی اثر آفرینی کی بحث میں ایک نئے پہلو کو داخل کرتے ہیں جہاں وہ شاعری کی اصلیت کی بحث میں شاعری کو اس کی اثر آفرینی سے پہچاننے کے داعی ہیں اور وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "شاعر کو دوسرے سے غرض نہیں ہوتی۔" (132)

یہاں وہ فن برائے فن کے نظریے کے قریب نظر آتے ہیں کہ شاعر کا مقصد دوسروں کو متاثر کرنا نہیں صرف اپنا اظہار ہے لیکن یہاں بھی وہ بحث کو تشنہ چھوڑ دیتے ہیں اور صرف یہ کہنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ "اصلی شاعر وہی ہے جس کو سامعین سے کچھ غرض نہ ہو۔" (133)

اگرچہ بعدازاں اس میں بھی وہ تضاد کا شکار ہو جاتے ہیں جب وہ اس بات کا دعویٰ کرتے ہیں کہ شاعری سے بڑے بڑے کام لیے جا سکتے ہیں۔

"شعر ایک قوت ہے جس سے بڑے بڑے کام لئے جا سکتے ہیں بشرطیکہ اس کا استعمال صحیح طور سے کیا جائے۔" (134)

شبلی نے شاعری کے اصلی عناصر کی بحث میں بہت طوالت سے کام لیا ہے۔

ان کے نزدیک شاعری کے اصل عناصر دو ہیں۔ محاکات اور تخیل۔

"حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے محاکات اور تخیل۔ ان میں سے ایک بات بھی پائی جائے تو شعر، شعر کہلانے کا مستحق ہو گا۔"(135)

یہاں بھی شبلی تضاد اور الجھن کا شکار ہو گئے ہیں اور ایک ایسا دعویٰ کیا ہے جس کا کوئی ثبوت نہیں۔ محاکات اور تخیل تو افسانوی ادب میں بھی پائے جا سکتے ہیں تو پھر باقی اصناف ادب اور شاعری کا فرق کیسے ہو، دوسرے اگر اوپر کی دونوں چیزوں کا شعر میں ہونا ضروری نہیں صرف کسی ایک شے سے شعر شعر ہو گا تو پھر دونوں ہی شاعری کے اصلی عناصر نہ ہوئیں۔ تیسرے شبلی محاکات اور تخیل کی تعریف اور ان کے باہمی تعلق کے متعلق بھی واضح نہیں ہیں گو وہ نہایت طوالت سے ان پر بحث کرتے ہیں اور اکثر مقامات پر ان کی نہایت موثر تشریح کرتے ہیں لیکن صحیح تعریف نہیں کر سکے۔ محاکات سے کبھی امیجری مراد لیتے ہیں، کبھی محض تشبیہہ اور استعارے کا عمل کبھی وہ اس سے تخلیقی تجربہ کو اپنی پوری واقعیت سے عمل پیرا کرنے کے عمل کو مراد لیتے ہیں اور کبھی محض خارجی تصویر کشی، اسی طرح وہ تخیل کو ایسی صلاحیت قرار دیتے ہیں جو "ایسی تصویر کھینچتا ہے جو اصل سے آب و تاب اور حسن و جمال میں بڑھ جاتی ہے۔" (136) اور ساتھ ہی ہنری لوئیس کی تعریف درج کر دیتے ہیں کہ:

"وہ قوت جس کا یہ کام ہے کہ ان اشیا کو جو مرئی نہیں ہیں یا جو ہمارے حواس کی کمی کی وجہ سے ہم کو نظر نہیں آتیں ہماری نظر کے سامنے کر دے۔" (137)

لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ:

"یہ تعریف پوری جامع اور مانع نہیں اور حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی چیزوں کی منطقی جامع اور مانع تعریف ہو بھی نہیں سکتی۔" (138)

اس پر بھی شبلی مطمئن نہیں اور یہ اعلان کرتے ہیں:

"تخیل دراصل قوت اختراع کا نام ہے۔" (139)

یہ تمام بیانات اس بات کو واضح کرتے ہیں کہ شبلی خود بھی تخیل کے بارے میں واضح نہیں ہیں۔ اس کے بعد وہ نہایت تفصیل سے محاکات اور تخیل اور ان کے عمل کی وضاحت کرتے ہیں۔ لیکن دلچسپ صورت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ خود بھی اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

"حقیقت یہ ہے شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ محاکات میں جو جان آتی ہے تخیل ہی سے آئی ہے ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں۔" (140)

یہاں شبلی اس حقیقت پر پہنچ جاتے ہیں کہ دراصل محاکات کا عمل بھی تخیل کے عمل کا مرہون منت ہے۔ اور تخیل اپنا اظہار محاکات کے ذریعے کرتا ہے۔

شبلی تخیل کی تخلیقی صلاحیت پر زور دینے والے سب سے پہلے نقاد ہیں شاعری کی بنیاد تخیل اور اس کی تخلیقی پیکر تراشی پر رکھ کر انہوں نے شاعری کو کلاسیکی خارجی بندھنوں سے آزاد کر کے اندرونی اور داخلی انسانی سوتوں کے قریب تر لانے کی کوشش کی۔ اس طرح ان کی دوسری مباحث نے بھی شاعری کی نوعیت، ماہیت وغیرہ کے بارے میں بہت سے سوالات پہلی دفعہ اٹھائے۔

شعرالعجم کے باقی حصے شبلی کے ذوق اور وسیع مطالعہ کا ثبوت ہیں جنہوں نے برصغیر کے تنقیدی ذوق پر اپنا اثر چھوڑا۔

موازنہ انیس و دبیر میں بھی ان کے اسی نقطہ نظر کی ترجمانی نظر آتی ہے۔ موازنہ میں انہوں نے انیس کو جن خصوصیات کی بنیاد پر دبیر پر ترجیح دی وہ کلام کی فصاحت و بلاغت روز مرہ اور محاورہ کا استعمال، مناظر کی تصویر کشی اور جذبات و احساسات کی صحیح ترجمانی کے ایسے معیار تھے جو رومانوی معیار ادب کے قریب تر تھے۔ اس کے برعکس دبیر کے کلام پر انہوں جو اعتراضات کئے وہ دبیر کی بلند خیالی، دقت کلام، دور از حقیقت بیانات اور صنائع لفظی و معنوی کی بنیاد پر تھے اور یہ تمام باتیں کلاسیکی معیاروں کی نشاندہی کرتی ہیں اگرچہ اب بعد کی تنقید سے شبلی کی انیس کی

طرف داری کا انداز واضح ہو چکا ہے اور سید عابد علی عابد نے بھی نہایت تفصیل سے ان مغالطوں کی نشاندہی کی ہے جس میں شبلی نے مابعد کی اردو تنقید کو مبتلا کر دیا۔ (141) لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ موازنہ نے اس نئے ذوق شعرو ادب کو ترویج دینے میں اہم کردار ادا کیا جس کی بنیاد سلیس و سادہ طرز ادا، فطری انداز، مناظر قدرت کی تصویر کشی اور قومی و ملی موضوعات کا انتخاب تھا۔

شبلی کی تنقیدات نے اردو میں رومانوی تنقید کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس رومانوی تنقید کے کم تر نظری اور فنی معیار کی ایک وجہ شبلی کے ہاں ان خصوصیات کی کمی ہے۔ شبلی کا سب سے اہم کارنامہ شعرو ادب کے ذوق و وجدان کا فروغ اور اسلوب کی دلکشی تھا جس کی بنیاد آزاد نے رکھی تھی اور جو رومانوی تنقید نگاروں کا خاص اسلوب بنا رہا۔

حصہ سوم

اردو تنقید کا رومانوی دبستان

باب ششم

اردو میں رومانوی تنقید کے علم بردار... (۱)

بیسویں صدی کا آغاز اردو میں رومانوی تحریک کے آغاز و عروج کا دور ثابت ہوا۔ سر سید اور دوسرے مغربیت پسندوں نے جنگ آزادی 1857ء کے بعد تعلیمی میدان میں جس مہم کا آغاز کیا تھا انیسویں صدی کے اختتام تک اس کے اثرات برصغیر کے معاشرے میں نمودار ہونا شروع ہو گئے تھے۔ انگریزی تعلیم اور مغربی تحریکوں کا اثر، انگریزی ادب اور دیگر علوم کا مطالعہ، جدید خیالات و رجحانات کا فروغ اور وسیع تر دنیا خاص کر یورپی ذرائع ابلاغ و اطلاعات اور نظریات تک برصغیر کے تعیم یافتہ طبقے کی رسائی اور سائنس اور علوم جدیدہ کے فروغ نے ہندوستانی معاشرے اور یہاں کے دانشور طبقے کے نقطہ نظر اور فکر و شعور میں بنیادی تبدیلیوں کو جنم دیا تھا، جس کے باعث ہندوستان کے منجمد اور ساکن معاشرے میں تغیر اور انقلاب کے آثار اور تحریکیں پیدا ہونا شروع ہوئیں۔ ان میں اہم ترین تحریک "رومانوی تحریک" تھی جس نے تخلیقی ادب کے علاوہ اردو تنقید کو بھی متاثر کیا، جدید رومانوی تنقید کے اولین آثار محمد حسین آزاد کی تنقیدی تحریروں، شرر کے مضامین اور صحافیانہ تحریروں اور شبلی کی تاریخی و تنقیدی نگارشات میں نظر آتے ہیں جنھوں نے اس نئے انداز نظر، فکری و ذہنی آزادی کی اس نئی روایت، اور اس نئی "حسیت" یا طرز احساس کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا۔ رومانویت صرف ادبی طرز تحریر ہی نہیں بلکہ زندگی اور ادب کو اپنی پوری وسعت میں دیکھنے، محسوس کرنے، برتنے اور جانچنے کا طریق بھی ثابت ہوئی۔ تخلیقی میدان میں "رومانویت" کی تحریک اردو ادب میں ایک انقلابی تحریک تھی۔ اس کے اثر سے اردو ادب نے اپنے کلاسیکی بندھنوں اور پابندیوں سے آزادی کا سفر شروع کیا۔ موضوعات اور مواد کی لامحدود وسعت، ہیئت کی پابندیوں اور

سانچوں سے بغاوت کا آغاز، فنی اظہار اور تخلیقی عمل میں تخیل کی اہمیت، فنکار اور ادیب کی وھبی اور انفرادی خلاق صلاحیت کا اظہار اور اعلان، فطرت اور فن میں ایک قریبی نامیاتی تعلق اور ہم آہنگی کا احساس اور تخلیقی تجربے کے اظہار و ابلاغ میں محاکات اور پیکر تراشی کے عمل کے شعور نے اردو کے تخلیقی ادب کی کایا پلٹ دی اور اردو ادب میں اس قدر گہری اور دور رس تبدیلیاں شروع ہوئیں جو ابھی تک جاری ہیں حقیقت یہ ہے کہ رومانوی تحریک نے اردو ادب کو ادبی لڑکپن سے نکال کر تخلیقی بلوغت میں داخل کیا اور اس کو اس قابل بنایا کہ وہ زندگی کو اپنی پوری پیچیدگیوں، آب و تاب، مسائل اور تضادات کے ساتھ موضوع بنا سکے۔ یہ رومانوی تحریک ہی کا اثر تھا جس کے تحت اردو ادب، جس میں محبوب کی جنسی صنف تک کا اظہار حرف ناگفتہ تھا، تمام تر تخلیقی سچائیوں اور حقائق و مسائل کے اظہار و ابلاغ پر قادر ہو گیا۔

اردو میں رومانوی تحریک کا زیادہ زور "تخلیقِ ادب" پر تھا لہٰذا تنقیدی میدان میں بھی رومانوی نقادوں کے ہاں تخلیقی انداز چھایا رہا۔ اس کا ایک اثر یہ ہوا کہ ان کے ہاں عموماً" نقد و نظر کی وہ گہرائی اور فنی و ادبی مسائل کا وہ ادراک اور شعور نظر نہیں آتا جو انگریزی اور جرمن رومانوی نقادوں کا نمایاں انداز رہا ہے اور اردو میں جس کی ایک نمایاں مثال آزاد کا مضمون "نظم اور کلام موزوں کے بارے میں خیالات" ہے (1) شبلی کے ہاں بھی تنقیدی و فنی مسائل کا شعور جا بجا نظر آتا ہے اور انہوں نے اسے شعرالعجم کے حصہ اول و حصہ چہارم میں خاص طور پر اپنا موضوع بنایا (2) لیکن بعد کے نقادوں کے ہاں اس کا معیار بڑھتا ہوا نظر نہیں آتا۔ اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ دانشورانہ گہرائی تخلیقی رجحان کے نیچے دب کر رہ گئی۔

اردو کی رومانوی تحریک کے نقادوں کو تین بڑے گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ان میں اولین نقاد وہ ہیں جن کی ادبی و دانشورانہ نشوونما کلاسیکی روایات میں ہوئی اور انہوں نے نئے رومانوی رجحانات کو قبول تو کیا لیکن ذہنی طور پر ان کے ہاں

رومانویت ایک شعوری اور ادبی کاوش کے طور پر جھلکتی نظر آتی ہے۔ اس گروہ کی نمایاں مثال مہدی افادی کے ہیں۔ رومانوی نقادوں کا دوسرا گروہ وہ ہے جن کے ہاں رومانویت صرف ایک ذہنی تحریک ہی نہیں بلکہ ان کی شخصیت کے فکری، جذباتی، جمالیاتی اور تخلیقی تمام پہلوؤں پر حاوی ہے اور ان کا سوچنے لکھنے، بلکہ زندگی گزارنے کا انداز تک رومانوی ہے۔ ان میں نیاز فتح پوری اور مولانا صلاح الدین کے نام نمایاں ہیں۔ رومانوی نقادوں کا تیسرا گروہ وہ ہے جو رومانویت کے عروج کے دور میں ظاہر ہوا اور جس نے اپنی تنقیدی و تخلیقی زندگی کا آغاز رومانوی انداز میں کیا ان میں کچھ تو خالص رومانوی رہے جیسے فراق گھورکھپوری اور کچھ پر دوسرے اثرات غالب آ گئے جیسے مجنوں گور کھپوری اور عبدالماجد دریا بادی۔ مجنوں نے اگرچہ آخر میں ترقی پسند اثرات بھی قبول کئے لیکن اس کے باوجود وہ رومانوی نقاد ہی رہے۔ علاوہ ازیں ترقی پسندی کی بنیاد بھی رومانوی بغاوت کا ہی ایک رویہ تھا۔ رومانوی نقادوں کی اہم خاصیت یہ بھی ہے کہ ان کی ادبی کاوشیں صرف تنقید تک ہی محدود نہ تھیں بلکہ تنقید ان کی تخلیقی زندگی کا محض ایک حصہ تھا۔ رومانویت کی موجِ بے کراں ان کی مجموعی ادبی زندگی، ان کے نقطہ نظر اور انداز فکر کو محیط تھی۔ لہٰذا ان کا مطالعہ کرتے وقت گو ہمارا خاص مقصد ان کی تنقیدی تحریروں کا جائزہ لینا ہو گا لیکن اس کے ساتھ ان کی پوری ادبی شخصیت کو سامنے رکھنا پڑے گا۔ لیکن رومانوی تحریک میں شامل اور اس سے متعلق نقادوں کا مطالعہ اس شخصیت کے عصری و فنی شعور اور تنقیدی جائزے سے ہی شروع کیا جا سکتا ہے جس نے اس تحریک کو نقطہ آغاز فراہم کیا یعنی رسالہ "مخزن" کے بانی و مدیر شیخ عبدالقادر:

شیخ عبدالقادر (1875ء -- 1950ء)

باب سوم میں اردو ادب میں رومانوی تحریک کے اسباب و آغاز سے بحث کرتے ہوئے ہم نے شیخ عبدالقادر کے اپریل 1901ء میں رسالہ مخزن کے اجرا کو رسمی

طور پر اس تحریک کا نقطہ آغاز قرار دیا تھا۔ شیخ عبدالقادر کا یہ اقدام اس نئی فنی و ادبی حسیت اور شعور کے لئے جو اس وقت کے ہندوستان کے تہذیبی معاشرتی اور تعلیمی بطن میں پرورش پا رہے تھے۔ "بیک وقت ایک محرک، ترجمان، پیام بر، علمبردار اور مشعل بردار ثابت ہوا۔" جس نے بالاخر بیسویں صدی میں اردو ادب کی کایا پلٹ دی اور اسے قرون وسطٰی کی منزل سے نکال کر جدید دور میں داخل کر دیا۔

اس عظیم ذہنی، فنی، ادبی اور معاشرتی انقلاب کی بنیاد رومانویت پر تھی جسے فروغ دینے میں شیخ عبدالقادر کے عصری اور ادبی شعور نے اہم کردار ادا کیا۔ شیخ عبدالقادر کے اس عصری اور ادبی شعور کا اظہار اور سراغ ان کے تنقیدی و ادبی مضامین، تبصروں اور تقاریر میں جابجا ملتا ہے۔ ان کے یہ مضامین بڑی باقاعدگی سے ان کے رسالے "مخزن" میں شائع ہوتے تھے۔ اس کے علاوہ دیگر رسالوں، ادبی دنیا، ہمایوں، افکار نو، نگار وغیرہ میں بھی شائع ہوتے رہے۔ محمد حنیف شاہد کے مطابق ان کے "اپنے رسالے مخزن میں چھپنے والے مضامین کی تعداد 130 ہے اور شیخ عبدالقادر نے اردو زبان و ادب پر جو مضامین و مقالات لکھے وہ مجموعی طور پر دو سو سے زیادہ ہیں۔" (3) اور ان کا کل تحریری مواد چار پانچ ہزار صفحات پر مشتمل ہے۔ (4) جن میں مقالات و مضامین کے علاوہ مکاتیب خطبات اور مختلف کتابوں کے مقدمات بھی شامل ہیں۔ (5) ان کے لکھے ہوئے مقدمات میں اردو کی دو عہد ساز کتابوں اقبال کی بانگ درا کا دیباچہ اور حفیظ جالندھری کی شاہ نامہ اسلام کی تقریب بھی شامل ہیں، ان تمام تحریروں میں ان کے تنقیدی خیالات و تصورات کا ایک وسیع مجموعہ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے انگریزی میں لکھے گئے مضامین اور ان کی انگریزی کتاب "Famous Urdu Poets and Writers" بھی ان کے اردو زبان و ادب کے متعلق خیالات کے بارے میں معلومات فراہم کرتے ہیں۔ ان تمام تحریروں نے اردو ادب کے بارے میں ان کے تنقیدی نقطہ نظر کو پھیلانے کا کام سرانجام دیا جو پچاس سال سے زیادہ عرصہ پر

پھیلا ہوا ہے۔ محمد حسین آزاد نے لاہور میں بیٹھ کر ایک نئے ادبی شعور اور دبستان کی بنیاد رکھی تھی جس کو لاہور کے علمی و ادبی حلقوں اور اداروں نے آگے بڑھایا اور جسے عبدالقادر اور ان کے رفقاء نے بیسویں صدی کے آغاز میں ایک تحریک کی شکل دے دی، ڈاکٹر انور سدید کے مطابق "پنجاب میں تخیلی بلند فکری کا جو بیج محمد حسین آزاد نے بکھیرا تھا اسے شجر سایہ دار کی صورت شیخ عبدالقادر نے دی۔" (6)

شیخ عبدالقادر کی ادبی اور تاریخی حیثیت کو دیگر مورخ اور نقاد بھی تسلیم کرتے ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے نزدیک "اردو ادب کے محسن کی حیثیت سے ان کا ایک خاص مرتبہ ہے۔" (7) اور "ان کو اردو ادب سے محبت ہی نہیں عشق ہے۔" (8) مولوی عبدالحق کے خیال میں "وہ اردو ادب کے اعلیٰ درجے کے ادیب اور نقاد تھے۔" (9) ڈاکٹر سید عبداللہ رومانوی تحریک کو بیسویں صدی کی "زور دار ادبی و فکری تحریک" (10) خیال کرتے ہیں "جس میں سب سے پہلے عبدالقادر اور ان کے ادبی مجلّہ مخزن کا نام آتا ہے جس سے اس زمانے کے سب ادیب متاثر ہوئے۔" (11)

ان اقتباسات سے شیخ عبدالقادر کی اردو ادب سے محبت اور ان کی ادبی خدمات کا عمومی پتہ تو چلتا ہے لیکن ان کی تنقیدی حیثیت کا کچھ اندازہ نہیں ہوتا بلکہ اس بارے میں خاموشی منفی تاثر دیتی ہے یہاں تک کہ ڈاکٹر عبادت بریلوی ان کی تنقیدی حیثیت کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے بلکہ لکھتے ہیں کہ "ان کی تنقید کسی خاص نقطہ نظر کے ماتحت نہیں ہوتی" (12) اور یہ کہ "سر عبدالقادر نے تنقید کے اصول پر کہیں بحث نہیں کی ہے۔" (13)

تنقید میں عبدالقادر کے نقطہ نظر سے ہم بعد میں بحث کریں گے۔ یہاں اتنا ہی کہہ دینا کافی ہے کہ ادب و ادبی شعور میں اتنے وسیع اور ہمہ گیر انقلاب کو مہمیز دینا جو عبدالقادر کا خاص کارنامہ ہے، بغیر کسی نقطہ نظر کے ممکن نہیں ہے اور یہ نقطہ نظر ان کی تحریروں میں جابجا ملتا ہے۔ رہی اصول تنقید پر بحث تو ڈاکٹر عبادت بریلوی خود

ہی پہلے لکھ چکے ہیں کہ "ان کے بعض مضامین تنقید پر بھی ہیں۔" (14) دراصل "فن تنقید" کی اصطلاح ایک طرح سے سب سے پہلے عبدالقادر نے ہی باقاعدہ طور پر ادبی تنقید کے لئے استعمال کی ہے۔ (15)

شیخ عبدالقادر کی تنقید کی صحیح تفہیم کے لئے ہمیں ان کے عہد، ان کی شخصیت، ان کی اردو زبان و ادب سے محبت، اردو ادیبوں اور شاعروں سے ان کے لگاؤ، ان کا تعلیمی پس منظر، ان کے پیشہ اور کاروبار زندگی کو سامنے رکھنا پڑے گا۔ شیخ عبدالقادر انگریزی زبان و ادب سے بہرہ مند ہی نہ تھے بلکہ انہوں نے اپنی عملی زندگی کا آغاز ایک انگریزی اخبار "پنجاب آبزرور" کی سب ایڈیٹری سے کیا جس کے وہ بعد ازاں ایڈیٹر بن گئے۔ لہٰذا مغربی ادب سے واقفیت، عصری رجحانات سے آگاہی اور صحافتی نقطہ نظر، یہ تین عناصر ان کی فنی و ادبی افتاد طبع کی بنیاد تھے اور ان سب کی تہہ میں ان کا جذبہ قوم پرستی اور اردو ادب سے محبت ان کو مہمیز اور تحریک مہیا کرتا تھا یہ تمام عناصر ایسے تھے جنھوں نے بعد ازاں ان کی ساری زندگی میں۔ جب وہ بیرسٹر، جج اور حکومت و عدلیہ کے اعلیٰ عہدوں پر سرفراز رہے۔ ان کے ادبی و فنی نقطہ نظر کو بنیاد مہیا کی۔

ان تمام عناصر سے ان کی تنقید کی اساس استوار ہوتی ہے اور اس فنی و ادبی شعور اور نقطہ نظر کا اظہار "مخزن" کی اولیں اشاعت سے ہی ہو جاتا ہے جس میں وہ "مخزن" کے اجرا کے مقاصد بیان کرتے ہیں۔ ان مقاصد کا تجزیہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اردو ادب میں ایک نئے رجحان، شعور اور حسیت کی بنیاد رکھی جا رہی ہے جو اپنی اساس اور بنیادی خصوصیات میں مروجہ میعاروں اور سرسید تحریک سے جدا اور علیحدہ ہے۔ سرسید تحریک ایک اصلاحی مقصدی تحریک تھی جو تعلیمی، سماجی، مذہبی اور سیاسی میدانوں پر محیط تھی۔ اردو ادب کی ترویج براہ راست اس کا مقصد نہیں تھا۔ اس تحریک کے تحت جو بھی ادب پیدا ہوا وہ محض "اتفاقیہ" تھا جبکہ "مخزن" کے اجراء سے

عبدالقادر کا اولین مقصد ہی اردو زبان و ادب کو فروغ دینا تھا اور وہ اس سلسلے میں کسی بھی سیاسی اور مذہبی جھگڑوں میں پڑنا نہیں چاہتے تھے۔ مخزن کے اجرا کا پہلا مقصد جو انہوں نے اعلان کیا وہ مندرجہ ذیل تھا:

"مخزن محض ایک ادبی رسالہ ہو اور سیاسی یا مذہبی جھگڑوں میں نہ الجھے۔" (16)

ان کا دوسرا مقصد نئے تعلیم یافتہ طبقے کو جو انگریزی زبان سے مرعوب ہوتا جا رہا تھا اردو زبان و ادب کی طرف توجہ دلانا اور ان کو یہ احساس دلانا تھا کہ "اپنی زبان میں بھی دلچسپی کے سامان ہیں۔" (17)

اسی سے ان کے تیسرے مقصد نے جنم لیا یعنی اردو کو انگریزی کے برابر لانے کے لئے "اردو نظم میں مغربی خیالات، فلسفہ اور سائنس کا رنگ بھرنا اور نتیجہ خیز مسلسل نظم کو رواج دینا تاکہ نظم اردو کا رنگ نکھرے، اس کا حلقہ اثر وسیع ہو، جو لوگ انگریزی نظم کی خوبیوں کے دلدادہ ہیں ان کی تسلی کے لئے بھی کچھ سامان ملکی زبان میں ہو جائے۔" (18)

عبدالقادر کا "مخزن" کے لئے ان مقاصد کا تعین ان کے عصری شعور اور فنی بصیرت کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے جس کے باعث اردو ادب میں ایک نئی تحریک کے فروغ کا امکان پیدا ہوا۔ یعنی وہ اردو نظم کو جدید یورپی خیالات، فلسفہ اور سائنس کے موضوعات کے اظہار کا ذریعہ بنانے کے علاوہ اردو نظم کی ہیئت میں بھی نئے تجربوں کے فروغ کے داعی ہیں۔ لیکن وہ ان کو صرف نظم تک ہی محدود نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ان کا ایک مزید اعلان شدہ مقصد نثر کو بھی مشمول ہے یعنی "نثر کی اہمیت قائم کرنا اور نثر لکھنے والوں کو مشق کا زیادہ موقعہ دینا" (19) یہاں عبدالقادر اردو "نثر" کو محض کسی علمی یا معاشرتی مقصد کا تابع نہیں کر رہے ہیں بلکہ نثر کی صنف کو مقصود بالذات قرار دے رہے ہیں اور اس میں بھی وہ سرسید تحریک سے جدا اور بالکل علیحدہ ادبی نقطہ نظر کا اظہار کر رہے ہیں۔

اردو نثر کا دامن مزید وسیع کرنے کے لئے اور اردو خواں طبقے کو دنیا کے ترقی یافتہ ادب سے آگاہ کرنے کے لئے عبدالقادر "انگریزی' فرانسیسی یا دیگر مغربی زبانوں کے ادبیات کے بہترین نمونے سلیس اور بامحاورہ ترجموں کے ذریعے اردو دان صاحبان کے پیش کرنا" (20) بھی اپنا مقصد قرار دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ قدیم کلاسیکی ادب کو بھی نظرانداز نہیں کرتے بلکہ "نظم قدیم کے اس حصے کو بذریعہ انتخاب زندہ رکھنا جو موجودہ زمانے کی تہذیب اور مذاق سے متضاد نہ ہو۔" (21) بھی اپنا نصب العین قرار دیتے ہیں اور ہندو سکھ ناظرین کو بھی اپنی تحریک میں شامل کرتے ہیں۔(22)

عبدالقادر کے بیان کردہ یہ مقاصد ان کے گہرے عصری شعور کے غماز ہیں۔ آج جب ہم اکیسویں صدی کی دہلیز پر کھڑے ہیں تو شاید ہمیں ان کی جدت اور انفرادیت کا احساس نہ ہو لیکن اپنے عہد کے معیار اور ماحول میں یہ ایک جدید' نہایت ترقی پسند بلکہ باغیانہ نقطہ نظر کا اعلان اور اظہار تھا اور آج ہم پس نظری کی مدد سے یہ دیکھ سکتے ہیں کہ ان مقاصد کے اعلان کے ساتھ وہ دراصل اردو ادب میں ایک نئی تحریک کی بنیاد رکھ رہے تھے۔ ایک ایسی تحریک جس میں ادب اور "تخلیق ادب" خود اپنا مقصود و منتہا تھا اور جس میں وہ قدیم موضوعات' مضامین اسالیب اور ہیئت سے انحراف کر کے نئے یورپی' مغربی اور جدید خیالات' موضوعات' اسالیب اور ہیئت کے تجربوں کو فروغ دینے کے داعی تھے۔ اس نئی تحریک میں نظم و نثر دونوں ہی یکساں اہمیت کے حامل تھے عبدالقادر اور مخزن دونوں نے ہی ان تمام مقاصد کو نہایت یکسوئی کے ساتھ پروان چڑھایا اور اردو ادب میں رومانوی تحریک کا فروغ اور عروج اس کا ثمر تھا۔ محمد حنیف شاہد کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ "مخزن جو مقاصد لے کر ادبی افق پر طلوع ہوا تھا ان سب میں اسے خاطر خواہ کامیابی ہوئی۔"(23)

عبدالقادر کے ان خیالات کا اظہار ہمیں ان کے تنقیدی مضامین میں بھی

تسلسل سے ملتا ہے اور ان کی عملی زندگی میں بھی۔ اقبال کی نظم "ہمالہ" انہوں نے "مخزن" کے پہلے شمارے میں شائع کی جو اقبال کی شاعری کا نقطہ آغاز ہی نہیں تھا بلکہ اسے اردو میں رومانوی تحریک کا "مطلع اول" بھی کہا جا سکتا ہے۔ اور عبدالقادر کے نزدیک اس کی خوبی یہ تھی کہ "اس میں خیالات انگریزی تھے اور فارسی بندشیں اس پر خوبی یہ کہ وطن پرستی کی چاشنی اس میں موجود تھی۔ مذاق زمانہ اور ضرورت وقت کے موافق ہونے کے سبب بہت مقبول ہوئی۔" (24) یہ اقتباس عبدالقادر کے اسی تنقیدی معیار کا عملی اظہار ہے جس کا اعلان انہوں نے مخزن کے مقاصد میں کیا ہے۔ لیکن اس میں جو چیز ان کے تنقیدی اور ادبی شعور کا سراغ دیتی ہے وہ ہے "مذاق زمانہ اور ضرورت وقت" عبدالقادر کو شدید احساس تھا کہ زمانے کے مذاق کو ایک نئے انداز میں بدلنے کی ضرورت ہے جو اصل میں قدیم روش سے بغاوت میں مضمر ہے اور یہی "وقت کی ضرورت" تھی لہٰذا ان دو اصولوں کو سامنے رکھ کر انہوں نے اردو ادب کو بیسویں صدی کے معیار پر لانے کی کوشش شروع کر دی۔

عبدالقادر کے تنقیدی مضامین اسی کوشش اور روش کا اظہار کرتے ہیں انہوں نے اردو شعرا اور ادیبوں پر وسیع تعداد میں تنقیدی مضامین لکھے۔ ان میں داغ، انیس، شبلی، اکبر، شاد، ارشد، ہمایوں، شیرانی وغیرہ سب شامل ہیں۔ یہ مضامین ان شاعروں اور ادیبوں کے نہایت عمدہ تعارفی اور تنقیدی جائزے ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے بہت سی کتابوں پر تنقیدی تبصرے اور تعارفی نوٹ بھی لکھے ہیں۔ ان تمام مضامین میں عبدالقادر کے ہاں دو تنقیدی معیار جھلکتے نظر آتے ہیں۔ وہ قدیم انداز کے اردو شعرا کو اردو ادب کے کلاسیکی معیاروں سے ہی جانچتے ہیں لیکن جدید شعرا اور ادیبوں کو وہ مغربی معیاروں سے پرکھتے ہیں۔ داغ کے متعلق ان کا مضمون داغ کا نہایت ہی عمدہ تعارف ہے جو روایتی نقطہ نظر سے لکھا گیا ہے۔ (25) لیکن "حیات جاوید پر تنقیدی نظر" اس عظیم الشان کتاب کا نہایت ہی عالمانہ تنقیدی تجزیہ ہے جس

سے بہتر تجزیہ شاید آج تک ممکن نہیں ہو سکا۔ اسی طرح "جنگ روس و جاپان پر ایک نظر" (27) میں وہ اس طویل منظوم ڈرامے کو فن ڈرامہ نویسی اور شاعری دونوں نقطہ نظر سے جانچنے کے علاوہ سٹیج کے نقطہ نظر سے بھی پرکھتے ہیں۔

عبدالقادر کی تنقید میں قدیم اور جدید کی اس ثنویت کا باعث ان کی شخصیت ہے جس کی تربیت تو قدیم روایات کے تحت ہوئی لیکن جس نے مغربی تعلیم کے حصول کے ساتھ ساتھ نئے اور جدید عصری شعور اور رجحانات کا ادراک بھی کیا اور یہ دونوں معیار ان کی تنقید میں نظر آتے ہیں۔

عبدالقادر کا اسلوب تحریر جو ان کے تنقیدی مضامین میں ملتا ہے رومانوی تنقید کا ایک متوازن معیار پیش کرتا ہے۔ یہ اسلوب تحریر نہ تو دبستان سرسید کی طرح خشک اور بے جان ہے اور نہ ہی آزاد کی طرح مرصع بلکہ ان دونوں کی اچھی خوبیاں اپنے اندر رکھتا ہے۔ اس میں سادگی کے ساتھ ساتھ شگفتگی اور دلکشی بھی ہے اور ایک ادبی شان بھی اور جہاں یہ اسلوب بیانیہ انداز اختیار کر سکتا ہے وہیں نظریات و خیالات کی درست ادائیگی پر بھی قادر ہے اور وسیع تر طبقے تک اپنے خیالات پہنچانے کا ایک اچھا اور دلکش ذریعہ ہے۔ عبدالقادر کا یہ اسلوب تحریر اردو زبان و ادب میں ایک مقبول انداز قرار پایا۔ ادب شیخ عبدالقادر کا "مشغلہ روز گار" نہ تھا اور نہ ہی ان کا "پیشہ" لہٰذا ان کے ہاں ہمیں پیشہ ورانہ تنقیدی انداز ملتا ہے اور نہ ہی علمی و فنی اصطلاحوں کی بھرمار۔ وہ آغاز زندگی میں ایک صحافی تھے اور یہ انداز زندگی بھر ان کے ساتھ رہا۔ جس کا خاصہ ہے کہ ایسا عمومی انداز اختیار کیا جائے کہ زیادہ سے زیادہ لوگوں تک بات پہنچے اور جس کی ایک مثال بعد میں ہمیں عبدالماجد دریا بادی کے ہاں نظر آتی ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ ایک وسیع علمی و ادبی تناظر ان کے انداز کا دوسرا خاصا تھا۔ انہوں نے خود کو تنقید کے مخصوص اور محدود نظریات کا پابند نہیں کیا لیکن ان کا

گہرا شعور ان کو حاصل تھا۔ جس کا ایک ثبوت ہمیں ان کے مضمون ''ہماری شاعری میں ایک نیا میلان (اشاریت اور ابہام)'' میں نظر آتا ہے۔ (28) جس میں وہ میرا جی اور ان کے ساتھیوں کے ابہام اور اشاریت کے رجحانات کو زیر بحث لاتے ہیں۔ اس مضمون میں وہ شاعری کی ماہیت، نوعیت، اس کے موضوع، ذریعے، مقصود، حظ اور مسرت انگیزی، ابلاغ، فارم، اظہار کے مسائل، لاشعور، تخیل اور علامت وغیرہ کے تصورات سے نہایت فکر انگیز بحث کرتے ہیں۔ وہ ''بیان'' اور ''اظہار'' کے درمیان فرق کو واضح کرتے ہیں اور نتیجہ نکالتے ہیں کہ :

''علامت داخلی اور تمثیلی ہونے کے باوجود بعید از قیاس نہ ہو۔''(29)

یہ ایک روایت پرست نقاد کا نقطہ نظر ہے۔ لہٰذا یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ جس رجحان اور تحریک کے امکان کی بنیاد خود انہوں نے ڈالی تھی وہ اس حد تک ان کی زندگی میں ہی فروغ پذیر ہو چکے تھے کہ وہ خود ہی اس کو روایتی دائروں میں رکھنے کی کاوش میں مصروف ہیں۔

شیخ عبدالقادر کی تنقید کی اہمیت اس کے عمق اور معنویت سے زیادہ اس کی وسعت، اور تاریخیت میں ہے۔ وہ جدید اردو ادب کے راہنما اور بانیوں میں سے ہیں جنہوں نے ایک نئے ادبی دبستان و تحریک کی بنیاد ہی نہیں رکھی بلکہ اردو ادب کی کایا پلٹ دی اور جس کے نتیجے میں اردو ادب اس قابل ہوا کہ بیسویں صدی میں دنیا کے دیگر ادبوں کے ہم پلہ کھڑا ہو سکے۔ ان کی تنقید کی اہمیت ان کا عصری شعور تھا جس نے انہیں اردو ادب کے امکانات کا احساس دلایا اور اس کو بیسویں صدی میں داخل ہونے کے قابل بنایا۔

مہدی افادی الاقتصادی (1877--1921ء)

مہدی حسن کا کل تنقیدی سرمایہ وہ مضامین ہیں جو انہوں نے مہدی افادی الاقتصادی کے نام سے مختلف موضوعات پر لکھے اور جو ان کی موت کے بعد ان کی بیوہ

نے مرتب کر کے "افادات مہدی" کے نام سے شائع کئے۔ (30)

مہدی حسن تنقید کے اس سلسلے کی کڑی ہیں جس کا آغاز آزاد سے ہوا اور شبلی نے جسے ایک دبستان کی شکل دے دی۔ مہدی کے ہاں اس میں وہ اضافہ اور کمی دونوں جھلکتے ہیں جو سر سید تحریک کے اثر سے وجود میں آئے مہدی حسن اس مغربی تعلیم یافتہ طبقے کے نمائندے ہیں جو ملک کی یونیورسٹیوں اور کالجوں سے تعلیم حاصل کر کے ہندوستان کے ادبی و سماجی سٹیج پر نمودار ہو رہا تھا' اس طبقے کی اہم خصوصیات' ایک نئے ادبی ذوق اور حسیت کا شعور' مغربی خیالات و تصورات اور ترقی سے مرعوبیت' مشرقی علم و دانش کے بارے میں احساس کمتری کے ساتھ ساتھ اس کے تحفظ اور دفاع کی کوشش' وکٹورین عہد کی خوش مذاقی و خوش ذوقی کا ادراک' مغربی خیالات و نظریات سے سرسری واقفیت اور ہندوستان کی پس ماندگی کے احساس کے ساتھ ساتھ ملک کو ترقی دینے کی کوشش و خواہش --- یہ تمام رجحانات و احساسات اس طبقے میں موجود تھے اور مہدی حسن خود اس کا ایک نمونہ ہیں اپنے ایک مضمون "دائرہ ادبیہ" میں لکھتے ہیں:

"موجودہ نسل تمام تر تہذیب الاخلاق کے ادبی دور کی پروردہ ہے۔" (31)

ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے کہ یہ جملہ خود ان پر پوری طرح صادق آتا ہے اور وہ اس اینگلو محمڈن کلچر کے اعلیٰ ترین نمونہ قرار دیئے جا سکتے ہیں جس کی ترویج سر سید نے کی۔ (32) لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ مہدی حسن نے خود یہ جملہ خان بہادر سید ناصر علی ایڈیٹر "صلائے عام" دہلی کے نام ایک کھلی چھٹی میں لکھا ہے۔ سید ناصر علی' سر سید کے نقادوں میں سے تھے اور اپنے اس خط میں مہدی حسن' سید ناصر علی کو اس انداز تحریر کی داد دیتے ہیں جس سے انہوں نے اپنے رسالہ "تیرھویں صدی میں سر سید کے لٹریچر پر سلیقہ اور سخن گسترانہ شوخیوں سے....... انتقادات کی ٹھرائی" (33) لہذا اس سے پتہ چلتا ہے کہ مہدی حسن کا یہ جملہ تعریفانہ اور تحسینی نہیں بلکہ

تنقیصانہ پہلو رکھتا ہے۔ مہدی حسن کو تہذیب الاخلاق کی پروردہ نئی نسل کی کوتاہیوں کا پورا احساس تھا۔ اپنے مضمون "بیسویں صدی کا آغاز اور دماغی محبت غیرفانیوں سے" (34) میں اس نئے تعلیم یافتہ طبقے کے متعلق لکھتے ہیں:

"معدودے چند کے سوا اکثر ایسے ہیں جنہیں صرف ایک طرح کا حیوان ناطق کہہ سکتے ہیں........ تھوڑی سی انگریزی' کچھ ٹوٹی پھوٹی اردو بس اتنی کائنات ہے.. ... یہ مختصر گروہ جہاں اس لائق ہے کہ ان میں سے اکثر کما کھانے کی استعداد رکھتے ہیں یا قرض کو آمدنی سمجھ کر اچھی زندگیاں بسر کرتے ہیں جو ان کے خیال میں غایت زندگی ہے کہیں سے اس لائق نہیں کہ تبادلہ خیال کی حیثیت سے یہ کسی حد تک ہمارے لئے مفید ہو........ یہ دماغی عدم استطاعت یعنی کورے پن کا نتیجہ ہے۔" (35)

سرسید تحریک کے زیر اثر پروان چڑھنے والی نسل کے ذہنی' معاشرتی اور تعلیمی معیار کا اس سے بہتر بیان شاید اور کہیں نہ مل سکے۔ اس تعلیم یافتہ طبقے کو وہ بعد ازاں ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

"ہم نے ایک جماعت کو تعلیم یافتہ کر کے زیادہ سے زیادہ یہ کیا ہے کہ اوروں سے الگ کر دیا۔ بہرحال میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ان کی انگریزی کی طرف سے یہ توقعات کہ ولایت والے معترف ہوں صرف ہمارے حسن ظن کی افراط ہے۔ قدیم لٹریچر ان کو آتا نہیں' نہ یہ کہیں کے شائق اور دوسرے ان کے لائق نہیں۔" (36)

مہدی حسن اپنی ہی ترکیب کے مطابق "تہذیب الاخلاق" کے پروردہ بھی تھے اور اس نئی روشنی کے دوسرے پہلو یعنی اس کی کمزوریوں سے آگاہ بھی اور یہی احساس ان کی رومانویت کی اساس ہے' یہ دونوں ہی چیزیں ان کی تنقید میں جھلکتی ہیں اور اس تضاد کا اعتراف بھی مہدی حسن کی ادبی دیانت کا ثبوت ہے جس کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"انہوں نے تنقیدی زبان میں صاف گوئی کا عنصر شامل کیا"(37)

نئی نسل سے مہدی حسن کے عدم اطمینان کی ایک وجہ شبلی کے ساتھ ان کا تعلق اور عقیدت بھی تھا' شبلی کا اثر مہدی حسن پر بہت گہرا ہے۔ اس کا اندازہ اس حقیقت سے لگایا جا سکتا ہے کہ افادات مہدی (جو ان کے مضامین کا مجموعہ ہے) کے تیس مضامین میں سے دس مضامین براہ راست شبلی سے متعلق ہیں۔ بقیہ میں سے صرف آٹھ ایسے ہیں جن میں براہ راست یا بالواسطہ شبلی کا ذکر نہیں اور شاید اس لیے نہیں کہ ایسا ممکن ہی نہ تھا کہ ان میں سے دو تو مختصر خطوط ہیں تین تخلیقی انداز کے طبع زاد افسانہ نما مضامین ہیں۔ ایک مضمون سقراط سے متعلق ہے۔ ایک مولانا محمد علی کے رسالہ ہمدرد سے متعلق ہے اور ایک میں (نقاد پر غیر ستائشی جنبش لب) اپنے مضمون "فلسفہ حسن و عشق" کے بارے میں احسن مارہروی کے اعتراضات کا جواب ہے۔ شبلی کے بارے میں وہ بار بار "تاریخ کا معلم اول" اور "معلم شبلی" کی تراکیب استعمال کرتے ہیں جس سے مہدی حسن پر شبلی کے گہرے اثر کا اندازہ ہوتا ہے۔ شبلی کی "شعرالعجم" کو تو وہ "تنقید عالیہ کا بہتر سے بہتر نمونہ" (38) قرار دیتے ہیں۔ " جس پر دنیا کی کوئی بھی زبان ناز کر سکتی ہے۔" (39) اکثر و بیشتر مہدی حسن کے خیالات شعرالعجم کی بازگشت ہیں۔ لیکن مہدی کی تنقیدی دیانت کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ جب وہ "حالی اور شبلی کی معاصرانہ چشمک" (40) قلم بند کرتے ہیں۔ تو نہایت ہی فنی اور تنقیدی دیانت کے ساتھ غیر جانبدارانہ انداز اختیار کرتے ہیں اور وہ شبلی کی کمزوریوں پر پردہ نہیں ڈالتے یہ مضمون تنقیدی بصیرت کا عمدہ نمونہ ہے اور ڈاکٹر سید عبداللہ کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ یہ "ان کا بہترین مضمون ہے۔" (41)

مہدی حسن کے تنقیدی خیالات ان کی کتاب "افادات مہدی" کے مضامین میں منتشر ملتے ہیں۔ ان کے زیادہ تر مضامین عصری تنقید اور مختلف کتابوں پر تبصروں کی صورت میں ہیں لیکن پھر بھی کہیں کہیں ان میں ان کے تنقیدی خیالات کی جھلک

نظر آجاتی ہے، لیکن اس طرح کہ یہ خیالات ان کے اپنے نہیں بلکہ مستعار معلوم ہوتے ہیں جس کا حوالہ وہ کم ہی دیتے ہیں۔ آرٹ کی تعریف مہدی حسن یوں کرتے ہیں:

"آرٹ کے تعریف یہ کی گئی ہے کہ وہ اپنے تصرفات کے سلسلے میں نیچر سے قریب و متماثل ہو جائے۔" (42)

اس جملے میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایسی تعریف ہے جس سے وہ متفق ہیں۔ یہ جملہ نہایت ہی غیرواضح ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مہدی حسن کے نزدیک فن دراصل فطرت کی نقالی ہے اور کوئی فن پارہ جس قدر اپنے موضوع کے مماثل یا قریب ہو گا اتنا ہی وہ فنی لحاظ سے اعلیٰ ہو گا۔ اگر اس نظریہ کو صحیح مان لیا جائے تو فوٹو گراف کو بہترین فنی نمونہ ہونا چاہیے۔ لیکن جملے کے متن سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مہدی حسن فن کو فطرت میں اضافہ اور آرائش کا ذریعہ بھی سمجھتے تھے۔

شاعری کی تعریف کے بارے میں بھی مہدی حسن کے خیالات واضح نہیں ہیں بلکہ وہ شبلی کی شعرالعجم میں دی گئی تعریف ہی کی تقلید کرتے ہیں اور لکھتے ہیں:

"شاعری جیسا کہ عربوں کا خیال تھا صرف کلام موزوں نہیں ہے نہ شعرائے عجم کے خیال کے مطابق صرف تخیل یعنی ایک طرح کے مقدمات موہومہ کی ترتیب کا نام ہے بلکہ جیسا کہ علامہ شبلی نے خود ایک موقعہ پر تصریح فرمائی ہے جو چیز مدرکات انسانی میں ہمارے جذبات و احساسات کو برانگیختہ کر سکتی ہے اور ایک خاص طرح کی موزونیت کے ساتھ مصوری اور موسیقی کی جامع ہے آج اسی پر شاعری کا اطلاق ہو سکتا ہے۔" (43)

شاعری کی یہ تعریف گو خوبصورت لفظوں کا مجموعہ ہے لیکن کوئی واضح منطقی اور فلسفیانہ تعریف اور تصور پیش نہیں کرتی۔ بلکہ متضاد خیالات کا مجموعہ ہے، شاعری کو ایک طرف تو وہ نہ ہی محض کلام موزوں مانتے ہیں اور نہ ہی صرف تخیل لیکن

دوسری طرف ایک خاص طرح کی موزونیت کے ساتھ موسیقی اور مصوری کا مجموعہ قرار دیتے ہیں، اب موسیقی میں موزونیت اور مصوری میں تخیل کا عمل واضح ہے تو کیا اس سے یہ مراد لیا جائے کہ شاعری موزونیت، تخیل اور سر کے ساتھ لفظوں کا ایسا مجموعہ ہے جو انسانی جذبات کو متاثر کرے؟ لیکن مہدی حسن "لفظ" کا لفظ تو استعمال ہی نہیں کرتے بلکہ اسے ایک چیز کہتے ہیں جس سے ان کی تعریف کو منطقی ربط دینے کی یہ کوشش ناکام ہو جاتی ہے۔ مزید براں وہ اس تعریف کا بار بھی شبلی کے کندھوں پر رکھتے ہیں۔

دراصل فن، ادب اور شاعری کی نوعیت و ماہیئت کے بارے میں مہدی حسن بالکل واضح نہیں ہیں۔ خاص طور پر ان کو ادب و فن میں تخلیق کے عمل کے بارے میں بالکل ہی ادراک، نہیں ہے۔ وہ ادب کے لئے لٹریچر کا لفظ استعمال کرتے ہیں اور اس سے وہ ہر چھپی ہوئی اور لکھی تحریر مراد لیتے ہیں۔ ملکی لٹریچر کی کم تر حالت کے متعلق لکھتے ہیں:

"غیر ذمہ دار لٹریچر کی ایک مقدار کثیر ہے جو جرائد عصریہ کے ہاتھوں ملک میں تقسیم ہوتی رہتی ہے۔" (44) یہی نہیں کہ مہدی حسن ہر تحریر کو ادب کا حصہ خیال کرتے ہیں بلکہ وہ تخلیقی ادب کو ایک کم تر تحریر خیال کرتے ہیں اور معلوماتی تحریروں کو اعلیٰ تر۔ مولوی نذیر احمد کے بارے میں لکھتے ہیں:

"یہ زیادہ سے زیادہ ناولسٹ رہے لیکن جس زمانہ سے ان کے لیکچر شروع ہوئے ان کی غیر معمولی قابلیتوں کے جوہر کھلنے لگے۔" (45)

بعدازاں اسی مضمون میں ان کی سنجیدگی، عربیت اور ذخیرہ الفاظ کی تعریف کرتے ہوئے جسے وہ لٹریچر کی جان (46) قرار دیتے ہیں، مہدی حسن لکھتے ہیں:

"جس طرح یہ پرانے ناولسٹ اور نئے لیکچراڑ ہیں ممکن ہے کہ لٹریچر کی کسی صنف میں جو اس سے زیادہ اہم ہو یہ کوئی بڑا کام کر سکیں۔" (47) لہٰذا وہ کافی بحث

کے بعد تجویز پیش کرتے ہیں کہ وہ "قاموس الاسلام" (48) لکھ ڈالیں۔

ایک ایسا نقاد جو ناول جیسے تخلیقی کام سے انسائیکلو پیڈیا اور قاموس کو زیادہ بہتر لٹریچر خیال کرتا ہو اس کی تنقیدی اور فنی بصیرت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ "ادبی تخلیق" کے عمل اور نوعیت کے بارے میں مہدی کی ناواقفیت صرف یہاں تک ہی محدود نہیں تھی۔ ان کے اکثر مضامین بڑی بڑی عظیم الشان اور ناقابل عمل تجاویز سے بھرے پڑے ہیں جن میں وہ بار بار اردو کے عظیم ادیبوں اور شاعروں کو نئے نئے منصوبے بنا کر پیش کرتے ہیں ان کو یہ احساس بالکل نہیں ہے کہ ادبی تخلیق دراصل ایک خورو عمل ہے درخت کے اگنے اور بڑھنے کی طرح اور اپنی نوعیت اور ماہیت میں یہ تمام دوسری تحریروں سے مقدم اور برتر ہے۔ لیکن مہدی کو یہ احساس نہیں۔ ان کے زیادہ تر مضامین ایسی ہی تجویزوں سے پر ہیں۔ ان کا مشہور مضمون اردو لٹریچر کے عناصر خمسہ (49) جس نے عناصر خمسہ کی ترکیب کو رائج کیا دراصل ایسا ہی ایک منصوبہ ہے جس میں وہ یہ تجویز پیش کرتے ہیں کہ مختلف مصنفین ان عناصر خمسہ کے بارے میں قلم آرائی کریں۔ "جس میں ہر مصنف کے نتائج فکر کی خصوصیات اس طرح دکھائی جائیں کہ تنقیدات عالیہ کا حق ادا ہو جائے۔" (50) وہ اس مضمون میں یہ بھی تجویز کرتے ہیں کہ کون شخص ان عناصر خمسہ میں کسی پر بہترین طور پر لکھ سکتا ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ اپنی شبلی سے ہمہ تر عقیدت کے باوجود وہ خود اپنے لئے شبلی کو نہیں بلکہ آزاد کو مخصوص کرتے ہیں۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ فن تنقید کے اصولوں سے بے خبری کے باوجود انکا طبعی ذوق اور ادبی دیانت اس مرتبے کی ہے کہ وہ آزاد کے مقام کو پہچاننے میں غلطی نہیں کرتے۔

اسی طرح ان کا مضمون "ارتقائے ادب اردو" (51) اردو ادب کے ارتقاء کا جائزہ نہیں بلکہ اردو زبان کی ترقی کے لئے تالیفات مرتب کرنے کا ایک وسیع اور جامع منصوبہ ہے دراصل یہی صورت ان کے زیادہ تر تنقیدی مضامین کی ہے جن سے ادب

کے متعلق ان کا یہ تصور ابھرتا ہے کہ اس کو منظم طور پر چلایا جا سکتا ہے جو ادب و فن کی نوعیت و ماہیت سے ان کی ناواقفیت پر مبنی ہے۔

لیکن ان کی تمام تنقیدی تحریروں سے دو ایسے عناصر واضح طور پر ابھر کر سامنے آتے ہیں جنھوں نے ان کے ہم عصر اور بعد کے نقادوں کو متاثر کیا۔ ایک تو ان کا صحیح ادبی ذوق اور بصیرت ہے۔ گو انہیں ادب، فن شاعری اور تنقید کے عمل کا صحیح شعور اور ادراک نہیں تھا لیکن اس کے باوجود ان کا ادبی و تنقیدی وجدان اعلیٰ پایہ کا تھا۔ لہٰذا اردو کے اعلیٰ ادیبوں کی نشاندہی اور ان کی مرتبہ بندی میں انہوں نے نہایت توازن اور انصاف سے کام لیا ہے۔ نذیر احمد، حالی، شبلی، سرسید اور آزاد ان سب کے متعلق ان کی تحریروں میں جو بھی رائے ملتی ہے وہ نہایت متوازن اور درست ہے اگرچہ وہ ان شخصیتوں کے عروج کے عہد کے بہت قریب تھے لیکن آج اتنا عرصہ گزرنے کے بعد بھی ان کی رائے میں کسی جھول کا پتہ نہیں چلتا۔ یہاں تک کہ شبلی سے گہری عقیدت بھی ان کی تنقیدی قدر بندی کو متاثر نہیں کر سکی۔

مہدی کی تنقید کی دوسری خصوصیت ان کا انداز تحریر ہے، جو انہیں شبلی سے زیادہ آزاد کے قریب کر دیتا ہے۔ ان کے جملے اور تراکیب اپنی خوبصورتی حسن موزونیت اور معانی کے توازن و تناسب کے سبب اردو تنقید کے مروج ترین عنوانات بن گئے ہیں۔ اگرچہ ڈاکٹر محمد حسن نے سجاد انصاری کے ساتھ مہدی حسن کو بھی یہ کہہ کر نظر انداز کر دیا ہے کہ "ان کے تنقیدی جملے، چٹ پٹے اور دلچسپ ہونے کے باوجود کسی تنقیدی فلسفہ کا پتہ نہیں دیتے۔ دونوں کا انداز نظر بڑی حد تک محض رومانوی ہے۔" (52) اور یہ کہ "ان کے پاس اس کا حتمی معیار وجدان اور خوش مذاقی کے علاوہ اور کچھ نہیں۔" (53) لیکن کیا وہ یہ خود نظر انداز نہیں کر گئے کہ وہ اپنی کتاب میں "محض رومانوی" تحریک ہی کا جائزہ لے رہے ہیں اور تمام ادبی تحسین اور قدر بندی کی اصل بنیاد اور "حتمی معیار، وجدان اور خوش مذاقی" کے علاوہ اور کچھ

نہیں اور تمام تر "تنقیدی فلسفۂ فکر" اس کی تائید و تعاون کے لئے ہوتا ہے۔ اگر کسی نقاد میں "وجدان اور خوش مذاقی" نہیں، تمام تر تنقیدی فلسفہ فکر اس کا کچھ نہیں بگاڑ سکتا۔ اس کے برعکس صحیح وجدان اور متوازن خوش مذاقی کی راہنمائی میں نقاد کے گمراہ ہونے کا امکان بہت کم ہے۔ اس کا ثبوت خود مہدی حسن ہیں جن کا تمام تر شعوری فلسفہ تنقید مستعار ہے اور تضاد کا شکار ہے لیکن ان کی تنقیدی آرا نے بعد کے بہت سے ادیبوں اور نقادوں کی راہنمائی کی۔

عبدالرحمٰن بجنوری (وفات 1918ء)

ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری اردو کے رومانوی نقادوں میں ایک منفرد اور نمایاں حیثیت کے مستحق ہیں لیکن تنقیدی تاریخ کی ستم ظریفی یہ ہے کہ ان کی تنقید کو صحیح طور پر سمجھا اور جانچا ہی نہیں گیا۔ اس میں کچھ قصور تو ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کے موضوعی انداز تنقید کا ہے اور کچھ اس بلند تر علمی و تنقیدی صلاحیت کے فقدان کا ہے جس کی توقع ان کی تنقید اپنے مورخین اور ناقدین سے کرتی ہے۔ اس کے نتیجے میں بجنوری اور ان کی تنقید کے متعلق بہت سی غلط فہمیاں رواج پا گئی ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ بجنوری کی تنقید کو اس کے صحیح تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے اور بجنوری کو ان کا منفرد مقام واپس دلایا جائے۔

بجنوری کی تنقیدی تحریروں میں ایک تو ان کا "دیوان غالب" کے نسخہ حمیدیہ کا "مبسوط" (54) لیکن "نامکمل" (55) مقدمہ شامل ہے جو "محاسن کلام غالب" کے نام سے الگ کتابی صورت میں شائع ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے مختلف مضامین کا مجموعہ "باقیات بجنوری" ہے لیکن جس تحریر پر ان کی تنقیدی شہرت قائم ہے وہ "محاسن کلام غالب" ہے جو تنقیدی حلقوں میں "محاسن" کے مختصر نام سے بھی پہچانی جاتی ہے۔ "محاسن" پر سب سے شدید حملہ اور نکتہ چینی کلیم الدین احمد کی کتاب "اردو

تنقید پر ایک نظر" میں نظر آتی ہے حالانکہ کلیم الدین احمد ہی سے ان کی مغرب نوازی کی بدولت یہ توقع کرنا زیادہ مناسب تھا کہ وہ اس کتاب کو اس کے صحیح تناظر میں رکھ کر دیکھیں گے۔ "محاسن" پر کلیم الدین احمد کے اکثر اعتراض نہ صرف غلط فہمی اور غیر ہمدرانہ نقطہ نظر کی پیداوار معلوم ہوتے ہیں بلکہ ان کے اکثر جملے شدید ذاتی ناپسندیدگی اور انتہائی غیر علمی انداز کا تاثر بھی چھوڑتے ہیں۔ مثلاً "کوتاہ نظری' یورپ زدگی' شاعری' تنقید' حقیقت' مذاق' سلیم' سمجھ بوجھ پر دانستہ ظلم" (56) جیسی تراکیب (کتنی بھی حقیقت پر مبنی کیوں نہ ہوں) ایک علمی و ادبی نقاد کو دوسرے نقاد کے لئے استعمال کرنا زیب نہیں دیتا۔ علمی و ادبی اختلاف اپنی جگہ درست ہے لیکن کسی کو یہ کہنا کہ وہ "غلط فہمیوں' کج فہمیوں' اور بے سروپا باتوں کے مرتکب ہوتے ہیں۔" (57) ذاتیات کا رنگ رکھتا ہے اور "محاسن" اور بجنوری کے بارے میں کلیم الدین احمد کا یہ انداز کئی جگہ اس سے بھی زیادہ جارحانہ ہو جاتا ہے۔

یہ انداز تحریر اس وقت اور بھی غیر ضروری محسوس ہوتا ہے جب ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ کلیم الدین احمد نے "محاسن" کو اس طریقے سے سمجھا اور جانچا ہی نہیں ہے جو اسکے لکھنے والے کا مقصد تھا۔ شاید ان کی انتہائی ناپسندیدگی نے ان کو اس کا موقعہ ہی نہیں دیا۔ کلیم الدین خود جابجا اپنے جائزے میں تضاد اور غلط فہمی کا شکار ہوئے ہیں۔ وہ بجنوری پر پیروی 'مغربی' کی مضحک صورت کا الزام عائد کرتے ہیں حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ بجنوری کا یہ مقدمہ اس کے بالکل متضاد جذبے کے اظہار کا ذریعہ اور ثبوت ہے۔ جیسا کہ بجنوری نے خود لکھا ہے:

"تنازع البقا میں مغلوب ہو کر ایشائی ایسے مرعوب ہو گئے ہیں کہ اپنے فعل و خیال کا موازنہ مغربی قول و آراء سے کرنے لگے ہیں۔ یہ وہ غلامی ہے جس کی زنجیروں کو تلوار بھی نہیں کاٹ سکتی' پس کیا تعجب ہے اگر اس یورپ زدگی کے زمانے میں طالب علم اور انگریزی تعلیم یافتہ' مرزا غالب کا سیکسپیئر ورڈز ورتھ' ٹینی سن'

سے مقابلہ کرتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں۔ افسوس یہ کوتاہ نظر نہیں جانتے کہ شاعری اور تنقید پر کیا نادانستہ ظلم ہو رہا ہے۔" (58)

یہ وہ انداز نظر ہے جس کا اظہار محاسن میں ہوا ہے۔ بجنوری نے اس غلامانہ رجحان کی پیش بندی کے طور پر "محاسن کلام غالب" قلم بند کیا جس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ وہ کلام غالب کی خوبیاں بیان کریں تا کہ مغربی شعرا کے مقابلے میں غالب کی عظمت اور بڑائی ظاہر کر کے یہ ثابت کیا جا سکے۔

"کہ مشرق کا یہ شاعر مغرب کے اکابر شعرا سے کسی طرح کم نہیں۔"(59)

یہ نقطہ نظر بالکل اس کے متضاد ہے جس کا الزام کلیم الدین احمد نے ان پر عائد کیا ہے حقیقت تو یہ ہے کہ بجنوری کا یہ "مقدمہ" برصغیر میں ایک نئے رجحان کا پیش خیمہ ثابت ہوا جس کی نمایاں خصوصیت مغرب کے مقابلے میں اپنی مشرقی تاریخ، روایات، ادب اور اکابر میں فخر و اعزاز کا احساس تھا، ڈاکٹر سید عبداللہ کے الفاظ میں " مغرب کے مقابلے میں سرکشیدہ چلنے کا جذبہ یا میلان بجنوری کا وصف خاص ہے۔" (60)

دراصل مغرب سے مرعوبیت کا احساس اور مشرقی روایات و ادب کے بارے میں غیر ہمدردانہ انداز نظر کلیم الدین احمد کی تنقید کی خصوصیت ہے۔ جب بجنوری فلسفہ و فکر کی بلندی میں غالب اور گوئٹے کی مشابہت کا ذکر کرتے ہیں (61) تو کلیم الدین احمد معترض ہوتے ہیں لیکن اعتراض کا کوئی ثبوت بہم نہیں پہنچاتے جبکہ بجنوری علامہ اقبال کو اپنے دعوئی کے ثبوت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ (61) جنہیں گوئٹے اور غالب دونوں کے براہ راست مطالعے کا امتیاز حاصل تھا۔

کلیم الدین احمد کا تضاد اس سے بھی واضح ہے کہ وہ ایک طرف تو غالب کی شاعری کی نفی اس بات پر کرتے ہیں کہ "غالب ایک مبتذل صنف شاعری یعنی غزل لکھتے رہے۔" (63) لیکن پھر یہ بھی قبول کر لیتے ہیں کہ "غالب کی شاعری کے محاسن

سے انکار نہیں" (64) اصل میں وہ اس بات پر معترض ہیں کہ "غالب کا گوئٹے سے مقابلہ کرنا تنقید ہی نہیں فہم پر دانستہ ظلم کرنا ہے۔" (65) حالانکہ وہ گوئٹے کی عظمت کے بھی قائل نہیں اور لکھتے ہیں کہ "گوئٹے کا مقام اس قدر بلند نہیں جتنا کہ بجنوری مرحوم سمجھتے ہیں۔" (66)

ان کا یہ اعتراض ہمیں "محاسن" کے حقیقی مقصد اور کارنامے کی وضاحت کے قریب لے آتا ہے۔ کلیم الدین احمد کا یہ خیال ہے کہ "محاسن" کا بنیادی مقصد غالب اور مغربی شعرا کا تقابلی مطالعہ ہے اور ان کی اس غلط فہمی میں دیگر نقاد بھی شامل ہو گئے ہیں۔ جس سے اردو ادب کی ایک بڑی ناانصافی نے جنم لیا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کا بھی یہی خیال ہے کہ بجنوری نے :

"محاسن کلام غالب میں غالب کا مقابلہ مشرق و مغرب کے مختلف شاعروں اور ادیبوں سے کیا ہے۔" (67) اسی لئے وہ اسے تقابلی تنقید کا ایک نمونہ قرر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ بھی اس تاثر کا اظہار کرتے ہیں۔

"انہوں نے غالب کا مقابلہ شعرائے مغرب سے کیا ہے۔" (68)

حقیقت یہ ہے کہ "محاسن" بنیادی طور پر تقابلی تنقید کی کتاب نہیں اور اسی بات کا عدم ادراک اس ساری غلط فہمی کا باعث ہوا ہے۔ "محاسن" جیسا کہ نام سے ظاہر ہے دراصل غالب کی شاعری کا مطالعہ ہے۔ کتاب کا نام ہے۔ "محاسن کلام غالب" جو دراصل دیوان غالب کے نسخہ حمیدیہ کا مقدمہ تھا اور بجنوری نے اس عنوان سے پورا پورا انصاف کرنے کی کوشش کی ہے۔ یعنی انہوں نے بنیادی طور پر غالب کے کلام کی خوبیاں اور محاسن ہی بیان کئے ہیں۔ اس ضمن میں انہوں نے غالب کی شاعری کا مختلف پہلوؤں اور زاویوں سے جائزہ لیا ہے یعنی شاعری کیا ہے؟ اس کی نوعیت و ماہیت! شاعری میں فکر کا عنصر' شاعری میں فصاحت و بلاغت' بلند خیالی' الفاظ و تراکیب سازی اور صنائع بدائع کا مقام' شاعری و مصوری' شاعری بطور قدرت کی

تفسیر، شاعری اور انکشاف حقیقت، شاعری و سادگی بیان، شاعری میں حسن کاری کا عمل، غالب کے ہاں فلسفے اور تصوف کا عنصر، شاعری و بت تراشی وغیرہ یہ وہ پہلو ہیں جن کو سامنے رکھ کر انہوں نے غالب کی شاعری کا جائزہ لیا ہے، یہ تمام عنوانات محاسن کے مختلف حصوں سے لیے گئے ہیں۔ یہ جائزہ لیتے ہوئے ان کا مقصد غالب کی شاعری میں ان مختلف عناصر کو دکھانا اور ظاہر کرنا ہے اسی بحث میں وہ اکثر غالب کی عظمت کو واضح کرنے کے لئے مغربی شعراء فلسفیوں، حکما اور نقادوں کے حوالے دیتے ہیں۔ اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس مخصوص پہلو سے غالب کا مقام مغربی شعرا، حکما اور نقادوں کے بیان کردہ یا قائم کردہ معیاروں سے بھی بلند ہے۔ پوری کتاب میں مغربی شعرا کا بیان صرف چند جگہوں پر ہے بقیہ جگہوں پر مغربی نقادوں، فلسفیوں حکما اور دوسرے فنکاروں کا ذکر ہے۔ علاوہ ازیں جب وہ گوئٹے کا ذکر کرتے ہیں وہ گوئٹے کی کل شاعری کا غالب کی کل شاعری سے تقابلی مقابلہ نہیں کرتے جیسا کہ کلیم الدین احمد کا خیال ہے بلکہ صرف اس پہلو سے جو ان کے پیش نظر ہے جو کہ "بلندی فکر و خیال" ہے یعنی وہ غالب کی بلندی خیال ظاہر کرنے کے لئے یورپ کے عظیم فلسفی شاعر کا ذکر لاتے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں۔

"غالب و گوئٹے دونوں کی ہستی انسانی تصور کی آخری حدود کا پتہ دیتی ہے۔"(69)

غلط فہمی کی ایک بنیاد یہ بھی ہے کہ بجنوری کا غالب کا مطالعہ بنیادی طور پر "داخلی" یا "موضوعی" مطالعہ ہے۔ انہوں نے اپنے مطالعے کو مختلف حصوں میں نمبر دے کر ضرور تقسیم کیا ہے اگرچہ ان کو عنوانات نہیں دیئے لیکن ان کی تحریر سے یہ فوراً" پتہ چل جاتا ہے کہ اس حصے میں وہ غالب کے کلام کی کس خوبی پر بحث کر رہے ہیں کیونکہ وہ پہلے پراگراف میں موضوع متعلقہ کے بارے میں اپنے خیالات قلم بند کرتے ہیں اور بعد ازاں اس پر غالب کے حوالے سے بحث کرتے ہیں۔ مطالعے کے

اس انداز کے لئے ضروری ہے کہ قاری نقاد کا علمی و ادبی اور فنی ہر سطح پر ساتھ دے ورنہ غلط فہمی کا امکان رہتا ہے۔ مثلاً "محاسن" کا سب سے پہلا فقرہ سب سے زیادہ غلط فہمی کی بنیاد ثابت ہوا۔

بجنوری "محاسن" کا آغاز غالب کی فارسی رباعی لکھ کر اس جملے سے کرتے ہیں :

"ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں مقدس وید اور دیوان غالب" (70)

یہ جملہ غالباً" اردو تنقید کا سب سے مشہور جملہ ہے ڈاکٹر انور سدید تو اس جملے کو "وجدانی جملہ" قرار دیتے ہیں جس نے "بجنوری کو بقائے دوام عطا کر دی۔" (71) لیکن ڈاکٹر محمد حسن کو اس ایک "تاریخی جملے" میں "رومانوی تفریط پسندی' جذباتیت اور چونکا دینے کی کوشش صاف نظر آتی ہے۔" (72) ڈاکٹر عبادت بریلوی کے نزدیک "بعض جگہ ان کی طبیعت کی جذباتیت بھی اپنا زور دکھاتی ہے اور وہ ایسی باتیں کہہ جاتے ہیں جن کو عقل و شعور سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا مثلاً غالب کے متعلق ان کا مشہور جملہ کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں مقدس وید اور دیوان غالب۔" (73)

ان نقادوں کے نزدیک اعتراض کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ بجنوری نے ان کے خیال میں غالب کے دیوان کو بلند ترین مرتبہ پر فائز کرنے کے لئے جذباتی طور پر ایک مذہبی کتاب کا سا درجہ دے دیا ہے۔ جس کی کوئی تنقیدی بنیاد نہیں ہے۔ لیکن ان کا یہ اعتراض حقیقت پر مبنی نہیں بلکہ بجنوری کے مقصد اور نقطہ نظر کی تفہیم کے سلسلے میں غلط فہمی پر مبنی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ بجنوری اپنے مقدمہ کا آغاز شاعری کی نوعیت و ماہیت سے کر رہے ہیں اور اس بات کا انکشاف اسی وقت ہو جاتا ہے جب غالب کی فارسی رباعی کو اس جملے کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے اور دونوں کے مفہوم کی معنویت کو سمجھا جائے۔ یہ رباعی محض آغاز کے لئے نہیں بلکہ بجنوری کے نقطہ نظر

کے مقدمے کے طور پر ہے جس میں غالب لکھتے ہیں کہ:

غالب اگر ایں فن سخن دیں بودے
آں دیں را ایزدی کتاب ایں بودے

ترجمہ: اے غالب اگر یہ فن سخن دین ہوتا تو اس دین کی الہامی کتاب یہ دیوان ہوتا؟

یہی حقیقت بعد میں بھی منکشف ہو جاتی ہے بجنوری شاعری کی ماہیت کی بحث سے کتاب کا آغاز کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

"شاعری انکشاف حیات ہے۔" (74)

اور اس کی تشریح یوں کرتے ہیں:

"جمال الٰہی ہر شے میں رونما ہوتا ہے۔ آفرینش کی قدرت جو صفات باری میں سے ہے شاعر کو بھی ارزانی کی گئی ہے۔ جہاں ملائکہ کارخانہ ایزدی میں پوشیدہ حسن آفرینی میں مصروف ہیں شاعر یہ کام علی الاعلان کرتا ہے۔" (75) اور اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

"اس لحاظ سے مرزا کو ایک رب النوع تسلیم کرنا لازم آتا ہے۔" (76)

اس اقتباس سے بجنوری کا نقطہ نظر واضح ہو جاتا ہے۔ وہ شاعری کو ایک تخلیقی عمل سمجھتے ہیں۔ تخلیق یعنی آفرینش کی قدرت جو خدا تعالیٰ کی صفات میں سے ہے وہی شاعر کو بھی ودیعت ہوئی ہے۔ حقیقی شاعر دراصل ایک تخلیقی عمل میں مصروف ہوتا ہے اور یہ عمل انکشاف حیات کا عمل ہے، یعنی حقیقت کو عدم سے وجود میں لانے کا عمل، لہٰذا بجنوری کے نزدیک شاعر بھی ایک طرح کا "رب النوع" ہوا اور چونکہ مرزا غالب ان کے نزدیک ہندوستان کے عظیم ترین شاعر ہیں لہٰذا ان کی تخلیق ایک طرح کا الہام ہوئی۔ فرق یہ ہے کہ یہ فرشتوں کی بجائے ایک شاعر کے ذریعے منکشف ہوئی ہے۔

جب اس نقطہ نظر سے دیکھیں تو یہ جملہ محض ایک جذباتی تفریط پسندی نہیں رہتا بلکہ ان کے فلسفہ شاعری کا نچوڑ ہے جو چند لفظوں میں بجنوری کے شاعری کے تصور، اس کی نوعیت، ماہیت، عظمت اور غالب کے مقام کو واضح کر دیتا ہے۔ اس طرح کے بامعنی اور پر مغز جملے کو جو عظیم ترین شاعروں کے لئے بھی باعث رشک ہو "جذباتیت یا عقل و شعور سے بعید" خیال کرنا درست نہیں۔ ہمیں بجنوری کے نظر سے اختلاف کا حق حاصل ہے ہم اس کو باطل ثابت کرنے کی کوشش بھی کر سکتے ہیں لیکن اس کے مفہوم کو سمجھے بغیر اس پر فیصلہ صادر کرنا درست نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بجنوری کا شاعری کا تصور اردو تنقید میں بالکل نیا تصور ہے، گو اس سے پہلے آزاد نے اس کی طرف اشارہ کیا تھا اور شبلی کے ہاں بھی اس کا مبہم سا خاکہ ہے لیکن بجنوری نے شاعری کے اس تصور کو جو رومانوی نقادوں کا اعلیٰ ترین تصور ہے پہلی دفعہ واضح صورت دی اور عملی تنقید میں اس کا استعمال کیا۔ اگر اردو نقاد بجنوری کے اس تصور کا صحیح تجزیہ کر سکتے تو آج اردو تنقید کا مقام بہت بلند ہوتا۔

بجنوری کے نقطہ نظر اور مفہوم سے غلط فہمی کا یہی انداز اس مثال میں بھی جھلکتا ہے جو کلیم الدین احمد نے درج کی ہے اور جسے ڈاکٹر عبادت بریلوی نے نقل کر دیا ہے۔ اس مثال میں بجنوری غالب کا ایک شعر درج کرتے ہیں جس میں چاند کا ذکر ہے اور پھر ورڈز ورتھ کی نظم کا ذکر کرتے ہیں جس میں شاعر چاند کے غائب ہو جانے سے پریشان ہو جاتا ہے۔ (77) کلیم الدین احمد اس اقتباس کو درج کر کے اور ورڈز ورتھ کی نظم کا ترجمہ درج کر کے لکھتے ہیں:

"پڑھنے والے فیصلہ کریں کہ غالب کے شعر اور ورڈز ورتھ کی نظم میں کیا مشابہت ہے۔ دونوں میں چاند کا ذکر ہے۔ اس کے علاوہ کسی قسم کا لگاؤ نہیں۔" (78)

کلیم الدین احمد کا خیال درست ہے۔ دونوں میں صرف چاند کا ذکر ہے اور کوئی مشابہت نہیں نہ ہی بجنوری ان دونوں میں کسی مشابہت کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ ان کا

مقصد ہی نہیں۔ یہ تو کلیم الدین احمد صاحب کا اعتراض ہے جو اس کا متلاشی ہے۔ "محاسن" کے اس حصہ (نمبر 6) میں بجنوری دراصل شاعری کی اس حقیقت کا ذکر کر رہے ہیں کہ :

"کتاب قدرت ایک تاریک کتاب ہے جس کے اوراق پر سوائے شعرا کے کوئی روشنی نہیں ڈال سکتا۔" (79) یعنی مقتضائے قدرت یا حقیقت کا انکشاف شاعر کا عمل ہے لہذا۔

"جب شعرا گردوپیش کے مناظر اور واقعات کو دور ازکار اور فوق الفطرت طور پر بیان کرتے ہیں تو وہ بیان ان کے عینی اور یقینی نظارہ پر مبنی ہوتا ہے۔" (80)

یہاں بجنوری یہ نظریہ پیش کر رہے ہیں کہ شاعر مناظر اور واقعات کو دور ازکار اور فوق الفطرت طور پر بیان کر کے بھی انکشاف حقیقت کا عمل ہی سرانجام دے رہا ہوتا ہے۔ اس کے بعد وہ اس کی مثالیں دیتے ہیں اور دوسری مثال یہ دیتے ہیں کہ غالب کے ہاں چاند کو دیکھ کر ایک مافوق الفطرت خیال پیدا ہوتا ہے جو غالب کے غم اور اس کے اظہار کے متعلق نہایت اعلیٰ و ارفع خیال ہے جبکہ ورڈزورتھ کے ہاں بھی چاند کو دیکھ کر ایک خیال پیدا ہوتا ہے جو محض اس کے محبوب کی موت کے ڈر پر مشتمل ہے۔ بجنوری یہ مثالیں دے کر تشریح نہیں کرتے نتیجہ قاری پر چھوڑ دیتے ہیں اور اگلی مثال کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ لیکن اس مثال سے بجنوری کا مقصد یہ ہے کہ ایک مافوق الفطرت خیال بھی غالب کے ہاں بہتر انکشاف حقیقت کا عمل کر رہا ہے۔ وہ غالب اور ورڈزورتھ کی شاعری کا مقابلہ نہیں کر رہے ہیں۔ چونکہ اس مافوق الفطرت خیال کی بنیاد چاند ہے جو غالب اور ورڈزورتھ دونوں کے اشعار میں مشترک ہے لہذا انہوں نے اس کی مثال دے دی ہے۔ ہمیں بجنوری کی مثال اور نتیجے سے تو اختلاف ہو سکتا ہے لیکن اس کے صحیح مقصد اور مفہوم کو سمجھے بغیر اس پر اعتراض مناسب نہیں ہے۔

بجنوری کے موضوعی انداز کا ایک شاخسانہ وہ بھی ہے جس کی طرف ڈاکٹر محمد حسن نے یہ کہہ کر اشارہ کیا ہے:

"غالب پر ان کے مقالے میں غالب کے خارجی ماحول کا کوئی ہلکا سا عکس بھی نہیں ملتا۔ غالب کے فکر کی صداقت اور کمزوری پر ایک جملہ بھی نہیں ملتا۔" (81)

اس اعتراض کا پہلا حصہ بالکل درست ہے۔ اور ڈاکٹر محمد صادق نے بھی بجنوری پر یہی اعتراض کیا ہے کہ وہ غالب کا مطالعہ اس کے سوانحی اور تاریخی پس منظر کے بجائے معاشرتی خلا میں کرتے ہیں۔ (82)

لیکن ہمیں اس حقیقت کا خیال رکھنا چاہیے کہ رومانوی ادیبوں کی طرح رومانوی نقاد بھی فن کے داخلی سوتوں اور ذریعوں کو اس کے خارج کی نسبت زیادہ اہم سمجھتے ہیں اور گو خارجی حوالے یقیناً کسی شاعر کے فن کو سمجھنے میں مدد کرتے ہیں لیکن اگر عظیم ادب تمام ادوار اور تمام انسانوں کے لئے ہوتا ہے تو پھر اس کو اپنے ماحول سے جدا ہو کر بھی بامعنی اور با اثر رہنا چاہئے اس مقالے میں بجنوری کا مقصد غالب کی شاعری کو خارجی حوالے سے جانچنا یا اس کے خارجی محرکات کا سراغ لگانا نہیں تھا۔ بلکہ وہ اس کو ان داخلی' ذاتی اور وجدانی معیاروں سے جانچ رہے تھے جو ہندوستان میں ہی نہیں بلکہ مغربی ادیبوں' نقادوں اور شاعروں کے لئے بھی حوالہ اور میزان بن سکیں اور یہ اردو تنقید میں اپنی نوعیت کی اولین کاوش تھی اور شاید اس معیار سے بہترین بھی۔ اردو تنقید کی تہی دامنی یہ ہے کہ ان کی اس سعی کو درست انداز میں سمجھا ہی نہیں گیا۔

بجنوری کے اس مقدمے کا عنوان ہی یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ غالب کے کلام کے محاسن بیان کر رہے ہیں لہٰذا غالب کے فکر اور شاعری کی کمزوری ان کا موضوع ہی نہیں تھا اور نہ ہی ہمیں یا ڈاکٹر محمد حسن کو اس کی ان سے توقع کرنا چاہئے چونکہ غالب کے محاسن بیان کر کے ان کی عظمت کو ثابت کرنا بجنوری کا مقصد تھا لہٰذا غالب

کی کمزوریوں کا بیان ہی ان کے مقصود و منتہا کے خلاف تھا اور ایک سچے رومانوی کی طرح انہوں نے صرف اپنے موضوع کی خوبیوں کو ہی اجاگر کیا۔

لیکن یہ درست نہیں کہ اس مقالے میں غالب کے فکر کی صداقت پر ایک جملہ بھی نہیں ملتا۔ دراصل مقالے کا بڑا حصہ غالب کے فکر اور اس کی صداقت اور عظمت کو ثابت کرنے کے لئے ہی لکھا گیا ہے۔ اس سلسلے میں علاوہ دیگر موضوعات کے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس مقالے میں غالب کے فلسفہ و حدت الوجود کو بجنوری نے نہایت دقت نظر اور عالمانہ بصیرت کے ساتھ ترتیب دے کر اس طرح منطقی طور پر بیان کیا ہے کہ اردو تنقید میں شاید ہی اس سے بہتر مثال مل سکے۔ ڈاکٹر محمد حسن ایک جگہ لکھتے ہیں:

"ایک دوسری جگہ بجنوری نے غالب کو اپنے طریق فکر پر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اپنے فلسفیانہ نقطۂ نظر سے ان کے کلام میں ایسی مربوط اور فلسفیانہ فکر کا پتہ لگانا چاہا ہے جو ان کے کلام میں موجود نہیں ہے۔" (83)

دراصل یہ "دوسری جگہ" محاسن کلام غالب کا بڑا حصہ ہے جو صفحہ 48 سے صفحہ 96 تک پھیلا ہوا ہے۔ اس حصہ میں بجنوری نے غالب کے فلسفہ وحدت الوجود کے عناصر کو ایک منطقی اور فلسفیانہ ترتیب کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کا اعتراض یہ ہے کہ غالب کی غزلوں میں ایسی کسی ترتیب اور مربوط فکر کا سراغ نہیں ملتا اور غزل اپنی نوعیت میں کسی مربوط فلسفیانہ موضوع کو بیان نہیں کر سکتی۔ ڈاکٹر محمد حسن کا خیال بالکل درست ہے کہ غزل میں اپنی صنفی نوعیت کی وجہ سے مربوط فکر کا بیان ممکن نہیں، لیکن یہ تو ہے کہ تصوف کے فلسفۂ وحدت الوجود کا ایک تاریخی تسلسل تو یقیناً موجود ہے اور اس کا اپنا ایک داخلی اور مسلکانہ ربط بھی موجود ہے۔ بجنوری نے تخلیقی تنقید کا یہ کارنامہ انجام دیا ہے کہ غالب کی غزلوں میں منتشر طور پر پائے جانے والے ان کے تصوفانہ فلسفے کو ترتیب دے کر ایک ایسے مربوط انداز میں

پیش کر دیا ہے جس سے نہ صرف غالب کے فلسفہ اور نقطہ نظر کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور قاری کو مربوط زاویہ نظر ہاتھ آ جاتا ہے جس سے وہ غالب کے کلام کو زیادہ بامعنی انداز میں سمجھنے پر قادر ہو جاتا ہے بلکہ فلسفہ وحدت الوجود کے عناصر کو بھی ان کے قدرتی تعلق اور ربط میں دیکھنے لگتا ہے۔ یہ ایک نیا اور انوکھا نقطہ نظر ہے اور ایسی تنقید ہے جو قاری کی بصیرت میں اضافہ کر کے اس کو اس قابل بناتی ہے کہ وہ فن پارے کی بہتر تحسین کر سکے۔

"محاسن" کا پہلا نصف حصہ دراصل اردو تنقید میں ایک نیا اور منفرد اضافہ ہے۔ اس حصے میں بجنوری شاعری کی نوعیت و ماہیت کے بارے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں اور غالب کی شاعری کو ان نظریات کے پیش نظر جانچتے ہیں۔ اس عمل سے وہ اکثر اوقات غالب کی شاعری کے کسی ایک پہلو کا موازنہ دوسرے شعرا و مفکرین سے بھی کرتے ہیں۔ بجنوری کے بیان کردہ اکثر خیالات اردو تنقید میں پہلی مرتبہ ظاہر ہوتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے۔ بجنوری کے نزدیک شاعری "انکشاف حیات ہے جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے۔ " (84) اس انکشافِ حیات سے بجنوری کی مراد محض حقیقتِ موجود کا بیان نہیں بلکہ وہ سمجھتے ہیں کہ شاعری اپنی نوعیت میں ایک "تخلیقی عمل" ہے اور یہ تخلیقی عمل بنیادی طور "نقل" یا "تعبیر" یا "نقد" کے عمل میں مختلف ہے اس لئے کہ یہ تینوں عوامل حقیقتِ موجودہ پر سرزد ہوتے ہیں جبکہ "تخلیق" نئی حقیقت کو وجود میں لانا ہے۔ بجنوری کے نزدیک "آفرینش کی قدرت جو صفات باری میں سے ہے شاعر کو بھی ارزانی کی گئی ہے۔" (85) آفرینش یا تخلیق کا عمل شاعر کو خدا کی صفات کے قریب لے آتا ہے شاعر کا اصل کام "حسن آفرینی" ہے۔ "جہاں ملائکہ کارخانہ ایزدی میں ...شدہ حسن آفرینی میں مصروف ہیں شاعر یہ کام علی الاعلان کرتا ہے۔" (86)

لیکن شاعر یہ کام کس طرح کرتا ہے؟ بجنوری کا خیال ہے کہ شاعر موزوں الفاظ کے ذریعے سے یہ عمل سرانجام دیتا ہے۔ ایسے الفاظ جو بلاغت و فصاحت کے معیار پر پورا اترتے ہیں لیکن بجنوری یہ واضح کرتے ہیں کہ صرف عروض اور اوزان ہی شاعری نہیں اس کے نزدیک اصل کام "اوزان اور عروض کا اس موسیقی کی طرف سامعہ کو راہنما کرنا ہے جو قالب شعر کو اپنے دخل سے زندہ کرتی ہے۔" (87) لہٰذا اوزان اور عروض دراصل ایک ذریعہ ہیں جو انسانی قوت سامعہ کو متحرک کر کے اس موسیقی کی طرف اس کی راہنمائی کرتے ہیں جو "شاعری" کی تخلیق کا اصل جوہر ہے اور جسے بجنوری "آہنگ" کا نام دیتے ہیں کیونکہ "وزن درست بھی ہو لیکن "آہنگ" خام رہ جائے تو شعر خام ہے۔" (88)

بجنوری "آہنگ" کی وضاحت آئینہ کے "صیقل" کی مثال سے کرتے ہیں (89) اور اسے اصل شاعری قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ غالب کے ہاں یہ خوبی اس اضافے کے ساتھ موجود ہے کہ وہ ہر موضوع کے لئے موزوں عروض اور بحور استعمال کرتے ہیں۔ بجنوری لفظ اور خیال کی بحث کو کافی طوالت دیتے ہیں ان کے نزدیک ہر خیال اپنے الفاظ ہمراہ لاتا ہے اور جدت پسند اور عظیم شاعر جو نئے خیال کو وجود میں لاتے ہیں ان کے لئے نئے الفاظ و تراکیب بھی ساتھ ہی وضع کرتے ہیں۔ غالب کے ہاں بھی بہت سی نئی تراکیب اور نئے پیرایہ اظہار ملتے ہیں جو انہوں نے اپنے نئے خیالات کے اظہار کے لئے استعمال کئے ہیں۔ یہ بھی ان کی فنی عظمت کا ثبوت ہے اور ان کے نزدیک "الفاظ سازی کے فن میں مرزا اجتہاد کامل کا درجہ رکھتے ہیں۔" (90) غالب کی مشکل پسندی بھی بجنوری کے نزدیک ان کے نئے اور بلند خیالات و تصورات کو نئے الفاظ و تراکیب میں بیان کرنے کا نتیجہ ہے اس کے ساتھ ساتھ عظیم شاعر "قواعد" کے پابند نہیں ہوتے (91) بلکہ وہ قواعد کی حدود سے بلند اور برتر ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ قواعد پیرایہ اظہار کی پابندی کا نام ہے۔ وہ اپنے اظہار کے

لئے نئے پیکر تراشتے ہیں۔ اسی طرح وہ محاورہ کی پابندی بھی کم کرتے ہیں کہ محاورہ مروج فکر، رائج تصورات اور عمومی سوچ کا نمائندہ ہوتا ہے جبکہ عظیم فنکار تشبیہہ اور استعارہ سے معنی آفرینی اور حسن آفرینی کا کام لیتے ہیں۔ (92) جن سے ان کی تخلیق میں رنگینی پیدا ہوتی ہے۔

بجنوری شاعری اور دیگر فنون لطیفہ میں مماثلت کا ذکر بھی کرتے ہیں لیکن اس بحث میں ان کے ہاں وہ جدت اور دقتِ نظر نہیں جو ان کے دوسرے مباحث میں ہے۔ وہ شاعری اور مصوری کی مشابہت کا ذکر کرتے ہیں لیکن اس سے صرف یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ مرزا غالب کے دیوان کے ہر ورق پر ایسے اشعار موجود ہیں۔ جن کو صفحہٗ قرطاس سے جامہٗ تصویر پر منتقل کیا جا سکتا ہے۔ (93) اگرچہ وہ تصویر کے مقابلے میں شعر کی اس خوبی کا اظہار کرتے ہیں "تصویر ساکن اور شعر متحرک ہے۔" (94) لیکن ہیئت، ذریعہ اور موضوع کے فرق کو واضح نہیں کرتے، اگرچہ غالب کے اشعار کی مثالیں دے کر ان کی خوبیاں ضرور واضح کر دیتے ہیں۔

بجنوری شاعر کے تخلیقی عمل کے ساتھ ساتھ اس کی "بصیرت" کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ جس سے ان کا یہ نقطہ نظر سامنے آتا ہے کہ فن حسن آفرینی کے ساتھ ساتھ حقیقت کو دیکھنے اور اس کے ابلاغ کا بھی ایک ذریعہ ہے۔

"قدر مستور ایک حقیقت ہے۔ قدرت اور عوام کے درمیان ایک دیوار حائل ہے جس میں سے صرف شاعر کی نظروں کی "الضیاء" شعاعیں گزر پاتی ہیں۔" (95) اس طرح شاعر اقدار کی دریافت اور ان کے فروغ کا باعث بنتا ہے اور قدرت کی ترجمانی اور بیان بھی اس کا عمل بن جاتا ہے لیکن بجنوری یہ نہیں بتاتے کہ شاعر یہ عمل کس طرح انجام دیتا ہے۔ ایک رومانوی کی حیثیت سے نفسیاتی تعبیر و تشریح کے سائنسی عمل کی ان سے توقع نہیں رکھنی چاہئے۔ شاید ان کا عہد اس صداقت کے لئے قبل از وقت تھا کہ فنکار اپنے وجدان، لاشعور اور اجتماعی شعور کے چشمہ ظلمات

سے تخیل کی قوت کے ذریعے اس عمل کو سرانجام دیتا ہے۔ وہ اسے صرف بے خودی اور سرمستی قرار دیتے ہیں اور لکھتے ہیں:

"شاعرانہ جذبہ اور وجدان میں ایک ایسی کیفیت بھی واقع ہوئی ہے جس کو سرمستی کہا جا سکتا ہے، جس میں شاعر آفتاب و ماہتاب کو اپنے کفِ دست میں اٹھا لیتا ہے۔" (96)

کتاب کے آخر میں بجنوری شاعری اور دیگر فنون لطیفہ کی مشابہت اور اختلاف کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ ارسطو کے اس قول کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ "شاعری کا مقصد قدرتی اشیاء کی نقل ہے۔" (97) اور اس کی تشریح یوں کرتے ہیں کہ:

"اس کا منشا یہ نہیں کہ شاعر کا کام واقعات کو ان کی من و عن بے رنگ کیفیت میں نقل کرتا ہے۔ بلکہ یہ کہ شاعر کو محاکات اس حالت میں دکھلانا چاہئے جس میں چشم تخیل ان کو دیکھتی ہے۔" (98) اس کی مزید تشریح اس طرح کرتے ہیں کہ نقل "عکاسی ہے، مصوری نہیں، کم رتبہ کام ہے۔" (99)

یہاں بجنوری اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ فنکار کا کام خارجی واقعیت کی نقل نہیں ہے بلکہ اس واقعیت کے پیچھے یا اس کی تہہ میں جس حقیقت کو وہ تخیل کی مدد سے دیکھتا اور دریافت کرتا ہے اس کو دکھانا چاہئے یعنی فنکار کے لئے خارجی واقعیت کا بیان کم مرتبہ کام ہے جبکہ "داخلی تجربے" کا بیان ہی اس کا اصل کام ہے۔ یا دوسرے الفاظ میں فن کی صداقت عام واقعیت نہیں بلکہ تخلیقی صداقت ہوتی ہے۔ یہ وہی فنی تصور ہے جس کی طرف سب سے پہلے آزاد نے اشارہ کیا تھا کہ فنکار کو جھوٹ سچ سے غرض نہیں ہوتی۔

بجنوری نے شاعری اور مجسمہ سازی کی مشابہت کا ذکر بھی کیا ہے جسے وہ اصنام اور اشعار میں فرق سے یاد کرتے ہیں اور اس سلسلے میں "لیسنگ" کا حوالہ بھی

دیا ہے۔ (100) لیکن یہ حوالہ سطحی ہے اور اس سلسلے میں وہ قاآنی کی وہی نظم لکھ دیتے ہیں۔ (101) جسے شبلی نے شعرالعجم میں مثال کے طور پر رقم کیا تھا یہاں بھی ان کے ہاں شاعری اور مصوری کی بحث میں ان فنون کے ذریعہ' موضوع اور ہیئت کے اختلافات کی وہ نکتہ رسی نہیں ملتی جو "لائیکون" کا خصوصی امتیاز ہے۔

بجنوری کے اس مقدمے پر بہت سے اعتراضات کئے جا سکتے ہیں سب سے پہلے تو یہ کہ ان کے ہاں اپنے ممدوح کی عظمت ثابت کرنے کی خواہش اس قدر شدید ہے کہ وہ اکثر اوقات مبالغہ کی آخری حدود کو پہنچ جاتے ہیں لیکن اس سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے سامنے رکھنے کے قابل ہے کہ "وہ ایسے زمانے کے مصنف ہیں جس میں شدت جذبات کے تحت افراط و مبالغہ کا رجحان عام تھا۔" (102)

علاوہ ازیں بجنوری برصغیر کے اردو داں طبقے کی مغرب کے مقابلے میں غلامانہ مرعوبیت کو دور کرنے کے خواہش مند تھے لہٰذا وہ غالب کی عظمت کو ثابت کر کے اپنے ہم وطنوں کے دلوں اور ذہنوں میں اپنے مشرقی ادب تاریخ اور اکابر کے بارے میں تفاخر کا جذبہ پیدا کرنا چاہتے تھے۔ جو قومی نقطہ نظر سے یقیناً ایک قابل تعریف مقصد تھا۔

دوسرے ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ ان کے ہاں غیر ضروری طور پر مغربی شاعروں اور مفکرین کے حوالہ جات پائے جاتے ہیں۔ یہ کسی حد تک صحیح بھی ہے۔ اکثر حوالے بلا ضرورت ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ بجنوری ایک وسیع المطالعہ شخص تھے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے الفاظ میں "اردو نقادوں میں ڈاکٹر بجنوری پہلے نقاد میں جو یورپ کی کئی زبانیں جانتے تھے۔ جن کو مشرق و مغرب دونوں ادبیات سے واقفیت تھی۔ جنہوں نے حصول تعلیم کے لئے مغرب کا سفر کیا تھا۔ ان حالات نے ان کی تنقید پر گہرا اثر کیا ہے۔ مغرب نے ان پر یہ اثر کیا کہ وہ اپنی ملکی چیزوں کو کم مرتبہ سمجھنے کے بجائے ان کو بلند مرتبہ سمجھنے لگے۔" (103)

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ان کے ہاں مغربی شعرا اور مفکرین کا ذکر اس لئے نہیں کہ وہ بقول کلیم الدین احمد ان سے مرعوب تھے یا اردو دان طبقے کو اپنی علمیت سے مرعوب کرنا چاہتے تھے بلکہ اس لئے کہ وہ ان کے مقابلے میں غالب کی عظمت ثابت کر کے اہل ملک کے دل میں مشرق کی سرفرازی کا احساس جگانا چاہتے تھے لہٰذا اکثر جگہوں پر وہ نہایت ہی موہوم حوالوں سے بھی مغربی شعرا یا حکما کا ذکر لے آتے ہیں تا کہ ان کے مقابلے میں غالب کی برتری ثابت کر سکیں۔

اس مقدمہ کی ایک خصوصیت اس کا انداز تحریر ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کہتے ہیں کہ یہ مقدمہ "تنقید سے زیادہ تخلیقی ادب کی حیثیت رکھتا ہے۔" (104) بجنوری کی تحریر میں ایسی ایمائیت' اختصار اور رمزیت ہے جو تخلیقی ادب کا وصف ہے۔ ان کا انداز تشریحی نہیں ایمائی ہے۔ علاوہ ازیں وہ اپنے موضوع کو داخلی طور پر بیان کرتے ہیں لہٰذا "محاسن" کے صحیح مطالعہ اور تفہیم کے لئے ضروری ہے کہ اچھے تخلیقی ادب کی طرح قاری اس کی طرف بجنوری ہی کی ذوقی اور وجدانی سطح پر ہمدردی کے ساتھ رجوع کرے۔ بجنوری نے اس مقدمہ کے ذریعے غالب کو اردو داں طبقے میں مقبول ہی نہیں بنایا' اردو تنقید میں بہت سے نئے اور جدید تصورات و خیالات کو بھی داخل کیا۔ لہٰذا ڈاکٹر سید عبداللہ کے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں:

"اپنی کمزوریوں کے باوجود یہ مقدمہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔" (105) مختصر یہ کہ محاسن اردو رومانوی تنقید میں زبردست اضافے کا باعث ہے۔

نیاز فتح پوری

نیاز فتح پوری کے تنقیدی خیالات ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعوں "انتقادیات" حصہ اول و حصہ دوم "مالا و ماعلیہ" کے علاوہ ان کے دیگر مضامین' ان کے گیتان جلی کے مقدمہ' مشکلات غالب اور افسانوں اور کہانیوں کے دیباچوں اور پیش لفظوں میں بھی پائے جاتے ہیں ان کے تنقیدی نقطہ نظر کا اظہار ان کی دیگر تحریروں

کے اسلوب اور انداز سے بھی ہوتا ہے۔

نیاز فتح پوری اردو کے ان رومانوی نقادوں میں شامل ہیں جن کے لئے رومانویت محض ایک نقطہ نظر ہی نہیں بلکہ ادب اور زندگی کو دیکھنے' برتنے' جانچنے اور بسر کرنے' کا ایک مکمل مسلک بھی تھا۔ ان کے ہاں رومانویت اپنی پوری تخلیقی قوت اور تمام تر تضادات کے ساتھ جھلکتی نظر آتی ہے اور ان کی اس تخلیقی قوت کی بنیاد "رومانوی بغاوت" ہے۔ نیاز فتح پوری نے اردو ادب کی کلاسیکی روایات اور مسلمہ تصورات و نظریات کے خلاف ہی بغاوت نہیں کی بلکہ اردو ادب کے موضوعات اور سماجی و ادبی بنیادوں کے خلاف بھی علم بغاوت بلند کیا' ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے نزدیک نیاز کی "شخصیت یک پہلو نہیں صد پہلو ہے۔" (106) ان پہلوؤں میں مقالہ نگاری' مکتوب نویسی' بے باک صحافت' مختصر ناول' انشائیے اور افسانے' مذہبی افکار و خیالات' ادبی معتقدات و نظریات جیسے عناصر ہی شامل نہیں بلکہ ان میں عربی و فارسی کی روایات کے آخری محافظ' آزادی فکر کے سب سے بڑے علمبردار' روایات کے سب سے بڑے باغی' وسیع النظر عالم' روشن خیال مذہبی مفکر' گمراہ اور بے دین' لا مذہب اور کافر جیسے کردار بھی شامل ہیں۔ (107) جن سے ان کی شخصیت کے تنوع اور ہمہ گیری کا ثبوت ملتا ہے لیکن ان تمام پہلوؤں اور صفات میں جو چیز قدر مشترک ہے اور ان سب کی تہہ میں کام کر رہی ہے وہ ان کا وہ کردار ہے جس کو ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے "آزادی فکر کے سب سے بڑے علمبردار اور روایات کے سب سے بڑے باغی کی حیثیت" دی ہے۔ یعنی ایک رومانوی بغاوت۔

نیاز نے اردو ادب کی کلاسیکی روایات کے خلاف ہی نہیں نظریات و تصورات اور مسلمہ موضوعات کے خلاف بھی آواز بلند کی اور اردو ادب میں رومانوی بغاوت کا بیانگ دہل اعلان کیا۔ انہوں نے خود شعوری طور پر اردو ادب میں پہلی دفعہ عورت اور اس کے متعلقات کا بے محابا ذکر شروع کیا (108) اور نثر کو خشک ملائیت اور بے

کیف سادگی سے نجات دلائی (109) شاعری میں تصوف کی روایت کے خلاف اعلان بغاوت کیا۔ (110) پہلی دفعہ یہ اعلان کیا کہ ادب اور شاعری کی تخلیق بذات خود بھی مقصود و منتہا ہے اور شاعر و فنکار کو اپنے احساس کے اظہار سے لطف اندوز ہونے کا حق حاصل ہے۔ (111) انہوں نے دبستان دہلی کی تازہ گوئی اور رکھ رکھاؤ کے خلاف دبستان لکھنؤ کی معاملہ بندی کی طرف داری کی اور عشق و محبت میں جنس کی موجودگی کا نہ صرف اعتراف کیا (112) کیا بلکہ اس کو شاعری کا بنیادی منبع و مقصود قرار دیا۔ (113)

نیاز کی یہ بغاوت اردو ادب کی کلاسیکی روایات کے خلاف ایک ہمہ گیر بغاوت تھی لیکن نیاز کا المیہ بھی یہی بغاوت ہے۔ مسلمہ روایات کی حدود سے تو نیاز نے منہ موڑ لیا لیکن جب وہ ان سب حدود کو رد کر چکے تو خود ان کو یہ علم نہیں تھا کہ اب ان کی منزل کیا ہے اور کہاں ہے؟ نیاز کے پاس نہ تو ابوالکلام کا عزم و ایمان تھا جو اسے بغاوت کے بعد صحیح راستے پر رکھتا اور نہ ہی اقبال کا علم و عرفان جو روایات سے منہ موڑنے کے بعد رومانویت کے نئے اور انجانے راستوں پر اس کی راہنمائی کرتا۔ لہٰذا بغاوت کر چکنے کے بعد ان کی حالت یہ رہی کہ "چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ۔" ہر نئی آواز اور ہر خیال جو بھی ان کے سامنے آتا ان کے لئے دلکش اور دل پسند تھا۔ تخلیقی قوت' تخیل کی پکار اور زبان کی دلکشی ہی ان کا واحد سہارا تھی اور یہ قوتیں خود اعلیٰ بصیرت اور راہنمائی کی طالب ہوتی ہیں۔ اس اعلیٰ بصیرت کی کمی نیاز کے ہاں جہاں ان کے فن میں سطحیت کا باعث بنی ان کے تنقیدی نظریات کا تضاد بھی اسی سے پیدا ہوا جس کا ہم ابھی جائزہ لیں گے۔

نیاز کی تخلیقات اور ان کی تنقید ان کے رومانوی تخیل کی پر زور اور آزاد تخلیقی قوت اور اس کو الفاظ و تراکیب کے خوبصورت پیکروں کے سجانے کے ذوق کا ایک نمونہ ہیں۔ نیاز خود بھی ان دو خصوصیات کو شاعری کی جان قرار دیتے ہیں۔ "گیتان جلی" جس کا اردو ترجمہ انہوں نے 1914ء میں کیا کے مقدمہ میں لکھتے ہیں: "دو

چیزیں شاعری کی جان ہیں، تخیل کی رنگینی مگر عمق کے ساتھ، زبان کا ترنم مگر سادگی لئے ہوئے۔" (114)

شاعری کی اس تعریف میں نیاز کے نظریہ فن کی بیشتر خوبیاں اور خامیاں پوشیدہ ہیں۔ یہ معیار جو نیاز نے پیش کیا ہے گو ٹیگور پر تو لاگو ہوتا ہے لیکن خود نیاز اس پر پورے نہیں اترتے، ان کے ہاں تخیل کی رنگینی تو ہے لیکن جس عمق کا وہ ذکر کرتے ہیں وہ ان کی تخلیقات اور تنقید میں بہت کم آتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو شاید یہ ہے کہ کم از کم تنقید کی حد تک ان کا مغربی نقادوں کا براہ راست مطالعہ زیادہ وسیع نہیں تھا اور دوسرے یہ کہ انہوں نے اپنی تخلیقات اور تنقیدات میں ایک صحافیانہ انداز اختیار کیا، اس کے ساتھ ساتھ اگرچہ ان کے ہاں زبان کا ترنم تو اکثر ہے مگر سادگی ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔ دراصل شاعری کا یہ معیار جو اپنی وسعت میں بہت محدود ہے انہوں نے ٹیگور کی شاعری سے اخذ کیا ہے لیکن اس کو پیش کرتے ہیں تو نظریہ فن کے ایک دعوی کے طور پر۔ اضافی تصورات کو مطلق نظریات کے طور پر پیش کرنے کی یہ رغبت بھی نیاز کے فن کے اکثر تضادات کا باعث بنی ہے۔ وہ ایک نئے اور انوکھے خیال کو خوبصورت الفاظ اور چونکا دینے والے انداز میں پیش کرنے کی خواہش میں یہ پرواہ نہیں کرتے کہ اس سے ان کے نظریات میں ایک تو ابہام پیدا ہوتا ہے اور دوسرے تضاد کا راستہ کھلتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ نیاز کے بارے میں مختلف نقادوں اور مورخین نے مختلف بلکہ متضاد تصورات پیش کئے ہیں۔ اگرچہ زیادہ تر نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ نیاز رومانوی تحریک کے نمائندہ ہیں لیکن کچھ ایسے بھی ہیں جنھوں نے ان کو کلاسیکیت کا نمائندہ قرار دے ڈالا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے نزدیک وہ رومانوی و تاثراتی "تنقید کی طرف متوجہ ہوئے اور اس کے علمبردار بن گئے۔" (115) ڈاکٹر انور سدید کے الفاظ میں نیاز نے "علمی موضوعات کو بھی رومانوی نقاد کی طرح کھنگالنے کی کوشش کی۔" (116) ڈاکٹر

محمد حسن نے اپنی کتاب "اردو ادب میں رومانوی تحریک" میں نیاز کو اگرچہ رومانوی تحریک کے اہم علمبردار اور رومانوی افسانہ نگار کے طور پر تو جگہ دی ہے لیکن بطور نقاد ان کو قابل اعتنا نہیں سمجھا' البتہ اپنے مضمون "نیاز کا ادبی مرتبہ" میں ان کے نقاد ہونے کا اعتراف کر لیا ہے اور لکھتے ہیں کہ "ان کی تنقید میں جمالیاتی ناز آفرینی کی کوشش زیادہ ملتی ہے۔" (117) ڈاکٹر سید عبداللہ کے نزدیک "نیاز کا انداز تنقید رومانوی تاثراتی ہے۔" (118) لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ نیاز کے ہاں ایک تضاد کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"وہ رومانوی تحریک کے ممتاز رکن ہیں مگر اس کے باوجود وہ اپنے زمانے کے عقل پسند ادیب بھی ہیں۔" (119) اور اسی بات کی یوں تشریح کرتے ہیں کہ "یہ عقلی اور جذباتی رویوں کا امتزاج ہے اور قدرے پریشان کن بھی ہے۔" (120)

نیاز کا یہ تضاد ان کی تنقید کی ایک نمایاں خصوصیت ہے جس کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے' ڈاکٹر سید عبداللہ کی اس پریشانی کا باعث دراصل یہ حقیقت ہے کہ جہاں نیاز رومانوی تخیل پسندی' پیکر تراشی اور بے ساختہ اظہار کو ترجیح دیتے ہیں وہاں وہ صحت زبان پر بھی اصرار کرتے ہیں۔ (121) ڈاکٹر سید عبداللہ نیاز کی اس خصوصیت کی توجیہہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"نیاز کا عقیدہ یہ ہے کہ شعری تجربے کی یہ تقدیر ہے کہ وہ اپنے لئے صحیح قالب اظہار اختیار کرے۔ اگر کسی تجربے کو صحیح قالب اظہار نہیں ملتا تو اس کا سبب یہ ہے کہ شاعر کو وسائل اظہار یعنی زبان و بیان پر قدرت نہیں۔ پس نیاز شاعری اور زبان و بیان کو کوئی منقطع اور الگ چیز نہیں سمجھتے۔ صحت زبان و بیان پر انہیں اس لئے اصرار ہے کہ اس کے بغیر تجربے کا صحیح اظہار ممکن نہیں۔" (122)

ڈاکٹر سید عبداللہ کے یہ خیالات بڑے وقیع اور گہرے معانی کے حامل ہیں اور اگر ان کی بنیاد واقعی نیاز کے تنقیدی خیالات پر ہوتی تو نیاز کو یقیناً اردو تنقید میں بہت

اعلیٰ مقام ملتا لیکن حقیقت یہ ہے کہ نیاز کے ہاں ”شعری تجربے“ کا قطعاً کوئی تصور نہیں ملتا اور یہ نظریہ کہ ”ہر شعری تجربے کی یہ تقدیر ہے وہ صحیح قالب اظہار اختیار کرے۔“ نیاز کے ہاں کہیں نہیں پایا جاتا۔ نیاز کے ہاں الفاظ و تراکیب کے درست استعمال پر بہت زیادہ زور ہے لیکن اس کی بنیاد تخلیقی تجربے کے قالب اظہار کے تصور پر نہیں اردو شاعری کی روایتی لفظ پرستی اور عربی و فارسی مصادر و مخارج کے درست استعمال پر ہے (123) اور اس رجحان کو ڈاکٹر سید عبداللہ نے درست طور پر ”لفظیاتی تنقید“ کا نام دیا ہے (124) جہاں نیاز اپنے رومانوی تصور سے ہٹ کر شعریت اور مفہوم کو نظر انداز کر کے بھی الفاظ و تراکیب کی درست بندش پر اصرار کرتے ہیں اصل حقیقت یہ ہے کہ نیاز کے شعری ذوق کی بنیاد مشرقی شعری روایات پر تھی۔ ڈاکٹر محمد حسن کے الفاظ میں ”ان کا مذاق شعر بنیادی طور پر غزل کا پروردہ ہے۔“ (125) اور گو وہ ذہنی اور جذباتی طور پر آزادی تخیل، روایتی تصورات سے بغاوت اور نئے خیالات کے دلدادہ ہیں لیکن ذوقی و وجدانی سطح پر وہ اپنے ماحول اور اپنی تربیت کے ہی اسیر ہیں لہٰذا جب وہ عملی تنقید کی دنیا میں قدم رکھتے ہیں تو محض لفظیات تک محدود ہو کر رہ جاتے ہیں دراصل یہ تضاد ان کی شخصیت میں ان کے ”شوق کی بلندی“ اور ”ذوق کی محدودیت“ کے باعث پیدا ہوا ہے اگر ان کو بھی اقبال کی طرح مغربی ادب، فلسفے اور علوم تک براہ راست اور بلا واسطہ گہری رسائی حاصل ہوتی تو شاید وہ اس طلسم کو بھی توڑ سکتے، ان کی عملی تنقید کے زیادہ تر مغالطے ان کے اسی تضاد کی پیداوار ہیں۔ اس لئے وہ مومن کو تمام اردو شعرا اور خاص کر غالب پر ترجیح دیتے ہیں۔ (126) سیماب اکبر آبادی (127) اصغر گونڈوی (128) اور جوش (129) کے بخئیے ادھیڑتے ہیں اور فراق گورکھپوری کو اعلیٰ ترین مقام دیتے ہیں۔ نیاز کے اس تضاد کا اعتراف خود ڈاکٹر سید عبداللہ کو بھی ہے لہٰذا وہ اپنے مضمون میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

"نیاز اپنی تنقیدوں میں مختلف راستوں کی نشاندہی کے باوجود بالآخر اپنے اصلی مرکز پر آکر دم لیتے ہیں یعنی لفظی صحت، کلام کا ظاہری حسن، اور بیان کی رسائی، گویا حقائق و تجربات ان کی نظر میں ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔" (130)

اگر حقائق و تجربات اور الفاظ میں تفاوت پیدا ہو جاتی ہے تو ظاہر ہے کہ شعری تجربے کو بہترین صورت اظہار دینے کا نظریہ خود بخود باطل ہو جاتا ہے۔ نیاز کا یہی تضاد ہے جس کی وجہ سے عبدالقادر سروری اس حد تک غلط فہمی میں مبتلا ہوئے کہ وہ ان کو کلاسیکیت کا نمائندہ قرار دے بیٹھے۔ ان کے نزدیک "نیاز صاحب کے ادبی افکار میں جو رجحان سب سے نمایاں ہے وہ کلاسیکیت کا ہے۔" (131) نیاز کا رجحان جس پر سروری صاحب کو کلاسیکیت کا شبہ ہوا یہ بھی دراصل ان کی رومانوی بغاوت کا شاخسانہ ہے۔ لیکن مرغ اسیر کی طرح وہ کوشش کے باوجود اپنے پنجرے ہی میں مائل پرواز رہنے پر مجبور رہے۔

لفظیاتی تنقید کے علاوہ نیاز نے ادب و فن اور شاعری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ اس کے رومانوی مزاج کے نمایاں مظہر ہیں۔ ادب و فن کے بارے میں نیاز کے یہ خیالات ان کے مضامین اور تخلیقات کے مجموعوں میں جا بجا بکھرے ہوئے ہیں جن میں "انتقادیات" اور اس کے حصہ اول و دوم کے مختلف اڈیشن، خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کی دیگر تحریروں، مقالات اور ان کے افسانوں کی تعارفی تحریروں میں بھی ان کے تنقیدی خیالات مل جاتے ہیں جن میں "گیتان جلی " کے ترجمے کا مقدمہ اور کیوپڈ اور سائیکی نامی افسانے کا تعارفی نوٹ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان تمام تحریروں سے نیاز کے تنقیدی تصورات و نظریات کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ خالص "رومانوی" ہے اگرچہ اس میں اکثر نقش اور رنگ متضاد اور متصادم بھی ہیں۔

"ادبیات اور اصول نقد" (132) اور "فنون ادبیہ اور حقیقت نگاری" (133)

نیاز کے دو ایسے مضامین ہیں جن میں انہوں نے اپنے تنقیدی خیالات کو منضبط کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان مضامین میں بھی ان کے تنقیدی نظریات کی ایک الجھی ہوئی صورت ملتی ہے۔ "ادبیات اور اصول نقد" کے زیادہ تر خیالات انہوں نے ہڈسن سے اخذ کئے ہوئے ہیں جن کو انہوں نے اپنی پسند کے مطابق بدل دیا ہے بیچ بیچ میں سپنگوون اور آرنلڈ کا حوالہ بھی آ جاتا ہے۔ نیاز کے نزدیک لٹریچر کا ترجمہ "ادب یا ادبیات بظاہر بے جوڑ سا معلوم ہوتا ہے لیکن غالباً" اس سے بہتر ترجمہ ممکن نہیں۔" (134) اس کے بعد وہ ادب کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ادب سے وہ تحریری ادب مراد لیتے ہیں اور اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ ہر قسم کی تحریر کو ادبیات میں شامل نہیں کیا جا سکتا' وہ ھڈسن کے حوالے سے عام انسانی دلچسپی کی تحریروں اور خاص علوم کی کتابوں میں امتیاز کرتے ہیں اور اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ

"ایک ادبی کتاب .... اپنے انداز بیان سے ہمارے جمالیاتی ذوق کو پورا کرتی ہے۔ برخلاف اس کے دوسرے فنون کی کتابوں کا مقصد صرف معلومات میں اضافہ کرنا ہوتا ہے۔" (135)

یہاں وہ ایسے "انداز بیان" کو جو ہمارے "جمالیاتی ذوق کو پورا" کرے ادبیات کی شناخت قرار دیتے ہیں لیکن اس سے اگلے ہی پیراگراف میں اس موضوع کو نظر انداز کر کے آرنلڈ کا مشہور مقولہ درج کرتے ہیں کہ "لٹریچر زندگی کا نقد ہے۔" اور اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اگر "انتقاد سے مراد یہاں تشریح ہے تو اس میں شک نہیں کہ یہ تعریف بہت عمدہ ہے۔" (137)

نیاز کو اپنے ان دونوں نظریات میں جو تنقیدی تصورات کے مختلف دبستانوں سے تعلق رکھتے ہیں قطعاً" کسی تضاد کا احساس نہیں ہوتا' لہٰذا وہ اگلے ہی پیراگراف میں ان دونوں نظریات کو بھول کر کتابوں کے افادی پہلو پر بحث کرنے لگتے ہیں۔ اور اس طرح اس بحث میں تثلیث کا ایک اور تضاد شامل کر دیتے ہیں وہ اس رائے کا

اظہار کرتے ہیں کہ کتابوں سے فائدہ حاصل کرنے کے تین طریقے ہو سکتے ہیں۔ ذہنی اخلاقی اور جذباتی (138) اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ:

"اگر کوئی ادبی تصنیف اس معیار پر پوری اترے اور اس میں افادہ کی یہ تینوں صورتیں نظر آئیں تو یقیناً ہم اس کو بہتر کتاب کہیں گے۔" (139)

اس بحث سے قاری اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ شاید نیاز ادب میں افادہ کے قائل ہیں۔ یہ بات اس وقت اور زیادہ اہمیت اختیار کر جاتی ہے جب وہ اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں:

"ادبیات سے انسانی زندگی کو جو تعلق ہے وہ اس کی اخلاقی اہمیت کو کبھی نظر انداز نہیں کر سکتا اور اس لئے یہ کہنا کہ فن و آرٹ کو محض فن و آرٹ کی حیثیت سے دیکھنا چاہئے اور اس کے اخلاقی اور غیر اخلاقی ہونے کو نظر انداز کر دینا چاہئے کوئی معنی نہیں رکھتا۔" (140)

یہاں پر نیاز واضح طور پر ادب کے اخلاقی پہلو کے قائل نظر آتے ہیں لیکن اس میں پیچیدگی یہ پیدا ہوتی ہے کہ یہاں جو نقطہ نظر انہوں نے پیش کیا ہے۔ وہ ان کے پہلے بیان کئے گئے اور دیگر جگہوں پر پیش کئے گئے ادبی مسلک سے جدا ہی نہیں بلکہ بالکل برعکس ہے اور اس نظریے سے بھی متصادم ہے جس کے تحت انہوں نے اپنا تخلیقی ادب پیش کیا ہے "کیوپڈ اور سائیکی" کی تمہید میں لکھتے ہیں:

"جس وقت میں نے لکھنا شروع کیا (بلا لحاظ اس کے کہ زمانہ کیا کہتا ہے) میں نے ہمیشہ اپنے حسیات کی پابندی کی ہے اور نظم ہو یا نثر انہیں خیالات کے اظہار کو اپنا محبوب مشغلہ خلوت قرار دے رکھا ہے۔ میں جانتا ہوں کہ میرے بہت سے احباب نے اس کو ناپسند کیا، بعض نے عریاں و فاحش کہہ کر شرم دلائی، بعض نے خلاف متانت و تہذیب کے الفاظ سے میرے عزائم کو متزلزل کرنا چاہا، لیکن آپ یاد رکھئے کہ میں نے کبھی ان باتوں کو سمجھنا بھی نہیں چاہا، کیونکہ میرا مقصود اس سے داد لینا یا

دوسروں کو نفع پہنچانا نہیں ہے بلکہ خود لطف اٹھانا ہے۔ پھر دوسروں کی وجہ سے اپنی لذت کھو بیٹھوں ایسا خلقِ تام مجھ میں کہاں سے آیا۔" (141)

یہ اقتباس نیاز کے اصلی ادبی مسلک کو بیان کرتا ہے۔ نیاز نے جو بھی ادب تخلیق کیا اس اصول کے مطابق کیا' اسی بات کو دوسری جگہ بیان کرتے ہیں: "دنیا میں کسی کتاب کے متعلق یہ گفتگو کرنا کہ وہ اخلاق پر اچھا اثر ڈالتی ہے یا برا لایعنی سی بات ہے۔ اگر کوئی تنقید ہو سکتی ہے تو صرف یہ کہ وہ اچھی لکھی گئی ہے یا بری' اس لئے کسی شاعر کے متعلق یہ گفتگو کرنا کہ اس کی شاعری اخلاق کو خواب کرنے والی ہے درست نہیں۔" (142)

نیاز کا ادبی مسلک یہی تھا اور اسی کے پیش نظرانہوں نے ادبی تخلیقات کیں اردو ادب میں اس نقطہ نظر کی علمبرداری ہی ان کا اصل کارنامہ ہے۔ لیکن تنقیدی میدان میں وہ اکثر تضادات کا شکار ہو جاتے ہیں۔ انہوں نے اردو ادب کی کلاسیکی روایات تصورات و نظریات کے خلاف علم بغاوت بلند تو کر دیا۔ لیکن وہ جب ان مسلمہ حدود سے باہر نکل آئے تو نئی اقلیم ادب کی حدود کا انہیں نہ کوئی علم تھا اور نہ کوئی اندازہ۔ کلاسیکیت کی معلوم اور متعین حدود گزرنے کے بعد نامعلوم کی جو بیکراں خلا شروع ہوتی ہے رومانویت کا آب بقا اسی ظلمات میں پوشیدہ ہے جہاں پر جادہ پیما اپنے عزم و حوصلے اور اپنے وجدان اور فنی بصیرت کے مطابق اپنا راستہ تراشتا ہے۔ لیکن نیاز کی رومانویت کسی مخصوص نظریے کی پابند نہیں تھی' اس کا مسلک روایت سے بغاوت تھا اور وہ ہر اس نئے خیال اور تصور کا ساتھ دینے کے لئے مستعد تھے جو مسلمہ انداز سے علیحدہ اور نیا ہو' اس کے لئے ان کے ہاں رنگارنگ مختلف اور بسا اوقات متضاد نظریات و تصورات کا اجتماع نظر آتا ہے۔ نیاز میں ان نئے نظریات کو ان کی منطقی انتہا تک لے جانے کا رجحان بھی نہیں تھا جس کی وجہ سے وہ اس بارے میں تشکیک اور جھجک کا شکار رہے۔ اس کی ایک واضح مثال ان کا عورت اور جنس

کے بارے میں نظریہ اور رویہ ہے۔ انہوں نے اردو ادب کی کلاسیکی روایات کے برخلاف، عورت اور اس کے متعلقات کا واضح طور پر ذکر کرنے کی روش اختیار کی اپنے متعلق اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"سب سے بڑا اعتراض جو اس نوع کے لٹریچر پر کیا جاتا ہے یہ ہے کہ اس میں عورت اور اس کے متعلقات کا ذکر غالب ہے لیکن مجھے حیرت ہوتی ہے کہ عورت اور اس کا ذکر نکال دینے کے بعد آپ کے پاس کیا رہ جائے گا۔" (143)

عورت کا یہ ذکر وہ محض روایتی محبوب کی طرح کرنے کے قائل نہیں بلکہ ان کا نظریہ ہے کہ اس میں جنسی پہلو غالب ہے:

"اس کا تعلق صرف ایسے فرد سے ہوتا ہے جس سے انسان میں جنسی ہیجان پیدا ہو سکتا ہے۔" (144)

اس نظریے کے تحت نیاز نے اردو ادب میں عورت کو اس کی تمام تر نسوانیت کے ساتھ متعارف کرایا اس سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ایسا باغی شخص جو عورت کے جنسی وجود کا ہی قائل ہو تخلیقی سطح پر یقیناً مرد اور عورت کے جنسی تعلق کی ایسی تعبیر پیش کرے گا جو زندگی کے حقائق سے قریب تر ہو گی۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ نیاز روایت سے بغاوت کرتے ہوئے عورت اور اس کے متعلقات کو تو ادب میں داخل کر دیتے ہیں لیکن اب ایک اناڑی مرد کی طرح ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اس سے کیا سلوک کیا جائے۔ وہ یہ دعویٰ تو کرتے ہیں کہ:

"میں چاہتا تو یہی ہوں کہ کم از کم شاعری اس پر معصیت دنیا کی کی جائے کیونکہ "معصومیت" کا تصور محض لڑکپن ہے اور شعر نام ہے جوانی کا۔" (145)

وہ عورت کو پردہ سے تو برآمد کر لیتے ہیں لیکن ان کی معصیت کی حد یہی ہے کہ وہ اسے محض سامنے بٹھانے پر ہی اکتفا کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ معصیت اور حقیقت کی دیگر منزلوں کا تو ذکر ہی کیا، شادی تک کا شرعی عمل بھی ان کی طبع نازک پر

گراں ہے۔ شاعری میں تصوف کے ذکر پر لکھتے ہیں:

"شاعری کو تصوف سے متعلق کرنا بالکل ایسا ہی ہے جیسے کسی خوبصورت عورت سے شادی کر لی جائے کہ اس کے بعد حسن و عشق دونوں کا صفایا ہے نہ عورت عورت رہ جاتی ہے نہ مرد مرد۔" (146)

صرف تنقید کی حد تک ہی نہیں بلکہ تخلیق ادب میں بھی نیاز اسی تضاد کا شکار ہیں۔ عورت کو ادب میں داخل کرنے کے بعد ان کو پتہ نہیں چلتا کہ اس سے کیا سلوک کیا جائے۔ یہاں تک کہ جب ان کے ہیرو کو ایسی صورت حال سے پالا پڑتا ہے تو وہ ایک مرد کی طرح اس سے عہدہ برا ہونے کے بجائے داستانوں کی نازک دوشیزاؤں کی طرح محض بے ہوش ہو جانے پر ہی اکتفا کرتا ہے۔ "ایک شاعر کا انجام" تو خیر مجہولی ہو سکتا ہے لیکن جب رام نگر کی راجپوت ریاست کے جرات مند اور جنگ جو سورما راجپوت شہزادے رنجور سنگھ کا سامنا بھی ایک دوشیزہ سوشیلا سے ہوتا ہے تو وہ بس چکرا کر گر جاتا ہے۔ (147) اور بے ہوش ہو جاتا ہے۔

یہ بغاوت اور یہ مجہولیت نیاز کی شخصیت کے تضاد کی پیداوار ہے رومانوی بغاوت، نیاز کی تخلیقی اور تنقیدی قوت کی بنیاد تھی لیکن اس کو مناسب علمی، نظریاتی اور تکنیکی راہنمائی میسر نہ آ سکی۔ جس کے باعث ایک طرف تو ان کی تخلیقات میں تکنیکی خامیاں رہ گئیں اور دوسری طرف ان کے تنقیدی نظریات باقاعدہ اور منطقی طور پر ہم آہنگ نہ ہو سکے۔

یہی صورتحال ان کے دیگر نظریاتی خیالات کی ہے جن کا معیار زیادہ بلند نہیں ہے نیاز ادب کو تمام فنون لطیفہ میں اعلیٰ ترین مقام دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک "تمام فنون میں لٹریچر کو وہی حیثیت حاصل ہے جو گلدستہ میں چوٹی کے پھول کو۔" (148) لیکن اس کی بنیاد وہ ادب کے ذریعہ یعنی زبان کی لچک اور موضوع کی وسعت پر نہیں رکھتے بلکہ محض فن پاروں کی خارجی حیثیت پر رکھتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"فنون لطیفہ میں نقاشی و موسیقی سے بھی لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کا تعلق حواس ظاہری سے ہے۔ یعنی حواس کی بیرونی تحریک ختم ہو جاتی ہے تو لطف زائل ہو جاتا ہے برخلاف ادبیات کا جمالیاتی لطف کسی بیرونی تحریک سے وابستہ نہیں ہے اور وہ اپنے اثرات بغیر کسی مادی وساطت کے بھی انسان کے ذہن و دماغ پر چھوڑ دیتا ہے۔" (149)

یہاں نیاز مادی وساطت' بیرونی تحریک اور حواس ظاہری کے لفظی گورکھ دھندے میں چکرا گئے ہیں۔ اگر نقاشی و مصوری خارجی صورت کی پابند ہے تو ادب بھی کتاب کی صورت یا شعر کے پڑھنے کی شکل میں ایک خارجی صورت رکھتا ہے۔ جہاں مصوری و نقاشی' بینائی کے حواس ظاہری کی پابند ہیں'ادب بھی دیکھنے یا سننے کے لئے حواس ظاہری کا مرہون منت ہوتا ہے اور یہ بھی مادی وساطت سے ہی ان تک پہنچتا ہے۔ دراصل فنون میں جو فرق ہے وہ ان کے "ذریعہ" (یعنی میڈیم) موضوع' اور ہیئت کا فرق ہے اور ان کے جو حدود و لوازم ہیں اور جو ان کے اختلاف کے اصل اسباب ہیں نیاز ان تک نہیں پہنچ سکے ہیں۔

ادبیات میں نیاز شاعری کو اعلیٰ ترین صنف خیال کرتے ہیں' شاعری کے لئے وہ تخیل کی رنگینی اور زبان کا ترنم ضروری خیال کرتے ہیں اور ان کا دعویٰ ہے کہ " جس شخص کی شاعری میں یہ دونوں باتیں توازن کے ساتھ پائی جاتی ہیں اس کو ہم مکمل شاعر کہتے ہیں۔" (150) خیال ہوتا ہے کہ شاعری کی تعریف کرنے کے بعد نیاز اس کی تشریح و تعبیر کریں گے لیکن وہ ایسا نہیں کرتے بلکہ شاعری کی تعریف کو موقع و محل کے لحاظ سے بدل دیتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"شاعری الفت و محبت کی زبان ہے۔" (151) یہاں وہ شاعری کو موضوع کے لحاظ سے متعین کرتے ہیں لیکن اس کے بعد دوسری جگہ لکھتے ہیں:

"شاعری حقیقت نہیں' حقیقتوں کا اظہار ہے' صداقت نہیں' بلکہ صداقتوں کی

تعبیر ہے، خود کوئی کیفیت نہیں بلکہ ایک کیفیت کا بیان ہے۔" (152)

معنوی لحاظ سے یہ اقتباس نیاز کے وسیع ترین بیانات میں سے ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ نیاز شاعری کے معنوی پہلو کی بجائے اس اظہار و ابلاغ کو زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ دراصل اسی بنیاد سے ان کی تنقید کے نمایاں خط و خال وضع ہوتے ہیں، لیکن نظریاتی طور پر وہ اس پر بس نہیں کرتے بلکہ ایک دوسری جگہ پھر شاعری کی تعریف یوں کرتے ہیں:

"محبت یا عشق فی الحقیقت ایک شدید قسم کا احساس پسندیدگی ہے۔ اور اس احساس تاثر کے اظہار کا نام شعر ہے۔ ہم کسی پھول کو دیکھتے ہیں اور اسکے رنگ و بو سے متاثر ہو کر اسکی تعریف کرتے ہیں یہ بھی شعر ہے۔ ہم قوس و قزح کو دیکھتے ہیں اور بے اختیارانہ کلمات تحسین زبان سے نکل جاتے ہیں یہ بھی شعر ہے۔ اسی طرح کائنات میں قدرت کے جتنے بھی مظاہر و آثار ہیں وہ سب انسان کے احساس پر اثر انداز ہو سکتے ہیں اور جو کیفیت ان سے پیدا ہوتی ہے اس کو ظاہر کر دینا شعر ہو سکتا ہے، بشرطہ آنکہ اس اظہار میں ترنم کو قائم رکھا جائے اور اس ترنم کے پیدا کرنے کے لئے مخصوص لب و لہجہ اور اوزان وضع کئے گئے ہیں۔" (153)

یہاں پر نیاز نے شاعری کے دامن کو بہت وسیع کر دیا ہے۔ وہ ترنم کے ساتھ شاعر کے احساس و تاثر کے اظہار کو شعر قرار دیتے ہیں اور ممکن تھا کہ اگر وہ اس تصور پر قائم رہتے تو مزید غور و فکر کے بعد تخلیقی تجربے کے **متخیلانہ** اظہار و ابلاغ کی منزل تک پہنچ جاتے لیکن وہ اس کے فوراً بعد محبت کی اصل یعنی عورت سے جنسی تعلق اس سے متعلق جذبات کے اظہار اور اس اظہار کے لئے استعمال ہونے والی زبان کی بحث میں پڑ جاتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

"بعض حضرات کا خیال ہے کہ تغزل میں اصل چیز صرف جذبات نگاری ہے اور ان کے مقابلے میں زبان کی کوئی اہمیت نہیں۔ یہ بات میری سمجھ میں کبھی نہیں

آتی کیونکہ جذبات و تاثرات کے اظہار کا ذریعہ صرف الفاظ ہیں اور یہ ناممکن ہے کہ الفاظ کے تغیر و تبدل یا ان کے حسن و قبیح کا کوئی اثر مفہوم و مدعا پر نہ پڑے۔ انداز بیان ہی وہ چیز ہے جس سے مخاطب متاثر ہوتا ہے اور گفتگو کا لب و لہجہ پیدا کرنا مخصوص الفاظ کی مخصوص ترتیب ہی سے ممکن ہے۔" (154)

یہاں نیاز پورا دائرہ گھوم کر پھر اظہار اور الفاظ کی بحث میں الجھ گئے ہیں اور اس منزل پر پہنچ گئے ہیں جسے "لفظیاتی تنقید" کہا گیا ہے وہ موضوع کے مقابلے میں اظہار اور الفاظ کو اہمیت دیتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ دہلی کی شاعری کے مقابلے میں لکھنؤ کی شاعری ان کے نزدیک زیادہ اہمیت کی حامل ہے۔

نیاز کے تضادات کے باوجود ان کی تنقید نے اردو ادب میں بہت سے نئے رجحانات و تصورات کو فروغ دیا اور ان کی رومانوی بغاوت نے کلاسیکیت سے منہ موڑ کر اظہار و ابلاغ اور موضوع و مفہوم کے جن نئے راستوں کی نشاندہی کی اس نے اردو ادب کو نئے دور اور نئے زمانوں سے ہم آہنگ کرنے میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔ بغاوت کی روایت اردو ادب میں رومانویت پسندوں سے شروع ہوئی جن میں نیاز نمایاں اور ممتاز تھے اور اس روایت نے اردو ادب کو جدید دور کے شانہ بشانہ کھڑا کرنے اور زندگی کی نئی حقیقتوں کے ابلاغ و اظہار میں بہت مدد دی۔

صلاح الدین احمد (1902ء --- 1964ء)

مولانا صلاح الدین احمد جنہیں ڈاکٹر سید عبداللہ، ان کی مصنفانہ عظمت کے باعث صرف صلاح الدین احمد (155) ہی لکھنے پر اصرار کرتے ہیں اور جو ان کے نزدیک "ادیب بھی تھے اور ادیب گر بھی" (156) دراصل خالص رومانوی تنقید کے اس دبستان کے آخری نمائندہ ہیں جس کا آغاز محمد حسین آزاد سے ہوا تھا۔ صرف اسلوب نگارش میں ہی نہیں بلکہ تنقیدی نظریات و تصورات میں بھی صلاح الدین آزاد ہی کے پیروکار نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر وحید قریشی اس حقیقت کو یوں بیان کرتے ہیں :

"آزاد مولانا صلاح الدین احمد کے ہیرو ہیں۔ ان کی نثر کے خارجی اور داخلی محاسن سے مولانا نے پورا استفادہ کیا ہے۔ لیکن یہ تقلید رسمی اور رواجی نہیں۔" (157)

یہ استفادہ صرف اسلوب بیان تک محدود نہیں ہے اس سے بڑھ کر ہے کیونکہ: "انہیں آزاد محض اپنی انشا پردازی اور تصویر کاری کی وجہ سے عزیز نہیں ہے بلکہ اس لئے بھی عزیز ہے کہ وہ اعلیٰ انسانی اور جمالیاتی اقدار کا حامل ہے۔ وہ آزاد کو اس اعتبار سے اپنا مرشد مانتے ہیں کہ آزاد حقائق کو اعلیٰ جمالیاتی قدروں کی مدد سے دکھا کر ان کے بارے میں جمالیاتی ذوق اور حسن انبساط کی تسکین کرتا ہے۔" (158)

لہٰذا صلاح الدین احمد دو پہلوؤں سے آزاد کی تنقیدی روایت کے امین ہیں۔ اسلوب تحریر اور جمالیاتی تنقید۔ اسلوب میں وہ اردو نثر کی خلاقانہ اور رنگین روایت کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے الفاظ میں ان کی تحریریں "محمد حسین آزاد، عبدالقادر، ظفر علی خاں اور ابوالکلام کے اسالیب کا امتزاجی نمونہ ہیں لیکن وہ محمد حسین آزاد سے اس لحاظ سے بہت زیادہ قرب رکھتے ہیں کہ دونوں کے نثری نمونے رنگینی کی خوبیوں سے متصف ہیں وہ علمی حقائق کو شاعرانہ اور ادیبانہ انداز میں پیش کرتے ہیں۔" (159)

صلاح الدین احمد کو دبستان لاہور کی یہ روایت ورثے میں ملی تھی۔ ڈاکٹر وحید قریشی کے مطابق صلاح الدین احمد نے:

"اپنی ادبی زندگی کا آغاز اس وقت کیا جب مخزن اور اس کے لکھنے والوں کا حلقہ پنجاب میں ادبی اور رومانی تحریک کو مستحکم کرنے میں مصروف تھا۔ جب سر عبدالقادر، علامہ اقبال، غلام بھیک نیرنگ اور ان کے ساتھی دبستان پنجاب کی داغ بیل ڈال چکے تھے اور پنجاب کی رومانوی تحریک کا آغاز کر چکے تھے۔ جب صحافت کے

میدان میں مولانا ظفر علی خاں کا طوطی بولتا تھا اور ہماری ادبی نثر عربی اور فارسی کے اثرات اور جذبات کے طغیان عظیم کی آماج گاہ بنی ہوئی تھی۔ جب مسلمانان ہند' خلافت اور ترک موالات کی تحریکوں سے دوچار ہو کر ابوالکلام کی نثر اور الہلال کے مقالہ نگاروں کی خطابت کا رنگ دیکھ رہے تھے۔ سرزمین پنجاب میں انجمن پنجاب نے مغربی اثرات کے لئے راستہ ہموار کر کے محمد حسین آزاد کی نثر اور سرسید کی تعلیمی پالیسی کو اپنے لئے سرمایہ افتخار جان لیا تھا۔" (160)

مولانا کی ادبی زندگی کا آغاز 1920ء سے ہوتا ہے جب اپریل 1920ء میں انہوں نے اپنا رسالہ "خیالستان" جاری کیا "جو زیادہ دیر زندہ نہ رہ سکا لیکن اس سے ان کے ادبی ذوق کا ضرور اندازہ ہو جاتا ہے۔" (161) اس کے بعد 1933ء میں انہوں نے "ادبی دنیا" کا پرچہ خرید لیا جو مولانا تاجور نے فروخت کر دیا تھا۔ ابتدا میں منصور احمد اس کے ایڈیٹر رہے لیکن 1935ء میں ان کی علالت کے بعد مولانا نے ادارت بھی خود ہی سنبھال لی۔ یہاں سے ان کی اس ادبی زندگی کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے جسے سید عبداللہ نے "ادیب اور ادیب گر" کے نام سے معنون کیا ہے۔ "انہوں نے بے شمار ریڈیو تقاریر لکھیں۔ کئی کتابوں کے انگریزی سے ترجمے کئے' ہفت روزہ اور روزناموں میں مقالات تحریر کئے خود "ادبی دنیا" میں تبصروں اور اداریوں کے علاوہ مستقل مقالات تحریر کرتے رہے۔ ان کی عملی و ادبی زندگی کے کئی شعبے ہیں۔ وہ ایک کامیاب مترجم' ایک منجھے ہوئے نقاد اور ایک صاحب طرز ادیب تھے" (162) لیکن جن کو "ادبی دنیا" میں انہوں نے ہمیشہ ہر قسم کی "ادبی بغاوت" اور "ادبی اختلاف" کی حوصلہ افزائی کی اور بہت سے ایسے ادیبوں سے اردو ادب کو متعارف کرایا جن کو دوسرے پیش کرنے کے لئے تیار نہ تھے۔ (163) عصمت چغتائی' منٹو' میراجی' ممتاز مفتی وغیرہ (164) اس کی چند مثالیں ہیں۔

مولانا صلاح الدین کے تنقیدی خیالات ان کے مختلف مضامین' تبصروں

اداریوں' مقالات اور تقریروں میں جابجا بکھرتے ہوئے ملتے ہیں۔ ان کو معزالدین احمد نے "صریر خامہ" کے عنوان سے یکجا کر کے تین جلدوں میں شائع کر دیا ہے۔ (165) مولانا کے ان خیالات کا جائزہ لے کر ان کے تنقیدی نظریات کو مرتب کیا جا سکتا ہے۔ اپنے عہد کے دیگر نقادوں کے برعکس مولانا اپنے خیالات کے اظہار میں بہت واضح ہیں اور انہیں بغیر کسی جھجک' شک اور شرط کے بیان کرتے ہیں اردو تنقید کے رومانوی دبستان کے وہ خیالات و تصورات اور نظریات جن کا آغاز محمد حسین آزاد سے ہوا اور جو مختلف مصنفین اور نقادوں کی تحریروں میں بکھرے ہوئے تھے صلاح الدین احمد کے ہاں ایک واضح صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں' خصوصا" آزاد اور اقبال کے تصورات ان کے ہاں یکجا اور متشکل ہو جاتے ہیں اور وہ ایک واضح تنقیدی نقطہ نظر' مکتبہ فکر اور واضح ادبی مسلک کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ مولانا کو اپنے عہد میں ترقی پسند تحریک کی نظریاتی یلغار کے سامنے اپنے ادبی مسلک اور فنی نقطہ نظر کا دفاع کرنا پڑا (166) اور اس نظریاتی بحث نے ان کو اپنے خیالات کو ٹھوس اور واضح شکل دینے پر مجبور کیا ان کے یہ فنی اور تنقیدی نظریات تخلیق کی نوعیت اور فنی تخلیق سے لے کر فن کے مقصد اور غایت تک پھیلے ہوئے ہیں۔

انسانی تخلیقی صلاحیت کے بارے میں مولانا کا نظریہ وہی ہے جو بیشتر رومانویت پسندوں کا ہے اور جس کو آزاد مبہم طور پر اور بجنوری نے واضح طور پر پیش کیا ہے یعنی تخلیقی صلاحیت انسانی تخلیق ہی میں مضمر ہے اور فنی تخلیق' انسانی تخلیقی صلاحیت کا اعلیٰ ترین مظہر ہے۔ مولانا صلاح الدین احمد لکھتے ہیں:

"انسان کو جب زمین پر نیابت و خلافت الٰہی کا منصب جلیل عطا ہوا تو اس

کے ساتھ ساتھ اسے وہ بیشتر قویٰ بھی ارزانی ہوئے جو اب تک ذات خداوندی سے خاص تھے۔ انہی میں تخلیق کی قوت عظیم تھی۔" (167)

اسی بحث کو مزید بڑھاتے ہوئے لکھتے ہیں:

"قوت تخلیق درجہ اولیت رکھتی ہے۔ اور پھر اس قوت کا وہ پہلو جو تخلیق خیر سے تعلق رکھتا ہے اس کے دیگر پہلوؤں سے بمراتب اعلیٰ و افضل ہے عین اسی طرح جس طرح خود خالق کائنات کے منصوبہ تخلیق میں حسن اور خیر اس کے باقی تمام عناصر پر حاوی اور مسلط ہیں۔" (168)

لیکن انسان کے حوالے سے حسن و خیر محض تجریدی دنیا میں وجود نہ رکھ سکتے تھے ان کو اس عملی دنیا کے ٹھوس حقائق و واقعات سے مربوط ہونا تھا جہاں انسان کو اتارا گیا تھا۔ حسن و خیر انسانی دنیا میں انسانی عمل اور حقیقت و صداقت سے غیر متعلق نہیں رہ سکتے تھے۔ مولانا نے اس تعلق کا تعبیریوں کی ہے:

"انسان اس زمین پر محض نیابت خداوندی کا منصب لے کر نہیں آیا تھا بلکہ وہ استاد ازل کا شاگرد بھی تھا۔ علم الاسماء کے ارشاد ربانی سے محض اشیا کا تعارف مراد نہیں تھا بلکہ وہ معرفت تام تھی جس سے خداوند قدوس نے آدم کا سینہ روشن کر دیا اور پھر یہ روشنی مرور ایام کے ساتھ آدم کے بیٹوں کے سینوں میں برابر منتقل ہوتی چلی گئی۔ یہاں تک کہ فنون نے جنم لیا اور ابن آدم جو ہزارہا سال سے برابر اس سبق کو دھرا رہا تھا جو اسے ازل کے روز ارزانی کیا گیا تھا بالآخر اس قابل ہو گیا کہ قدرت کی نگارش عظیم اور نقوش جمیل کو خود اپنے نقش و نگار میں منتقل کرے، اور پھر اپنی تخلیقات کے جمال و فروغ میں اپنے قلب کی تسکین اور ذہن کی آسودگی تلاش کرے۔ (169)"

اس اقتباس سے مولانا کے فنی تخلیق کی نوعیت و ماہیت کے نظریہ کی وضاحت ہو جاتی ہے۔ ان کے اس بیان میں ان کے نظریہ کی خوبیاں اور خامیاں

دونوں جھلکتی ہیں جو مولانا کی عبارت کی رنگینی و رعنائی کے پردہ میں ملبوس ہیں۔ یہ نظریہ فنی تخلیق کا جواز اور اس کی بنیاد ضرور فراہم کرتا ہے۔ اس میں خیر حسن اور صداقت کے عناصر کا ذکر بھی کرتا ہے لیکن ان کے باہمی تعلق اور ربط کو واضح نہیں کرتا۔ اگر فنی تخلیق قدرت کا حسین و جمیل اظہار ہے تو صداقت کا حسن سے تعلق تو قائم ہو گیا خیر کی قدر کا اس سے کیا تعلق ہوا؟ مولانا کے نظریہ کی یہ خامی اس وقت مزید واضح ہو جاتی ہے جب مولانا اس تصور کی عملی صورت بیان کرتے ہیں:

انسان، استاد ازل کا شاگرد رشید ہے اور اس کا سب سے بڑا کمال یہی ہے کہ اس کی نقل استاد کی اصل سے اس قدر قریب ہو جائے کہ نقل پر اصل کا گمان گزرنے لگے۔ چنانچہ تمام فنون میں کمال و اوج کا یہی معیار مقرر ہے کہ فن اپنی تخلیق میں فطرت کا عکاس اور حقیقت کا ترجمان ہو۔" (170)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا فن کو "فطرت کی نقل" سمجھتے ہیں۔ اگرچہ جب وہ "حقیقت کا ترجمان" کی ترکیب استعمال کرتے ہیں تو گمان ہوتا ہے کہ شاید وہ محض "نقل" سے آگے بڑھ کر اسے حقیقت کے انکشاف اور تعبیر کا ذریعہ خیال کرتے ہوں لیکن ایسا نہیں ہے مولانا کے نزدیک فن محض فطرت کی نقل ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"انسان کی سب سے بڑی کامیابی یہی ہے کہ وہ اپنے فن کے نمونوں کو فطرت کے نمونوں سے ملا دے۔" (171) اور اس کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

"اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ ہمیں تصویروں میں وہی تصویر سب سے زیادہ پسند آتی ہے جس کی نسبت گمان ہو کہ ابھی بولنے لگی ہے۔ ہمیں مجسموں میں وہی مجسمہ کمال فن کا مظہر معلوم ہوتا ہے جو اپنے اصل سے انتہائی مطابقت رکھتا ہے۔" (172)

مولانا کا اپنے نظریہ کا بیان اور ان کی مثالیں دونوں سے ہی واضح ہے کہ ان

کے نزدیک فن کی معراج اصل کی ایسی نقل ہے کہ "نقل پر اصل کا گمان ہونے لگے" نقلِ محض کے نظریہ کی کمزوری واضح ہے۔ اس نظریے کی رو سے فوٹو گرافی تصویر کشی سے زیادہ اہم قرار پاتی ہے۔ فن محض فطرت کا عکاس ہو کر رہ جاتا ہے اور اس کی معراج یہی ہے کہ وہ اصل کی مانند نظر آئے۔ اس نظریے کی رو سے فن کے لئے تعبیرِ حقیقت اور تنقیدِ حیات کے عمل، بعید اور ناممکن قرار پاتے ہیں فطرت اصل اور فن نقل رہ جاتا ہے۔ چیونٹی کا گھروندا اور شہد کی مکھی کا چھتہ، تاج محل اور بادشاہی مسجد سے افضل ٹھہرتے ہیں بلکہ آخرالذکر تو فن کی حد سے ہی نکل جاتے ہیں کہ کسی فطری اصل کی نقل نہیں۔ نقل میں اصل کا عکس ہی ہو گا، اس کا حسن اصل سے بڑھ نہیں سکتا نہ ہی اس کی حقیقت اصل سے بہتر ہے۔ رہا اس کا خیر کا پہلو تو یہ کچھ واضح نہیں۔

مولانا کے نظریہ کا یہ تناقص ان کے نظریۂ تنقید کی بڑی خامی ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں وہ آزاد سے جدا ہو جاتے ہیں آزاد نے واضح طور پر کہا تھا کہ فنکار کو جھوٹ اور سچ سے غرض نہیں ہوتی جس سے یہ واضح تھا کہ فنکار خارجی اور واقعاتی حقیقت کا بیان کرنے کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اس کا مقصد "تخلیقی صداقت" کا اظہار ہوتا ہے اور یہ اظہار اپنی ماہیت میں "خیر" ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کے نزدیک فن "تخلیقی صداقت" کا حسین اظہار ہے جو اپنی ماہیت میں "خیر" ہوتا ہے اور اس طرح اس کے نظریہ فن میں حسن خیر اور صداقت باہم مل جاتے ہیں لیکن مولانا کے ہاں ایسا نہیں ہو پاتا۔

مولانا کے نظریے کی دوسری خامیاں اسی بنیادی کمزوری کا شاخسانہ ہیں چونکہ فن اصل کی نقل ہے۔ لہٰذا تصویر کشی اور تمثیل کاری اعلیٰ فنون قرار پاتے ہیں اور ادب کا مرتبہ کم تر ٹھہرتا ہے۔

"فنون کی جملہ اصناف میں سے تصویر کشی اور تمثیل کاری خواہ وہ خطوط اور

رنگوں میں اظہار پائے یا الفاظ اور حرکات میں انسان کے دل و دماغ سے قریب تر رہتے ہیں۔" (173)

مصوری اور ڈرامہ یقیناً اہم اصناف ہیں۔ ان کی نوعیت و ماہیت اور ان کا ذریعہ اظہار، ان کے موضوع کو متعین کرتا اور دوسرے فنون سے ان کو علیحدہ کرتا ہے۔ مصوری اپنے موضوع اور ذریعے کی اسیر ہے اور زماں و مکاں کی حدود عبور کرنے کی اس میں لچک نہیں۔ ڈرامہ ایک فن نہیں کئی فنون کا مجموعہ ہے اور ان تمام میں جو جزو سب سے اہم خیال کیا جاتا ہے وہ شاعری یا ڈرامہ نگاری ہے۔ یہی وجہ کہ اس موضوع کی عظیم ترین تصنیف ارسطو کی "بوطیقا" جو ڈرامہ پر ہے اس کو فن شاعری سے ہی متعلق سمجھا جاتا ہے۔ تمام نقاد عموماً" شاعری کو اعلیٰ ترین فن قرار دیتے رہے ہیں کہ یہ تنقید و تعبیر حیات اور تخلیقی صداقت کے اظہار کے لئے زیادہ موزوں ہے اور اس کے "ذریعہ" (یعنی زبان) کی لچک اور وسعت اسے زمان و مکاں کی قید سے آزاد ہونے کی ایک بڑی اہلیت مہیا کرتی ہے۔ لیکن مولانا کے نظریہ فن نے ان کو مجبور کر دیا کہ وہ "نقلی فنون" کو اعلیٰ قرار دیں۔ شاید اس کی وجہ یہ بھی ہو کہ مولانا خود شاعر نہیں تھے اور اس لئے فن میں تخیل کے عمل کی اہمیت و نوعیت کے بارے میں صحیح فیصلہ نہ کر سکے۔ گو وہ کم از کم یہ تو سوچ سکتے تھے کہ کسی اور فن کو آج تک "جزویست از پیغمبری" نہیں کہا گیا۔

اردو تنقید میں مولانا کا سب سے اہم معرکہ یہ ہے کہ انہوں نے "فن" کے مقصود اور غایت کے بارے میں ایک واضح تصور پیش کیا ہے۔ ان کے نزدیک فنی تخلیقات کا مقصد یہ ہے کہ انسان:

"انہی تخلیقات کے جمال و فروغ میں اپنے قلب کی تسکین اور ذہن کی

آسودگی تلاش کرے۔" (174)

اس اقتباس سے مترشح ہوتا ہے کہ مولانا فن کے لئے بطور مقصود دو معیاروں کے قائل ہیں۔ یعنی "قلب کی تسکین" اور "ذہن کی آسودگی" یعنی جذباتی تسکین اور ذہنی اطمینان اس بات کو وہ دوسرے الفاظ میں یوں بیان کرتے ہیں:

"انسان طبعی طور پر فطرت کے جلووں اور اس کے اسرار کا جویاں ہے اور جہاں اسے ان پر ذرا سی گرفت حاصل ہوتی ہے وہ ایک بے نام تسکین یافت سے بدرجہ غایت محظوظ ہوتا ہے۔ اور انسانی لغات میں اس تلاش اور دریافت کا نام فن کی نمود اور اس کا تاثر ہے۔ (175)

اس اقتباس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا فن کے لئے "فطرت کے جلووں" کی عکاسی ہی کو کافی نہیں سمجھتے بلکہ "اس اسرار کا جویاں" ہونا بھی ضروری خیال کرتے ہیں۔ یہ تصور ان کے اپنے پہلے سے بیان کردہ نظریہ فن سے "زیاد" ہے جہاں وہ اسے "اصل کی نقل" قرار دیتے ہیں فطرت کی ہوبہو نقل کرنا کسی طرح بھی " اسرار کا جویاں" ہونا قرار نہیں دیا جا سکتا لہٰذا اسے کسی طرح بھی "تسکین یافت" کا باعث نہیں کہا جا سکتا۔ یہ مولانا کے نظریہ تنقید کا داخلی تضاد ہے جو اس بات کا اشارہ دیتا ہے کہ وہ اپنے ان تصورات کو باہم مربوط نہ کر سکے۔ لیکن اس اضافے سے انکا فن کے مقصد اور غایت کا نظریہ بڑا متوازن ہو جاتا ہے۔ جو "جذباتی تسکین" اور " ذہنی آسودگی" یعنی انسانی شخصیت کے دونوں "جذباتی اور عقلی" پہلوؤں پر محیط ہے' اور یہ کسی حد تک ارسطو کے کتھارسیس کے نظریہ کی عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ جو بنیادی طور پر صرف جذباتی تطہیر کا ہی غماز ہے۔

فن مولانا کے نزدیک ایک ایسی شے ہے "جو اہتزاز نفس اور بالیدگی روح کا منبع ہے۔" (176) ان کے خیال میں فنکار کو اپنے تخلیقی عمل میں خلوص اظہار کے علاوہ اور کسی چیز سے غرض نہیں ہونی چاہیے۔ ان کے الفاظ میں:

"فنکار اپنی غیر مرئی محسوسات کو لباس اظہار پہناتا ہے۔ اولاً" اس لئے کہ وہ اس کے لئے اپنے آپ سے مجبور ہے اور ثانیا اس لئے کہ وہ قدرت کی طرف سے تقسیم مسرت کی خدمت پر مامور ہے۔ مسرت کی تقسیم کا انداز وہ خود مقرر کرتا ہے اور اس کے بارے میں اسے کسی تعلیم یا تلقین کی ضرورت نہیں۔ فن کی منزل اصل یہی ہے۔ اس سے آگے جو راستہ جاتا ہے وہ تصنع، آورد، مصلحت، اصلاح، تبلیغ اور پروپیگنڈے کی پستیوں میں اتر جاتا ہے۔" (177)

فن کی غایت اور مقصد یا دوسرے الفاظ میں عدم مقصد کے بارے میں یہ اقتباس ان کے نظریہ کو احاطہ کئے ہوئے ہے ان کے نزدیک فن کار کے لئے فن کا اظہار ایک ودیعتی مجبوری ہے۔ فن ایک ودیعتی صلاحیت ہے جو فنکار کو مجبور کرتی ہے کہ وہ اس کا اظہار کرے۔ فن کار کا یہ اظہار فن دوسرے انسان کے لئے "مسرت" اور اهتزاز نفس کا باعث بنتا ہے۔ فن خود اپنی ماہیت میں انسانوں کے لئے باعث مسرت ہے اور فن کار کا فن ہی اس بارے میں اس کی صحیح راہنمائی کر سکتا ہے کہ اسے یہ فریضہ کیسے انجام دینا چاہئے فنکار کے لئے اپنے فن کو شعوری طور پر کسی خارجی مقصد، نظریے یا غایت کا ذریعہ بنانا فن کو گرانے اور گھٹانے کے مترادف ہے۔

فن کے معیار اور اس کی پاکیزگی کے تصور کو برقرار رکھنے اور خارجی مقصد کی آلودگی سے بچانے کی یہ کاوش مولانا نے اس دور میں انجام دی جب ترقی پسندی کی تحریک ادب میں فروغ پا رہی تھی۔ لہٰذا ترقی پسندی کی مقصدیت سے مولانا کا اختلاف ایک قدرتی بات تھی چونکہ ترقی پسندی نے "ادب برائے زندگی" کا نعرہ بلند کیا تھا مولانا نے خود اپنے نظریے کو "فن برائے فن" قرار دیا۔ ان کے الفاظ میں:

"آج کل کون ہے جو ترقی پسند کہلانا پسند نہ کرے گا سوائے ہم جیسے رجعت پسندوں کے۔ میں ذاتی طور پر فن برائے فن کا قائل ہوں۔ کسی مقصد کے حصول کے لئے فن کا استعمال میری ناچیز رائے میں فن کے زوال کا باعث ہوتا ہے۔ جہاں تک

میں سمجھ سکا ہوں جو لوگ اس کے برعکس رائے رکھتے ہیں وہ فن کو مقصد براری کا محض ایک ذریعہ سمجھتے ہیں۔" (179'178)

تاریخ کے اس موڑ پر پہنچ کر ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کی ادبی دنیا اپنی ایک جدلیاتی گردش مکمل کر چکی ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں روہانویت پسندی جو انیسویں صدی کی سر سید تحریک کے مقصدیت اور رجعت پسندی کے خلاف ایک بغاوت کے طور پر نمودار ہوئی تھی یہاں ایک نئی مقصد پسند تحریک، کے خلاف اپنے آپ کو "رجعت پسند" کہہ کر اپنا دفاع کر رہی ہے۔ مولانا نے اس بدلنے دور میں رومانویت کے فنکارانہ اور جمالیاتی تصورات کا بڑا زبردست دفاع کیا۔ ترقی پسند تحریک کی پرجوش اور پر زور مقصدیت کے مقابلے کے لئے مولانا' ان کے رفقا اور ان کے دوسرے ہم خیال ادیبوں اور پیرو کاروں نے اپنے فنی اور ادبی نظریات کا دوبارہ تجزیہ اور تنقیدی جائزہ شروع کیا اور اس طرح عین اس وقت جب ترقی پسندی اپنے عروج پر تھی ایک نئی ادبی تحریک کی داغ بیل پڑی اور جدید ادب اور "فن برائے فن" کے دبستان نے سراٹھانا شروع کیا۔ مولانا کا ادبی رسالہ "ادبی دنیا" اس کا علمبردار بنا اور حلقہ ارباب ذوق کی بنیاد ڈالی گئی۔ (180)

دراصل خود مولانا' "فن برائے فن" کا نعرہ لگا کر اردو ادب میں فن کے کسی نئے تجریدی تصور کو فروغ نہیں دے رہے تھے۔ یہ رجحان بعد کے ادیبوں کی تحریروں اور "جدیدیت" کے تصورات کے تحت داخل ہوا۔ خود مولانا فن کے لئے --- جیسے کہ پہلے بھی لکھا جا چکا ہے۔ "فطرت کے جلووں اور اسرار کا جویاں" ہونا ضروری سمجھتے تھے جو "سودائے جستجو اور تسکینِ یافت" کا اظہار ہوتا ہے لہٰذا سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک زندگی کی عکاسی فن میں کیا مقام رکھتی ہے وہ لکھتے ہیں:

"اس میں شک نہیں کہ مزدور اور بھوک کا مسئلہ آج دنیا کے اہم ترین مسائل میں سے ہے لیکن ان کے علاوہ دنیا میں اور چیزیں بھی ہیں جو اپنی اپنی مخصوص

اپیل کے باعث، مختلف طبائع کے لئے جاذب ثابت ہوتی ہیں۔ پھر ایک فنکار کے لئے کیا ضرور ہے کہ وہ اپنی طبعی مناسبت اور اپنے مشاہدے اور تجربے سے الگ ہو کر اپنے جوہر کو چند خاص مقاصد کے حصول کے لئے صرف کرے۔ وہ کوئی مصلح یا رہبر قوم نہیں۔ وہ محض آرٹسٹ ہے۔ وہ محض زندگی کا آئینہ بردار ہے۔ زندگی کی کسی ایک صورت کا -- کسی ایک کیفیت کا -- اس کیفیت کا جو اپنی ترجمانی کے لئے خود بخود اس میں حرکت اظہار پیدا کرتی ہے۔" (181)

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ مولانا ادب کو زندگی کا عکاس اور ترجمان خیال کرتے ہیں لیکن اس کو کسی ایک مقصد کے لئے پابند کرنے کے قائل نہیں بلکہ ان کے نزدیک ادب کا مقصد زندگی کی کسی بھی کیفیت کا اظہار ہے جو ادیب کی افتادِ طبع کے باعث اس کے لئے مخصوص دلکشی رکھتی ہو۔

دراصل مولانا ادب کے تصور کو محدود اور پابند کرنے کے بجائے اسے زندگی اور ادیب کے تخیل تصور اور تجربے کی آخری حد تک وسیع رکھنا چاہتے تھے۔ ترقی پسند تحریک سے اپنے اختلاف کو یوں بیان کرتے ہیں:

"زندگی مزدور سے بہت بڑی چیز ہے۔ ہر وہ ادب جو زندگی کی ہزارہا کیفیتوں میں سے کسی ایک کیفیت کی مخلصانہ ترجمانی کرے ترقی پسند کہلانے کا پورا حقدار ہے۔ زندگی خود ادب پیدا کرتی ہے اسے کسی سہارے کی ضرورت نہیں۔" (182)

یہاں آ کر مولانا کا پورا فنی تصور ظاہر ہو جاتا ہے۔ یہاں انہوں نے ادب کا جو تصور پیش کیا ہے وہ ان کے ابتدائی نظریہ یعنی "اصل کی نقل" نہیں رہتا بلکہ "زندگی کا ترجمان" بن جاتا ہے۔ اور وہ بھی "مخلص ترجمان" اور یہ ترجمانی قاری کو متاثر کر کے سرانجام پاتی ہے لیکن اس طرح کہ متاثر کرنے والے فن کا "خالق اپنی تخلیق کے عناصر میں کسی مقصد خاص کو شامل نہیں کرتا۔ وہ جس طرح زندگی کو دیکھتا ہے جس طرح محسوس کرتا ہے عین اسی طرح اسے اپنے تصور کے خلوص اور اظہار

کی شدت کی تائید سے ہم تک منتقل کر دیتا ہے اور اس عمل انتقال میں وہ اہلیت کمیاب جو اسے ارزانی ہوتی ہے اور جسے ہم فن کا نام دیتے ہیں بروئے کار آتی ہے۔ دوسری قسم کی تصانیف ان مصاحبوں سے نسبت رکھتی ہیں جو فنکار نہیں محض کاریگر ہوتے ہیں اور ایک دیئے ہوئے نمونے پر گاہک کے حسب منشا اس کے کام کی چیز تیار کر دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی مصنوعات سے زندگی کے ادنیٰ اور معمولی کام تو لئے جا سکتے ہیں لیکن وہ شے لطیف جسے اہتزاز نفس اور بالیدگی روح کا منبع کہئے ...... ان کاریگروں کے تصور سے بھی ماوریٰ رہتی ہے۔" (183)

مولانا صلاح الدین احمد کی عملی تنقید ان کے تنقیدی نظریات و تصورات کا عملی اظہار ہے۔ وہ اپنی عملی تنقید میں انہی معیاروں کو حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں جنہیں وہ فن کا مقصد قرار دیتے ہیں۔ سید وقار عظیم کے الفاظ میں انہوں نے: "تنقید کے ڈانڈے تخلیق سے ملائے ہیں۔" (184) ان کی تنقید موضوع زیر بحث کے مختلف پہلوؤں کو قاری یا سامع کے سامنے لا کر اس کے قلب و ذہن کو تسکین اور آسودگی فراہم کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس طرح سے جہاں اسلوب کے لحاظ سے وہ ایک فن پارے کی شکل اختیار کرتی ہے اور قاری کو اسلوب کی دلکشی تشبیہوں استعاروں، تمثیلات اور شاعرانہ آہنگ سے مسرت فراہم کرتی ہے فنی لحاظ سے وہ موضوع زیر بحث کی خوبیوں کو اجاگر کرتی ہے اور گو کہیں کہیں اور کبھی کبھی خامیوں کا ذکر بھی کرتی ہے لیکن ہمدردانہ نقطہ نظر سے۔ اسی لئے ڈاکٹر انور سدید نے لکھا ہے کہ:

"مولانا صلاح الدین کی تنقید میں تحسین کا عنصر زیادہ ہے اور وہ ادب کے آبگینوں کو توڑنے کی بجائے انہیں جوڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔" (185)

مولانا کی تنقید عام طور پر اسلوب بیان کے بوجھ تلے دبی ہوئی محسوس ہوتی ہے اکثر جگہ اس میں رومانوی افراط و تفریط کی جھلک نظر آتی ہے۔ ان کی تنقید کا

موضوع اور انداز' ان کی موضوع سے جذباتی وابستگی کا مرہون ہوتا ہے۔ جن موضوعات سے انہیں ذہنی و جذباتی وابستگی ہوتی ہے وہ صرف اس کی خوبیوں کو ہی واضح نہیں کرتے بلکہ اس کی خامیوں کا جواز بھی اس طرح مہیا کرتے ہیں کہ بسا اوقات ان کو بھی خوبیاں ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے اہم اور پسندیدہ موضوعات میں اقبال اور آزاد سرفہرست ہیں جن کے فکر و فن اور اسلوب و انداز کی خوبیوں کا بیان مولانا کی تنقید کا اہم ترین حصہ ہے' اس کے بعد دوسرا مقام افسانوی ادب کا ہے۔ اس میں مولانا کا انداز عموماً" زیادہ متوازن ہوتا ہے۔ اردو ناول اور نذیر احمد پر ان کے مضامین ایک متوازن جمالیاتی نقطہ نظر کی نشاندہی کرتے ہیں۔

مولانا صلاح الدین احمد کو اقبال کے فکر و فن سے خصوصی دلچسپی تھی۔ "تصورات اقبال" کے مضامین دراصل اقبال کے فکر و فن اور ان کے اہم فنی و فلسفیانہ پہلوؤں کی انتہائی دلکش اور دلچسپ تشریحیں ہیں جو نہایت ہی رنگین اور خوبصورت زبان میں لکھے گئے ہیں مولانا کے دیگر مضامین کی طرح ان کا انداز بھی تشریحی ہے۔ ان میں اقبال کے فکر و فلسفہ کے دقیق مسائل کا ذکر کم ہے لیکن عام موضوعات اور دلچسپی کے مضامین کا ذکر زیادہ۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے الفاظ میں:

"جو حقیقتیں عام سی معلوم ہوتی ہیں اور ہر شخص انہیں پہلے سے جانتا ہے وہ بھی ان کے اسلوب بدیع کی سحرکاری سے نئی اور تازہ اور دلکش و شیریں معلوم ہوتی ہیں۔" (186)

مولانا کے نزدیک اقبال کے فکر و فن دراصل فنِ ادب کا حاصل ہیں اور ان میں کوئی خامی ہو ہی نہیں سکتی یہاں تک کہ وہ ان کے ابتدائی دور کی امیر و داغ کے تتبع میں لکھی گئی غزلوں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

"اس دور میں بھی ان کا وجدانِ شعر کیف کی بلندیوں پر تھا۔" (187) اور وہ ان غزلوں میں بھی آئندہ طلوع ہونے والی عظمت کے آثار تلاش کر لیتے ہیں۔

ان کا یہی رنگ آزاد سے متعلق ان کے مضامین میں جھلکتا ہے۔ وہ آزاد کی عقیدت میں ان کے نثری اسلوب کی ہی تعریفیں نہیں کرتے بلکہ آزاد کی شاعری کو بھی نہایت اعلیٰ مقام پر فائز کرتے ہیں۔ (188) یہاں تک کہ وہ ایک موقع پر شاعرانہ لحاظ سے آزاد کو حالی پر بھی فوقیت دلا دیتے ہیں۔ (189) اردو نظم نگاری میں تاریخی لحاظ سے آزاد کی اولیت و فوقیت مسلم ہے لیکن یہ بھی واضح ہے کہ جہاں ان کی نثر شعریت کی معراج ہے ان کی نظم اکثر و بیشتر شاعری کے بہروپ میں نثر ہے۔ (190) لیکن آزاد کی عقیدت میں وہ ان کی شاعری کو "سحر آفرین" (191) اور "معنی پرور" (192) ہی نہیں کہتے ان کو کالید اس کے مقابل میں کھڑا کر کے "اردو کے کالید اس" (193) کا لقب بھی عطا کر دیتے ہیں۔

ان موضوعات کے بارے میں جن سے مولانا کو ذہنی یا جذباتی لگاؤ نہیں تھا ان ان انداز متوازن اور معتدل رہتا ہے۔ اردو کے افسانوی ادب کے بارے میں ان کی زیادہ تر رائیں اور جائزے، اکثر و بیشتر جچے تلے اور انصاف پر مبنی ہیں۔ وہ نذیر احمد کے ناولوں کو ان مقصدیت کی وجہ سے "عمرانی مقالے" (194) تو گردانتے ہیں لیکن ان کی کردار نگاری، داستان گوئی اور مکالمہ نگاری (195) کی تعریف میں بھی کسر نہیں اٹھا رکھتے اور انہیں "مکالمے کے بادشاہ" قرار دیتے ہیں (196) نذیر احمد کے بارے میں ان کا تجزیہ ہے کہ وہ "طبعاً" قصہ گو تھے اور قصہ خوانی کے فن کی بہت سی خوبیاں انہیں ارزانی ہوئی تھیں اس لئے ایک شدید قسم کی مقصدیت کے باوجود وہ بار بار اپنے راستے سے بھٹک کر فنی افسانویت کی شاداب وادیوں میں گم ہو جاتے ہیں۔" (197) اسی طرح شرر، سجاد حیدر یلدرم اور کرشن چند کے بارے میں مضامین بھی عموماً" ایک متوازن نقطہ نظر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس ضمن میں سید وقار عظیم کا یہ خیال درست ہے کہ مولانا صلاح الدین احمد نے "تحسین و تنقیص دونوں میں حق پسندی اور صاف گوئی کا مسلک اختیار کیا ہے۔ ایسی تحسین جس میں حد درجے کی

فیاضی اور فراخ دلی ہے اور ایسی تنقیص جو عدل و انصاف کی پابند ہے۔" (198)

مولانا صلاح الدین احمد کے مضامین ہئیتی ساخت اور خیالات و تصورات کی ترتیب و تعمیر کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ان کا ہر مضمون عموماً" ایک خاص موضوع پر ہوتا ہے اور اس کا ایک مخصوص پہلو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ اس پیشکش کے انداز اور مضمون کی ہیت اور اس کی اجزاء کی تعمیر و ترکیب میں مولانا وہی کاوش اور احتیاط روا رکھتے ہیں جو اکثر افسانہ نگار اپنے افسانوں کے پلاٹ کی ساخت و تعمیر میں' یہی وجہ ہے کہ ان کے مضامین میں بہت کم جھول اور تعقید ملتی ہے۔ ان کے اقتباسات برجستہ اور موضوع سے متعلق ہوتے ہیں۔ اور گو وہ اکثر مثالیں اور اقتباس پیش کرنے سے پہلے لکھتے ہیں کہ ارتجالا" اور بغیر کوشش و کاوش کے چنی گئی ہیں لیکن ان کے مناسب انتخاب اور ترتیب سے صاف پتہ چلتا ہے کہ یہ بڑی احتیاط' کاوش اور دقت نظر کا نتیجہ ہیں۔ مولانا کی تنقید کی ایک بڑی خامی ان کے ہاں پس منظر اور تاریخ کی کمی ہے۔ ان کے اکثر مضامین قاری یا سامع سے جہاں زبان و اسلوب کے اعلیٰ ذوق و معیار کا تقاضا کرتے ہیں وہاں یہ توقع بھی رکھتے ہیں کہ وہ اردو زبان و ادب اور برصغیر کی ادبی و سیاسی و سماجی تاریخ سے بھی کماحقہ آگاہ ہو گا۔ ان کے ہاں سنین اور تاریخوں کا کوئی ذکر نہیں ہوتا اور وہ محض پس منظر کی طرف ہلکا سا اشارہ کر کے موضوع کی طرف لوٹ جاتے ہیں اور قاری یا سامع کو خود کو ان کی سطح تک لے جانا پڑتا ہے۔

اس جائزے میں قاری کے ساتھ بار بار سامع کا لفظ بھی استعمال ہوا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ مولانا کے اکثر مضامین ایسی تحریریں ہیں جو مختلف مجالس' مذاکروں یا ریڈیو پر پڑھی گئیں لہٰذا ان کا انداز "تخاطبانہ" (199) ہے لیکن اس سے ان مضامین کی فنی ساخت کی خوبی اور اسلوب بیان کی دلکشی اور جذب انگیزی میں کوئی فرق نہیں آتا۔

مولانا صلاح الدین کی تنقید اور ان کے نظریات، نے ان کے عہد میں ایک وسیع اردو دان اور اردو خواں طبقے کو متاثر کیا۔ سید وقار عظیم کے الفاظ میں "ان مضامین نے کئی سطحوں پر رہبری و رہنمائی کی خدمت انجام دی ہے اور راہبری و راہنمائی کی اس خدمت عالیہ سے افسانوں اور ناولوں کے قاری بھی مستفید ہوئے اور ان کے خالق بھی۔" (200) یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر سید عبداللہ کے نزدیک صلاح الدین احمد "ادیب بھی تھے اور ادیب گر بھی۔" سر سید احمد خان سر عبدالقادر اور مولوی عبدالحق کے علاوہ اردو ادب میں اور کوئی ایسی شخصیت نظر نہیں آتی جس کے بارے میں یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہو۔ مولانا نے اپنے رسالے "ادبی دنیا" کے ذریعے اردو ادب کو بے شمار نئے ادیبوں سے روشناس کرایا۔ عملی لحاظ سے مولانا ایک وسیع المشرب ادیب تھے اور ان کی شخصیت کا ایک، خاص پہلو یہ تھا کہ انہوں نے ادبی بغاوت اور فنی اختلاف کی ہمیشہ حوصلہ افزائی کی۔ ادب اور فن میں کوئی بھی نظریہ اور فن پارہ حرف آخر نہیں ہوتا۔ لہٰذا اپنی تمام تر رجعت پسندی کے باوجود اور "روایت کو معزز و محترم سمجھنے اور عملاً" اس روش خاص کی پیروی پر اعتقاد رکھنے کے باوجود مولانا صلاح الدین احمد نے ادب میں ہمیشہ بغاوت کا خیر مقدم کیا ہے۔" (201) دراصل مولانا اس رومانوی عقیدے پر کاربند تھے کہ "ترقی کا قافلہ اکثر و بیشتر بغاوت کی راہوں سے گزر کر منزل مقصود تک پہنچتا ہے۔" (202) جدید دور کے ادیبوں کی ایک پوری نسل مولانا صلاح الدین احمد کے اس عقیدے کا ثبوت ہے۔ میرا جی سے لے کر کرشن چندر، منٹو، عصمت چغتائی اور ممتاز مفتی سے ہوتے ہوئے ریاض احمد اور ڈاکٹر وزیر آغا تک اکثر نے اپنے ادبی سفر کا آغاز انہی کی منزل سے کیا' (203) وقار عظیم نے مولانا کی اس تنقیدی صلاحیت کو ان الفاظ میں خراج تحسین پیش کیا ہے:

"آج کے جس باغی کو کل کا امام بننا ہے مولانا کی پیغمبرانہ بصیرت مستقبل کے پردوں میں بھی اس جوہر قابل کا جلوہ دیکھتی اور دوسروں کو اس کے ظہور کی بشارت

دیتی ہے۔" (204)

تعجب کی بات یہ ہے کہ ایک پورے دور کا رہبر یہ نقاد آج کے مورخوں اور نقادوں کی نظروں سے بالکل اوجھل ہے اور اردو تنقید کی کسی تاریخ اور جائزے میں اس کا ذکر نہیں ملتا۔

باب ہفتم

اردو میں رومانوی تنقید کے علمبردار (جاری)

(مجنوں گورکھپوری، فراق گورکھپوری، عبدالماجد دریا آبادی)

ادبیات کی تحریکوں اور دبستانوں کے نام ان کی نمایاں خصوصیات پر رکھے جاتے ہیں لیکن یہ حقیقت ہمیشہ پیش نظر رہنی چاہیے کہ ان تحریکوں اور دبستانوں کے عروج و فروغ کے دور میں دوسرے مختلف اور متخالف اثرات بھی ہمیشہ کم و بیش کارفرما رہتے ہیں علاوہ ازیں کسی بھی تحریک کے عروج کے ساتھ ہی اس میں دوسرے اثرات بھی ظہور پذیر ہونے لگتے ہیں انسانی ترقی و ارتقا کے لئے یہ حقیقت ناگزیر ہے اور اس میں انسانی تخلیقی عمل کے جدلیاتی تسلسل کا اظہار ہوتا ہے۔

رومانوی تنقید کے عروج کے ساتھ ہی ساتھ اس میں دیگر اثرات بھی نمودار ہونے لگے۔ یہ اثرات نئے بھی تھے اور قدیم بھی کچھ نقادوں کے ہاں قدیم کلاسیکی نظریات و انداز نے احیا کیا کچھ کے ہاں ترقی پسندی نظریات نے اثر و نفوذ کیا اور کچھ نے اپنی مذہبی یا معاشرتی بنیادوں سے اثر قبول کیا لیکن بنیادی طور پر ان نقادوں کی شخصیت اور فکری اساس رومانویت پر ہی استوار رہی۔ ان میں مجنوں گورکھپوری، فراق گورکھپوری اور عبدالماجد دریا بادی کے نام اہم ہیں جنھوں نے رومانوی تنقید و تحریک میں نمایاں کردار ادا کیا۔

احمد صدیق مجنوں گورکھپوری

مجنوں گورکھپوری رومانوی نقادوں میں کئی لحاظ سے نمایاں اور ممتاز حیثیت کے حامل ہیں۔ نیاز فتح پوری کی طرح مجنوں بھی ان ادیبوں میں شامل ہیں جن کے لئے ادب محض ایک مشغلہ یا وسیلہ نہیں بلکہ زندگی کرنے، رہنے، اور زندگی کو پرکھنے کا

ذریعہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ مجنوں کے ہاں یہ خصوصیت نیاز سے بھی نمایاں ہے۔ یوں نیاز کو ادب سے باہر زندگی کے دوسرے مظاہر مثلاً مذہب وغیرہ سے بھی دلچسپی تھی لیکن ادب مجنوں کے لئے ہمہ تن زندگی تھا۔ مجنوں کی ساری زندگی "ادب" سے ہی عبارت ہے اور مجنون کی تنقید ان کی اس زندگی کا عکس مجنوں کی ذاتی زندگی اور ادب کے درمیان یہ گہرا رشتہ اور تعلق کیسے استوار ہوا؟

مجنون خود لکھتے ہیں:

"میری اٹھان ہی کچھ ایسی ہے کہ لکھنا پڑھنا میری زندگی کا ایک ضروری مشغلہ ہو کر رہ گیا ہے۔" (1)

اور اس کی وجہ کے بارے میں بھی بتاتے ہیں کہ بچپن سے ہی مجھے اور مجھ سے بھی "زیادہ میری دادی کو جو میری تمام ابتدائی تعلیم و تربیت اور مزاج اور کردار کی تشکیل کی ذمہ دار تھیں یہ احساس کانٹے کی طرح کھٹک رہا تھا کہ میری جسمانی ساخت خطرناک حد تک کمزور ہے۔ میرا تو خیر بچپن یا لڑکپن تھا میری دادی کو...... یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگی کہ میں جسمانی اعتبار سے کوئی کامیاب زندگی نہیں بسر کر سکتا۔" (2)

اس جسمانی ساخت کی کمزوری کو مجنوں کی دادی نے علم و ادب کی تعلیم دے کر پورا کرنے کی کوشش کی۔ اس احساس میں مجنوں بھی اپنی دادی کے شریک تھے ان کے الفاظ میں:

"میں خود اپنی تمام کمزوریوں اور ناتوانیوں کا احساس لئے ہوئے اس پر کمر باندھ چکا تھا۔ کہ اپنی ان قوتوں کو جن کو عام زبان میں غیر جسمانی قوتیں کہتے ہیں جس قدر ہو سکے فروغ دوں گا اور انہیں کے بل بوتے پر دنیا میں اپنی ساکھ اور اپنی قدر قائم کروں گا۔" (3)

مجنوں کی ادبی زندگی ان کے کمزور جسم کے باوجود اس عزم کی "ایک نمایاں

اور مبسوط شہادت ہے۔" (4) اور ان کی تنقید بھی اس سلسلے کی کڑی ہے۔ دادی کی زیر نگرانی مجنوں کی ابتدائی تعلیم و تربیت اس طرح ہوئی کہ اس کو ابتدائے عمر میں ہی وسیع پیمانے پر اردو، عربی، فارسی اور ہندی ادبیات سے آشنائی ہو گئی اور ادب کا ایک گہرا ذوق ان کی شخصیت اور طبیعت کا حصہ بن گیا۔ اس ابتدائی مطالعے کو بعد میں انہوں نے خود اپنی محنت لگن اور ذوق سے مزید وسعت دی اردو اور انگریزی ادبیات میں ایم - اے کیا اور علم و ادب کی دنیا میں اپنی "غیر جسمانی قوتوں کے بل بوتے پر اپنی ساکھ اور قدر" قائم کرنے کی ایک ایسی مہم میں مصروف ہو گئے جو تمام عمر جاری رہی۔

جب مجنوں نے ادبی دنیا میں قدیم رکھا تو اس وقت ادبی دنیا میں رومانوی تحریک کا دور دورہ تھا۔ مجنوں نے بھی نیاز کی طرح اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا۔ لیکن پھر نثر کی طرف مائل ہو گئے خود ان کے اپنے الفاظ میں:

"میں جس زمانے میں شعر گوئی کو اپنا روز کا مشغلہ بنائے ہوئے تھا اس زمانے میں بھی نثر لکھتا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ خان بہادر ناصر علی مدیر "صدائے عام" دہلی، مہدی افادی الاقتصادی، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، شاہ دلگیر، نواب نصیر حسین خاں خیال، وغیرہ کی سربراہی میں اردو میں رومانیت اپنے عروج پر تھی۔" (5)

لہذا مجنوں نے بھی نثر نگاری شروع کر دی۔ اس کی وجہ ان کے اپنے الفاظ میں یہ تھی:

"میرا مزاج نثر سے زیادہ مانوس تھا۔ ایسی نثر سے جو شاعری کی تمام پاکیزگیاں اور نزاکتیں اپنے اندر رکھتی ہو۔ مگر ساتھ ہی ساتھ اس رسائی اور پہنائی کی بھی مالک ہو جو ساری کائنات اور ماورائے کائنات کے حقائق کا احاطہ کر سکے اور ان کو نہ صرف تجزیاتی اور قابل فہم بلکہ ایسی زبان میں بیان کر سکے کہ نظم کی کمی محسوس نہ ہونے پائے۔" (6)

رومانوی نثر نگاری کی اہم ترین خصوصیات کو اس سے بہتر انداز میں بیان کرنا مشکل ہے۔ یہ وہ رومانوی معیار تھا جس کو حاصل کرنے کے لئے مجنوں نے نثر نگاری شروع کی۔ رومانویت نگاروں کی طرف اس کشش کی وجہ ایک تو ان کی جسمانی کمزوری تھی جسے وہ ذہنی سطح پر نمایاں حیثیت حاصل کر کے پورا کرنا چاہتے تھے لہٰذا اپنے دور کے ادبی رجحانات اور تحریکوں میں نمایاں رہنے کی خواہش ان کی ادبی زندگی کی اہم خصوصیت ہے دوسرے اس کمزوری نے ان کے مزاج میں رومانوی عنصر کو بڑھا دیا تھا' ان کے اپنے اعتراف کے مطابق:

"ایک رومانوی اضطراب خود میرے مزاج کا غالب عنصر تھا جو ایک بدلے ہوئے انداز کے ساتھ شاید آج تک باقی ہے۔" (8'7)

مجنوں کی طبیعت کے رومانوی اضطراب کو رومانویت نگاروں خصوصاً" نیاز فتح پوری کے اسلوب کی دلکشی نے اور مہمیز لگائی اور وہ رومانویت کے اس سیلاب میں غوطہ زن ہو گئے۔

مجنوں کو نیاز سے گہری مماثلت ہے' نیاز کی طرح مجنوں نے بھی اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا لیکن پھر نثرنگاری' خاص کر رومانوی افسانہ نگاری کی طرف مائل ہو گئے اور "شہاب کی سرگزشت" اور "ایک شاعر کا انجام" سے متاثر ہو کر اسی رنگ کے افسانے لکھنے کا آغاز کیا۔ "زیدی کا حشر' سمن پوش' حسینن کا انجام" وغیرہ اس دور کے افسانے ہیں۔ ان میں اکثر نگار میں شائع بھی ہوئے۔ نیاز ہی کی طرح مجنوں نے بھی ادبی صحافت کے میدان میں قدم رکھا اور "ایوان" گورکھپور شائع کرتے رہے۔ نیاز نے مذہبی اور دیو مالائی میدانوں میں مضمون نگاری کی تو مجنوں نے فلسفہ اور جمالیات کو اپنا میدان بنایا اور آخر میں وہ بھی نیاز کی ہی طرح تنقید کی طرف مائل ہو گئے۔ "تنقیدی حاشیے' ادب اور زندگی' نکات مجنون' نقوش و افکار" ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعے ہیں۔ ان کے علاوہ "پردیسی کے خطوط" میں بھی ان کی

ناآسودہ رومانوی خواہش کے تخیلاتی اظہار کے ساتھ ساتھ غیر رسمی تنقیدی خیالات کا اظہار ملتا ہے۔

نیاز کی ادبی زندگی سے اس مماثلت اور نیاز سے متاثر ہونے کے باوجود مجنوں کی شخصیت کے کچھ عناصر ایسے بھی ہیں جو نیاز سے مختلف ہیں اور ان تمام عناصر کو سمجھے بنا ان کی تنقید کی صحیح تحسین ممکن نہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ مجنوں کو انگریزی ادبیات، انگریزی تنقید اور اس کی تاریخ کا براہ راست علم تھا۔ وہ انگریزی ادبیات میں ایم۔ اے تھے اور گھور کھپور اور علی گڑھ یونیورسٹی میں انگریزی ادبیات کے استاد بھی رہے۔ دوسرے ان کو اپنی جسمانی کمزوری جس کا اوپر ذکر آچکا ہے کا شدید احساس تھا اور یہ احساس ان کے اس عزم کی بنیاد بنا کہ وہ غیر جسمانی قوتوں کے بل بوتے پر اپنی ساکھ اور قدر قائم کریں۔ اس رجحان نے ان کے اندر ایک تو وہ انانیت پیدا کر دی جو رومانوی ادیبوں کی خاص خصوصیت ہے اور دوسرے ان کے ہاں یہ شدید خواہش ہمیشہ برسر رہی کہ وہ ہر رائج الوقت ادبی و علمی رجحان، تحریک یا فیشن میں سرفہرست رہیں۔ اس خواہش نے ہمیشہ ان کو ہر نئے میدان میں آگے بڑھنے اور نمایاں رہنے کے لئے تیار رکھا۔

مجنوں بنیادی طور پر اول و آخر "رومانوی" تھے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ جب ترقی پسند تحریک نے زور پکڑا تو گو ان کی انانیت نے ان کو اس تحریک میں شامل ہونے سے باز رکھا لیکن انھوں نے بادی النظر میں اس تحریک کی ذہنی و تنقیدی راہنمائی کا کام سنبھال لیا۔ مجنوں کے ہاں تنقیدی تضاد اور الجھاؤ کا باعث ان کی یہی افتاد ہے جس کے باعث ڈاکٹر سید عبداللہ جیسے محتاط نقاد بھی ایک طرف ان کو ترقی پسندوں میں شریک سمجھتے ہیں (9) اور دوسری طرف ان کو معتدل انداز کے نقادوں میں بھی شمار کرتے ہیں جو "حسن حظ اور افادہ کے متناسب اجتماع و ترکیب کو ضروری سمجھتا ہے۔" (10) حقیقت یہ ہے کہ جب 1947ء کے بعد ترقی پسندی کا زور ختم ہوا تو مجنوں دوبارہ

پھر ادب اور تنقید کی جمالیاتی اور انفرادیت پسند قدروں کی طرف پلٹتے نظر آتے ہیں۔ ان مضامین میں بھی جن میں وہ ترقی پسندوں کے مارکسی اور افادی نقطہ نظر کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں مثلاً "ادب اور زندگی" "ادب کی جدلیاتی ماہیت" وغیرہ ان میں بھی وہ رومانوی نقطہ نظر کو بالکل ترک نہیں کرتے، اصل بات یہ ہے کہ مجنوں کے ہاں ادب و تنقید کا اپنا کوئی ایسا مربوط نظریہ اور نظام نہیں جس پر وہ اپنی نظری اور عملی تنقید کی عمارت استوار کر سکیں۔ ابتدا میں وہ خالص رومانویت پسند تھے، پھر ترقی پسندوں کے ہمراہ کچھ راستہ چلے لیکن اس دوران بھی ان کی تنقید کی بنیاد اور اسلوب رومانوی رہا اور آخر میں وہ دوبارہ اپنے اصل کی طرف لوٹ آئے۔

مجنوں کے ہاں رومانویت اور ترقی پسندی کے ان "رجحانات" کی نشاندہی اکثر نقادوں اور مورخین نے کی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق :

"مجنوں کی تنقیدی تخلیقات میں دو رجحان اہم ہیں۔ ایک "تنقیدی حاشیے" میں نمایاں ہوتا ہے اور دوسرا "ادب اور زندگی" میں۔ دونوں کو سامنے رکھئے تو ایسا لگتا ہے کہ دو الگ الگ شخصیتوں نے انہیں لکھا۔ (11)

ڈاکٹر محمد حسن نے اس تضاد کی نشاندہی تو کر دی ہے لیکن اس الجھاؤ کو حل کرنے کی بجائے یہ راستہ نکالا ہے کہ مجنوں کی کتاب ادب اور زندگی کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ :

"یہاں تنقیدی حاشیے سے ہی بحث کی جا سکتی ہے۔" (12)

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے فراق اور مجنوں دونوں کو یکجا موضوع بحث بنایا ہے گو دونوں کے اختلافات کی بھی جگہ جگہ نشاندہی کر دی ہے۔ ان کے نزدیک :

"فراق اور مجنوں جہاں تک تنقید نگاری کا تعلق ہے نیاز ہی کے ساتھیوں میں ہیں۔" (13)

وہ مجنوں کی تنقید کے ابتدائی دور کی خصوصیات پر اظہار خیال کرتے ہوئے

لکھتے ہیں :

"ان کی ابتدائی زمانے کی تحریریں جن میں تاثراتی رنگ غالب ہے تنقیدی حاشیے کے نام سے شائع ہوئی ہیں۔" (14) لیکن بعد کی تنقید کے بارے میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کا خیال ہے کہ :

"مجنوں نے ترقی پسند تحریک سے اثرات قبول کئے۔" وہ ان کی اس دور کی تنقید کو سائنٹفک تنقید کا نام دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک :

"مجنوں نے اس ردعمل کے اثرات پوری طرح قبول کئے۔ انہوں نے تاثراتی اور جمالیاتی تنقید کو خیرباد کہا .... چنانچہ اس رجحان سے وابستگی نے انہیں ترقی پسند تحریک میں شامل کر دیا۔" (15) بعد میں اس کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"افادیت سے یہ وابستگی مجنوں کو اشتراکیت اور مارکسیت سے بھی وابستہ کر دیتی ہے۔" (16)

ڈاکٹر انور سدید کا بھی یہی خیال ہے کہ : "مجنوں گورکھپوری رومانوی نقاد کے برعکس ترقی پسند نقاد کے طور پر زیادہ مشہور ہیں۔" (17)

لیکن عجیب بات یہ ہے کہ یہ سب نقاد ار مورخین مجنوں کی ترقی پسندی کا اعتراف کرنے کے باوجود ان کا جائزہ ترقی پسندوں میں نہیں لیتے بلکہ رومانویت پسندوں کے تحت ہی لیتے ہیں، اس طرح مجنوں خود بھی نہ تو یہ اعتراف کرتے ہیں کہ انہوں نے ترقی پسندوں کے اثرات قبول کئے نہ ہی خود کو ترقی پسند کہلاتے ہیں بلکہ اصرار کرتے ہیں کہ یہ افکار شروع سے ہی ان کے مزاج کا حصہ ہیں۔ (18) دوسرے یہ کہ انہوں نے کبھی ترقی پسندوں کے کسی اجلاس میں حصہ نہیں لیا۔ (19) اور نہ ترقی پسند تحریک کا حصہ رہے۔ اور یہ کہ انہوں نے مارکس اور اینگلز کا مطالعہ پہلے سے کیا تھا اور "میری تحریروں میں ان نوجوانوں نے کچھ ایسے میلانات پائے جو ان کے لئے مفید

مطلب تھے۔ اس لئے انہوں نے مجھے بھی اپنی انجمن اور اپنی تحریک میں شامل رکھا۔"(20)

لیکن اگر عصری شواہد پر جائیں تو پتہ چلتا ہے کہ گو مجنوں نے مارکس اور اینگلز اور لینن کا مطالعہ پہلے سے کیا تھا لیکن ان کو مارکسیت پسند نہ تھی۔ مجنوا کے دوست فراق گھورکھپوری لکھتے ہیں:

"ہم دنوں کو بہت دونوں تک لینن کی تصویر ناپسند تھی، خاص طور پر اس کی داڑھی کی تراش خراش جب آدمی کا چہرہ پسند نہ آئے تو اس کا فلسفہ یا اس کے عمل کیونکر پسند آئیں۔ بعد کو یعنی ترقی پسند تحریک شروع ہونے کے بعد ہی ہم دونوں کو اپنی دلچسپ حماقت کا احساس ہوا اور ہم دونوں لینن اور اشتراکیت سے اپنے آپ کو ہم آہنگ پانے لگے۔" (21)

صاف ظاہر ہے کہ یہ ہم آہنگی اس لئے تھی کہ مجنوں کسی بھی ادبی تحریک یا رجحان میں اپنا پیچھے رہ جانا گوارا نہیں کر سکتے تھے۔ لہٰذا انہوں نے ترقی پسند تنقید اور فلسفے کو بھی اپنی تنقید کا موضوع بنا لیا لیکن ان کی اصل اب بھی رومانویت تھی۔ لہٰذا اس سے وہ تضاد پیدا ہوا جس کا تجزیہ کلیم الدین احمد نے تفصیل سے اپنی کتاب "اردو تنقید پر ایک نظر" (22) میں کیا ہے اور ثابت کیا ہے کہ مجنوں کے خیالات مارکسیت اور ترقی پسندی کے بنیادی نظریات سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔

بطور ایک ترقی پسند نقاد کے مجنوں کا مطالعہ کرتے ہوئے کلیم الدین احمد ان کے مارکسی نظریات کا جائزہ لیتے ہیں (23) اور ان میں موجود تضادات اور غلط فہمیوں کی تفصیل سے نشاندہی کرتے ہیں۔ اپنی اس بحث میں کلیم الدین احمد مجنوں کی تنقید کا جائزہ نہیں لیتے بلکہ ان کے بیان کردہ مارکسی اور اشتراکی خیالات و نظریات کو پرکھتے ہیں، زندگی کی جدلیاتی ماہیت، ادب اور ہیئت، اجتماعی ادب اور پروپیگنڈا، فن اور حسن کاری بطور جماعتی ہتھیار، جمالیات کی اجتماعی تنظیم، ریاست اور ادب، ادب اور تنقید،

ادب اور اجتماعی فلاح۔ تاریخی جبریت، انفرادیت اور ادب، ادب اور تفریح وغیرہ، وہ مجنوں کے ان موضوعات پر خیالات کو مارکس اور مغربی نقادوں کے نظریات کے ساتھ پرکھتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں :

"مجنوں گورکھپوری، آرنلڈ اور مارکس دونوں سے ناواقف ہیں۔" (24)

کلیم الدین احمد کے انتہا پسندانہ نقطہ نظر کے باوجود ان کی یہ بحث بڑی وقیع مفید اور بالغ نظر ہے۔ وہ اس میں یہ واضح کر دیتے ہیں کہ مجنوں مارکس اور دیگر مغربی مفکرین کے نظریات کو ہوبہو پیش نہیں کرتے بلکہ ان میں اپنی رائے اور نقطہ نظر بھی شامل کرتے جاتے ہیں۔ لہٰذا ان سے اکثر و بیشتر جو نتیجہ نکلتا ہے وہ مارکسیت اور ترقی پسندی کے اشتراکی فلسفے کا اثبات نہیں۔ بلکہ نفی ہوتا ہے۔ اس بات کو وہ اس طرح بیان کرتے ہیں۔

"کبھی کبھی مجنوں گورکھپوری بڑی کام کی باتیں کہہ جاتے ہیں۔" (25)

اور پھر کلیم الدین احمد مجنوں کے وہ اقتباسات پیش کرتے ہیں جن میں اشتراکی نقطہ نظر کی نفی پائی جاتی ہے۔

"زندگی کے اقتصادی پہلو پر مارکس نے جو زور دیا تھا وہ ایک خالص عصری چیز ہے اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ادب اقتصادیات کی غلامانہ پیروی کرتا ہے؟......
اقتصادیات کل زندگی نہیں بلکہ اس کا ایک عنصر ہے جو لاکھ اہم سہی دوسرے عنصر پر غالب نہیں ہو سکتا، یہ سچ ہے کہ بغیر روٹی کے کوئی عرصے تک زندہ نہیں رہ سکتا لیکن پھر وہ صدیوں پرانی مثل بھی آج تک بدستور سچ ہے کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا۔" (26)

"میں اقتصادیات کو ساری زندگی نہیں سمجھتا۔ یہ تو زندگی کی عمارت کا ایک ستون ہے اور بہت سے عناصر اور بہت سی قوتیں زندگی میں کام کر رہی ہیں جو اتنی ہی اہم اور تجاہل ہیں جتنی کہ اقتصادی قوتیں۔" (27)

یہ اور مزید اقتباسات نقل کر کے مجنوں کے اس بنیادی تضاد کی وضاحت کرنے کے بعد کلیم الدین بے ساختہ سوال کرتے ہیں۔

"پھر مادیت کا پرانا راگ گانے سے کیا فائدہ" (28)

دراصل اس سوال کے جواب میں مجنوں کی شخصیت اور ان کے تضاد کا راز پوشیدہ ہے۔ اور یہ تضاد ان کی تنقید کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔ اس بارے میں ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر عبادت بریلوی کا تاثر بھی ایک حد تک درست ہے کہ جہاں مجنوں کے ابتدائی تنقیدی مضامین رومانویت کے ترجمان ہیں بعد کے مضامین خاص کر "ادب اور زندگی" کے ابتدائی مضامین بادی النظر میں ترقی پسند نظریے کے ترجمان نظر آتے ہیں۔ لیکن مجنوں کے ان نظریات کا تجزیہ کر کے کلیم الدین احمد جس نتیجے پر پہنچتے ہیں وہ بھی درست ہے۔ مجنوں اپنے ان مضامین میں مارکسیت اور ترقی پسند تحریک کے نظریات اور پسندیدہ موضوعات کو زیر بحث تو لاتے ہیں لیکن وہ خود کو ان سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں کر پاتے، لہٰذہ وہ ان موضوعات کی مسلمہ مارکسی تعبیر کرنے کے بجائے ہمیشہ اگر، مگر، لیکن سے کام لے کر ان میں اپنے خیالات اور اپنی تعبیر داخل کر دیتے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ مجنوں بنیادی طور پر رومانوی تھے لیکن وہ اپنی زندگی میں ہر ادبی تحریک اور ہر ادبی افق پر نمایاں اور اجاگر رہنا چاہتے تھے تاکہ "اپنی ساکھ اور قدر" کا ثبوت دے سکیں انگریزی ادب مغربی تنقید اور جمالیات کے مطالعہ نے ان کو نظریاتی اور فکری طور پر بنیاد بھی فراہم کر دی تھی جہاں سے وہ ہر نقطہ نظر پر فلسفیانہ نظر ڈال سکتے تھے لیکن خود کو کسی بھی نقطہ نظر سے وابستہ نہیں کرنا چاہتے تھے۔ یہی انداز ان کے ہاں زندگی بھر نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی کے آخری دور میں ہم ان کو خود کو "جدیدیت" سے وابستہ کرتے ہوئے پاتے ہیں۔ اپنے مضمون "جدیدیت یعنی چہ" میں وہ نوجوانوں کے طرف دار ہو کر انہیں نظریات بدلنے والے بڈھوں سے خبردار کرتے ہیں۔

''آج ادب کا مارکسی نظریہ کام کر چکا ہے اور ترقی پسند تحریک بے جان ہو کر رہ گئی ہے تو یہی نابالغ بڈھے' جدیدیت کا سہارا لے رہے ہیں۔'' (29)

اس میں دلچسپ امر یہ ہے کہ وہ خود کو نوجوانوں سے وابستہ سمجھتے ہیں اور نئی تحریک کے خیر خواہ' نہ کہ ترقی پسند تحریک کے پس انداز ایسے بڈھے جو خود اپنے نظریہ کی نفی کر رہے ہیں جب کہ حقیقت یہی ہے۔

جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے مجنوں کی ابتدائی دور کی تحریریں ان کے رومانوی انداز اور طرز نگارش کی تو نشاندہی کرتی ہی ہیں بعد کی تحریروں خاص کر ادب اور زندگی کے مضامین کا اسلوب بھی رومانوی ہے مجنوں کے ہاں الفاظ و تراکیب کے معانی و مفہوم کو موضوعی طور پر بدلنے اور ان کو مائع اور سیال انداز سے استعمال کرنے کا رجحان بہت نمایاں ہے وہ فلسفیانہ اور تنقیدی اصطلاحات کو اختیار تو کر لیتے ہیں لیکن ان کو ان کے مقررہ معنوں میں استعمال نہیں کرتے بلکہ اپنے معانی پہنا دیتے ہیں' وہ ''ادب کی جدلیاتی ماہیت'' (30) میں جس جدلیاتی ارتقا کی بات کرتے ہیں وہ درحقیقت ہیگل کا جدلیاتی تصور یا مارکس کی ''جدلیاتی مادیت'' کا تصور نہیں بلکہ مجنوں کا مارکس اور ہیگل کے متعلق اپنا نقطہ نظر ہوتا ہے جس کو وہ نہایت فراخ دلی سے دوسروں سے وابستہ کر دیتے ہیں یہی حالت ان کے دوسری فلسفیانہ مباحث کی ہے اور وہ اس سلسلے میں قطعی کوئی حوالے نہیں دیتے۔

مجنوں اپنی تنقیدی تحریروں میں جگہ جگہ مختلف ''سوال'' اٹھاتے ہیں لیکن خالص رومانوی کی طرح ان کا مقصد ان سوالات کا جواب مہیا کرنا نہیں بلکہ قاری کی توجہ حاصل کرنا ہے۔ اکثر و بیشتر وہ ان سوالات کے جواب ہی نہیں دیتے وہ اس سوال کو موضوع کو مرتکز کرنے اور بحث کو آگے بڑھانے کے لئے استعمال کرتے ہیں' اپنے مضمون ''تحقیق و تنقید'' (31) کا آغاز اس سوال سے کرتے ہیں' تنقید کیا ہے؟ اور بجائے اس کا جواب دینے کے ایک دوسرا سوال بڑھا کر اس کی نوعیت ہی بدل دیتے

ہیں "وہ کونسا مرکزی لازمی عنصر ہے جس کے بغیر تنقید تنقید نہیں ہو سکتی۔" (32) لیکن سارے مضمون میں وہ ان میں سے کسی سوال کا جواب نہیں دیتے بلکہ تنقید کی بجائے نقاد اور شاعر کے تعلق سے بحث کرتے ہیں جو یقیناً اہم موضوع ہے لیکن مندرجہ بالا سوال کا جواب نہیں اور یہ بات ویسے ہی واضح ہے کہ ان تمام کا عنوان بالا سے بھی کوئی تعلق نہیں یہ بے ربطی اور غیر منطقی طریق تحریر ان کی تمام تحریروں میں پایا جاتا ہے۔

مجنوں کا پسندیدہ سوال جسے وہ اکثر دہراتے ہیں یہ ہے:

"ادب کیا ہے؟" اور اس کا واضح اور براہ راست جواب کہیں بھی نہیں دیتے۔ اگر اس موضوع پر آتے ہیں تو محض ایک سرسری بات کر کے گزر جاتے ہیں اس سوال کے ان جوابات کو جو انہوں نے مختلف مقامات پر دیئے ہیں جمع کر لیا جائے تو قاری اور طالب علم الجھ کر رہ جائے "ادب اور مقصد" نامی مضمون میں سوال کرتے ہیں:

"ادب کیا ہے؟ اس سوال کی تہہ میں بنیادی سوال یہ ہے کہ ادب میں کوئی مقصد ہوتا ہے یا نہیں۔" (33) پھر اس سوال کو "گمراہ کن" قرار دے کر سوال کرتے ہیں "خود زندگی کا مقصد کیا ہے؟" ایک سائنٹفک نقاد کی طرح ان سوالات کے جواب دینے کے بجائے وہ قاری کو رومانوی بحث اور تصورات میں الجھا دیتے ہیں اور دو صفحات کی بحث کے بعد اچانک ادب کی یہ تعریف کرتے ہیں: "ادب انسان کی جملہ مادی و غیر مادی موثرات کا نتیجہ ہے اور اس کے تمام عملی و فکری حرکات و سکنات کا ماحصل۔" (34)

ادب کی اس سے بڑھ کر وسیع اور مبہم تعریف شاید ہی ممکن ہو جس میں تمام مادی و غیر مادی موثرات کے نتائج اور تمام عملی و فکری حرکات اور سکنات شامل ہیں۔ یہی سوال مجنوں اپنے مضمون "ادب اور زندگی" کے آغاز میں کرتے ہیں: "

ادب کیا ہے؟ اس کا وجود دنیا میں کیوں کر ہوا۔" (35) اور 25 صفحات کی بحث کے بعد اس کا جواب یوں دیتے ہیں:

"کامیاب ترین ادب وہ ہے جو حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہو جس میں واقعیت اور تخیلیت' افادیت اور جمالیت مرکب اور ہم آہنگ ہو کر ظاہر ہوں جس میں اجتمائیت اور انفرادیت دونوں مل کر ایک مزاج بن جائیں جو ہمارے ذوق حسن اور ذوق عمل دونوں کو آسودہ کرے۔ اب تک ادب جو کچھ بھی رہا ہو لیکن اب اس کو یہی ہونا ہے۔" (36)

یہ تعریف ادب کی تعریف کے علاوہ ہر دوسرے انسانی عمل مثلاً مصوری' موسیقی وغیرہ کی بھی تعریف ہو سکتی ہے' دوسرے یہ کامیاب ادب کی خصوصیات کا بیان ہے تعریف نہیں اور تیسرے آخری جملے میں مجنوں ایک خواہش کا اظہار کر رہے ہیں۔ ادب کے موجود مظہر کی تعریف نہیں کر رہے۔

اپنے ایک دوسرے مضمون "نیا ادب کیا ہے" میں ترقی پسندی سے بحث کرتے ہوئے ادب کی تعریف یوں کرتے ہیں:

"ادب نام ہے انسان کے خیالات و جذبات کے اظہار کا۔" (37) لیکن تھوڑی سی بحث کے بعد لکھتے ہیں:

"ادب کے معنی ہیں سب سے مل جل کر رہنے سہنے کا طریقہ" ظاہر ہے دونوں تعریفوں میں کوئی تعلق نہیں اور ان کا پہلے سے بیان کی گئی تعریفوں سے بہت کم ربط ہے۔ ان اقتباسات سے کم از کم یہ بات ضرور ظاہر ہے کہ ادب کی یہ تعریفیں مختلف اور متضاد خیالات کو ظاہر کرتی ہے اور ان میں کسی "سائنٹفک" سوچ کا سراغ نہیں ملتا۔ گویہ باطنی موضوعی اور وجدانی طور پر ادب کے مظہر کا کتنا بھی اچھا بیان کیوں نہ ہوں۔ اصل بات یہ ہے کہ مجنوں بنیادی طور پر رومانوی تھے لہٰذا ان مضامین میں جو تضادات جابجا نظر آتے ہیں وہ ایک رومانوی ادیب کے مارکسی موضوعات پر

اظہار خیال کا نتیجہ ہیں جن میں وہ ان مارکسی تصورات سے اتفاق کرتا جاتا ہے جہاں وہ اسے پسند ہیں اور جہاں اسے پسند نہیں وہ ان کی تعبیر و تشریح اس طرح کرتا ہے کہ ان کے معانی ہی بدل جاتے ہیں۔

مجنوں کو ذاتی طور پر بھی ترقی پسند تحریک سے وابستگی نہیں تھی۔ لہٰذا وہ اپنے بارے میں ایک جگہ فخر سے لکھتے ہیں:

"یہ کہنا کہ میں ترقی پسند تحریک کا بنایا ہوا یا ترقی پسند ہوں یہ شاید درست نہ ہو گا۔" (38)

اس ایک اقتباس سے مجنوں کی غیر وابستگی ہی نہیں اس کا نظریاتی تذبذب الجھاؤ اور اس کے فلسفیانہ اور تنقیدی تضاد کی بنیاد بھی واضح ہو جاتی ہے۔

تنقیدی تحریروں میں مجنوں کا ایک رجحان جس کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے یہ بھی ہے کہ وہ اصطلاحات کے معانی بدلتے رہتے ہیں اور ان کو اپنی نظریاتی اور باطنی ضرورت اور موضوعی بصیرت کے مطابق استعمال کرتے ہیں نہ کہ کسی خارجی اور معروضی معیار کے مطابق۔ یہ صورتحال ان کے تمام مارکسی موضوعات پر مضامین میں بھی پائی جاتی ہے جس کا حوالہ اوپر دیا جا چکا ہے۔ اس کی ایک واضح مثال ان کے ایک مضمون "میں کیوں لکھتا ہوں" سے ملتی ہے۔ اس سوال کا جواب کہ "میں کیوں لکھتا ہوں؟" دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"میں اس لئے لکھتا ہوں کہ لکھے بغیر رہ نہیں سکتا، میں لکھنے پر مجبور ہوں بالکل اسی طرح جس طرح بچھوڈنگ مارنے کے لئے مجبور ہے۔" (39)

ادب اور تخلیق ادب کے بارے میں دراصل مجنوں کا اصلی نقطہ نظر یہی ہے ذاتی طور پر بھی اور تنقیدی طور پر بھی، لہٰذا تاریخی مادیت، جدلیاتی ارتقا، طبقاتی جدوجہد اور اجتماعی اور اقتصادی محرکات کی بحث میں بھی وہ اپنے اس خیال سے کبھی

دستبردار نہیں ہوتے اور خود بدلنے کے بجائے تراکیب و اصطلاحات کے معانی بدلتے رہتے ہیں۔ مثلاً اسی مضمون میں "ادب اور زندگی" سے تعلق کے بارے میں لکھتے ہیں :

"اردو کے ہر چھوٹے بڑے ادیب نے اپنے رشحات قلم سے میرے مقابلے میں بہت زیادہ کمایا ہے۔ میں نے ادب کو اب تک اپنی معاش کا ذریعہ نہیں بنایا۔" (40)

یہ واضح کر دینے کے بعد کہ انہوں نے ادب کو معاش کا ذریعہ نہیں بنایا اور نہ ہی معاشی و اقتصادی تقاضے ان کی تخلیق ادب کے محرکات تھے وہ لکھتے ہیں :

"اس سے زیادہ اس سلسلہ میں کیا لکھوں۔ میرے لئے ادب زندگی تھا۔" (41)

اس ایک جملے میں مجنوں نے اپنے تمام مارکسی اور اشتراکی عقائد کی یک قلم نفی ہی نہیں کی "ادب اور زندگی" کی ترکیب جو ان کی کتاب کا عنوان بھی ہے کے معانی ہی الٹ دیئے ہیں۔ یہاں وہ ادب کو مادی افادے کی شے بنانے کے بجائے خواہ وہ اجتماعی ہو یا انفرادی --- ادب کو ہی اپنی زندگی کا مقصود و منتہا بتاتے ہیں۔ یعنی ادب برائے زندگی کی بحث میں ادب برائے ادب سے بھی بڑھ کر وہ "زندگی برائے ادب" کے اصول کا اعلان کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ اس ایک جملے سے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مجنوں اصطلاحوں اور تراکیب کے معانی بدلنے اور ان کو اپنے خیالات کی ترویج کے لئے استعمال کرنے کے کسی قدر ماہر تھے۔ اصلاحوں کو غیر واضح کرنے اور ان کے معانی بدلنے یا ان کو اپنے معانی پہنانے کی یہی صورت ان کی کتاب "تاریخ جمالیات" میں بھی نظر آتی ہے۔ (42) اس کتاب میں وہ جمالیات اور فلسفہ کی مستند اصطلاحیں استعمال نہیں کرتے بلکہ ان اصطلاحوں کے اپنے ترجمے دیتے چلے جاتے ہیں مثلاً صناع، اصل، کل، خصوصیات کلی، جزئیات، قدرت وغیرہ اور کہیں بھی حوالے دینے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ یہ بھی درست ہے کہ اس وقت تک اردو ادب میں

جامع اصطلاحات رائج نہیں ہوئی تھیں لیکن مجنوں خود اس کا کام آغاز کر سکتے تھے۔

اصطلاحات اور ان معانی کے بارے میں ابہام کا ایک نمونہ مجنوں کا وہ مضمون بھی ہے جس میں وہ خود اپنی تنقید کے بارے میں رائے دیتے ہیں۔ اس مضمون سے صرف ان کی انانیت کا ہی پتہ نہیں چلتا بلکہ یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ ہر ادبی مسلک اور دبستان سے منسلک اور اس میں سرفہرست رہنے کی خواہش مجنوں میں اس قدر زیادہ تھی کہ وہ اس سلسلے میں کسی منطقی اور فلسفیانہ استدلال کو خاطر میں لانے پر تیار نہ تھے۔ تنقید کے بارے میں اپنی "خود نوشت" اس تحریر میں مجنوں اپنے آپ کو تنقید کے تمام موجود، غیر موجود اور حقیقی و غیر حقیقی دبستانوں سے وابستہ کرتے ہوئے ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان میں سے زیادہ تر کا آغاز خود انہوں نے کیا یا ان کو فروغ دیا۔ سب سے پہلے تو وہ یہ اعلان کرتے ہیں:

"میں خالص تاثراتی یا انفرادی قسم کا آدمی اپنی زندگی کے کسی دور میں بھی نہیں رہا اور تامل اور تفکر میری فطرت میں داخل ہیں۔" (43)

یہاں مجنوں اپنی تنقید کی "تاثراتی" یا "رومانوی" بنیاد سے انکار کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس "تفکر" کے سلسلے میں وہ اپنے اسی مضمون کا حوالہ دیتے ہیں جو انہوں مثنوی "زہر عشق" پر لکھا تھا۔ (44) لیکن جب مضمون کی تفصیل میں جاتے ہیں تو لکھتے ہیں:

"یہ زہر عشق پر جو میرا مقدمہ ہے وہ اس تنقید کا نمونہ ہے جسے عام طور پر تاثراتی تنقید کہا جاتا ہے اور جس کے لئے صحیح اصطلاح ارتسامی تنقید ہو گی۔ لیکن اس میں آپ کو تقابلی تنقید کے آثار ملیں گے اور اگر میں کہوں کہ ڈاکٹر بجنوری کے بعد میں پہلا شخص ہوں جس نے اردو میں تقابلی تنقید کو رائج کیا تو یہ کوئی غلط بات نہ ہو گی۔" (45)

یہاں تک مجنوں اپنے ایک مضمون کی بنا پر خود کو تاثراتی تنقید (ارتسامی

تنقید) فکری تنقید اور تقابلی تنقید سے وابستہ ثابت کر چکے ہیں۔ لیکن بعد ازاں جب وہ اپنے دوسرے مضمون "میر اثر - خواب - و خیال میں" کا ذکر کرتے ہیں تو اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

"یہ تجزیاتی تنقید کی وہ قسم ہے جس کو میں شخصی تنقید کہوں گا۔" (46) لیکن پھر فوراً" ہی اسے "نفسیاتی" تجزیہ قرار دے دیتے ہیں (47) اور یہ بھی کہتے ہیں کہ:

"اس نوع کی تنقید اس زمانے میں کمیاب تھی اور اس کے لئے بڑی جسارت کی ضرورت تھی۔" (48)

ان دو مضامین کی بنیاد پر مجنوں خود کو چھ تنقیدی دبستانوں سے وابستہ قرار دینے کے بعد "مثنوی نیرنگ عشق" پر "خطوط کی شکل میں تنقید" کا ذکر کرتے ہیں جسے وہ جمالیاتی تنقید (49) کا نمونہ قرار دیتے ہیں اور اس سلسلے میں اپنی "تاریخ جمالیات" (50) کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ بعد ازاں وہ قائم چاند پوری' میر' مصحفی وغیرہ پر اپنے مضامین کا تذکرہ کر کے دعویٰ کرتے ہیں کہ انہوں نے "تقابلی تنقید" ہی نہیں "تعبیری یا تحلیلی تنقید" (51) کو بھی فروغ دیا۔ لیکن اگلے ہی پیراگراف میں میر اور مصحفی پر اپنے مضامین کو "جمالیاتی تنقید" (52) کی مثالیں بھی قرار دیتے ہیں اور پھر لکھتے ہیں:

"1936ء میں' میں نظریاتی تنقید کی طرف متوجہ ہوا' اس لئے کہ اردو ادب میں یہ زمین حالی اور شبلی کی کوشش کے بعد بالکل سادہ اور غفلت زدہ پڑی ہوئی تھی۔ اسی زمانے میں اس تحریک اور اس انجمن کی ابتداء ہوئی جو ترقی پسند کے نام سے مشہور ہوئی۔ یہ میرے لئے اتفاقی بات تھی' میں حدوث اور ارتقا کا ہمیشہ قائل رہا۔۔ مجھے ترقی پسند تحریک نے انقلاب اور ترقی کا قائل نہیں بنایا۔" (53)

مندرجہ بالا اقتباسات سے پتہ چلتا ہے کہ مجنوں نے خود کو ہر تنقیدی دبستان سے وابستہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے سوائے "ترقی پسند" کے اور آخر میں یہ نتیجہ نکالا ہے۔

"قصہ مختصر کم و بیش 35 سال سے میں تحریر و تقریر میں ادب کے مختلف پہلوؤں پر نظری تنقید کر رہا ہوں۔" (54)

تنقیدی اصطلاحات اور دبستانوں کے بارے میں مجنوں کا مبہم رویہ ان کی رومانوی فکر اور انداز کا غماز ہے اور اپنی تنقید کے بارے میں ان کو جو بھی غلط فہمیاں تھیں وہ مندرجہ جالا اقتباسات سے واضح ہو جاتی ہیں یہ حوالہ جات مجنوں کی تنقید میں اصطلاحات کے ڈھیلے پن اور ان کی پھیلتی' سکڑتی صورت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ مجنوں کو یہ احساس نہیں کہ تنقید کے دبستان کوئی خارجی وجود نہیں رکھتے۔ یہ مورخین ادب و تنقید کا ایک طریقہ ہے جس سے وہ نقادوں اور تنقید کے مختلف اور متنوع مظاہر میں ایک ترتیب اور نظم و ضبط پیدا کرنے کے لئے اور کسی دور اور شخصیات کی بہتر تفہیم کے لئے ان کو گروہوں اور دبستانوں میں بانٹ لیتے ہیں۔ علاوہ ازیں جس طرح کوئی ایک ممولہ بہار کا نقیب نہیں کہا جا سکتا اسی طرح محض ایک مضمون لکھ کر کسی تنقیدی دبستان کی نمائندگی یا بنیاد کا دعویٰ بھی نہیں کیا جا سکتا۔ فنکار تخلیق کرتا ہے' نقاد بھی ایک لحاظ سے یہی فریضہ انجام دیتا ہے اور بعد میں آنے والے مورخ تاریخ میں اپنے مقام پر کھڑے ہو کر ان میں اگر کسی نقطہ نظر یا بصیرت کو دیکھتے ہیں یا پاتے ہیں تو اس کا اظہار کرتے ہیں کسی ایک شخص یا ایک مضمون میں کئی دبستانوں کا سراغ ذرا غیر تنقیدی بات ہے بہرحال مجنوں اگر تنقید کے کئی دبستانوں کو اپنی ذات میں مجتمع قرار دے سکتے ہیں تو دیگر اصطلاحات کے بارے میں ان کا رویہ ظاہر ہے۔

جہاں تک نظریاتی تنقید کے دوسرے پہلوؤں کا تعلق ہے ان کے متعلق بھی مجنوں کے ہاں کوئی مربوط اور منضبط بیان نہیں ملتا۔ مجنوں کو مغربی تنقیدی نظریات سے کماحقہ آگاہی تھی۔ مغربی فلسفہ جمالیات سے بھی وہ واقف تھے اور اس پر انہوں نے کتاب بھی لکھی وہ مشرقی ادبی اقدار و روایات سے بھی آگاہ تھے لیکن اس کے باوجود

وہ کوئی مربوط تنقیدی نقطہ نظر پیش نہیں کر سکے۔ البتہ ان کے ہاں ادب' شاعری اور فنون کے بارے میں علیحدہ علیحدہ اور جداگانہ خیالات و تصورات ضرور ملتے ہیں جن میں وہ ان کی ماہیت' نوعیت اور ان کے عمل کے بارے میں بحث کرتے ہیں' لیکن یہ سب مل کر کوئی مربوط نظام مہیا نہیں کرتے۔ علاوہ ازیں وہ مغربی فلسفیوں اور نقادوں کے بیانات میں اپنے خیالات بھی رقم کرتے چلے جاتے ہیں جن سے پتہ نہیں چلتا کہ مجنوں کے اپنے خیالات کیا ہیں۔ لہٰذا جب ہم ان کو ترتیب دینے کی کوشش کر کے کسی نتیجہ پر پہنچنا چاہتے ہیں تو ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

اس کی اہم وجہ تو یہی ہے جس کا اوپر بیان ہو چکا ہے کہ مجنوں اپنے نظریات و تصورات کو بھی وقتی تقاضوں اور موضوع کے پیش نظر بدلتے رہتے ہیں جیسا کہ اوپر "ادب کیا ہے؟" کے ذیل میں بیان کیا جا چکا ہے۔ یہی صورت ان کے دیگر نظریات کے مطالعے میں پیش آتی ہے۔ وہ ادب کی تخلیقی ماہیت کے قائل ہیں اور لکھتے ہیں :

"ادیب کو خلاق کہا گیا ہے۔" (55)

اب پتہ نہیں چلتا کس نے کہا ہے اور کیا وہ خود بھی ایسا سمجھتے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ بھی کہتے ہیں کہ ادیب کی "اپج ان تمام خارجی حالات و اسباب کا نتیجہ ہوتی ہے جس کو مجموعی طور پر ہیئت اجتماعی کہتے ہیں۔" (56)

اب یہ "ہیئت اجتماعی" ان کے ہاں وقتی تقاضوں کے تحت در آیا ہے کیونکہ ہمیں پتہ ہے کہ لکھنے کے بارے میں ان کا نظریہ ہے کہ "لکھتا ہوں اس لئے کہ لکھے بغیر رہ نہیں سکتا۔"

اب یہی تضاد ان کے دوسرے نظریات میں بھی جھلکتا ہے' خاص کر وہاں جب وہ ذومعنی اور مبہم فقرے استعمال کرتے ہیں مثلاً ادب میں مقصد کے بارے میں لکھتے ہیں :

"ادبیات کو بے غرض و غایت ہوتے ہوئے غایتی ہونا ہے۔" (57)

یہ ایک خوبصورت لیکن بے معنی اور غیر منطقی فقرہ ہے۔ مجنوں کی تنقید اس طرح کے مبہم اور متضاد خیالات سے معمور ہے۔ گو اس میں اکثر جگہ نہایت خوبصورت رومانوی تصورات اور خیالات ملتے ہیں اور موضوعی طور پر ہماری ادبی بصیرت اور فنی تفہیم میں اضافہ ہوتا ہے لیکن اس سے کسی مربوط تنقیدی نظام کی تعمیر میں مدد نہیں ملتی۔ یہ تنقید ادبی و فنی موضوعات پر شاعرانہ تبصرہ ہے نہ کہ شاعرانہ اور ادبی و فنی موضوعات پر مدلل اور منطقی تنقید۔

مجنوں اپنی ساری ادبیت اور تنقیدی موضوعی بصیرت کے باوجود ادب کی ماہیت اور تخیل کی نوعیت اور اہمیت سے غافل ہیں، لہٰذا وہ فنون میں ذریعہ اور موضوع کے اختلاف اور فنون مفیدہ و فنون لطیفہ کے درمیان فرق کو بھی گڈمڈ کر دیتے ہیں۔ مثلاً وہ تاریخی جبریت اور طبقاتی کشمکش کا ذکر کرتے ہیں اور اس رائے کا اظہار کرتے ہیں کہ فن کا آغاز ہتھیاروں اور اوزار بنانے سے ہوا۔ (58) اور اس کو تمام فنون کا آغاز قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے شاعری اور ظروف اور ہتھیار سازی کے ارتقا کے درمیان کچھ بھی مشترک نہیں۔ اس طرح وہ بار بار اپنی تنقید میں لکھتے ہیں کہ:

"ادب آئینہ ہے زندگی کا" لیکن آئینہ سے ان کی کیا مراد ہے؟ واضح نہیں کرتے، کیا اس سے مراد "عکس" ہے یا منعکس کرنے کی صلاحیت، اور کیا ادب زندگی کی محض فوٹوگراف ہے؟ یہ کہیں بھی واضح نہیں۔ آئینہ اشیا کی بے جان یک رخی تصویر دکھاتا ہے جبکہ ادب کا عمل اس سے بہت مختلف ہے۔ فوٹوگرافی اور ادب میں بنیادی فرق ہے اور یہ فرق ہے تخیل کا۔ ادب زندگی کا ہوبہو عکس نہیں بلکہ ادیب کے تخلیقی تجربے کا ایسا اظہار ہے جو تخیل کے عمل سے زبان کے ذریعے وجود میں آیا۔ لیکن مجنوں تخیل کی ماہیت سے واقف معلوم نہیں ہوتے تخیل ان کے نزدیک "التباس" کا دوسرا نام ہے۔ ان کے الفاظ میں:

"التباس اپنی جگہ ایک حقیقت ہے اور ایک فعال حقیقت ہے جس کا دوسرا

نام تخیل ہے۔" (59)

"تخیل" اپنی نوعیت اور ماہیت کے اعتبار سے ذاتی، شخصی اور انفرادی قوت ہے لیکن مجنوں اسی کو اجتماعی بھی تصور کرتے ہیں۔

"اول اول یہ تخیل جماعتی تھی۔ جماعت کے مختلف افراد مل کر اس تخیل کو صورت دیتے تھے۔" (60)

ایک ایسی قوت اور صلاحیت جو نہ صرف انفرادی اور وہبی ہے بلکہ اپنی ماہیت کے اعتبار سے خود فنکار کے ارادے کی بھی پابند نہیں۔ اس لحاظ سے کہ فنکار ہمیشہ اور ہر دم اپنی مرضی اور خواہش سے فنی تخلیق کا کام انجام نہیں دے سکتا۔ اس کو اجتماعی اور جماعتی وہی نقاد کہہ سکتا ہے جو اس کی صحیح نوعیت سے واقف نہ ہو۔

جہاں تک عملی تنقید کا تعلق ہے اس میں مجنوں کا انداز شروع سے آخر تک "رومانوی" رہا ہے بلکہ یہاں تک کہ بسا اوقات وہ اپنی رو میں معروضیت کو انتہائی حد تک نظر انداز کر دیتے ہیں اور مختلف شاعروں کے ہاں ایسی خصوصیات کا سراغ لگانے کی کوشش کرتے ہیں جن کی کوئی توجیح نہیں کی جا سکتی سوائے اس کے کہ مجنوں ان کے ہاں ان خصوصیات کو دیکھنا اور ثابت کرنا چاہتے ہیں۔ میر سے متعلق ان کا مضمون اس ضمن میں خاص شہرت حاصل کر چکا ہے جس میں انہوں نے ثابت کیا ہے کہ میر کے "آلام عشق" نے ان کو زندگی کا مرد میدان بنا دیا۔ (61) میر عشق کے میدان میں تو "مرد" شاید کہلا سکتے ہیں کہ اردو شاعری کی روایت کے مطابق غم سے منہ نہیں موڑتے لیکن "زندگی کا مرد میدان" ذرا مشکل ہے۔ علاوہ ازیں میر کے ہاں اس خصوصیت کو دریافت کر کے وہ باقی اردو شعرا پر بھی اس کلیئے کو لاگو کر دیتے ہیں اور ان کی تمام خصوصیات کو "عشق" کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ وہ قائم چاند پوری کی "یاد ماضی" اور میر اثر کی خواب و خیال کی مجازیت، ہی میں واردات عشق کو تلاش نہیں کرتے حالی کی سادگی اور عمل پسندی کو بھی جذبہ عشق کی ناکامی کا ردعمل سمجھتے ہیں۔

اس ضمن میں انہیں خارجی شواھد کی پرواہ نہیں بلکہ کہتے ہیں:

"اگر میرا یہ حسن ظن وہم ہے تو ہوا کرے مجھے اپنے وہم پر اعتماد ہے۔"

(62) اس وجہ سے ڈاکٹر محمد حسن اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

"مجنوں نے اپنی ذات اور اپنے افکار اور جذبات کو پھیلا کر اپنے موضوعات پر نافذ کر دیا ہے۔" (63)

اپنے ممدوح پر اپنے نقطہ نظر کو منطق کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی تنقید کا دوسرا اہم جزو وہ ہے جسے وہ خود انتخابیت سے تعبیر کرتے ہیں یعنی وہ اپنے موضوع کے اہم سے اہم جزو کو نظر انداز کر کے صرف ایسے عناصر چن لینے پر اصرار کرتے ہیں جو ان کے نقطہ نظر کو ثابت کرتے ہوں اور بعض اوقات وہ ایسے عناصر کو بھی وہاں تلاش کر لیتے ہیں جو موجود نہیں ہوتے، اس ضمن میں ایک اہم مثال حسرت موہانی پر ان کا مضمون ہے۔ حسرت موہانی اردو غزل کے ان شعرا میں سے ہیں جس کی شاعری میں ان کی عملی زندگی کا عکس کم سے کم نظر آتا ہے لیکن مجنوں اپنے طویل مضمون میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ:

"چکی کی مشقت نے ان کی شاعری کے مزاج اور اس کی ہیئت کو متعین کیا قید فرنگ میں حسرت نے پیٹھ پر جو کوڑے کھائے ہیں وہ ان کے تغزل کی تربیت میں ترکیبی عناصر کی طرح شامل ہیں۔" (64)

حقائق کو کھینچ تان کر نظریے پر فٹ کرنے کی اس سے نمایاں مثال اردو تنقید میں مشکل ہی سے ملی گی۔ لیکن مجنوں حسرت کی غزل میں ان عناصر ترکیبی کا سراغ لگانے پر بضد ہیں:

"حسرت کی شاعری میں جو نئے انداز کی سرفروشانہ بے نیازی ہے وہ اس میلان کی بدلی ہوئی ہیئتیں ہیں جو زندگی کے اور شعبوں میں خاص کر سیاست میں شروع ہو چکا تھا۔" (65)

اور یہ کہ:

"حسرت کے انداز اور لب و لہجہ میں نرمی، گھلاوٹ، خستگی کے ساتھ خود داری اور اعتماد کا جو عنصر ہے وہ بالکل ان کا اپنا ہے جس سے پایا جاتا ہے کہ اس شخص کے لئے بڑی سے بڑی مصیبت اور نئی سے نئی افتاد کوئی قابل اعتنا نہیں ہو سکتی جو شخص حکومت کے مظالم برداشت کر چکا ہو ظاہر ہے معشوق کی جفاکاریاں یا غفلت شعاریاں اس کے حوصلے پست نہ کر سکتی تھیں۔" (66)

اس بات کو نظر انداز کرتے ہوئے کہ اردو غزل کی روایت اس سے الٹ نقطہ نظر کا مطالبہ کرتی ہے یعنی کہ جو شخص محبوب کے ظلم و ستم اٹھا چکا ہو وہ زمانہ اور حکومت کے سامنے کیا سر تسلیم خم کرے گا۔ (اور جس کا مظاہرہ وہ میر کے ضمن میں مضمون میں کر چکے ہیں) مجنون کا یہ سارا تجزیہ بہت ہی موہوم بنیاد پر قائم ہے۔ حسرت کی باغیانہ و سرفراشانہ عملی زندگی اور ان کی غزل کی داخلی و خانگی کیفیت میں بہت کم ملاپ ہوتا ہے۔ دراصل حسرت غزل میں اس نئے تعلیم یافتہ ابھرتے ہوئے درمیانہ طبقے کے پہلے نمائندہ ہیں جن کے ہاں "بازاری محبوب" کی جگہ بنت عم لے رہی تھی اور ان کے ہاں حسن و عشق کی واردات میں بھی "خانگی" رجحان اور عنصر حاوی ہے لیکن مجنوں اسے ان کی سیاسی زندگی کا عکس ثابت کرنے پر تلے ہوئے ہیں اور اس ضمن میں وہ یہ بھی اصرار کرتے ہیں کہ یہ سیاسی عنصر ہی ان کی اصل شاعری ہے باقی تمام نظر انداز کر دینا چاہئے۔ ان کے نزدیک حسرت کے کلام کا وہ جزو "جو معاملہ بندی اور ادا بندی سے تعلق رکھتا ہے۔" (67) ان کا صحیح نمائندہ نہیں۔ اسی طرح وہ اشعار جن میں حسن و عشق کا برملا اظہار ہے مجنوں کے نزدیک "ردیفوں کی خانہ پری کے لئے کہے گئے ہیں، قافیہ بندی کی غرض سے یا پھر بطور مشق سخن کے جس کو حسرت کے اصل مزاج شاعری سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس طرح میں حسرت کے کلام کے اس حصہ کو بھی قابل اعتنا نہیں سمجھتا جس کا تعلق اس کے اپنے مذہبی

اعتقادات و واردات سے ہے۔" (68)

غرض مجنوں اپنے پسندیدہ اشعار کے سوا حسرت کے تمام دیگر اشعار کو نظر انداز کرنے پر اصرار کرتے ہیں تاکہ باقی ماندہ اشعار سے حسب خواہش نتیجہ نکال سکیں۔ وہ اس ضمن میں اس بات کا بھی خیال نہیں رکھتے کہ کسی شاعر کی شخصیت اس کی پوری شاعری میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

ان تمام حقائق کے باوجود یہ حقیقت اپنی جگہ مسلم ہے کہ مجنوں نے اردو تنقید میں رومانوی انداز بیان کے ساتھ ساتھ عصری مسائل' ترقی پسند مباحث اور تحریکات کو بھی شامل کیا۔ انہوں نے مزاج اور اسلوب کے لحاظ سے رومانوی ہوتے ہوئے ترقی پسند تحریک کی نظریاتی راہنمائی کرنے کی بھی کوشش کی۔ انہوں نے اس ضمن میں ترقی پسندی کے سکہ بند اور مقبول موضوعات پر تفصیل سے اظہار خیال کیا لیکن ان میں مارکسی اور اشتراکی خیالات کی ہوبہو تبلیغ کرنے کے بجائے جابجا اپنی تشریحات اور تعبیریں داخل کر دیں۔ ان مضامین میں بھی ان کا اسلوب اور انداز بیان ایک رومانوی ادیب کا ہی رہا جو مروجہ تراکیب اور اصطلاحات میں اپنے معانی بھر دیتا ہے۔ مجنوں کے ہاں فن ادب اور تنقید کے بارے میں ان کا کوئی مربوط اور منضبط نظام اور تصور نہیں ملتا۔ مجنوں کی تحریروں نے اردو تنقید میں ابہام اور غیر متعین تشریحات کے ساتھ ساتھ خوبصورت اور معنی خیز جملے بازی کی روایت کو مزید فروغ دیا' جس نے اردو تنقید میں نظریاتی بنیاد کو مستحکم نہیں ہونے دیا۔

رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری (1896ء -- 1982ء)

فراق اور مجنوں میں کئی مماثلتیں ہیں۔ دونوں کی نسبت گورکھپور (69) سے ہے دونوں میں قریبی دوستی اور قرب تھا (70) دونوں ہم عصر تھے اور انہوں نے باہم ایک ہی دور میں اردو ادب اور تنقید میں کارہائے نمایاں انجام دیئے۔ دونوں انگریزی

ادبیات کے استاد تھے۔ دونوں کی زندگیوں میں اردو ادب ایک خاص اہمیت رکھتا تھا۔ دونوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا تھا اور دونوں ہی اپنی تخلیقات اور تنقید میں رومانوی انداز کے حامل تھے۔ شاید یہ دونوں کی زندگی اور ادبی مسلک میں مماثلت اور متوازی پن کا نتیجہ تھا کہ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اپنی کتاب ''اردو تنقید کا ارتقا'' میں ان دونوں سے بحیثیت نقاد بحث بھی مشترک عنوان اور مشترک پیراگرافوں میں کی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ گو ان میں مماثلتیں ہیں۔ لیکن ان میں واضح نمایاں اور بنیادی اختلاف بھی ہیں اور یہ اختلاف محض اس امر میں مضمر نہیں کہ مجنوں اپنی تنقید کے ایک دور میں ترقی پسند نظریات کے پر جوش داعی تھے بلکہ اس سے بھی زیادہ معنی خیز اور گہرے ہیں دونوں کے انداز تنقید اور نظریات میں فرق ہے اور اردو میں رومانوی تنقید کے صحیح جائزے اور فراق کے مقام کی صحیح تحسین اور قدر بندی کے لئے ان اختلافات کا صحیح شعور اور تفہیم نہایت ضروری ہے۔ کیونکہ کم از کم فراق کی حد تک یہ اختلافات ان کے مخصوص تنقیدی رویے اور ان کی تنقید کی بنیادی خصوصیات کی طرف ہماری راہنمائی کرتے ہیں۔

ان میں سب سے نمایاں اور واضح اختلاف جس کا تذکرہ ہم یہاں پہلے کریں گے لیکن جس کے تنقیدی مضمرات سے بحث ہم بعد میں کریں گے وہ فراق کے مسلک اور پس منظر کا فرق ہے۔ مجنوں مسلمان تھے اور فراق ہندو ---- گو فراق اپنے ہندو پن کو مذہب نہیں بلکہ اس سے بلند تر' وسیع تر اور زیادہ ہمہ گیر نسبت خیال کرتے تھے۔ (71) یہاں یہ امر واضح کر دینا بھی ضروری ہے کہ اس اختلاف کی نشاندہی کی وجہ کوئی ذاتی عصبیت' مذہبی تنگ نظری یا قوم پرستانہ مخالفت کا جذبہ نہیں بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ اسے سمجھے بغیر فراق کی تنقید کی بنیاد' اس کے تنقیدی تصورات و نظریات اور تنقیدی رویوں کی صحیح تفہیم ممکن ہی نہیں۔ فراق کی تنقید کی صحیح تحسین آج تک اس لئے ممکن نہ ہو سکی کہ فراق کے پیروکاروں اور شاگردوں (جن کی تعداد کافی ہے)

اور ان کے نکتہ چینوں، دونوں نے ہی تنگ نظری کے الزام سے بچنے کے لئے ان بنیادی رجحانات کی نشاندہی سے اجتناب کیا ہے۔ فراق کی تنقید ایک مخصوص ماحول میں پرورش یافتہ شخصیت کے ایک مخصوص نقطہ نظر کی ترجمانی ہے اور اس شخصیت اور اس نکتہ نظر کی ساخت اور پرداخت کی بنیاد میں فراق کا ہندوانہ پس منظر اس طرح کارگر ہے جس طرح اقبال کی شاعری میں اس کا اسلامی پس منظر اور فراق کی تنقید کی صحیح تفہیم اور قدر بندی اس حوالے کے بغیر نامکمل ہو گی۔

حقیقت یہ ہے کہ فراق ایک بہت ہی ذہین فطین کائستھ ہندو تھے مجنوں کے الفاظ میں "وہ ایک ایسے ہندو گھرانے میں پیدا ہوئے جو نہ مالی حیثیت سے نو دولتیا تھا نہ علم و دانش کے لحاظ سے نہال تازہ۔ شاعری، علم و ادب کا ذوق، فکر و نظر کی بلندی، زندگی کے اصل و غائت اور اس کے نظری و عملی مسائل و معاملات سے بلیغ دلچسپی انہوں نے ترکہ میں پائی تھی۔" (72) ان کے والد بابو گورکھ پرشاد "اردو کے اچھے شاعر تھے اور عبرت تخلص کرتے تھے۔" (73)

لہٰذا اردو شاعری اور ادب کا ذوق ان کو ورثے میں ملا۔ ان کے والد وکیل تھے اور کانگرس کے ایک لیڈر۔ اس لئے سیاسی بصیرت بھی ان کو ورثے میں ملی اور انہوں نے اپنی عملی زندگی کا آغاز بھی سیاست سے کیا۔ وہ کانگرس کے انڈر سیکرٹری (74) مقرر ہوئے۔ اسی سلسلے میں گرفتار بھی ہوئے اور جیل بھی کاٹی (75) اس دوران وہ الٰہ آباد میں جواہر لال نہرو کے ہمراہ رہتے تھے اور ان کا دفتر بھی آنند بھون (76) میں تھا، ان کا نہرو خاندان سے ذاتی اور قریبی تعلق اسی دور کی یادگار ہے۔ فراق کے عزیزوں، شاگردوں اور سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ اس دوران فراق کو "کرشنا سے عشق ہو گیا تھا۔" (77) اور جس کے متعلق فراق صاحب کا بھی کہنا تھا کہ

"جی ہاں .... مگر یہ اس طرح کا عشق تھا کہ اگر دنیا کو اس کا ایک بٹا ہزاروں حصہ بھی معلوم ہو جاتا تو میں قتل کر دیا جاتا۔ بات بہت بڑے گھر کی تھی۔"

(78) اگرچہ تاریخ اس عشق کی زیادہ تفصیل فراہم نہیں کرتی لیکن فراق کی تمام زندگی جس کرب کے عالم میں گزری اور اس کی تمام عمر اپنی بیوی سے بے اعتنائی اور "ذلت آمیز اور انسانیت سے گرا ہوا" (79) برتاؤ ضرور تاریخ کے صفحات پر رقم ہے جس کی توجیح فراق کے مداح، شاگرد اور عذر خواہ عام طور پر فراق کے اعلیٰ ذوق جمال یا امرد پرستی اور شراب نوشی کی کثرت کے حوالے سے کرتے ہیں۔

زندگی کے اسی ابتدائی دور میں فراق کو والد کی وفات کے بعد مالی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا جس نے ان کی زندگی پر گہرا اثر ڈالا۔ مشتاق نقوی کے قول کے مطابق زندگی بھر "ہم جنسی کے بعد فراق صاحب کی بہت بڑی کمزوری روپیہ تھی۔" (80) فراق نے اس دوران آگرہ یونیورسٹی سے انگریزی میں امتیاز کے ساتھ ایم اے کیا۔ بعد ازاں الہ آباد یونیورسٹی میں ان کا بطور لیکچرر تقرر ہو گیا اور انہوں نے بقیہ تمام عمر میں یہیں بسر کی۔ یونیورسٹی میں تقرر کے بعد ان کی زندگی کا محور یونیورسٹی اور ادب ہو گیا۔

فراق کا ادب سے یہ تعلق ہی ان کے اور مجنوں کے درمیان دوسرا بڑا فرق ہے۔ مجنوں کے لئے "ادب زندگی تھا۔" لیکن جیسا کہ گزشتہ حصے میں اشارہ کیا جا چکا ہے مجنوں کے لئے ادب ان معنوں میں زندگی تھا کہ بچپن ہی سے جسمانی طبعی کمزوری کی وجہ سے ادب ہی ان کی زندگی کا مرکز اور مقصود تھا۔ دوسرے لفظوں میں مجنوں کی زندگی برائے ادب تھی۔ فراق کے لئے بھی 1930ء کے بعد سے ادب زندگی تھا۔ لیکن فراق کے نزدیک یہ ان معنوں میں زندگی تھا کہ یہ ان کے لئے زندگی میں کامیابی، امتیاز اور دولت کمانے کا ذریعہ تھا۔ یعنی ادب مقصود بالذات نہیں بلکہ زندگی کی دوسری کامیابیاں حاصل کرنے کا ذریعہ تھا۔

ممکن ہے اس نقطہ نظر سے فراق کے عام قارئین اتفاق نہ کریں۔ کیونکہ فراق ان ادیبوں اور نقادوں میں سے ہیں جنہوں نے ادب برائے ادب کی تحریک کی

داغ بیل ڈالنے اور تاثراتی انداز اختیار کرنے میں پہل کی۔ لیکن ذرا سا تامل اور تجزیہ اس بات کو واضح کر دے گا کہ فراق کا یہ تاثراتی انداز اور اسلوب بھی حقیقت میں اور اپنی اصل میں "تاثراتی" نہیں تھا اور ان کے اسی رجحان کا شاخسانہ تھا۔

جیسا کہ اوپر واضح کیا جا چکا ہے کہ فراق نہایت ذہین اور فطین شخص تھے اور زبان و اور ادب شاعری کا ذوق ان کو ورثے میں اور پس منظر کے طور پر ملا۔ وہ اردو دان ہندو تھے۔ انگریزی میں انہوں نے امتیاز کے ساتھ ایم ۔ اے کیا تھا اور انگریزی ادبیات کے استاد مقرر ہوئے تھے۔ انگریزی میں ان کا مخصوص موضوع "رومانوی شعرا" تھا (82) لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ فراق کا مطالعہ بہت محدود تھا۔ بلکہ شمیم حنفی کے بقول :

"میں نے فراق صاحب کو مکمل یک سوئی اور انہماک کے ساتھ صرف جاسوسی ناولوں کے مطالعے میں مصروف دیکھا ہے۔ ان کی باتوں سے اندازہ ہوتا تھا کہ گئے دنوں میں کبھی انہیں باضابطہ مطالعے کا شوق رہا ہو گا۔" (83) بلکہ ان کا تو یہ بھی مشاہدہ ہے کہ :

"نیا رسالہ یا نئی کتاب تو دور رہا' فراق صاحب اپنی ڈاک بھی کم ہی دیکھتے ... . علمی اور تنقیدی کتابیں پڑھتے بھی تو اس طرح گویا ونڈو شاپنگ کر رہے ہوں۔" (84) رہی ان کی پروفیسری تو یونیورسٹی میں ہونے کے باوجود وہ نہ باقاعدگی سے پڑھتے تھے اور نہ پڑھاتے تھے۔ (85) بلکہ زیادہ تر اس کی کمی اپنی ذہانت' خطابت' بلند آہنگی اور بے باکی سے پوری کر دیتے تھے۔ (86) اکثر علمی مباحث میں "دوران گفتگو وہ بہت سے خیالی مصنفوں کا حوالہ دیتے تھے (اپنے نقطہ نظر کو مضبوط اور گہرائی دینے کے لئے) یہ لوگ اور ان کے خیالات فراق صاحب کے اپنے ہی ہوتے تھے۔" (87)(88)

یہی نہیں کہ فراق صاحب علمیت کے حصول کو غیر ضروری اور حقارت آمیز خیال کرتے تھے بلکہ وہ خود لکھنے سے بھی کتراتے تھے۔ غالباً" اپنی زیادہ تحریریں بول کر

لکھوا دیتے تھے۔ ان کے اکثر تنقیدی مضامین کے فقرے اور بندشیں ایسی ہیں جو لکھنے سے زیادہ بولنے سے متعلق ہیں۔ ان کی کتاب "اردو کی عشقیہ شاعری" کی ساخت تو اس قدر ڈھیلی ہے کہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے کسی بے ربط لیکچر کے نوٹ ہیں۔ جگہ جگہ اس کا انداز لیکچر اور تخاطب کا انداز ہے۔ مثلاً صیغہ حاضر کا کثرت سے استعمال

"عشقیہ شاعری کو آپ جو کچھ سمجھیں" (89)

تابع مہمل کا استعمال

"جوش ملیح آبادی نکما و کما نہیں مانتے۔" (90)

لفظ ہاں کا جابجا استعمال

"ہاں تو عشق آدمی کے ساتھ کیا کرتا ہے۔" (91)

"حاشیے" کے اکثر مضامین بھی اسی نوعیت کے ہیں خاص کر "عشقیہ شاعری کی پرکھ" (92) جو ان کی کتاب "اردو کی عشقیہ شاعری" کا نقش اول اور نقش اصل محسوس ہوتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسی 14 صفحے کے مضمون کو پھیلا کر انہوں نے 157 صفحے کی کتاب میں تبدیل کر دیا ہے۔

اس سے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ان کی تنقید میں تکرار اور بھرتی ہے۔ اس میں دقت نظر، محنت، شعوری کاوش اور نظم و ضبط کی بجائے اکثر لفاظی، ڈھیلے ڈھالے جملے خطابیت اور چونکا دینے کی ایسی کاوش نظر آتی ہے جس کے پیچھے خیال کا خاکہ کافی موہوم معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً حالی کے بارے میں لکھتے ہیں:

"حالی کا کلام بڑا بدن چور کلام ہے۔" (93)

یہی حال فراق کے مضامین کی ساخت اور تعمیر کا ہے۔ جہاں سے چاہتے ہیں مضمون شروع کر دیتے ہیں اور جہاں جی چاہتا ہے ختم کر دیتے ہیں۔ چونکہ اچھے مقرر تھے لہذا آغاز اور اختتام میں مہارت ہوتی ہے لیکن مضامین میں داخلی اور موضوعی

ربط بہت کم۔ اکثر مضامین ایسے ہیں جن کا ایک حصہ پہلے لکھا گیا اور دوسرا حصہ کئی سال بعد مثلاً ذوق پر ان کا مضمون (94) جس کا دوسرا حصہ سات سال بعد اس وقت لکھا گیا، جب وہ "اندازے" مرتب کر رہے تھے، انہیں

"خیال تھا کہ اس کتاب میں اس مضمون کو بغیر ہاتھ لگائے داخل کر دوں گا۔ جب اتنے دنوں بعد مضمون پڑھا تو اسے جتنا دلچسپ پایا اتنا ہی تشنہ بھی۔" (95) اب بجائے یہ کہ پورے مضمون کو دوبارہ لکھ دیں فراق نے اسے تو ویسے ہی شامل کر دیا لیکن اس کے ساتھ ایک دوسرا حصہ بھی لکھ دیا جو 80 صفحات پر مشتمل ہے اور پورے مضمون میں کوئی مرکزی خیال نہیں ہے سوائے اس کے "ہاں تو ذوق پنچائتی شاعر ہے۔" (96) اب اس لفظ یا ترکیب "پنچائتی" سے جو بھی سمجھ لیا جائے۔ اصل بات یہ ہے کہ فراق کی تنقید میں کاوش یا محنت یا فنی تعمیر کا جمالیاتی احساس بالکل نہیں بلکہ گفتگو کا انداز ہے اور وہی بے ربطی۔ اس کا اندازہ اس سے بھی ہوتا ہے کہ فراق بہت سے اشعار کو جو وہ اپنے مضامین میں درج کرتے ہیں اکثر غلط بھی لکھ جاتے ہیں۔ مثلاً غالب کا یہ شعر فراق نے یوں درج کیا ہے۔

ہاں اہل طلب کون سنے طعنہ نا یافت (97)
جب پا نہ سکے اس کو تو آپ اپنے کو کھو آئے

جبکہ اکثر نسخوں میں مصرع ثانی یوں ہے۔ (98)

دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے

اسی طرح یہ شعر یوں درج ہے:

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی (99)
اب ہماری خبر نہیں آتی

جبکہ مصرعہ ثانی متداول دیوان میں یوں ہے (۱۰۰)

کچھ ہماری خبر نہیں آتی

اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ شعر کو حافظے کی مدد سے لکھواتے تھے اور چونکہ خود شاعر تھے لہٰذا تحریف کو خود پورا کر لیتے تھے۔ لیکن چونکہ کتب بینی اور مطالعے کی عادت نہ تھی اس لئے اپنی ہی غلطی کی درستی یا احساس سے قاصر تھے۔ اسی طرح کی اور بہت سی مثالیں ان کی تنقید سے مل جاتی ہیں جہاں انہوں نے شعروں میں لفظی ترامیم کر دی ہیں مثلاً غالب کا یہ شعر یوں لکھا ہے:

ترے قد رعنا سے اک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں (101)

جبکہ پہلا مصرعہ یوں ہے:

ترے سرو قامت سے اک قد آدم (102)

فراق کی تساہل پسندی اور محدود مطالعہ کا ہی ایک نتیجہ یہ ہے کہ ان کے اکثر مضامین میں شعروں کی بھرمار ہے۔ وہ چند جملے لکھنے کے بعد شاعر کے بہت سے شعر درج کر دیتے ہیں اور ساتھ ہی دوسرے شاعروں کے اور بیچ بیچ اپنے اور اپنے والد کے بھی۔ اس کی توجیح ان کے مداحوں نے یہ کی ہے کہ اکثر شعرا کے دیوان دستیاب نہیں ہیں۔

"فراق کے تنقیدی مضامین میں اشعار کی جو کثرت ہے وہ بے معنی نہیں ہے۔ وہ شاعری کے اچھے انتخاب کی اردو میں ضرورت کی تکمیل بھی کرتی ہے اور اس کی کمی کا احساس بھی دلاتی ہے۔" (103)

یہ توجیح دراصل عذر گناہ والی مثال ہے۔ شاعری اور شاعروں کے کلام کا انتخاب اگر مقصود ہو تو اس کا درست طریقہ ان کا انتخاب کرنا ہے۔ شعروں کی بھرمار سے نہ تنقید تنقید رہتی ہے اور نہ ہی انتخاب بن پاتی ہے رہا شعر کے انتخاب کی ضرورت تو یہ بھی درست نہیں کیونکہ فراق نے جن شاعروں کو موضوع تنقید بنایا ہے ان کے دیوان اور مجموعے عام طور پر دستیاب ہیں مثلاً غالب، حالی، حسرت، داغ،

ریاض وغیرہ بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ ان شاعروں کی عمومیت اور مقبولیت ہی کی وجہ سے فراق نے انہیں موضوع تنقید بنایا۔

تنقید۔۔۔ اپنے حقیقی عمل میں دراصل کسی نقاد کی کسی شاعر یا کسی فن پارے کے بارے میں ایک ایسی بصیرت یا نقطہ نظر کا اظہار ہوتا ہے جو قاری کو اس فنکار یا ادب پارے کے بارے میں ایک ایسی خصوصیت یا جہت کا احساس دلاتا ہے جس سے وہ اس کی بہتر تحسین کر سکے محض انتخاب کی کمی پوری کرنے کے لئے تنقیدی مضامین لکھنا کان کو الٹی سمت سے پکڑنے کے مترادف ہے۔ رہا فراق کی تنقید کو اردو تذکروں کی روایت قرار دینا تو کم از کم تذکرہ نگار انتخاب کو آخر میں ترتیب سے درج کرتے تھے۔

فراق کے تنقیدی مضامین میں شعروں کی بھرمار کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا امر بھی قابل توجہ ہے۔ وہ یہ کہ اگرچہ وہ زیر مطالعہ شاعر کے اشعار کثرت سے نقل کرتے ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت وہ دیوان ان کے ہاتھ میں ہو گا لیکن اس کے علاوہ جن دوسرے شعرا کے جن اشعار کا وہ حوالہ دیتے ہیں ان کی وسعت بہت محدود ہوتی ہے۔ یعنی کچھ خاص اشعار ہیں جن کو وہ بار بار ہر مضمون میں دھرا دیتے ہیں۔ ابتدائی مضامین میں یہ رجحان کم محسوس ہوتا ہے لیکن آخری مضامین میں زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے اور اپنے والد کے بھی کچھ مخصوص اشعار کو بار بار نقل کرتے ہیں۔ مثلاً ان کے والد کا یہ شعر تقریباً" ہر مضمون میں لایا گیا ہے:

زمانے کے ہاتھوں سے چارا نہیں ہے
زمانہ ہمارا تمہارا نہیں ہے

اس شعر کو میر اور غالب کے بہترین اشعار کے برابر درج کرنا جہاں اقربا پروری اور خود پرستی کی نمایاں مثال ہے وہیں فراق کے دامن کی وسعت پر بھی دلالت کرتا ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ انگریزی ادبیات کے ایک استاد کے لئے جو رومانوی شعرا کا خاص ذوق رکھتا ہو لیکن کتابی ذوق، مطالعے اور علمیت کو حقارت سے دیکھتا ہو، خوداردو کا شاعر ہو شاعری کا ذوق ورثے میں اور اس کی معلومات ماحول سے ملی ہوں خطابت لیکچر بازی اور بحث و مباحثے کا دلدادہ ہو اور وہ تنقید کے میدان میں قدم رکھنا چاہے تو سوائے رومانوی، تاثراتی انداز کے اور کیا اسلوب اختیار کر سکتا ہے؟ فراق کی مجبوری بھی یہی مجبوری ہے۔ یہاں تک کہ وہ مشاعروں کی تعریف و تحسین کو بھی تنقید میں شامل کرنے کے داعی ہیں کیونکہ اس قسم کی تنقید ان کی اپنی خصوصیت ہے۔

"میں اس خیال سے بہت کم متفق ہوں کہ مشاعروں کی تعریف یا شاعر و شاعری کی بحثوں کی تعریف تنقید نہیں ہے۔ بسا اوقات یہ تنقید بہت پتے کی ہوتی ہے۔" (104)

اس سے ان کے تنقیدی معیار اور شعور کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اس میں مزید وسعت پیدا کرتے ہیں:

"کئی موقعوں پر خطوط یا تذکروں یا عام بات چیت میں ضمنی طور پر شعر و ادب کے بارے میں جو باتیں قلم یا زبان سے اضطراری حالت میں نکل جاتی ہیں وہ تیر بہدف ہوتی ہیں۔" (105)

فراق نے یہاں باقاعدہ فنی اور ادبی تنقید اور عام ذوق کے اظہار کے درمیان فرق کو نہ صرف ملیامیٹ کر دیا ہے بلکہ اضطراری حالت میں نکل جانے والی باتوں کو بھی تنقید کی صف میں شامل کر کے اس کو یکراں کر دیا ہے۔ فراق اضطراری باتوں اور باقاعدہ تنقید میں کوئی امتیاز روا نہیں رکھتے۔ بلکہ اپنے اس معیار کو مزید آگے بڑھا کر اپنی تنقید کی بنیاد بنا لیتے ہیں۔

"ہاں! تو میری غرض و غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو جمالیاتی، وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات قدما کے کلام کے میرے کان، دماغ، دل

اور شعور کی تہوں پر پڑے ہیں انہیں دوسروں تک اسی صورت میں پہنچا دوں کہ ان اثرات میں حیات کی حرارت اور تازگی قائم رہے۔ میں اسی کو خلاقانہ تنقید یا زندہ تنقید کہتا ہوں اسی کو تاثراتی تنقید بھی کہتے ہیں۔" (106)

تنقید کا یہ وہ نظریہ ہے جس کا سہارا لے کر فراق نے اپنی تنقید کی عمارت کو استوار کرنے کی کوشش کی ہے اور اردو تنقید کے مورخین اور نقادوں کو یہ یقین دلانے میں کامیاب ہو گئے ہیں کہ ان کی تنقید رومانوی اور تاثراتی انداز کی تنقید ہے۔ تقریباً" تمام ہی نقاد اور مورخین اس بات پر متفق ہیں۔ ڈاکٹر عبادت کے نزدیک :

"فراق اور مجنوں جہاں تک تنقید نگاری کا تعلق ہے نیاز ہی کے ساتھیوں میں ہیں۔" (107) اور جہاں تک فراق کا تعلق ہے۔ "ان کا رجحان تاثراتی تنقید کی طرف ہے۔" (108)

ڈاکٹر انور سدید کے نزدیک "فراق میں تخلیق مکرر کا عمل زیادہ کارفرما ہے چنانچہ وہ عقلی معنی کی بجائے وجدانی تعبیر کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔" (109)

احتشام حسین کے نزدیک بھی فراق۔

"تنقید میں مارکسی نقطہ نظر کو مکمل طریقے سے اپنا نہ سکے۔ ان کا انداز فکر نیا ہوتے ہوئے بھی فلسفہ جمالیات کے نیچے دبا رہا۔" (110) اور نتیجہ نکالتے ہیں :

"ان کا رجحان تاثریت اور جمالیات کی طرف ہے۔" (111)

محمد حسن عسکری جو فراق کے شاگردوں اور مداحوں میں سے ہیں کا بھی یہی خیال ہے کہ :

"فرق کی تنقید کو رومانوی روایات میں مقید اور وقت سے کچھ پیچھے سمجھا جاتا ہے۔" (112) اور گو وہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ :

"فراق صاحب بہت سے جدت پسندوں سے جدید ہیں۔" (113) لیکن اس سے ضرور متفق ہیں کہ :

"ان کے زیادہ تر اصول وہ ہیں جو رومانوی اور تاثراتی نقادوں کے تھے۔" (114)

کلیم الدین احمد جو اردو تنقید میں بت شکنی کی روایت کے علمبرداروں میں سے ہیں نے بھی فراق کے "دعویٰ" کو درست تسلیم کرتے ہوئے ان کی تنقید کو اسی معیار پر پرکھنے کی کوشش کی ہے، انہوں نے علی سردار جعفری کا یہ اقتباس پیش کرنے کے بعد کہ فراق کی

"تنقید کا معیار وجدانی ہے اور انہوں نے جو کچھ لکھا ہے تاثراتی انداز میں لکھا ہے۔" (115)

اس بیان سے اتفاق کرتے ہیں کہ "علی سردار جعفری نے بہت ٹھیک کہا ہے۔" (116) گو وہ فوراً ہی یہ حکم لگا دیتے ہیں کہ "تاثراتی تنقید کو تنقید کہنا صحت سے دور ہے۔" (117)

لیکن یہ حکم لگا دینے کے بعد کہ "تاثراتی تنقید" تنقید ہی نہیں ہوتی وہ فراق کی تنقید کو تاثراتی انداز اور معیاروں پر پرکھنے میں سترہ صفحات قلم بند کر دیتے ہیں اگر تاثراتی تنقید، درحقیقت تنقید ہی نہیں ہے تو اس قدر کاوش کی کیا ضرورت تھی! یہ درست ہے کہ اس طویل تجزیہ میں وہ فراق کی تنقید کے تضادات، سطحیت اور ان کی نظری اور عملی تنقید میں بعد اور فرق کو اس طرح واضح کر دیتے ہیں کہ اس کے بعد اس نقطہ نظر سے اس پر بحث کی ضرورت نہیں رہتی۔ لیکن ان کا اپنا تضاد یہ ہے کہ اگر وہ فراق کو نقاد ہی تسلیم نہیں کرتے (118) تو پھر یہ تجزیہ بے کار ہوا۔ ادب اور ادب پاروں کے بارے میں تاثراتی نقادوں کے طریق اور نقطہ نظر سے ہم اختلاف کر سکتے ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان نقادوں نے اپنے ہم عصر اور بعد کے ادیبوں اور قارئین کے وسیع طبقوں کو متاثر کیا ہے۔ کلیم الدین پیٹر کی تنقید سے اختلاف کر سکتے ہیں۔ (119) لیکن کیا وہ ان کے حوالے کے بغیر تنقیدی تاریخ کو سمجھنے کا دعویٰ کر سکتے ہیں؟ ہم تاثراتی تنقید کو تنقید کی تاریخ سے بالکل خارج کرنے میں حق بجانب

نہیں ہو سکتے۔ کلیم الدین احمد نے بھی دیگر نقادوں کی طرح "فراق" کی عملی تنقید کو " تاثراتی" تنقید سمجھ کر اس کا تجزیہ کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کی فراق کی تنقید حقیقی معنوں میں ہمہ تن تاثراتی تنقید نہیں ہے۔ تاثراتی تنقید دراصل ایک داخلی اور موضوعی واردات کا بیان ہے انور صدیقی کے الفاظ میں:

"رومانی، جمالیاتی یا تاثراتی تنقید ادب و شعر کی وجدان کے سہارے فن پارے کے بنیادی تجربے کی باز آفرینی کر کے مطمئن ہو جاتی ہے۔" (120) جبکہ فراق کی عملی تنقید اس معیار پر پورا نہیں اترتی، ان کی تنقید دراصل قدیم اور کلاسیکی تنقیدی معیاروں، غزل کی خارجی یعنی ہیئت کی روایت، مشاعروں کی تحسین و آفرین جو ذاتی سے زیادہ مجلسی اور شخصی سے زیادہ اجتماعی تنقید کی صورت تھی وسیع تر شعری انتخاب اور بیچ بیچ چند بظاہر "تاثراتی جملوں" کا مجموعہ ہے اور اس تمام مجموعے کو فراق نے بلند آہنگ دعوے اور پرشور "خطابیت" کے ساتھ تاثراتی تنقید بنا کر پیش کر دیا ہے۔ اس تمام آمیزہ میں اگر کسی چیز کی کمی رہ جاتی ہے تو وہ "داخلی انداز نظر" اور " تخلیقی تجربے کی باز آفرینی" کی کاوش ہے جو تاثراتی تنقید کی اصل خصوصیت ہے۔ فراق کے تنقیدی مضامین کا بڑا حصہ زیر بحث شاعر کے شعری انتخابات پر مشتمل ہے جس میں وہ دوسرے شعرا اور اپنے والد کے اشعار داخل کر کے اس کو تنقیدی مضمون کا غالب حصہ بنا دیتے ہیں۔ دوسرے نمبر پر غزل کی خارجی روایت یعنی ردیف، قافیہ، زمین، بحر اور الفاظ و تراکیب کا ذکر ہوتا ہے۔ اس کے بعد شاعر کی انفرادیت اور زبان کے لب و لہجہ کا ذکر آتا ہے۔ یہ وہی انداز تنقید ہے جو اردو غزل کا روایتی انداز ہے اور اس میں مشاعروں اور مجلسوں کی تنقید کا رنگ وافر ہے۔ کہ واہ کیا مضمون نکالا ہے۔ چند مثالیں درج ہیں:

"دیکھئے پہلے مصرعہ میں کیا ہے کس حسن سے آیا ہے۔" (121)

"زمین کتنی اچھی نکالی ہے۔" (122)

"سمایا جاتا کا ایسا استعمال کہیں اور ملتا ہے!" (123)

"خوب زمین نکالی ہے۔" (124)

"بڑی البیلی زمین نکالی ہے۔" (125)

"لاجواب مطلع کہا ہے مومن کے رنگ میں ہے۔" (126)

اس انداز کی تفصیل کلیم الدین احمد نے نہایت فراخدلی سے اور دلچسپ انداز میں دی ہے۔ (127) دراصل ہم علی سردار جعفری ہی کے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ فراق کی تنقید کا واضح انداز "ہیئت پرستی" ہے اور یہ ہیئت پرستی بھی جمالیاتی تعمیر کی ہیئت پرستی نہیں بلکہ اردو غزل کی روایتی خارجیت اور ہیئت پسندی کی ہی بازگشت ہے۔ فراق کی تنقید میں تاثراتی انداز کہیں کہیں ان چند جملوں میں در آتا ہے جہاں وہ عام انداز سے ہٹ کر کوئی معنی خیز بات کہنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن چونکہ اس کاوش کی بنیاد میں نہ کوئی علمی بصیرت ہوتی ہے اور نہ ہی کوئی موضوعی احساس لہٰذا اس میں تاثرات کم اور مشاہدہ زیادہ ہوتا ہے اور اس کا رخ انفرادیت کی بجائے اجتماعیت کی طرف ہوتا ہے۔ مثلاً:

"ذوق رائے عامہ کا شاعر ہے۔" (128)

"ریاض نے اشعار میں پسی ہوئی بجلیاں بھر دی ہیں۔اس پیکر بے تابی سے موج شراب کی لغزش مستانہ پناہ مانگتی ہے۔ صدائے قلقل سے نوائے الامان اٹھتی ہوئی سنائی دیتی ہے۔" (129)

"شاعر ساقی ازل کی آنکھیں دیکھے ہوئے معلوم ہوتا ہے۔" (130)

اس طرح کے بہت سے اقتباسات دیئے جا سکتے ہیں۔ ان کا رخ نقاد کے داخل یا انفرادیت کی طرف نہیں، شعر و شاعر یا قاری کی طرف ہے۔ فراق کی عملی تنقید کی غالب صورت یہی ہے۔ صرف اندازے کے پیش لفظ میں انہوں نے اپنی تنقید کو "خلاقانہ، یا زندہ یا تاثراتی" تنقید قرار دے کر بلند آہنگ دعوے کے ساتھ کچھ

اس طرح ناقدین اور مورخین کی سمت نمائی کر دی ہے کہ کس نے اس "دعویٰ" کی صداقت کو پرکھنے کی زحمت ہی گوارا نہیں کی۔

فراق کی تنقید کے "قول" اور "فعل" میں یہ فرق بھی ایک وجہ ہے جس کے پیش نظر فراق کے کچھ حساس اور دور بین مداحوں نے فراق کی تنقید کی "تاثراتی" بنیاد کا دفاع کرنے کے بجائے اس کی تعبیر "نئی تنقید" کے طور پر کرنے کی کوشش کی ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنے استاد (131) کی روایت پسندی اور ماضی پرستی کے الزام کو یہ کہہ کر رد کرنے کی کوشش کی ہے:

"نئی تنقید کی بہت زیادہ پرواہ کئے بغیر فراق صاحب وہاں پہنچنے میں کامیاب ہو گئے ہیں جس طرف یہ تنقید اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح فراق صاحب بہت سے جدت پسندوں سے جدید ہیں اور میرے خیال میں ان کی اس کامیابی میں بہت بڑا ہاتھ اس تنقیدی شعور کا ہے جو اردو شاعری کی روایت میں داخل ہے۔" (132)

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ محمد حسن عسکری کو احساس ہے کہ فراق کی تنقید اردو شاعری کی روایتی تنقید ہے لیکن چونکہ "نئی تنقید" بھی "ہیئت پرستی" کا رخ رکھتی ہے لہٰذا محمد حسن عسکری نے اس مماثلت کی وجہ سے شک کا فائدہ اپنے استاد کو دیا ہے حالانکہ نئی تنقید کی تصوراتی اور نظریاتی بنیاد بالکل مختلف ہے۔ نئی تنقید ادب پارے کو ایک وحدت اور ایک جداگانہ حیثیت سے دیکھنے پر اصرار کرتی ہے لیکن چونکہ وجود بھی "ہیئت" رکھتا ہے لہٰذا عسکری صاحب اپنے استاد کی ہیئت پرستی کی بنیاد پر انہیں نئی تنقید کا علمبردار بنانے کی کوشش کر رہے ہیں یہ تضاد ان کے اس سارے مضمون میں ہویدا ہے۔ وہ یہ بھی اعتراف کرتے ہیں کہ "ہماری شاعری کے تنقیدی شعور کو فراق صاحب نے پہلی مرتبہ زبان دی ہے۔" (133) لیکن جس "تاثراتی" دعویٰ کا اظہار فراق صاحب نے اندازے کے پیش لفظ میں کیا ہے اس کو مانتے ہوئے یہ بھی لکھتے ہیں:

"یہ ٹھیک ہے کہ ان کے زیادہ تر اصول وہ ہیں جو رومانوی اور تاثراتی نقادوں کے تھے لیکن فراق صاحب رومانی نقادوں سے متاثر تو ہیں مغلوب نہیں ہوتے اور اسے میں پھر اسی روایتی شعور کا فیضان کہوں گا۔" (134)

یہاں محمد حسن عسکری فراق کے "دعویٰ" اور "عمل" کے درمیان مفاہمت کا راستہ تلاش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ محمد حسن عسکری کی ذہانت اور استاد سے ان کی وفاداری شاید اس کی بنیاد فراہم کر دیتی ہے لیکن حقیقت یہی ہے کہ فراق کی عملی تنقید اور نظریات میں بہت کم تعلق اور رابطہ ہے۔

یہی صورت حال' انور صدیقی' کے مضمون کی ہے۔ (135) جو تنقید کے تصور اس کی تاریخ' نئی تنقید کے بنیادی تصورات اور محمد حسن عسکری کے بارے میں زیادہ ہے اور فراق کے بارے میں کم اور جس میں وہ کوئی بات آخر تک واضح طور پر نہیں کہتے لیکن جب نتیجہ نکالتے ہیں تو لکھتے ہیں:

"فراق صاحب کی تنقید کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اردو ادب کی شعری روایت کو بڑی مہذب' شائستہ اور امتیاز شناس آنکھ سے دیکھتے ہیں........ وہ دراصل کلاسیکی تربیت رکھنے والی رومانی آنکھ ہے۔" (136) یہاں بھی وہی کاوش ہے یعنی فراق کی عملی تنقید اور ان کے نظریاتی "دعویٰ" میں جو فرق ہے انور صدیقی نے اسے عبور کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کاوش کلاسیکی اور رومانوی معیاروں کو مدغم کرنے کی کاوش ہے جو کامیاب اس لئے نہیں ہو سکتی کہ خود فراق کے ہاں ان کے درمیان ربط بہت موہوم ہے۔

شمس الرحمان فاروقی نے اس حقیقت کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا تھا:

"ہندوستان میں نئی غزل کی تاریخ یگانہ' فراق اور شاد عارفی سے شروع ہوتی ہے لیکن ان شعرا کا مزاج نیا نہ تھا۔ کیونکہ مسلسل استفسار اور تجسس جو نئے مزاج کا خاصا ہے ان کے یہاں بہت کم ملتا ہے" (137) یہاں انہوں نے فراق کے مزاج کی

طرف اشارہ کیا ہے کہ اس میں مسلسل استفسار اور تجسس کی کمی ہے۔ دراصل جو شخص مطالعے اور علمیت کی بجائے محض حاضر جوابی اور خطابیت پر بھروسہ کرے اس کی گفتگو اور تقریر دلچسپ تو ہو سکتی ہے لیکن اس میں بصیرت، اور منظم و مربوط فکری تسلسل اور کل انسانی علم اور بصیرت کو بنیاد بنا کر نئے آفاق کی تلاش و تجسس کا احساس کم ہی ہو گا۔

فراق کی عملی تنقید دراصل اردو غزل کے روایتی معیاروں اور کلاسیکی تصورات کی ہی بازگشت ہے۔ جہاں تک فراق کے موضوعات کا تعلق ہے فراق نے جن شعرا کو اپنی تنقید کا موضوع بنایا ان میں اکثر درجہ دوم کے شاعر تھے اور اس حقیقت کی طرف متعدد نقادوں نے اشارہ بھی کیا ہے۔ (138) یہ شاعر زیادہ تر ایسے ہیں جو ہمارے اردو خواں طبقے میں مقبول و معروف ہیں فراق کی تنقید ایک طرف روایتی ہیئت کے مباحث پر مشتمل ہے دوسری طرف خارجیت اور داخلیت کی بحث پر خارجیت اور داخلیت کی بحث بھی اردو شاعری کی روایتی بحث ہے جو دہلی اور لکھنؤ کے شعری دبستانوں کے امتیاز اور فرق کی بنیاد ہے۔ ان خصوصیات کو درجہ دوم کے شاعروں کے ہاں نمایاں کرنا نسبتاً آسان اور بدیہی ہے۔ اول درجے کے شعرا کے ہاں یہ خصوصیات اس طرح ان کے شعری تجربے کا حصہ بن جاتی ہیں کہ ان کو علیحدہ علیحدہ کرنا تنقیدی بصیرت کے اسی قدر عمق کا مطالبہ کرتا ہے جو شعرا کے تخلیقی شعور اور عمل کا حصہ تھا۔ دراصل درجہ اول کے شاعروں کی یہی خصوصیت ہے کہ ان کے ہاں داخلیت، خارجیت، ہیئت اور موضوع، زبان اور خیال، تجربے اور روایت کو علیحدہ علیحدہ کرنا تقریباً" ناممکن ہوتا ہے اور اسی لئے وہ درجہ اول کے شاعر ہوتے ہیں۔

فراق کا مصحفی پر مضمون ان کی تنقید کا اعلیٰ ترین نمونہ خیال کیا جاتا ہے۔

(139) اس مضمون کا آغاز فراق محمد حسین آزاد کے بیان کردہ "مصحفی" اور "مصحفن" کے واقعے سے کرتے ہیں اور اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

"سچ پوچھیے تو مصحفی اور مصحفن کے اس فقرے میں اس موڑ کا بھید چھپا ہوا ہے جہاں سے وہ دلی کی غزل گوئی کی طرف پھر جاتی ہے۔ یہ فقرہ دلی اور لکھنؤ اسکول کے سنگم کو ظاہر کرتا ہے۔" (140)

جملے کی تعمیر کے ابہام سے قطع نظر فراق اس پھبتی کو بنیاد بنا کر اپنی تنقید کی عمارت تعمیر کرتے ہیں اور اس کی مدد سے دبستان دہلی کی شاعری کی داخلیت اور دبستان لکھنؤ کی شاعری کی خارجیت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ (141) اس سے وہ یہ بھی واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ لکھنؤ کی شاعری معاملہ بندی ادا بندی اور معشوقیت کی شاعری تھی جبکہ دلی کی شاعری جذبات و احساسات اور عاشقیت کی شاعری تھی اور مصحفی کے ہاں یہ دونوں انداز پائے جاتے ہیں۔ شاعری کے موضوع کے بارے میں داخلیت اور خارجیت کے معیار فراق کی تنقید کے واحد معیار ہیں لہٰذا جن شعرا کے ہاں یہ دونوں کیفیات یا ان کا توازن پایا جاتا ہے وہاں وہ الجھ جاتے ہیں اور کوئی فیصلہ نہیں کرپاتے مصحفی پر سارا مضمون لکھ چکنے کے بعد لکھتے ہیں:

"رہا یہ سوال کہ مصحفی کو کس سے کم اور کس کے برابر سمجھا جائے؟ اس سوال کا فیصلہ کرتے ہوئے کچھ تکلیف محسوس ہوتی ہے۔" (142)

مصحفی ہی نہیں تمام شعرا کو فراق داخلیت اور خارجیت کے ہی معیاروں سے ناپتے ہیں اس کے لئے وہ مختلف الفاظ، تراکیب اور انداز بیان استعمال کرتے ہیں لیکن ان کا مطمع نظر یہیں تک محدود رہتا ہے۔

فراق کا دوسرا معیار الفاظ، بحر، زمین، ردیف اور قافیہ کے استعمال کا ہے اور ان دو ستونوں پر ان کی عملی تنقید کی پوری عمارت استوار ہے۔ فراق کے تمام تنقیدی مضامین باوجود اس کے کہ معروضی اور خارجی انداز کے حامل ہیں ذاتی حوالے بھی

رکھتے ہیں۔ وہ اکثر مضامین اپنے ذاتی حوالے سے شروع کرتے ہیں لیکن ان کے یہ حوالے بجائے اس کے اپنی ذات کے اندر جھانکیں محض خارجی واقعے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مصحفی اور مصحفن کی پھبتی ان کے کسی نوجوان دوست جنھوں نے اردو کی ایک کتاب بھی نہیں پڑھی (143) نے یاد دلائی۔ لیکن مصحفی کا تخلص ان کو بچپن ہی سے پسند تھا اور ان کا خیال تھا کہ :

"جس شخص کا تخلص اتنا حسین ہو وہ محض نقال نہیں ہو سکتا۔" (144)

ذوق کو فراق ہمیشہ سے ناپسند کرتے تھے "بچپن ہی سے نہ جانے ذوق کا کلام کیوں ناپسند تھا۔" (145) لیکن اس کے باوجود چونکہ ریڈیو پر مضمون پڑھنا تھا لہذا مضمون لکھا اور پھر چونکہ کتاب مرتب کرنا تھی لہذا انہیں خیالات کو دوبارہ پھیلا کر ایک طویل مضمون بھی لکھا۔ (146) اور پہلے کو بھی شامل کر لیا۔ ہر مضمون میں فراق کثرت سے اپنے اور اپنے والد کے اشعار بھی قلم بند کرتے ہیں۔ اس سے خیال پیدا ہوتا ہے کہ شاید یہ ان کی انانیت اور شہرت طلبی کا شاخسانہ ہے لیکن یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ یہ ان کے تساہل، پیش پا افتادہ مضامین و تصورات کو لکھنے کی عادت اور اپنی بڑھتی ہوئی شہرت اور مقبولیت سے بہرہ مند ہونے کی کاوش ہو۔

اپنی بڑھتی ہوئی شہرت اور مقبولیت سے بہرہ مند ہونے کی خواہش فراق کی اہم خصوصیت ہے اور یہاں ہم دوبارہ ان کے اور مجنوں کے درمیان اس اختلاف کی طرف آتے ہیں جس کا پہلے ذکر کیا تھا۔ یعنی یہ کہ فراق ہندو تھے، کانگریس میں کام کرنے سے انہوں نے اپنی عملی زندگی کا آغاز کیا، نہرو خاندان سے قریبی تعلقات تھے، الہ آباد یونیورسٹی میں پروفیسر تھے، اردو کے ایک اچھے شاعر تھے، شاگردوں کا دائرہ وسیع تھا، ہندوستان کی سیاست اور کانگریس کی جماعت کو ان جیسے دانشوروں کی ضرورت تھی، جن کو ہندو مسلمان اتحاد اور متحدہ کلچر کی پیداوار، نمائندہ اور علامت بنا کر پیش کیا جا سکے۔ لہذا ان بنیادوں پر فراق کی مقبولیت اور شہرت کی عمارت تعمیر ہوئی۔

شمس الرحمان فاروقی کے الفاظ میں:

"یہ بات حیرت انگیز ہے کہ فراق صاحب کی متھ (Myth) جو بہت دیر میں قائم ہوئی بہت جلد عالم گیر ہو گئی۔" (147)

فراق کو ملک کی آزادی کے بعد بہت اہمیت حاصل ہو گئی۔ ان کو تمام ممکنہ انعامات سے نوازا گیا' نیشنل پروفیسر بنائے گئے۔ ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ' سوویت لینڈ نہرو ایوارڈ' پدم بھوشن' گیان پیٹھ ایوارڈ اور غالب ایوارڈ (148) ان کو میسر آئے اور یہ تمام ایسے دانشور کے لئے جن کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ:

"وہ اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح بہرہ مند نہ تھے۔" (149) اور

"ہماری شاعری کی روایت سے بے خبری کے باعث فراق صاحب کا کلام عیوب و اسقام سے بھرا ہوا ہے۔" (150)

فراق نے خود بھی اپنی اس اساطیری حیثیت کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ انہوں نے اپنی نظریاتی تنقید میں ہندو مسلم مشترکہ کلچر اور ہندی اردو اختلاف کو اپنے مطالعہ کا خاص موضوع بنایا "حاشیے" کے مضمون "ایک سوال کے کئی جواب" میں انہوں نے مندرجہ ذیل سوال اٹھایا:

"اردو ہندو مسلمانوں کی مشترکہ زبان ہے۔ ہندوستان کے جس حصہ کی بولی اردو ہے اس حصہ کی ہندو آبادی مسلمان آبادی سے بہت زیادہ ہے لیکن اس کا کیا کارن ہے کہ اب تک نثر و نظم میں جتنے مسلمان ادیب گزرے ان کے مقابلے میں نام کرنے والے اردو کے ہندو ادیب بہت کم گزرے۔ کم بھی گزرے اور اردو شاعری میں کم مرتبہ کے بھی گزرے۔" (151)

اس سوال پر فراق نے نہایت دلچسپ بحث کی ہے۔ وہ سب سے پہلے تو اس نظریے کو رد کر دیتے ہیں کہ اس کی وجہ اردو میں عربی و فارسی الفاظ کی کثرت ہے کیونکہ ان کا خیال ہے کہ ایسے تمام الفاظ ہندو بھی سیکھ چکے تھے۔ نہ ہی اس کی وجہ وہ

مسلمانوں کی تنگ نظری کو قرار دیتے ہیں کہ شعر و شاعری کی محفلیں اور مشاعرے مذہبی نوعیت نہیں رکھتے تھے آخر میں وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ چونکہ اردو کی بنیاد دلی کے نواح میں بولی جانے والی کھڑی بولی پر ہے اور

"دلی کی تمدنی زندگی کی پیشوائی اور راہنمائی مسلمان سماج کے ہاتھ آ چکی تھی۔ .... مسلمانوں کی گھریلو زندگی اور ان کی مجلسی زندگی کی سنوار کھڑی بولی کو حاصل ہونے لگی۔" (152) اور چونکہ

"کھڑی بولی' اس کی ہندی لغت' محاورہ اور جملوں کو سنوار کر پیش کرنے کی نظری ذہنیت اس شہریت سے پیدا ہوئی جس کی داغ بیل مسلمانوں نے ڈالی تھی اور جسے مسلمان ہی پروان چڑھا رہے تھے۔" (153) لہٰذا

"وہی ہندی الفاظ' اور فقرے جس سگھڑپنے کے ساتھ مسلمان استعمال کر سکتے تھے .... ہندو اس انداز سے استعمال نہیں کر سکتے تھے۔" (154) لہٰذا ان کے نزدیک اردو میں ہندو ادیبوں کے کم اور کم تر مرتبہ ہونے کی وجہ "مسلمان شہریت" تھی جسے ہندو نہ سیکھ سکتے تھے اور نہ اپنا سکتے تھے یعنی یہ ایسا معاشرتی اور تاریخی "عدم امکان" تھا جس کا کوئی حل نہ تھا لیکن دلچسپ امر یہ ہے کہ اس نتیجہ پر پہنچنے کے باوجود مضمون کے آخر میں یہ لکھتے ہیں:

"اب زمانہ بدل چکا ہے مسلمانوں کو جو کچھ اردو کو بنانا تھا وہ بنا چکے اب اس کی بالکل ضرورت نہیں کہ دلی یا لکھنؤ جا کر ہندو بسیں اور دن رات مسلمان ادیبوں کا منہ تاکتے رہیں۔ کتابوں اور رسالوں سے گھر بیٹھے اب استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ اب اردو پر ہندو فاتحانہ قبضہ کر سکتے ہیں۔" (155)

سوال یہ ہے کہ اردو کتابوں اور رسالوں اور مشاعروں اور جلسوں اور مکتبوں تک تو ہندو ادیبوں کی رسائی پہلے بھی تھی۔ دلی اور لکھنؤ میں خود ہندوؤں کی تعداد ہمیشہ مسلمانوں سے زیادہ رہی' لہٰذا وہاں جانا اور مسلمانوں ادیبوں کا منہ تکنا کیا معنی' اردو

زبان تو پہلے بھی ان کی دسترس میں تھی۔ اس پر قبضہ چہ؟ اگر عظیم تر اردو ادب کا مزاج "مسلم شہریت" کا مزاج تھا تو ہندو اس پر تو اس وقت تک قبضہ نہ کر سکتے تھے جب تک کہ وہ اس شہریت کو نہ اپنا لیں اور یہ شہریت مذہبی نہ تھی رہنے، سہنے، سوچنے، سمجھنے اور زندگی کرنے کا ایک پورا انداز تھا جس کو اختیار کرنے میں مسلمانوں کی طرف سے کوئی رکاوٹ نہ تھی اس میں صرف ہندومت کی اپنی ناقابل شکست سماجی ذہنیت یا فراق ہی کے متوازی اصطلاح میں "ہندو شہریت" حائل تھی۔ ورنہ اس کی کیا توجیہہ ہے کہ دلی اور لکھنؤ کے باہر بھی اعلیٰ اردو ادب پیدا ہوا جیسے لاہور اور اس میں ان مسلمانوں کا بھی بڑا حصہ ہے جن کے اجداد ہندوؤں سے مسلمان ہوئے تھے اور جس کی ایک مثال "اقبال" ہے۔

لہٰذا فراق کی اپنی "دلیل" اور "سفارش" میں بنیادی تضاد ہے۔ یا تو خود ان کو اس تضاد کا احساس نہیں یا پھر وہ محض سیاسی اور معاشرتی ضرورت کے تحت ایسا مشورہ دے رہے ہیں۔ فراق کی یہ تجویز دراصل آزاد ہندوستان میں اردو کا مزاج بدلنے کی تجویز ہے۔ ان کی اس تجویز کا لب لباب یہ ہے کہ اردو کا مزاج جو "مسلم شہریت" کا مزاج ہے اس کو بدل کر "ہندو شہریت" کر دیا جائے۔ ان کا خیال ہے کہ کلاسیکی اردو ادب ہندوستان کا ادب نہیں (156) کیونکہ اس کی دیو مالا اور روایات عربی و فارسی سے ماخوذ ہیں لہٰذا ان کو بدلنا چاہئے جس کے دو طریقے ہیں۔ ایک تو:

"ضرورت کے مطابق اردو میں .... سنسکرت الفاظ داخل کئے جا سکتے ہیں۔" (157)

اس بارے میں ان کا اندازہ ہے کہ:

"دو ہزار کے قریب سنسکرت الفاظ اور کچھ نئی بحروں اور وزنوں اور نئے نئے انداز بیان کو اردو میں شامل کر لینے سے اردو کو نقصان" .... نہیں پہنچ سکتا۔

Library Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

دوسرے "فصیح ترین اور بلیغ ترین اردو میں ہندو تہذیب' ویدوں اور اپنشدوں کی تہذیب' کالی داس اور سنسکرت کے دوسرے شعرا کا کلچر ہندو بھر سکتے ہیں۔" (158) اس طریقے سے

"اردو ادب کو اسی طرح ہندوستان کا ادب بنایا جا سکتا ہے جیسے جرمن ادب جرمنی کا ادب ہے..........." (159)

یہ ہے فراق کا اردو پر ہندوؤں کا قبضہ کرانے کا نسخہ اس سیاسی نسخے کو پیش کرتے ہوئے وہ صرف تضاد کا شکار ہی نہیں ہوئے یہ بھی نظر انداز کر گئے ہیں کہ ادب کی تخلیق کا عمل کسی نظریے' سفارش یا فارمولے کا پابند نہیں ہوتا اور اس میں کسی تہذیب کے عناصر خارجی طور پر اس طرح داخل نہیں کئے جا سکتے جیسے کسی کیمیائی آمیزے کے اجزا۔ ادب کسی تہذیب کی قدرتی پیداوار ہوتا ہے۔ اردو ادب میں ہندی سماج اور سنسکرت کلچر اس وجہ سے نظر نہیں آتے کہ یہ اردو کے ادیبوں کے تخلیقی تجربے کا حصہ نہیں تھے۔ اردو کا کلاسیکی ادب ایران یا عرب کا ادب نہیں یہ ہندوستان کی "مسلم شہریت" کا ادب ہے جس کی شناخت وہ پہلے خود ہی کر چکے ہیں۔ وہ متحدہ ہندوستان کا ہی ادب ہے اور ایک ہزار سالہ متحدہ ثقافت' تہذیب اور کلچر کا اظہار ہے۔ نیا ہندوستان اس کو اپنا کر ہی آگے بڑھ سکتا ہے۔ اس کو رد کر کے محض ایک ثقافتی خلا ہی پیدا کیا جا سکتا ہے۔ لیکن "ہندو شہریت" میں وہ لچک ہی موجود نہیں جو اس کو اپنا سکے۔

نقطہ نظر کا یہی تضاد فراق کی کتاب "اردو کی عشقیہ شاعری" (160) میں نظر آتا ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے پہلا تاثر تو یہ ابھرتا ہے کہ فراق نے اس کتاب کو لکھا نہیں بلکہ بول کر لکھوایا ہے۔ اس کے اکثر جملے لکھنے کے بجائے بولنے کے انداز کے ہیں۔ فاعل' فعل' مفعول' صفات اور متعلقات کا جملوں میں وہ مقام اور انداز نہیں جو تحریر میں ہوتا ہے۔ پورے مضمون میں نظم و ضبط اور تعمیر و ترتیب بھی

وہ نہیں جو منصوبے کے تحت لکھے گئے مضمون میں ہوتی ہے خود فراق اس کتاب میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"میں مضمون روا روی اور عین علالت میں لکھ رہا ہوں۔" (161)

روا روی اور علالت میں لکھے جانے کی وجہ سے کتاب بھی تضادات کا شکار ہے کہیں کہیں اچھی بصیرت نظر آتی ہے اور اکثر جگہ محض بھرتی۔ عشق کا عمل اور تصور اور اس کی بنیاد، عشقیہ شاعری، ایسی شاعری کی خصوصیات اور اردو میں ان کی تلاش و بیان ہر جگہ یہ بات نظر آتی ہے۔ اردو کی عشقیہ شاعری کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"فطرت انسانی کے ہزارہا سراغ، ہزارہا پتے، ہزارہا نشانیاں، اردو کی عشقیہ شاعری میں ملتی ہیں، ایسی تفتیش، ایسا انکشاف راز ایسی صراحت اور ایسے کنائے کسی بھی ادب کے لئے مایہ ناز ہو سکتے ہیں۔" (162)

واضح رہے کہ یہ وہی شاعری ہے جس کو وہ نکال پھینکنا چاہتے ہیں لہٰذا دوسری جگہ لکھتے ہیں:

"جب تک اردو شاعری میں سنسکرت کے آفاقی تصورات جذب نہ ہوں گے ہماری عشقیہ شاعری معمولی پن اور چھوٹے پن کے دائروں سے آگے نہ بڑھ سکے گی۔ (163)"

فراق ماضی پرستی میں اکثر ایسے تضادات کا شکار ہوتے ہیں۔ وہ بھول جاتے ہیں کہ "سنسکرت کے آفاقی تصورات" کبھی ہندوستان میں جاری و ساری تھے۔ وہ دور ان تصورات کا تھا کیونکہ وہ اس کلچر کے پیدا کردہ تھے لیکن پھر انسانی زندگی کے نامیاتی تغیرات نے اس صفحہ کو الٹ دیا اور ان میں انقلابی تبدیلیاں آ گئیں ماضی کے ان گم گشتہ تصورات کو عمل جراحی سے جدید دور میں منقلب نہیں کیا جا سکتا اس کے لئے ضروری ہے کہ ماضی کے یہ تصورات زبان کا روپ دھار کر جدید دور کے ان ادیبوں

کے وجدان و شعور اور تخلیقی تجربے کا حصہ بنیں جو جدید دور کی پیداوار ہیں۔ پھر یہ جدید دور کے ادب میں ظاہر ہو سکیں گے اور یہ عمل پورے معاشرتی اور سماجی عمل ہی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ جس کے لئے صدیاں درکار ہوتی ہیں۔

اس اجتماعی تضاد کے علاوہ فراق کے کئی بنیادی تصورات بھی محل نظر ہیں مثلاً فراق کے نزدیک :

"صلیب و ہلال جنسیاتی تمثیلیں (Phallic Symbol) ہیں اور زندگی جنسیت سے عبارت ہے۔" (164)

جنسیت کا یہ تصور تو فرائڈ کے جنسی تصور سے بھی بڑھ کر ہے اور دراصل یہ "ہندومت" کی بنیادی اوہام اور مظاہر پرستی کا شاخسانہ ہے۔ ہندومت کی دیو مالا کا ایک حصہ بدیہی طور پر جنسی علامت ہی نہیں خود "جنسی اعضا" کی تمثیلت پر مبنی ہے لہٰذا فراق عبرانی تجریدی عینیت پسندی کو بھی ہندو مادی تمثیل نگاری کی آنکھ سے دیکھتے ہیں، اور ہلال و صلیب کے تاریخی اور روحانی پس منظر کو نہیں سمجھ سکے۔ اس طرح ان کا عشق کا تصور بھی بہت ہی محدود اور سطحی ہے اور وہ بار بار کوشش کرنے کے باوجود "عشق" کی کوئی تعریف پیش نہیں کر سکتے ان کی قریب ترین تعریف یہ ہے :

"ہاں! تو عشق ایک شدید ترین احساس کا نام ہے۔" (165)

بھلا کیا بات ہوئی؟ انہوں نے عشق کو ایک گہرے بنیادی انسانی تجربے اور جذبے کے بجائے محض ایک وقتی اور گریزاں احساس بنا دیا۔ ایک دوسری جگہ شاعری اور عشق کے باہمی ربط پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"عشقیہ شاعری محض عشقیہ شاعری نہیں ہوتی۔" (166)

یہ جملہ محض الفاظ کے الٹ پھیر پر مشتمل ہے۔ ظاہر ہے عشقیہ شاعری کو کم از کم عشقیہ شاعری تو ہونا چاہئے اور اگر وہ محض عشقیہ شاعری ہو تو پھر بھی عشقیہ شاعری تو رہے گی۔ وہ عشقیہ کے علاوہ اور خواہ کچھ بھی ہو اس کے لئے عشقیہ ہونا تو

ضروری ہے۔

فراق کا تضاد ان کے موضوع کے کئی تصورات میں بھی اجاگر ہے اردو کی عشقیہ شاعری میں فراق غزل کی صنف اور ہیئت کا نہایت فکر انگیز دفاع کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اردو شاعری میں امرد پرستی اور غزل میں محبوب کے لئے مذکر کے صیغے کا بھی نہایت عمدہ دفاع کرتے ہیں۔ (167) لیکن بعد ازاں اس ساری بحث کو رد کر دیتے ہیں اور سنسکرت کلچر کو اردو شاعری کی بنیاد بنانے کی سفارش کرتے ہیں:

"سنسکرت ادب اور سنسکرت کلچر حیات نما اور حیات آور دونوں ہے' اسی لئے جو غزلیت' رام اور کرشن' سیتا اور رادھا اور شکنتلا کے تصور میں ہے وہ غزلیت نہ قیس میں ہے نہ فرہاد میں نہ لیلی میں نہ شیریں میں۔" (168)

فراق کی اس سفارش کی بنیاد ہندوستان کا نیا سیاسی کلچر ہے۔ وہ بھول گئے ہیں کہ اردو ادب مسلمان کلچر کی پیداوار تھا جس نے غزل کی صنف میں اظہار پایا اور جس کے لئے غزلیت قیس و فرہاد اور لیلی و شیریں کی علامتوں میں تھی اگر ادبی تخلیق' فنکار کے تخلیقی تجربے کا اظہار ہے تو ان تمام تصورات کو پہلے اردو کے فنکاروں کے وجدان اور تخیل اور ان کی شخصیت کا حصہ بننا ہو گا پھر ان کا اظہار ادب میں ممکن ہو گا ان کو کسی میکانکی طریقے سے رواج نہیں دیا جا سکتا۔ دوسرے رام اور سیتا اور کرشن اور رادھا حقیقتاً سنسکرت کلچر کی نہیں ہندی کلچر کی پیداوار ہیں اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ جن تصورات کی یہ علامتیں نمائندہ ہیں کیا موجودہ دور میں ان کی کوئی حیثیت ہے۔ فراق اردو ادب میں رام اور سیتا کی وفا اور قربانی کے جذبے کو فروغ دینا چاہتے ہیں ان کے نزدیک:

"جب تک گھر کے دیئے کو چراغ طور سے پاکیزہ تر ہم محسوس نہ کریں گے گھر کو جنت سے' گھر کے کھانے کو میوہ جنت سے' گھر کی لکشمی کو حور جنت سے زیادہ پاک محسوس نہ کریں گے ہمارا کلچر خلا کی چیز ہو گا اور ہماری شاعری بے بنیاد ہو گی۔"

یہ یقیناً ایک اعلیٰ اور ارفع تصور ہے لیکن اس کے روبہ عمل ہونے میں چند مشکلات ہیں۔ پہلے تو یہ کہ رام اور سیتا کی وفا کا تصور جس واقعے پر مشتمل ہے اس میں گھر کا کوئی دخل نہیں تھا وہ تمام تر مہمات اور جنگلات اور مشکلات کا بیان ہے اور کرشن اور رادھا کی داستان زیادہ تر کھلنڈرے پن اور لطف اندوزی کی سرگذشت ہے ان کو ہندو سماج کے گھریلو تصور پر منطبق کر کے فراق ہمارے ساتھ "خطیبانہ چابکدستی" دکھا رہے ہیں۔ دوسرے کیا ہندو کلچر میں گھر کا تصور جو بہت دلکش تصور ہے دراصل عورت کی بے چارگی اور بے بسی کی ایک عینی صورت تو نہیں۔ جو کلچر عورت کی مظلومیت اور بے دست و پائی کو بے زبان رکھنے کے لئے "ستی" جیسی رسم کو "آئیڈیلائز" کر سکتا ہے اس کے لئے گھریلو یکسانی اور بے کیفی کو محبت اور وفا کا آب ظلمات بنانا کیا مشکل ہے اور تیسرے یہ کہ کیا اس کی کوئی عملی صورت بھی نظر آئی ہے۔ دوسروں سے توقع کرنا تو بعد کی بات ہے کیا فراق اس آئینے میں اپنی شکل دیکھنے کو تیار ہیں اور آخری طور پر یہ کہ مسلم کلچر اس لحاظ سے ہندو کلچر سے بنیادی طور پر مختلف نہیں ہے۔ بلکہ اس کے ہاں تو گھریلو پاکیزگی کے تصور کی انتہا یہ ہے کہ عورت کو سامنے لانا تو کجا اس کا ذکر اور حوالہ تک بھی اس کے "تقدس اور پاکیزگی" کی بے حرمتی ہے کجا اس کو عشقیہ شاعری جیسی صنف میں منعکس کرنا یہی حقیقت تو اردو شاعری اور معاشرے میں بعد اور ثنویت کا باعث بنی ہے۔

فراق کی تنقید بھی درحقیقت بیسویں صدی کے نصف اول کے دوران ہندوستانی معاشرے میں پیدا ہونے والے تضاد اور بحران کی نشاندہی کرتی ہے جس کا نتیجہ "دو قومی نظریئے" کی صورت میں ظاہر ہوا۔ فراق کی تنقید میں شعوری طور پر یہ کاوش نظر آتی ہے کہ اردو ادب شاعری اور تنقید کا رخ ہندو معاشرے کی طرف موڑا جائے لیکن اس کوشش کے دوران وہ اردو رسم الخط اردو ذخیرہ الفاظ' اور اردو شاعری

و ادب کی روایت کو بھی برقرار رکھنا چاہتے ہیں اور اس میں سنسکرت کلچر اور سنسکرت زبان کا اضافہ بھی چاہتے ہیں چونکہ انہیں زبان کلچر اور تاریخ کے حقائق کا صحیح ادراک نہیں تھا لہذا اکثر یہ کاوش تضاد کا باعث ہوئی گو اس کو سیاسی اور معاشرتی طور پر کامیابی اور شہرت ملی۔

عبدالماجد دریا بادی (1892ء -- 1978ء)

اردو ادب کے نقادوں کی فہرست میں عبدالماجد دریا بادی کا نام ایک نامانوس آشنا کی طرح محسوس ہوتا ہے ایک ایسی ہستی جس سے شاید ہم متعارف تو ہیں لیکن اس مجلس یا انجمن میں جہاں ان سے سامنا ہو رہا ہے ان کی موجودگی کچھ غیر متوقع اور خلاف قیاس سی معلوم ہوتی ہے۔ اردو تنقید کے مورخوں نے ان کا نام اردو تنقید کی تاریخ میں شامل تو کیا ہے لیکن محسوس ہوتا ہے کہ کسی قدر تحفظ اور ہچکچاہٹ کے ساتھ۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"عبدالماجد دریا بادی ایک فلسفی اور دینی مفکر و عالم ہیں مگر مضمون نگاری اور تنقید میں بھی ان کی تحریروں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔" (170)

ڈاکٹر عبادت بریلوی بھی اسی تحفظ کے ساتھ ان کا ذکر کرتے ہیں:

"مولانا عبدالماجد دریا بادی .... اردو ادب کے صحیح معنوں میں محقق تو نہیں لیکن اردو ادب سے ان کی غیر معمولی دلچسپی نے انہیں محقق ہونے کے قریب تک ضرور پہنچا دیا ہے۔ فلسفے کی طرف ان کی توجہ خاص ہے لیکن ادب سے بھی وہ کچھ کم دلچسپی نہیں لیتے۔ چنانچہ انہوں نے چند تنقیدی مضامین اور تبصرے بھی لکھے ہیں۔ جو مضامین عبدالماجد دریا بادی اور مقالات ماجد کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ انہیں مضامین اور تبصروں سے ان کے تنقیدی خیالات کا پتہ چلتا ہے۔" (171)

عبدالماجد کو نقادوں کے زمرے میں شامل کرنے میں مندرجہ بالا دونوں مورخین کی ہچکچاہٹ اور تحفظ ان کی تحریروں سے عیاں ہے۔ احتشام حسین بھی

عبدالماجد دریا بادی کا ذکر نقادوں (172) اور محققین کے ضمن میں کرتے تو ہیں لیکن ان کو صاف صاف نقاد نہیں کہتے بلکہ "صاحبان قلم" (173) میں سمجھتے ہیں عبدالماجد کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ان کی زندگی میں بہت اتار چڑھاؤ آئے۔ جس وقت وہ انگریزی تعلیم حاصل کر رہے تھے ان پر ملحدانہ خیالات کا گہرا اثر پڑا....... اس کے بعد انہوں نے کروٹ بدلی اور دھیرے دھیرے مذہبی خیالات کی اشاعت کرنے لگے اب ان کی تنگ نظری اتنا بڑھ گئی ہے کہ وہ دنیا کے ہر واقعے کو خاص طرح کے اسلامی نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں...... انہوں نے کچھ ادبی مضامین بھی لکھے ہیں۔ جو اسلوب کے اعتبار سے اہم ہیں۔ ان کے مجموعے اکبر نامہ' مقالات ماجد اور مضامین ماجد کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔" (174)

جس نقاد کے مضامین کے تین مجموعے شائع ہو چکے ہوں اس کو اردو ادب کی تاریخ کا مورخ واضح طور پر "نقاد" کہے ہوئے رکتا ہے! ان مجموعوں کے علاوہ بھی عبدالماجد کے ادبی کام شائع ہو چکے ہیں۔ انہوں نے مصحفی کی مثنوی "بحرالمحبت" (175) کو مرتب کر کے شائع کیا۔ اقبال پر ان کے مضامین "اقبالیات ماجد" (176) کے نام سے چھپ چکے ہیں۔ علاوہ ازیں مضامین کے مجموعوں کے کئی کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ دو ایڈیشن "انشائے ماجد" کے نام سے شائع ہوئے یہ تمام ثبوت ہونے کی موجودگی میں یہ تحفظ کیوں!

اس تحفظ کی اصل وجہ عبدالماجد دریا بادی کا تنقیدی انداز ہے۔ یا اگر اصل حقیقت کو بیان کرنے کی کوشش کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اس کی وجہ ان کی "عدم تنقید" ہے۔ یعنی وہ ادب اور ادیبوں کے بارے میں مضامین تو لکھتے ہیں جو ظاہری طور پر تنقید ہونے چاہیں لیکن وہ مسلمہ معنوں میں تنقید نہیں ہوتے۔ ان کے اس انداز کو ہم جدید دور کی اصطلاح میں اور پس نظری کی مدد سے "صحافیانہ انداز" کہہ سکتے ہیں۔

یعنی کتابوں یا ادیبوں کے بارے میں عمومی رائے اور بدیہی معلومات پر مشتمل تشریحی یا تعارفی مضمون ۔ ۔ ۔ جس کی عوامی دلچسپی تو مسلم لیکن مستقل اہمیت یا فنی اور تکنیکی بصیرت اور تجزیہ مشتبہ!

عبدالماجد دریا بادی کی تنقید کے اس انداز کے طرف ہم بعد میں پھر رجوع کریں گے۔ یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان کی تنقید کے پس منظر کو دیکھ لیں تا کہ ہمیں ان کی تنقید کی اساس اور وجہ سمجھنے میں آسانی ہو۔ عبدالماجد تاریخ کے اس دور سے تعلق رکھتے ہیں جب اردو ادب میں رومانوی تحریک فروغ پا رہی تھی اور ہندوستان میں مغربی اثرات پھیل رہے تھے۔ ان کی تربیت گو خالص مشرقی اور اسلامی ماحول میں ہوئی (177) لیکن "کالج کی زندگی میں قدم رکھتے ہی عقائد کی دنیا زیر و زبر ہونا شروع ہو گئی۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اور قلب اسلام اور ایمان سے یکسر خالی ہو گیا۔" (178) کالج میں انہوں نے عربی اور فلسفہ کی تعلیم حاصل کی۔ "ریشنالسٹ" (179) کہلائے اور بی - اے کیا۔ گو "اپنی عقلیت' الحاد و تفلسف کے باوجود سوشل حیثیت سے مسلمان اب بھی بدستور رہا۔" (180) اس دور میں علمی و ادبی طور پر عبدالماجد سب سے زیادہ شبلی (181)، ابوالکلام (182)، شرر (183) اور مہدی افادی (184) سے متاثر رہے اور یہی اثرات ان کے تاثراتی اور جذباتی طرز تحریر اور اسلوب بیان کی بنیاد بنے۔

عبدالماجد دریا بادی کا یہ "الحاد و ارتداد کا دور ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ دس سال تک رہا۔" (185) اور اس کے بعد وہ بدھ مت (186)، گیتا (187)، اور کنفیوشس (188)، کے راستے اسلام کی طرف واپس پلٹے اس واپسی کے سفر میں علامہ شبلی کی سیرۃ النبی کی پہلی جلد کے مطالعہ نے بھی کچھ اثر دکھایا (189) اور کچھ کام اکبر آلہ آبادی، مولانا محمد علی جوہر اور دوسرے علما کی صحبت نے۔ غرض اس سفر کے دوران تمام نام اور مقام معتبر اور شہرت یافتہ تھے۔ آخر کار وہ دوبارہ اسلام کی طرف لوٹے اور ایک عالم دین اور مفسر قرآن کی حیثیت سے شہرت پائی۔

عبدالماجد دریا بادی کی ساری زندگی --- لڑکپن (190) سے آخر عمر تک (191) لکھنے پڑھنے اور تحریر و تصنیف میں صرف ہوئی اس طرح وہ اسی رومانوی روایت کا حصہ معلوم ہوتے ہیں جس کے دوسرے ارکان میں نیاز، مجنوں اور صلاح الدین احمد وغیرہ شامل ہیں لیکن ایک فرق کے ساتھ مندرجہ بالا دیگر شخصیات اولاً" ادیب تھیں اور ثانیاً" صحافی، جبکہ عبدالماجد دریا بادی صحافی پہلے تھے اور ادیب بعد میں۔ مجنوں، نیاز اور صلاح الدین احمد کی پہلی محبت اور دلچسپی ادب تھی لیکن عبدالماجد کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا۔ ان کی دلچسپیاں اور محبتیں ان کے عقائد کے ساتھ ساتھ بدلتیں رہیں۔ پہلے ان کا موضوع خاص نفسیات تھا۔ لیکن چونکہ اس وقت تک نفسیات کا علم بطور ایک جدا سائنس کے اردو خواں طبقے میں متعارف نہ تھا لہٰذا انہوں نے اس موضوع پر جو کتابیں لکھیں ان کو "فلسفہ" کہہ کر پیش کیا۔ جو زیادہ معتبر اور مقبول نام تھا۔ انہوں نے ایک کتاب جذبات کے بارے میں لکھی جس کا نام "فلسفہ جذبات" رکھا ان کے اپنے الفاظ میں:

"نفسیات جذبات اس وقت بالکل ہی نامانوس معلوم ہوتا۔" (192)

اس کے بعد انہوں نے اپنے ہی انگریزی مضمون "Psychology of leadership" کے "نفس مطالب اردو میں لئے، نئی نئی مثالوں کا خوب اس میں اضافہ کیا...... اور اس کا نام بجائے نفسیات اجتماع کے فلسفہ اجتماع رکھا۔" (193)

اس کتاب کو گو بعد میں مولانا نے اپنی تصانیف سے خارج کر دیا۔ (194) لیکن یہاں اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کہ مولانا کی بنیادی دلچسپی ادب نہ تھا۔ دوسرے یہ کہ انہیں عوام الناس کے وسیع تر طبقوں کے ذوق و ترجیحات کا ایک قدرتی علم تھا جس کو سامنے رکھ کر انہوں نے ان کتابوں کے ناموں سے نفسیات کا لفظ نکال دیا اور "فلسفہ" کا لفظ شامل کر دیا۔ اس کے علاوہ یہ بھی یاد رکھنے کی بات ہے کہ یہ کتابیں ان کی طبع زاد نہ تھیں بلکہ ان کے اپنے الفاظ میں:

"کتاب تصنیف تو کسی معنی میں بھی نہ تھی اور نہ ہو سکتی تھی زیادہ سے زیادہ ایک اچھی تالیف کہی جا سکتی تھی۔ دس بارہ انگریزی کتابیں سامنے رکھ کر انہیں کو اردو میں اپنا لیا تھا۔" (195)

دراصل یہی عبدالماجد دریا بادی کی مخصوص افتاد طبع تھی جس نے انہیں اس قابل بنایا کہ وہ عوام کے وسیع تر طبقے کی پسند' ذوق اور احساس کو سامنے رکھ ان کی دلچسپی کی چیزیں چن کر انہیں دلچسپ لیکن عام فہم انداز میں تحریر کر سکیں اور اسی کو ہم نے اوپر ان کا "صحافیانہ انداز" کہا ہے' ان کی تمام تحریروں میں یہی انداز اور یہی بنیادی خوبی پائی جاتی ہے۔ یعنی سطحی' پیش پا افتادہ مضامین کو دلچسپ اور دلکش انداز بیان میں اس طرح بیان کرنا کہ وسیع تر طبقے کو متاثر کر سکیں۔ ان کی تنقید بھی ان کے اسی انداز کا حصہ تھی۔ وہ زندگی بھر صحافت سے وابستہ رہے۔ اردو کے بہت سے رسائل' مثلاً اردو' معارف' ندوہ' الہلال' ادیب' الناظر' البشیر' العصر' ہمدم' صبح امید' ہمدرد' کامریڈ ان سب اور ان کے علاوہ دوسروں کو بھی ان کا قلمی تعاون حاصل رہا۔ (196) بلکہ ان میں سے کئی تو ان کے قلمی تعاون پر ہی منحصر تھے۔ بعد ازاں انہوں نے "سچ' صدق" اور آخر میں "صدق جدید" خود نکالے۔ لہٰذا صحافیانہ انداز ان کے لئے فطرت ثانیہ نہیں بلکہ فطرت اول کی حیثیت رکھتا تھا اور یہی انداز ان کی تنقید کا بھی ہے۔ ان کی تنقید کی یہی خصوصیت ہے جو ادب و تاریخ کے مورخین کو ان کے بارے میں قطعی رائے دینے سے روکتی ہے۔

اس صحافیانہ انداز کا شاخسانہ ہے کہ ان کے ہاں کسی تنقیدی نظریے کا سراغ نہیں ملتا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے بڑی تلاش کے بعد ان کے ہاں ایک نظریاتی بیان کا سراغ لگایا ہے۔ جو مندرجہ ذیل ہے:

"شاعر کی آواز الہام کی آواز ہوتی ہے۔ ہاں ہر شاعر کی نہیں۔ اس شاعر کی نہیں جو بے بصری کے ساتھ تخیل کی ہر وادی میں ٹھوکریں کھاتا اور سر ٹکراتا پھرتا

ہے بلکہ اس شاعر کی جو ایمان کی روشنی میں بصیرت کی شعاعوں میں :

وانتصروا من بعد ما ظلموا

کے سایہ رحمت میں حقیقت کی منزلیں طے کرتا ہے۔" (197)

اس سے انہوں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ عبدالماجد "شاعری کو بالکل الہامی چیز سمجھتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ وہ مذہبی شاعری کو بلند ترین شاعری سمجھتے ہیں۔" (198) عبدالماجد دریا بادی کے آخری عمر کے خیالات کے پیش نظر یہ خیال کچھ دور از قیاس نہیں اور ویسے بھی رومانوی نقاد شاعری کو الہام کی ہی صورت قرار دیتے ہیں کم از کم تخلیقی صورت میں لیکن عبدالماجد نے جہاں الہام کا لفظ شاعری کے لئے استعمال کیا ہے ساتھ ہی اس پر ایک حد بھی لگا دی ہے۔ یعنی وہ ایک خاص قسم کے شاعر کی شاعری کو یعنی صرف اقبال یا رومی کی شاعری کو ہی الہامی سمجھتے ہیں۔ لہٰذا اس کو ان کی شاعری کا نظریہ نہیں کہا جا سکتا۔ دوسرے اگر اسے ہی ان کا نظریہ شاعری مان لیا جائے تو پھر ہم ان کے ان دوسرے تنقیدی مضامین کو کس طرح حق بجانب قرار دے سکتے ہیں جو انہوں نے اس قسم کی شاعری کے متعلق لکھے ہیں جو الہامی نہیں، یا ان کے الفاظ میں جسے ایمان کی روشنی نصیب نہیں۔ انہوں نے مصحفی کی مثنوی "بحرالمحبت" مرتب ہی نہیں کی اس کا مقدمہ لکھا اور اسے "دریائے عشق " کے مقابلے کی چیز قرار دے کر اپنے مصنف کے لئے برتری کی ایک صورت پیدا ہی نہیں کی ڈاکٹر سید عبداللہ کو بھی ناخوش کیا۔ (199) اسی طرح ان کا مضمون "اردو کا ایک بدنام شاعر یا گنہگار شہزادی" (200) ہے۔ جس میں وہ نواب مرزا شوق کی مثنویوں "بہار عشق" اور "زہر عشق" کے وسیع اقتباسات دے کر ان پر تبصرہ کرتے ہیں اور ان مقامات کی نشاندہی بھی کرتے ہیں جہاں شوق تہذیب و متانت کے دائروں سے بھی نکل گئے ہیں۔ شوق کی یہ مثنویاں یقیناً اس "مذہبی شاعری" کی صف میں نہیں رکھی جا سکتیں جسے ایمان کی روشنی نصیب ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ عبدالماجد کا جو اقتباس

ڈاکٹر بریلوی نقل کرتے ہیں وہ علامہ اقبال کی نظم جاوید نامہ کے حوالے سے لکھا گیا ہے۔ یہ تحریر دراصل ایک خطیبانہ قسم کا بیان ہے۔ ایسا بیان جو نقاد محض زور بیان اور اپنی رائے کو مستحکم کرنے کے لئے لکھتا ہے اس لئے اس کو عبدالماجد دریا بادی کی ادب و شاعری کے بارے میں قطعی اور جچی تلی رائے نہیں سمجھا جا سکتا۔ البتہ یہ اس حقیقت کا ضرور اظہار کرتا ہے کہ وہ اپنی رائے کو دلکش اور قابل قبول بنانے کے لئے ضرور اس قسم کے دعوئی کر سکتے ہیں۔

عبدالماجد دریا بادی کی عملی تنقید بھی ان کے صحافیانہ انداز ہی کے تابع ہے۔ وہ ہمیشہ ایسا موضوع منتخب کرتے ہیں جو نہایت نمایاں اور اہم ہوتا ہے اور ایک وسیع انسانی دلچسپی رکھتا ہے جیسے نواب مرزا شوق کی مثنویاں۔ رہی بحرالمحبت تو اس کے بارے میں خود لکھتے ہیں:

"یہ زمانہ تھا کہ میں شہر کے شور و شغف سے پریشان ہو کر اور مہمانوں اور ملنے والوں کی کثرت سے اکتا کر لکھنؤ سے دریا باد مستقل منتقل ہو آیا تھا' یہاں اپنے خالہ زاد بھائی شفاالملک حکیم عبدالحسیب صاحب کے کتب خانہ میں ایک قلمی نسخہ مصحفی کی ایک چھوٹی سی مثنوی بحرالمحبت کا نظر سے گزرا۔ نکال لایا اور ذرا وقت صرف کر کے اس کی تصحیح کی اور حاشئے کثرت سے دیئے۔" (201)

یہی اتفاق دراصل "بحرالمحبت" کی اشاعت کا باعث بنا۔ گو "بحرالمحبت" کے دیباچہ طبع اول میں انہوں نے یوں لکھا تھا:

"جس قلمی نسخہ کے مطابق یہ کتاب طبع کی جا رہی ہے میرے ذاتی کتب خانہ کا نسخہ ہے۔" (202)

قیاس ہے کہ ان کا آپ بیتی کا بیان صحیح ہے۔ کیونکہ یہ عمر کے اس حصہ میں لکھی گئی جب مولانا عبدالماجد نہایت پکے اور سچے مسلمان کا راستہ اختیار کر چکے تھے۔ بحرالمحبت کے دیباچہ میں اس کو اپنے کتب خانے کا نسخہ قرار دینا کچھ انا اور کچھ

صحافیانہ لائسنس کے زمرے میں آ جاتا ہے۔

ان کی تحقیق کا معیار اس حقیقت سے بھی ظاہر ہو جاتا ہے کہ جب پانچ سال بعد انہیں ایک دوسرا نسخہ دستیاب ہو جاتا ہے جو ان کے پہلے نسخہ سے زیادہ قدیم ہے تو پھر بھی وہ اپنے نسخہ کو جو بعد کا ہے زیادہ صحیح قرار دیتے ہیں اور متن کو اسی کے مطابق رکھتے ہیں۔ علاوہ ازیں جہاں وہ مناسب سمجھتے ہیں یا جہاں ان کو دونوں نسخوں سے اختلاف ہوتا ہے یا جہاں عبارت گم ہے وہاں خود بھی تصحیح کر دیتے ہیں۔

"جہاں میرے نزدیک دونوں نسخوں کی کتابت غلط ہے وہاں اپنے قیاس سے صحیح لفظ متن میں دے کر حاشیہ ذیلی میں اس کا اظہار کر دیا ہے۔" (203)

دراصل "بحرالمحبت" کی اشاعت کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ یہ ایک مشہور شاعر کی غیر مطبوعہ مثنوی تھی اور اس طرح سے انہیں ایک "ادبی اولیت" بھی حاصل ہو رہی تھی۔

عبدالماجد دریا بادی کی عملی تنقید کا انداز سرتاسر تشریحی ہے وہ اپنے مضمون میں کثرت سے شعر نقل کرتے ہیں اور ان کی تشریح کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ اشعار ایسے ہوتے ہیں جو نہایت منتخب ہوتے ہیں اور ایک وسیع طبقہ کے لوگوں کو پسند ہوتے ہیں اقبال اور اکبر کے متعلق ان کے مضامین اقبال اور اکبر کے اشعار اور نظموں اور ان کے خیالات و افکار کی ایسی ہی نہایت دلکش تشریحیں ہیں جو ہر طبقہ اور مذاق کے لوگوں کے ذوق اور پسند پر پورا اترتی ہیں۔ یہ مضامین کسی ایک طبقے کے لئے نہیں۔ یہ نہ صرف طالب علموں کے لئے ہیں نہ صرف محققوں یا عالموں کے لئے۔ عوام الناس کا وسیع تر طبقہ ان کا مخاطب ہے اور یہ کوئی شعوری عمل نہیں' عبدالماجد دریا بادی ایک قدرتی صحافی تھے۔ اقبال اور اکبر کے بارے میں ان کا عام انداز تحسین آمیز ہے لیکن اکثر اوقات وہ تحسین سے بڑھ کر مدح تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ مثلاً لکھتے ہیں:

"اقبال کا کلام بھی مسلسل باران رحمت سے کم نہیں۔" (204)

ایک دوسری جگہ لکھتے ہیں:

"مبارک ہے وہ قوم جس کو ایسا شاعر نصیب ہو۔ مبارک ہے وہ شاعر جو اپنی یاد گار کلام چھوڑ جائے اور مبارک ہے وہ ناشر جسے ایسے کلام کے نشرواشاعت کی توفیق ہوئی۔" (205)

ایک ممدوح کی تعریف کے علاوہ وہ اکثر اس کے نقائص کا اعتذار اور اس کے متعلق اعتراضات کے جواب دینے کے لئے بھی تیار رہتے ہیں۔ مثلاً عورتوں کے بارے میں اکبر کے انتہا پسندانہ نظریہ کی وہ دلچسپ توجیح کرتے ہیں۔ (206) اسی طرح انکی علی گڑھ اور مغربی تعلیم کی مخالفت کا بھی جواز مہیا کرنے کی پوری کوشش کرتے ہیں۔ (207) یہاں تک کہ خود ان کی ذاتی زندگی میں انگریز سے مرعوبیت اور اس کے بارے میں زبان بندی کا بھی دفاع کر جاتے ہیں۔ (208)

عبدالماجد کے تنقیدی معیار سب کے سب کلاسیکی ہیں۔ صفائی بیان' سلاست روانی' شستگی (209) بندش کی چستی' روز مرہ کی صفائی' طرز ادا کی قدرت وغیرہ ہی وہ معیار ہیں جن کو پیش رکھ کر وہ شاعری کا جائزہ لیتے ہیں۔ مولانا عبدالماجد ہندوستان میں جدید نفسیات کے پہلے داعین میں سے تھے۔ گمان ہوتا ہے کہ وہ اس علم کو بنیاد بنا کر اردو ادبی تنقید کو مغربی معیاروں کے قریب لا سکتے تھے۔ لیکن ان کی ادبی تنقید میں اس علم کی کوئی جھلک نظر نہیں آتی۔

در حقیقت جو چیز عبدالماجد کو رومانوی نقادوں کی صف میں لاتی ہے وہ ان کا اسلوب تحریر ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے خیال میں:

"تنقید میں یہ اسلوب کچھ زیادہ مفید نہیں ہوتا۔" (210)

لیکن اس اسلوب میں ایک مخصوص دلکشی اور دلپذیری ہے۔ عبدالماجد کا مقصد ایک وسیع تر طبقے کو دلچسپ اور دلکش طریقے سے اپنے خیالات پہنچانا تھا۔ اس

میں یقیناً یہ اسلوب کار آمد رہا ہے گو کہ یہ متعین خیالات اور تجریدی بحث کے لئے مناسب نہیں ہے۔ اس اسلوب کی ایک خصوصیت ایسا جذباتی انداز بیان ہے جو اکثر تشریح و تفسیر کی صورت اختیار کر گیا ہے اور جس کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے لکھا ہے کہ:

جذبات کی شدت ان کی تنقید کے توازن کو درہم برہم کر دیتی ہے۔ (211) اور "تنقید جتنی ہے اس میں شدید جذباتی ردعمل نمایاں ہے۔" (212) لیکن یہ جذباتی انداز اپنے اندر قاری کے لئے ایک کشش بھی رکھتا ہے اور قاری اور نقاد کے درمیان ایک برابر کا رشتہ استوار کر دیتا ہے۔ مثلاً مرزا شوق کی مثنوی کے بارے میں لکھتے ہوئے اور ان کے متانت و ثقاہت سے گرے ہوئے اشعار اور مناظر کا ذکر کرنے کے بعد اسے عوامی اخلاقیات کے لحاظ سے عوام الناس کے لئے قابل قبول بنانے کے لئے اس کے انجام کے بارے میں لکھتے ہیں:

"نواب مرزا! تجھ پر رحمت، تیری روح پر رحمت کہ تو نے کوکھ اجڑ جانے والی ماں کے جذبات کی تصویر بھی کاغذ پر اتار کر رکھ دی ہے۔" (213) وسیع تر انسانی ہمدردی حاصل کرنے کا اس سے بڑھ کر اور کیا صحافیانہ انداز ہو سکتا ہے!

مولانا عبدالماجد دریا بادی کا یہی انداز تحریر ہے جس نے ان کی تحریروں کو مقبول بنایا، اور اردو ادب میں صحافیانہ انداز کی تحریروں کو رواج دیا۔ احتشام حسین گو ان کے خیالات کو دقیانوسی قرار دیتے ہیں لیکن لکھتے ہیں:

"ان کے لکھنے کا انداز اتنا خوبصورت اور دلچسپ ہے کہ ان کے دقیانوسی خیالات بھی پڑھنے میں مزہ دیتے ہیں۔" (214)

یہ خیالات سائنٹفک نقادوں کے لئے بے شک دقیانوسی ہوں۔ وسیع اردو خواں طبقے کے لئے جو زیادہ تر مسلمانوں پر مشتمل تھا یہ بڑی کشش رکھتے تھے اور ان کو ان کے الحاد و ارتداد سے پلٹ کر کٹر مسلمان بن جانے کے عمل نے مزید انوکھا پن اور دلکش دے دی جس سے عوامی سطح پر صحافیانہ تنقید کا رواج فروغ پا گیا۔

رومانوی تنقید کا اثر اردو ادب و تنقید پر

زمانی لحاظ سے رومانوی تحریک کا تعین بیسویں صدی کے آغاز سے لے کر ترقی پسند تحریک کے آغاز تک جا سکتا ہے۔ (1) لیکن یہ تعین محض تاریخی سہولت اور مطالعے کی آسانی کے پیش نظر ہے۔ 1935ء سے ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوتا ہے لہٰذا یہ تاریخ اس نئے ادبی منظر کے مطالعے اور تفہیم کے لئے کارآمد ہے۔ لیکن اس سے یہ تاثر نہیں لینا چاہیے کہ اس تاریخ یا سن کے ساتھ ہی رومانوی تحریر کا زور ختم اور اسکے آثار معدوم ہو گئے۔ رومانوی اثرات اس دور میں بھی اور اس کے بعد بھی اردو ادب میں جاری و ساری رہے اور اب تک جاری ہیں۔ اکثر مورخین اور ناقدین کے نزدیک گو مقصدی لحاظ سے ترقی پسند تحریک' رومانوی تحریک سے متخالف تھی لیکن ادبی' فنی اور تخلیقی لحاظ سے ان کا ایک بڑا حصہ رومانوی ہی تھا ڈاکٹر محمد حسن کے الفاظ میں "ترقی پسند اور انقلابی ادیبوں اور شاعروں نے بھی رومانوی رنگ و آہنگ کو برتا ہے۔" (2) اور وہ نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "ترقی پسندی اپنے ابتدائی دور 1936ء سے 1950ء تک رومانوی بغاوت کا اشاریہ تھی۔" (3)

تخلیقی سطح پر اس تسلسل کے باوجود نظریاتی سطح پر ترقی پسندی رومانویت کے فنی مقصود اور معیار کے خلاف ایک بغاوت تھی۔ رومانوی تنقید نے فن کی تخلیقی غائیت اور جمالیاتی مقصد کے معیار کو آگے بڑھایا تھا اور فنکار کی انفرادیت اور آزادی کا نعرہ لگایا تھا۔ ترقی پسند تنقید کے نظریات اس کے برخلاف ادب کے اجتماعی مقصد' فنکار کی اجتماعی ذمہ داریوں اور معاشرے میں اس کے کردار کے اصولوں کو سامنے لائے۔ سجاد ظہیر کے الفاظ میں "اس نے بنیادی سیاسی اور تہذیبی اور سماجی تبدیلیوں کا محرک اور معمار محنت کش عوام کو قرار دیا۔ اس نظریہ کی رو سے یہ حقیقت سمجھ میں

آنے لگی کہ سماجی اور سیاسی نظام اور اس پر قائم ہونے والی کلچر' خیالات اور عقائد کی عمارت انسانوں کے ان آلات اور ہنر پر قائم ہوتی ہے جنہیں بروئے کار لا کر وہ اپنی زندگی کو برقرار اور جاری رکھتے ہیں اور مادی اقدار پیدا کرتے ہیں۔ اس لئے سماج میں بنیادی تبدیلی لانے کے لئے اس کی اقتصادی بنیادوں کو بدلنا ضروری ہے۔" (4)

اس نظریے کے پیش نظر ادیب کا یہ فرض ٹھہرا کہ وہ اس عمل میں اپنے فن کے ساتھ شریک ہو اور ترقی پسند تنقید کا یہ مقصد قرار پایا کہ وہ ان مادی' سماجی' طبقاتی اور جدلیاتی اقدار اور نظریات کی ترویج و اشاعت میں مدد دے جو اس ادب کی تخلیق میں کام آئیں اور تمام ادب کی تشریح و توضیح تاریخی اور جدلیاتی مادیت کے نقطہ نظر سے کریں اب ادیب اس آفاقی طبقاتی کشمکش میں ایک فریق قرار پایا اور تنقید اس جنگ میں ایک موثر ہتھیار۔

اردو میں ترقی پسند تحریک سجاد ظہیر اور اس کے ساتھیوں' پروفیسر احمد علی ڈاکٹر رشید جہاں اور محمود الظفر کی کوششوں سے شروع ہوئی۔ (5) ہندوستان کی سیاسی و سماجی فضا اس کے لئے ساز گار تھی اور رومانوی تحریک اس کے لئے نم اور زرخیز مٹی بہم پہنچا چکی تھی۔ ابتدا میں زیادہ تر مسلمہ ادیبوں اور نقادوں نے جس میں مولوی عبدالحق' پریم چند اور فراق بھی شامل تھے اس سے تعاون کیا لہٰذا اردو ادب میں یہ تحریک تیزی سے پھیل گئی۔ تنقیدی سطح پر اس تحریک کے اہم علمبرداروں میں سجاد ظہیر' ڈاکٹر عبدالعلیم' اختر حسین رائے پوری' علی سردار جعفری احتشام حسین اور ممتاز حسین شامل تھے اور اس تحریک کا نعرہ تھا۔

"ادب برائے زندگی"

مقصدیت کی اس یورش کے سامنے رومانویت کے علمبرداروں نے فن جمالیات اور حسن کے معیاروں کا تحفظ کرنا شروع کیا۔ ان نقادوں نے اس بات پر اصرار کیا کہ فن کو سب سے پہلے فن ہونا چاہئے۔ ان نقادوں میں فراق' صلاح الدین احمد' آل احمد

سرور اور حلقہ ارباب ذوق کے شرکا شامل تھے۔ میرا جی، محمد حسن عسکری، اور ریاض احمد وغیرہ نے اس نظریاتی محاذ پر "فن برائے فن" کی تحریک کو آگے بڑھایا۔ ان نقادوں کی اکثریت کا مقصود فن میں زندگی کے اثبات سے انکار نہ تھا۔ وہ یہ سمجھتے تھے کہ ترقی پسند تنقید ادب کو پروپیگنڈے کی سطح پر لے جانے پر اصرار کرتی ہے اور یہ ادیب اس طبقاتی اور سیاسی جنگ میں فریق بننے کے حق میں نہ تھے۔ رد عمل کے طور پر ان ادیبوں اور نقادوں نے ادب میں ایمائیت، اشاریت، ابہام کے عناصر کو فروغ دیا۔ بعدازاں اس تحریک کے بطن سے جدیدیت اور نئی تنقید کے دبستانوں نے جنم لیا۔

رومانوی تنقید نے ان دو تحریکوں کے علاوہ نقادوں کے ایک اور گروہ کو بھی متاثر کیا۔ اس دوران میں اردو ادب کا مطالعہ اکثر یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل ہوچکا تھا اور نقادوں کا ایک ایسا گروہ میدان میں آگیا تھا جو اس تعلیم سے وابستہ تھا یہ لوگ صرف ذوق ادب اور تفنن طبع ہی کے لئے نہیں بلکہ پیشہ ورانہ تقاضوں سے بھی ادبی تنقید کے مطالعے، اس کی تعلیم اور اس کے فروغ سے وابستہ تھے اور علم و فکر کو نظم و ضبط اور پابندی کے ساتھ تنقید کے مطالعے اور اس کی تفہیم کے لئے وقف کر سکتے تھے لہٰذا اس گروہ نے باقاعدگی اور ترتیب کے ساتھ تنقیدی ادب تخلیق کیا۔ ان نقادوں کو ڈاکٹر سید عبداللہ علمی یا تدریسی گروہ (8) کے نام سے معنون کرتے ہیں اور وہ اس میں اپنے علاوہ سید وقار عظیم، پرنسپل عبدالشکور، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، ابواللیث صدیقی، عندلیب شادانی کو بھی شامل کرتے ہیں۔ ان نقادوں کو ایک دبستان اس لئے نہیں کہا جا سکتا کہ ان میں نظریاتی یا اسلوب کے لحاظ سے کافی اختلاف ہے۔ ان میں اکثر نے کسی ایک دبستان سے وابستہ ہونے کے بجائے آزادانہ نقطہ نظر کو ترجیح دی اور تنقید میں نظم و ضبط کے ساتھ علمی و فکری بنیادوں کو وسعت دینے کا فریضہ بھی انجام دیا۔

رومانوی تنقید نے اردو ادب میں جدیدیت، آزادی فکر، بغاوت، کلاسیکی

معیاروں اور روایات سے انحراف، مغربی نظریات کے فروغ کے ساتھ ساتھ مشرقی اقدار میں تفاخر کا احساس، وسعت علم اور جرات افکار کے جن رجحانات کو فروغ دیا تھا رومانویت کے عروج کے ساتھ ساتھ وہ پھیل کر اردو ادب پر محیط ہو چکے تھے۔ لہٰذا اردو تنقید اب محض فارسی و عربی کے بندھے ٹکے نظریات کے تتبع اور عروض و بحور کے قواعد تک محدود نہیں رہی تھی بلکہ اس میں تمام متداول مغربی رجحانات اور تحریکیں منعکس ہونے لگی تھیں۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ اب اردو نقاد بیک وقت انگریزی، فرانسیسی، جرمن، روسی اور مشرقی ادبی نظریات اور تنقیدی معیاروں سے آگاہ اور واقف ہیں اور ان کو باقاعدہ اپنی تنقیدوں میں استعمال کرتے ہیں۔ بلکہ کچھ نقادوں کے ہاں یہ حوالے کچھ زیادہ ہی ظاہر ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں میرا جی اور حسن عسکری کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ رومانوی تحریک اور اس کے بعد کا اردو ادب اب ایک محدود اور ساکن کلچر کا اظہار نہیں رہا بلکہ بدلتے ہوئے نامیاتی اور متلون تمدن کا نمائندہ ہے جو دنیا کے اعلیٰ ترین ادب کے شانہ بشانہ کھڑے ہونے کا داعی ہے اور اردو کے نقاد اب ادب کے بین الاقوامی معیاروں کو اپنی تنقید میں بروئے کار لا رہے ہیں۔ جن نقادوں نے اس راہنمائی میں نمایاں کام کیا ان میں احتشام حسین، کلیم الدین احمد، حسن عسکری آل احمد سرور وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ نئے نقادوں نے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اب ادب کی تفہیم اور تنقید کے لئے زبان کی حد بندیاں بے معنی ہیں۔ اور گو ادب اپنی تخلیق کی زبان میں محصور ہے لیکن تنقید ان حدود کو عبور کر چکی ہے۔ اب نقاد بیک وقت انگریزی، فرانسیسی، جرمن اور روسی ادب اور تنقیدی فکر کے حوالوں سے اردو ادب کی تفہیم و تشریح کرنے میں جھجک محسوس نہیں کرتے اور کچھ ایسے بھی ہیں جو اس سے بھی آگے نکل جاتے ہیں۔

کلیم الدین احمد نے انگریزی ادب و تنقید کے حوالے سے اردو تنقید کی روایت کو شکست و ریخت کرنے کی جو کوشش کی گو وہ زیادہ تر منفی عمل تھا لیکن اس

نے اردو تنقید کی کوتاہیاں اور کمزوریاں ظاہر کرنے کا اہم کام سرانجام دیا۔ حسن عسکری نے اپنی ذہانت اور تیز نظری کو ہمیشہ نئے افکار اور خیالات کا غلام رکھا اور ترقی پسندی سے فن برائے فن اور پاکستانی ادب اور نئی تنقید کا سفر کیا۔ لیکن اس عمل نے تنقید میں جدت خیال اور ندرت افکار کی روایت کو مزید فروغ دیا۔ تنقید کی یہ وسعت، آزاد خیالی اور جدت پسندی رومانوی بغاوت کا ہی ایک تسلسل تھی۔

رومانوی نقادوں نے اردو ادب میں تخیل کی ماہیت اور تخلیقی تجربے کی نوعیت کا سوال بھی اٹھایا جس کے زیر اثر اردو تنقید میں ادب کی نفسیاتی بنیاد کی سراغ رسی کے کام کا آغاز ہوا۔ میرا جی، ریاض احمد، کلیم الدین احمد، ڈاکٹر وزیر آغا اور ڈاکٹر سلیم اختر نے اس سلسلے میں آگے قدم بڑھایا اور اردو تنقید میں شعور ولاشعور اور تحلیل نفسی کے حوالے سے تخلیقی تجربے کے اظہار میں مادی کے ساتھ ساتھ نفسیاتی اور معاشرتی عوامل سے آگاہی کا عمل بھی شروع ہوا۔

قوم پرستی کا رجحان بھی رومانوی تنقید کا ایک اہم جزو تھا۔ سرسید تحریک کی مغرب سے مرعوبیت کے برعکس بجنوری نے سب سے پہلے مشرق کی برتری کا علم بلند کیا اور مغرب کے مقابلے میں سرکشیدہ چلنے کے جذبہ کا اظہار کیا۔ قوم پرستی کا یہ جذبہ اردو تنقید میں کبھی سطح کے اوپر رہا اور کبھی نیچے۔ نیاز، مجنوں اور فراق سب کے ہاں اسکے آثار نظر آتے ہیں۔ فراق نے مسلم شہریت اور ہندو عظمت کے تصور کو فروغ دے کر اردو ادب کو ایک نئے نقطہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی جبکہ عبدالماجد دریا بادی اور صلاح الدین احمد نے اسلامی اقدار کا احیا کیا اس سلسلے نے دو قومی نظریے کے پیش نظر مزید فروغ پایا اور محمد حسن عسکری، ممتاز شریں، صلاح الدین احمد اور ڈاکٹر وحید قریشی نے پاکستانی ادب کی تحریک کو آگے بڑھایا، اس کے ساتھ ساتھ اسلام پسندوں کے ایک گروہ نے تنقید میں اسلامی نقطہ نظر کو فروغ دینے کی کوشش کی جن میں جماعت اسلامی سے وابستہ دانشور پیش پیش تھے۔

اردو میں رومانوی تنقید کے اثر کا جائزہ لینے کے لئے جب ہم رومانوی تحریک سے پہلے اور اس کے بعد کے ادب کو رومانوی تحریک کے تناظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو رومانوی تنقید کی قدر و قیمت اور اس کے کردار کا صحیح انداز ہوتا ہے۔ رومانوی تحریک کے آغاز سے پہلے اردو تنقید کی اعلیٰ ترین دستاویز حالی کا مقدمہ شعر و شاعری ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری اپنی تمام تر جدت اور اصلاحی نقطہ نظر کے باوجود اردو کلاسیکل تنقید کی مستند دستاویز اور شہادت ہے' یہ مقدمہ اصلاح کے نقطہ نظر سے ہماری کلاسیکل تنقید کے سرمائے کا جائزہ پیش کرنے کے بعد اردو شاعری کی اصلاح کی تجاویز پیش کرتا ہے لیکن یہ اصلاح فن شاعری اور تخلیقی تجربے کے اظہار میں وسعت کی اصلاح نہیں بلکہ اردو شعر و شاعری کو مزید ایسے اصلاحی اور اخلاقی بندھنوں میں جکڑنے کی کاوش ہے جس پر اگر عمل کیا جاتا تو شاعری کی جذباتی بنیاد کی بالکل ہی نفی ہو جاتی۔ مثال کے طور پر حالی شاعری کے اہم ترین موضوع یعنی عشق و محبت کے بارے میں مندرجہ ذیل خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔

"جب عشق کا اعلان کم ظرفی اور معشوق کا پتہ بتانا بے غیرتی ہے تو کیا ضرر ہے کہ عشق کو محض ہوائے نفسانی اور خواہش حیوانی میں محدود کر دیا جائے۔" (9)

اب اگر تخلیقی شاعری کے داعی شعرا کا یہ نقطہ نظر ہو تو کیا اختر شیرانی' جوش' حفیظ اور اقبال کی شاعری وجود میں آ سکتی ہے حالی یہیں پر بس نہیں کرتے بلکہ مزید اس خیال کا اظہار کرتے ہیں۔

"اس لئے ہماری رائے ہے کہ غزل میں جو عشقیہ مضامین باندھے جائیں وہ ایسے جامع الفاظ میں ادا کئے جائیں جو دوستی و محبت کی تمام انواع و اقسام اور تمام جسمانی و روحانی تعلقات پر حاوی ہوں اور جہاں تک ہو سکے کوئی لفظ ایسا نہ آنے پائے جس سے کھلم کھلا مطلوب مرد یا عورت کا ہونا پایا جائے۔" (10)

یہ معیار جو حالی یہاں پیش کرتے ہیں اردو شاعری کے کلاسیکی بندھنوں سے

بھی کہیں بڑھ کر ہے کہ گو اردو کلاسیکی شاعری میں محبوب کی صنف کا اظہار نہیں ہے لیکن اس کے متعلقات یعنی زلف، محرم، آرسی، شانہ، کنگھی، چوٹی سے اس کی صنف کا پتہ چل جاتا ہے۔ حالی اس حوالے کو بھی ختم کرنے پر تلے ہوئے ہیں یہ اس اصلاحی شاعری کا معیار ہے جس کو سرسید تحریک کا معیار قرار دے سکتے ہیں جو دراصل اردو ادب و شاعری کو مکتب اور طفولیت کی منزل میں ہی رکھنے کا حوالہ ہے۔ اس کے مقابلے میں رومانوی تنقید نے ببانگ دہل اعلان کیا۔

"سب سے بڑا اعتراض جو اس نوع کے لٹریچر پر کیا جاتا ہے یہ ہے کہ اس میں عورت اور اسکے متعلقات کا ذکر غالب ہے۔ لیکن مجھے حیرت ہوتی ہے کہ عورت اور اس کا ذکر نکال دینے کے بعد آپ کے پاس کیا رہ جائے گا۔" (11)

لہٰذا رومانوی نقادوں نے عورت کے ذکر ہی پر اصرار نہیں کیا بلکہ یہاں تک کہا کہ:

"میں تو چاہتا ہوں کہ شاعری کم از کم اس پر معصیت دنیا کی کی جائے کیونکہ معصومیت کا تصور محض لڑکپن ہے اور شعر نام ہے جوانی کا۔" (12)

لہٰذا علامتی ہی نہیں حقیقی معنوں میں رومانوی تنقید نے اردو ادب کو طفولیت کی عمر سے نکال کر جوانی کی منزل میں داخل کیا۔ اب جب ہم رومانوی تحریک کے بعد کے ادب کا اس تناظر میں جائزہ لیتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ اس مختصر عرصے میں اردو ادب بلوغت کی تمام تر منزلیں طے کر کے حقیقی زندگی کے میدان میں داخل ہو چکا ہے اور اب وہ زندگی کو اپنی تمام تر گہرائی گیرائی اور پہنائی کے ساتھ منعکس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے ترقی پسند تحریک کی واقعیت اور حقیقت نگاری سے لے کر حلقہ ارباب ذوق کی اشاریت، ایمائیت اور رمزیت تک اس لئے ظہور پذیر ہو سکیں کہ رومانوی ادب اور نقاد ان کے لئے زمین ہموار اور ماحول سازگار کر چکے تھے۔ یہ بات صرف جنس کے اظہار اور ادب میں اس کے برتاؤ تک ہی محدود نہیں۔ زندگی کے

دیگر مادی، فکری، جذباتی اور نفسیاتی پہلوؤں کے بارے میں بھی اسی قدر درست ہے۔ اب اردو ادب زندگی کو اس کی تمام تر پیچیدگیوں اور الجھنوں اور فکر و خیال کو اس کی تمام وسعتوں اور لطافتوں سے بیان کرنے پر قادر ہے اور اردو تنقید ایسے تمام ادب کی تحسین اور قدر بندی کی صلاحیت حاصل کر چکی ہے۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی بحث اس صلاحیت کا صرف نقطہ آغاز تھی جس کی انتہا حال اور مستقبل کے نقادوں کے تخیل اور فکر کی آخری حد ہے۔

باب اول

1) Furst, L.R. ; "Romanticism in Perspective 2nd Edition (1979) , The MacMillan Press ; P-27.

2۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ فرمایئے۔

Kermode, Frank : Romantic Image : Routledge and Kegan Paul, London, 1966 ; P-43 . . . . "Begining in the last year of the eighteenth century and not yet finished"

3) Lovejoy. A.O; On the Discrinmination of Romanticisms. Essays in the History of Ideas, John Hopkin Press. 1948. First Published in P.M.L.A. xxxix. 1924. P-229-253. Reprinted in English Romantic Poets, Abram. M.H (ed); Oxford University Press. 1960 P-10

(4) Encyclopaedia Britanica ; 15th addition Micropaedia volume vii, P-653

ترجمہ :- یہ ایک وسعت پذیر بغاوت تھی عقل' سائنس' اقتدار و روایت اور نظم و ضبط کے خلاف جس نے مغربی تہذیب کو اٹھارویں صدی کے آخر سے انیسویں صدی کے نصف تک پُر ہیجان رکھا یہ سماجی' سائنسی اور اخلاقی اصطلاحات کی صورت میں ظہور پذیر ہوئی لیکن سب سے زیادہ اس سے فنون متاثر ہوئے جن میں اتنی گہری نوعیت کی تبدیلیاں متعارف ہوئیں کہ رومانویت نے خود کو کلاسیکیت کے ساتھ فن کے قطبین میں سے ایک کے طور پر منوا لیا' اس کے بعد کی تمام فنی تحریکات کو عام طور پر ایک یا دوسرے سے متعلق ہی سمجھا جاتا ہے۔

5)Van Tieghem ; Le Romantisme de la literature Europeene, P-247 quoted by Furst, Romanticim in Perspective, P-27.

6) Berlin, I, Lecture, Some sources of Romanticsm,

quoted Ibid, P-27

7) ڈاکٹر محمد حسن، اردو ادب میں رومانوی تحریک، کاروان ادب ملتان، 1986ء، صفحہ 13

8) ایضاً"، صفحہ 15

9)Holman, C.H ; Encyclopaedia Americana 1982 Eddition; Volume

23; P-682

ترجمہ: دنیا بھر میں آج کا ادب، فرد کی تشہیر، اپنے ہیئت کے تجربوں اپنی علامت پسندی، اور اپنی شدید داخلیت کے ساتھ واضح طور پر رومانویت کے احیا کی نمائندگی کرتا ہے۔

10)Encyclopaedia Britanica; Micropaedia, Vol. viii, P-654.

Romantic Protest continues to rise against the threat of any mechanical system that would limit the potential of human experience.

11) Gleckner and Enscoe; Romanticism (Points of View) second edition, 1979, Wyne University Press, Detriot P-1.

ترجمہ: دعویٰ اور اعتراض کی ظاہرا" لا اختتام جدلیت جو رومانوی تصور نے برانگیخت کر دی ہے ایک مخصوص اور خالص لافانیت کی شہادت دیتی ہے۔

12) "اردو ادب کی تحریکیں" انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی، اشاعت اول، 1985ء صفحات 478-479

13) "اردو ادب کی تحریکیں" صفحہ 486

14) "اردو ادب میں رومانوی تحریک" صفحہ 125

15) "اردو ادب کی تحریکیں" صفحہ 507

(16 "اردو ادب کی تحریکیں"صفحہ 493

(17 "اردو ادب کی تحریکیں"صفحہ 486

I8) Encyclopaedia Britanica 15th Eddition Micropaedia, Vol. viii, P-653.

ترجمہ : یہ روح عصر اس قدر قوی تھی کہ وہ ادب جو اس دور میں تشکیل پذیر ہوئے بنیادی طور پر رومانوی ہی رہے ہیں۔

(19) "اردو ادب کی تحریکیں"صفحہ 442

(20) مولوی سید احمد دہلوی' فرہنگ آصفیہ' مرکزی اردو بورڈ لاہور' 1977ء۔

(21) مولوی نور الحسن نیر' نور اللغات' شائع کردہ نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد' 1985ء۔

(22) جامع اللغات' اردو' درالاشاعت کراچی' 1981ء

(23) جدید نسیم اللغات اردو' مرتبہ فاضل لکھنوی' نسیم امروہوی' آغاز باقر وغیرہ' اشاعت ہفتم' 1981ء' شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور۔

(24) امیر اللغات' امیر مینائی' مطبع مفید عام آگرہ' 1819ء۔ نوطبع مقبول اکیڈمی لاہور' 1988ء۔

(25) رئیس اللغات' نسیم امروہوی ملک عمر دین اینڈ سنز' لاہور۔

(26) لغات کشوری' سید تصدق حسین رضوی' سنگ میل پبلیکیشنز لاہور' 1986ء

(27) اردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام' پنجاب یونیورسٹی' طبع اول' 197ء' جلد 10

(28) فیروز اللغات اردو' جامع' مرتبہ مولوی فیروز الدین' فیروز سنز لمیٹڈ لاہور' نیا ایڈیشن 1983ء صفحہ 729

(29) قاموس الاصطلاحات مرتبہ پروفیسر شیخ منہاج الدین' اردو اکیڈمی لاہور' دیباچہ طبع دوم' 1980

(30) ایضاً" صفحہ 670 - 669

(31) قاموس مترادفات مولف وارث سرہندی' اردو سائنس بورڈ لاہور' 1986ء' اضافے

(32) کشاف تنقیدی اصطلاحات' مرتبہ حفیظ صدیقی' مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد' 1985ء صفحہ 91

(33) ڈاکٹر محمد حسن' اردو ادب میں رومانوی تحریک' صفحہ 8

(34) پردیسی کے خطوط' مجنوں گورکھپوری' مکتبہ جامعہ نئی دہلی' 1961ء صفحہ 192

(35) ایضاً'' ' صفحہ 191

(36) فیروز اللغات' صفحہ 729

(37) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ڈاکٹر محمد حسن' صفحہ 15

(38) پردیسی کے خطوط' صفحہ 17

(39)Oxford (Shorter) English Dictionary on Historical Principle 1978, P-1844

Oxford English Dictionary Vol. Viii, 1933, P-766

(40) Hanry More, The Immortality. of soul (first published 1659) 1731 Edition, Vol. ii, Chapter ix, P-769.

(41) 'Boyle . Occasional Reflections on Several Subjects 1665 Eddition, P-355

(42) اردو ادب میں رومانوی تحریک' صفحہ 15

(43) Mario Praz, Romantic Agnoy, Oxford University Press, 2nd Edition 1970, P-12.

(44) Furst, L.R; Romanticism in Perspective P-18.

(45) میریو پراز' رومنٹک ایگونی' صفحہ 6

(46) Taylor, W; Annual Review (1803); Vol. I, P-380

(47) Lovejoy, A.O; On the Discrimination of Romanticisms, P-69

(48)For Further discussion please see:- Rene Welleck, Concepts of Criticisms, Yale University Press New Haven and London, 7th Printing, 1973, PP-130-152

(49) Encyclopaedia Britanica, 1966 14th Eddition Vol. xix, P-562

(50) Pricket Stephen; The Romantics: Meutheen and company London 1981, P-2.

(51) Furst, L.R.: Romanticism in Perspective, P-17

"Not that the multiplicity of meanings stems from any lack of attempts to define the term; on the contrary definitions abound, but they in turn are so contradictory as to intensify rather than dispell the confusion."

(52) Furst L.R. Romanticism in Perspective, P-17

"No other term of literary critisism has been invested with such a startingly wide range of meaning."

(53) Barzun, J; Classic Romantic and Modern, 1962, P-17

quoted by Miss Furst in Romanticism in Perspective, P-17

"Barzun cities the following synonyms : attractive, unselfish, exuberant, ornamental, unreal, realistic, irrational and meterialistic, futile, noteworthy, conservative, mysterious, soulful, bombastic, revolutionary, heroic, nordic, picturesque, formless, formalistic, emotional, fanciful, stupid."

(54) اردو کی رومانوی تحریک، صفحہ 15

(55) **Barzun** J; Romanticism and the Modern Ego-1943, form Romenticism, Points of view, P-233.

(56) Walter Pater, Appreciations, the Macmillan Company 1889, P-244.

(57) Mario Praz: The Romantic Anony, P-5.

(58) ڈاکٹر محمد حسن، اردو ادب میں رومانوی تحریک، صفحہ 15

(59) Furst, L.R; Romanticism in Perspective, P-13.

(60) Mario Praz. Romantic Agony P-8.

(61) Encyclopaedia Britanica, 1966 14th Edition Vol. xix P-562-563

(62)' (63)' (64) Ibid

(65) Encyclopaedia Britanica, 1966 14th Edition Vol. xix PP-682

(66) Mario Praz, Romantic Agony, P-14.

(67) Ibid, Foreword, P-V

(68) Mario Praz, The Romantic Agnoy, P-XVIII.

(69) Gle ckner and Enscoe, Romanticism, Points of view. P-1

(70) Wasserman, Earl, R; The English Romantic Poets, The Grounds of Knowledge, from Romanticism, Points of View, P-331.

(71) Ibid, PP-343,346

(72) Encyclopaedia Britanica, 14th Eddition 1972 Vol. xix P-562

(73) Prof, Saintsbury, Periods of Europian Literature Vol. 10, The Romantic

Revolt, (by C.E. Vaughan), William Blackwood and Sons London 1923, P-3

(74) Lovejoy, A.O; On the Discrimination of Romanticisms, P-68

(75) ڈاکٹر جمیل جالبی' نئی تنقید' رائل بک کمپنی' کراچی' 1985ء صفحات 36-37

(76) ڈاکٹر جمیل جالبی' نئی تنقید' صفحہ 48

(77) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' صفحہ 104

(78) ڈاکٹر عبادت بریلوی' اردو تنقید کا ارتقاء انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت ثانی 1961ء' صفحہ 355

(79) سید احتشام حسین' (مقالہ) یلدرم۔ ان کے ساتھی اور رومانوی افسانہ نگاری' مطبوعہ پگڈنڈی یلدرم نمبر امرتسر جلد 9' شمارہ 5' صفحہ 116

(80) کشاف تنقیدی اصطلاحات' مرتبہ حفیظ صدیقی' صفحہ 96

(81) دیکھئے صفحہ 23

(82) Romanticism, Points of View, P-1

'Continues to reveal to us neglected angles of vision from which to approach the literature and its contents."

(83) میریوپراز' دی رومانٹک ایگینی' صفحہ 1

ترجمہ : فلسفی' بے خطا منطق کے عمل سے ان کو خارج کر کے ان کو استعمال کرنے سے صاف انکار کر دیتا ہے لیکن یہ چپکے سے دوبارہ رینگ کر اندر داخل ہو جاتی ہیں اور موہوم اکتاہٹ آمیز لیکن ناگزیر طریقے سے ہمیشہ دخیل رہتی ہیں۔ قواعد دان ان کو صحیح مقام' مرتبہ اور متعین تعریف دینے کی کوشش کرتا ہے لیکن اپنی ساری محنت و کاوش کے بعد اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ جن کو ٹھوس پیکر سمجھتا تھا وہ محض ہیولے ہیں۔

(84) Mario Praz, The Romantic Agnoy, P-16

(85) Morse Peckham, Towards a Theory of Romanticism, from Romanticism, Points of View, P-239

(86) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں بدیدیت کی روایت' تخلیق مرکز لاہور' صفحہ 262

(87) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت' تخلیق مرکز لاہور' ص 262

(88) Grierson, H.J.C ; Classic and Romantic, P-5.

ترجمہ : یہ ایسی اصطلاحیں ہیں جن کی تعریف تعین کرنے کی تمام کاوشیں خود یا دوسروں کو کبھی بھی قابل اطمینان نظر نہیں آتیں۔

(89) گریرسن' کلاسیکل اینڈ رومنٹک' صفحہ 6

(90) ایضاً' صفحہ 5

ترجمہ : ایسی خصوصیات کو ظاہر کرنے کے لیے جو نہ صرف فن و ادب کے ادوار کو متمیز کرتی ہیں بلکہ ایک ہی دور کی تصویروں اور نظموں کو بھی۔ خواہ وہ آج کی ہوں۔

(91) گریرسن' کلاسیکل اینڈ رومانٹک' صفحہ 12 - 11

(92) Morse Peckham, Towards a Theory of Romanticism, from PMLA, LXVII, 1951, P-5; reprinted Romanticism Points of Views, P-231.

(93) Ibid, P231

(94) Grierson, Classical and Romantic, P-22

(95) Walter Pater, Appreciations, On Classical and Romantic Romanticism, Points of Views, P-23

(96) Walter Pater, Appreciations, On lassical and Romantic, the Macmillan Company New York 1889, P-241-261.

ترجمہ : - رومانوی روح درحقیقت فنی مزاج کا ایک سدا موجود اور مستقل اصول ہے اور فکر و اسلوب کی وہ خصوصیات اور اسی طرح کے دیگر استعمال جن کے لیے رومانوی کا لفظ استعمال

کیا جاتا ہے دراصل اس کے مسلسل اور وسیع اثر کے شواہد ہیں۔

(97) Walter Pater, P-21

(98) Walter Pater Ibid, P-23

ترجمہ :- رومانویت کے اگرچہ ادوار بھی ہیں لیکن اپنی بنیادی خصوصیات میں یہ ایک سپرٹ ہے۔
جو تمام ادوار میں انفرادی فنکاروں اور ان کے فن میں مختلف درجوں میں درخشاں ہوتی ہے۔

(99) Furst L.R., Romanticism in Perspective, The Macmillan Press,

2nd Eddition, 1979, PP-13-26

(100) Ibid, P-25

(اس تصور کی وسعت اور گہرائی اختلافات اور امکانی انحرافات کے ایک ایسے بے حد وسیع دائرے کی اجازت دیتی ہے جو سب "رومانوی" کے طور پر قابل قبول ہیں اس لیے یورپ کی رومانوی تحریک جن کثیر گروہوں اور دبستانوں پر مشتمل ہے ان میں نہ صرف حقیقی اختلافات ہو سکتے ہیں بلکہ موجود ہیں۔)

(101)' (102)' (103) Ibid. P-13

(104) Ibid, P-26,

(اگرچہ رومانویت کی متعین تعریف کی امید موہوم ہے' لیکن اس خاندان کے افراد میں کچھ بہت ہی اہم خصوصیات کی شناخت کی جا سکتی ہے جو ان میں مشترک وحدت کا عنصر فراہم کرتی ہیں۔
یقیناً یہ موازنے کے لیے ایک درست بنیاد ہے)

(105) Ibid, P-13

(106) Furst, Romanticism in Perspective, P-20

(107) Ibid, P-13

(108) Barzun J; Classic, Romantic & Modern 1962, P-71.

(109) Furst, Romanticism in Perspective, P-14.

(110) Mario Praz, The Romantic Agnoy, P-2.

(111) Grierson, Classical and Romantic, P-6.

(112) Marrio Praz, Romantic Agnoy, P-1.

(113) Encyclopaedia Britanica, 1966, Vol 19, P-566.

(114) Herbert Reade, Surrealism & The Romantic Principle,

Romaticisin Points of view, P-96

(115) دیکھئے صفحہ نمبر 45

(116) Walter Pater, On Romantic and Classical, PP-24-26.

(117) Grierson, Classical and Romantic P-12.

(رومانوی فن کی اصل یہ ہے کہ اس میں روح ہیئت سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔)

(118) Grierson, Classical and Romantic P-14.

(119) گریرسن' کلاسیکل اینڈ رومانٹک' صفحہ 19

(120) ایضاً

(121) Grierson, Classical and Romantic P-30

(122) گلیکز بحوالہ صفحہ 5

123)Hulme, T.E; Romanticism and Classicism, from Speculations; Harcourt, Brace and world Inc; New York, 1936 reprinted in Romanticism points of views.

ترجمہ :۔ تمام رومانویت کی اصل یہ ہے کہ انسان بطور ایک فرد کے امکانات کا لامتناہی ذخیرہ ہے اور اگر آپ جابر نظام کو تباہ کر کے معاشرے کو نئی ترتیب دے سکیں تب یہ امکانات بروئے کار آ سکیں گے اور ترقی حاصل ہو گی۔

(124) Irving Babbitt, The Present Outlook, Roussou and Romanticism, Houghton Mifflin Co., Boston 1919. P-355, reprinted Romanticism Points of View, P-26

(125) ایضاً" صفحہ 26

(126) ایضاً" صفحہ 27

(127) ایضاً" صفحہ 31

(128) Irving Babbitt, The Present Out look, P-39.

ترجمہ :۔ خالص کلاسیکی فن کی اصل شناخت یہ ہے کہ وہ اپنے مکمل معانی صرف پختہ کار پر ہی منکشف کرتا ہے۔

(129) Christopher Caudwell, Illusion and Reality, International Publishers Company, 1936. The Bourgeouis Illusion and English Romantic Poetry, Romanticism Point of view, P-108.

(130) Candwell, ibid.

(131) Caudwell, Ibid, P-109.

ترجمہ : بورژ وائی اپنے آپ کو ایک ایسے ہیروانہ پیکر کے طور پر دیکھتا ہے جو آزادی کے خلاف تنہا جنگ لڑ رہا ہو۔ ایک انفرادیت پسند جو تمام سماجی رشتوں کے خلاف معرکہ آرا ہو جو اس فطری انسان کو مقید کرتے ہیں جو پیدا تو آزاد ہوا لیکن کسی عجیب وجہ سے ہر جگہ پابہ زنجیر ہے۔

(132) Ibid, P-110

(133) Caudwell, Ibid, P-116

134) Herbert Read, Surrealism and the Romantic Principle P-1966-1977

(135) Ibid, P-99

(136) Ibid, P-99

(137) Grierson, Romantic and Classical, P-5,6

138)Herbert Read, Surrealism and the Romantic Principle, Romanticism Point of Voew, P-96.

(139) Ibid, P-97

(140) Ibid, P-97

(141) A.O. Lovejoy ; On the Discrimination of Romanticisms, P.M.L.A.,xxxix, 1924, PP-229-223, reprinted in English Romantic Poets, ed. M.H. Abram, Oxford University Press, 1966, PP-3 24; abridged and reprinted Romanticism, points of Views, PP-66-81

(142) Ibid, P-66

ترجمہ: اس کا نتیجہ اصطلاحات اور خیالات کا الجھاؤ ہے۔ لفظ رومانویت سے اتنے معانی وابستہ ہو گئے ہیں کہ بذات خود اس کے کوئی معانی نہیں رہے۔ یہ بطور ایک لسانی علامت کے معدوم ہو چکا ہے۔

(143) Ibid, P-66

(144) ایضاً

ترجمہ: ہمیں رومانویت کے لفظ کو جمع میں استعمال کرنا سیکھ لینا چاہیے ...... ضرورت اس امر کی ہے کہ اس موضوع کے ہر مطالعہ کا آغاز "رومانویتوں" کی واضحاً" کثرتِ وجود سے کیا جائے جو کہ امکاناً" بالکل منفرد فکری اعمال ہیں۔

(145) ایضاً: صفحہ 68-69

(146) ایضاً۔ صفحہ 68-69

(147) Furst, L.R, Romanticism in Perspective , P-52

(148) Welleck, Rene; The Concept of Rromanticism in Literary History;

Concepts of Critisism, Yale University Press, New Haven and London, Seventh Printing 1973, P-129.

ترجمہ : اس انتہائی اہمیت کا کوئی جواز نہیں تمام بڑی تحریکیں آپس میں نظریات، فلسفہ اور اسالیب کی ایک وحدت پیش کرتی ہیں جو اپنی جگہ افکار کے ایک مربوط مجموعے کی ساخت کرتی ہیں جو ایک کو دوسرے سے منسلک کرتا ہے۔

(149) ایضا"، صفحہ 161

(150) ایضا"، صفحہ 159

(151) ایضا"، صفحہ 160

(152) Welleck, The Concepts of Romanticism in Literary History, PP-160-161

ترجمہ : شاعری کو پرکھنے کے لیے تخیل، دنیا کے مشاہدہ کے لیے فطرت اور شاعرانہ اسلوب کے لیے علامت اور دیو مالائیت۔

(153) ایضا"، صفحہ 179

(154) ایضا"، صفحہ 178-181

(155) ایضا"، صفحہ 182

(156) Welleck, The Concepts of Romanticism in Litrary History, PP-182

(157) ایضا" صفحہ 197

ترجمہ : "پس ہمارے لیے ممکن ہے کہ رومانویت کا بطور ایک یورپی تحریک تذکرہ کرتے رہیں۔"

(158) Morse Pekham, Towards a Theory of Romanticism, P.M.L.A, LXVII, 1951,

P-5-23, Reprinted Romanticism Points of View, P-231-257.

(159) ایضا"، صفحہ 234

(160) ایضا"، صفحہ 234 - - 235

(161) Frank Kermode, The Romantic Image, P-92.

(162) Pekham, Towards a Theory of Romanticism, PP-236,237.

(163) ایضاً" ، صفحہ 238 - - 239

(164) ایضاً" ، صفحہ 239

(165) ایضاً" ، صفحہ 240

(166) ڈاکٹر سلیم اختر' نفسیاتی تنقید' مجلس ترقی ادب لاہور' 1986ء صفحہ 43'44'45

(167) Pekham, Towards a Theory of Romanticism, PP-239, 240

(168) ایضاً" ، صفحہ 240-241

(169) ایضاً" ، صفحہ 249

(170) ایضاً" ، صفحہ 256

(171) محولا بالا

(172) اگرچہ ٹائن بی قدیم دور کے اختتام کو انیسویں صدی کے تیسرے ربع کے قریب خیال کرتا ہے لیکن وہ بھی اس لیے کہ اس وقت تک یہ نئے نظام "مغربی دنیا میں عام طور پر حاوی" ہو چکے تھے۔

Arnold J. Toynbee, A Study of History, Vol. I, Oxford University Press 2nd Eddition 1951, PP-1 & 3, Notes.

(173) "نئی تنقید' ڈاکٹر جمیل جالبی رائل بک کمپنی کراچی' 1985ء ، صفحہ 48

(174) ایضاً"

(175) تنقیدی دبستان' ڈاکٹر سلیم اختر' مکتبہ عالیہ لاہور' 1985ء ، صفحہ 52

باب دوم

(1) Morse Peckham : Towards a Theory of Romanticism, P-231

"A general and permanent characteristic of mind, art and personality found in all periods and in all cultures."

(2) Walter Pater; Appreciations, On Classical and Romantic P-22

(3) Morse Peckham : Towards a Theory of Romanticism, P-231.

"A specific historical movement in art and ideas which occured in Europe and America in the late eighteenth and early nineteenth century."

(4) Will Durant, The Story of Civilisation, Part II, The Life of Greece

Simon and Schuster, New York, 1939; 16th Printing, P-2,3,4.

(5) Ibid PP-66,67.

(6) Ibid P-666.

7 - سید عابد علی عابد' اصول انتقاد ادبیات' مجلس ترقی' ادب لاہور 1960ء صفحہ 147, 148

(8) Will Durant, Ibid, P-667, (Footnote)

(9) Will Durant, The story of civilisation, Part III, Ceaser and Christ, 1944 (12th printing) P-15.

(10) Ibid PP-95, 97, 338.

(11) Ibid P-241.

(12) Will Durant : The Age of Faith, 1950 (7th Printing) PP-580, 590

(13) Grierson, Classical and Romantic P-43 (Note)

(14) Will Durant, The Age of Faith ; P-342

"The influence of Islam upon Christendom was varied and immense. From Islam Christian Europe received foods, drinks, drugs, medicaments, armor, heraldry, art motives and tastes, industrial and commercial articles and techniques, maritime codes and ways, and often the words for these things; orange, lemon, sugar, syrup, sherbet, julep, elixir, jar, azure, arabesque, mattress, sofa, muslin, stain, fustian, bazaar,caravan, check, tariff, traffic, douane, magazine, risk, sloop, barge, cable, admiral. The game of chess came to Europe from India via Islam, and picked up Persian terms on the way ; checkmate is from the persian shah mat - "the King is dead." Some of our musical instruments bear in their names evidence of their Semitic origin- lute, rebeck, guitar, tambourine, The poetry and music of the troubadours came from Moslem Spain into Provence, and from Moslem Sicily into Italy; and Arabic descriptions of trips to heaven and hell may have shared in forming The Divine Comedy. Hindu fables and numerals entered Europe in Arabic dress or form. Moslem science preserved and developed Greek mathematics, physics,chemistry, astronomy, and medicine, and transmitted this Greek heritage, considerably enriched, to Europe ; and Arabic scientific terms- algebra, zero, cipher, alembic, zenith azimuth, almanac- still lie imbedded in European speech. Moslem medicine led the world for half a millennium. Moslem philosophy preserved and corrupted Aristotle for Christian Europe. Avicenna and Averroes were lights from the East for the Schoolmen, who cited them as next to the Greeks in authority."

(15) The Age of Faith P-343

"The heathen Europe . . . . . transformed its crude new language into Dante Chaucer and villon and moved with high spirits into the Renaissance".

(16) H.M. Jones; Revolution and Romaticism, Harvad and University Press, Massachusetts, 1974, PP-228,308,430.

(17) انسانی تہذیب کے ارتقا میں ان انقلابات کا باہمی تعلق اور عمل اور رد عمل جداگانہ

تفصیلی مطالعہ کا متقاضی ہے لیکن اس میں شبہ نہیں کہ رومانویت نے ان کو تحریک اور بنیاد مہیا کی اور ان سے متاثر بھی ہوئی۔

(18) The Life of Greece - Preface - P vii

(19) J.M. Cohen, A History of western literature. Cassell, London, 161, P-9.

(20) Grierson, Classical and Romantic P-6.

"My Endeavour is to see the History of Western Europeon literature in a perspective which seems to me valuable and has not, So for as I believe, been attempted in so broad a fashion".

(21) Walter Pater, On classical and Romantic, P-23.

(22) Grierson, Classical and Romantic, P-30

(23) Ibid, P-31

(24) Grierson, Classical and Romantic -31

(25) Ibid, P-35

(26) Encyclopaedia Britanica, 14th Edition, 1966, Vol-19,P-561.

(27) Encyclopaedia Britanica, Ibid.

(28) Classical and Romantic, P-2

(29) Encyclopaedia Britanica, 14th Edition, 1966, Vol-19,P-562.

(30) ڈاکٹر انور سدید نے اپنی کتاب "اردو ادب کی تحریکیں" میں رومانویت کی چار تحریکوں کا ذکر کیا ہے لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ انہوں نے تاریخی مغالطے کی وجہ سے کیا ہے، صفحہ نمبر 107 پر وہ لکھتے ہیں کہ "مغربی ادب میں کم از کم چار مختلف ادوار میں رومانوی تحریک واضح

طور پر تخلیقی سطح پر سرگرم عمل ہوئی۔" لیکن اس کے ساتھ اسی پیرگراف میں اس فقرے کے بعد لکھتے ہیں کہ "ان دونوں تحریکوں کا جذر و مد بیسوی صدی تک جاری ہے چنانچہ مختلف رجحانات کا تجزیہ کیا جائے تو ان میں سے ہر ایک تحریک کا رشتہ متذکرہ دو بڑی تحریکوں کے ساتھ قائم ہو جاتا ہے۔" ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس اقتباس میں دونوں اور دو کے عدد (زیر خطی اضافہ ہے) کا اشارہ رومانوی تحریکوں کی طرف نہیں بلکہ کلاسیکیت اور رومانویت کے دو جدلیاتی مظاہر کی طرف ہے، اس کی تائید ان کی تفصیل سے بھی ہوتی ہے جس میں چار رومانوی تحریکوں کا ذکر کرتے ہیں۔ پہلی تحریک ان کے نزدیک وہی ہے یعنی جو قبل مسیح چوتھی صدی کے لگ بھگ یونان میں شروع ہوئی "دوسری تحریک وہ لون جائی نس کے عہد کو قرار دیتے ہیں۔ جو درست نہیں، اول تو لون جائی نس کے صحیح عہد کا تعین ابھی تک نہیں ہوا کہ وہ پہلی صدی کا مصنف تھا یا تیسری صدی کا، دوسرے محض ایک مصنف یا نقاد کے وجود کو ایک تحریک قرار دینا درست نہیں اور تیسرے گو لون جائی نس کے ہاں رومانوی خیالات پائے جاتے ہیں کلاسیکی اثرات بھی اس کے ہاں اسی کثرت سے ہیں بلکہ اس کو رومانوی اور کلاسیکی اقدار کے توازن کی مثال کے طور پر بھی پیش کیا جاتا ہے۔ (تفصیل کے لیے دیکھئے آئندہ صفحات) لہٰذا ڈاکٹر انور سدید کا یہ کہنا تاریخی حوالے سے درست نہیں کہ "رومانویت" کی دوسری بڑی تحریک پہلی صدی قبل مسیح کے لگ بھگ شروع ہوئی۔ "لون جائی نس کا عمومی رومانویت کے نمائندے اور نقاد کی حیثیت سے پہلی رومانوی تحریک کے ساتھ ہی مطالعہ کرنا تاریخی لحاظ سے زیادہ فائدہ مند ہے، ڈاکٹر انور سدید نے گیارہویں اور بارہویں صدی میں "رومانویت" کی عظیم تحریک کو جس کا نام ہی تاریخ میں "عہد رومانویت" ہے بالکل نظر انداز کر دیا ہے اور اٹھارویں صدی کی تاریخی رومانویت کو تیسری تحریک قرار دیا ہے، چوتھی رومانوی تحریک ان کے نزدیک "انیسویں صدی کے ربع آخر میں رونما ہوئی" جو درست نہیں انیسویں صدی کے آخر کے رومانوی اثرات کو رومانوی تحریک کے تسلسل کی ہی صورت میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اور مورخین اس کو پس رومانویت یعنی (Post Romanticism) کا نام دیتے ہیں۔

(31) Will Durant, The Life of Greece, P-153

(32) Grierson, Classical and Romantic, P-37

(33) Encyclopaedia Britanica, 14th Edition 1971, Vol-7, P-630

(34) H.D.F. Kitto, Greek Tragedy, Mathuen, London and New York, 3rd Edition, 1986, P-32.

(35) Ibid, P-22

(36) Great Books of the Western World, Vol 16, R.M. Hutchins, Ed, Encyclopaedia Britanica Publishers, 24th Printing 1982, P-95

(37) ڈاکٹر حسن اختر، تنقیدی نظریے، مکتبہ میری لائبریری، لاہور 1981ء صفحہ 16

(38) Encyclopaedia Britanica, 14th Ed. P-833

(39) Longinus, On the Sublime, Sec XV

(40) "On the Sublime" Ibid

(41) Great Books of the Western World, Vol. 7, Plato, 24th Printing, 1982

(42) Ibid - Apology, P-200

(43) Classical and Romantic, P 31

(44) ڈاکٹر حسن اختر، تنقیدی نظریے، ص 18

(45) ایضاً" ص 19

(46) Grierson, Classical and Romantic, P - 31

(47) Longinus, On the Sublime, Sec XII.

(48) Encyclopaedia Britanica, 14th Ed. 1966, Vol - 10, P-833

(49) Plato, Republic; Book x

(50) بوطیقا ترجمہ عزیز احمد

(51) David Daiches, Critical Approaches to Literature, Longman London. 1961- P-39

(52) Prof. Lascelles Abercrombie; Principles of Literary Criticism, London, Victor Gollancz Ltd, Second Ed, 1935. PP-71,72.

(53) "کتھارسس" کا لفظ اور نظریہ فن تنقید میں وسیع موضوع رہا ہے، تفصیلی بحث کے لیے مندرجہ ذیل کتابوں سے مدد لی جا سکتی ہے۔

Critical Approaches to Literature by David Daiches and Principles of Literary Criticism by Aber-crombie.

(54) اس اصطلاح کے اردو میں کئی مختلف تراجم کیے گئے ہیں جن میں "ارفعیت" (ڈاکٹر عبداللہ تنقیدی اشارے ص 155) "ترفع" (ڈاکٹر حسن اختر۔ تنقیدی نظریے ص 43) "جلال" (ڈاکٹر نصیر احمد ناصر' اقبال اور جمالیات ص 165) شامل ہیں۔

(55) ڈاکٹر حسن اختر' تنقیدی نظریے 43

(56) ڈاکٹر سید عبداللہ' اشارات تنقید' مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد' 1986ء' ص 55

(57) Scot James, The making of literature, Mercury Books, London. 1963, P-80.

(58) On the Sublime, Sec IX, XII

(59) Encyclopaedia Britanica, 14 Ed, 1966, Vol. 19, P-561.

(60) Critical Approaches to Literature, P-47

(61) On the Sublime Sec VII, VIII

(62) Ibid

(63) The Making of Literature. PP-80, 87, 88

(64) M.R. Abram, The Mirror and the Lamp, P-73.

(65) George Saintsbury, A History of English Critisism, 1902, London, Vol: I, P-174.

(66) On the Sublime, Sec viii.

(67) The Making of Literature, PP-87, 88.

(68) J.W.H. Atkon, Literary Criticism in Antiquity, Vol. 2, PP-252-257

(69) The Mirror and the Lamp : P-74

(70) Ceasar and Christ. P-147.

(71) Principles of Literary Criticism, PP- 32-33.

(72) Encyclopaedia Britanica, 145h Ed, 1972, vol. 7; P-78

(73) مورخین کے ہاں اس دور کے صحیح تعین میں اختلاف پایا جاتا ہے ول ڈیورانٹ اس دور کو 524 (بوتھیسیس کی وفات) سے شروع کر کے 1079 (ابیلارڈ کی پیدائش تک) قرار دیتا ہے (The Age of Faith, P-402) جبکہ انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا (مائیکرو پیڈیا) اسے 500 سے 1000 تک خیال کرتا ہے۔ (15 Ed, vol-3, P-380) سکاٹ جیمز اسے نشاۃ الثانیہ کے آغاز تک قرار دیتا ہے۔

(74) The Making of Literature, P-95.

"For more than a thousand yeas the Irresistable, organisation of the christian church drew into its service most of the intellect, culture and trained mindpower of catholic Europe.

(75) The Making of Literature, P-95.

(76) Ibid, P-97.

(77) David Daiches, Critical Approaches to Literature, Longman, London, 1981, P-97

(78) اصول انتقاد ادبیات، مجلس ترقی ادب لاہور، 1960ء، ص 151

(79) Encycloaedia Britanica, 14th Ed; vol-7, P-78.

(80) Ibid, Micropaedia, vol-3, P-380.

(81) Encyclopaedia Britanica, 15th Ed. Micropaedia, V-3, P-380.

(82) Ibid

(83) Age of Faith, P-450.

(84) The Making of Literature, P-95.

(85) کلاسیکیت کے ضمن میں اس بحث کی تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

Rene' Welleck, A History of Modern Criticism, Vol-1, Jonathan Cape, London, 1970, PP-12-30.

(86) Encycloyaedia Britanica, Micropaedia, Vol-3, P-380

(87) The Making of Literature, P-95.

(88) Ibid, P-26

(89) Ibid, P-29

(90) Ibid, P-31

(91) Ibid, P-99

(92) Ibid. P-96

(93) Ibid. P-97,98

(94) Ibid

(95) Classical and Romantic, P-41

(96) Idid, P-47-48.

(97) اردو میں رومانس کی تفصیل اور اس کے "داستان" سے تقابلی مطالعہ کے لیے۔ دیکھئے: ڈاکٹر سہیل بخاری اردو داستان' تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد' 1987ء' صفحات 49-48

(98) آکسفورڈ انگلش ڈکشنری (تاریخی اصول پر) 1978ء' ص 1844

(99) انسائیکلو پیڈیا' 14 ایڈیشن' 1966ء' جلد 19' ص 498

(100) ایضاً

(101) E. Pulgram, Spoken and Written Latin Languages, 1950, vol xxvi, PP-458-466

(102) W.D. Elcock, The' Romance Languages (1960) quoted, Encyclopaedia Britanica, 1966, Vol. 19. P-49.

Britanica, 1966, vol-19, P-491.

(103) Encyclopaedia Britanica, 14th Ed. 1966, vol-19, P-493

(104) ملاحظہ ہو اردو داستان' ڈاکٹر سہیل بخاری' ص 49

(105) The Making of Literature, P - 99

(106) Walter Scot, Essay on Romance in first Edition of Encyclopaedia Britanica, quoted 14th Ed, P-493.

(107) W.P. Ker, Epic and Romance, William Blackwood and Sons, 1928.

(108) "ملاحظہ ہو اردو داستان' ص 47

(109) Saintsbury, the flourishing of Romance and the Rise of Allegory, Williams Blackwood and Sons, 1897, P-302.

(110) Sir Walter Scot, Waverley, Introduction, also see Revolution & Romanticism, PP-417-424.

(111) Age of Faith, P-1085.

(112) Ibid, P-1086

(113) Geoffrey Thurley, The Romantic Predicament, Macmillan Press, London, 1983, P-5.

(114) Allan Rodway, The Romantic Conflict, Chatto and Windus, London, 1963, P-4.

(115) Charles Edwyn Waughan, the Romantic Revolt, William Blackwood & Sons, London, 1923, P-3

(116) The Romantic Conflict, P-3.

(117) ڈاکٹر محمد حسن، اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 16

(118) ایضاً

(119) اردو ادب کی تحریکیں، ص 103

(120) ایضاً صفحات 109، 110

(121) Lillian. R. Furst, Romanticism in Perspective, P-28.

"The first unmistakeable signs of the impending change manifested themselves before the middle of the eighteenth century, and in this earliest phase- say 1740 to 1770- it is England that was to the fore -

(122) Idid P-291.

(123) Great Books of the Western World, Rousseau and Montaignu, v-38, 24th Printing 1982, P-387.

(124) The New Encylopaedia Britanica, Macropaedia, Vol. 15, P-1172.

(125) Ibid, Micropaedia, vol. viii, P-692.

(126) Renne Welleck, A History of Modern Criticism, vol. 1, Jonathan Cape, London, 1970, P-62.

(127) Ibid, P-62.

(128) J.G. Robertson, The Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century, Cambridge University Press, 1923, P-VI

The canception of the creative imagination with the help of which Europe emancipated herself from the princers of pseudoclasscism was vitually born Italy to grow to full maturity in England and Germany". Owen, London, 1964, PP-XI,4.

(129) Ibid, P-16.

(130) Renne Welleck, A History of Modern Criticism, vol. 1, P-133.

(131) Genesis of Romantic Theory, P-256.

(132) Critische Dichtkunst, 1730

(133) Gensis of Romantic Theory, P-279.

(134) Romanticism in Perspective, P-33.

(135) H.M. Jones, Romanticism and Revolution Harvard Unversity Press, Massachusetts, 1974, P-2.

(136) Romanticism in Perspective, P-32.

(137) Ibid, P-47.

(138) O.B. Hardisan Jr, Modern continental Literary Criticism, Peter

(139) Ibid

(140) Ibid

(141) A History of Modern Criticism, vol.1, P-229.

(142) A History of Modern Ciriticism, vol.2, P-130

"Spontaneous overflow of powerfull feelings."

(143) Saintsbury, A History of Criticism, vol.3, P-320.

(144) A History of Modern Criticism, vol.2 P-151.

(145) A History of Modern Criticism, vol.2 P-151.

(146) Ibid

(148) ڈاکٹر سید عبداللہ نے Fancy کا ترجمہ "وہم" کیا ہے لیکن وہ اس سے مطمئن نہیں ہیں (اشارات تنقید مقتدرہ قومی زبان (1986ء، صفحہ 86) ذہن کی وہ قوت جسے کالرج نے Fancy کہا ہے اس کے لیے "تصور" کا لفظ زیادہ موزوں ہے۔

(149) Coleridge, Biographia literaria , Oxford University Press, 1979, Vol. 2. P-258.

(150) اشارات تنقید، مقتدرہ قومی زبان 1986ء، صفحہ 87

(151) Romanticism in Perspective, P-131.

(152) Coleridge, Biographia literaria, Oxford Universty Press, 1979, Vol. I. P-202.

(153) Ibid, vol.1, P-107.

(154) Romanticism in Perspective, P-136.

(155) Coleridge, Biographia Literaria, Oxford University Press, 1979, vol.1, P-202

(156) اردو ادب کی تحریکیں، ص 115

(157) A History of Modern Criticism, P-260.

(158) Romanticism in Perspective, P-49.

(159) Romantic Predicament, P-6

(160) Ibid, P-7.

باب سوم

(1) دیکھئے باب اول

(2) Dr. Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature, Second Edition, Oxford University Press, Karachi, 1985, P-2.

3. Ibid

(4) ایضاً" ص 3

(5) تمدن ہند' ڈاکٹر گستاؤلی بان' ترجمہ شمس العلما ڈاکٹر مولوی سید علی بلگرامی' مقبول اکیڈمی' لاہور' ص 67

(6) البیرونی' الہند' بحوالہ مہاجن قدیم ہندوستان (انگریزی) ایس چند' دہلی 1985ء

(7) ایضاً" ص 8

(8) لی بان' تمدن ہند' ص 129

(9) Ancient India, Mahajan, PP. 2-4.

(10) لی بان' تمدن ہند ص 89'90

(11) The Oxford History of India, Vincent. A. Smith, Edited Percival Spear, 4th Edition, 1988, PP.-8'9.

(12) لی بان' تمدن ہند ص 43

(13) Percival Spear, The Oxford History of Modern India, 1985, P-189.

(14) J.W. Kaye, Papers of Lord Metcalfe, 1896, quoted Ibid, PP. 189-190.

(15) اردو ادب کی تحریکیں' ص 160

(16) ایضاً"

(17) An Advanced History of India, Mojumdar and others, Vol.

1, P-401.

(18) Ibid.

(19) Arnold Toynbee, A Study of History Vol I, P-330.

(20) An Advanced History of India, P-403

(21) A History of Urdu Lierature, P-2.

(22) A History of Urdu Literature, PP. 14-15.

(23) Ibid,

(24) تاریخ ادب اردو، رام بابو سکسینہ، ترجمہ مرزا محمد عسکری، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور ص 62--65

(25) ایضاً

(26) ایضاً

(27) مقدمہ شعروشاعری مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، مکتبہ جدید لاہور، ص 169

(28) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 23

(29) ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر، مطبع جامعہ پنجاب لاہور، 1966ء ص 65

(30) A History of Urdu Literature, P-12.

(31) Ibid.

(32) اردو ادب میں احتجاج، عتیق احمد، مکتبہ عالیہ لاہور، 1987ء ص 44-58

(33) A History of Urdu Literature, P-1

(34) A History of Urdu Literature, P-2

(35) ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، طبع دوم، 1984، ص ط

(36) ایضاً ص 11

(37) ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ط

(38) ڈاکٹر جمیلؒ جالبی، ص 105

(39) ایضاً" ص 106

(40) ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، حصہ اول، ص 155

(41) ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، حصہ ص 532

(42) ایضاً"

(43) نکات الشعرا، ص 94

(44) تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص 531

(45) مولوی عبدالحق، خطبات عبدالحق، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی ص 192

(46) ڈاکٹر سید عبداللہ، جمال دوست اسلوب پرست ولی، ولی تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، مرتبہ محمد خاں اشرف، ص 40

(47) اردو ادب کی تحریکیں، 202

(48) تاریخ ادب اردو جلد اول، 531

(49) دیوان ولی (انتخاب) محمد خان اشرف، مکتبہ میری لائبریری، لاہور ص 34

(50) سید احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، مکتبہ خلیل لاہور 1989ء، ص 69

(51) A History of Urdu Literature, P-138

(52) ایضاً" ص 131

(53) تاریخ ادب اردو جلد دوم، حصہ اول، ص 523

(54) ایضاً" ص 471

(55) ڈاکٹر سلیم اختر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل لاہور، 1984ء ص 110

(56) ایضاً"

(57) ڈاکٹر صادق، تاریخ ادب اردو (انگریزی) ص 164

(58) ایضاً

(59) تاریخ ادب اردو، ص 163

(60) ڈاکٹر سلیم اختر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، ص 111

(61) احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ ص 121

(62) ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر ص 227

(63) اردو ادب کی تحریکیں، ص 242

(64) تاریخ ادب اردو، ص 244

(65) تاریخ ادب اردو، ص 249

(66) تاریخ ادب اردو، ص 250

(67) تاریخ ادب اردو، ص 267

(68) تاریخ ادب اردو، ص 267

(69) سرسیدین راولپنڈی، پاکستانی ادب، تنقید، پانچویں جلد 1982ء، ص 693

(70) ایضاً

(71) اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، 1987، ص 34

(72) اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، 1987، ص 49

(73) سید احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، ص 150

(74) Percival Spear, The Oxford History of Modern India, Second Edition 1985, P-2.

(75) A History of Urdu literature P-292

(76) An Advanced History of India, Mojumdar and others, Vol. II, P-812

(77) A History of Urdu Literature, P-292.

(78) A History of Urdu Literature, P-292.

(79) An Advanced History of India, Mojumdar and others, Vol. II 812.

(80) The Oxford History of Modern India, P-7.

(81) Vincent A. Smith, The Oxford History of India, 4th Edition, 1983, P-718.

(82) Spear, The Oxford History of Modern India, PP-2-9

(83) Spear, The Oxford History of Modern India, P-7.

(84) An Advanced History of India, Vol. II, P-811.

(85) Percival Spear, The Oxford History of Modern India, P-6-

(86) Dr. Sadiq, A History of Urdu Literature, P-319.

(87) ڈاکٹر انور سدید کا یہ خیال درست نہیں کہ اس مشاعرے کا آغاز 1967ء میں ہوا تھا (اردو ادب کی تحریکیں ص 373) جیسا کہ صفحہ 384 پر خود ان کی دی ہوئی فہرست سے ثابت ہو جاتا ہے کہ یہ مشاعرہ 30 مئی 1874ء سے شروع ہوا۔

(88) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' ص 381

(89) اردو ادب کی تحریکیں' ص 441

(90) اردو ادب کی تحریکیں ص 441

(91) اردو ادب کی تحریکیں' ص 345

(92) اردو ادب کی تحریکیں' ص 444

(93) ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی' عروج اقبال' بزم اقبال لاہور' 1987ء ص 157

(94) ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی' عروج اقبال' ص 158 - - 159

(95) A History of Urdu Literature, P-617.

(96) Twentieeth century Urdu Literature, Royal Book Company, Karachi, 1983.

(97) مجنوں گورکھپوری' پردیسی کے خطوط' ص 192

(98) اردو ادب کی تحریکیں' ڈاکٹر انور سدید اور اردو ادب میں رومانوی تحریک ڈاکٹر محمد حسن۔

(99) پردیسی کے خطوط' ص 192

(100) پردیسی کے خطوط' ص 192

(101) پردیسی کے خطوط' ص 194

(102) پردیسی کے خطوط' ص 195

(103) پردیسی کے خطوط' ص 195

(104) پردیسی کے خطوط' ص 196

(105) اردو ادب کی تحریکیں' ص 41

(106) اردو ادب کی تحریکیں' ص 408

(107) اردو ادب کی تحریکیں' ص 438

(108) اردو ادب کی تحریکیں' ص 441

(109) مرتبہ وارث سرہندی' ص 387

(110) اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد پنجم' اردو لغت بورڈ کراچی' ص 2

(111) نور اللغات' مولوی نور الحسن نیر' نیشنل بک فاؤنڈیشن' اسلام آباد' 1985ء جلد دوم' ص 238

(112) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 8

(113) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 10

(114) ڈاکٹر سید عبداللہ' ادب و فن' (ایک صدی کی تحریکیں) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور' 1987ء' ص 204 - - 203

(115) بانگ درا' دیباچہ

(116) افکار' کراچی' حفیظ نمبر 1963ء ص ل حفیظ جالندھری' ص 42-41

(117) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ڈاکٹر محمد حسن' ص 125

(118) ایضاً" ص' 126

(119) ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی' عروج اقبال' ص 158

(120) ایضاً" ص 159

(121) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 36

(122) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 36

(123) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 408

(124) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 444

(125) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 448

(126) بانگ درا' دیباچہ' از شیخ عبدالقادر' شیخ غلام علی اینڈ سنز' لاہور' 1972ء ص 13

(127) تذکرہ' ابوالکلام آزاد' داتا پبلشرز' لاہور' 1981ء ص 7

(128) ایضاً" ص 6

(129) تذکرہ' ص 282

(130) نیاز فتح پوری' شخصیت اور فکر و فن مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری' اردو اکیڈمی سندھ کراچی' 1986ء' ص 116

(131) نیاز فتح پوری' شخصیت اور فکر و فن 116

(132) دیکھیے باب اول

(133) تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ' اقبال' ترجمہ نذیر نیازی' بزم اقبال لاہور' 1958ء' ص 98'18

(134) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 31'29

(135) ایضاً" ص 34

(136) اردو ادب کی تحریکیں' ص 444

(137) اردو ادب کی تحریکیں' ص 447'444

(138) بانگ درا، دیباچہ ص 13

(139) ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، عروج اقبال، بزم اقبال لاہور 1987ء، ص 160

(140) شذرات فکر اقبال، مرتبہ ڈاکٹر جاوید اقبال، ترجمہ افتخار احمد صدیقی، مجلس ترقی ادب لاہور 1977ء، ص 105

(141) عروج اقبال، ص 148

(142) تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، ص 16'18

(143) شذرات فکر اقبال، (78) ص 140

(144) اقبال، روشنی کی جمالیات، مشمولہ "اقبال کا فن" مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، 1982ء، ص 286

(145) اقبال کا فن، ص 297

(146) باب اول

(147) شذرات فکر اقبال (95) ص 149

(148) تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، ص 92

(149) تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، ص 4

(150) تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، ص 8

(151) تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، ص 15

(152) تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، ص 16

(153) ایضاً، ص 16

(154) ایضاً، ص 103'5

(155) ایضاً، ص 22

(156) ایضاً، ص 78

(157) ایضاً، ص 79

(158) باب اول

(159) رسالہ کریسنٹ' اقبال نمبر' 1977ء ص 15

(160) تشکیل جدید الیہات اسلامیہ' ص 4 تا 7

(161) تشکیل جدید الیہات اسلامیہ' ص 17

(162) ایضاً

(163) شذرات فکر اقبال (48) ص 117

(164) عروج اقبال' ص 158

(165) A History of Urdu Literature, P-496.

(166) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 61

(167) ڈاکٹر عبادت بریلوی' جدید اردو شاعری' ص 21

(168) اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 68

(169) اردو ادب میں کی تحریکیں' ص 466

(170) ڈاکٹر محمد حسن' اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 36

(171) ڈاکٹر محمد حسن' اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 55

(172) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' ص 450

(173) ڈاکٹر محمد حسن' اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 40

(174) اردو ادب کی تحریکیں' ص 453

(175) اردو ادب کی تحریکیں' ص 451

(176) نیاز فتح پوری' شخصیت اور فکروفن' مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری (والد مرحوم' نگار اور میں' نیاز) اردو اکیڈمی سندھ کراچی 1986ء' ص 115

(177) ایضاً 116

(178) ایضاً' ص 115

(179) نیاز فتح پوری، شخصیت اور فکروفن، ص 116

(180) نگار کے مخصوص تبصروں اور تحریروں کے علاوہ، ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے مطبوعہ کتابوں میں 35 کے نام درج کئے ہیں۔ ایضاً" ص 19

(181) ایضاً" ص 7

(182) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 45

(183) رومانی افسانہ اور نیاز (طویل افسانوں کے حوالے سے) پروفیسر وقار عظیم نیاز فتح پوری، ص 225

(184) پروفیسر وقار عظیم، ص 236

(185) افسانہ درس محبت، نیاز فتح پوری

(186) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 45

(187) نیاز فتح پوری، شخصیت اور فکروفن، ص 112

(188) نگارستان، ص 71

(189) "میری نا تمام محبت اور دوسرے رومان، تحفے اور دیگر افسانے، صنوبر کے سائے، می خانہ وغیرہ ان کے افسانوں کے مجموعے ہیں۔"

(190) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 48

(191) مجنوں گورکھپوری، ادب اور زندگی، مکتبہ دانیال کراچی، 1985 ص 232

(192) ایضاً" ص 233 - 234

(193) ایضاً" ص 235 - 236

(194) میں یوں لکھتا ہوں، مجنوں، ادب اور زندگی، ص 25

(195) پردیسی کے خطوط، مجنوں گورکھپوری مکتبہ عزم و عمل کراچی 1966

(196) پردیسی کے خطوط، ص 10

(197) آپ بیتی، نقوش نمبر، مرزا ادیب، ص 1188

(198) صحرا نورد کے خطوط، سنگ میل، لاہور ابتدائیہ ص 9

(199) ایضاً" ص 10

(200) اردو ادب کی تحریکیں، ص 458

(201) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 37

(202) تذکرہ، ابوالکلام آزاد، مرتبہ فضل الدین احمد، داتا پبلشرز لاہور، 1981ء، ص 10

(203) ایضاً" ص 11

(204) ایضاً"

(205) وجہی سے عبدالحق تک، ڈاکٹر سید عبداللہ، مکتبہ خیابان ادب لاہور 1977ء، ص 263

(206) ایضاً"

(207) ایضاً"

(208) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 32

(209) وجہی سے عبدالحق تک، ص 244

(210) ایضاً"، ص 245

(211) ایضاً"، ص 247

(212) اردو ادب کی تحریکیں، ص 448

(213) غبار خاطر، مکتبہ احرار لاہور، ص 43

(214) غبار خاطر، ص 48

(215) وجہی سے عبدالحق تک، ص 247

(216) چوہدری افضل حق حیات اور کارنامے، مقالہ۔ یونیورسٹی اورینٹل کالج لائبریری۔ لاہور

باب چہارم

(1) Scot James, The Making of Literature, P-16

(2) ایضاً

(3) کلیم الدین احمد' اردو تنقید پر ایک نظر' بک ایمپوریم پٹنہ' ص 12

(4) ایضاً

(5) ایضاً

(6) ڈاکٹر عبادت بریلوی' اردو تنقید کا ارتقا' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' 1961ء ص 69-70

(7) اردو تنقید پر ایک نظر' ص 31--30 یہ "تنقید محض سطحی ہے اس کا تعلق زبان محاورہ اور عروض سے ہے۔"

(8) اردو تنقید کا ارتقا' ص 68--139

(9) گریرسن' کلاسیکل اور رومنٹک' ص 14 - 19

(10) ڈاکٹر فرمان فتح پوری' اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری' مجلس ترقی ادب' لاہور' 1972ء' ص 42

(11) ڈاکٹر عبادت بریلوی' اردو تنقید کا ارتقاء ص 70

(12) تاریخ ادب اردو' ص 77

(13) شفیق اورنگ آبادی' چمنستان شعراء' انجمن ترقی اردو' 1928ء ص 76

(14) ایضاً

(15) اردو تذکروں میں نکات الشعرا کی اہمیت' ایم کے' فاطمی' دانش محل' لکھنؤ 1962

(16) نکات الشعرا' مجلس ترقی اردو 1928ء' ص 76

(17) اردو تذکروں میں نکات الشعرا کی اہمیت' ص 120

(18) مجموعہ نغز مرتبہ محمود شیرانی' پنجاب یونیورسٹی' 1927ء ص لط

(19) رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، عشرت پبلشنگ ہاؤس لاہور، ص 71

(20) اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، ص 43

(21) تاریخ ادب اردو، ص 77

(22) مجموعہ نغز از حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، پنجاب یونیورسٹی، 1937ء، ص ع تا لط

(23) نکات الشعرا، مرتبہ مولانا حبیب الرحمان خاں شیروانی، ص 17

(24) ڈاکٹر سید عبداللہ، شعرائے اردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن، ص 101 - - 102

(25) ایضاً

(26) ایضاً

(27) ڈاکٹر سید عبداللہ، شعرائے اردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، ص 105

(28) مجموعہ نغز، ص لح

(29) اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری ص 41

(30) باب سوم

(31) ڈاکٹر عبادت بریلوی، اردو تنقید کا ارتقا، ص 75

(32) نقد میر، سید عبداللہ، ص 16'15 مکتبہ خیابان، لاہور 1968

(33) ڈاکٹر محی الدین قادری روح تنقید ص 46

(34) ڈاکٹر عبادت بریلوی، اردو تنقید کا ارتقاء ص 135

(35) ڈاکٹر محی الدین قادری زور، روح تنقید، ص 47

(36) اردو تنقید کا ارتقا، ص 135

(37) ڈاکٹر عندلیب شادانی، تحقیق کی روشنی میں، شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور، 1964ء، ص 22-21

(38) تحقیق کی روشنی میں ص 21

(39) کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، ص 18

(40) ایضاً″، ص 19

(41) ایضاً″، ص 21

(42) ایضاً″، ص 25

(43) ایضاً″، ص 30، 31

(44) ایضاً″

(45) ایم کے فاطمی، اردو تذکروں میں نکات الشعرا کی اہمیت، دانش محل لکھنؤ، 1962ء، ص 40

(46) ایضاً″

(47) سید عابد علی عابد، اصول انتقاد ادبیات، مجلس ترقی ادب لاہور، 1960 ص 299

(48) ایضاً″

(49) ایضاً″

(50) ایضاً″

(51) اردو تنقید کا ارتقا ص 84

(52) ایضاً″ ص 85

(53) شعرائے اردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن، مکتبہ جدید لاہور، 1952ء ص 92

(54) ایضاً″ ص 93

(55) ایضاً″ ص 94

(56) شعرائے اردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن، مکتبہ جدید لاہور، 1952ء ص 94-95

(57) ایضاً″ ص 29

(58) مقدمہ طبقات الشعرائے ہند، مولفہ کریم الدین، 1948ء

(59) ایضاً″

(60) ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، مجلس ترقی ادب لاہور، 1972ء، ص 11

(61) ایضاً"

(62) اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، ص 1

(63) اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، ص 69

(64) ایضاً"، ص 70

(65) ایضاً"، ص 70'71

(66) شعرائے اُردو کے تذکرے اورتذکرہ نگاری فن، ص 30

(67) اردو تذکروں میں نکات الشعرا کی اہمیت، ص 95

(68) اردو تنقید کا ارتقاء، ص 93

(69) شعرائے اُردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن، ص 14

(70) اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، ص 26

(71) ایضاً" 26

(72) شعرائے اُردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن، ص 19

(73) شعرائے اُردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن، ص 2

(74) اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، ص 126

(75) ایضاً"، ص 131

(76) اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، ص 141

(77) ایضاً" ص 156

باب پنجم

(1) نظم آزاد' مرتبہ آغا محمد باقر' شیخ مبارک علی' لاہور' 1947 ص 20

(2) اجلاس کی تاریخ کے بارے میں اختلاف ہے لیکن معاصر حوالے 19 اپریل 1874ء کی تاریخ پر متفق ہیں' (ضمیمہ کوہ نور لاہور' مطبوعہ سولہ مئی 1874ء میں یہی تاریخ ہے) ڈاکٹر اسلم فرخی بھی اس سے اتفاق کرتے ہیں۔ (محمد حسین آزاد حیات و تصانیف' حصہ اول حیات' انجمن ترقی اردو کراچی' 1965ء ص 233) لیکن ڈاکٹر صادق کا حوالہ جو انہوں نے اپنی تائید میں دیا ہے وہ درست نہیں ڈاکٹر صادق لیکچر کی تاریخ 9 مئی 1874ء ہی قرار دیتے ہیں دیکھئے ان کا مقالہ محمد حسین آزاد حیات اور کارنامے (انگریزی) ویسٹ پاک پبلشنگ کمپنی لاہور 1965ء ' ص 31

(3) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات و تصانیف' ص 289

(4) ایضاً" ص 232 سے 295

(5) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات و تصانیف' ص 311

(6) (ا) ڈاکٹر صادق' محمد حسین آزاد' ص 97'89 وغیرہ

(ب) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' جلد دوم' ص 719 وغیرہ

(ج) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' ص 395 - - 399

(7) ڈاکٹر محمد حسن' اردو ادب میں رومانوی تحریک' ص 25

(8) محمد حسین آزاد' حیات و کارنامے' جلد دوم' ص 719

(9) افادات مہدی' شیخ مبارک علی لاہور' طبع چہارم' 1949ء ص 213

(10) محمد حسین آزاد' ص 1

(11) جہاں بانو نقوی' محمد حسین آزاد' ادارہ ادبیات اردو' حیدر آباد' دکن' 1940ء ص 9

(12) اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات اور کارنامے' ص 9

(13) ڈاکٹر رام بابو سکسینہ' تاریخ ادب اردو' عشرت پبلشنگ لاہور' ص 492

(14) ایضاً" ص 494

(15) ڈاکٹر محمد صادق، تاریخ ادب اردو (انگریزی) 318-319

(16) ایضاً

(17) ایضاً

(18) ایضاً، ص 318

(19) تاریخ ادب اردو (انگریزی) ص 348

(20) ڈاکٹر محمد حسن، اردو ادب میں رومانوی تحریک، کاروان ادب ملتان، 1986ء ص 24-25

(21) ایضاً ص 25

(22) ڈاکٹر عبادت بریلوی، اردو تنقید کا ارتقا، انجمن ترقی اردو کراچی، 1961ء

(23) ایضاً ص 199

(24) اردو تنقید کا ارتقا، ص 200

(25) اردو تنقید پر ایک نظر، 45

(26) ممتاز حسین، اردو تنقید کا نظریاتی ارتقا، بہترین ادب 1947ء، مکتبہ اردو، لاہور، 1948ء، ص 73

(27) اشارات تنقید، ڈاکٹر سید عبداللہ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، 1986ء ص 147

(28) ایضاً

(29) ایک اور مورخ جنھوں نے اس تناظر کو درست کرنے کی کوشش کی ہے۔ محمد احاق شمس ہیں۔ دیکھئے، شبلی کا تنقیدی شعور، از محمد احاق شمس، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، 1970ء، ص 112

(30) اردو ادب کی تحریکیں، ص 399

(31) ایضاً ص 372

(32) ڈاکٹر اسلم فرخی، محمد حسین آزاد، حصہ اول، ص 234

(33) ڈاکٹر محمد صادق، آزاد حیات اور کارنامے۔

(34) تاریخ ادب اردو (انگریزی) ص 343 - 330

(35) اردو ادب کی تحریکیں، ص 438

(36) اردو ادب کی تحریکیں، ص 439

(37) اردو تنقید پر ایک نظر، ص 11

(38) نظم آزاد، (بار دہم) شیخ مبارک علی، لاہور، 1947ء، ص 13

(39) آب حیات، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، 1985ء، ص 60

(40) نظم آزاد، ص 11

(41) ایضاً" ص 19

(42) ڈاکٹر حسن اختر، تنقیدی نظریے، ص 21

(43) نظم آزاد، 15

(44) ایضاً"، ص 15

(45) ایضاً"، ص 10

(46) نظم آزاد، ص 11

(47) مقدمہ شعر و شاعری مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، مکتبہ جدید لاہور، ص 150

(48) نظم آزاد، ص 11

(49) ایضاً"، ص 14

(50) ایضاً"، ص 14

(51) نظم آزاد، ص 14

(52) آب حیات، ص 60

(53) آب حیات، ص 60

(54) نظم آزاد، ص 11

(55) ایضاً"، ص 11

(56) نظم آزاد، ص 12

(57) ڈاکٹر حسن اختر، تنقیدی نظریے، ص 80-90

(58) نظم آزاد، ص 16

(59) محمد حسین آزاد، ڈاکٹر اسلم فرخی، جلد اول ص 195

(60) ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، تاریخ یونیورسٹی اورینٹل کالج، 1962ء، ص 400

(61) مرحوم انجمن پنجاب، آغاز محمد باقر، اورینٹل کالج میگزین، مقالات منتخبہ ص 22

(62) محمد حسین آزاد، ڈاکٹر اسلم فرخی، جلد اول، ص 151

(63) ایضاً" ص 192

(64) نظم آزاد، ص 18

(65) نظم آزاد، ص 18

(66) ایضاً" ص 18

(67) نظم آزاد، ص 19

(68) نظم آزاد، ص 23

(69) ایضاً" ص 24

(70) مقدمہ شعر و شاعری 140 - 150

(71) محمد حسین آزاد، جلد دوم، ص 604

(72) محمد حسین آزاد، انگریزی، ص 65

(73) تاریخ ادب اردو (انگریزی) ص 377

(74) محمد حسین آزاد، جلد اول، ص 295

(75) اس ضمن میں پروفیسر عارف محمود کا یہ خیال درست نہیں کہ ڈاکٹر لائٹنر نے اس مشاعرے کی بنیاد رکھی جیسا کہ انہوں نے "تحقیق نامہ" مجلہ گورنمنٹ کالج لاہور، شمارہ (1991-92ء) ص 35 پر لکھا ہے۔

(76) محمد حسین آزاد' جلد اول ص 238

(77) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' جلد اول' ص 239

(78) اردو ادب کی تحریکیں ص 372

(79) شرر کے تاریخی ناول' ڈاکٹر ممتاز منگلوری' مکتبہ خیابان لاہور' 1978، ص ر۔

(80) مضامین شرر جلد ہفتم سید مبارک علی شاہ' لاہور نظم و ڈرامہ ص 19

(81) شرر کے تاریخی ناول' ص "ر"

(82) شرر کے تاریخی ناول ص ر

(83) ایضاً"

(84) اردو ادب کی تحریکیں' ص 440

(85) ایضاً"، ص 441

(86) مضامین شرر' جلد ہفتم' نظم و ڈرامہ' سید مبارک علی شاہ لاہور ص 128

(87) ایضاً"، ص 130

(88) ایضاً"، ص 132

(89) ایضاً"، ص 133

(90) شرر کے تاریخی ناول' ص 45

(91) مضامین شرر' جلد چہارم' ادب و تحقیق کے مسائل' ص 162

(92) مضامین شرر' جلد ہفتم' نظم اور ڈرامہ' ص 19

(93) ایضاً"، ص 44

(94) ایضاً"، ص 44

(95) ایضاً"، ص 21

(96) ایضاً"، ص 66

(97) ایضاً"، ص 100

(98) مضامین شرر، جلد چہارم ص 33

(99) تاریخ ادب اردو، ص 662

(100) تنقیدی اشارے، ص 175

(101) ایضاً

(102) شبلی کی حیات معاشقہ، ڈاکٹر وحید قریشی، مکتبہ جدید لاہور، 1950ء

(103) شبلی کی رنگین داستان، محمد امین زبیری

(104) سید شہاب الدین دسنوی، شبلی معاندانہ تنقید کی روشنی میں، انجمن ترقی اردو ہند، 1987ء، ص 21

(105) اشارات تنقید، ص 176

(106) شعرالعجم، حصہ چہارم، کتب خانہ انجمن حمایت اسلام لاہور، طبع اول، ص 1

(107) اردو تنقید پر ایک نظر، ص 120

(108) تنقیدی اشارے، ص 175

(109) شعرالعجم، حصہ چہارم، ص 6

(110) شعرالعجم، حصہ اول، ص 8

(111) ایضاً، ص 9

(112) ایضاً، ص 9

(113) ایضاً، ص 9

(114) شعرالعجم، حصہ اول، ص 10

(115) ایضاً، ص 10

(116) شعرالعجم، حصہ اول، ص 11

(117) ایضاً، ص 12

(118) ایضاً، ص 12

(119) ایضاً'' ، ص 13

(120) شعرالعجم ، حصہ اول ص 14

(121) ایضاً'' ، ص 14

(122) شعرالعجم ، حصہ چہارم ، ص 1 – 2

(123) اردو تنقید پر ایک نظر ، ص 113 - - 114

(124) مہدی افادی ' افادات مہدی ' ص 275

(125) شبلی کا تنقیدی شعور ' محمد اسحاق شمس اردو اکیڈمی سندھ کراچی ' 1970ء ص 271

(126) اردو تنقید پر ایک نظر ' ص 112

(127) تنقیدی اشارے ' ص 196

(128) تنقید شعرالعجم ' مجلس ترقی ادب لاہور۔

(129) شعرالعجم ' حصہ چہارم ، ص 3

(130) شعرالعجم ' حصہ چہارم ، ص 4

(131) ایضاً'' ، ص 5

(132) شعرالعجم ' حصہ چہارم ، ص 6

(133) ایضاً'' ، ص 6

(134) ایضاً'' ، ص 10

(135) ایضاً'' ، ص 8

(136) شعرالعجم ' حصہ چہارم ، ص 11

(137) ایضاً'' ، ص 11

(138) ایضاً'' ، ص 11

(139) ایضاً'' ، ص 11

(140) شعرالعجم ' حصہ چہارم ، ص 30

(141) موزانہ انیس و دبیر، مرتبہ سید عابد علی عابد، مجلس ترقی ادب، لاہور، جزو اول "موازنہ انیس و دبیر کے بارے میں" ص 3 - - 59

باب ششم

(1) تفصیل کے لئے باب پنجم، حصہ اول

(2) ایضاً" حصہ سوم

(3) مقالات عبدالقادر، مرتبہ محمد حنیف شاہد، مجلس ترقی ادب لاہور، 1986ء ص 5'6

(4) ایضاً"، ص 3

(5) ایضاً"، ص 4

(6) اردو ادب کی تحریکیں، ص 441

(7) اردو تنقید کا ارتقاء، ص 317

(8) ایضاً"، ص 316

(9) ماہنامہ اوراق نو، عبدالقادر نمبر ص 30

(10) ادب و فن، ص 203

(11) ایضاً"، ص 204

(12) اردو تنقید کا ارتقا، ص 316

(13) ایضاً"، ص 317

(14) اردو تنقید کا ارتقا، ص 316

(15) مقالات عبدالقادر، ص 199

(16) مقالات عبدالقادر، ص 6

(17) مقالات عبدالقادر، ص 6

(18) ایضاً" ص 7

(19) مقالات عبدالقادر، ص 7

(20) ایضاً"

(21) ایضاً"

(22) ایضاً

(23) ایضاً

(24) بانگ درا، دیباچہ، ص 13

(25) مقالات عبدالقادر، ص 85

(26) ایضاً، ص 217

(27) ایضاً، ص 281

(28) ایضاً، ص 321

(29) ایضاً، ص 345

(30) افادات مہدی، مرتبہ مہدی بیگم، شیخ مبارک علی، لاہور، طبع چہارم، 1949ء

(31) افادات مہدی، ص 141

(32) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 55

(33) افادات مہدی، ص 142

(34) افادات مہدی، ص 29

(35) افادات مہدی، ص 40

(36) ایضاً

(37) تنقیدی اشارے، ص 180

(38) افادات مہدی، ص 275

(39) ایضاً

(40) افادات مہدی، ص 300

(41) اشارات تنقید، ص 180

(42) افادات مہدی، ص 84

(43) افادات مہدی، ص 96

(44) افادات مہدی، ص 239

(45) افادات مہدی، ص 18

(46) افادات مہدی، ص 19

(47) افادات مہدی، ص 19

(48) افادات مہدی، ص 24

(49) افادات مہدی، ص 204

(50) افادات مہدی، ص 205

(51) افادات مہدی، ص 268

(52) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 75

(53) ایضاً

(54) ڈاکٹر سید عبداللہ، اشارات تنقید، ص 179

(55) ڈاکٹر محمد حسن، اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 75

(56) اردو تنقید پر ایک نظر، ص 140

(57) ایضاً، ص 140

(58) محاسن کلام غالب، الکتاب، کراچی، 1965ء، ص 4

(59) تنقیدی اشارے، ص 179

(60) ایضاً

(61) محاسن کلام غالب، ص 5

(62) ایضاً ص 5

(63) اردو تنقید پر ایک نظر، ص 141

(64) ایضاً

(65) ایضاً

(66) ایضاً

(67) اردو تنقید کا ارتقاء، ص 321

(68) تنقیدی اشارے، ص 179

(69) محاسن کلام غالب ص 5

(70) ایضاً ص 1

(71) اردو ادب کی تحریکیں ص 476

(72) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 75

(73) اردو تنقید کا ارتقاء ص 325

(74) محاسن کلام غالب، ص 1

(75) ایضاً ص 2

(76) ایضاً

(77) ایضاً ص 25

(78) اردو تنقید پر ایک نظر، ص 143

(79) محاسن کلام غالب، ص 23

(80) ایضاً

(81) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 77

(82) تاریخ ادب اردو (انگریزی) ص 594

(83) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 96

(84) محاسن کلام غالب، ص 1

(85) ایضاً

(86) ایضاً، ص 2

(87) ایضاً ص 3

(88) ایضاً

(89) ایضاً

(90) ایضاً، ص 11

(91) ایضاً، ص 12

(92) ایضاً، ص 13

(93) ایضاً، ص 19

(94) ایضاً، ص 19

(95) ایضاً، ص 29

(96) ایضاً، ص 47

(97) ایضاً، ص 88

(98) ایضاً، ص 88

(99) ایضاً، ص 88

(100) ایضاً، ص 89

(101) شعرالعجم حصہ چہارم، ص 8

(102) تنقیدی اشارے، ص 179

(103) اردو تنقید کا ارتقاء، ص 321

(104) تنقیدی اشارے، ص 179

(105) تنقیدی اشارے، ص 179

(106) نیاز فتح پوری، شخصیت اور فن، ص 1

(107) ایضاً

(108) نگارستان، نیاز فتح پوری، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، 1985ء، ص 22

(109) انتقادیات، حصہ اول، مکتبہ معین الادب لاہور، ص 202

(110) ایضاً" ص 201 - 205

(111) نگارستان، ص 21

(112) انتقادیات، حصہ اول، ص 58

(113) ایضاً"

(114) گیتان جلی، اردو ترجمہ (عرض نغمہ) نیاز فتح پوری، مقدمہ، آزاد بکڈپو، دہلی، ص 21

(115) اردو تنقید کا ارتقاء، ص 356

(116) اردو ادب کی تحریکیں، ص 455

(117) نیاز فتح پوری، فن اور شخصیت، ص 212

(118) اشارات تنقید، ص 197

(119) ایضاً"، ص 198

(120) ایضاً"، ص 199

(121) ایضاً"، ص 198

(122) ایضاً"

(123) انتقادیات، ص 257'20?

(124) اشارات تنقید، ص 198

(125) نیاز فتح پوری، شخصیت اور فن، ص 212

(126) انتقادیات، حصہ اول، نیاز فتح پوری، ص 23

(127) ایضاً"، ص 146

(128) ایضاً"، ص 200

(129) ایضاً"، ص 327

(130) اشارات تنقید، ص 199

(131) نیاز فتح پوری، شخصیت اور فن، ص 176

(132) انتقادیات حصہ دوم' نگار بک ایجنسی لکھنؤ' ص 265

(133) ایضاً" ص 286

(134) انتقادیات حصہ دوم' نگار بک ایجنسی لکھنؤ' ص 265

(135) ایضاً" ' ص 267

(136) ایضاً"

(137) ایضاً"

(138) ایضاً" ص 267

(139) ایضاً"

(140) ایضاً" ص 269

(141) نگارستان' نیاز فتح پوری' اردو اکیڈمی سندھ کراچی' 1985ء' ص 21

(142) انتقادیات' حصہ اول' مکتبہ معین الادب لاہور' ص 29

(143) نگارستان' ص 22

(144) انتقادیات' احسن برادرز لاہور' ص 86

(145) انتقادیات' حصہ اول ص 329

(146) ایضاً" ص 330

(147) نگارستان' افسانہ ستی' ص 205

(148) انتقادیات حصہ دوم' ص 273

(149) ایضاً"

(150) گیتان جلی' مقدمہ' 21

(151) انتقادیات' حصہ اول' ص 50

(152) ایضاً" ص 122

(153) ایضاً" ص 86

(154) ایضاً" ص 88

(155) تصورات اقبال (صریر خامہ حصہ اول) صلاح الدین احمد' المقبول پبلیکیشنز' لاہور' 1969ء' ص 1

(156) ایضاً"

(157) محمد حسین آزاد' (صریر خامہ حصہ سوم) صلاح الدین احمد' المقبول پبلیکیشنز لاہور' ص ی۔

(158) ایضاً"

(159) تصورات اقبال' ص 12 - - 17

(160) محمد حسین آزاد' ص ی۔

(161) ایضاً" ص ح۔

(162) ایضاً" ص ط

(163) اردو کا افسانوی ادب' (صریر خامہ حصہ دوم) مولانا صلاح الدین احمد' المقبول پبلیکیشنز' لاہور 1969ء' ص ث۔

(164) اردو ادب کی تحریکیں' ص 6

(165) صریر خامہ' حصہ اول' دوم و سوم' المقبول پبلیکیشنز لاہور۔ جلد اول میں اقبال کے فلسفہ شاعری کے متعلق مضامین اور خطبات ہیں جس کا نام "تصورات اقبال" ہے جلد دوم کا نام "اردو کا افسانوی ادب" ہے اور اس میں افسانہ اور ناول سے متعلق مضامین ہیں۔ جلد سوم کا نام "محمد حسین آزاد" ہے۔

(166) ارد ادب کی تحریکیں

(167) محمد حسین آزاد' (صریر خامہ حصہ سوم) ص 51

(168) محمد حسین آزاد' (صریر خامہ حصہ سوم) ص 52

(169) محمد حسین آزاد' ص 52

(170) ایضاً" ص 53'53

(171) ایضاً" ص 53

(172) ایضاً"

(173) ایضاً" ص 54

(174) ایضاً" ص 52

(175) ایضاً" ص 54

(176) اردو کا افسانوی ادب' ص 389 (صریر خامہ حصہ دوم)

(177) ایضاً" ص 387'388

(178) ہمارا مختصر افسانہ' ادبی دنیا' 1943ء

(179) اردو کا افسانوی ادب' ص 107

(180) اردو ادب کی تحریکیں۔ ڈاکٹر انور سدید' ص 561

(181) اردو کا افسانوی ادب' ص 108

(182) اردو کا افسانوی ادب' ص 108

(183) اردو کا افسانوی ادب' ص 289

(184) اردو کا افسانوی ادب' ص خ۔

(185) اردو ادب کی تحریکیں' ص 609

(186) تصورات اقبال' ص 11

(187) ایضاً"، ص 214

(188) محمد حسین آزاد' ص 33

(189) ایضاً" ص 62

(190) محمد حسین آزاد' ڈاکٹر محمد صادق' ص 26

(191) محمد حسین آزاد' صلاح الدین احمد' ص 166

(192) ایضاً'' ص 166

(193) ایضاً'' ص 166

(194) اردو کا افسانوی ادب' ص 162

(195) ایضاً'' ص 35

(196) ایضاً'' ص 36

(197) ایضاً'' ص 17

(198) ایضاً'' ص ز

(199) ایضاً'' ص ب

(200) ایضاً'' ص ت ص

(201) ایضاً'' ص ث

(202) ایضاً'' ص ت

(203) اردو ادب کی تحریکیں' ص 560 - - 561

(204) اردو کا افسانوی ادب' ص ث' خ۔

باب ہفتم

(1) ادب اور زندگی' مجنوں گورکھپوری' مکتبہ دانیال کراچی' 1985ء' ص 22

(2) ایضاً'' ص 24

(3) ایضاً'' ص 25

(4) ادب اور زندگی' ص 25

(5) ارمغان مجنوں' مرتبہ صہبا لکھنوی و شبنم رومانی' مجنوں اکیڈمی' کراچی 1980ء ص 62

(6) ایضاً'' ص 63

(7) 1978ء میں لکھا گیا۔

(8) ارمغان مجنوں، ص 63

(9) تنقیدی اشارے، ص 203

(10) ایضاً"، ص 219 - - 220

(11) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 77

(12) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 78

(13) اردو تنقید کا ارتقاء، ص [illegible]

(14) ایضاً"، ص 375

(15) ایضاً"، ص 381

(16) ایضاً"، ص 382

(17) اردو ادب کی تحریکیں، ص 477

(18) ارمغان مجنوں، ص 80 - - 110

(19) ایضاً"، 109 - - 117

(20) ایضاً"

(21) ایضاً"، ص 249

(22) اردو تنقید پر ایک نظر، ص 251 - - 261

(23) ایضاً"، ص 247

(24) ایضاً"، 257

(25) ایضاً"، ص 258

(26) ایضاً"، ص 259

(27) ایضاً"

(28) ایضاً"، ص 261

(29) ارمغان مجنوں، ص 208

(30) ادب اور زندگی، ص 140

(31) ایضاً" 30 - - 32

(32) ایضاً" ص 32

(33) ایضاً"، ص 42

(34) ایضاً"، ص 44

(35) ایضاً"، ص 54

(36) ایضاً"، ص 79

(37) ایضاً"، ص 214

(38) ارمغان مجنوں، ص 109

(39) ادب اور زندگی، ص 2

(40) ایضاً"، ص 27

(41) ایضاً"، ص 27

(42) تاریخ جمالیات، مجنوں گورکھپوری، مکتبہ عزم و عمل، کراچی، 1966ء، ص 51

(43) ارمغان مجنوں، ص 80

(44) ایضاً"، ص 82

(45) ایضاً"، ص 84

(46) ارمغان مجنوں، ص 84

(47) ایضاً"، ص 85

(48) ایضاً"، ص 84

(49) ایضاً"، ص 86

(50) ایضاً"، ص 87

(51) ایضاً"، ص 88

(52) ایضا"، ص 89

(53) ایضا"، ص 90

(54) ایضا"

(55) ادب اور زندگی، ص 55

(56) ایضا"

(57) ایضا"، ص 56

(58) ادب اور زندگی، ص 131 - - 132

(59) ایضا"، ص 255

(60) ایضا"، ص 259

(61) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 78

(62) تنقیدی حاشیے، ص 100

(63) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 79

(64) نقوش و افکار، صفیہ اکیڈمی، کراچی، 1966ء، 135

(65) ایضا"، ص 152

(66) ایضا"، ص 157

(67) نقوش و افکار، ص 159

(68) ایضا"، ص 163

(69) فراق گورکھپور میں پیدا ہوئے۔ (فراق صاحب جلد اوّل، مشتاق نقوی، لکھنؤ، 1984ء، ص 285) مجنون پلدہ عرف ملکی جوت، ضلع بستی میں پیدا ہوئے۔ لیکن گورکھپور میں تعلیم، رہائش اور ملازمت کی وجہ سے گورکھپوری کہلائے۔ (ادب اور زندگی ص 15)

(70) فراق شاعر اور شخص، مرتبہ شمیم حنفی، بک ٹریڈرز لاہور 1983ء ص 215، رگھوپتی از مجنون

(71) اردو کی عشقیہ شاعری، فراق گورکھپوری، مکتبہ عزم و عمل، کراچی، 1966ء، ص

119'118'142

(72) فراق شاعر اور شخص، ص 225

(73) فراق صاحب، ص 30

(74) ایضاً" ص 275

(75) ایضاً" ص 229

(76) ایضاً" ص 126

(77) ایضاً" ص 125

(78) ایضاً" ص 124

(79) ایضاً" ص 102

(80) ایضاً" ص 150

(81) ادب اور زندگی، ص 27

(82) فراق شاعر اور شخص، ص 238

(83) ایضاً" ص 249

(84) ایضاً" ص 250

(85) ایضاً" ص 47

(86) ایضاً" ص 221

(87) ایضاً" 249'248

(88) ایضاً" ص 223

(89) اردو کی عشقیہ شاعری، ص 8

(90) ایضاً"

(91) اردو کی عشقیہ شاعری، ص 9

(92) حاشیے، فراق گورکھپوری، سنگم پبلشنگ ہاؤس آلہ آباد، ص 79

(93) اندازے' فراق گورکھپوری' ادارہ فروغ اردو' لاہور' 1968ء' ص 174

(94) ایضاً" ص 70

(95) ایضاً" ص 79

(96) ایضاً" ص 148

(97) حاشیے' ص 108

(98) دیوان غالب مرتبہ مالک رام' آزاد کتاب گھر دہلی' صدی ایڈیشن' ص 164

(99) حاشیے' ص 119

(100) دیوان غالب' صدی ایڈیشن مرتبہ مالک رام' ص 181

(101) اندازے' ص 320

(102) دیوان غالب' صدی ایڈیشن مرتبہ مالک رام' ص 122

(103) فراق' شاعر اور شخص' ص 174

(104) اندازے' ص 12

(105) ایضاً"

(106) ایضاً"

(107) اردو تنقید کا ارتقاء ص 370

(108) ایضاً"

(109) اردو ادب کی تحریکیں' ص 478

(110) اردو ادب کی تنقیدی تاریخ' سید احتشام حسین' مکتبہ خلیل لاہور' 1989ء ص 23

(111) ایضاً" ص 321

(112) فراق' شاعر اور شخص' ص 182

(113) ایضاً"

(114) ایضاً" ص 187

(115) اردو تنقید پر ایک نظر، ص 352

(116) ایضاً

(117) ایضاً

(118) ایضاً، ص 354

(119) اردو تنقید پر ایک نظر، ص 353

(120) فراق شاعر اور شخص، ص 157

(121) اندازے، ص 144

(122) ایضاً، ص 190

(123) ایضاً، ص 196

(124) ایضاً، ص 240

(125) ایضاً، ص 241

(126) ایضاً، ص 242

(127) اردو تنقید پر ایک نظر، ص 357 سے 364

(128) اندازے ص، 148

(129) ایضاً، ص 282

(130) ایضاً، ص 280

(131) فراق شاعر اور شخص، ص 182

(132) ایضاً

(133) ایضاً، ص 185

(134) ایضاً، ص 187

(135) ایضاً، ص 155

(136) ایضاً، ص 172

(137) ایضاً" ص 42

(138) ایضاً" ص 174'43

(139) اردو تنقید پر ایک نظر' ص 363

(140) اندازے' ص 17

(141) ایضاً"

(142) ایضاً" ص 67

(143) ایضاً" ص 17

(144) ایضاً" ص 27

(145) ایضاً" ص 79

(146) ایضاً" ص 79

(147) فراق شاعر اور شخص' ص 45

(148) فراق صاحب' 276

(149) فراق' شاعر اور شخص' ص 43

(150) ایضاً"

(151) حاشیے' ص 37

(152) ایضاً" ص 42

(153) حاشیے' ص 50

(154) ایضاً" ص 50

(155) ایضاً" ص 55

(156) حاشیے' ص 57'56

(157) ایضاً" ص 56

(158) ایضاً" ص 56

(159) حاشیے' ص 56

(160) اردو کی عشقیہ شاعری' فارق گورکھپوری' مکتبہ عزم و عمل' کراچی 1966ء ص 63

(161) ایضاً"

(162) اردو کی عشقیہ شاعری' ص 101

(163) ایضاً" ' ص 146

(164) اردو کی عشقیہ شاعری' ص 30

(165) ایضاً" ' ص 11

(166) ایضاً" ' ص 22

(167) ایضاً" ' ص 106

(168) ایضاً" ' ص 109

(169) ایضاً" ' ص 152

(170) تنقیدی اشارے' ص 202

(171) اردو تنقید کا ارتقاء' ص 292 - 293

(172) اردو ادب کی تنقیدی تاریخ' ص 212

(173) ایضاً" ' ص 215

(174) اردو ادب کی تنقیدی تاریخ' ص 215-216

(175) مثنوی بحرالمحبت' مولفہ شیخ مصحفی' تصحیح و حاشیہ و اضافہ' مقدمہ و تبصرہ و فرہنگ از عبدالماجد بی اے' طبع ثانی' مطبع معارف' اعظم گڑھ' 1346ھ - 1917ء

(176) اقبالیات ماجد' مولانا عبدالماجد دریا بادی' اقبال اکیڈی' مدینہ مینشن حیدر آباد انڈیا 1979ء

(177) آپ بیتی' مولانا عبدالماجد دریا بادی' مجلس نشریات اسلام کراچی 1979' ص 78-83

(178) ایضاً" ' ص 119

(179) ایضا''، ص 130

(180) ایضا''، ص 130

(181) ایضا''، ص 136

(182) ایضا''، ص 137

(183) ایضا''، ص 377

(184) ایضا''

(185) ایضا''، ص 245

(186) ایضا''، ص 247'246

(187) ایضا''

(188) ایضا''، ص 245

(189) ایضا''، ص 248

(190) ایضا''، ص 205

(191) ایضا''، ص 293'293

(192) ایضا''، ص 276

(193) ایضا''، ص 278

(194) ایضا''، ص 278

(195) ایضا''، ص 276

(196) ایضا''، ص 205 - 228

(197) اردو تنقید کا ارتقا، ص 293

(198) ایضا''، ص 293

(199) تنقیدی اشارے، ص 202

(200) مقالات ماجد، ص 132

(201) آپ بیتی' ص 284

(202) مثنوی بحرالمحبت' ص 5

(203) ایضاً'' ص 3

(204) اقبالیات ماجد' ص 25

(205) ایضاً'' ص 55

(206) ایضاً'' ص 100

(207) ایضاً'' ص 110 - 111

(208) ایضاً'' ص 47 - 48

(209) ایضاً'' ص 15 - 13

(210) اردو تنقید کا ارتقاء' 295

(211) تنقیدی اشارے' ص 200

(212) تنقیدی اشارے' ص 200

(213) مقالات ماجد' ص 155

(214) اردو ادب کی تنقیدی تاریخ ص 218

باب ہشتم

(1) ڈاکٹر سید عبداللہ، ادب و فن (ایک صدی کی تحریکیں)، مغربی پاکستان اکیڈمی، لاہور، 1987ء، ص 204

(2) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 126

(3) اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص 125

(4) سجاد ظہیر، روشنائی، مکتبہ دانیال کراچی، 1976ء، ص 89'88

(5) ایضاً" ص 9

(6) ڈاکٹر عنوان چشتی، جدیدیت، تخلیق مرکز لاہور

(7) ڈاکٹر جمیل جالبی، فنی تنقید، ص 72'13

(8) تنقیدی اشارے، ص 204

(9) مقدمہ شعر و شاعری، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص 210

(10) ایضاً" ص 211

(11) نیاز فتح پوری، نگارستان، ص 22

(12) نیاز فتح پوری، انتقادیات حصہ اول، 329

کتابیات (اردو)

1- آزاد، ابوالکلام	تذکرہ	لاہور، مکتبہ جدید	فروری 1960
2- " "	صبح امید	لاہور، ظفر برادرز	
3- " "	غبار خاطر	لاہور، میری لائبریری	
4- " "	مضامین البلاغ مرتبہ محمود الحسن صدیقی	مکتبہ احرار، لاہور	
5- " "	مکالات ابوالکلام	لاہور، مکتبہ احباب	
6- آزاد، محمد حسین	آب حیات	لاہور، شیخ مبارک علی	فروری 1950ء
7- "	نظم آزاد، مرتبہ	لاہور، آغا باقر	
8- " "	سخندان فارس		
9- " "	مقالات آزاد	لاہور، مجلس ترقی ادب	فروری 1966ء
10- " "	مکاتیب آزاد	لاہور، مجلس ترقی ادب	نومبر 1966ء
11- " "	نیرنگ خیال	لاہور، آغا محمد باقر	
12- " "	قصص ہند	لاہور، انجمن حمایت اسلام	1966ء
13- آغا شاعر قزلباش	خمارستان	دہلی، حالی پبلشنگ ہاؤس	نومبر 1967
14- آل احمد سرور	ادب اور نظریہ	ادارہ فروغ اردو لاہور	1954ء
15- " "	تنقید کیا ہے	کراچی، اردو اکیڈمی	
16- " "	نئے اور پرانے چراغ	کراچی اردو اکیڈمی	اکتوبر 1951ء
17- ابن خلدون	مقدمہ ابن خلدون مترجمہ سعد حسین خان یوسفی	کراچی	
18- ابوالخیر کشفی	اردو شاعری کا سیاسی	کراچی، ادبی پبلشرز	اکتوبر 1976ء

		اور تاریخی پس منظر		
19-	ابواللیث صدیقی ڈاکٹر	تجربے اور روایات	کراچی اردو اکیڈمی سندھ	1959ء
20-	ابواللیث صدیقی ڈاکٹر	لکھنؤ کا دبستان شاعری	کراچی اردو اکیڈمی سندھ	1967ء
21-	" "	نظیر اکبر آبادی اور		
		اس کا عہد		
22-	احتشام حسین سید	اعتبار نظر	لکھنؤ کتاب پبلشرز	1965ء
23-	" "	تنقید اور عملی تنقید	دہلی آزاد کتاب گھر	1952ء
24-	" "	تنقیدی جائزے	لکھنؤ احباب پبلشرز	1953ء
25-	" "	تنقیدی نظریات	لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس	
26-	" "	اردو ادب کی تنقیدی	لاہور مکتبہ خلیل	1989ء
		تاریخ		
27-	احتشام حسین سید	ذوق ادب اور شعور	لکھنؤ ادارہ فروغ اردو	1955ء
28-	" "	روایت اور بغاوت	لکھنؤ	1956ء
29-	" "	عکس اور آئینے	لکھنؤ ادارہ فروغ اردو	1963ء
30-	احسان دانش	جہان دانش	لاہور مکتبہ دانش	1972ء
31-	احسن مارہروی	تاریخ نثر اردو	علی گڑھ	1930ء
32-	" "	کلیات ولی	اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو	1967ء
33-	احمد فاروقی خواجہ	کلاسیکی ادب	دہلی آزاد کتاب گھر	1953ء
34-	اختر انصاری اکبر آبادی	افادی ادب	دہلی حالی پبلشنگ ہاؤس	1946ء
35-	اختر اورینوی	تحقیق و تنقید	پٹنہ، شاد بکڈپو	
36-	اختر تلہری	تنقیدی شعور	لکھنؤ، کتاب نگر	
37-	ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری	ادب اور انقلاب	بمبئی، نیشنل ہاؤس	

-38 " "	روشن مینار	کراچی، اردو اکیڈمی	
-39 اختر شیرانی	شہرود	لاہور نیر منزل	
-40 اسلوب احمد انصاری	ادب اور تنقید	الہ آباد، سنگم پبلشرز	1968ء
-41 اعجاز حسین سید ڈاکٹر	مختصر تاریخ ادب اردو	کراچی، اردو اکیڈمی	1956ء
-42 احمد بختیار اشرف، ڈاکٹر۔ ادب اور سماجی عمل		ملتان مکتبہ کارواں	1978ء
-43 " "	آغا حشر اور ان کے ڈرامے	لاہور، مکتبہ میری لائبریری	1965ء
-44 " "	کچھ نئے اور پرانے شاعر	لاہور، سنگ میل پبلیشرز	1989ء
-45 احمد بختیار اشرف، ڈاکٹر۔ کچھ نئے اور پرانے افسانہ نویس۔ لاہور سنگ میل پبلیشرز، 1988ء			
-46 افضل حق چوہدری	زندگی	لاہور قومی کتب خانہ	1975ء
-47 " "	محبوب خدا	لاہور قومی کتب خانہ	
-48 " "	شعور	لاہور قومی کتب خانہ	
-49 افتخار احمد صدیقی	کلیات حالی مرتبہ	لاہور مجلس ترقی ادب	1968ء
-50 " "	عروج اقبال	لاہور بزم اقبال	1987
-51 اقبال محمد ڈاکٹر	کلیات اقبال	لاہور شیخ غلام علی اینڈ سنز	1973ء
-52 " "	تشکیل جدید الہیات اسلامیہ	لاہور بزم اقبال	1958ء
-53 " "	حرف اقبال مرتبہ لطیف احمد شیروانی	لاہور المینار اکیڈمی	1947ء
-54 " "	خطبات اقبال مرتبہ رضیہ فرحت بانو	دہلی حالی پبلشنگ ہاؤس	1946ء
-55 " "	شذرات فکر اقبال مرتبہ ڈاکٹر جاوید اقبال	لاہور مجلس ترقی ادب	1973ء
-56 " "	مقالات اقبال مرتبہ	لاہور	1963ء

عبدالواحد

57- " " مکاتیب اقبال، بنام گرامی — کراچی اقبال اکیڈمی — 1969ء

58- " " مکتوبات اقبال مرتبہ — کراچی اقبال اکیڈمی — 1957ء

نذیر نیازی

59- اختر ڈاکٹر حسن — تنقیدی نظریے — لاہور جدید بکڈپو — 1967ء

60- " " دائرہ معارف اقبال — لاہور — 1975ء

61- الطاف حسین حالی — حیات جاوید — لاہور اکیڈمی پنجاب — 1957ء

62- " " کلیات حالی مرتبہ — لاہور مجلس ترقی ادب — 1968ء

63- " " مقالات حالی مرتبہ — لاہور عشرت پبلشنگ ہاؤس

64- " " مقالات حالی مرتبہ — اورنگ اباد، انجمن ترقی — 1934ء

مولوی عبدالحق — اردو

65- الطاف مشہدی — شاخ گل — لاہور دین محمد اینڈ سنز

66- انشاء اللہ خاں انشا — دریائے لطافت — اورنگ آباد انجمن ترقی اردو 1935ء

67- " " رانی کیتکی کی کہانی — کراچی انجمن ترقی اردو — 1955ء

68- ایم۔کے۔فاطمی — تذکرہ میر — لکھنؤ دانش محل — 1962ء

69- انور سدید، ڈاکٹر — اردو کی تحریکیں، — انجمن ترقی اردو کراچی — 1985

70- ضیاء الدین احمد برنی مرتب تذکرہ ذکاء اللہ دہلوی — کراچی تعلیمی مرکز

71- برجموہن دتاریہ کیفی — کیفیہ — لاہور مکتبہ معین الادب

72- بجنوری، ڈاکٹر عبدالرحمان۔ محاسن کلام غالب — کراچی الکتاب 1965ء

73- بجنوری، ڈاکٹر عبدالرحمان۔ باقیات بجنوری — کراچی الکتاب 1965ء

74- پیام شاہجہاں پوری — جنوبی ہند میں اردو — لاہور عشرت پبلشنگ ہاؤس

75- تمنا اورنگ آبادی — گل عجائب — اورنگ آباد انجمن ترقی اردو 1936ء

76- جہاں بانو نقوی	محمد حسین آزاد	حیدر آباد دکن ادارہ ادبیات اردو	1940ء
77- جوش ملیح آبادی	جنون و حکمت	دہلی کلیم بکڈپو	1937ء
78- " "	رامش و رنگ	بمبئی قومی دار الاشاعت	1945ء
79- " "	نقش و نگار	بمبئی قومی ار الاشاعت	1945ء
80- جمیل جالبی ڈاکٹر	ارسطو سے ایلیٹ تک	لاہور نیشنل بک فاؤنڈیشن	1975ء
81- " "	تاریخ ادب اردو	لاہور مجلس ترقی ادب	1975ء
82- " "	تنقید اور تجزیہ	کراچی مشتاق بکڈپو	1967ء
83- " "	نئی تنقید	رائل بک کمپنی کراچی	1985ء
84- جیلانی کامران	تنقید کا نیا پس منظر	لاہور مکتبہ جدید	1964ء
85- حامد حسن قادری	داستان تاریخ اردو	کراچی اردو اکیڈمی	1966ء
86- حامد اللہ افسر	تنقیدی اصول اور نظریے	لاہور کوہ نور پبلشرز	1964ء
87- حفیظ جالندھری	تلخابہ شیریں	لاہور مجلس ترقی ادب	1946ء
88- " "	نغمہ زار	لاہور القرآن	1947ء
89- " "	شاہنامہ اسلام	لاہور	
90- حسن اختر ڈاکٹر	تنقیدی نظریے	لاہور۔ مکتبہ میری لائبریری	1981
91- " "	تاریخ ادب اردو	لاہور۔ آئیڈیل بکڈپو	
92- " "	اردو میں ایہام گوئی کی تحریک		
93- حسن عسکری	انسان اور آدمی		
94- " "	ستارہ اور بادبان		
95- " "	وقت کی راگنی		
96- خلیق احمد نظامی	ارمغان علی گڑھ	علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس	1974ء

97- خلیق دہلوی	ادبستان	لاہور کتاب منزل بار سوم	
98- ہنرڈبلیوڈبلیو	ہمارے ہندوستانی مسلمان	لاہور اقبال اکیڈمی	1946ء
	ترجمہ صادق حسین		
99- رام بابو سکسینہ	تاریخ ادب اردو	لکھنؤ نول کشور پریس	
100- رفیع الدین ہاشمی	خطوط اقبال	لاہور مکتبہ خیابان ادب	1975ء
101- ریاض احمد	تنقیدی مسائل	لاہور اردو بکسٹال	1961ء
102- رئیس احمد جعفری	بہادر شاہ ظفر اور	لاہور کتاب منزل	
	ان کا عہد		
103- زور، ڈاکٹر محی الدین قادری۔ روح تنقید			
104- ساغر نظامی	بادہ مشرق	لاہور مکتبہ اردو	1944ء
105- " "	رنگ محل	بمبئی کتابخانہ تاج آفس	1948ء
106- سبط حسن	شہر نگاراں	کراچی جامعہ عثمانیہ طلبائے قدیم	1966ء
107- سرور جعفری	ترقی پسند ادب	علی گڑھ	1957ء
108- سجاد انصاری	محشر اقبال	علی گڑھ	1957ء
109- سجاد باقر رضوی	مغرب کے تنقیدی اصول	لاہور اظہار سنز	1966ء
110- سجاد ظہیر	روشنائی	کراچی، مکتبہ دانیال	1976ء
111- سکسینہ، رام بابو	تاریخ ادب اردو	عشرت پبلشنگ ہاؤس لاہور	
112- سلیم اختر	اردو تنقید کا نفسیاتی	لاہور مکتبہ عالیہ	1974ء
	دبستان		
113- " "	اردو کی مختصر ترین تاریخ	لاہور سنگ میل پبلشرز	1973ء
114- " "	نگاہ اور نقطے	لاہور سنگ میل	1971ء
115- سلیمان ندوی	نقوش سلیمانی	اعظم گڑھ دار المصنفین	1939ء

116- سلیمان ندوی	حیات شبلی	اعظم گڑھ دارالمصنفین	1939ء
117- سہیل بخاری	اردو کا روپ	سرگودھا آزاد بکڈپو	1971ء
118- " "	اردو کی کہانی	لاہور مکتبہ عالیہ	1975ء
119- " "	اردو ناول نگاری	لاہور میری لائبریری	1975ء
120- سہیل بخاری	اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ	مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد	1987ء
121- سرسید احمد خان	مقالات سرسید مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی	لاہور مجلس ترقی ادب	1968ء
122- سرسیدین	پاکستانی ادب۔ تنقید	سرسید کالج راولپنڈی	1982ء
123- "	پاکستان ادب۔ تاریخ	" "	
124- سعادت خاں ناصر	تذکرہ خوش معرکہ زیبا مرتبہ مشفق خواجہ	لاہور مجلس ترقی ادب	1970ء
125- سلام سندیلوی	اردو شاعری میں نرگسیت	لکھنؤ نسیم بکڈپو	1969ء
126- سلیم اختر	ڈاکٹر اردو ادب کی مختصر تاریخ	سنگ میل لاہور	1984ء
127- " "	تنقیدی دبستان		
128 " "	نفسیاتی تنقید	مجلس ترقی ادب لاہور	
129- سید محمد	ارباب نثر اردو	لاہور مکتبہ معین الادب	1950ء
130- شبلی نعمانی	باقیات شبلی	لاہور مجلس ترقی ادب	1965ء
131- " "	اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر	امرتسر مکتبہ وکیل	

132-	شبلی نعمانی	شعر العجم	لاہور۔ انجمن حمایت اسلام	1976ء
133-	" "	موازنہ انیس و دبیر مرتبہ عابد علی عابد	لاہور۔ مجلس ترقی ادب	
134-	" "	مقالات شبلی	اعظم گڑھ دار المصنفین	1938ء
135-	شہاب الدین دسنوی	سید شبلی تنقید کی روشنی میں	انجمن ترقی اردو ہند	1987ء
136-	شیفتہ مصطفیٰ خان	گلشن بے خار	کراچی، نفیس اکیڈمی	1962ء
137-	شمیم حنفی (مرتب)	فراق۔ شاعر اور شخص	لاہور۔ بک ٹریڈرز	1983ء
138-	شریف ایم ایم	جمالیات کے تین نظریے	لاہور مجلس ترقی ادب	
139-	شکیل الرحمان	زبان اردو کا کلچر	سری نگر	1958ء
140-	شوکت سبزواری ڈاکٹر۔	معیار ادب	کراچی مکتبہ اسلوب	1961ء
141-	صلاح الدین احمد	صریر خامہ حصہ اول، دوم، سوم	لاہور المقبول پبلیکیشنز	1969ء
142-	ظہیر کاشمیری	ادب کے مادی نظریے	لاہور کلاسیک	1975ء
143-	عابد علی عابد	اصول انتقاد ادبیات	لاہور مجلس ترقی ادب	1960ء
144-	" "	انتقاد	لاہور ادارہ فروغ اردو	1965ء
145-	" "	تنقیدی مضامین	لاہور مکتبہ میری لائبریری	1966ء
146-	عبادت بریلوی	تنقیدی زاویے	لاہور مکتبہ اردو	1951ء
147-	" "	جدید شاعری	کراچی اردو دنیا	1961ء
148-	" "	اردو تنقید کا ارتقا	کراچی انجمن ترقی اردو	1961ء
149-	" "	خطبات عبد الحق (مرتب)	کراچی انجمن ترقی اردو	
150-	عبد الحق مولوی	اردو کی ابتدائی نشوونما میں اولیائے کرام کا حصہ	کراچی انجمن ترقی اردو	1953ء

155-	عبدالحلیم شرر	خطباتِ شبیر الحق	کراچی انجمن ترقی اردو	1952ء
156-	ایضاً " "	پیغامِ عصر	کراچی شیخ مبارک علی شاہ	1959ء
157-	خلیفہ عبدالحکیم	فکرِ اقبال احمد خان	لاہور اردو مجلس اقبال	1960ء
158-	عبدالغفور نساخ	نخبۃ شمس الحق کالج	مطبع اول دو بشمول 1945ء	1291ء
159-	عبدالقادر بدایونی	منتخب التواریخ	کلکتہ	1968ء
160-	عبدالقادر شیخ	مقالات عبدالقادر	لاہور مجلس ترقی ادب	1986ء
161-	عبداللہ ڈاکٹر سید	اردو ادب 1857-1966 تک	لاہور مکتبہ خیابان ادب	1967ء
162-	عبداللہ ڈاکٹر سید	ادب وفن	پاکستان اردو اکیڈمی لاہور 1981ء	
163-	" "	اشارات تنقید	مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد 1986ء	
164-	" "	سرسید احمد خان اور ان کے نامور رفقا کی اردو نثر کا تنقیدی وفنی جائزہ	لاہور مکتبہ کارواں	
165-	" "	ولی سے اقبال تک	لاہور	
166-	" "	نقد میر	لاہور مکتبہ خیابان ادب	1986ء
167-	" "	مباحث	لاہور مجلس ترقی ادب	1965ء
168-	" "	اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری	لاہور مکتبہ جدید	
169-	" "	مسائل اقبال	لاہور اردو اکیڈمی	1974ء
170-	" "	مقامات اقبال	لاہور ناشرین	1959ء
171-	" "	وجہی سے عبدالحق تک	لاہور مجلس ترقی ادب 1965ء	
172-	عبیداللہ خاں	مقالات یوم شبلی	لاہور اردو مرکز	1961ء
173-	عبداللہ یوسف علی	انگریزی عہد میں ہندوستانی	کراچی کریم سنز	1967ء

-174	عبدالرحمان بجنوری	محاسن کلام غالب	علی گڑھ انجمن ترقی اردو	1952ء
-175	عبدالرحمان بجنوری	باقیات بجنوری	دہلی مکتبہ جامعہ	1930ء
-176	عبدالروف اوج	دریائے لطافت ترجمہ	کراچی	1962ء
-177	عبدالقادر سروری	سراج سخن	حیدر آباد انجمن ترقی اردو	1936ء
-178	عبدالماجد دریابادی	اقبالیات ماجد	حیدر آباد۔ اقبال اکیڈمی	1978ء
-179	" "(مرتب)	بحر المحبت از مصحفی	لکھنؤ مکتبہ معارف	1927ء
-180	" "	مقالات ماجد		
-181	" "	انشائے ماجد	لکھنؤ نسیم بکڈپو	1961ء
-182	" "	آپ بیتی	کراچی نشریات اسلام	1970ء
-183	" "	معاصرین	کراچی نشریات اسلام	
-184	عندلیب شادانی	تحقیق کی روشنی میں	لاہور شیخ غلام اینڈ سنز	1964ء
-185	عبدالمجید سالک	مسلم ثقافت ہندوستان میں	لاہور 1957ء	
-186	عتیق احمد	اردو ادب میں احتجاج	مکتبہ عالیہ لاہور	1987ء
-187	عزیز احمد	ترقی پسند ادب	حیدر آباد' ادارہ اشاعت اردو	
-188	سید علی بلگرامی	تمدن ہند		
-189	عنوان چشتی	جدیدیت	لاہور تخلیق مرکز	
-190	(ا) غلام حسین ذوالفقار' ڈاکٹر	اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر		
-191	غلام ہمدانی مصحفی	تذکرہ ہندی	اورنگ آباد انجمن ترقی اردو	1933ء
-192	فاطمی ایم کے	اردو تذکروں میں	لکھنؤ۔ دانش محل	1962ء

193- فراق گورکھپوری	اردو کی عشقیہ شاعری	کراچی مکتبہ عزم و عمل 1966ء	
194- " "	حاشیے	الہ آباد سنگم ہاؤس	
195- " "	انداز ے	لاہور ادارہ فروغ اردو	1965ء
196- فرخی ڈاکٹر اسلم	محمد حسین آزاد	کراچی انجمن ترقی اردو	1972ء
197- فرمان فتح پوری ڈاکٹر	اردو شعرا کے تذکرے	لاہور مجلس ترقی ادب	1972ء
#	اور تذکرہ نگاری		
198- " "	نیاز فتح پوری	اردو اکیڈمی سندھ	1986ء
	شخصیت اور فکر و فن		
199- فیض احمد فیض	پرورش لوح و قلم	کراچی مکتبہ دانیال	1973ء
200- " "	میزان	لاہور ناشرین	1962ء
201- " "	صلیبیں مرے دریچے میں		
202- کلیم الدین احمد	اردو تنقید پر ایک نظر	پٹنہ بک ایمپوریم	1965ء
203- " "	اردو شاعری پر ایک نظر	لاہور عشرت پبلشنگ ہاؤس	
204- قدرت اللہ قاسم میر	مجموعہ نغز	لاہور پنجاب یونیورسٹی	1923ء
حکیم ابو القاسم	(مرتبہ محمود شیرانی)		
205- قائم چاند پوری	مخزن نکات	لاہور مجلس ترقی ادب	1966ء
	مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسین		
206- کشن پرشاد کول	ادبی اور قومی تذکرے	دہلی انجمن ترقی اردو ہند	1951ء
207- کیفی	دریائے لطافت ترجمہ	اورنگ آباد	1935ء
208- کریم الدین	تذکرہ طبقات الشعرائے ہند	1948ء	
209- لچھمی نرائن شفیق	چمنستان شعرا	اورنگ آباد انجمن ترقی اردو	1928

210- لینن	ادبی مسائل ترجمہ	ماسکو، درالاشاعت	1972ء
211- ماؤزے تنگ	فن اور ادب کے مسائل ترجمہ عبدالرؤف	لاہور مکتبہ کارواں	1972ء
212- مالک رام مرتب	دیوان غالب (صدی ایڈیشن) دہلی۔ آزاد کتاب گھر		
213- مجنوں گورکھپوری	پردیسی کے خطوط	دہلی مکتبہ جامعہ	1961ء
214- " "	تاریخ جمالیات	کراچی مکتبہ عزم و عمل	1966ء
215- " "	سمن پوش	دہلی کتب خانہ علم و ادب	1947ء
216- " "	ادب اور زندگی	کراچی مکتبہ دانیال	1985ء
217- " "	نقوش و افکار	لکھنؤ ادارہ فروغ اردو	1955ء
218- مجنوں گورکھپوری	ارمغان مجنوں	مجنوں اکیڈمی، کراچی	1980ء
مجنوں گورکھپوری	تنقیدی اشارے		
219- مشرف انصاری	تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند	لاہور پنجاب یونیورسٹی	1971ء
220- محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر	اردو میں تنقید	کراچی، مشتاق بکڈپو	
221- محمد اکرم شیخ	یادگار شبلی	لاہور ادارہ ثقافت اسلامیہ	1971ء
222- محمد حسین ڈاکٹر	ادبی تنقید	لکھنؤ	1954ء
223- " "	شعر نو	لکھنؤ	1961ء
224- " "	اردو ادب میں رومانوی تحریک	ملتان، مکتبہ کارواں	1986ء
225- محمد حسن عسکری	انسان اور آدمی	لاہور مکتبہ جدید	1953ء
226- " "	ستارہ اور بادبان	کراچی مکتبہ سات رنگ	1963ء
227- محمد حسین خان	تذکرہ ریاض الفردوس	لاہور مبارک علی اینڈ سنز	1968ء

228- محمد خاں اشرف	ولی تحقیق و تنقیدی مطالعہ	مکتبہ میری لائبریری	1964ء
229- " "	دیوان ولی۔ انتخاب		1966ء
230- محمد امین زبیری مولوی	ذکر شبلی	لاہور مکتبہ جدید	1957ء
231- " "	شبلی کی رنگین راتیں	لاہور فاروق عمر پبلشرز	1952ء
232- محفوظ علی، سید	مضامین محفوظ علی	کراچی انجمن ترقی ادب	1956ء
233- محمد زکریا خواجہ ڈاکٹر	اکبر الہ آبادی حیات اور فن	لاہور	
234- محمد صادق ڈاکٹر	آب حیات کی حمایت میں	لاہور مجلس ترقی ادب	1973ء
235- محمد یحییٰ تنہا	سیر المصنفین	لاہور شیخ مبارک علی	
236- حافظ محمود شیرانی	تنقید شعر العجم	لاہور مجلس ترقی ادب	
237- " " (مرتب)	تذکرہ مجموعہ نغز میر قدرت اللہ قاسم	لاہور پنجاب یونیورسٹی	1923ء
238- محی الدین قادری زور	دکنی ادب کی تاریخ	کراچی اردو اکیڈمی سندھ	1960ء
239- مسعود حسین خاں	تاریخ زبان اردو	علی گڑھ سرسید بکڈپو	1958ء
240- مشتاق نقوی	فراق صاحب	لکھنؤ نرالا نگر	1984ء
241- مصحفی	ریاض الفصحا، تذکرہ ہندی گویاں	انجمن ترقی اردو اورنگ آباد	1934ء
242- ممتاز منگلوری ڈاکٹر	شرر کے تاریخی ناولوں کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ	لاہور مکتبہ خیابان	1978ء
243- ممتاز حسین	نقد حیات	الہ آباد پبلشرز	1950ء
244- میرزا ادیب، مرتب	بہترین ادب	لاہور نیا ادارہ	
245 میرزا ادیب	صحرانورد کے خطوط	لاہور سنگ میل	

246- میر علی لطف	گلشن ہند	لاہور دارالاشاعت پنجاب	1967ء
247- میر تقی میر	تذکرہ نکات الشعراء	اورنگ آباد	1935ء
	مدیر عبدالحق	انجمن ترقی اردو	
248- میر حسن دہلوی	تذکرہ شعرائے اردو	دہلی انجمن ترقی اردو	1940ء
249- مہدی دہلوی	تذکرہ شعرائے اردو	دہلی انجمن ترقی اردو	1949ء
250- ناصر علی دہلوی	مقامات ناصری	کراچی انجمن ترقی اردو	1969ء
251- نارنگ ڈاکٹر گوپی چند	اقبال کا فن	دہلی ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس	
252- نسیم قریشی	علی گڑھ تحریک	علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	1960ء
253- نصیرالدین ہاشمی	دکن میں اردو	لاہور اردو مرکز	1960ء
254- " "	مقالات ہاشمی	دکن حیدر آباد	1356ء
255- نورالحسن ہاشمی	دلی کا دبستان شاعری	کراچی اردو اکیڈمی	1966ء
256- نیاز فتح پوری	انتقادیات	کراچی ادارہ ادب عالیہ	1959ء
257- " "	جذبات بھاشا	لکھنؤ نگار بک ایجنسی	1944ء
258- " "	نگارستان	لکھنؤ نگار بک ایجسنی	1944ء
259- " "	گیتان جلی (ترجمہ)	دہلی آزاد بکڈپو	1913ء
260- نیاز فتح پوری	شہاب کی سرگذشت	لکھنؤ نگار بک ایجنسی	1941ء
261- وحیدالدین سلیم	افادات سلیم	لاہور شیخ مبارک علی	
262- وحید قریشی ڈاکٹر	تنقیدی مطالعے		
263- وحید قریشی ڈاکٹر	شبلی کی حیات معاشقہ	لاہور مکتبہ جدید	1959ء
264- " "	مقدمہ شعروشاعری (مرتبہ)	لاہور مکتبہ جدید	1953ء
265- " "	کلاسیکی ادب کا تنقیدی مطالعہ	لاہور مکتبہ جدید	1965ء

266-	" "	مقدمہ مثنویات میر حسن	لاہور انجمن ترقی ادب	1966ء
267-	" "	اردو کا بہترین انشائی ادب۔	لاہور مکتبہ میری لائبریری	1967ء
268-	وزیر آغا، ڈاکٹر	تخلیقی عمل	سرگودھا مکتبہ اردو زبان	1970ء
269-	" "	اردو ادب میں طنز و مزاح	لاہور جدید ناشرین	
270-	وقار عظیم سید	اقبال شاعر اور فلسفی	لاہور تصنیفات	1966ء
271-	" "	ہمارے افسانے	الہ آباد سرسوتی پبلشنگ ہاؤس	
272-	" "	ہماری داستانیں	لاہور اردو مرکز	
273-	یلدرم سجاد حیدر	خیالستان	لاہور میری لائبریری	1966ء
274-	" "	خیالستان مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار	لاہور سنگ میل پبلشرز	1970ء

لغات اور انسائیکلوپیڈیا، قاموس

1- مولوی سید احمد دہلوی	فرہنگ آصفیہ	مرکزی اردو بورڈ لاہور	1977ء
2- مولوی نور الحسن نیر	نور اللغات	نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد	1985ء
3-دار الاشاعت	جامع اللغات اردو	دار الاشاعت کراچی	1981ء
4- فاضل لکھنوی نسیم امروہوی آغا باقر وغیرہ	جدید نسیم اللغات اردو (اشاعت ہفتم)	شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور	1981ء
5- مولوی فیروز الدین	فیروز اللغات اردو نیا ایڈیشن	فیروز سنز لاہور	1983ء
6-پنجاب یونیورسٹی	اردو انسائیکلوپیڈیا آف اسلام	پنجاب یونیورسٹی	
7- پروفیسر شیخ منہاج الدین	قاموس الاصطلاحات	اردو اکیڈمی لاہور	1980ء
8- وارث سرہندی	قاموس مترادفات	اردو سائنس بورڈ، لاہور	1986ء
9- حفیظ صدیقی	کشاف تنقیدی اصطلاحات	مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد	1985ء
10- فیلن ایس ڈبلیو	ہندوستانی، انگلش ڈکشنری	اردو سائنس بورڈ لاہور	
11- اردو لغت بورڈ کراچی	اردو لغت، تاریخی اصول پر	اردو لغت بورڈ کراچی	

ENGLISH BIBLIOGRAPHY

1.	Abrams, M.H	Naturalism Supernaturalism, Tradition and Revolution in Romantic Literature.	Newyork	1971
	- do -	The Miror and the Lamp		1953
	- do -	English Romantic Poets. Theory and the Critical Tradition	Oxford University Press	1967
2.	Abercrombie, L	Romanticism		1963
	- do -	Principles of Literary Criticism	Victor Golancz London	1935
3.	Aristotle	On Poetics		
4.	Atkin J.W.H	Literary Criticism in Antiquity.		
5.	Archibald, W.A.J	The Romantic Movement in English Literature.	Longmans	1920
6.	Bhutnagar S.K	History of M.A.O College Alighar	Alighar	1969
7.	Bate, W.j	From Classic to Romantic	Harper & Row	1961
8.	Bath, J.R	The Symbolic Imagination	Princeton	1977
9.	Babbit, Irving	Rossoeu and Romanticism	Meridan Books	1955

9.	Babbit, Irving	The New Laokoon		1910
10.	Bears	History of English Romanticism in the Nineteenth Century.		1978
11.	Balay, J.O	The Romantic Survival (Constable)		1977
12.	Bowra, C.M	The Romantic Imagination	Oxford University Press London	1961
13.	Brand C.P	Italy and the English Romantics	Cambridge University Press	1957
14.	Barzun, J	Classic, Romantic and Modern		1962
	- do -	Romanticism and the Modern Ego		1962
15.	Brand C.P	Romantic Movement in German Literature		1927
16.	Coleridge	Biographia Literaria	Oxford University Press	
17.	Christopher Caudwell	Illusion and Reality	International Publishing Co	1936
18.	Campbell	Shelley and the Romantics		1924
19.	Croce, B	The Essence of Aesthetics		1921
20.	Current G.E	Realism and Romanticism in Fiction		1962
21.	Cohen J.N	A History of Western Literature	Cassel London	1961
22.	Doyle	Occassional Reflections on Several Subjects.		1848

23.	De Maar	History of Modern English Romanticism.		1924
24.	Daiches, D	Critical Approaches to Literature	Longman London	1961
25.	Dresser	History of Modern Philosophy.		1928
26.	Dar B.A	Religious Thoughts of Sir Syed Ahmed Khan.	Lahore	1957
27.	Durant, Will	The story of Civilization The story of Philosphy The Lessons of History	Simon and Schuster, Services Book Club	1939
28.	Evans	Tradition and Romanticism		1940
29.	Elcock, W.D	The Roman Languages		1960
30.	Fairchild	Noble Savage - A Study of Romantic Naturalism.		1928
31.	Foakes R.A	The Romantic Assertion	Methuen	1958
32.	Fraser, G.S	Vision and Rhetoric	Faber & Faber	1959
33.	Frank Kermode	Romantic Image	London	1981
34.	Frayer Northrop	Romanticism Reconsidered	Columbia University Press	1969
35.	Focillon H	The Life of Forms in Arts		1942
36.	Furst, Lilian	Romanticism in Perspective	Methuen	1969
37.	Grierson H. J.C	The back ground of English Literature, Classical and Romantic	Cambridge University Press	1963 1925
38.	Grighon, G	The Romantics (Routledge)		1942
39.	Glencker and Enscoe	Romanticism (Points of view)		

40.	Gottfried leon	Mathew Arnold and the Romantics		1963
41.	Grondhall Illiot	Landmarks in English Literature		1938
42.	Houtchens C.W	The English Romantic Poets and Essayists.		1968
43.	Henry More	The Immontality of Soul		1731
44.	Hegel	Philosophy of Fine Arts (Introduction)	Ed. B Bosanquet	1905
45.	Halsted J.B ·	Romanticism	Harper and Row	1969
46.	Handison, O.B.	Modern Continental Literary Criticism	Peter Owen London	1964
47.	Hirsch E.D	Wordsworth and Schelling A typological study of Romanticism	Yale University Press	1960
48.	Hough, G	The Romantic Poets	Hutchison	1968
49.	Hough, G	The Last Romantics		1949
50.	Hulme, T.E	Speculations	Bruce & World Inc, New York	1936
51..	James, Scot.	The Making of Literature	Mercury Books, London	1963
52.	James D.G	Mathew Arnold and the Decline of English Romanticism	Clarendon Press	1961
53.	James D.G	The Romantic Comedy	Oxford University Press	
54.	Kermodie, F	Romantic Image		
55.	Ker, W.P	Epic and Romance	William Black wood & Sons	1938

56.	Lovejoy, A.O	On the Discriminations of Romanticisms	Modern Languages Associations Publication No 39	1924
57.	Lucas, F.L	Decline and Fall of the Romantic Ideal		1936
58.	Longinus	On the Sublime	Oxford University Press	1970
59.	Muhammad Sadiq	A History of Urdu Literature	- do -	1985
60.	Mojumdar & others	Advanced History of India		
61.	Newton Eric	The Romantic Rebellion	Longmans	1962
62.	Nirad Chaudry	The Continent of Circe	London	1967
63.	Omond	Romantic Truimph		1909
64.	Pellizze	Romanticism and Regionalism		1929
65.	Pierce and Schreiber	Fiction and Fantasy of German Romance.		1927
6.	Pater, Walter	Appreciations	The Macmillan Company	1889 1970
67.	Praz	Romantic Agony	Oxford University Press	1970
68.	Pricket Stephen	The Romantics	Methuen & Co. London	1981
69.	Piper H.W	The Active Universe	Athlone Press	1962
70.	Pulgram, E	Spoken and Written Latin Languages		1950
71.	Reade, A.R	Main Currents of Modern Literature	London	1954

72. Rails	Haunted Castle - A Study of the Elements of English Romanticism.		1927
73. Rodway, A	The Romantic Conflict,	Chatho and Windus London	1963
74. Robertson S	Studies in the Genesis of Romantic Theory in the 18th Century.	Cambridge University Press	1923
75. Rayson T.M	The English Romantic Poets		1956
76. Reade Herbert	The True Voice of Feelings	Faber and Faber	1953
77. Russel, B	A History of Western Philosophy		
78. Sadiq Dr. M	Muhammad Hussain Azad Life & Works	West Pak Publishing Co. Lahore	1965
79. Sadiq Dr. M	Tewntith Century Urdu Literature	Royal Book Company Karachi	1983
80. Sadiq Dr. M	A History of Urdu Literature	Oxford University Press	1985
81. Saintsbury	The Flourishing of Romance and the Rise of Allegory	William Black-wood & Sons	1897
82. - do -	Periods of European Literature	William Black-man & Sons London	1923
83. - do -	The Romantic Revolt	Willaim Black-wood & Sons London	
84. Shiddler M.M	The Theology of Romantic Love.	Harper	1962

85. Schlenoff, N	Romanticism and Realism	Macgraw Hill	1965
86. Scot, W	Essay on Romanticism Waverley	Ist Edition Encyclopedia Britanica	
87. Somervell	English Thought in the Nineteenth Century		1929
88. Spear, P	The Oxford History of India	Oxford University Press	1985
89. Stokoe	German Influence in the English Romantic Period 1788-1818		
90. Smith, V.A	The Oxford History of India	Oxford University Press	1983
91. Steen B.H	The Rise of Romantic Hellenism in English Literature	Octagon Books	1969
92. Talman J.L	Romanticism and Revolt		1967
93. Taylor	Annual Review		1803
94. Torburn David	Romanticism		
95. Toynbee, A	A Study of History		
96. Tieghem	'L' Movement Romantique		1923
97. Thurley, G	The Romantic Predicament	Macmillan Press, London	1983
98. Waugham, C.E	Romantic Revolt	William Black-Wood & Sons	1923
99. Wellek, Rene	A History of Modern Criticism	Jonathan Cape London	1970
100. Welly	Victorian Romantics 1850-1870		1923

101. Wyndham	Essays in Romantic Literature		1919
102. Wahid Abdul	Iqbal - His Life and Thought	Lahore	
103. Wesserman,	The English Romantic Poets		
104. Westland	The Romantic Revival	London	1958

ENGLISH DICTIONARIES & ENCYCLOPEDIAS

1.	Oxford (Shorter) English Dictionary (on Historical Principal)	1978
2.	Oxford English Dictionary	1933
3.	Encyclopaedia Britanica, 14th Edition	1966
4.	Encyclopaedia Britanica, 15th Edition	1974
5.	Encyclopadia Britanica, 15th Edition Micropadea	
6.	Encyclopadia Britanica, 15th Edition Macropadea	
7.	Encyclopadia Americana	
8.	Great Books of the Western World Series Encyclopadia Britanica Publishes	

1453