علی سردار جعفری کی تنقید

ڈاکٹر ناصر عباس نیر
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

ALI SARDAR JAFRI'S CRITICISM

Nasir Abbas Nayyar, PhD
Assistant Professor of Urdu
Department of Urdu, University of the Punjab,Lahore

Abstract

A cursory look on the history of Urdu Literature of 20th century confirms the fact that Progressive movement contributed substantially in the fields of poetry, fiction and criticism. Ali Sardar Jafri, one of the pioneers of the movement produced poetry, fiction and criticism. He has been hailed as a leading poet and one of the few distinguished critics ever produced by Marxist school of criticism in Urdu. With wider perspective of New Marxist Critical Theory, this article analyses critical writings of Jafri spreading over from his theoretical constructions to interpretive studies of poetry. The article theorises that Jafri's earlier writings show his hard-line belief in orthodox Marxist stance about literature characterising altogether rejection of classical and modernist literature, but in his later writings, particularly focused on the poetry of Kabir, Meer and Ghalib, he seems to be advocating the cultural pluralism, more probably as an ultimate answer to the crisis that arose out of the insistence on conflicting forms of linguistic and religious identities.

Keywords: علی سردار، حالی، سرسید، برصغیر، آہنگ، نیا زمانہ، قومی جنگ، اشتراکیت، ڈراما، افسانہ

علی سردار جعفری (۱۹۱۳-۲۰۰۰) نے افسانہ، ڈراما، ترجمہ، صحافت، تنقید اور شاعری میں اپنے طبعی جوہر کا اظہار کیا، تاہم ان کی بنیادی شناخت شاعری اور تنقید کے ذریعے قائم ہوئی۔

علی سردار جعفری ترقی پسند تحریک کے سرگرم رکن اور سجاد ظہیر کے قریبی ساتھیوں میں شامل تھے۔ اس امر کا گہرا اثر ان کے ذہن و تخیل پر پڑا۔ انھوں نے دنیا اور ادب کو ان تصورات کی روشنی میں سمجھا، جنھیں ۱۹۳۶ میں انجمن ترقی پسند مصنفین نے اپنے منشور کی بنیاد بنایا تھا۔ ان تصورات کے بارے میں محض یہ کہنا کافی نہیں کہ یہ اشتراکی تھے؛ یہ جس زمانے میں تشکیل پا رہے اور ظاہر ہو رہے تھے، وہ کبیری بیانیوں (Grand Narratives) میں اعتقاد کا زمانہ تھا۔ ''کبیری بیانیے کو آئیڈیالوجی، یا فکر اور اعتقاد کا ایک نظام سمجھا جا سکتا ہے''۔(۱) یہ نظام، دنیا و سماج سے متعلق سچائی کے ایک 'عظیم تصور' کا حامل ہوتا ہے، اور اسے مختلف و متنوع مظاہر کی تفہیم کے لیے شہ کلید کے طور پر پیش کرتا ہے۔ ہر کبیری بیانیہ اس دعوے کا حامل ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف سچائی کے حقیقی تصور کا حامل ہے بلکہ طرح طرح کے مظاہر میں سے سچائی کو ڈھونڈ نکالنے کے 'مستند اور معتبر' طریقے کا علم بردار بھی ہے۔ وہ سماج اور تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے، ایک ایسا بیانیہ، یا سادہ لفظوں میں ایک کہانی بھی وضع کرتا ہے، جو سچائی سے متعلق اس کے دعوے کی تصدیق کرتی محسوس ہوتی ہے۔ سچائی کی شہ کلید ہونے کے دعوے کی وجہ ہی سے، کبیری بیانیہ اپنا نفاذ چاہتا ہے، اور اس کے لیے طاقت کی جستجو کرتا ہے۔ طاقت کی جستجو، طاقت کی بعض صورتوں کی موجودگی ہی میں کی جا سکتی ہے۔ اس لحاظ سے اشتراکیت خود ایک کبیری بیانیہ تھا، جس کے مدمقابل فاشیت اور استعماریت کے کبیری بیانیے تھے۔ اس لیے ترقی پسند تحریک نے اپنی ابتدا ہی میں ہٹلری فاشیت اور برطانوی استعماریت کو تہذیب و ترقی کے دشمنوں کے طور پر پہچانا۔ ترقی پسند تحریک نے اپنے ابتدائی نظریات جس خاص فضا میں ترتیب دیے، وہ دنیا کی بڑی طاقتوں، اور ان کے 'عظیم آدرشی نظریات' یا کبیری بیانیوں کی آویزش سے عبارت تھی۔ لہٰذا ابتدا ہی میں یہ تحریک اس نتیجے پر پہنچی تھی کہ آدرشی نظریات کی جنگ میں غیر جانب داری، لاعدگی، یا بیگانگیت کی گنجائش نہیں۔ آپ کو لازماً انتخاب کرنا ہے کہ آپ انسانی تہذیب کے 'دشمنوں' کے ساتھ ہیں یا

محافظوں کے ۔صرف یہی نہیں، آپ کا انتخاب اور فیصلہ کسی ابہام سے پاک ہونا چاہیے ۔دوسرے لفظوں میں آپ کو سیاہ اور سفید میں قطعی فرق کرنا چاہیے؛ ان دونوں کے بیچ کسی سرمئی سطح کی موجودگی کا خیال بھی ابتدا میں ترقی پسند تحریک کے لیے محال تھا۔انسانی تاریخ میں غالباً یہ پہلی بار ہوا تھا کہ عالمی طاقتوں، اور ان کے کبیری بیانیوں کی جنگ پوری انسانیت کی تقدیر سے وابستہ سمجھی جانے لگی تھی ۔اردو میں یہ احساس پہلی مرتبہ ترقی پسند تحریک ہی نے پیدا کیا کہ جو کچھ ہزاروں میل دور واقع ہو رہا تھا، یا جو کچھ صدیوں قرنوں پہلے رونما ہوا تھا، وہ دنیا کی ہر قوم کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔گویا مقامیت کی تقدیر عالمیت کے ہاتھ میں تھی، اور مقامیت کی تقدیر کو اسی وقت اپنے ہاتھ میں لیا جا سکتا تھا، جب عالمیت، اس کی تدبیروں، اور انھیں بے اثر کرنے کی حکمت عملی (یعنی اشتراکیت) کا شعور حاصل ہو۔سجاد ظہیر نے کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کے جرائد قومی جنگ اور نیا زمانہ کے اداریوں میں جگہ جگہ یہ بات کھل کر لکھی۔مثلاً ۱۰ر جنوری ۱۹۴۲ کے قومی جنگ میں سجاد ظہیر نے لکھا:

> سوویت یونین اور چین کی آزادقوم میں اس فاشسٹ وبا کو روکنے کے لیے سینہ سپر ہوگئی ہیں۔وہ اپنی ہی جنگ نہیں تمام دنیا کی آزادی کی لڑائی لڑ رہی ہیں۔ان کی فتح وشکست پر دنیا بھر کی آزادی کا انحصار ہے۔سوویت اور چین کی جنگِ آزادی دنیا کی ہر قوم کے لیے ایک زندہ مثال ہے''۔(۲)

یوں اشتراکیت کو آزادی بخش، آفاقی، ہمہ گیر نظریہ سمجھا گیا۔اس نظریے میں علم اور اعتقاد یک جا تھے ۔یعنی مارکسیت کا علم اور اس کے نجات دہندہ ہونے کا اعتقاد۔یہ دونوں باتیں اس نظریے کے لیے عملی جدوجہد کو ایک لازمی ضرورت کے طور پر پیش کرتی تھیں ۔جدوجہد نہ صرف طاقت کی طالب تھی بلکہ مقابل اور حریف طاقت کو زیر کرنے پر بھی مائل تھی۔دوسرے لفظوں میں اشتراکی نظریہ طاقت کی حرکیات کا فقط علمی تصور نہیں رکھتا تھا، بلکہ طاقت کی مادی صورت حاصل کرنے کے لیے عملی کوششیں بھی کرتا تھا، جن کی راہ میں فاشسٹ اور استعماری طاقتیں مزاحم تھیں ۔

واضح رہے کہ طاقت کی طلب، ترقی پسند تحریک کا ایک اہم الجھاوا تھا۔ اس نے طاقت کا تصور فاشسٹ اور استعماری طاقت کے تناظر میں اس وقت کیا تھا جب وہ خود اس سے محروم تھی۔ فاشیت ایک آئیڈیالوجی تھی اور استعماریت بہ یک وقت سرمایہ دارانہ معیشت، سائنسی علوم، اور آئیڈیالوجی سے عبارت تھی۔ یہی وجہ تھی کہ ترقی پسند تحریک فاشیت کی مخالفت میں تو مکمل طور پر یکسو تھی، مگر برطانوی استعماریت کے ضمن میں کبھی کبھی دبدھے کا شکار ہو جاتی تھی۔ یہی دبدھا اس کے طاقت کے تصور کو الجھا دیتا تھا۔ اس کی اہم مثال دوسری جنگ عظیم میں اس وقت سامنے آئی، جب ترقی پسندوں نے جرمنی کے خلاف برطانیہ کا ساتھ دیا۔ فیض احمد فیض نے انگریزی فوج میں شامل ہو کر ہندوستانی فوجیوں کو یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ یہ جنگ ہماری بھی ہے۔(۳) اسی طرح اردو میں جدیدیت کے علم برداروں، سرسید و حالی کے بارے میں ترقی پسندوں کے خیالات بہ یک وقت تحسین و تنقیص سے عبارت تھے۔ علی سردار جعفری کے بہ قول: ”وہ [سرسید و حالی] اس نئے شعور کے ترجمان تھے جو انیسویں صدی کے ہندوستان میں پیدا ہوا تھا... یہ اس تبدیلی سے پیدا ہوا تھا جسے کارل مارکس نے ”ایشیا کا پہلا انقلاب“ کہا ہے۔ برطانوی سرمایہ داری ایک استحصالی قوت ہونے کے باوجود تاریخ کا غیر شعوری آلہ، کار تھی جس نے سماج کے پرانے ڈھانچے کو توڑ دیا“۔(۴) یہاں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ ہٹلری فاشیت، دور کا مظہر تھی، جس سے اصل خطرہ یورپ اور سوویت روس کو تھا، اس کے باب میں ترقی پسندوں کو کوئی ابہام نہ تھا، مگر برطانوی استعماریت کو تو برصغیر بھگت رہا تھا، اور اس کے ضمن میں ترقی پسند دو جذبی رجحان رکھتے تھے۔ برطانوی استعمار نے ہندوستان کے قدیم جاگیردارانہ اقدار و تصورات کو، سائنس و عقلیت پسندی کی مدد سے، بوسیدہ ثابت کیا، اس بنا پر قابل تحسین تھا، اور ہندوستان کا معاشی استحصال کیا، اس وجہ سے قابل نفرت تھا۔ دوسرے لفظوں میں ترقی پسندوں کو برطانیہ کی تعلیمی و ثقافتی پالیسی سے کچھ زیادہ اختلاف نہیں تھا۔ چناں چہ جہاں سرسید و حالی جدید تعلیم، سائنس کی حمایت کرتے تھے، وہاں ترقی پسند ان کے ہم نوا تھے، مگر جہاں وہ مذہب کی نئی عقلی تعبیر کرتے تھے، یا ماضی کا ذکر کرتے تھے، وہاں ترقی پسندوں کی نظر میں رجعت پسند ہو جاتے تھے۔ علی سردار جعفری ہی کے لفظوں میں ”ایک طرف ان

کی اصلاح پسندی تھی جس میں سائنس اور عقل پسندی کے ساتھ انگریز پرستی کی آمیزش تھی، اور دوسری طرف ماضی کی شاندار تصویر کشی (حالی) اور ناویلیں (سرسید)...مختصر یہ کہ یہ بزرگ سیاسی طور سے رجعت پرستی کا شکار تھے، اور سماجی طور سے ترقی پسند تھے''۔(۵) تسلیم کیا جانا چاہیے کہ ترقی پسند تنقید نے سرسید و حالی کے یہاں 'دوہرے شعور' اور 'دوہری شناخت' کو دریافت کرلیا تھا۔

حالی و سرسید کی 'رجعت پرستی' ماضی یا اپنی ثقافتی اوضاع سے وابستگی تھی، اور یہ ماضی ترقی پسندی کی نظر میں جاگیرداری سماج کا پروردہ تھا،لہٰذا اس کی تمام ثقافتی اوضاع (مذہب، ادب، فنون) انحطاطی اور رجعت پسندانہ تھیں۔یہاں اردو کی ترقی پسند فکر اساس (معیشت، ذرائع پیداوار) اور بالائی ساخت (ریاستی و ثقافتی ادارے) کے کلاسیکی مارکسی نظریے کی شدت سے اسیر نظر آتی ہے۔اس نظریے کے مطابق اساس ہی بالائی ساخت کے ہر ہر پہلو کی نقش گری کرتی ہے۔اصلاً یہ ثقافت کی تعبیر کا ایک آسان حربہ ثابت ہوا تھا کہ اگر آپ معاشی نظام کا علم رکھتے ہیں تو تمام ثقافتی روشوں میں اس نظام کی ساخت اور مقاصد کو کارفرما دکھا سکتے ہیں۔چناں چہ معیشت و ثقافت کے بیچ کسی ثالثی منطقے کی موجودگی کا خیال ہی نہیں آتا تھا (جس کی طرف نومارکسیت نے خاص طور پر توجہ دی)۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ ابتدائی ترقی پسند فکر معاشی وسیاسی طاقت کے تصور کی اسیر تھی۔ترقی کا تصور بھی معاشی وسیاسی تھا، اور ثقافت کا مفہوم بھی اسی تصور سے طے پاتا تھا۔لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ ترقی پسند جمالیات کے ابتدائی تصورات میں بھی طاقت کا بیانیہ شامل ہے۔حسن، طاقت میں ہے، یا طاقت ہی حسن کی خالق ہے۔جسے معاشی وسیاسی طاقت حاصل ہے، اسے حسن کی تخلیق پر بھی قدرت حاصل ہے، اور جو طاقت سے محروم ہے، وہ حسن سے بھی محروم ہے۔یہاں طاقت، کلاسیکی عہد کے صداقت اور خیر کے تصورات کا متبادل تھی۔علی سردار جعفری نے پلیخانوف کے حوالے سے لکھا ہے:

> ان [نیم وحشی قبائل] کے حسن کے تصور کے پیچھے یہ تصور کارفرما ہے کہ طاقت ور (جانور) کو زیر کرنے والا (انسان) خود بھی طاقت ور ہوتا ہے، اور طاقت ور حسین ہوتا ہے۔یہاں حسن طاقت کے تصور سے اپنے خدوخال حاصل کرتا ہے۔(۶)

طاقت کی جمالیات کا یہ تنقیدی تصور، ترقی پسند شاعری میں بھی ظاہر ہوا۔ اس شاعری میں نہ صرف طاقت کی معروف علامتیں (آتش و آہن، برق و شمشیر) ظاہر ہوئیں، بلکہ خطیبانہ گھن گرج بھی۔ طاقت اپنا اظہار ہی نہیں، اثبات اور نفاذ بھی چاہتی ہے۔ لہٰذا طاقت کی زبان لازماً اپنے مخاطب پر غالب آنے، یا اسے جذباتی طور پر بدلنے کے لیے از خود خطیبانہ آہنگ اختیار کرتی ہے۔ علی سردار جعفری ہی کے دو شعر دیکھیے:

یہ وقت کے کھنچے ہوئے خنجر کی دھار ہے یہ بانکپن نہیں ہے عروس ہلال کا
فولاد کی گرج ہے یہ آہن کا شور ہے نغمہ نہیں ہے شاعر نازک خیال کا

اسرار الحق مجاز کی نظم 'نوجوان سے' میں یہ اشعار دیکھیے:

جلال آتش و برق و سحاب پیدا کر اجل بھی کانپ اٹھے وہ شباب پیدا کر
ترے خرام میں ہے زلزلوں کا راز نہاں ہر ایک گام پہ اک انقلاب پیدا کر
بہت لطیف ہے اے دوست تیغ کا بوسہ یہی ہے جان جہاں اس میں آب پیدا کر

ابتدائی ترقی پسند تنقید نے واضح شعور کے ساتھ طاقت کی جمالیات کو اختیار کیا تھا۔ کلاسیکی جمالیات ساز و جام و نغمہ کی زبان میں ظاہر ہوتی تھی، لہٰذا اس کا آہنگ دھیما مگر متنوع تھا۔ ساز و جام و نغمہ دراصل آرٹ کی زبان تھی، جسے کلاسیکی شاعری نے ہند عجمی تہذیب سے اخذ کیا تھا۔ ترقی پسند تنقید اس زبان کے جمال سے نا آشنا نہیں تھی، مگر اس کے سلسلے میں متضاد رویوں کی حامل تھی؛ کبھی اسے جاگیردارانہ معاشرت کی یادگار قرار دے کر مطعون کرتی تھی، اور کبھی اس کو اشتراکی تناظر میں بروئے کار بھی لاتی تھی۔ فیض احمد فیض نے آہنگ کے دیباچے میں کلاسیکی و ترقی پسند جمالیات کے امتزاج سے متعلق لکھا ہے:

> آہنگ کا پہلا ایڈیشن اس شعر سے شروع ہوتا تھا
>
> دیکھ شمشیر ہے یہ، ساز ہے یہ، جام ہے یہ تو جو شمشیر اٹھا لے تو بڑا کام ہے یہ
>
> مجاز کی شاعری انھی تین اجزا سے مرکب ہے... ہمارے بیشتر شعرا نے

ان عناصر میں فرضی تضاد کی دیواریں کھڑی کر رکھی ہیں۔کوئی محض ساز وجام کا دلدادہ ہے تو کوئی فقط شمشیر کا دھنی۔لیکن کام یاب شعر کے لیے (آج کے زمانے میں) شمشیر کی صلابت اور ساز وجام کا گداز دونوں ضروری ہیں۔دلبری با قاہری جادوگری است۔مجاز کے شعر میں یہ امتزاج موجود ہے۔(۷)

اگر چہ خود فیض نے دلبری سے جادوگری پیدا کی،اور قاہری کو اپنی شاعری میں کہیں حاشیے پر جگہ دی،مگر وہ مجاز کے یہاں شمشیر وجام یا قاہری ودلبری کے امتزاج کو اجاگر کرتے اور ان کی تحسین کرتے ہیں۔جیسا کہ پہلے ذکر ہوا،طاقت کا تصور ترقی پسند تنقید کا اہم الجھاوا تھا،وہ الجھاوا یہاں بھی نظر آتا ہے۔شمشیر کی طاقت سے انقلاب تو ممکن ہے،مگر کیا جمال کی تخلیق بھی ممکن ہے،اس کا واضح جواب ہمیں ترقی پسند تنقید میں نہیں ملتا۔طاقت کی زبان خواہ طاقت کی کتنی ہی غیر روایتی علامتیں استعمال کرے،وہ متشددانہ رخ اختیار کرتی ہے۔تشدد،خواہ کتنی ہی جائز وجوہ کا حامل ہو،اس سے حسن پیدا نہیں ہوسکتا۔اس طرح حسن کی روایتی علامتوں سے طاقت کی علامتوں کا امتزاج نہیں،ٹکراو ہوتا ہے۔طاقت اپنی اصل کی بنا پر غالب آنا،سرایت کرنا،نفوذ کرنا،اور بے دست و پا کرنا چاہتی ہے۔شمشیر اور جام اگر ایک جگہ ہوں گے تو شمشیر بدست،جام بدست پر غالب آکر رہے گا۔خود مجاز جام کو چھوڑ کر شمشیر اٹھانے کی ترغیب دے رہے ہیں۔اسی نوع کا الجھاوا ترقی پسندوں (خصوصاً اختر حسین رائے پوری) کے اقبال کے سلسلے میں خیالات میں بھی ظاہر ہوا۔اقبال کے یہاں شاہین کی علامت کی بنیاد پر انھیں فاشسٹ قرار دیا گیا تھا،کیوں کہ شاہین طاقت کی علامت تھا۔حالاں کہ خود ترقی پسند جمالیات،طاقت کی زبان میں ظاہر ہو رہی تھی۔

○

ترقی پسند تحریک کی طرح ترقی پسند تنقید بھی عالمی جہت کی حامل ہے۔حقیقت یہ ہے کہ بیسویں صدی کی عالمی تنقید کا ایک اہم حصہ مارکسی تنقید پر مشتمل ہے۔پیش نظر رہے کہ عالمی مارکسی تنقید

دو واضح شاخوں میں بٹی ہے۔ایک شاخ مارکسیت سے اور دوسری لینی مارکسیت سے پھوٹی ہے۔ بالشویک انقلاب کے بعد جرمنی میں (جہاں سے ہٹلری فاشیت ابھری تھی) فرینکفرٹ سکول نے مارکسیت کا مطالعہ شروع کیا۔اس سکول سے وابستہ مفکروں، جیسے ہورخی مر، مارکوزے، اڈورنو، کے سامنے یہ سوال تھا کہ روس کی طرح کا انقلاب وسطی یورپ میں کیوں رونما نہیں ہوا؟ نظریے اور عمل میں کیا رشتہ ہے؟ جہاں یہ نظریہ پیدا ہوا، وہاں اس پر عمل کیوں نہیں ہوا؟ نیز انقلاب کے لیے جن حالات (صنعتی عہد) کی پیش گوئی مارکس نے کی تھی، ان حالات میں یہ نظریہ برگ و بار نہیں لایا، مگر جہاں (روس) مختلف حالات (جاگیرداری عہد) تھے، وہاں انقلاب کیوں رونما ہوا؟ اس کے نتیجے میں مارکسی تنقید کی ایک خاص صورت سامنے آئی جسے بعد میں 'تنقیدی تھیوری' کا نام بھی ملا۔مارکسی تنقید کی اس شاخ نے مارکسیت کا تنقیدی مطالعہ کیا، اس کی علمیاتی معذوریوں کو نشان زد کیا، اور اسے معاصر یورپی صورت حالات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔نیز مارکسیت کے تنقیدی مطالعے ہی سے نو مارکسی جمالیات تشکیل دی، جس کی اہم خصوصیت ادب میں آئیڈیالوجی کے اظہار کا بالواسطہ مطالعہ تھا۔دوسری طرف لینی مارکسیت کا مرکز سوویت یونین تھا۔لینی مارکسیت کی خصوصیت یہ تھی کہ وہ استعماریت کو سرمایہ داریت کی آخری منزل قرار دیتی تھی، اس لیے انقلاب کے لیے ان ملکوں کی حمایت کرتی تھی جو استعماریت کا شکار اور پس ماندہ تھے۔(ترقی پسند تحریک کا کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا سے تعلق تھا اور اس پارٹی کو سوویت یونین کی حمایت حاصل تھی)۔نیز اس کے تحت جو مارکسی جمالیات تشکیل پائی، اس کی اہم خصوصیت ادب میں آئیڈیالوجی کے اظہار کا راست مطالعہ تھا۔دونوں میں بنیادی فرق یہ تھا کہ ''تنقیدی تھیوری حلقہ بگوشی کی تمام صورتوں کے خلاف جدوجہد کرتی ہے، خواہ وہ مابعد الطبیعیاتی ہوں یا نظریاتی۔اس لیے وہ اپنی جدوجہد کو حقیقی میدان تک محدود نہیں کرتی، بلکہ شعور کی تبدیلی تک اسے لے جاتی ہے''۔(۸) دوسری طرف لینی مارکسیت اپنی جدوجہد کے حقیقی میدان کو منتخب کرتی ہے۔اس فرق کی وجہ سے دونوں کی جمالیات میں فرق پیدا ہوا۔تنقیدی تھیوری نے ادب میں واقعیت کے اظہار کی مستور و نیم مستور صورتوں پر توجہ دی، جب کہ لینی مارکسیت نے

واقعیت وحقیقت کے راست اظہار پر۔تنقیدی تھیوری حقیقت کو شے نہیں ،نمائندگی کے ایک نظام کے طور پر دیکھتی تھی، جب کہ لینی مارکسیت حقیقت کو شے سمجھتی تھی، اور ادب میں اس کی غیر مبہم پیشکش پر زور دیتی تھی ۔ممتاز حسین کی رائے دیکھیے، جو لینی مارکسیت کی جمالیات کی توضیح ہے:

...تسلیم کرنا ہوگا کہ جب تک کوئی ذہنی تخلیق کسی شے کی حقیقت کو پیش نہ کرے، وہ جمالیاتی حظ کو بیدار نہیں کر سکتی ، کیوں کہ جمالیاتی حس (Sense) انسان کی اس جد وجہد سے پیدا ہوتی ہے جسے وہ حقیقت کو سمجھنے، اس پر قابو پانے اور تبدیل کرنے میں کرتا رہا ہے، اور یہ جد وجہد کسی مابعد الطبیعیاتی حقیقت کی جستجو کی نہیں رہی''۔(۹)

اس رائے میں ترقی پسند جمالیات کے بنیادی اجزا سمٹ آئے ہیں ۔مثلاً ادب شے کی حقیقت کو پیش کرے، واہموں ،توہمات ،تخیلات سے گریز کرے، مابعد الطبیعیاتی تصورات کی پناہ گاہ سے دور رہے ۔علاوہ ازیں جمالیاتی مسرت انسان کی جد وجہد سے تعلق رکھتی ہے ۔اس جد وجہد کے ذریعے انسان طاقت حاصل کرتا اور دنیا کو تبدیل کرتا ہے ۔یوں ادب کی جمالیات انسان کی حقیقی (سیاسی ومعاشی) زندگی کی سعی پیہم کا راست حصہ ہے، اس کی کوئی الگ، خود مختار حیثیت نہیں ۔ترقی پسند تحریک اور تنقید کا رشتہ فرینکفرٹ سکول سے نہیں لینی مارکسیت سے قائم ہوا۔اس کی تاریخی وجوہ تھیں،جن میں سب سے اہم عالمی سطح پر فاشیت کے خلاف اشتراکیت پسندوں کا اتحاد تھا۔یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ ترقی پسند تحریک اور تنقید سوویت یونین کو جس طور ایک قابل تقلید مثال بنا کر پیش کرتی تھی ، وہ لینن کی اشتراکی پالیسی کا واضح اثر تھا۔تنقید اور شاعری میں اس اثر کی کیا نوعیت تھی ، علی سردار جعفری کی امن کا ستارا میں سے یہ اقتباس دیکھیے:

اس انسان سے سرمایہ داری دنیا خائف ہے،خون اور آنسوؤں کے بیوپاری بنکوں ،رائفلوں اور بمباروں کے تاجر بوکھلائے ہوئے ہیں، اور اس انسان کو مٹانے کے لیے جنگی تیاریاں کر رہے ہیں، کیوں کہ یہ انسان اس حیوان کی موت

> کا اعلان ہے جسے سامراجی اور فاشیت کہتے ہیں، لیکن یہ انسان جو سب سے پہلے سوویت یونین میں جوان ہوا ہے، جو مشرقی یورپ اور چین میں بھی پیدا ہو چکا ہے اور دنیا کے ہر ملک میں پیدا ہونے کے لیے بے تاب ہے، دنیا کے امن کی سب سے بڑی ضمانت ہے۔ اسٹالن اسی انسان کا معمار ہے۔ وہ دیوتا پیغمبر اور اوتار نہیں، بلکہ اس انسان کی سب سے مکمل تصویر ہے، اس لیے ہمارے دل اسٹالن کی محبت اور عقیدت سے سرشار ہیں۔(۱۰)

چناں چہ ترقی پسند تنقید نے انھی نقادوں کے خیالات سے اپنا چراغ جلایا جو بالشویک انقلاب کے بعد سوویت یونین میں اشتراکی جمالیات کی تشکیل کر رہے تھے، یا جنھیں سوویت یونین نے سند اعتبار بخشی تھی؛ مثلاً پلیخانوف، گورکی، کرسٹوفر کاڈویل، جارج لوکاچ۔ ان کی تنقید حقیقتاً اساس (Base) اور بالائی ساخت (Superstructure) کی توضیح تھی (فرینکفرٹ سکول کو اس سے کچھ زیادہ دلچسپی نہیں تھی)۔ مارکس اور اینگلز نے جرمن آئیڈیالوجی میں لکھا تھا کہ "شعور زندگی کا تعین نہیں کرتا، زندگی شعور کا تعین کرتی ہے"۔ شعور، اور اس کے تمام مظاہر کا تعلق بالائی ساخت سے ہے، ان میں آئین، سیاست، مذہب، کلچر سمیت تمام فنون شامل سمجھے گئے ہیں۔ گویا ان میں سے کوئی شعبہ خود مختار نہیں؛ یہ سب وہی رنگ ڈھنگ اختیار کرتے ہیں، جس کا امکان معاشی رشتوں میں ہوتا ہے۔ یہ ایک جبری نظریہ تھا جو نئے غیر طبقاتی سماج کی تشکیل کا امکان رد کرتا تھا، لہٰذا تاریخی مادیت کا تصور سامنے لایا گیا، جس میں فطرت و سماج پر انسانی شعور کی بالا دستی پر زور تھا۔ مختصراً اس تصور کے مطابق شعور، زندگی کا تعین کر سکتا ہے۔ اس تصور کے بغیر ادب کی مدد سے نئے سماج کی تعمیر کا سوال ہی خارج از بحث ہو جاتا ہے۔

یہیں ایک بنیادی سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ اردو میں لینی مارکسیت کے اثر سے لکھی جانے والی تنقید نے مارکسی تنقید کے بجائے ترقی پسند تنقید کا نام کیوں اختیار کیا؟ اس امر کا احساس خود ترقی پسندوں کو بھی رہا ہے۔ مثلاً قمر رئیس نے لکھا ہے کہ "ترقی پسند تنقید اردو کی اپنی ایجاد ہے اور اسے

بین الاقوامی اصطلاح کی سند حاصل نہیں ۔اس کے اسباب بھی موجود ہیں کہ مارکسی تنقید اور ترقی پسند تنقید میں فرق کیا جائے''۔(۱۱)قمر رئیس نے ترقی پسند تنقید میں ان سب نقادوں کی تنقیدات کو شامل کیا ہے، جو تحریک سے وابستہ نہیں تھے، مگر جنھوں نے''ادب کے سماجی منصب اور غایتی کردار کو اپنے اصول تنقید میں اہمیت دی ہے''۔اصل یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک میں شامل اردو نقادوں نے انھی خیالات کو پیش کیا، جنھیں تحریک نے وقتاً فوقتاً اپنے منشورات میں پیشِ نظر رکھا۔انھوں نے مارکسیت کو تحریکی مقاصد کی روشنی میں سمجھا۔اردو میں شاید ہی کوئی ایسا نقاد ہو جس نے مارکسیت کا خالص نظری مطالعہ کر کے تنقیدی تصورات تشکیل دیے ہوں، جیسا کہ فرینکفرٹ سکول کے نقادوں، یا ۱۹۶۰ کے بعد فرانسیسی پیئر ماشرے، امریکی فریڈرک جیمیسن، برطانوی ٹیری ایگلٹن نے مارکسیت کی نظری اساس کی نئی جمالیاتی تعبیرات کیں (محمد حسن نے عصری ادب کے اداریوں میں نو مارکسی نقادوں کے نام ضرور لیے ہیں، مگر ان کے خیالات کو ترقی پسند فکر میں کھپایا نہیں)۔ہمارے ترقی پسند نقادوں نے ان عالمی مارکسی نقادوں کو گھاس نہیں ڈالی۔لہٰذا اردو میں ترقی پسند تنقید کی مقامی اصطلاح ہی مناسب تھی۔

یہ معروضات علی سردار جعفری کی تنقید سے براہ راست متعلق ہیں۔ان کی تنقید، ترقی پسند تحریک کے اساسی مقصد سے جڑی ہے۔انھوں نے تقریباً پچاس برس تک تنقید لکھی۔ان کی تمام تنقیدی تحریریں ترقی پسندانہ ہیں، تاہم ان کے یہاں ترقی پسندی کا تصور اوّل تا آخر یکساں اور جامد نہیں رہا۔ان کی تنقید کو ہم تین حصوں میں بانٹ سکتے ہیں۔ایک حصہ تحریکی مقاصد کی وضاحت اور دفاع میں ہے۔دوسرا حصہ اس اشتراکی نظریے سے اردو ادب کے مطالعے پر مشتمل ہے، جس کی اصل یعنی مارکسیت ہے۔تیسرا حصہ کلاسیکی شاعری کے ان مطالعات پر مشتمل ہے، جن میں کلاسیکی اشتراکی نظریے کے سلسلے میں اجتہادی رویہ اختیار کیا گیا ہے۔پہلے حصے کی حیثیت تاریخی ہے؛ دوسرا حصہ کئی متنازع تعبیروں اور انتہا پسندانہ محاکموں پر مبنی ہے، جب کہ تیسرے حصے میں بعض ایسے مطالعات کیے گئے ہیں جنھیں ہم اردو تنقید میں اہم قرار دے سکتے ہیں۔

سردار جعفری کی تنقید کا پہلا دور بڑی حد تک جارج لوکاچ (۱۸۸۵۔۱۹۷۱) کی

مثالیت (Typicality) کے تصور کی تفسیر ہے۔ ہنگری کے لوکاچ پہلے ایک جدید نقاد، اور بعد ازاں سوویت یونین کی سرکاری مارکسی جمالیات کے نقش گر تھے۔ ان کی کتاب *Theory of Novel* (جو ۱۹۲۰ میں شائع ہوئی تھی) میں ناول کو ایک بوژوا رزمیہ قرار دیا گیا تھا۔ ''کلاسیکی رزمیے میں انسان کائنات سے ہم آہنگ تھا، جب کہ ناول کا آغاز اس وقت ہوا، جب آدمی اور اس کی دنیا کی ہم آہنگی ٹوٹ گئی، اس لیے ناول کا ہیرو کلیت کی تلاش میں تھا، اور اس دنیا سے اجنبی تھا جو یا تو بہت بڑی ہے یا بے حد تنگ ہے، اور اس کی آرزوؤں کی صورت گری سے قاصر ہے۔ ناول اس دنیا کا رزمیہ ہے جسے خدا نے ترک کر دیا ہے''۔(۱۲) بعد میں جب لوکاچ نے مارکسیت کو اختیار کیا تو ناول کے لیے Typicality کا نظریہ وضع کیا، جس کے مطابق کردار ان تاریخی قوتوں کے نمائندہ ہوتے ہیں جو ترقی پسند ہوتی ہیں۔ یہی بات علی سردار جعفری کہتے ہیں:

> حقیقت نگاری کے لیے ضروری ہے کہ اپنے عہد کی نمائندہ حقیقت کو نمائندہ کرداروں کی شکل میں پیش کرے۔(۱۳)

سردار جعفری عہد کی نمائندہ حقیقت (جو دراصل عوام کو انقلاب کے لیے مائل کرتی ہے) اور اس کے نمائندہ کردار میں آئنے اور عکس کا تعلق سمجھتے ہیں۔ لہٰذا ادب ان کے لیے ایک ایسا ذریعہ ہے جو سماج کے ترقی پسند عناصر کو راست انداز میں پیش کرتا ہے۔ وہ اس بات پر غور نہیں کرتے کہ جسے وہ نمائندہ حقیقت قرار دے رہے ہیں، وہ خود ایک تصور ہے؛ نمائندہ حقیقت سماج میں 'شے' کے طور پر موجود نہیں ہوتی، اسے دیگر حقیقتوں سے چھانٹنا پڑتا، اور ان سے الگ تصور کرنا پڑتا ہے۔ سردار جعفری ہی نہیں ابتدائی پچیس تیس سالوں کی ساری ترقی پسند تنقید تصور، خیال، لاشعور، باطن، داخل جیسے الفاظ کا ذکر آتے ہی سخت بر افروختہ ہوتی ہے۔ حالاں کہ کلاسیکی مارکسی نقادوں میں کرسٹوفر کاڈویل (۱۹۰۷۔۱۹۳۷) تخلیقی ادب کی اس رمز کو منکشف کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے کہ تجربی حقیقت اور ادبی متن کے بیچ خیال کا ایک دورانیہ ہوتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ علی سردار جعفری نے ترقی پسند ادب میں اس جواں مرگ برطانوی مارکسی نقاد کی مشہور کتاب *Illusion and Reality* سے

ایک اقتباس نقل کیا ہے، جس میں حقیقت اور تخلیق کے درمیان خیال کی دنیا کا ذکر ہے۔سردار جعفری نے کاڈویل کی اس رائے کو پیش کیا ہے کہ گیت، شاعری کی اصل ہے، جو اپنے ترنم کی وجہ سے ایک ایسی چیز ہے کہ جو مل کر گائی جائے تو اجتماعی جذبے کے اظہار کا ذریعہ بن سکے۔"سوال یہ ہے کہ قبیلے کو اس اجتماعی جذبے کی کیا ضرورت ہے؟ اگر شیر یا دشمن حملہ کرتا ہے، زلزلہ آتا ہے یا کوئی اور مصیبت نازل ہوتی ہے تو پورا قبیلہ اس وقت کے حالات کے مطابق اس خطرے کے تدارک کے لیے فوراً اجتماعی اقدام کرتا ہے۔اس وقت سب ڈرے ہوئے ہیں، اس لیے کسی ایسے آلہء کار کی ضرورت نہیں جو اس موقع پر اجتماعی جذبہ پیدا کرے...لیکن ایسے آلہء کار کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب اس قسم کا کوئی خطرہ نہ ہو،لیکن اس کا امکان ضرور ہے۔اس بنیاد پر شاعری قبیلے کی معاشی زندگی سے پیدا ہوتی ہے"۔(۱۴) گویا شاعری حقیقی خطرے کے وقت نہیں،خطرے کے خیال اور امکان سے پیدا ہوتی ہے۔کاڈویل کی اہمیت کو قبول کیا جانا چاہیے کہ انھوں نے نمائندہ حقیقت اور ادب کے بیچ 'خیال و تصور کی دنیا' کی موجودگی باور کرائی۔یہ الگ بات ہے کہ وہ اس دنیا کے امکانات کو واضح نہ کر سکے، اور اس کے چوگرد خطرے کی فصیل کھڑی کر دی۔قدیم قبائل ہوں، یا کلاسیکی وجدید عہد کے سماج ان کے 'خیال کی دنیا' فقط ایک خارجی محرک (معاشی) کی اسیر نہیں رہی؛ اساطیر، رزمیے، داستانیں اور ناول انسان کی تہ دار، پیچیدہ داخلی دنیا کی کہانی سناتے ہیں۔اس اعتبار سے کاڈویل بھی اس سادہ مارکسی تصور کو شعری جمالیات کی بنیاد بناتے ہیں کہ 'انسان کی معاشی زندگی ہی اس کے شعور کی تشکیل کرتی ہے'۔ بایں ہمہ یہ بات بھی سردار جعفری کو ناگوار لگتی ہے۔ان کا عقیدہ یہ ہے کہ "شاعری براہ راست انسان کی معاشی ضرورت اور عمل سے پیدا ہوتی ہے"۔اسی لیے وہ متنبہ کرنا ضروری خیال کرتے ہیں کہ کاڈویل عینی نظریات کے زیر اثر ہیں، اور ان کے سلسلے میں محتاط رہنے کی ضرورت ہے۔قصہ یہ ہے کہ سردار جعفری اس عمومی ترقی پسند نظریہء فن کی ترجمانی کرتے ہیں، جسے 'اشتراکی نظریہء نقل' کا نام دیا جا سکتا ہے۔اس نظریے کے مطابق سماجی معاشی حقیقت اور ادب کے بیچ کوئی ثالثی دنیا نہیں۔تخلیق کار کا تخیل، لاشعور اور زبان ثالثی دنیا ہے، جس کی گنجائش اس نظریے میں نہیں۔

سردار جعفری نے اقبال، منٹو، میراجی اور حسن عسکری پر جتنے اعتراضات کیے ہیں، وہ ان کے اسی طرزِ فکر کے شاخسانے ہیں۔ اقبال کی خودی اس لیے قابل قبول نہیں کہ اس کی بنیاد ''عینیت کے فلسفے اور ہیگل کی جدلیت پر ہے، جس کو اقبال نے اسلامی فلسفے اور روایات سے تقویت پہنچائی''۔ منٹو اس لیے غلاظت نگار ہیں کہ وہ 'سامراج کے دیے ہوئے انتہائی خبیث نظریے [تحلیل نفسی]'' کے اسیر ہیں جو'' انسان سے اس کا شعور چھین کر لاشعور اور جنس کی بھول بھلیاں میں پھنسا کر جانور بنا دیتا ہے''۔ میراجی کی 'رومانیت' اس لیے ''مجہول اور گندی تھی کہ وہ خوابوں کو خارجی حقیقت سے الگ کر کے واہمے میں تبدیل کر دیتے تھے''۔ فرائیڈ اور ٹی ایس ایلیٹ بھی سردار جعفری اور دیگر ترقی پسند نقادوں کے اس لیے معتوب ہیں کہ وہ انسان کی الجھی، شکستہ، ویران داخلی دنیا کی خبر دیتے ہیں۔ سردار جعفری (اور دوسرے ترقی پسندوں) کا خیال ہے کہ انسان کی اصل دنیا خارجی ہے جو انسانی شعور کی تشکیل کرتی ہے اور انسان اپنے شعور میں ترقی پسندانہ جہت پیدا کر کے خارجی دنیا کی نئے سرے سے تشکیل کر سکتا ہے۔ ان کے معاصرین جس داخلی دنیا کی تصویر پیش کر رہے تھے، وہ غیر حقیقی اور واہمے سے زیادہ کچھ نہیں۔ واہمے کہاں سے پیدا ہوتے ہیں؟ یہ ایک ایسا سوال تھا، جو نیم واضح شکل میں ابتدائی ترقی پسند تنقید میں موجود تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سوال کا جواب ہی ترقی پسند تنقید کا خاص رخ متعین کرتا تھا؛ اور دوسری طرف کئی اہم باتوں کو اوجھل کرتا تھا۔ وہ جس کبیری بیانیے کے ماتحت تھے، وہ انھیں یہ رائے قائم کرنے پر مجبور کرتا تھا کہ تحلیل نفسی اور انسان کی جنسی نفسیاتی الجھنیں سامراج کے 'خبیث ذہن' کی پیداوار ہیں۔ گویا 'واہموں' کا سرچشمہ باہر ہے، انسان کے اندر نہیں۔ یہ عین وہی دلیل تھی کہ نمائندہ حقیقت کا سرچشمہ بھی باہر ہے؛ عوام کی زندگی میں، پرولتاری اور بورژوا کی حقیقی معاشی کش مکش میں۔ اصل یہ ہے کہ ترقی پسند تنقید طاقت کی جس حرکیات کی اسیر تھی، وہ صرف اسی کو اپنا ہدف بنا سکتی، زیر کر سکتی، اس کے خلاف مزاحمت کر سکتی تھی جو واضح، سامنے اور مادی صورت میں ہو۔ اگر ہم ابتدائی ترقی پسند تنقید کے اسلوب کا جائزہ لیں تو اس میں بھی 'طاقت کی خطابت' کا غلبہ نظر آئے گا: غلاظت نگار، خبیث نظریے، گندی رومانیت جیسے القابات حریفوں کو زبان کی طاقت سے زیر کرنے کے سوا کیا کردار ادا کرتے ہیں؟

۱۹۶۰ کی دہائی میں سردار جعفری، کٹر اشتراکی نظریۂ نقل سے گریز اختیار کرتے ہیں۔ ۱۹۶۶ میں شایع ہونے والے اپنے شعری مجموعے پیرہن شرر کے دیباچے میں سردار جعفری نے یہ واضح کرنا ضروری سمجھا کہ یہ نظمیں سیاسی دستاویز نہیں، بلکہ دل کی پکار اور روح کی آواز ہیں۔ یہ پہلی مرتبہ تھا کہ انھوں نے 'تصور، خیال اور اندر کی اس دنیا' کی اہمیت کو قبول کیا، جسے وہ اب تک واہمہ اور غیر حقیقی سمجھتے آئے تھے۔ یہ کٹر مارکسیت سے 'جرأت مندانہ، بلکہ بدعتی (heretical)' انحراف تھا۔(۱۵) اس کا مفصل اظہار ان کے کبیر، میر، غالب اور اقبال پر مقالات میں ہوا۔ ترقی پسند نقادوں نے بھی یہ رائے ظاہر کی ہے کہ ان کی تنقید کی اہمیت انھی مقالات کے دم سے ہے، تاہم وہ انھیں بھی ترقی پسند معیار کے تحت لکھے گئے مقالات سمجھتے ہیں۔(۱۶) خود سردار جعفری نے بھی پیغمبران سخن کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''میں جس نظریۂ جمال اور نظریۂ تاریخ پر یقین رکھتا ہوں اور جو میرے اندر گزشتہ تیس برس سے رچ بس چکا ہے، میں نے اسی نظریے سے ان بزرگ شعرا کے کلام پر نظر ڈالی ہے''۔(۱۷) مگر حقیقت کچھ اور ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے اس نظریۂ جمال سے گریز کیا ہے، جس کے تحت انھوں نے ترقی پسند ادب لکھی۔ اس تبدیلی کا انھیں احساس تھا۔ تاہم وہ اس کا کھل کر اظہار نہیں کرتے۔ نظام خطبات، ترقی پسند تحریک کی نصف صدی میں اشارۃً کہتے ہیں:

> ترقی پسند تحریک اور انجمن نے اپنی انتہاپسندی کے دور میں جو غلطی کی وہ یہی تھی۔ وہاں (مثلاً ۱۹۴۹ کی بھیمڑی کانفرنس میں) جو تجویزیں منظور ہوئیں اور جو بیان شایع کیا گیا، اس میں مخصوص الفاظ کے بغیر یہ مفہوم تھا کہ ترقی پسند ادیب کے لیے مارکسسٹ ہونا ضروری ہے۔ اس نے اس قوس قزح کے رنگوں کو بکھیر دیا، جس کے ایک سرے پر کمیونسٹ سجاد ظہیر تھے اور دوسرے سرے پر گاندھی وادی منشی پریم چند اور درمیان میں بہت سے اور رنگ۔(۱۸)

گویا سردار جعفری نے اس حقیقت کو قبول کر لیا کہ حقیقت محض سفید اور سیاہ رنگوں میں تقسیم نہیں،

بلکہ قوس قزح کی طرح ہے۔ کٹر اشتراکی نظریہ، جمال کی روشنی میں دیکھیں تو یہ واقعی ایک بدعت تھی۔ یہ نظریہ ادب کو دو قطعی واضح حصوں میں تقسیم کرتا تھا: اشتراکی اور غیر اشتراکی۔ اگر آپ اشتراکی نہیں تو اشتراکیت کے دشمن ہیں، اور اگر آپ کا ادب ترقی پسند روح کو پیش نہیں کرتا تو رجعت پرست اور انحطاط پسند ہے۔ لہٰذا مختلف ہونا، مخالف ہونے کے مساوی تھا۔ مگر اب یہ سمجھا جانے لگا کہ ادب جس حقیقت کو پیش کرتا ہے، اس کا مرکز نہ تو محض سیاہ ہے، نہ فقط سفید۔ سفید اور سیاہ دو انتہائیں ہیں، جن سے اٹوٹ وابستگی مخاصمت کو جنم دیتی ہے۔ ادبی سچائی دو رنگوں سے نہیں، کئی، مختلف، متنوع، قوس قزح جیسے رنگوں سے عبارت ہے۔

اس ضمن میں ایک اہم بات یہ ہے کہ کل تک جن مختلف رنگوں کو ملامت کا نشانہ بنایا جاتا تھا، اب ان کے لیے توصیفی کلمات لکھے جانے لگے۔ علی سردار جعفری ہی کے بہ قول ''شاعری کی یہ حرکت اور جنبش ارسٹوکریسی کی دنیا سے جمہوری دنیا کی طرف ہے... اس کام میں ترقی پسند ادیبوں کے ساتھ حلقہ ارباب ذوق کے شاعر بھی شریک ہیں، اور آج کی جدیدیت کے علم بردار بھی جو ہماری طرح گرے پڑے لفظوں کے استعمال سے نہیں جھجکتے۔ ان کا آہنگ بھی ہمارے غیر کلاسیکی آہنگ سے قریب ہے''۔(۱۹) ترقی پسند تحریک کی تاریخ کو دیکھیں تو یہ ایک اہم تبدیلی تھی۔ پہلی مرتبہ ترقی پسندی اور جدیدیت میں نقطہ اشتراک کی نشان دہی کی گئی تھی۔ گویا سفید اور سیاہ کے بیچ ایک سرمئی خطہ دریافت کیا گیا، جس میں دونوں تحریکیں ہم رکاب محسوس ہوتی تھیں۔ حقیقتاً ترقی پسند جمالیات میں یہ ایک نئے امر یکا کی دریافت تھی، جس سے ان مفروضات پر زد پڑتی تھی جنھیں ترقی پسندی نے اب تک سینے سے لگا رکھا تھا۔ ان میں غالباً سب سے اہم مفروضہ ہیئت وموضوع کی ثنویت کا تھا۔ ترقی پسند جمالیات کی بنیاد کا پتھر 'موضوع' تھا، اسے ہیئت کا حصہ، ہیئت پر منحصر یا ہیئت سے نامیاتی طور پر منسلک سمجھنے کا مطلب، اپنی بنیاد سے دست برداری کے مساوی تھا۔ اسی امر کے پیش نظر علی سردار جعفری یہ واضح کرنا ضروری خیال کرتے ہیں کہ جدیدیت اور ترقی پسندی کا موضوعاتی فرق اب بھی موجود ہے۔ ''ان [جدیدیوں] کا موضوع تہذیب وتمدن کا زوال ہے، اور ہمارا موضوع انسانیت کی نشاۃ ثانیہ ہے''۔

گویا فنی سطح پر دونوں میں اشتراک ،مگر موضوعاتی سطح پر فرق ہے ۔یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ ابتدائی عہد کی انتہا پسندی سے بچنے اور اعتدال کا رویہ تو اختیار کرنا چاہتے ہیں ،مگر خود ترقی پسند شعریات کی نظری بنیادوں میں تبدیلی لانے ،یا اس تبدیلی کا اعتراف کرنے میں تامل کرتے ہیں ۔شاید یہی وجہ ہے کہ علی سردار جعفری کے یہاں اس امر کی توجیہ نہیں ملتی کہ کس بنا پر حلقہ ارباب ذوق ،جدیدیت اور ترقی پسندی میں یکساں جمہوری رویے کو فروغ ہوا۔ان کی وضاحت کی رو سے یہ رویہ فنی ٹیکنیکی ہے ،موضوعاتی نہیں ،مگر ہم دیکھتے ہیں کہ جدیدیوں اور ترقی پسندوں کا جمہوری رویہ بہ یک وقت فنی وموضوعاتی تھا۔ 'گرے پڑے لفظوں' ہی سے ظاہر ہے کہ یہ کلاسیکی اشرافیہ کے بجائے پرولتاری طبقے سے تعلق رکھتے ہیں ،لہٰذا انھیں استعمال کرنے کا مطلب محض ایک نئی 'پرولتاری ،غیر کلاسیکی جمالیات' وضع کرنا نہیں ،حاشیائی طبقے کی ترجمانی بھی ہے ۔اگر جدیدیت بھی ارسٹوکریسی کے بجائے جمہوری رویے کی حامل ،اورگرے پڑے لفظوں سے ایک نیا آہنگ تخلیق کرتی ہے ،تو اس پر تہذیب وتمدن کے زوال کی ترجمانی کے الزام کی کیا حقیقت رہ جاتی ہے!

گزشتہ سطور میں ترقی پسند جمالیات میں 'بدعت' کا ذکر ہوا ہے ۔سوال یہ ہے کہ یہ کس درجے کی 'بدعت' تھی؟ کیا اسے ہم ترقی پسند شعریات میں علمیاتی سطح کا اجتہاد قرار دے سکتے ہیں ،یا محض انتہا پسندانہ رویوں کی تلافی؟ قمر رئیس تو اسے تلافی کہتے ہیں ۔(۴۰) تاہم ہماری نظر میں سردار جعفری سے ترقی پسند شعریات میں بعض علمیاتی سطح کی تبدیلیاں سرزد ہوئیں ۔یہ تبدیلیاں اجتہادی نوعیت کی تھیں ۔ترقی پسند تنقید میں کٹھ ملائیت پیدا ہوگئی تھی؛ وہ ایک ایسی شریعت کا درجہ اختیار کر گئی تھی ،جو اپنے ماننے والوں سے متابعت اور اندھی تقلید کا مطالبہ کرتی تھی ۔جب کسی نظریے میں شریعت کا سا تقدس اور جبر پیدا ہو جائے تو اس میں اجتہاد کی ضرورت بڑھ جاتی ،مگر ساتھ ہی اجتہاد سے خوف بھی آنے لگتا ہے ۔اس صورت میں وہ لوگ 'خاموش اجتہاد' کرتے ہیں جن کی ذہانت جبر کو نہیں سہار پاتی ۔علی سردار جعفری نے بھی خاموشی سے ترقی پسند جمالیات کی کٹھ ملائیت سے اجتہادی نوعیت کا انحراف کیا ہے ۔اسی لیے وہ نظری سطح پر ان تبدیلیوں کا نہ تو جواز پیش کرتے ہیں ،اور نہ ان کی مدد سے نئی

ترقی پسند شعریات کا ایک نظری ماڈل ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ کبیر، میر، غالب اور اقبال پر عملی تنقید لکھتے ہوئے انھوں نے یہ باور کرایا ہے کہ 'ابتدائی ترقی پسند شعریات مرکزیت میں یقین رکھتی تھی، مگر نو ترقی پسند شعریات نے تکثیریت کے لیے گنجائش پیدا کی'۔ راسخ العقیدہ ترقی پسندی کی رو سے یہ 'بدعت' تھی، اور حقیقتاً اجتہاد تھا۔ مثلاً یہ اقتباسات دیکھیے:

غالب کا مزاج ایرانی تھا، مذہبی عقائد عربی، تہذیب و تربیت ہندوستانی اور زبان اردو جس کو غالب نے بار بار ہندی اور ریختے کے نام سے یاد کیا ہے۔ (۴۱)

غالب یا شیکسپیئر کا ایک مصرع ہزار موقع پر ہزار معنی پیدا کر سکتا ہے۔ اس کے دامن میں اتنی وسعت ہوتی ہے کہ وہ آنے والی زندگی کے ہنگاموں کو سمیٹ سکے۔ اس کو تنقید کی زبان میں تعمیم، ہمہ گیری اور تہ داری کے نام دیے جاتے ہیں۔ (۴۲)

ہندوستان اور پاکستان میں اقبال نے تین قسم کے ذہنوں کی تربیت کی ہے۔ ایک انقلابی ذہن ہے جس کی مثال فیض، مخدوم اور دوسرے ترقی پسند شعرا کے یہاں ملتی ہے اور ان میں میں بھی شامل ہوں۔ دوسرا اس بیدار مغز نیشنلسٹ کا ذہن ہے جس کا بہترین نمونہ ڈاکٹر ذاکر حسین، خواجہ غلام السیدین، شیخ محمد عبداللہ اور ڈاکٹر عابد حسین کی شخصیتیں ہیں۔ ان کے یہاں گاندھی نہرو اور اقبال کی آمیزش ہے اور تیسرا مسلم فرقہ پرست ذہن ہے جس نے اقبال کی شاعری کا غلط استعمال کر کے اپنے لیے جواز تلاش کیا ہے۔ ان کیفیتوں کا سرچشمہ ایک ہی ہے۔ (۴۳)

بڑی شاعری کی یہ عجیب وغریب خصوصیت ہے کہ وہ اکثر وبیشتر اپنے خالق سے بے نیاز ہو جاتی ہے۔ پھر اس کے وجود سے شاعر کا وجود پہچانا جاتا ہے، کیوں کہ اس کی زندگی کے حالات گزرے ہوئے زمانے کے دھندلکے میں کھو جاتے ہیں اور واقعات افسانے کا لباس پہن لیتے ہیں۔ (۴۴)

یہ اقتباسات سردار جعفری کی مختلف کتابوں سے لیے گئے ہیں، مگر ان سب سے ایک ہی بات ظاہر ہے۔ یہ کہ نہ تو شاعری کی تخلیق کا سرچشمہ واحد ہے، نہ اس کا معنی واحد ہے، اور نہ شاعری کے معانی کی تفہیم کا طریقہ واحد ہے۔ راسخ العقیدہ ترقی پسند تنقید کے مطابق غالب کی بس ایک شناخت تھی کہ وہ جاگیرداری معاشرت کی پیداوار تھا، مگر اب اس کی شخصیت اور شاعری کے کثیر پہلو ہیں۔ اس کی شخصیت میں ایرانی، عربی اور ہندوستانی عناصر ہیں، اور ان میں تضاد نہیں۔ یہ قوس قزح کے رنگوں کی طرح ہیں، ایک دوسرے میں گندھے ہوئے اور ایک نئی 'لامرکز جمالیات' کو تشکیل دیتے ہوئے۔ پہلے غالب کی جمالیات کے مرکز میں جاگیردارییت پر اجمان تھی، جو ایک معاشی وسیاسی نظام تھا، مگر اب غالب کی جمالیات کئی ثقافتی روایتوں سے عبارت ہے۔ شخصیت کی طرح ان کی شاعری بھی ہزار شیوہ ہے۔ ان کی شاعری صرف اپنے زمانے تک محدود نہیں، بلکہ آنے والے زمانوں کو بھی محیط ہے۔ گویا ان کے شعر کا مدلول (signified) کسی ایک خارجی حوالے (referent) کے کھونٹے سے نہیں بندھا؛ وہ سیل کی کیفیت (state of flux) میں ہے۔ اقبال کی شاعری میں بھی انھیں ایک سے زیادہ معانی نظر آتے ہیں۔ ان کے مطابق اقبال کی شاعری سے ترقی پسندوں، قوم پرستوں اور مسلم فرقہ پرستوں نے بہ یک وقت اثرات قبول کیے۔ گویا اقبال کا شعری متن تین مختلف رنگوں کا حامل تھا۔ اس سے پہلے اقبال ایک عینیت پرست اور (اختر حسین رائے پوری کے مطابق) فاشسٹ تھا۔ پہلے اقبال کی فقط ایک شناخت تھی، مگر اب وہ کثیر شناختوں کا حامل سمجھا جانے لگا۔ کبیر کو اردو شاعری کی تاریخ میں جگہ نہیں ملی، مگر سردار جعفری انھیں اس سیکولر ادبی روایت کا بھگت شاعر قرار دیتے ہیں، جسے میر اور غالب نے آگے بڑھایا۔ کبیر کی شاعری کا پیرہن مذہبی ہے، مگر وہ کسی ایک مذہب کی بالادستی کا قائل نہیں، اور نہ اپنی شاعری کے مذہبی مزاج کو ہندوؤں اور مسلمانوں سے بہ یک وقت محبت کے پیغام کے ابلاغ میں حائل ہونے دیتا ہے۔ یہاں اہم بات فقط یہ نہیں سردار جعفری تکثیریت کی نشان دہی کرتے ہیں، اہم تر بات یہ ہے کہ وہ اس تکثیریت کو تضادات سے تعبیر نہیں کرتے۔ یہ ایک بے حد بنیادی نوعیت کی تبدیلی تھی۔ 'واحد معنی' اور 'واحد مرکز' ہمیشہ طاقت پسند ہوتا ہے؛ وہ صرف اپنا اظہار نہیں کرتا، اپنا نفاذ بھی چاہتا ہے۔

لہٰذا اگر ابتدائی ترقی پسند کی زبان متشددانہ ہے تو اس کا باعث اپنے واحد معنی (اشتراکیت) کے نفاذ کی جدوجہد ہے، جو دیگر معانی (غیر اشتراکی) کو زیر کیے بغیر ممکن نہیں۔ جب کہ تکثیریت اپنی اصل میں ایک ثقافتی جمالیات ہے۔

سردار جعفری کی تنقید میں بھی جو تبدیلی آئی، اس کا باعث ترقی پسند شعریات کی نظری بنیادوں کو نئے سرے سے استوار کرنے کی کوشش نہیں، بلکہ ہندوستان کی تکثیریت پسند ثقافتی فضا کا شعور ہے (تاہم اس کا اثر شعریات پر پڑا)۔ (بعض ہندوستانی ترقی پسند (مثلاً محمد حسن) اس تبدیلی کو ۱۹۷۵ کی ایمرجنسی اور جعفری صاحب کی مصلحت پسندی پر محمول کرتے ہیں، کیوں کہ کلاسیکی ادب پر لکھنے سے حکومت وقت کو کوئی خطرہ نہیں تھا)۔ اس تبدیلی کو ہم ترقی پسند تنقید کے سیاسی کردار کو ترک کرنے اور ثقافتی کردار اختیار کرنے سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس تبدیلی کے بعد یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ترقی پسند تنقید ایک تنگ گلی سے کھلی فضا میں پہنچ گئی ہے۔ سردار جعفری نے کبیر، میر، غالب اور اقبال کا مطالعہ نئی مارکسی جمالیات کو تشکیل دینے کی غرض سے نہیں، ان کی شاعری کے غیر معمولی ثقافتی معنویت کے پیش نظر کیا۔ وہ جب کبیر، میر اور غالب کو ایک ہی سلسلے کی کڑیاں قرار دیتے ہیں، اور تینوں کے یہاں سیکولر رویے کو دریافت کرتے ہیں، یا قرون وسطیٰ کے تصوف کو مذہبی سے زیادہ انسان دوستی کی تحریک سمجھتے ہیں، یا اقبال کی شاعری کو بہ یک وقت مسلم بیداری، ایشیائی بیداری اور عالمی بیداری کا شاعر ٹھہراتے ہیں تو دراصل ان کی ہمہ گیر ثقافتی معنویت ہی باور کراتے ہیں۔ علی سردار جعفری اس رمز کو پا گئے تھے کہ ثقافتی تکثیریت ہی اس انتہا پسندی سے محفوظ رکھ سکتی ہے جو مذہبی و لسانی شناختوں پر اصرار کی صورت ظاہر ہوتی ہے۔ ثقافتی تکثیریت، ان شناختوں کی نفی کرتی ہے، نہ انھیں مٹانے کا تصور دیتی ہے، بلکہ انھیں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو کارفرما رہنے، اپنی حدوں کی حفاظت اور دوسرے کے حدود کے احترام کا تصور دیتی ہے۔ اقبال شناسی میں خاص طور پر سردار جعفری ٹیگور اور سوامی وویکا نند کی ہندو احیا پرستی اور اقبال کی مسلم احیا پرستی کو ایک دوسرے کا نقیض خیال نہیں کرتے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تک مذہبی احیا پرستی سیاسی تحریک کی شکل اختیار نہیں کرتی، اس میں نہ تشدد پیدا ہوتا ہے، نہ دوسروں کو مٹانے کا جذبہ۔

تنقید کے ثقافتی کردار ہی سے سردار جعفری کے یہاں نئی ترقی پسند جمالیات کا ایک خاکہ ابھرا۔ابتدائی ترقی پسند تنقید میں انسان کی 'داخلی تخیلی، لاشعور کی دنیا' غائب تھی۔ یہ دنیا 'شعوری، مادی دنیا' سے مختلف تھی، اور تب مختلف ہونے کا مطلب معتوب ہونا تھا۔لہٰذا یہ دنیا اور اس کے علم بردار ادیب ترقی پسندوں کے معتوب تھے۔لیکن جب مختلف، کثیر شعری معانی اور ثقافتی عناصر کو قبول کیا جانے لگا تو 'داخلی تخیلی اور لاشعور کی دنیا' کو بھی نئی ترقی پسند جمالیات میں جگہ ملنے لگی۔سردار جعفری کو میر کی شاعری میں عشق اور غالب کے یہاں تصور و تخیل نہ صرف ان کی شاعری کی بنیادی خصوصیت نظر آتے ہیں، بلکہ وہ ان کی جی کھول کے تحسین بھی کرتے ہیں۔حتیٰ کہ میر کے سلسلے میں 'فاشسٹ حسن عسکری' کی رائے (میر کی شاعری کا عاشق محبوب سے محبت کا طالب نہیں، بس اتنا چاہتا ہے کہ اس کے ساتھ انسانوں جیسا برتاؤ کیا جائے) کو بھی قبول کرتے ہیں۔میر کے بارے میں سردار جعفری کی رائے ملاحظہ کیجیے:

> میر ایک ہارے ہوئے عاشق ضرور ہیں، لیکن یہ زمانے کی نہیں خدا کی ہار معلوم ہوتی ہے، اس لیے بے بسی و بے چارگی کے ساتھ ساتھ اس میں ایک عجیب وغریب عظمت ہے اور انسان کے کھوئے ہوئے وقار کو حاصل کرنے کا بلند حوصلہ...ٹریجڈی کے ہیرو کی جسمانی شکست بدی کے مقابلے میں نیکی کی روحانی فتح ہوتی ہے۔دنیا کا عظیم آرٹ شکست و فتح، غم و نشاط کی متضاد کیفیتوں کو اسی طرح ملاکر دو رنگوں سے ہزار رنگ پیدا کرتا ہے۔(۲۵)

ابتدائی ترقی پسند تنقید میں عشق بڑی حد تک ممنوع تھا۔صرف اس لیے نہیں کہ اس کے مقابلے میں روزگار کے غم بڑے تھے، بلکہ اس لیے بھی کہ یہ اس داخلی دنیا سے متعلق تھا جسے واہمہ سمجھا گیا تھا، اور ترقی پسند منطق کی رو سے، واہمے کو کلاسیکی عہد میں جاگیرداریت اور جدید عہد میں 'خبیث سامراج' پیدا کرتا تھا۔یوں عشق کے سلسلے میں اشتراکی نظریہ ادب کے پاس ایک واضح منطق تھی، یا آج کی اصطلاح میں ایک کلامیہ (ڈسکورس) تھا۔عورتوں کا ذکر کرتے ہوئے خود علی سردار جعفری نے

عشق کو کسی حد تک ضرور قبول کیا،مگر اسے عورت کی آزادی کا پہلا مرحلہ سمجھا۔لوکاچ نے مارکسیت پر ایمان لانے سے پہلے ناول کوجدید انسان کی اس تلاش کا نام دیا تھا جسے وہ خدا سے خالی دنیا میں انجام دیتا ہے،مگر بعد میں اس تلاش کو واضح تاریخی شعور سے منتھی کر دیا۔ابتدائی ترقی پسند تنقید نے اگر کہیں عشق کا ذکر کیا تو اسے واضح تاریخی جہت سے منسلک کیا،لیکن اب سردار جعفری میر کے عشق کو تاریخی جہت کی بجائے ،داخلی نفسیاتی جہات سے جوڑتے ہیں،جن میں معروف معنوں میں رجائیت موجود نہیں۔یہ جہات نہ صرف کئی مختلف رنگوں کی حامل ہیں، بلکہ شعوری انا کے منصوبوں کو غارت کرنے کی صلاحیت بھی رکھتی ہیں۔نیز میر کے عاشق کی ہار کی ذمہ داری نہ تو خود اس عاشق پر عائد کرتے ہیں، نہ اس کے زمانے پر، بلکہ خدا پر عائد کرتے ہیں۔یہ کم وبیش وہی بات ہے جو لوکاچ نے ناول کے سلسلے میں کہی تھی۔ناول کے ہیرو کی طرح،میر کا عاشق بھی خدا سے خالی دنیا میں بے بسی و بے چارگی محسوس کرتا ہے،اور خدا کی طرف دیکھے بغیر اپنے کھوئے ہوئے وقار کی بحالی کی سعی کرتا اور اسی دوران میں عظمت حاصل کرتا ہے۔'خدا سے خالی دنیا' درحقیقت مذہب کے کبیری بیانیے کے خاتمے سے پیدا ہوتی ہے۔

میر کے مطالعے میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جہاں علی سردار جعفری روایتی مارکسی تنقید کے بنیادی معیارہی کو الٹ (subvert) دیتے ہیں۔روایتی مارکسی تنقید تاریخ کے ارتقا پسند، رجائی تصور میں اعتقاد رکھتی ہے؛ان تاریخی قوتوں کی نمائندگی کرنے پر اصرار کرتی ہے جو حیات بخش ہوں۔سردار جعفری میر کے یہاں موت کے موضوع کی تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ"یہ[موت] وہ منزل ہے جہاں پہنچ کر امیر اور غریب برابر ہو جاتے ہیں۔چوں کہ اس عہد میں معاشی مسائل اور طریق پیداوار اتنے ترقی یافتہ نہ تھے کہ مساوات کا تصور زندگی میں ممکن ہوتا، اس لیے موت اس خواہش کی تکمیل کرتی تھی"۔(۲۶)اگرچہ اس تعبیر کو اشتراکی رنگ دینے کی کوشش کی گئی ہے، یہ کہ کر کہ حقیقی معاشی صورت حال میں مساوات ممکن نہ تھی ، اس لیے موت کی خواہش کر کے یہ مساوات پیدا کرنے کی کوشش کی گئی، مگر یہ تعبیر اچھی خاصی مضحکہ خیز ہے۔یہ تاریخ کے ترقی پسندانہ، رجائی نقطہ نظر کے اعتبار سے بھی یہ تعبیر غیر معقول ہے۔اصل میں یہاں بھی علی سردار جعفری 'داخلی دنیا' کے اس 'بدعتی کردار' کو اجاگر کرنا چاہتے

ہیں جو ایک عرصے تک معتوب تھا۔ یہاں واضح طور پر فرائیڈ کی جبلت مرگ کے نظریے کا اثر دکھائی دیتا ہے (وہی معتوب فرائیڈ!)۔ موت کی جبلت (جسے فرائیڈ کے نظریے کی وضاحت میں ولہلم سٹیکل نے Thanatos کا نام دیا)، اصول مسرت کے برعکس کام کرتی ہے، اور یہ نامیاتی زندگی کو اوّلین غیر نامیاتی ہیئت میں بدل دینے کی تحریک ہے، جہاں ہر طرح کا فرق مٹ جاتا ہے۔ بقول میر:

سب ہیں یکساں جب فنا اک بارگی طاری ہوئی ٹھیکرا اس مرتبے میں کیا سر فغفور تھا۔ سردار جعفری بھی کہتے ہیں کہ میر کے یہاں "فطرت سے ہم آہنگی کے جذبے نے کبھی کبھی موت کی خواہش کی شکل بھی اختیار کی ہے"۔ اگر چہ آگے چل کر سردار جعفری نے میر کے تصورِ موت میں حرکت اور تبدیلی کا ذکر بھی کیا ہے (موت اک ماندگی کا وقفہ ہے، یعنی آگے چلیں گے دم لے کر)، مگر یہ حرکت مابعد الطبیعیاتی نوعیت کی ہے، جس کی گنجائش مارکسیت میں کیوں کر پیدا ہوگی، اس کی وضاحت سردار جعفری کے یہاں موجود نہیں۔ قصہ یہ ہے کہ ان کی تنقید، داخلی دنیا ہو کہ مابعد الطبیعیاتی دنیا، ان کے کردار کو خاموشی سے بحال کرتی ہے، مگر کچھ ایسے انداز سے کہ روایتی مارکسی تنقید کے بنیادی معیار کو الٹ دیتی ہے۔

اسی سے ملتی جلتی صورت غالب کی شاعری کے مطالعے میں بھی نظر آتی ہے۔ اگر چہ انھوں نے غالب کے یہاں سماجی ارتقا کے 'ایک معقول تصور' کا ذکر کیا ہے، اور اس ضمن میں آئینِ اکبری کی اس تقریظ کا حوالہ دیا ہے جس میں غالب نے سرسید کو برکاتِ انگلشیہ (سائنس وصنعت گری) کی طرف متوجہ کیا تھا۔ تاہم غالب کی شاعری کے جس عنصر کو بہ طور خاص نشان زد کیا اور سراہا ہے، وہ تصور اور تخیل ہے۔ "اس دنیا میں پہنچ کر وہ کائنات پر حکم رانی کرنے لگتا ہے اور زندگی کی ہر کمی کو پورا کر لیتا ہے۔ یہ خوابوں کی دنیا ہے اور یہاں خوابوں کو تخلیق کرنے والے کے سوا کسی کی حکم رانی نہیں چلتی۔ یہاں بادشاہ اژدھے معلوم ہونے لگتے ہیں اور شاعر پیغمبر ہو جاتا ہے"۔ (۲۷) غالب کی شاعری کی یہ تعبیر دراصل 'خیال کی دنیا' کی خود مختاریت کے اثبات کا دوسرا نام ہے۔ غالب کا تخیل، خارجی زندگی کا پرتو نہیں، اپنے آپ میں مکمل، ایک خود کفیل داخلی دنیا ہے۔ روایتی مارکسی جمالیات میں تخیل کی اس کے سوا کچھ حقیقت نہیں کہ وہ باہر کی حقیقی دنیا میں جاری جدوجہد کا نقشہ پیش کرتا ہے؛ یعنی اس کی ماہیت اور

کارکردگی ایک طرف باہر کی حقیقت اور دوسری طرف شعور کی پابند ہے، مگر سردار جعفری غالب کے تخیل کی خودمختار مملکت کو تسلیم کر رہے ہیں؛ غالب کا تخیل معنی آفرینی کے سلسلے میں خودکفیل ہے، اسی لیے وہ بادشاہ کے لیے اژدھے کی تمثال خلق کرتا ہے۔ اصل میں تو یہ لاشعور کا عمل ہے، جسے سردار جعفری، اپنے سارے اجتہاد کے باوجود معرض بیان میں نہیں لانا چاہتے۔ لاشعور ہی معلوم صورتوں کو بگاڑ کر یا بدل کر پیش کرتا ہے۔ اسی ذیل میں وہ غالب کے یہاں شوق اور نیشِ آرزو کی تعبیر بھی کرتے ہیں۔ ''اس [غالب] کو معلوم ہے کہ شوق انتہائی عاجزی میں بھی انسان کو بلند کر دیتا ہے اور ذرے کو صحرا کی وسعت اور قطرے کو دریا کا تلاطم عطا کرتا ہے۔ اس شوق اور طلب کی راہ میں وہ ایک لمحے کو آسودہ نہیں ہونا چاہتا۔ منزل سے کہیں زیادہ لذت منزل کی جستجو میں ہے کہ منزل آسودگی اور آسودگی روح و دل کی موت ہے''۔ نیز ''نیشِ آرزو کی لذت ہی رنگزاروں کی لذت سے آشنا کرتی ہے، اور اس چیز نے غالب کی شاعری کو حرکت کے تصور سے سرشار کر دیا ہے، جس کا اظہار موج، تلاطم، طوفان، شعلہ، سیماب، برق اور پروانہ کے الفاظ کی بہتات سے ہوتا ہے''۔(۴۸) منزل سے زیادہ لذتِ منزل کے مضمون کو سراہنا، اور نیشِ آرزو کی لذت میں دربدر رہنے کی تحسین، انسانی وجود کے مابعد الطبیعی تصور کو تسلیم کیے بغیر ممکن نہیں۔ شاعری میں عشق، تخیل اور لاشعور کے کردار کی وضاحت کے ساتھ ہی وہ فرد کی اہمیت کو بھی تسلیم کر لیتے ہیں، جو پہلے راندہ درگاہ اشتراکیت تھا۔ توجہ طلب بات یہ بھی ہے کہ یہ فرد، جدید عہد کا نمائندہ ہے، جسے 'خدا سے خالی دنیا' میں اپنے کھوئے ہوئے وقار کو بحال کرنے، اژدھے صورت بادشاہوں سے دو چار ہونے کا معرکہ درپیش ہے۔

سردار جعفری جگہ جگہ عظیم آرٹ کا ذکر کرتے ہیں، اور حیرت انگیز بات یہ ہے کہ اس ضمن میں وہ لوئی ارگواں، پابلو نرودا، ناظم حکمت، گورکی کا ذکر تک نہیں کرتے، جو ابتدا میں ترقی پسندوں کے ہیرو تھے۔ اب وہ اگر کسی عالمی شاعر کا ذکر کرتے ہیں تو وہ شیکسپیئر ہے۔ اقبال کے ضمن میں گوئٹے کا حوالہ دیتے ہیں۔ نیز کبیر کے ساتھ ساتھ بابا فرید، گورونانک اور بلھے شاہ کے اسما لکھتے ہیں۔ ان سب کا تعلق ماضی کے ساتھ ہے۔ سردار جعفری ماضی کے کلاسیکی ادب کے بارے میں اپنی ابتدائی انتہاپسندانہ آرا

پر صرف نظر ثانی نہیں کرتے، اس بات کو بھی تسلیم کرتے محسوس ہوتے ہیں کہ ٗماضی کا متن ٗ معاصر عوامی حقیقت سے زیادہ مستند ہے۔ ابتدائی ترقی پسند تنقید کا مرکزی مفروضہ یہ تھا کہ انقلاب کے ساتھ ساتھ ادب، اس کے موضوع اور جمالیات کا سر چشمہ عوام ہیں؛ ان کی زبان، ان کی لوک کہانیاں، ان کے گیت۔ بعد میں انقلاب کی جگہ امن عالم نے مرکزی اصطلاح کا مرتبہ حاصل کرلیا، اور عوام سے زیادہ قدیم ٗجاگیرداری عہدٗ کے ادبی متون نے۔ یہ متون بڑی حد تک اپنے عہد کی تاریخی صورتِ حال کو عبور کرنے اور آنے والے زمانوں میں بھی اپنی موزونیت باور کرانے میں کامیاب تھے۔ اس بات کا عمومی احساس ہی انھیں تفصیلی مطالعے کا موضوع بنانے کا محرک تھا۔ تاہم علی سردار جعفری کے یہاں (کم از کم ان مقالات میں) چوں کہ نظری اصولوں سے کچھ زیادہ دل چسپی نظر نہیں آتی، اس لیے وہ اپنی اطلاقی تنقید میں جس ٗبدعتٗ سے کام لیتے ہیں، اس کا جواز پیش نہیں کرتے۔ اس کی وجہ سے جس آرٹ کو عظیم کہتے ہیں، اس کی عظمت کا تصور واضح نہیں ہوتا۔ مثلاً وہ غالب کی شاعری کے ضمن میں اس سوال پر بحث نہیں کرتے کہ غالب کی شاعری کے دامن میں اتنی وسعت کیسے پیدا ہوگئی کہ اس نے آنے والی زندگی کے ہنگاموں کو سمیٹ لیا؟ غالب کے یہاں تعمیم، ہمہ گیری یا تہ داری کیسے پیدا ہوئی؟ کیا شاعری کی زبان کی وجہ سے، یا شاعر کی نگاہِ دوررس سے؟ نیز بڑی شاعری (جیسے کبیر کی) کیوں کر اپنے مصنف سے بے نیاز ہوجاتی ہے؟ عظیم آرٹ کیوں کر لاشخصی ہوتا ہے؟ ان سوالات پر توجہ نہ کرنے سے ترقی پسند شعریات میں اس درجہ توسیع نہیں ہوسکی، جس کی توقع علی سردار جعفری کی اجتہادی کوششوں سے پیدا ہوتی ہے۔

وضاحتِ احوال کے لیے ہم یہاں جرمن نومارکسی نقاد تھیوڈور وڈ یسنگر اڈورنو (۱۹۰۳۔۱۹۶۹) کے جمالیاتی نظریے کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ اڈورنو زبان کے دو پہلوؤں میں فرق کرتے ہیں: زبان بہ طور ذریعہء ابلاغ اور زبان بہ طور فنی اظہار۔ آرٹ، ابلاغ کی زبان سے سبقت لے جانا (transcend) ہے۔ آرٹ کی حقیقی زبان، گونگی (speechless) ہے۔ آرٹ کے گونگے لمحے کو شاعری کے ترسیلی لمحے پر فوقیت حاصل ہے۔(۲۹) یہ اس سے ملتی جلتی بات ہے جسے غالب نے

'آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے' میں پیش کیا ہے۔ آبگینہ، ابلاغ کی زبان ہے، جسے آرٹ کی صہبا کی تندی پگھلا دیتی ہے۔ آبگینہ صہبا کو سمیٹنا چاہتا ہے، مگر اس کی تندی، آبگینے کو transcend کرنے لگتی ہے۔ سادہ لفظوں میں شاعری کا موضوع، آرٹ کے گونگے پن سے کہیں دب جاتا، کہیں ابلاغی زبان کے داخلی اطراف میں چھپ جاتا ہے (مٹتا نہیں)۔ آئیڈیالوجی، انقلاب، سماجی شعور، سماج کی نمائندہ حقیقت، ان سب کا تعلق آرٹ کے موضوع سے ہے، اور یہ زبان کے اس تصور پر انحصار کرتے ہیں جسے اڈورنو 'زبان بطور ذریعہء ابلاغ' کہتے ہیں۔ چناں چہ اس کی کوئی ہم آہنگی آرٹ کے گونگے پن سے نہیں؛ دونوں میں تناؤ کی ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ابتدائی اردو ترقی پسند تنقید اور عالمی کلاسیکی مارکسی تنقید موضوع کو اہم سمجھتے ہوئے، ابلاغی زبان کی حمایت کرتی ہے۔ میراجی، یا کلاسیکی شعرا پر سارے حملے اسی تناظر میں کیے گئے کہ یہ زبان کو بطور ذریعہء ابلاغ نہیں، بطور فنی ابلاغ کے بروے کار لاتے تھے، اور خصوصاً جدید شاعری کی زبان "گونگی" ہے؛ (آرٹ کے) گونگے کے پاس اجنبی اصوات کے حامل، اور اصوات سے خالی اشارات ہیں، جنھیں وہ (آرٹ) خود خلق کرتا ہے؛ گونگے کی لغت، اس (آرٹ) کی ذاتی لغت ہے، جسے وہ اپنے وجود کے حقیقی اظہار کے دباؤ کے دوران میں مرتب کرتا ہے؛ اسی لیے اس کی زبان، رائج زبان کے لیے اجنبی اور گونگی ہوتی ہے۔ ایک عمومی غلط فہمی یہ رائج ہوگئی کہ جدید شاعری کا اظہار شخصی ہے، اسی لیے مبہم اور گنجلک ہے یعنی شاعر کی ذاتی لاشعوری الجھنوں کی وجہ سے۔ حالاں کہ جدید شاعری نے (اپنے بہترین نمونوں میں) آرٹ کی "گونگی زبان" کو روزمرہ کی ابلاغی زبان پر سبقت لے جاتے دکھانے کا اقدام کیا ہے، اور اس کے لیے جدید شاعر لاشعور، روح کی گہرائیوں میں اترا ہے، اساطیری عہد کے انسانوں کی طرح۔ جدید ادب کی اساطیر سے دل چسپی کا محرک بھی یہی ہے۔

کم و بیش اسی نظریے کو فرانسیسی نقاد پیئر ماشرے (پیدائش ۱۹۳۸) نے آگے بڑھایا۔ ان کی نظر میں "ایک تصنیف آئیڈیالوجی سے جڑی ہے، مگر اس کے ذریعے نہیں جو وہ کہتی ہے، بلکہ اس کے ذریعے جو وہ نہیں کہتی۔ ایک متن کی وہ نمایاں خاموشیاں، وہ خلا یا غیاب ہیں، جن میں آئیڈیالوجی کی موجودگی کو

فی الواقع محسوس کیا جا سکتا ہے۔نیز یہی وہ خاموشیاں ہیں، جہاں نقاد کو گویا ہونا چاہیے‘‘۔(۴۰) وہ متن کو اپنی اصل کے لحاظ سے ’نامکمل‘ کہتے ہیں۔تاہم واضح رہے کہ نامکمل ہونا، متن کی کوئی خامی نہیں، بلکہ اس کی ’حقیقی‘ صورت حال ہے، دریدا کی ردتشکیل کی طرح۔متن کی ’نامکمل صورتِ حال‘ نقاد کو اس بات کی تحریک دیتی ہے کہ وہ اپنی قرأت کے عمل سے، اسے ’مکمل‘ کرے۔تاہم واضح رہے کہ نقاد متن کا مطالعہ کرتے ہوئے، اس کے خلا کو پر نہیں کرتا، بلکہ یہ خلا معانی کی جس کش مکش سے پیدا ہوا ہے، نقاد اس کی وضاحت اور تعبیر کرتا ہے۔معانی کی یہ کش مکش حقیقتاً آرٹ کی خاموشی اور ابلاغ کی زبان کی کش مکش ہے، یا موضوع اور ہیئت کی کش مکش ہے۔موضوع ایک سماجی چیز ہے، اس لیے محدود ومتعین ہے، جب کہ ہیئت ایک جمالیاتی مظہر ہے، جو اپنی اصل میں محدود سماجی موضوع کی لسانی ترسیل کے لیے وجود میں نہیں آئی (سماجی موضوع راست ظاہر ہونا پسند کرتا ہے)، بلکہ انسانی روح اور کائناتی شعور کے ماورائے حد تجربے کو سمیٹنے کی خاطر وجود میں آئی ہے۔مارکسیت نے طبقاتی کش مکش کی خارجی اور داخلی ونفسیاتی صورتوں کو تو نشان زد کیا، اور روایتی مارکسی تنقید بھی طبقاتی آویزش کی ہین صورتوں کو ادبی متن میں تلاش کرنے میں مگن رہی مگر ادبی متن کی ساخت میں مضمر سماجی معانی اور جمالیاتی مظہر کی جدلیات پر توجہ نہ کر سکی۔مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ معنی وجمالیات کی یہ جدلیات، ایک دوسرے پر غلبہ پانے سے عبارت نہیں، جیسا کہ طبقاتی جدلیات میں ہوتا ہے۔معنی وجمالیات کی مذکورہ جدلیات دراصل آرٹ کے ماورائے لسانی تجربے کو رائج لسانی ہیئت میں پیش کرنے، اور اس کوشش میں لسانی ہیئت کے مزاحمت کرنے، مگر تجربے کی تندی سے، اس کے جگہ جگہ سے پچک جانے، اور اس کے نتیجے میں، متن میں خاموشیوں کے سرایت کر جانے سے عبارت ہے۔لہٰذا پیئر ماشرے کی نو مارکسی جمالیات صرف اشتراکی نظریے کے تحت لکھے گئے ادب کا مطالعہ نہیں کرتی، بڑے ادب کا مطالعہ کرتی ہے۔یہ دوسری بات ہے کہ وہ آئیڈیالوجی کی اصطلاح کا ٹانکا لگا کر بڑے ادب کا فقط ایک تناظر میں مطالعہ کرنے پر زور دیتے محسوس ہوتے ہیں۔دنیا میں آئیڈیالوجی کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے، جو ادبی متن کی خاموشی میں سرایت کرتا ہے۔یوں بھی علانیہ اشتراکی ادب میں تو خاموشی، خلا اور غیاب موجود

عی نہیں ہوتے: ان میں تو آرٹ کی خاموشی کو فن کار کی سماجی معاملات کے ضمن میں مجرمانہ خاموشی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ خاموشی، خلا اور غیاب، یہ سب عظیم آرٹ کی خصوصیات ہیں، جو کسی نظریے کی وجہ سے نہیں، اس عظیم وژن سے پیدا ہوتی ہیں جو ہر طرح کی ثنویت سے ماورا ہونے کی کوشش میں وجود میں آتا ہے، خواہ وہ جسم و روح کی ہو، فرد و سماج کی، زمان و مکاں کی، نشاط و غم کی، عقل و جبلت، مثالیت و تجربیت، فطرت و ثقافت یا موضوع و ہیئت کی ہو؛ دوسرے لفظوں میں عظیم آرٹ ہر طرح کے کبیری بیانیوں، اور ان کی جنگ و جدل سے باہر، کثرت، تنوع کی حامل دنیا سے مکالمے میں خلق ہوتا ہے، اور اس میں گویائی کے پہلو بہ پہلو خاموشیوں کے طویل سلسلے ہوتے ہیں۔ بہ قول غالب:

ادائے است او را کہ از دلربائی
بخلقش ز شوخی بہ اظہار ماند

☆☆☆☆☆

حواشی و حوالہ جات

(۱) کبیری بیانیوں کا نظریہ ژاں فرانسیو لیوتار نے اپنی کتاب *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (۱۹۷۹) میں متعارف کروایا۔ اس نے مابعد جدیدیت کی ایک خصوصیت یہ بیان کی کہ وہ کبیری بیانیوں پر شک کا اظہار کرتی ہے۔ کبیری بیانیہ، مرکزیت، خود مختاریت، یک جذبیت کے جن تصورات کا حامل ہوتا ہے، مابعد جدید عہد میں ان کی گنجائش نظر نہیں آتی۔ کبیری بیانیے کے تفصیلی مطالعے کے لیے دیکھیے:

[سٹوارٹ سم (مرتب) *The Lyotard Dictionary*، ایڈنبرا یونیورسٹی پریس، ایڈنبرا، ۲۰۱۱، ص۸۶تا۸۸]

(۲) سجاد ظہیر، ہماری تحریک آزادی اور تخلیقی عمل، (مرتب، احمد سلیم) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷، ص۲۷۴

(۳) فیض احمد فیض، دنیا زاد، کراچی، شمارہ ۳۵، ۲۰۱۲، ص۲۵

(۴) علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، وحید بک سنٹر، لاہور، س ن، ص۱۰۲

(۵) ایضاً،ص۱۰۵ (٦) ایضاً،ص۳۳

(۷) فیض احمد فیض، دیباچہ، آہنگ (اسرار الحق مجاز) آزاد کتاب گھر، دہلی، باردوم، س ن، ص۱۱

(۸) زولتین تار، Horkheimer The Frankfurt School:The Critical Theories of Max and Theodor W Adorno، ٹرانسیکشن پبلشرز، نیوجرسی، ۲۰۱۱ (۱۹۷۷) ص xix

(۹) ممتاز حسین، مارکسی جمالیات، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی، ۲۰۱۲، ص۹

(۱۰) علی سردار جعفری، امن کا ستارا، کتب پبلشرز، بمبئی، ۱۹۵۰، ص۱۲

(۱۱) قمر رئیس، ''مارکسی تنقید، رجحان اوررویے'' مشمولہ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر (مرتبین قمر رئیس، عاشور کاظمی)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰، ص۵۷

(۱۲) ٹیری ایگلٹن، Marxism and Literary Criticism، روٹلیج، لندن و نیویارک، ۲۰۰۹ (۱۹۷٦) ص۲۵،۲٦

(۱۳) علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، بحوالہ بالا، ص۲٦۷

(۱۴) ایضاً، ص۴۰۔۴۱

(۱۵) عرفان احمد، Annual of Urdu Studies، وسکانسن یونیورسٹی، میڈیسن، جلد ۱٦، ۲۰۰۱، ص۳

(۱٦) مثلاً شارب ردولوی لکھتے ہیں:

> سردار جعفری ترقی پسند تحریک کے زبردست مبلغوں میں ہیں۔انھوں نے اپنے مضامین اور تحریروں کے ذریعے ترقی پسند نقطہ نظر کو عام کیا...لیکن ان کی تنقید کی اہمیت ان کے ان مضامین یا ترقی پسند تحریک کی تاریخ سے نہیں، بلکہ کبیر بانی، میر اور دیوانِ غالب کے دیباچے کی شکل میں شامل ان کے مضامین اوران کے دوسرے مضامین سے ہے جو یقیناً اردو تنقید میں کلاسیکی ادب کے تجزیے کے ترقی پسند معیار کو پیش کرتے ہیں۔
>
> [ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر (مرتبین قمر رئیس، عاشور کاظمی)، بحوالہ بالا، ص۵۵۔۵٦]

(۱۷) علی سردار جعفری، پیغمبرانِ سخن، مکتبہ گفتگو، بمبئی (ممبئی)، ۱۹۷۰، ص۱۰

(۱۸) علی سردار جعفری، ترقی پسند تحریک کی نصف صدی (نظام اردو خطبات)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۷، ص۱۰۴

(۱۹) ایضاً، ص۸۰

(۲۰) قمر رئیس لکھتے ہیں:

علی سردار جعفری نے اگر ابتدا میں سَنو، اقبال یا قدیم ادب کے مطالعے میں کچھ متنازع قدری فیصلے دیے تو بعد میں کبیر، میر تقی میر اور اقبال کی شاعری پر مارکسی نقطۂ نظر سے چند فکر انگیز مضامین لکھ کر انھوں نے اس کی تلافی بھی کی۔

[ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر (مرتبین قمر رئیس، عاشور کاظمی)، محولا بالا، ص ۵۷]

(۲۱) علی سردار جعفری، پیغمبران سخن، محولا بالا، ص ۱۵۶

(۲۲) ایضاً، ص ۱۵۴-۱۵۵

(۲۳) علی سردار جعفری، اقبال شناسی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ۲۰۱۱، ص ۲۲

(۲۴) علی سردار جعفری، کبیر بانی، آج، کراچی، ۲۰۰۵، ص ۷

(۲۵) علی سردار جعفری، پیغمبران سخن، محولا بالا، ص ۶۵

(۲۶) ایضاً، ص ۱۴۳ (۲۷) ایضاً، ص ۱۹۸ (۲۸) ایضاً، ص ۱۸۱

(۲۹) پیٹر اوئی ہوہنڈال، Adorno: The Discourse of Philosophy and Problem of Language، مشمولہ *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*، (مرتب، میکس پینسکی) سٹیٹ یونیورسٹی آف نیو یارک، البانے، ۱۹۹۷، ص ۷۷

(۳۰) ٹیری ایگلٹن، *Marxism and Literary Criticism*، محولا بالا، ص ۳۲