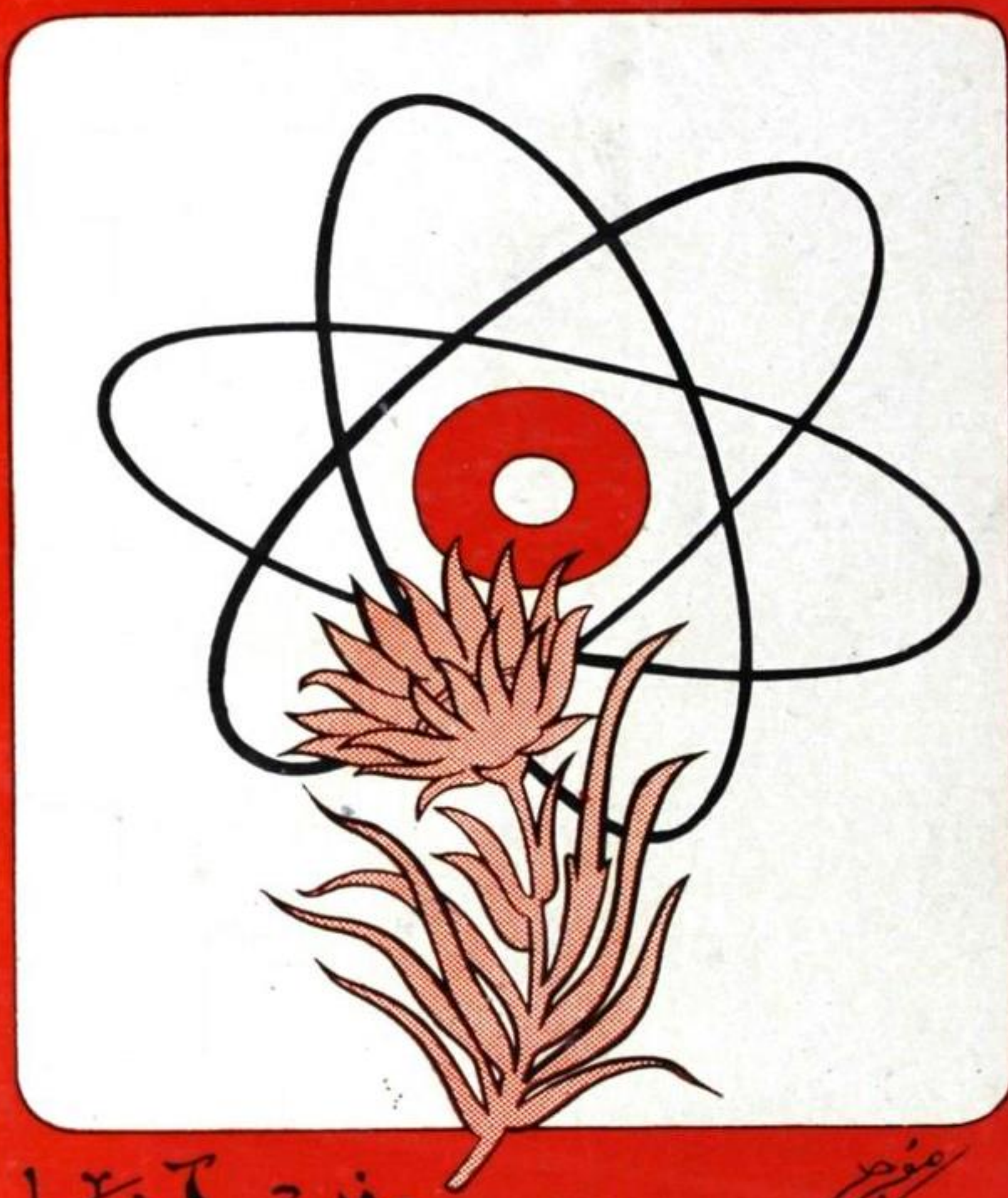
دستک اُس دروازے پر



وزیر آغا

دستک اُس دروازے پر

وزیر آغا

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
دہلی

© ڈاکٹر وزیر آغا

صدر دفتر:
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر۔ نئی دہلی 110025

شاخیں:
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ اُردو بازار۔ دہلی 110006
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ پرنسس بلڈنگ۔ بمبئی 400003
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ یونی ورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ 202001

پہلی بار: ستمبر ۹۳ تعداد 500 قیمت: =/1

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی ۲ میں طبع ہو

سلیم آغا کے لئے

ورق ورق نہ سہی عمرِ رائیگاں میری
ہوا کے ساتھ مگر تم نہ عمر بھر رہنا

ترتیب

طلوع	۷
پہلا دن	۱۱
دوسرا دن	۱۷
تیسرا دن	۲۳
چوتھا دن	۳۹
پانچواں دن	۵۹
چھٹا دن	۸۰
ساتواں دن	۱۰۹
آٹھواں دن	۱۳۱
نواں دن	۱۶۹

طلوع

میری یہ کتاب محض ہلکی سی ایک دستک ہے جو میں نے عظیم اسرار یا GREAT MYSTERY کے صدر دروازے پر دی ہے۔ میں زندگی بھر، وقفے وقفے سے، یہ دستک دیتا آیا ہوں۔ اور دوسری طرف سے اس کے جواب میں کبھی تو مکمل سناٹا اور کبھی ایک واضح دستک مجھے بھی سنائی دی ہے۔ ایک ایسی دستک جس کا کوئی ایک نقطہ ثقل نہیں ہے۔ کچھ پتہ نہیں کہ یہ دستک کس مقام سے آئی ہے اور کب تک آتی رہے گی۔ کبھی ایسا بھی ہوا کہ یہ شفق کی جوالا سے پھوٹ پڑی یا شبنم کے قطرے، بادل کی قوس، سر کے ابھار، قدموں کی چاپ یا لفظ کے نافے سے برآمد ہوئی اور کبھی اندر کے "چاہ یوسف" سے مجھے سنائی دینے لگی۔ میرے لیے سانس لینے کا یہ وقفہ جسے عمر عزیز کا نام ملا ہے، محض اس لیے ایک ثمردار عمل ثابت ہوا کہ اس کی وساطت سے مجھے دروازے کی دوسری جانب سے ابھرنے والی دستک کو سننے کی سعادت نصیب ہوئی۔ مگر میں اس معاملے میں اکیلا نہیں ہوں کیونکہ میں جانتا ہوں کہ دروازے کی دوسری جانب کی ہستی اتنی رحم دل، فیاض اور محبت کرنے والی ہے کہ اگر کوئی دستک خلوص دل کے ساتھ دے تو وہ اس کا جواب ضرور دیتی ہے۔ شرط صرف دستک دینے کی ہے۔ المیہ یہ ہے کہ اس کرہ ارض پر بسنے والوں کو اوّل تو دروازے کی موجودگی ہی کا علم نہیں ہے اور اگر علم ہو جائے تو انہیں کبھی خیال نہیں آیا کہ اس دروازے کو کھٹکھٹایا بھی جا سکتا ہے۔

میری یہ کتاب ایک مکالمہ یا DIALOGUE ہے۔ مکالماتی انداز میں دقیق فکری مسائل کو الٹ پلٹ کر دیکھنے کا طریق بہت قدیم ہے۔ بھگوت گیتا اور یونانی فلاسفروں کے زمانے سے لے کر بیسویں صدی تک اس انداز کو بڑی کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ بالخصوص طبعیات کے دقیق نکات کو سمجھنے کے لیے مختلف سائنس دانوں سے ڈائیلاگ کے انداز میں جو باتیں کی گئی ہیں ان سے صورت حال بہت واضح ہوئی ہے۔ انٹرویو اور مکالمے میں بڑا فرق ہے۔ انٹرویو فقط فریق مخالف سے وضاحت کا طالب ہوتا ہے مگر ڈائیلاگ میں سوال کرنے والا خود بھی گفتگو کا ایک کردار بن جاتا ہے۔ تب دونوں میں باہمی انعکاس کی صورت پیدا ہو جاتی ہے تا آنکہ گفتگو ہم کلامی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ میری یہ کتاب ڈائیلاگ کی اسی قدیم روایت کی توسیع ہے:

باہمی انعکاس کے اس عمل پر غور کرنے سے مجھ پر یہ عقدہ کھلا ہے کہ میری دستک نے بند دروازے کے دوسری جانب کی دستک ہی کو متحرک نہیں کیا بلکہ میری سماعت کو بھی متحرک کر دیا ہے۔ پہلے میں سوچتا تھا کہ دروازے پر دستک صرف باہر سے دی جاتی ہے اب کھلا کہ دستک اندر سے

بھی دی جا سکتی ہے اور چونکہ اس کائنات کا "اندر" اور "باہر" محض سمجھنے سمجھانے کا ایک زاویہ ہے اس لیے اصل بات شاید یہ ہے کہ پوری کائنات ایک "نشر گاہ" یا ایک مجسم دستک ہے اور یہ سب کچھ جو آنکھ اور نطق، رنگ اور صوت، نیز ستاروں اور کہکشاؤں سے لے کر ابر اور شبنم اور آبشار اور منقار سے سنائی دیتا ہے اصلاً اس "دستک" ہی کا ایک روپ ہے۔ مگر بد قسمتی سے ہم میں سے بیشتر کے کان اتنے زنگ آلود ہو چکے ہیں کہ ہمیں یہ دستک سنائی ہی نہیں دے رہی البتہ جب ہم میں سے کوئی آگے بڑھ کر خود اس عالی شان دروازے پر دستک دیتا ہے تو فی الفور دوسری جانب کی دستک اسے سنائی دینے لگتی ہے۔

میں نے اپنی اس کتاب کے آغاز میں "یہ دستک سی کیا ہے؟" کے عنوان سے اپنی ایک نظم درج کی ہے جس میں یہ نکتہ سامنے آیا ہے کہ ہر چند انسان اور اس کی ارضی کمیں گاہ یعنی زمین، آسمان کے بھاری در کو ایک مدت سے کھٹکھٹا رہی ہے مگر ادھر سے خاموشی کے ریزوں کے سوا اسے کچھ نہیں مل رہا۔ شاید اس لیے کہ یہ دستک خلوص سے تہی ہے۔ اور کتاب کے متن میں اپنی متعدد ایسی نظمیں شامل کی ہیں جن میں دوسری جانب سے دستک کے ابھرنے کی داستان سامنے آئی ہے تا آنکہ آخری نظم میں دستک ایک کوندے کی طرح سالک کے دل کو چیر کر اسے ایک متوازی تخلیقی عمل پر آمادہ کرنے میں کامیاب ہو گئی ہے۔ یوں کائناتی دستک کے بھی دو روپ دکھائی دے گئے ہیں۔ ایک وہ جس میں دستک ماں کے محبت بھرے ہاتھوں میں منتقل ہو کر سالک کو وجد اور شانتی اور نیند کا تحفہ دیتی ہے اور دوسری جو اسے جگا کر ایک متوازی تخلیقی عمل سے گزرنے کا نادر و نایاب موقع عطا کرتی ہے۔ عارفانہ تجربے اور تخلیقی تجربے کا یہ فرق ہی اس کتاب کا موضوع ہے۔

وزیر آغا
سرگودہا۔ ۱۸ مئی ۱۹۹۳ء

دستک !

یہ دستک سی کیا ہے؟؟
ہر اک لمحہ ۔۔۔۔۔ دستک
یہ دن رات اور ماہ و سال اور صدیاں
سبھی دستکیں !
میرے سینے کی دھڑکن بھی دستک
ہوا ۔۔۔۔۔۔ رات بھر دستکیں دے کے
سوئے ہوؤں کو جگائے
یہ پھیلی ہوئی ۔۔۔۔۔ اپنے اندر بھی، باہر بھی
چاروں طرف بے محابا بکھرتی ہوئی
چاندنی ۔۔۔۔۔ جس کو مٹھی میں اپنی چھپائے
یہ بھوری زمیں !

آسماں کاسیہ بھاری در کھٹکھٹاتی
خموشی کے ریزوں کو چُن چُن کے جھولی میں بھرتی
ازل اور ابد میں تنے اک بھیانک اندھیرے کی چادر میں محبوس
قرنوں کی آنکھیں جھپکتی ہوئی
بے ثمر، بے نتیجہ سی دستک کی آواز میں
غرق ہوتی ہوئی !!

پہلا دن

تُو:

کیسے ہو بھائی! رات کوئی تکلیف تو نہیں ہوئی؟ نئی جگہ تھی، نیند ٹھیک سے آگئی کیا؟

میں:

نیند خاک آتی! یہ تم نے اتنے بڑے گنجان شہر میں سکونت اختیار کر کے مجھ ایسے دیہاتی پر بڑا ظلم کیا ہے۔ رات بھر سڑک جاگتی رہی۔ بتیاں بھی ساری رات جلتی رہیں۔ میں اندھیرے میں سونے کا عادی، چڑیوں کی پہلی نرم چہکار پر جاگنے والا مگر یہاں تو کوئی چہکار بھی سنائی نہیں دی۔ بس یکایک کارخانوں کے سائرن اور بازاروں کے لاؤڈ سپیکر بول اٹھے کہ صبح ہو گئی۔

تُو:

پہلی بار یہاں آئے ہو نا! اس لیے تمھیں شور سنائی دیا ہے۔ چند روز میرے پاس رہو گے تو اس شور کے اندر سے تمھیں بھی سناٹا سنائی دینے لگے گا۔ پھر شاید تم سوچو گے کہ تمھارے آنے سے شور ختم ہو گیا ہے۔ وہ **جاٹو** کی دُلہن والا قصہ تو تمھیں یاد ہے نا؟

میں:

برادر! مجھے کچھ یاد نہیں۔ میرے کانوں میں تو جیسے کسی نے شور کا گاڑھا شوربا انڈیل دیا ہے جس نے میرا سارا دماغ ماؤف کر دیا ہے۔ کیا ہوا تھا تمھاری **جاٹو** والی دلھن کو؟

تُو:

ہونا کیا تھا۔ غریب سی دیہاتی **جاٹو** تھی۔ شہری **جاٹو** کے گھر آئی تو وہاں ہر طرف چمڑے کی بدبو پھیلی ہوئی تھی جس سے اس کا سانس رُکنے لگا۔ دو تین روز سسرال میں رہی تو بدبو غائب ہو گئی۔ شوہر سے فخریہ انداز میں کہنے لگی۔ دیکھا ہم آئے تو بدبو گئی۔ ورنہ تم لوگ ساری زندگی بدبو ہی میں لتھڑے رہتے۔

میں:

تو یہ قصہ ہے! ہاں بھئی ایسے ہی ہوتا ہے۔ تم بیمار پڑتے ہو تو گھبرا جاتے ہو ڈاکٹروں حکیموں کی طرف دوڑتے ہو۔ پھر چند روز کے بعد تم بیماری کے ساتھ رہنا سیکھ جاتے ہو۔ کوئی بھی بیماری جب ایک بار آجائے تو پھر وہ رخصت نہیں ہوتی۔ بس تم اس کے عادی ہو جاتے ہو۔ یہی چلن بدبو کا بھی ہے۔ بدبو کے ساتھ رہنے لگو تو اس کا احساس بھی باقی نہیں رہتا۔ چڑیوں کے اُجلے پروں ایسی تہذیبیں کیسی شان سے ملکوں کی سرحدوں میں داخل ہوتی

ہیں مگر کچھ عرصہ کے بعد، زمینی ثقافتوں کے ساتھ دن رات رہنے سے ان کے پَر میلے ہو جاتے ہیں مگر وہ یہی سمجھتی ہیں کہ انہوں نے دیسی ثقافتوں کو اجال دیا ہے۔

بات شور کی ہو رہی تھی اور تم دیسی ثقافتوں کا قصہ لے بیٹھے۔ یہ تم نے شہروں کے شور کا ذکر کیا ہے مگر بھائی صاحب! شہر تو اب بولنے لگے ہیں۔ پہلے تو وہ بھی تمھارے دیہاتوں کی طرح گونگے تھے اور شاید بہرے بھی! نجانے انہیں کیا ہو گیا ہے؟

میں:

شور بھی ایڈز کی طرح ایک بیماری ہے جو بیسویں صدی کو لگ گئی ہے۔ بلکہ اسے تو دو بیماریاں لگی ہوئی ہیں۔ ایک شور، دوسری رفتار! مگر نہیں! اصل بیماری تو رفتار ہے۔ شور تو اس کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ آج سے سو برس پہلے تک لوگ گھوڑا گاڑیوں، بیل گاڑیوں بلکہ گدھا اور اونٹ گاڑیوں میں سفر کرتے تھے۔ کہاروں کا زمانہ تھا۔ بڑے لوگ پالکیوں میں بیٹھتے تھے۔ زیادہ لوگ پیدل چلتے تھے۔ پیدل چلیں تو چاپ جنم لیتی ہے، گھوڑے پر ہوں تو گھوڑے کے ٹاپوں کی آواز آتی ہے۔ مگر اب تو سب کچھ بدل گیا ہے۔ کار، موٹر سائیکل، ٹرک، ٹرین، ریل، جٹ جہاز اور سپوٹنک آگئے ہیں۔ پہلے چھوٹے چھوٹے پٹاخے چھوٹا کرتے تھے اب ایٹم بم چلنے لگے ہیں۔ لاؤڈ سپیکروں نے الگ قیامت برپا کر رکھی ہے۔ جب شور زیادہ ہو تو انسان بآواز بلند بولتا ہے تاکہ دوسروں تک اس کی آواز پہنچ سکے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے پوری بیسویں صدی چلا رہی ہو۔ اس نے آسمان سر پر اٹھا لیا ہو۔

ٹھیک کہتے ہو۔ میں اکثر سوچتا ہوں یہ نئی جینریشن اور پرانی نسل کا گیپ کس نوعیت کا ہے؟ یوں لگتا ہے سارا فرق آواز اور رفتار کا ہے۔ میرا بیٹا، وہی بڑا والا۔ پرانی اردو فلمیں نہیں دیکھتا نہ پرانے گیت ہی سنتا ہے۔ میں نے پوچھا تو بولا: ڈیڈی! دے آر ٹو سلو! میں اور تم سست رفتار اور خاموش طبع زمانے کی پیداوار۔ یہ لوگ صبا رفتار اور بلند آہنگ زمانے کے باسی! فرق صاف ظاہر ہے۔

میں:

ہم بوڑھے اپنے بچوں کے لیے اجنبی ہو گئے ہیں۔ وہ ہمیں کسی اور ہی سیارے کی مخلوق سمجھنے لگے ہیں حالانکہ ہم سب ایک ہی صدی کے باسی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس میں زیادہ قصور ہم بوڑھوں کا ہے۔ ہم اپنے ماضی میں رکے کھڑے ہیں جب کہ ہمارے بچے

زمانے کے شور اور رفتار سے لیس ہو کر سفر کر رہے ہیں۔ ان کے عام ردیوں میں جو فرق نمودار ہوا ہے اسے ہمدردانہ نظروں سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ تھو تھو کرنے کا کوئی فائدہ نہیں ہے!

تو:

مگر بھائی صاحب! ہم ان کے مزاج کی اس تبدیلی کو کیسے قبول کر سکتے ہیں۔ مثلاً ان کی موسیقی کو لیں۔ وہ گاتے کم اور شور زیادہ کرتے ہیں۔ آرام سے بیٹھ کر گانے کے بجائے اچھل اچھل کر گاتے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے ان کی پتلونوں میں بھڑیں گھس گئی ہوں!

میں:

اور ہماری پتلونیں ٹانگوں کے ساتھ چپک گئی ہیں۔ ہمیں بھڑوں کی بھنبھناہٹ سنائی تک نہیں دے رہی۔ نئی پود نے نہ صرف زمانے کی پرشور بھنبھناہٹ سن لی ہے بلکہ خود کو اس سے ہم آہنگ بھی کر لیا ہے بس یہی فرق ہے! اور یہ جو تم نے ان کی موسیقی کا ذکر کیا ہے تو میرا خیال ہے کہ ان کی موسیقی ہماری موسیقی سے کچھ ایسی مختلف بھی نہیں، ہے فرق صرف رفتار کا ہے۔

تو:

میرا خیال ہے کہ دونوں کے مزاج میں خاصا بڑا فرق نمودار ہو گیا ہے۔ نئی موسیقی، پرانی موسیقی کی ضد لگتی ہے۔

میں:

برادر! ایسا کیوں سوچتے ہو۔ دیکھو موسیقی پرانی ہو یا نئی اس کے پیچھے موسیقی کی گرائمر تو سدا موجود رہتی ہے۔ گرائمر نہ ہو تو موسیقی، موسیقی نہ رہے۔ مثلاً جب کوئی گاتا ہے تو پس منظر میں دو آوازیں صاف سنائی دیتی ہیں۔ ایک طبلے کی آواز جو گویا گانے کی تقطیع کرتی ہے۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلات! تمہارے جسم میں، میرے جسم میں، ہر حیوان اور پرندے کے جسم میں ایک طبلہ موجود ہے جسے "دل" کہتے ہیں۔ اس کا کام لہو کے سُر کو تال اور تھاپ مہیا کرنا ہے۔ دوسری آواز آلات موسیقی کی ہے۔ یہ آواز سُر کو دہراتی ہے۔ سُر کے سازے گاماپادھانی کو قائم رکھتی ہے۔ گویا طبلہ اور دیگر آلات موسیقی اپنے اپنے انداز میں موسیقی کی گرائمر ہی کو پیش کرتے ہیں۔ کیا تم سمجھتے ہو کہ نئی نسل نے اس گرائمر کو تج دیا ہے؟ نہیں جناب! وہ بھی گرائمر کے مطابق ہی گاتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس کی تھاپ زیادہ زوردار اور سارے گاماپادھانی زیادہ تیز ہو گیا ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ پرانی موسیقی میں آلات موسیقی گانے کو صرف سہارا دینے پر مامور تھے مگر اب خود آلات موسیقی نے

گانے والوں کے ساتھ اچھل کود شروع کر دی ہے۔ سُر اور رقص ایک ہی چیز نظر آنے لگے ہیں۔

تو:

تو کیا یہ اچھی بات ہے؟ کیا موسیقی اور رقص کو ملا دینے سے ایک تیسری جنس نمودار نہیں ہو جائے گی؟

میں:

دونوں کو ہم الگ بھی تو نہیں کر سکتے۔ موسیقی کو دیکھو۔ کیا وہ سُر کا رقص نہیں ہے؟ اور رقص کو دیکھو کیا وہ جسم کی موسیقی نہیں ہے؟ رقص اور موسیقی ایک ہی شے کے دو رخ ہیں۔ دونوں کی گرائمر ایک ہے۔ دونوں کا جزر و مد بھی ایک ہے۔ کائنات کے بارے میں کچھ لوگ کہتے ہیں کہ وہ آواز سے پیدا ہوئی یعنی متکلم لفظ سے، کُن سے، دستک سے! بعض دوسروں کا خیال ہے کہ وہ رقص سے پیدا ہوئی، کائناتی پازیب کے کوندوں سے۔ مگر میں کہتا ہوں کہ دونوں سے! بادل میں جب بجلی چمکے تو کوندا پہلے دکھائی دیتا ہے اور آواز بعد میں آتی ہے۔ حالانکہ سب جانتے ہیں کہ کوندا خود ہی چمک بھی ہے اور آواز بھی! کچھ فرق نہیں ان دونوں میں!

تو:

بھائی! میں نے تو ایک عام سے فرق کا ذکر کیا تھا مگر تم بجلی کی سی تیز رفتاری کے ساتھ بادلوں تک جا پہنچے۔ اچھا اب اٹھو، منہ ہاتھ دھو کر ناشتہ کر لو۔ پھر تمھیں شہر کے قابل دید مقامات دکھاتے ہیں

میں: یعنی تمھارے علاوہ بھی شہر میں کچھ قابل دید مقامات ہیں؟

عجیب ہے یہ سلسلہ

عجیب ہے یہ سلسلہ
یہ سلسلہ عجیب ہے!
ہوا چلے تو کمیتیوں میں دھوم جھجھوں کی ہے
ہوا رُکے تو مردنی ہے
مردنی کی راکھ کا نزول ہے
کہاں ہے تُو۔ کہاں ہے تُو؟
کہاں نہیں ہے تُو۔۔۔۔ بتا!
ابھی تھا تیرے گرتے اڑتے
آنچلوں کا سلسلہ
اور اب افق پہ دور تک
گئے دنوں کی دھول ہے
گئے دنوں کی دھول کا یہ سلسلہ فضول ہے!

میں رو پڑوں
تو کیا یہ گدلی کائنات دھل سکے گی
میرے آنسوؤں کے جھاگ سے؟
میں مسکرا سکوں
تو کیا سفر کی خستگی کو بھول کر
یہ کارواں نجوم کے
برس پڑیں گے موتیے کے پھول بن کے
اس مہیب کاسۂ حیات میں؟
نہ تو سنے، نہ میں کہوں
نہ میرے انگ انگ سے صدا اٹھے
یوں ہی میں آنسوؤں کو، قہقہوں کو
اپنے دل میں دفن کر کے
گم
لبوں پہ سل دھرے
ترے نگر میں پا پیادہ، پا برہنہ
شام کے خمار تک رواں رہوں
مگر کبھی
تری نظر کے آستاں کو
پار تک نہ کر سکوں
کہ تو ازل سے تا ابد
ہزار، صد ہزار آنکھ والے وقت
کی نقیب ہے
یہ سلسلہ عجیب ہے
یہ سلسلہ عجیب ہے!!

دوسرا دن

تُو:

ارے تم ابھی تک سوئے پڑے ہو؟ اب اٹھ بھی جاؤ! دیکھو سورج سوا نیزے پر آگیا ہے۔ اور تمھیں اپنی برہم آنکھ سے گھور رہا ہے۔

میں:

جناب! میں سو نہیں رہا تھا۔ میں نے تو صرف چند لمحوں کے لیے خود کو اوڑھ لیا تھا ورنہ تمھارے اس گھر میں نیند دیوی کا شاید گزر نہیں ہوتا۔ رات بھر سڑک تنگ کرتی ہے۔ صبح سویرے لاؤڈ سپیکر بولنے لگتے ہیں۔ پھر تمھارے گھر کے اندر برتن ٹکرانے لگتے ہیں۔ میں مدھم سروں میں رہنے کا عادی، شور سے ہم آہنگ نہیں ہوں۔ دو چار روز میں شاید ہو جاؤں۔ نہیں برادر! میں آج رات بھی سو نہیں سکا

تُو:

نیند کی گولی لے لی ہوتی۔

میں:

اب تم مجھے بھی گولیوں کی عادت ڈالو گے کیا؟ نہیں جناب! مجھے یہاں سے واپس بھی جانا ہے۔ وہاں گاؤں میں کوئی نیند کی گولی نہیں کھاتا۔ میں نے آج تک کسی گھوڑے، بھینس، پرندے یا دیہاتی کو نیند کی گولی کھاتے نہیں دیکھا۔ گولیاں کھانا تم شہریوں کو مبارک ہو!

تُو:

تم نے ابھی شہر کے نوجوانوں کو نہیں دیکھا جو قسم قسم کے نشے کر رہے ہیں۔ بعض تو ہیروئن تک کے عادی ہو گئے ہیں۔

میں:

کبھی اس پر بھی غور کرو کہ کتنی بڑی تبدیلی آگئی ہے نشہ آور اشیا کے استعمال میں۔ آج سے پہلے بھنگ اور افیون کی اجارہ داری تھی جو زندگی کی گاڑی کو بریک لگانے کی صورتیں تھیں۔ ہوتا بس یہ تھا کہ جب کسی شخص کی رفتار معمول سے زیادہ تیز ہو جاتی تو وہ بھنگ یا افیون سے اپنی رفتار کم کر لیتا۔ مگر نئی پود تو رُکنے یا ٹھہرنے پر مائل ہی نہیں ہے۔ اسے تو کوئی ایسا نشہ درکار ہے جو اسے مزید متحرک کر سکے۔ میں کل سے دیکھ رہا ہوں کہ نوجوان موٹر سائیکلوں کے سائلنسر اتار کر ہوا کے گھوڑوں پر سوار ہو گئے ہیں۔ انہیں شور اور رفتار کی معیت میں سفر کرنا اچھا لگتا ہے ویسے دیکھیں تو پوری دنیا میں دوڑنے بھاگنے

کا عمل تیز ہو گیا ہے۔ موٹر گاڑیوں کی دوڑیں ہو رہی ہیں، تیز رفتار کھیل کھیلے جا رہے ہیں۔ ہر طرف موت کے کنویں نمودار ہو گئے ہیں۔ سپر سانک سپیڈ والے ہوائی جہاز اور ریلیں چلنے لگی ہیں۔ راکٹوں کا معاملہ الگ ہے۔ چاہیے تو یہ تھا کہ اگر نشہ کرنا ہی ہے تو انسان کوئی ایسا بے ضرر سا نیند آور نشہ کرے جس سے اس کی غیر فطری رفتار میں قدرے کمی آجائے مگر یوں لگتا ہے جیسے بیسویں صدی کے نوجوان کے ہاں رفتار کی خواہش شوپنہاور کی بھوکی خواہش بن گئی ہے جس کی اشتہا ختم ہونے ہی میں نہیں آ رہی۔ سو وہ ایسے نشے کرنے لگا ہے جو اسے پایہ زنجیر کرنے کے بجائے زیادہ متحرک کر دیں۔ یوں لگتا ہے جیسے ان کا نشہ نیند لانے کے لیے نہیں ہے۔ جاگتے رہنے کے لیے ہے۔

تُو:

مگر اس کا نتیجہ بھی دیکھ لو۔ ہر شے بے مہار اور بے جہت ہو رہی ہے۔

میں:

وہ تو ہو گا برادر! جب رفتار بے قابو ہو گی تو آبگینہ تندی صہبا سے ضرور پگھلے گا۔ بیسویں صدی پرانے آبگینوں کے ٹوٹنے کا منظر ہی تو دکھا رہی ہے۔ جسم، لباس کے بخیے ادھیڑ کر باہر آ گئے ہیں، روح جسم کے بندی خانے سے آزاد ہونا چاہتی ہے۔ پوری بیسویں صدی "آزادی" کی علامت بن گئی ہے۔ بڑی بڑی سلطنتیں جنہوں نے اپنے عقوبت خانوں میں چھوٹے چھوٹے ملکوں کو قید کر رکھا تھا اب ٹوٹ پھوٹ رہی ہیں۔ اور ان کے پروں کے نیچے سے ننھے ننھے ملک مرغی کے چوزوں کی طرح برآمد ہو گئے ہیں۔ آرٹ میں پورٹریٹ اور شبیہ اور منظر کی حدبندیاں موہوم ہو رہی ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے "خطوط" جنھیں مصوری نے پابہ زنجیر کر رکھا تھا، اب آزاد ہو کر چاروں طرف اچھلنے کودنے لگے ہیں۔ موسیقی کے سیمابی انداز کا ذکر ہو چکا۔ شاعری کو لو! دیکھو وہ کس طرح نظم کی جکڑبندی کو توڑ کر مطلق العنان ہو گئی ہے۔ کبھی تشبیہ کے اندر سے استعارے نے جنم لیا تھا اب استعارے کے اندر سے تجریدی اور علامتی انداز باہر آ گیا ہے۔ فکری سطح پر دیکھو کہ کس طرح اشیا کی جلد صورتوں کے عقب میں سیال سسٹم نظر آنے لگے ہیں۔ حد یہ کہ نیوٹن کی طبعیات کی جگہ کوانٹم طبعیات نے لے لی ہے جو حقیقت کو "مرکز" سے آزاد متصور کرتی ہے۔ غرض آزادی کی ایک لہر سی تمام شعبوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ مگر ایک بات ہے!

تُو:

یعنی کوئی بات رہ گئی تھی؟ معلوم ہوتا ہے گاؤں میں تمھاری تقریر سننے والا کوئی نہیں تھا۔ اب اس کا انتقام تم مجھ سے لے رہے ہو۔ خیر بتاؤ وہ بات کیا ہے؟

میں:

بات صرف یہ ہے کہ ہر "آزادی" کی بھی ایک اپنی پابندی ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو وہ ہوا میں تحلیل ہو جائے۔ ایک شعر کو لو۔ اگر شعر بنی بنائی تراکیب کو تج کر اور کلیشوں کی جکڑ سے آزاد ہو کر کسی نازک کیفیت کا احاطہ کرے تو ہم کہیں گے کہ یہ آزادی مبارک ہے۔ لیکن اگر شعر گرائمر کو تج کر اور بامعنی الفاظ سے منہ موڑ کر محض آوازوں کا ایک ملغوبہ بن جائے تو وہ شعر تو نہ رہا۔ عام گفتگو کو لو۔ جملہ کتنا ہی ٹوٹا پھوٹا کیوں نہ ہو وہ گرائمر کی پابندی سے آزاد نہ ہو گا۔ بلکہ میں تو کہوں گا کہ ابلاغ اور ترسیل ممکن ہی نہیں ہے جب تک کہ دونوں یعنی کہنے والے اور سننے والے جملے کی ساخت میں موجود کوڈ سے واقف نہ ہوں۔ ہوتا کیا ہے! تم ایک جملہ بولتے ہو۔ گویا اپنی بات کو ENCODE کرتے ہو۔ وہ جملہ جب میرے کانوں سے ٹکراتا ہے تو میں کہ خود بھی اس کوڈ سے آشنا ہوں، فوراً اسے DECODE کرتا ہوں اور یوں پلک جھپکنے میں بات کی ترسیل ہو جاتی ہے۔ ہمارا گفتگو کا سارا نظام اس بات کا متقاضی ہے کہ ENCODE اور DECODE کرنے کا عمل اس طور انجام پائے کہ کوئی ابہام رہ نہ جائے مگر شعر کے معاملے میں تو ایسے نہیں ہوتا۔ جب کوئی شاعر شعر میں اپنے تجربے کو ENCODE کرنے کی کوشش کرتا ہے تو زبان کا منضبط نظام ناکافی قرار پاتا ہے۔ چنانچہ وہ لفظوں کو اس طور استعمال کرتا ہے اور ایک علامتی استعاراتی نظام کو یوں خلق کرتا ہے کہ اس کا شعری تجربہ ENCODE ہو سکے۔ یہ بات رنگ اور سر کے حامل فن میں تو آسانی سے ممکن ہے مگر لفظ کے حامل فن میں بڑی پیچیدگیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ بس اسی میں شاعر کا کمال ہے کہ وہ شعری تجربے کے گرد لپٹی ہوئی جذبات اور محسوسات کی دھند کو بھی ساتھ ہی ENCODE کرے اور قاری بھی اسے صرف اسی صورت میں DECODE کر پائے جب اس کے اندر بھی تجربے کی یہ دھند موجود ہو۔ سو دیکھ لو کہ شعر کے اصل قارئین تعداد میں کتنے کم ہیں اور مشاعرہ کے سامعین کی تعداد کتنی زیادہ ہے۔ ان لوگوں کے لیے شعر کی بنت میں موجود شعری تجربے کو مس کرنا ممکن ہی کہاں ہے؟ مگر میں کس جانب چلا گیا۔ کیا بات ہو رہی تھی؟

تُو:

تم آزادی کی پابندی کا ذکر کر رہے تھے۔

میں:

جی ہاں! شعر کلیشوں سے تو آزاد ہو مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وہ مادر پدر آزاد ہو

جائے۔ وہ مبہم تو ہو کیونکہ خود جذبہ بھی مبہم ہوتا ہے مگر کراس ورڈ معمانہ بن جائے۔ اسی طرح سر اور رنگ اور خط اپنی بندھی ٹکی صورتوں سے تو آزاد ہوں مگر ان کی آزادی تخلیق کی پابندی پر منتج ہو۔ اگر ایسا نہ ہوا تو آوازیں شور میں، رنگ دھبّوں میں اور خطوط گنجلک میں تبدیل ہو جائیں گے۔ لہٰذا "پابندی" سے مفر نہیں ہے۔ ہر آزاد عمل سابقہ پابندی کو توڑ کر اپنے گرد ایک نئی پابندی کا ہالہ تعمیر کرتا ہے۔ یہی فن کا چلن ہے۔

تو:

اور یہی چلن تمھارا بھی ہونا چاہیے۔ اب ایسے کرو کہ تم بھی اپنے بستر کی پابندی سے باہر نکل آؤ اور غسلخانے کی پابندی قبول کر لو۔ وہاں سے آزادی پا کر ڈائننگ روم میں پابند ہو جاؤ۔ ناشتہ اکٹھے ہی کریں گے۔ پھر مجھے دفتر جانا ہے۔ تم ٹیلی ویژن دیکھنا یا اخبار پڑھنا۔ میں ایک بجے تک واپس آجاؤں گا۔

ازل سے ابد تک

پرندہ ہوَا ہے
ہوَا سانس ہے
سانس چھاتی کے پنجرے میں آنے کا
اور لوٹ جانے کا اک سلسلہ ہے
میں اس سلسلے کے پُراسرار سے زیر و بم میں رواں ہوں
مسافت کے دریا میں، موجوں کی زد پر
ہواؤں کی ٹھوکر پہ آیا ہوا ابر کا ایک بجرا ہوں
بجرے کا تنہا مسافر ہوں
دریا کے دونوں کناروں میں
سیال سارا بطہ ہوں۔
ازل سے ابد کی طرف
اور ابد سے ازل کی طرف
بہہ رہا ہوں!

زمانوں کے سارے معطر مکاتیب پر
میرے "ہونے" کی مہریں لگی ہیں
میں ہر نامہ بر معتبر کی جبیں پر کھدا ہوں
دلوں کے کڑے فاصلے، میری سچی گواہی نہ ہو تو کبھی ختم ہوتے نہیں ہیں
میں تار نظر ہوں، میں یادوں کی برکھا ہوں
بہتے ہوئی چاند کی روشنی ہوں کہ جس میں سبھی
غسل کرنے پہ مجبور ہیں
دوستوں دشمنوں میں مرے دم قدم ہی سے ترسیل کا سلسلہ ہے!

میں تارِ نظر ہوں

میں سیال سارابطہ ہوں
مقدر میں میرے لکھا ہے کہ میں سانس بن کر
اک اک تن میں اتروں، اک اک تن سے باہر کو آؤں
زمانوں کو تازہ لہو کی حرارت مہیا کروں
ہست کو نیست ہونے سے ہر دم بچاؤں
مگر اپنی خاطر کوئی جسم ہرگز نہ مانگوں
کسی ایک منزل پہ رکنے نہ پاؤں!

عجب فیصلہ ہے
عجب یہ سزا ہے
ازل اور ابد کی مسافت میں جھونکے کی صورت میں اڑتا پھروں
اپنی صورت کو ترسا کروں
اپنی تجرید میں خوش رہوں
اور زندہ رہوں
اور زندہ رہوں!!

تیسرا دن

تُو:

صبح بخیر! کیسی طبعیت ہے؟ شام تم کہہ رہے تھے سر میں ہلکا سا درد ہے۔ کیا ٹھیک ہو گیا؟

میں:

ہاں! آج پچھلی رات میں کچھ دیر سویا رہا اب سر بھاری نہیں ہے۔

تُو:

دراصل نارمل رہنے کے لیے آٹھ گھنٹے سونا بہت ضروری ہے۔ میں نے کہیں پڑھا ہے کہ ہم لوگ اتنا نہیں سوتے جتنا ہمیں سونا چاہیے۔ جب دن کو کام کرتے ہوئے انسان اونگھنے لگے تو سمجھو اس کی نیند پوری نہیں ہوئی۔ عجیب مجبوری ہے۔ حیات مختصر کا ایک بٹا تین حصہ محض سونے میں گزار دیا جائے۔

میں:

یہ تم نیند کے حق میں بول رہے ہو یا اس کی مخالفت میں؟ میں تو سمجھتا ہوں کہ نیند کی مقدار کے معاملے میں کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جا سکتا۔ گہری نیند کا دورانیہ شاید بمشکل گھنٹہ بھر کا ہوتا ہے۔ باقی وقت تو ہم نیم بیداری کے عالم میں ٹامک ٹوئیاں مار رہے ہوتے ہیں۔ ہم سب قصہ ہیں "سوتے جاگتے" کا یعنی نہ تو چراغ بجھا ہوتا ہے نہ پوری طرح جل رہا ہوتا ہے۔ بس ٹمٹمانے کا عالم سمجھ لو جس میں اشیا کے بجائے اشیا کی پرچھائیاں متحرک ہوتی ہیں۔ ہم انہیں خواب کہتے ہیں۔ گہری نیند اور موت میں کوئی فرق نہیں ہے۔ پوری طرح بیدار ہونے کی حالت "زندگی" ہے۔ مگر عجیب بات یہ ہے کہ جس طرح گہری نیند کا دورانیہ مختصر ہے اسی طرح "مکمل بیداری" کا وقفہ بھی مختصر ہے بلکہ موت سے بھی زیادہ مختصر! موجودیت والے کہتے ہیں کہ انسان ہمہ وقت خود فراموشی کے عالم میں رہتا ہے۔ وہ بیدار صرف اس وقت ہوتا ہے جب اسے کسی بحران کا سامنا ہو۔ یوں سمجھ لو کہ جب میں گاڑی چلاتا ہوں تو خود نہیں چلاتا۔ سٹیرنگ وہیل اپنے ہم زاد روبوٹ کے حوالے کر کے خود اونگھتا رہتا ہوں۔ اور یہ روبوٹ بھی بڑا کایاں ہے۔ سڑک صاف ہو تو مزے سے گاڑی چلاتا ہے لیکن اگر سامنے کوئی لڑکھڑاتا ہوا ٹرک آجائے تو فوراً سٹیرنگ وہیل مجھے تھما کر خود مسافر بن جاتا ہے۔ بس اس ایک کربناک لمحے میں جب سامنے "موت" دانت نکالے آ کھڑی ہوتی ہے تو میں "بیدار" ہوتا ہوں۔ مگر جب خطرہ ٹل جاتا ہے تو میرا ہم زاد روبوٹ فوراً اپنی کمیں گاہ سے نکل کر سٹیرنگ وہیل دوبارہ تھام لیتا ہے۔ یوں دیکھو تو ہمارا نام

نہاد "جاگنا" تو طویل ہے مگر "مکمل بیداری" کا دورانیہ بے حد مختصر ہے۔ البتہ صوفیا کے ہاں "بیداری" کا یہ عالم قدرے طویل ہو جاتا ہے۔

تُو:

اور شعرا کے ہاں؟

میں:

شعرا کے ہاں اتنا طویل نہیں ہوتا جتنا صوفیا کے ہاں! مگر گاڑی چلانے والے سے یقیناً زیادہ لمبا ہوتا ہے۔ ایک فرق اور بھی ہے گاڑی چلانے والے کو تو کبھی کبھار ہی اس بحرانی کیفیت سے گزرنا پڑتا ہے لیکن شاعر اکثر اس تجربے سے گزرتا ہے۔

تُو:

تو کیا شاعر کے سامنے واقعی کوئی بحران نمودار ہوتا ہے جس کے نتیجے میں وہ بیدار ہو جاتا ہے؟

میں:

شاعر بہت حساس ہستی ہے۔ شاید اسی لیے اکثر شعرا تخلص اختیار کر لیتے ہیں۔ گویا کہہ رہے ہوں کہ ہمارے نام تو ہمیں روبوٹ میں تبدیل کرنا چاہتے ہیں۔ مگر ہمارے تخلص ہماری ذات کے وہ بیدار حصے ہیں جو سدا نام کے پنجوں سے آزاد ہونے کے آرزومند ہیں۔ ہمارے نام دراصل ہماری جبلتیں ہیں۔ ہم سے ان کا رشتہ لہو کا رشتہ ہے۔ جب ہم خود فراموشی کے عالم میں ہوتے ہیں تو ہماری جبلتیں ہمارے سارے کام کرتی ہیں مگر جب ہم بیدار ہوتے ہیں تو گویا لمحہ بھر کے لیے نام کی کالی دیوی سے چھٹکارہ پاتے ہیں۔

تُو:

مگر یہ کالی دیوی بھی تو کبھی سو جاتی ہو گی؟

میں:

ہاں! سو بھی جاتی ہے۔ مگر انسان کی زندگی میں یہی لمحہ خطرناک بھی ہوتا ہے۔ یعنی جب نہ تو انسان "بیدار" ہوتا ہے اور نہ جبلت کے مضبوط ہاتھوں میں۔ اکثر حادثات اس عالم ہی کی پیداوار ہیں۔ میرے ایک چچا تھے۔ انگلستان سے بیرسٹری کر کے لوٹے تھے۔ ایک بار ٹرین میں سفر کرتے ہوئے رات کو اٹھے کہ غسلخانے میں جائیں۔ لیکن اس وقت نیند ان پر پوری طرح غالب تھی۔ چنانچہ غسلخانے کا دروازہ کھولنے کے بجائے انہوں نے اپنی کمپارٹمنٹ کا دروازہ کھولا اور باہر نکل گئے۔ دوسری صبح وہ لائنوں پر پڑے ہوئے ملے۔ سو اصل بات یہ ہے کہ عام زندگی میں جب ہم خود فراموشی کے عالم میں ہوں تو ہماری جبلت

کو پوری طرح چوکس رہنا چاہیے اور وہ رہتی بھی ہے۔ پیر تسمہ پا والا قصہ یاد کرو۔ وہ ایک مفلوج شخص تھا۔ مسافر سے کہنے لگا۔ بھائی مجھے اٹھا کر دریا پار کرا دو مسافر میری طرح کا دیہاتی تھا اسے اپنے شانوں پر اٹھا کر دریا کے پار لے گیا مگر پھر مفلوج شخص نے اس کے شانے سے اترنے سے انکار کر دیا۔ اور اپنی بانہوں اور ٹانگوں سے اس کی گردن کو پوری طرح جکڑ لیا۔ سوا ایک عمر اس شخص نے پیر تسمہ پا کی معیت میں گزار دی۔ پھر ایک روز پیر تسمہ پا نے گلے سڑے انگوروں کا رس کثیر مقدار میں پی لیا تو اس کی بانہوں اور ٹانگوں کی گرفت لحظہ بھر کے لیے ڈھیلی پڑ گئی۔ گویا وہ نیند کی حالت میں چلا گیا بس پھر کیا تھا مسافر جاگ اٹھا اور اس نے پیر تسمہ پا کو اپنی گردن سے اتار کر زمین پر دے پٹکا۔ یہ جبلت کے کلادے سے آزاد ہونے کا ایک واقعہ تھا۔ اب دیکھو میں ایک سادہ لوح دیہاتی تمہارے کلادے میں جکڑا پڑا ہوں۔ تمہاری گرفت ڈھیلی پڑے تو میں بھی تم سے آزاد ہو کر واپس جاؤں۔ ویسے مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے یہاں فقط تم ہی پیر تسمہ پا نہیں ہو، تمہارا پورا شہر ایک پیر تسمہ پا ہے جس کی انگنت بانہیں اور ٹانگیں ہیں جو سڑکوں، ریل کی پٹڑیوں، ٹیلی فون اور بجلی کے تاروں، گیس کی نالیوں، گندے پانی کے نالوں، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی لہروں اور آوازوں کی صورت کسی آکٹوپس کی طرح لہرا رہی ہیں اور جنہوں نے مجھے پوری طرح جکڑ لیا ہے نجانے کب اس پیر تسمہ پا کی گرفت ڈھیلی پڑے گی؟

تُو:

ابھی تم آزاد ہونے کا نام بھی نہ لو۔ سال ہا سال کے بعد میرے قابو میں آئے ہو۔ میں تمھیں اب آسانی سے نہیں چھوڑوں گا۔

میں:

اچھا برادر! تمہاری مرضی! مگر یاد رکھو تم میرے جسم کو قید کر سکتے ہو مگر میری روح کو، میرے متخیلہ کو، میری فکر کو تم پابند سلاسل نہیں کر سکتے۔ یہ پنچھی تمہارے قابو میں نہیں آئیں گے۔

تُو:

اچھا خیر! دیکھا جائے گا۔ اب تم منبر سے نیچے اتر آؤ۔ لو سگریٹ پیو۔

میں:

میں سگریٹ نہیں پیتا۔

تُو:

سگریٹ نہیں پیتے؟ تم تو بہت سگریٹ پیا کرتے تھے۔ یاد ہے ایک بار ہم کراچی میں

تین روز اکٹھے رہے تو تم نے سگریٹ پینے کا عالمی ریکارڈ قائم کر دیا تھا۔

میں:

اس میں میرا کیا قصور تھا؟۔ سمندر کنارے سیر کرتے ہوئے تم نے مجھے سگریٹ سلگا کر پیش کر دیا اور میں نے ایک لمحہ خود فراموشی میں قبول کر لیا۔ دو چار کش لیے تو مجھے ایک عجیب سی فرحت کا احساس ہوا۔ پھر مجھے محسوس ہوا جیسے میں ریل کا انجن ہوں جس کے پلو سے ریل کی بوگیاں بندھی ہوئی ہیں اور میں چھک چھک کرتا پھر رہا ہوں۔ یہ ایک طرح کا EROTIC PLEASURE بھی تھا۔ تم سگریٹ پیش کرتے گئے اور میں لگاتار پیتا چلا گیا۔ مگر تمھیں معلوم نہیں کہ اس کے بعد کیا ہوا۔ میں جب کراچی سے لوٹا تو اسٹیشن سے میں نے سگرٹوں کا ایک پورا ڈبا خرید لیا اور گاڑی میں جا بیٹھا۔ جب گاڑی چلی تو میں نے ڈبا کھول کر سگریٹ نکالا، اسے سلگایا، کش لیا اور یکا یک دھوئیں کی کڑواہٹ میرے معدے کے اندر تک اترتی چلی گئی۔ سگریٹ کی خوشبو جو مجھے اچھی لگی تھی اب بدبو کی طرح محسوس ہوئی۔ میں نے خود سے کہا۔ یہ تم کیا کر رہے ہو؟ دفع کرو۔ پہلے کچھ کم روگ لگے ہوئے ہیں کہ تم نے ایک اور کا اضافہ کر لیا۔ بس اسی وقت میں نے فیصلہ کیا۔ کھڑکی کھولی اور سگرٹوں سے بھرا ہوا ڈبا کھڑکی سے باہر پھینک دیا۔ وہ دن اور آج کا دن میں نے پھر کبھی سگریٹ کو ہاتھ نہیں لگایا۔

تُو:

بدقسمت ہو۔ زندگی کے لذائذ سے منہ موڑ رہے ہو۔

میں:

یعنی سگریٹ کو بھی تم لذائذ میں شمار کر رہے ہو۔ کمال ہے! ویسے تمھاری اطلاع کے لیے عرض ہے کہ تمباکو کا پھیپھڑوں کے سرطان سے رشتہ اب ثابت ہو چکا ہے۔

تُو:

تو پھر کیا ہوا۔ سب کو مر جانا ہے۔ پھانسی کی سزا تو ہم سب کو سنائی جا چکی ہے۔ بس آگے پیچھے کی بات ہے۔

میں:

تمھاری مرنے کی خواہش تو سمجھ میں آتی ہے۔ مگر تم دوسروں کو کیوں موت کے منہ میں ڈھکیلتے ہو۔ جانتے ہو وہ لوگ کیا کہہ رہے ہیں۔ یہی کہ سگریٹ پینے والے کے علاوہ وہ لوگ بھی خطرے کی زد میں ہوتے ہیں جن تک سگریٹ کا دھواں پہنچتا ہے۔ سو جب تم سگریٹ پیتے ہو تو دراصل اپنے دوستوں کو قتل کر رہے ہوتے ہو۔ حیرت ہے کہ تمھارے اس

اقدام پر تمھیں قانون گرفت میں کیوں نہیں لیتا؟

تُو:

اچھا بھائی! میں سگریٹ بجھائے دیتا ہوں۔ تم پولیس کو اطلاع مت کرو۔ ویسے بھی میں نہیں چاہتا کہ تمھارے قتل میں میرا ہاتھ ہو۔ آخر میرے دوست ہو نا!

میں:

یہ ہوئی نا بات! ویسے سگریٹ ترک کرتے وقت میں نے خود کو یہ دلائل نہیں دیے تھے۔ اس وقت تو مجھے سگریٹ سلگانا، دھواں اندر کھینچنا، پھر باہر نکالنا، یہ سارا عمل ہی ایک ناگوار سی تکرار لگا تھا۔ جیسے کسی نے مجھے رہٹ سے دن رات پانی نکالنے اور دوبارہ اسے کنویں میں پھینک دینے پر مامور کر دیا ہو۔

تُو:

اور یہ جو تم ہر لمحہ، دن رات، اٹھتے بیٹھتے، بچپن سے بڑھاپا اور پھر موت کی آخری سرحد تک سانس کھینچنے اور اسے خارج کرنے کی مشقت میں مبتلا ہو، اس کے بارے میں تمھارا کیا خیال ہے؟

میں:

یہ مجبوری ہے۔ فطرت کا تقاضا ہے۔ سانس لینا اور اسے خارج کرنا یعنی آکسیجن کا اندر جانا اور اپنی تر و تازہ کر دینے والی قوت کو صرف کر کے کاربن ڈائی آکسائیڈ بن کر باہر آنا، یہ ایک ایسا عمل ہے جس سے لہو چمک اٹھتا ہے۔

تُو:

مگر یار! یہ سانس لینا اور خارج کرنا بھی تو ایک مشقت ہے۔ خدا کا شکر ہے کہ یہ عمل غیر شعوری طور پر انجام پاتا ہے ورنہ اگر ہر چند سیکنڈ کے بعد شعوری طور پر سانس لینا اور خارج کرنا پڑے تو زندگی اجیرن ہو جائے۔ ایک منجھے ہوئے سگریٹ نوش کا یہی تو کمال ہے کہ وہ سگریٹ پینے کے عمل کو سانس لینے کے فطری عمل کی سطح پر لے آتا ہے۔

میں:

تفنن بر طرف! یہ بھی تو دیکھو کہ ہمارا سانس لینے کا غیر شعوری عمل کائناتی عمل سے کس قدر مشابہ ہے۔ میں نے کئی بار سوچا ہے کہ یہ کائنات ایک ذی روح ہے جو باقاعدہ سانس لیتی اور اسے خارج کرتی ہے۔ جب وہ سانس کو خارج کرتی ہے تو زمان و مکان، میٹر اور اینٹی میٹر، ستارے، کہکشائیں اور سیارے پیدا ہو جاتے ہیں۔ جب وہ سانس کو اندر کھینچتی ہے تو نظر آنے والا سارا عالم واپس اس بلیک ہول میں چلا جاتا ہے ہم تو ایک منٹ کے

اندر کئی بار سانس لیتے ہیں جب کہ کائنات کے ہر سانس کا دورانیہ اربوں سالوں پر پھیلا ہوتا ہے۔

تُو:

حالانکہ مجھے یوں لگتا ہے جیسے کائنات سانس نہیں لے رہی، سگریٹ پی رہی ہے۔ جبھی تو وہ اتنی بڑی مقدار میں غلیظ دھواں خارج کرتی ہے۔ کیا یہ بہتر نہیں کہ کائناتی عمل کو سانس کھینچنے اور خارج کرنے کے عمل کے بجائے دل کی دھڑکن سے مشابہ قرار دیا جائے۔

میں:

کیوں نہیں! ویسے بھی انسانی جسم کا جدلیاتی عمل دل کی تین حرکات پر ہی تو مشتمل ہے۔ ایک وہ حرکت جس سے لہو پورے بدن میں پھیل جاتا ہے، دوسری وہ جس سے لہو واپس دل میں سمٹ آتا ہے اور تیسری جب دل لحظہ بھر کے لیے ٹھہر جاتا ہے یہ ٹھہر جانا بھی جدلیاتی عمل میں ایک "حرکت" ہے۔ ویسے عجیب بات ہے کہ سانس لینے کے عمل میں جو شے خارج ہوتی ہے یعنی کاربن ڈائی آکسائیڈ، وہ انسانی جسم کے لیے مضر ہے اور جو شے اندر کھینچی جاتی ہے یعنی آکسیجن وہ انسانی جسم کے لیے مفید ہے جب کہ دل جس لہو کو باہر پھینکتا ہے اس سے جسم میں زندگی کی لہر سی دوڑ جاتی ہے اور جسے وہ سمیٹتا ہے وہ غلیظ ہو چکا ہوتا ہے۔

تُو:

یار! تم نے مجھے مخمصے میں ڈال دیا ہے یوں لگتا ہے جیسے ہمارے جسموں میں طبلہ اور شہنائی ساتھ ساتھ بج رہے ہوں۔ دل طبلہ بجانے پر اور سینہ شہنائی بجانے پر مامور ہو۔

میں:

بہت خوب! برادر تم تو پیدائشی شاعر ہو۔ شاعر میاں! تم اب اپنے متخیلہ کو مزید متحرک کرو اور سوچو کہ پوری کائنات رقص کر رہی ہے مگر اس طور کہ کائنات خود ہی طبلہ بھی ہے اور شہنائی بھی۔ خود ہی رقاصہ بھی ہے اور رقص بھی!

تُو:

تو پھر اس رقص کو دیکھنے والا کون ہے؟

میں

دیکھنے والی بھی وہ خود ہے۔ فرق صرف ان لمحات کا ہے جن میں وہ کبھی تو اپنے رقص میں اس قدر کھو جاتی ہے کہ رقص اور رقاصہ میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے اور کبھی جب وہ خود

سے باہر نکل کر اپنے ہی رقص کو دیکھنے لگتی ہے۔

تُو:

یار! بات پوری طرح گرفت میں نہیں آئی۔ کھول کر بیان کرو!

میں:

تم نے ابھی "دل" کی بات کی تھی مگر دل کی بات ذرا مبہم ہوتی ہے۔ اب دماغ کی بات کرتے ہیں ممکن ہے کہ ہم بات کو بہتر طور پر گرفت میں لے سکیں۔ تم تو جانتے ہو کہ انسانی دماغ دراصل دو دماغوں پر مشتمل ہے۔

تُو:

دو دماغوں پر؟ یہ کیوں نہیں کہتے کہ دو بد دماغوں پر!

میں:

میں تمھارے دماغ کی بات نہیں کر رہا۔ انسانی دماغ کی بات کر رہا ہوں جو دو دماغوں پر مشتمل ہے۔ دایاں دماغ اور بایاں دماغ! ۔ دایاں دماغ بہت قدیم ہے اور مزاجاً بھی بائیں دماغ سے بالکل مختلف ہے دایاں دماغ ایک درویش ہے رشی منی ہے۔ صوفی ہے ایک ایسا صوفی جو حالت وجد میں ہو۔ وہ نہ دیکھتا ہو نہ سنتا ہو نہ بولتا ہو۔ جو اندھا بھی ہو بہرا بھی اور گونگا بھی! مگر اس طور کہ بصارت اور سماعت اور نطق کی لطیف ترین صورتیں بھی اس کی بے صورت اور بے لفظ دانش کے سامنے ہیچ نظر آئیں۔ اس میں کوزہ، کوزہ گر اور گِل کوزہ کی تقسیم وجود میں نہ آئی ہو، ناظر اور منظور، تماشا اور تماشائی کا فرق بھی ظاہر نہ ہوا ہو۔ نفسیات نے اجتماعی لاشعور کے تصور کو بہت اچھالا ہے یہ بھی دراصل دائیں دماغ ہی کا ذکر ہے۔ یہ اجتماعی لاشعور یا قدیم دماغ تخلیق کائنات کے پہلے تین منٹ کی کہانی دہرانے پر مامور دکھائی دیتا ہے۔ عرصہ ہوا میں نے ایک کتاب پڑھی تھی جس مین تکوین کائنات کے صرف پہلے تین منٹ کی کہانی بیان کی گئی تھی۔

تُو:

صرف تین منٹ کی کہانی؟ ایک پوری کتاب میں؟ کتاب ہے تمھارے پاس؟ میں بھی پڑھنا چاہتا ہوں

میں:

تمھارے مطالعہ کے انداز سے میں بخوبی واقف ہوں۔ کتاب کے دسویں صفحے سے آگے تم شاذ ہی کبھی گئے ہو۔ اکثر لوگوں کا یہی حال ہے۔ وہ کتابیں پڑھتے کم اور جمع زیادہ کرتے ہیں۔ اچھی کتاب کا مطالعہ کبھی مکمل نہیں ہو سکتا۔ تمھیں بار بار اس کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے اور ہر بار تمھیں محسوس ہوتا ہے جیسے تم پہلی بار اسے پڑھ رہے ہو۔ میرے پاس

کتابوں کی تعداد زیادہ نہیں ہے مگر جو ہیں ان میں سے ہر ایک میری دوست، میری محبوبہ ہے۔ میں اس کی جدائی کو برداشت نہیں کر سکتا۔ سمجھ گئے نا؟

تُو:

میری سات پشتیں بھی سمجھ گئیں بھائی! اب تم بے شک پہلے تین منٹ کی کہانی سنا دو۔

میں:

ارے نہیں! وہ کہانی تو بہت طویل ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے محض تین منٹ کے اندر لاکھوں صدیاں سمٹ آئی ہوں۔ مختصراً یوں سمجھ لو کہ کائنات کی تخلیق مکمل وحدت یعنی SINGULARITY سے ہوئی۔ تخلیق کے اس لمحے سے پہلے کیا تھا سائنس اس سلسلے میں گنگ ہے مگر مذاہب گنگ نہیں ہیں۔ سائنس کے مطابق عدم کی بے داغ چادر پر جب پہلی سلوٹ نمودار ہوئی تو گویا کائنات کی ابتدا ہو گئی۔ آغاز کار میں قوت وحدت کی علم بردار تھی۔ وہ ٹکڑوں میں تقسیم نہیں تھی۔ چاروں کائناتی قوتیں یعنی نیوکلیر قوت، الیکٹرومیگنیٹک قوت، کم زور قوت اور کشش ثقل، ایک ہی قوت کے اندر موجود تھیں۔ پارٹیکلز ضرور جنم لینے لگے تھے مگر وہ ایک دوسرے سے ٹکرا کر ختم بھی ہو رہے تھے۔ "مرکزے" نہیں بن پا رہے تھے۔ جب کائنات کچھ ٹھنڈی ہوئی تو مرکزے یعنی نیوکلیس وجود میں آنے لگے۔ مرکزے بنیں تو پارٹیکلز (PARTICLES) کا وہ نظام وجود میں آتا ہے جسے ایٹم کہا گیا ہے۔ عجیب بات ہے کہ تخلیق کی پہلی ہی ضرب سے دوئی نے جنم لیا۔ زمان و مکان میں حد فاصل قائم ہوئی، خیر اور شر ایک دوسرے کے مقابل آ گئے۔ مگر اسی دوران دو نہایت اہم واقعات ہوئے۔ ایک یہ کہ کائنات جو ابتدا میں متوازن یا (SYMMETRICAL) تھی اب غیر متوازن یعنی (ASYMMETRICAL) ہو گئی۔ وہ یوں کہ اینٹی میٹر کے مقابلے میں میٹر کی مقدار زیادہ ہو گئی۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو نظر آنے والی یہ کائنات کبھی وجود میں نہ آ سکتی اور نہ زندگی ہی پیدا ہو پاتی۔ گویا تخلیق کے پہلے ہی کوندے میں انسان کی تخلیق کی بشارت موجود تھی۔ دوسرا واقعہ نو کلیس یا مرکزے کا وجود میں آنا تھا نیوکلیس نہ بنتے تو کائنات ایک عظیم بکھراؤ، ایک بے پایاں نراج یا CHAOS ہی کی زد میں رہتی۔ گویا آغاز کار ہی میں کثرت اور وحدت کے مظاہر ایک دوسرے کے مقابل آ گئے تھے کائنات کے اندر "پھیلنے اور سمٹنے" کا وہ وظیفہ جاری ہو گیا تھا جسے تم نے دل کی دھڑکن کہا ہے۔

تُو:

مگر بات تو پرانے دماغ کی ہو رہی تھی۔ تکوین کائنات سے اس کا تعلق؟

میں:

تعلق یوں کہ پرانا دماغ بھی تکوین کائنات کے ابتدائی لمحات ہی کی کہانی پیش کرتا ہے۔ اس کا بھی صورتوں، لفظوں اور رنگوں سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ تقسیم اس میں یقیناً ہوئی ہے مگر یہ تقسیم کھائیوں اور ان کھائیوں میں بہنے والے بے نام تخلیق مواد کی تقسیم ہے۔ پرانا دماغ قوت کا منبع بھی ہے اور اس کا ذخیرہ بھی! یہ ایک آتش فشاں ہے جس کا لاوا کھائیوں میں رواں دواں رہتا ہے۔ بلکہ یوں سمجھ لو کہ اس لاوے ہی نے کھائیاں تعمیر کی ہیں اور پھر خود کو ان کھائیوں میں مقید بھی کیا ہے۔ تخلیق کائنات میں اصل نکتہ یہ ہے کہ خود عظیم قوت نے اپنے اوپر پہلی پابندی عائد کی مگر یہ پابندی صورتوں اور شبیہوں کی پابندی نہیں تھی۔ یہ پابندی تو بعد میں آئی۔ پہلی پابندی تو کھائیوں، سانچوں اور گرائمروں، قاعدہ، قانون اور سسٹم کی پابندی تھی۔ مگر اس کے بعد خود کائنات جس طرح تقسیم ہوئی اسی طرح انسانی دماغ میں بھی دوئی پیدا ہو گئی۔ یہ دوئی دماغ کی "پرانے اور نئے دماغ" میں تقسیم کی صورت تھی۔ نیا دماغ زماں کا مظہر تھا۔ بولنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ مین میخ نکالنے کا ماہر تھا۔ تقسیم کرنے اور تجزیہ کرنے کا خوگر تھا۔ دوسری طرف پرانا دماغ اپنی یکتائی میں مست تھا۔ فلسفے میں دو قوتوں یا حالتوں کا ذکر ملتا ہے یعنی BEING اور BECOMING کا۔ ان میں سے BEING ثبات حالت کا اعلامیہ ہے۔ اس میں سمٹنے، یکجا ہونے اور اپنی وحدت کو اوڑھ لینے کا انداز ملتا ہے جب کہ BECOMING حالت تغیر کا اعلامیہ ہے، وقت کی کروٹوں کا بیان ہے۔ یہ وہ سانپ ہے جو بل کھاتا ہوا چلتا ہے۔ عرفان کے بجائے دانش جس کا ہتھیار ہے۔ پرانا دماغ BEING کا حامل ہے۔ اس کی معرفت تو حاصل ہو سکتی ہے اس کا تجزیہ نہیں کیا جاسکتا۔ مگر اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ پرانے دماغ اور نئے دماغ کے درمیان جو دیوار کھڑی ہے وہ ناقابل عبور ہے۔ صوفیوں اور فنکاروں نے اکثر اس دیوار کو عبور کیا ہے۔ مگر اس کا نتیجہ ہر دو کے معاملے میں مختلف ہی نکلا ہے۔

تو:

بھائی۔ بات کچھ زیادہ ہی گہری اور پیچ دار ہو گئی ہے۔ میرے تو دونوں دماغ چکرانے لگے ہیں۔ مگر خیر! تم اپنی بات مکمل کرو۔

میں:

کائناتی عمل کو جاننے کی بات کبھی مکمل نہیں ہو سکتی۔ وجہ یہ کہ جب ہم ایک پردہ اٹھاتے ہیں، تو سو پردے تن جاتے ہیں۔ کائنات پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب شے

ہے۔ یا شاید پردہ اٹھانے کے عمل ہی سے نئے پردے وجود میں آتے ہیں۔ پردہ اٹھانے کی کوشش نہ کی جائے تو پھر اس بات کا امکان ہے کہ پردے بھی وجود میں نہ آئیں اور کائنات ایک یک سطحی ناقابل فہم مظہر کے طور پر موجود رہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ "پردہ اٹھانے والے" کا کردار تکوین کائنات میں کس قدر اہمیت کا حامل ہے۔ طبعیات نے تو یہ تک کہہ دیا ہے کہ دیکھنے والا یعنی OBSERVER خود OBSERVATION کا حصہ بھی ہے۔

تُو:

تم کہہ رہے تھے کہ پرانے دماغ اور نئے دماغ کے درمیان جو دیوار کھڑی ہے اسے صوفیا اور شعرا عبور کرنے پر قادر ہوتے ہیں۔ یہی کہا تھا نا تم نے؟ بتاؤ کیسے؟

میں:

پرانے دماغ اور نئے دماغ کو اگر تم ساتھ پڑے متصور کرو تو پھر دونوں کے درمیان ایک کوریڈور دکھائی دے گا جسے "کارپس کلوسم" کہا گیا ہے۔ یہ گویا ایک سرنگ ہے جو ان دونوں خطوں کو آپس میں ملاتی ہے جیسے رودبار انگلستان کے نیچے کی سرنگ جب مکمل ہو گی تو انگلستان کو فرانس سے ملا دے گی۔ ویسے غور کریں تو متخیلہ اور فکر کی پرواز کے اعتبار سے فرانس پرانے دماغ سے مشابہ ہے جب کہ تجزیہ کرنے اور مادی سطح کی مین میخ نکالنے کے اعتبار سے انگلستان نئے دماغ کے مماثل ہے۔

تُو:

دلچسپ موازنہ ہے!

میں:

اب دیکھو کہ دماغ کے یہ دونوں خطے۔۔ جیسے آپس میں روٹھے ہوئے ہیں۔ مگر کبھی کبھی جب نئے دماغ کے باسی کسی بحران سے گزرتے ہیں تو ان کے محسوسات کی حدت سے کارپس کلوسم کی سرنگ کھل جاتی ہے اور نئے اور پرانے دماغ میں رابطہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس طور کہ دماغ کی شکتی اس سرنگ میں سے گزر کر نئے دماغ میں چکا چوند پیدا کر دیتی ہے۔ یوں کہہ لو کہ پرانے دماغ کی تخلیقی قوت اپنی ایک آدھ کرن نئے دماغ کو دان دے ڈالتی ہے جس سے نیا دماغ بھی پرانے دماغ کی تحیق کاری کا منظر پیش کرنے لگتا ہے۔

تُو:

یار! بات کچھ کچھ سمجھ میں آنے لگی ہے۔ تم نے ابھی پرانے دماغ کے سیاحوں کا ذکر کیا۔ کیا اس سے مراد صوفیا اور فن کار ہیں؟

میں:

کہہ سکتے ہو۔ اچھا اب پرانے دماغ اور نئے دماغ کے ربط باہم کو دیکھنے کا ایک طریق تو یہ ہے کہ انہیں ساتھ ساتھ متصور کیا جائے لیکن اگر انہیں ذہن کی کارکردگی کے دو روپ متصور کر لیا جائے تو پھر یوں سوچنا زیادہ مفید ہو گا کہ پرانا دماغ ایک مرکزہ یا نیوکلیس ہے جس کے گرد نئے دماغ نے کنڈلی مار رکھی ہے تم نے کالج کی ابتدائی کلاسوں میں طبعیات پڑھی تھی۔ اس کا مجھے علم ہے۔ لہذا ہم دونوں میں ترسیل بآسانی ہو سکتی ہے۔ تم جانتے ہو کہ ایٹم کے اندر اس کا مرکزہ ہوتا ہے جس میں ایٹم کا ننانوے فیصد مادہ مرتکز ہوتا ہے جب کہ ایٹم کے باہر کا دائرہ جیسے ایک لاکھ میل پر پھیلا ہوا ایک صحرائے بے اماں ہے۔ اب ان کے باسیوں کا حال بھی سن لو۔ مرکزے کے اندر جو پارٹیکل رہتے ہیں۔ انہیں HADRONS کا نام ملا ہے۔ ان کی دو خاصیتیں ہیں۔ ایک یہ کہ وہ قابل تقسیم ہیں۔ مثلاً پروٹون کی کوارکس (QUARKS) میں تقسیم ثابت ہو چکی ہے۔ اور یہ کوارکس کوئی ٹھوس حقیقت یا SUBSTANCE نہیں ہیں بلکہ محض "رنگ" ہیں۔ دوسری یہ کہ ان پارٹیکلز کو کائنات کی سب سے زبردست قوت مراد "نیوکلر فورس" نے جکڑ رکھا ہے۔ یہ قوت دراصل ایک گوند (GLUON) ہے اور کوارکس ہی دراصل یہ گوند ہیں۔ اب مرکزے کے باہر کے صحرا پر ایک نظر ڈالو۔ جس میں الیکٹرون صحرائی بدوؤں کی طرح اکثر و بیشتر حالت سفر میں ہوتے ہیں۔ ان کے بارے میں بھی دو باتیں سن لو ایک یہ کہ الیکٹرون ناقابل تقسیم ہیں۔ مراد یہ کہ جب تم انہیں تقسیم کرنے کی کوشش کرتے ہو تو ان کے حصے بخرے نہیں ہوتے۔ ہوتا فقط یہ ہے کہ وہ ایک کے بجائے دو الیکٹرون بن جاتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ الیکٹرون کائنات کے ایسے بلڈنگ بلاکس میں جو اپنی آخری حد تک پہنچ چکے ہیں۔

تُو:

شکر ہے اس کائنات کی کوئی شے تو اپنی آخری حد تک پہنچی۔

میں:

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ جس قوت نے الیکٹرون کی دنیا کو پروٹون کی دنیا سے جوڑ رکھا ہے اسے الیکٹرو میگنیٹک فورس ELECTRO-MAGNETIC FORCE کہا گیا ہے۔ ہوتا کیا ہے؟ ہوتا فقط یہ ہے کہ جب مرکزہ کے اندر سے قوت کا شعلہ باہر کی طرف لپکتا ہے تو اسے چھوتے ہی الیکٹرون اپنے خیمے یعنی گراؤنڈ سٹیٹ (GROUND STATE) سے گھبرا کر نکلتا ہے اور اپنی اونٹنی پر برق رفتاری سے بھاگتا ایٹم کے

دائرے کے آخری سرے پر پہنچ جاتا ہے اور وہاں اپنے اندر سے روشنی کا پارٹیکل یعنی PHOTON خارج کر کے (اور یوں قوت کے بوجھ سے آزاد ہو کر) دوبارہ اپنے خیمے میں آجاتا ہے واقعہ یہ ہے کہ جس طرح مرکزہ کے اندر کوارکس ایک طرح کی گوند ہیں اسی طرح مرکزہ کے باہر لیکن ایٹم کے اندر فوٹون بھی ایک طرح کی گوند ہے جس نے مرکزے کو پورے ایٹم سے جوڑ رکھا ہے۔ پروٹون اور الیکٹرون نظر نہیں آتے لیکن فوٹون کے آنے جانے کے عمل سے الیکٹرون اور پروٹون کی موجودگی کا علم ہوتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے فوٹون ٹینس کا گیند ہے جسے دو کھلاڑی یعنی الیکٹرون اور پروٹون کھیل رہے ہیں۔

تُو:

کیا تم یہ کہنا چاہ رہے ہو کہ پرانے دماغ اور نئے دماغ کا بھی وہی رشتہ ہے جو ایٹم کے مرکزے اور اس کے چھلکے میں ہے یعنی پروٹون اور الیکٹرون میں؟

میں:

دیکھا! میں نے کہا تھا نا کہ طبعیات کا طالب علم ہونے کے باعث میرا نکتہ بآسانی تمھاری گرفت میں آجائے گا۔ اب دیکھو کہ کیسی دلچسپ صورت حال ہے۔ پرانا دماغ SUBSTANCE کے بجائے ایک ایسی بے نام حقیقت ہے جسے کائنات کی سب سے بڑی قوت حاصل ہے اور یہ قوت دراصل جوڑنے کی قوت ہے جس کا سب سے بڑا وصف توازن یعنی SYMMETRY ہے۔ عہد نامہ قدیم میں لکھا ہے کہ خدا نے کہا روشنی ہو جا! اور روشنی ہو گئی۔ سائنس دانوں سے پوچھیں تو وہ کہیں گے خدا نے کہا: SYMMETRY ہو جا اور SYMMETRY ہو گئی جس کا مطلب یہ ہے کہ اول اول SYMMETRY کی تخلیق ہوئی نہ کہ روشنی کی! مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس SYMMETRY کے اندر ایک موہوم سا شگاف یا FAULT بھی تھا۔ دماغ کے معاملے میں اسے تم کارپس کلوسم بھی کہہ سکتے ہو اب دیکھو کہ نئے دماغ کے باسی جب حالت جذب میں آکر پرانے دماغ کی طرف بڑھتے ہیں تو کسی نہ کسی طرح پرانے دماغ میں موجود اس شگاف کو تلاش کر لیتے ہیں جو دراصل پرانے دماغ کے اندر جانے کا واحد دروازہ یا کھڑکی ہے۔ پھر وہ اس دروازے یا کھڑکی میں سے جھانک کر پرانے دماغ کے اندر کی دنیا کی ایک جھلک پاتے ہیں اور ایک انوکھی قوت سے لیس ہو کر اندر کے اس جہان کو فن کے اوزاروں کی مدد سے آواز یا رنگ یا لفظ میں صورت پذیر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ صوفی اندر کے جہان کو صورت پذیر نہیں کرتا۔ وہ بت تراش نہیں ہے۔ وہ جب حالت جذب میں آکر اس کھڑکی یا دروازے تک پہنچتا ہے۔ تو بے خطر اندر کی چکاچوند

میں کود جاتا ہے۔ یوں قطرہ دجلے میں مل کر دجلہ بن جاتا ہے۔ جو صوفیا کائنات کی کنہ میں کود گئے ان کی کوئی خبر نہ مل سکی مگر جو اسے محض چھو کر واپس آ گئے وہ خلق خدا کو عمر بھر اندر کی اس روشنی کے بارے میں بتاتے رہے جب کہ فن کار اس روشنی (قوت) کو صورتوں، شبیہوں، اور سروں میں ڈھال کر ایک متوازی تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرتے دیکھے گئے۔ اسی لیے شاعر کو تلمیذالرحمن کا لقب ملا ہے کہ وہ تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرتا ہے جب کہ صوفی خوشہ چین اور تقسیم کار ہے۔ مگر ایک بات ہے!۔

تُو: وہ کیا؟

میں:

وہ یہ کہ فن کار جب اندر کی روشنی کو شبیہوں، استعاروں اور سروں وغیرہ میں ڈھالتا ہے تو ایسا کرتے ہوئے بعض اوقات SYMMETRY کے عقب میں موجود اس بے ہیت جہان کو بھی چھو لیتا ہے۔ جو صورتوں سے ماورا ایک علامتی حیثیت رکھتا ہے اکثر فنکار اندر کی روشنی کو محض صورت پذیر کرتے ہیں اور یوں امیج اور استعارے تخلیق کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ مگر بعض دوسرے اس کے علاوہ اندر کے بے ہیت عالم کو چھونے میں بھی کامیاب ہوتے ہیں اور علامت نگار یعنی SYMBOLIST کہلاتے ہیں۔ مگر یہ دونوں سطحیں بھی آپس میں جڑی ہوئی ہیں۔ صورتوں اور شبیہوں کے اندر سے جب ایک بے صورت عالم کی جھلکیاں نظر آنے لگیں تو سمجھ لو کہ فن اپنے عروج پر پہنچ گیا۔ یہ تم بار بار اپنی گھڑی کیوں دیکھ رہے ہو؟

تُو:

یار! تمھاری باتوں نے مجھے دفتر سے لیٹ کر دیا ہے۔ میں اب چلتا ہوں۔ زیادہ دیر ہو گئی تو دفتر میں ہنگامہ کھڑا ہو جائے گا، پھر میں کرچیاں جمع کرتا رہ جاؤں گا۔ اچھا خدا حافظ!

میں:

خدا حافظ! بہ سلامت روی و باز آئی۔

تُو:

میں باز آنے والا نہیں ہوں۔ خاطر جمع رکھو۔ کل پھر باتیں ہوں گی۔ اچھا رب راکھا!

سمندر اگر میرے اندر گرے

سمندر اگر میرے اندر گرے
تو پایاب لہروں میں ڈھل کر سلگنے لگے
پیاس کے بے نشاں دشت میں
دھیل مچھلی کی صورت تڑپنے لگے
ہارپونوں سے، نیزوں سے چھلنی بدن پر
دہکتی ہوئی ریت کے تیز چرکے سہے
اور پھر ریت پر جھاگ کے کچھ نشاں چھوڑ کر
تا ابد سر بریدہ سے ساحل کے سلیے میں
"ہونے نہ ہونے" کی میٹھی اذیت میں کھو یا رہے!

یہ ہونے نہ ہونے کی میٹھی اذیت بھی کیا ہے؟
نگاہیں اٹھاؤں تو حد نظر تک
ازل اور ابد کے ستونوں پہ باریک سا ایک خیمہ تنا ہے
("نہ ہونے" کا یہ روپ کتنا نیا ہے)
اور خیمے کے اندر
کروڑوں ستاروں کا میلہ لگا ہے
(یہ "ہونے" کا بہروپ لاانتہا ہے)

مرا جسم
ریشم کا سد چاک خیمہ
کسی بے کراں دشت میں بے سہارا کھڑا ہے
مگر جب، میں آنکھیں جھکاؤں
تو اس سرد خیمے کے اندر
کروڑوں تڑپتے ہوئے تند ذروں کا
اک دشت پھیلا ہوا ہے

یہ ہونے نہ ہونے کی مبہم اذیت
عجب ماجرا ہے !!

چوتھا دن

تُو:

بھئی کیا بات ہے؟ آج بہت ہشاش بشاش نظر آرہے ہو؟

میں:

بات صرف یہ ہے کہ میں رات پورے پانچ گھنٹے گھوڑے بیچ کر سویا ہوں۔ بلبر کا شور تک سنائی نہیں دیا۔ یوں محسوس ہوا جیسے شہر میں کرفیو لگا دیا گیا ہو۔

تو:

وہی جاٹو کی دُلہن والا قصہ ہوا نا! مبارکباد! اب تم آوازوں کے ساتھ رہنا سیکھ گئے۔

میں:

آوازیں تو گاؤں میں بھی ہوتی ہیں۔ چرکار، چاپ، باتھری کی آواز، آٹے کی چکی کی آواز، پھر مہاجر آوازیں جیسے ٹریکٹر کی اور کبھی دور ریلوے لائن پر سے گزرنے والی ریل کی آواز! مگر وہاں میرا مسئلہ اپنے کانوں کو بند کر کے ان آوازوں سے جان چھڑانا نہیں ہے بلکہ کان کھول کر انہیں سننا ہے۔ وہاں ان میں سے ہر آواز کی ایک اپنی شخصیت ہے اور وہ ہر دوسری آواز سے الگ سنائی دیتی ہے مگر شہر میں تمام آوازیں ایک دوسری پر جھپٹتی ہیں، ایک دوسری سے ٹکراتی ہیں اور پھر باہم مدغم ہو کر "شور" بن جاتی ہیں۔ سوچنے کی بات ہے کہ ہر آواز کے ساتھ اس کا معنیٰ منسلک ہوتا ہے مگر شور کا امتیازی وصف ہی یہ ہے کہ اس سے معنیٰ منہا ہو جاتا ہے۔ مجھے آوازیں اچھی لگتی ہیں۔ شور اچھا نہیں لگتا اور تمھارے اس شہر میں شور ایک ایسا آمر ہے جس نے تمام نغمی معنیٰ آوازوں کو نگل لیا ہے۔ بس یہی فرق ہے!

تو:

میں نے تو شور کی شوریدہ سری سے نجات پانے کا ایک آسان سا نسخہ سیکھ لیا ہے۔ یعنی اخبار پڑھو! جب میں اخبار پڑھتا ہوں تو ارد گرد کے شور کا احساس تک نہیں رہتا۔

میں:

تو گویا تم شور کا علاج شور سے کر رہے ہو۔ جتنا شور باہر ہے اس سے کہیں زیادہ شور آج کے اخبار میں ملے گا۔ یوں لگتا ہے جیسے ایک ہنگامہ محشر برپا ہے۔ تمھارا ملازم صبح سویرے مجھے ایک عدد چائے کی پیالی اور ایک اخبار لا دیتا ہے۔ ادھر میرے گاؤں میں بھی اخبار آتا ہے مگر اس طور کہ گاؤں کا دکاندار جب دوسرے تیسرے روز سودا سلف لینے نزدیکی قصبے

میں جاتا ہے تو میرے لیے اس روز کا اخبار لے آتا ہے۔ شام کو پہنچتا ہے لہذا اگلی صبح مجھے اخبار پہنچاتا ہے۔ اخبار بھی عجیب شے ہے! تازہ اخبار میں خبر بھی زندہ ہوتی ہے۔ پھڑکتی ہوئی، لہولہان حالت میں تمہارے سامنے آتی ہے۔ جسے دیکھتے ہی تمہارا اندر بھی لہولہان ہو جاتا ہے۔ تازہ اخبار تو تازہ تازہ پانی سے نکلی تڑپتی اچھلتی مچھلیوں کی طرح نظر آتا ہے۔ ادھر گلوں کے اخبار کی ساری مچھلیاں ٹھنڈی ہو چکی ہوتی ہیں لہذا دکھی نہیں کرتیں۔ شہر کے اخبار میں تو باقاعدہ حالت جنگ ہوتی ہے۔ آنکھوں دیکھا حال بیان ہو رہا ہوتا ہے جیسے کوئی ون ڈے کرکٹ میچ پر کومنٹری کر رہا ہو۔ پھر مصیبت یہ بھی ہے کہ ادھر کچھ عرصہ سے ہمارے چند اخبارات نے لوگوں کے اندر کی خوداذیتی اور ایذارسانی کی طلب کو بھی دریافت کر لیا ہے جس کی تسکین کے لیے وہ خیر کی خبروں کو فٹ نوٹس میں اور شر کی خبروں کو نہلا دھلا کر اور ان کا میک اپ کر کے شہ سرخیوں کے ساتھ چھاپنے لگے ہیں۔ اخبار پڑھنے کے بعد گھر سے نکلیں تو خوف ایک عفریت کی طرح ہمیں دبوچ لیتا ہے۔ جانے کب کیا ہو! بم چل جائے، کوئی بس کچل دے یا کوئی تیز رفتار موٹر آپ کو اٹھا لے جائے۔ پچھلے دو تین دن میں نے تازہ اخبار پڑھا ہے تو چکرا گیا ہوں۔ تم لوگ ہر روز تازہ اخبار کیسے پڑھ لیتے ہو؟ سوچ رہا ہوں کہیں ایسا تو نہیں کہ شہروں میں بلڈ پریشر اور دل کے عارضہ کی فراوانی کا براہ راست تعلق تازہ اخبار سے ہو۔ مجھے باسی اخبار قبول ہے کیونکہ اسے پڑھتے ہی مجھے یوں لگتا ہے جیسے میں کسی گزرے ہوئے زمانے کی کہانیاں پڑھ رہا ہوں مگر تازہ اخبار ایک تپتی ہوئی سلاخ کی طرح جسم کے ساتھ روح کو بھی چھید ڈالتا ہے۔ بلبر کے شور کو کم کیا جا سکتا ہے یا بھلایا جا سکتا ہے مگر اخبار کا شور تو روح کی گہرائیوں میں اتر کر اس سکون کو برباد کر دیتا ہے جو روح کی بقا کے لیے ضروری ہے۔ روح زندہ رہنے کے لیے SPACE مانگتی ہے۔ ایک حلقہ عافیت کی طالب ہوتی ہے۔ ٹریفک کا شور اس حلقہ کے باہر ہی کہیں رک جاتا ہے۔ روح کی تنہائی میں مخل نہیں ہوتا مگر اخبار کا شور روح کے اندر تک گھس جاتا ہے اور انسان کو ہیجان کے سپرد کر دیتا ہے۔

تُو:

مگر آج کے تیز رفتار زمانے میں تازہ خبر تک رسائی ضروری بھی تو بہت ہے ورنہ ہم ترقی کی دوڑ میں پیچھے رہ جائیں گے۔

میں:

میں خبر کی مخالفت نہیں کر رہا ہوں۔ خبر کی سنسنی خیزی، اس کے انداز پیشکش پر معترض ہوں۔ ہماری حکومت ہر روز ملک کی سلامتی اور ترقی کے لیے نئے نئے منصوبے بناتی ہے

مگر اس نے کبھی یہ نہیں سوچا کہ اخبارات سے درخواست کرے کہ وہ ہیجان انگیز خبروں کی تشہیر سے باز رہیں۔ میری ایک تجویز ہے۔ وہ یہ کہ اخبارات آزمائشی طور پر محض چند ماہ کے لیے، متفقہ طور پر یہ فیصلہ کر لیں کہ وہ ڈاکہ زنی، ریپ، فراڈ، صوبائی تعصب، فرقہ وارانہ فسادات نیز ملکی سالمیت کے خلاف بیانات، ایک دوسرے پر کیچڑ اچھالنے، ایک دوسرے کو وطن دشمن قرار دینے کے اعلانات کو قطعاً ثانوی حیثیت دیں گے اور ملکی سالمیت کے خلاف بیانات تو ہرگز نہیں چھاپیں گے تو میں تمھیں یقین دلاتا ہوں کہ اخبارات کی فروخت پر تو اس کا کچھ نہ کچھ اثر شاید پڑ جائے مگر پورے ملک کا ذہنی توازن درست اور جذباتی موسم خوشگوار ہو جائے گا۔ ایک بار جب ہمیں خبر کے شور سے نجات مل گئی تو سارے کام خود بخود سنورنے لگیں گے اور ملکی قوت صحیح طور پر صرف ہونے لگے گی۔ آج صورت یہ ہے کہ گلی کی لڑاکا عورتوں کی طرح ہم سب بیک وقت بول رہے ہیں اور اس لیے بول رہے ہیں کہ ہم ایک دوسرے سے ڈرے ہوئے ہیں۔ چند روز کے لیے ہم ایک دوسرے سے ڈرنا چھوڑ دیں اور اپنی آوازوں کی ڈیسیبل بھی کم کر دیں تو ایک دوسرے کو سننے اور سمجھنے لگیں گے۔ افہام و تفہیم کی صورت خود بخود پیدا ہو جائے گی۔

تو:

تم یہ کہنا چاہتے ہو کہ لڑائی جھگڑے، ریپ، فراڈ اور قتل و غارت گری کی خبریں ہی عوام تک نہ پہنچیں۔ یعنی بلی کو دیکھ کر کبوتر اپنی آنکھیں میچ لے؟ کیا تم چاہتے ہو کہ تمھاری طرح خلق خدا بھی زندگی کے اتار چڑھاو سے کٹ کر کسی دور افتادہ گاؤں میں جا بیٹھے؟

میں:

اقبال نے کہا تھا ناں۔ اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں اگر شہر کی مخلوق گاؤں میں پہنچ جائے تو پھر گاؤں گاؤں نہیں رہے گا، شہر بن جائے گا اور اخباری شور کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنا لے گا۔ میں نے یہ کب کیا کہ اخبار میں ایسی خبریں سرے سے شائع ہی نہ ہوں۔ میں تو یہ کہہ رہا ہوں کہ اخبار والے اپنے اخبار کو بیچنے کے لئے اس قسم کی خبروں کو جن میں سیکنڈل اور شور اور سنسنی خیزی فراوانی کے ساتھ شامل ہوتی ہے، جلی سرخیوں کے ساتھ پیش کر کے لوگوں کو نفسیاتی ہیجان اور کرب میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ تم تو جانتے ہو کہ اشاروں یعنی SUGGESTIONS سے لوگ کس قدر متاثر ہوتے ہیں۔ خلق خدا کا عام رویہ بھی نقالی کا ہوتا ہے۔ جب کوئی فیشن طلوع ہوتا ہے تو لوگ باگ اسے اندھا دھند قبول کر لیتے ہیں۔ یہ گلّے کا، مراد اجتماع کا تسلی رویہ ہے جو منفرد ہونے کے بجائے "ایک سا" ہو جانے کو زیادہ پسند کرتا ہے۔ مثلاً یہ کہ ساری بھیڑیں ایک جیسی نظر آئیں۔ میں یہ کہہ رہا تھا کہ

ایک تو خبروں کی نوعیت کو پیش نظر رکھا جائے یعنی کس خبر کو ثانوی اور کسی کو اولین اہمیت دینی ہے۔ دوسرے خبر اس طرح پیش کی جائے کہ اس سے تعمیری رویے کو انگیخت ملے نہ کہ تخریبی رویے کو۔ میں تمھیں اس کی ایک مثال دیتا ہوں۔ فرض کرو اخبار میں خبر چھپتی ہے کہ "غیرت مند شوہر نے بدکردار بیوی کو ٹوکے کے پیہم وار کر کے موت کے گھاٹ اتار دیا" اب اس خبر کو پڑھ کر ایک ناپختہ نوجوان کو یہ اشارہ ملے گا کہ مردانہ غیرت کا یہ تقاضا ہے کہ بدکردار بیوی کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیے جائیں چنانچہ جب بھی اسے موقع ملے گا وہ اپنی مردانگی کا مظاہرہ کرنے سے دریغ نہیں کرے گا۔ سوچنے کی بات ہے کہ خبر شائع کرنے والے نے خود ہی سارے واقعہ کے بارے میں اپنا فیصلہ بھی سنا دیا حالانکہ فیصلہ تو بعد ازاں عدالت نے کرنا تھا۔ اس نے یہ کیسے فرض کر لیا کہ بیوی واقعی بدکردار تھی۔ یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ ساس نے اپنی بہو کے خلاف بیٹے کے کان بھرے ہوں اور احمق بیٹے نے اپنی غیرت کے تقاضے کے تحت خود ہی قانون کو ہاتھ میں لے لیا ہو۔ سو عدالت کے فیصلے کا انتظار کیے بغیر خبر کو فیصلہ کن انداز میں پیش کرنا ایک خطرناک عمل ہے۔ اخبار کا کام معروضی انداز میں خبر کو پیش کرنا ہے۔ اگر اخبارات خبروں کا پلندہ بننے کے بجائے جذبات کی پوٹلیاں بن جائیں تو پھر معاشرے کا خدا ہی حافظ ہے اخبار کو پنڈورا کا بکس نہیں بننا چاہیے۔ مگر خیر آج کے اخبارات کے کچھ مثبت پہلو بھی ہیں۔

تو:

شکر ہے تمھیں مثبت پہلو بھی دکھائی دیے۔ جلدی سے بتاؤ وہ کیا ہیں؟

میں:

بات یہ ہے کہ اخبارات محض خبروں کی پیشکش تک محدود نہیں رہے۔ ان کے مدیران نے ملکی سیاست اور معیشت پر نہایت عمدہ اداریے بھی لکھے ہیں۔ اور جمہوریت کی بقا اور فروغ کے لیے قومی اہمیت کا کام بھی کیا ہے علاوہ ازیں انہوں نے اپنے ملک کو عالمی برادری کا ایک رکن بنانے میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ ایک نکتہ اور بھی ہے۔ وہ یہ کہ آج کے اخبارات پوری دنیا میں ہونے والی علم و ادب یا ٹیکنالوجی اور معیشت کی پیش رفت سے بھی ہمیں باخبر کرنے لگے ہیں۔ بیسویں صدی میں علوم کا ایک زبردست دھماکہ ہوا ہے اس سے باخبر رہنے کی اشد ضرورت ہے اور ہمارے اخبارات اس سلسلے میں خاصے فعال ہیں۔ بالخصوص انگریزی اخبارات میں یہ رویہ بہت نمایاں ہے جب کہ اردو اخبارات اس رویے کا تتبع تو کرتے ہیں مگر ساتھ ہی کم معیاری انٹرویوز، سیاست دانوں، ایکٹروں کی پرائیویٹ زندگیوں، ستاروں کے کھیلوں اور کھیلوں کے "ستاروں" کو ضرورت سے زیادہ اہمیت

دیتے ہیں۔اس سلسلے میں بھی ایک انقلابی تبدیلی کی ضرورت ہے۔

تو:

میں انگریزی اخبار بھی پڑھتا ہوں۔ مگر جنرل نالج والے مضامین بہت کم پڑھتا ہوں کیونکہ میرا یہ احساس ہے کہ ان میں پیش کردہ معلومات اپ ٹو ڈیٹ نہیں ہوتیں۔

میں:

ایسا بھی ہو گا مگر زیادہ تر وہ تازہ معلومات ہی پیش کرتے ہیں۔ مثلاً پچھلے دنوں میں نے اخبارات میں متعدد ایسے مضامین پڑھے جن میں حیاتیات کی تازہ ترین فتوحات کا ذکر تھا۔ مثلاً سل (CELL) کی گرائمر کے بارے میں خاصی جانکاری مہیا کی گئی تھی جو حیران کن ہے۔ کل ہم ایٹم اور دماغ کی مماثلت کے بارے میں باتیں کرتے رہے تو مجھے خیال آیا کہ سل اور دماغ کی مشابہت بھی قابل غور ہے مگر پھر گفتگو اور طرف نکل گئی۔

تو:

یہ تو بہت دلچسپ موازنہ ہو گا۔یعنی سل اور انسانی دماغ کی کارکردگی کا۔اس میں ایٹم کو شامل کرلیں تو ایک تثلیث بن جائے گی۔

میں:

مگر میرا خیال ہے کہ کائنات کی تخلیق میں چار کے ہندسے کو نسبتاً زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ قدیم داستان میں شہزادے کو باغ کی تین اطراف میں جانے کی کھلی اجازت تھی مگر چوتھی سمت میں جانے سے منع کر دیا گیا تھا۔ ویسے عام زندگی میں دیکھو کہ چار اطراف، چار موسم، اور چہار درویش کو کتنی اہمیت ملی ہے۔ یونانیوں نے چار عناصر یعنی آگ پانی ہوا اور مٹی کو بنیادی اہمیت دی تھی۔ طبعیات والے کہتے ہیں کہ مادہ چار بنیادی پارٹیکلز پر مشتمل ہے۔ ان چاروں میں سے دو کوارکس ہیں جن سے ایٹم کے مرکزہ میں پروٹون اور نیوٹرون بنتے ہیں، تیسرا پارٹیکل الیکٹرون ہے جو ایٹم کے اندر مگر مرکزے سے باہر طواف کرتا ہے اور چوتھا پارٹیکل نیوٹرونو ہے جو بے حد پراسرار پارٹیکل ہے۔اسے چوتھی کھونٹ کا پارٹیکل بھی کہہ سکتے ہو۔ ان سب کے مقابلے میں ہر سل چار نیو کلیو ٹائیڈز NUCLEOTIDES پر مشتمل ہے جن، کی بنت کاری سے دوہری ساخت کا ڈی۔این۔اے وجود میں آتا ہے اور ڈی۔این۔اے ہی زندگی کی پہلی اینٹ ہے۔اب آگے چلو۔

تو:

بھائی! یہ مشکل مشکل نام ذرا کم لو۔میں بوکھلا جاتا ہوں۔

میں :

دیکھو کہ جب بگ بینگ (BIG BANG) ہوا۔ اور کائنات وجود میں آئی تو تپش اتنی زیادہ تھی کہ پارٹیکل ایک دوسرے کے ساتھ جڑ کر ایٹم بن نہیں پا رہے تھے۔ مگر پھر جب تپش ذرا کم ہوئی تو نیو کلیس بننے لگے۔ نیو کلیس کے اندر جو پارٹیکل چلا گیا یا وہ پارٹیکل جس نے اپنے گرد نیو کلس تعمیر کر لیا "پروٹون" تھا۔ مگر پھر جلد ہی ایک اور پارٹیکل یعنی الیکٹرون جب اس کے قریب سے گزرا تو پروٹون والے نیو کلس نے ہاتھ بڑھا کر اسے اس طرح قابو کر لیا جیسے اربوں برس بعد ہماری زمین نے چاند کو گرفتار کیا اور وہ اس کے گرد طواف کرنے لگا۔ ابتدا میں زیادہ مقدار ہائیڈروجن گیس کی تھی۔ لہذا سب سے پہلے ہائیڈروجن کا ایٹم نمودار ہوا جس کے نیو کلس میں صرف ایک پروٹون تھا اور جس کے گرد بھی صرف ایک ہی الیکٹرون گھوم رہا تھا لیکن جیسے جیسے کائنات ٹھنڈی ہوتی گئی، ایسے ایٹم وجود میں آتے گئے جن میں پروٹون اور الیکٹرون کی تعداد زیادہ تھی۔ ہر ایٹم ایک طرح کا کنبہ ہے جس میں قسم قسم کے پارٹیکل قیام پذیر ہیں۔ یکتائی یعنی (SINGULARITY) تو بالکل ابتدا میں تھی پھر یکتائی دو میں تقسیم ہوئی، اس کے بعد تقسیم در تقسیم کا سلسلہ کچھ یوں چلا کہ آج جو شے "ایک" نظر آتی ہے وہ بھی بباطن "انیک" کا ایک کنبہ یا چھتہ ہے۔ چنانچہ ایٹم بھی دراصل ایک طرح کا سوشل گروپ ہے جس میں ہیڈرونز (HADRONS) اور لپٹونز (LEPTONS) نے بسیرا کر رکھا ہے اور آپس میں رابطے قائم کر لیے ہیں۔ یوں سمجھو، رشتوں کا ایک جال سا بن گیا ہے۔

ایک بات اور بھی ہے۔

تو :

وہ کیا؟

میں :

وہ یہ کہ یہ سوشل گروپ دائرہ در دائرہ بڑے بڑے گروپوں میں ڈھلتے اور پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتے چلے گئے ہیں۔ مثلاً کوارکس (QUARKS) کا سوشل گروپ نیو کلس کے اندر رشتوں کی ایک گرہ ہے۔ پھر ایٹم کا سوشل گروپ ہے جو گویا پروٹون اور الیکٹرون کے رشتوں پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد مالیکیول (MOLECULE) کا سوشل گروپ ہے جو ایٹموں کے ربط باہم سے عبارت ہے۔ اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ گویا مادہ (MATTER) کا پہلا مرحلہ وہ تھا جب وہ مرکزہ سے محروم تھا۔ دوسرا مرحلہ وہ جس میں

مرکزہ وجود میں آیا، تیسرا دہ جس میں ایٹم نے جنم لیا، چوتھا دہ جب ایٹموں کے ملاپ سے مالیکیول بن گئے۔

تو:

یار! میں تو سل (CELL) میں زیادہ دلچسپی رکھتا ہوں اور تم اس کا ذکر ہی نہیں کر رہے۔ بس ادھر ادھر گھوم رہے ہو۔

میں:

تم نے خود ہی تو کہا تھا کہ ایٹم اور سل کی مماثلت پر بات کریں۔ سو میں نے پہلے ایٹم کا ذکر کیا ہے اب سل کا کرتا ہوں۔ ہر خلیہ (CELL) لحمی دھاگوں پر مشتمل ہوتا ہے جنہیں کروموسومز (CROMOSOMES) کہا گیا ہے۔ بالکل جیسے درخت کی شاخیں ہوں اور جس طرح درخت کی شاخوں سے پھل لٹک رہے ہوتے ہیں اسی طرح کروموسومز کی شاخوں سے جین (GENES) لٹکے نظر آتے ہیں۔ ہر زندہ شے، درخت، پرندہ، حیوان اور انسان میں جین کی تعداد مختلف ہوتی ہے۔ جین کو تم بیج بھی کہہ سکتے ہو۔ ایک ایسا بیج جس میں ڈی۔ این۔ اے برادمان ہے۔ حیاتیات دانوں کے کہنے کے مطابق جس طرح مادہ کی کائنات میں پہلے صرف پارٹیکلز تھے اسی طرح "زندگی" کی کائنات میں پہلے صرف پروکاریوٹس (PROKARYOTES) تھے جن کا کوئی مرکزہ نہیں تھا۔ شروع شروع میں اسی کے خلیے عام تھے مگر پھر جب خوراک میں کمی واقع ہوئی تو انہوں نے ایک اور خلیے سے سمبندھ کر لیا جس کا ایک مرکزہ بصورت ڈی۔ این۔ اے (DNA) بھی تھا۔ یوں گویا پہلا سوشل گروپ بنا۔ پروکاریوٹس اور یوکاریوٹس کے اس سمبندھ میں بعد ازاں ایک اور پروکاریوٹس بھی داخل ہوا جس کا نام سلیا (CILIA) تھا اور جس کی شکل صورت چابکوں ایسی تھی۔ ان تینوں کے ملاپ سے وہ خلیہ بنا جسے ہم آج (CELL) کا نام دیتے ہیں۔ جس طرح ایٹم میں ایک مرکزہ اور ایک خول ہوتا ہے اور مرکزے کے اندر، ہیڈرونز اور مرکزے کے باہر لیپٹونز ہوتے ہیں، اسی طرح زندگی کے خلیے (CELL) کے اندر بھی ایک مرکزہ ہے جس میں ڈی این اے ہے۔ ساتھ ہی مائٹو چونڈریا (MITOCHONDRIA) ہے اور باہر بلور چوبدار سلیا (CILIA) بے چارہ با ادب باملاحظہ ہوشیار کھڑا رہتا ہے۔ صورت یہ ہے کہ اگر خلیہ کو ایک ذی روح متصور کر لیا جائے تو پھر اس میں ڈی این اے کو "دماغ" کی حیثیت حاصل ہے جب کہ مائٹو چونڈریا کی حیثیت پمپنگ سسٹم (جس میں دل اور پھیپھڑے شامل ہیں) کی ہے۔ اور سلیا جو خلیہ کو ادھر ادھر گھمانے کی خدمت انجام دیتا ہے، ہاتھ پاؤں کی حیثیت رکھتا ہے گویا ایک ہی خلیہ

کے اندر برہمن، کشتری اور شودر رہ رہے ہیں۔ اور تینوں ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہیں۔ یوں کہہ لو کہ تینوں نظریہ ضرورت کے تحت ایک ہی چھت کے نیچے رہنے پر مجبور ہیں۔ خود انسانی جسم میں "ہاتھ پاؤں" کو غلیظ اور ناپاک سمجھا جاتا ہے۔ جب کہ دماغ کو فہم وفراست کا گہوارہ۔ دوسری طرف دل جو کشتری ہے جذبات کی ایک پوٹلی ہے۔ اب کھلا کہ "دل" اور "دماغ" خرد اور عشق میں ہمیشہ کیوں ٹھنی رہی ہے۔ صورت یہ ہے کہ وہ ایک دوسرے کو قبول نہیں کرتے اور ایک دوسرے کے بغیر رہ بھی نہیں سکتے۔ ان میں سے برہمن مہاراج (یعنی دماغ) اپنی معطر تنہائی میں مندر کے اندر رہتے ہیں اور شودر سے کوئی براہ راست تعلق رکھنا نہیں چاہتے۔ ان کا یہ خیال ہے کہ شودر کے وجود سے بلکہ اس کا نام تک لینے سے ان کی زبان پلید ہو جائے گی۔ لہٰذا وہ بذریعہ کشتری (دل) ان سے بات کرتے ہیں۔ اب ایک اور مماثلت دیکھو!

تو:

عجیب نظام ہے اس کارخانہ قدرت کا! یوں لگتا ہے جیسے تمام تر پیچیدگیوں کے پیچھے ایک آسان سا اصول یا گرائمر کارفرما ہے۔

میں:

بالکل! اب دیکھو کہ کائنات اصغر میں جب نیوکلس کے اندر سے پروٹون، الیکٹرون کو تھپڑ مارتا ہے تو وہ اس تھپڑ (اسے تم گرز بھی کہہ سکتے ہو) کی انرجی کو خود میں جذب کر کے اوپر کو اٹھتا ہے اور ایٹم کی آخری سرحد پر پہنچ کر اس انرجی کو روشنی کے پارٹیکل یعنی فوٹون (PHOTON) کی صورت خارج کر کے واپس آجاتا ہے۔ کچھ یہی حال خلیے کا بھی ہے جس کا مرکزہ یعنی ڈی این اے اپنا پیغام یا حکم (بصورت انرجی) نیوکلس کی سرحد پر استادہ پروٹین کی فیکٹریوں کو بھیجتا ہے جہاں وہ حکم کے مطابق تخلیق کاری کرتی ہیں۔ گویا ڈی این اے کی حیثیت فوج کے جرنیل، ملک کے وزیراعظم یا مندر کے برہمن ایسی ہے جو ہر منصوبے کا ایک بلیو پرنٹ مہیا کرتا ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ڈی این اے جس زبان میں اپنا منصوبہ تیار کرتا ہے وہ چار حروف یعنی C,T,G,A پر مشتمل ہے۔ جب کہ پروٹین کی فیکٹریوں کی زبان چوبیس حروف پر مشتمل ہے۔ سارا کام اس مترجم کا ہے جو پلک جھپکنے میں ڈی این اے کی زبان کا ترجمہ پروٹین کی زبان میں کر دیتا ہے۔ مگر یہ مترجم کیمیائی پراسس (CHEMICAL PROCESS) کے سوا اور کوئی نہیں ہے۔ بس یوں سمجھ لو کہ "جزر" از خود "مد" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جزر مد، جزر مد، جزر مد، ٹک، ٹک، ٹک گویا نبض چل رہی ہے۔ چاہو تو اسے رقص بھی کہہ سکتے ہو۔ رقص میں طبلے کی

تھلپ، پاؤں کی دھمک اور چھاگل کی جھنکار۔ یہ سب ایک ہو جاتے ہیں۔ ایک زبان دوسری پر یوں منطبق ہو جاتی ہے کہ دونوں میں فرق ہی باقی نہیں رہتا۔

تو:

ہمیں پڑھایا گیا تھا کہ انرجی کی دو صورتیں ہیں۔ ایک ایٹموں کے درمیان کشش کی قوت اور دوسری ان کے درمیان REPULSION کی قوت۔ یہی ہمیں بتایا گیا تھا۔ کیا یہ نبض کی صورت نہیں ہے؟

میں:

میں تو اسے نبض ہی کہوں گا۔ دل کا پمپ لہو کو شریانوں اور رگوں میں دوڑا دیتا ہے۔ یہ REPULSION ہے۔ پھر اس سارے لہو کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ یہ ATTRACTION ہے مگر جیسا کہ میں نے کہا کہ نبض یا تال، صرف انسانی جسم تک محدود نہیں۔ پوری کائنات کی بھی ایک نبض ہے جو کائناتی رقص کے لیے طبلے کا کردار ادا کرتی ہے۔ اصل چیز تو کائناتی رقص ہے۔

تو:

نہیں جناب! اصل چیز تو نبض یا تال ہے۔ اس کے بغیر رقص کیسے وجود میں آسکتا ہے۔

میں:

برف پگھل رہی ہے برادر! اب تم سوچنے لگے ہو۔ شکر ہے! جی ہاں! نبض ایک طرح کی گرائمر ہے جو مادہ (MATTER) اور زندگی (LIFE) دونوں کے بطون میں یا عقب میں موجود ہے۔ مگر شگفتن کائنات اور شگفتن ذات کا یہ سارا منظر نامہ، یہ لیلا جسے ہمارے صوفیا نے "فریب نظر" کہا تھا یہ سب رقص ہے۔ سو میں نے غلط کہا کہ اصل چیز رقص ہے، نبض نہیں! اور تم نے بھی درست نہیں کہا کہ اصل چیز نبض ہے رقص نہیں۔ یہ تو ایسے ہی ہے جیسے کہا جائے کہ انڈا "اصل" ہے مرغی نہیں یا مرغی "اصل" ہے انڈا نہیں۔ انڈے سے مرغی اور مرغی سے انڈا! یہ ایک طرح کا مدوجزر ہے۔ ایک کو منہا کر دیں تو دوسرا بھی منہا ہو جائے گا۔ میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا کہ مادہ زندگی میں اور زندگی مادہ میں ہمہ وقت منقلب ہو رہی ہے۔ پوری کائنات میں پارٹیکلز کی ایک آندھی سی چل رہی ہے۔ جہاں ذرے جمع ہو کر گنجان ہو جاتے ہیں ہم انہیں سیاروں اور کہکشاؤں کا نام دینے لگتے ہیں۔ تاہم جہاں بظاہر کچھ نہیں ہے وہاں بھی پارٹیکلز موجود ہیں۔ مگر مادہ کے ان بیجوں یعنی پارٹیکلز کے ساتھ پوری کائنات میں زندگی کے بیج بھی پرفشاں ہیں۔ فرانس کرک (FRANCIS KIRK) نے ان بیجوں کو DIRECTED

PANSPERMIA کا نام دیا تھا اور کہا تھا کہ ابتدا کائنات میں موجود کسی برتر تہذیب نے یہ بیج ہماری زمین پر گویا کاشت کیے تھے۔ کرک کو GENETIC CODE دریافت کرنے پر نوبل پرائز ملا تھا۔ میرا خیال ہے اسے اس شعری امیج کی تخلیق پر ایک اور نوبل انعام ملنا چاہیے کہ اس نے آسمانی کسان کو زمین پر بیج کاشت کرتے دیکھ لیا تھا۔ مجھے PANSPERMIA کی تصویری قابل قبول نظر آتی ہے مگر اس کے ساتھ DIRECTED کا لفظ اچھا نہیں لگتا۔ میں تو سوچتا ہوں کہ جہاں کائنات میں پارٹیکلز کی آندھی چل رہی ہے جس کے بارے میں مجید امجد نے کہا تھا کہ

ابدی خامشی کی آندھی میں
جسے کوئی پر مگس گزرے

وہاں ساتھ ہی کرسٹلز CRYSTALS یا PANSPERMIA کی آندھی بھی چل رہی ہے۔ آخر کائنات میں جو لامحدود ہے ایسی زمینیں بھی بڑی تعداد میں ہوں گی جن میں سے مائکرو آرگنزم MICRO- ORGANISMS یعنی اڑنے والے بیج نکل کر کائنات میں پھیل رہے ہوں گے جیسے برسات کے دنوں میں زمین کی کسی درز یا شگاف سے بہت بڑی تعداد میں پروانے نکلتے اور نامعلوم سمتوں میں اڑتے چلے جاتے ہیں۔ کرک نے کہا ہے کہ یہ مخلوق دمدار ستاروں پر سوار ہو کر سفر کرتی ہے مگر دمدار ستاروں کے تکلف کی کیا ضرورت ہے۔ مائکرو آرگنزم خود بھی تو راکٹ ہیں اور ہمہ وقت اڑتے رہتے ہیں۔ اگر آج سے تقریباً تین ارب سال پہلے وہ ہماری اس زمین پر پہلی بار اترے تو کیا اب انہوں نے آنا بند کر دیا ہو گا۔ یہ جو ہمارے ہاں وقفے وقفے سے قسم قسم کی وبائیں آتی ہیں کیا یہ مائکرو آرگنزم کی آمد ہی کا شاخسانہ نہیں ہیں جو نجانے کہاں سے آتے ہیں اور کہاں چلے جاتے ہیں؟ اور پھر ہمارا خطہ ارض بھی تو زندگی کی ایک نرسری ہے جہاں سے زندگی کے بیج ہمہ وقت نکل نکل کر نجانے کہاں کہاں پہنچ رہے ہیں۔ مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے کائنات میں مادہ کا زندگی اور زندگی کا مادہ میں تبدیل ہونے کا عمل بھی تنفس ہی کی طرح جاری ہے۔

ن:

وہ تو ٹھیک ہے کہ پس منظر میں، نظروں سے اوجھل، ایک طبلہ سا بج رہا ہے مگر یہ بھی تو دیکھنا چاہیے کہ اس رقص کی نوعیت کیا ہے جو اس طبلے کی تھاپ پر نجانے کب سے ہو رہا ہے؟

میں :

سائنس دان کہتے ہیں، کہ کائنات جب وجود میں آئی تو ابتدا وہ مجسم رقص تھی۔ یعنی اس رقص میں ابھی رقاص شامل نہیں ہوا تھا۔ پھر جب پارٹیکلز نے مل کر نیوکلس بنائے اور ایٹم وجود میں آگئے۔ اور بعد ازاں ستارے اور کہکشائیں بن گئیں تو گویا رقص کو رقاص حاصل ہو گیا۔ انرجی اور ماس MASS ایک دوسرے سے الگ دکھائی دینے لگے۔ سو تم یوں بھی کہہ سکتے ہو کہ انرجی مجسم رقص تھی اور مادہ رقاص! اصلاً انرجی اور مادہ میں کوئی فرق نہیں ہے کیونکہ دونوں بآسانی ایک دوسرے میں منقلب ہو جاتے ہیں۔ رقص ایک طرح کی بے ہیئت قوت ہے جو صرف اس وقت دکھائی دیتی ہے جب رقاص اپنے بدن کے ذریعے اسے صورت عطا کرتا ہے۔ یہی انرجی اور مادہ کا، رقص اور جسم کا، یا فن کے معاملے میں ہیئت اور مواد کا رشتہ ہے۔ پرانے دماغ اور نئے دماغ کا رشتہ بھی مجھے اسی نوعیت کا دکھائی دیتا ہے۔ پرانا دماغ مجسم رقص ہے۔ نام، صورت، شبیہ، اور تمثال سے ناآشنا وہ ایک علامتی اور تجریدی "وجود" ہے۔ نیا دماغ اپنی زبان کے ذریعے جو لفظوں، رنگوں اور سروں کی زبان ہے، پرانے دماغ کے بے نام اور بے چہرہ رقص کو صورت آشنا کرتا ہے، اسے "وجود" میں لاتا ہے۔ اب ذرا فرق پر غور کرو!

تو : کس فرق پر غور کروں؟ ہیئت اور مواد کے فرق پر؟

میں :

وہ تو ماشاءاللہ تم کر ہی رہے ہو۔ میرا اشارہ فلاسفر، صوفی اور فنکار کے انداز نظر کے فرق کی طرف ہے۔ فلاسفر کو دیکھو کہ وہ ہست کے رقص کو بطور کُل سمجھنا چاہتا ہے۔ سائنس دان کو دیکھو کہ وہ اس رقص کی کارکردگی کو جاننے کا خواہاں ہے یعنی اس کے اجزا کس طرح مل کر رقص پر منتج ہوتے ہیں۔ صوفی کو دیکھو کہ وہ "مینوں نچ کے یار مناون دے" کا ورد کر کے، مولانا روم کے رقاصوں کی طرح "می رقصم" کا نعرہ لگا کر، رقص میں جذب ہونے کا متمنی ہے جب کہ فنکار یہ کوشش کرتا ہے کہ بے ہیئت رقص کو نام اور چہرہ اور صورت عطا کرے۔ گویا رقص کو از سرِ نو تخلیق کرے۔ لہٰذا اصل رقاص فنکار ہے جو لفظوں، رنگوں، سروں اور پتھروں میں اس رقص کی تجسیم کرتا ہے۔ وہ نہ تو رقص کو فاصلے سے دیکھتا ہے اور نہ رقص میں خود کو جذب کرتا ہے بلکہ کائنات کی کنہ میں موجود نظر نہ آنے والے رقص کے متوازی ایک نظر آنے والے رقص کو وجود میں لاتا ہے۔ یہ عمل نقالی یعنی MIMESIS کا عمل نہیں کیونکہ وہ نقل نہیں اتارتا بلکہ TRANSFORM کرتا ہے۔ مراد یہ کہ کائنات کے بے چہرہ رقص کو چہرہ عطا کرتا ہے۔ اس سے بڑا معجزہ اور کیا ہوتا ہے۔

تو :

اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ کائنات کے رقص کو تماشائی نہیں بلکہ رقاص ہی پوری طرح محسوس کرنے پر قادر ہو سکتا ہے۔

میں :

بالکل یہی مطلب ہے۔ سبکسارانِ ساحل ہمیشہ فاصلے سے موج و گرداب کا نظارہ کرتے رہے ہیں لہذا تجربے کی سطح پر اصل سے آشنا نہیں ہو پائے مگر تمام رقاص، رقص کرتے ہوئے گویا رقص کے منبع کی طرف بڑھتے ہیں جیسے پروانے شمع کی طرف لپکتے ہیں ان میں سے صوفی یا MYSTIC پر وجد کا ایسا عالم طاری ہوتا ہے کہ وہ کائناتی رقص میں گم یا جذب ہو جاتا ہے۔ اگر لوٹ کر آنے میں کامیاب بھی ہو جائے تو اپنے اس تجربے کو صرف بیان ہی کر پاتا ہے، دکھا نہیں سکتا۔ ہاں اگر وہ ساتھ ہی فنکار بھی ہے تو اس کے لیے ایسا کرنا ممکن ہے۔ دوسری طرف فن کار رقص کرتے ہوئے کائناتی رقص کو چھو کر اپنی قلب ماہیت کر لیتا ہے۔ وہ اس قابل ہو جاتا ہے کہ کائناتی رقص کی تجسیم کر سکے یعنی اس کے مقابلے میں صورتوں اور شبہیوں سے عبارت ایک رقص تخلیق کرنے میں کامیابی حاصل کرے۔ یہی اس کا تخلیقی عمل ہے مگر یہ تخلیقی عمل اس نوعیت کا ہے کہ انتہائی مراحل میں رقص اور رقاص، ہیئت اور مواد، لفظ اور معنیٰ اپنے اپنے وجود کو قائم رکھنے کے باوجود یک جان ہو جاتے ہیں۔ دونوں میں محض "نظر آنے" اور "نظر نہ آنے" کا فرق ہی رہ جاتا ہے۔ بالکل ویسا ہی فرق جو ایک جملے کی ظاہری ساخت اور اس میں چھپی ہوئی گرائمر میں ہوتا ہے۔ بلکہ یوں کہنا شاید زیادہ بہتر ہو کہ وہ فرق جو برف کی سل اور پانی میں ہوتا ہے۔ معاملہ CONTAINER اور CONTAINED کا نہیں ہے بلکہ قلب مائیت کا ہے۔

تو :

بھائی! ذرا رک جاؤ۔ مجھے سمجھنے کی کوشش کرنے دو۔ تم یہ کہہ رہے ہو کہ انرجی رقص ہے اور مادہ رقاص، پرانا دماغ رقص ہے اور نیا دماغ رقاص، ہیئت رقص ہے اور مواد رقاص۔ یہی بات ہے نا؟

میں :

اس فہرست میں ایک اور اضافہ بھی کر لو۔ وہ یہ کہ مکاں یعنی SPACE رقص ہے اور زماں یعنی TIME رقاص! مکاں ایک تجرید ہے۔ وہ "خالی" نہیں ہے لیکن اس کا اندر (جو اس کا باہر بھی ہے) امکانات کا، نظر نہ آنے والی کھائیوں، کلیوں اور رشتوں کا ایک

بندھن ہے۔ یہ بندھن، یہ رشتہ، مجسم رقص ہے۔ مگر یہ رقص اس وقت تک "ناموجود" ہے جب تک کہ رقاص اسے راکھی کی طرح اپنی کلائی پر نہ بندھوالے۔ زمان ہی وہ رقاص ہے جو مکاں کو صورت عطا کرتا ہے۔ سائنس کی رو سے مکاں انرجی کی وہ حالت ہے جس کا رقص دکھائی نہیں دے رہا اور زماں انرجی کی وہ صورت ہے جو QUANTA میں منتقل ہو کر رقص کرنا شروع ہو گئی ہے۔ سو بات یہاں تک پہنچی کہ جو فرق رقص اور رقاص میں ہے وہی مکاں اور زماں میں ہے۔ رقص اور رقاص دو الگ الگ ہستیاں نہیں ہیں۔ فرق صرف مدارج کا ہے۔ کائناتی سطح پر مکاں جب زماں میں تبدیل ہوتا ہے تو نظر آتا ہے۔ فن کی سطح پر احساس یا خیال یا تخلیقی تجربہ جب لفظ، رنگ، سر یا سنگ میں منقلب ہوتا ہے تو تخلیق کا نام پاتا ہے۔

تو:

کیا کہہ رہے ہو تم؟ ہمیں تو یہ بتایا گیا تھا کہ تخلیق کاری میں تین کردار حصہ لیتے ہیں۔ کوزہ گر، چکنی مٹی اور وہ شبیہ جسے کوزہ گر، چکنی مٹی میں قید کرنا چاہتا ہے۔

میں:

یونانیوں سے یہ روایت چلی تھی۔ وہ اس امر کے قائل تھے کہ یہ کائنات حقیقت عظمیٰ کا محض ایک عکس ہے۔ مگر تم خود سوچو کہ عکس بھی پانی میں یا آئینہ میں نمودار ہو گا۔ لہٰذا اصل حقیقت کے متوازی ایک اور حقیقت کو تسلیم کرنا ہو گا جو اسے منعکس کر رہی ہے۔ ایسی صورت میں دونوں "محدود" قرار پائیں گی۔ ہمارے ہاں تنقید میں جو یہ نظریہ مقبول رہا ہے کہ فن زندگی کا عکس ہے تو اس میں تم یونانیوں کے نظریہ نقل یعنی MIMESIS کا اثر دیکھ سکتے ہو۔ چکنی مٹی اور کوزہ گر کو دو الگ الگ ہستیاں تسلیم کریں تو تخلیقی عمل کے اس انداز کا جواز نظر آئے گا ورنہ نہیں۔ دوسری طرف ہمارے صوفیا نے "خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گِلِ کوزہ" کا جو نعرہ لگایا تھا اسے اگر تخلیق کاری پر منطبق کیا جائے تو بات نقل کی نہیں بلکہ تقلیب (METAMORPHOSIS) کی نظر آئے گی۔ مجھے اصل صورت یہ دکھائی دی ہے کہ اول اول "حقیقت" ایک تھی پھر وہ دو میں، اس کے بعد انیک میں تقسیم ہوئی اور پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتی چلی گئی۔ مگر اس کے متوازی اس کا وہ پہلو بھی روشن ہوا جو اسے دوبارہ "ایک" میں منتقل کرنے پر قادر تھا وہی ATTRACTION اور REPULSION والی بات! دراصل یہ دونوں حقیقت کی دہڑکن ہی کے دو پہلو تھے۔ ایک کا رخ باہر کی طرف تھا اور دوسرے کا اندر کی طرف! فلاسفر اور صوفی اور فنکار، ان تینوں کا تعلق اندر کے رخ سے ہے۔ وہ

کثرت کے عالم کو دوبارہ وحدت کی صورت دیکھنا چاہتے ہیں۔ مگر ان تینوں کا طریق واردات ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ فلاسفر "وحدت" کو سوچتا ہے، صوفی اسے "محسوس" کرتا ہے جب کہ فنکار چاہتا ہے کہ اسے دوبارہ "تخلیق" کرے۔ میں نے ایک بار کہا تھا کہ اگر کائنات کو ایک فٹ بال سمجھ لیا جائے تو پھر فلاسفر کا رویہ اسے بطور اکائی جاننے کا ہوگا۔ سائنس دان اسے کھول کر، اس کے پورے نظام کار کو سمجھنا چاہے گا جب کہ فنکار کو ان دونوں باتوں سے کوئی غرض نہ ہوگی۔ وہ تو گیند کو کک KICK لگا کر اس کے پیچھے بھاگنے لگے گا۔ گویا وہ فٹ بال میں چھپی ہوئی گیم کو مادی سطح پر متشکل کرے گا۔ وہ کھلاڑی کا رول ادا کرے گا مگر یہ رول اس وضع کا ہوگا کہ کھیل اور کھلاڑی میں یا جیسا کہ ابھی بات ہو رہی تھی، رقص اور رقاص میں کوئی فرق باقی نہیں رہ جائے گا کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کھلاڑی، صوفی کی طرح کھیل یا رقص میں جذب ہو جائے گا بلکہ یہ کہ وہ کھیل کو از سر نو وجود میں لائے گا۔ تخلیقی عمل کی اصل صورت یہی ہے۔ ارے آج تو باتوں باتوں میں خاصی دیر ہو گئی۔ تمھیں دفتر بھی تو جانا تھا؟

تو:

جانا تھا بھائی! مگر اب جانے کا فائدہ؟ دس تو بج چکے ہیں۔ میں ابھی ٹیلی فون کیے دیتا ہوں کہ ناسازی طبع کے باعث یہ حقیر پُر تقصیر آج دفتر کی چکی میں پسنے کے قابل نہیں ہے میرا باس مجھ پر مہربان ہے۔ آرام کرنے کو کہے گا مگر کل جب دفتر جاؤں گا تو گھنٹہ بھر اسے اپنی علالت کی تفصیل بیان کرنا ہوگی۔

میں:

تم خوش قسمت ہو۔ آج کے زمانے میں ایسے آفیسر کہاں ملتے ہیں؟

تو:

وہ تو ٹھیک ہے مگر میرے باس کو "علالت" میں بہت دلچسپی ہے۔ میں کوئی اور بہانہ بھی کر سکتا ہوں۔ مگر علالت کا بہانہ ٹھیک ہے۔ کیونکہ یہی اس کا عزیز ترین موضوع ہے۔ وہ مجھے بے تکان گھنٹوں اپنی قسم قسم کی بیماریوں کا حال سناتا رہتا ہے۔

میں:

بے چارے کو بیماریوں نے گھیر رکھا ہوگا۔ ہمدردانہ رویہ اختیار کرو نا!

تو:

کہاں بھئی! وہ تو ہٹا کٹا ہے۔ اس کی جملہ بیماریاں فرضی ہیں۔ وہ میڈیکل کی کتابیں پڑھتا رہتا ہے نئی سے نئی بیماریاں دریافت کرتا ہے اور پھر ثابت کرتا ہے کہ ہر نئی بیماری میں

وہ مبتلا ہے۔

میں :

یہ تو نفسیاتی عارضہ لگتا ہے۔ کسی ماہر نفسیات کے پاس کیوں نہیں جاتا؟

تو : گیا تھا۔

میں : پھر؟

تو :

پھر یہ کہ خود ماہر نفسیات کو کسی اور ماہر نفسیات کے پاس جانا پڑ گیا۔

میں :

مگر تم تو محفوظ ہو نا! حالانکہ تم گھنٹوں اس کی بیماریوں کا آنکھوں دیکھا حال سنتے رہتے ہو۔

تو :

میں بھی کہاں بچا ہوں ! چند ماہ میرے پاس رہ جاؤ تو تمھیں اپنی ایسی ایسی بیماریوں کا حال بتاؤں کہ تم کانوں پر ہاتھ رکھ لو۔

میں :

خدا کے لیے ایسا نہ کرنا۔ میرے پاس اب زیادہ وقت نہیں ہے میں اسے زیادہ سے زیادہ کار آمد بنانا چاہتا ہوں۔

تو :

ویسے تم پر کسی متعدی بیماری کا اثر ہو بھی کیسے سکتا ہے؟ تم خود "سوچنے کی بیماری" میں مبتلا ہو۔ لوہے کو لوہا کاٹتا ہے۔ سوچ کی بیماری سب چھوٹی چھوٹی بیماریوں کا قلع قمع کر دیتی ہے۔

میں :

مگر دیکھو! سوچنے کی بیماری بھی تو متعدی ہے۔ میں جب تمھارے گھر آیا تو تم اس بیماری سے کتنے محفوظ تھے مگر آج تم بھی اس میں مبتلا ہو۔

تو :

یار مجھے تو یہ بیماری اچھی لگی ہے۔ آنکھیں روشن ہونے لگی ہیں۔ اچھا اب ایک خوش خبری سنو ! ابھی تم رقص کے بات کر رہے تھے نا ! آج رات رقص و سرود کی ایک تقریب ہو رہی ہے۔ چلو گے؟

میں :

پہلے تم رقص کی نوعیت بتاؤ۔ مجھے یہ دھما چوکڑی والا فلمی رقص سخت ناپسند ہے۔

تو:

نہیں جناب! ایک کلچرل سوسائٹی کی طرف سے تقریب ہو رہی ہے۔ رقص ویسا ہی ہو گا جیسا تمھیں پسند ہے۔ مگر مجھے تو بالکل مزہ نہیں آئے گا۔ پچھلے ماہ میرا باس مجھے اپنے ساتھ ایک ایسی ہی تقریب میں لے گیا تھا۔ رقاص گھنٹہ بھر بانہوں اور انگلیوں کی مدد سے کچھ سمجھانے کی کوشش کرتا رہا۔ بالکل جیسے کوئی گونگا اپنی بات سمجھانے کی کوشش میں ہو۔

میں:

مگر گونگے کی بات تو گونگے کی ماں ہی سمجھ سکتی ہے اور وہ بھی اس لیے کہ گونگا اس کا اپنا انگ ہے۔ اس کے باغ کا پھول ہے اور تم تو جانتے ہو کہ پھول کی ایک اپنی زبان ہوتی ہے رقص کی بھی ایک اپنی زبان ہوتی ہے۔ یہ زبان سیکھنی پڑتی ہے جب کہیں رقص سمجھ میں آتا ہے۔

تو:

تو تم مجھے سکھا دو نا یہ زبان!

میں:

کہاں بھئی! میں بھی کہاں جانتا ہوں۔ رقص کا علم وسیع اور بے کنار ہے۔ کائنات کی طرح رقص بھی پہلی تھاپ سے شروع ہوتا ہے اور پھر تقسیم در تقسیم ہوتا چلا جاتا ہے۔ آخر میں رقاص اسے مجتمع کرتا ہے۔ یوں سمجھ لو کہ رقص ایک قوس سی بناتا ہے ایک ابھار سا! پھر جب وہ لوٹتا ہے تو پوری کائنات جیسے اس کی مٹھی میں ہوتی ہے۔

تو:

وہ کیونکر؟

میں:

رقص کو سمجھنے کے لیے رقص کو دیکھنا ضروری ہے۔ گفتگو کریں تو اس کے بارے میں زیادہ سے زیادہ کچھ جانکاری ہی حاصل ہو سکتی ہے مگر اس کا تجربہ نہیں ہو سکتا۔ میں نے کلاسیکی رقص کی فلمیں خاصی بڑی تعداد میں دیکھی ہیں۔ کئی بار سٹیج پر بھی رقص دیکھ چکا ہوں۔ پچھلے برس مجھے ایک رقص فیسٹیول میں بھرت ناٹیم رقص دیکھنے کا موقع ملا تو روح کے تار تک مرتعش ہو گئے۔ میرے ایک دوست ہیں جو رقص کو ہمیشہ غیر اخلاقی قرار دیتے ہیں۔ میں انہیں مجبور کر کے اپنے ساتھ لے گیا۔ واپسی پر کہنے لگے۔ یہ رقص بہت پاکیزہ تھا۔ یوں محسوس ہوتا تھا جیسے کوئی عبادت کر رہا ہو۔

تو:

بھرت ناتیم کے علاوہ بھی تو رقص کی متعدد اقسام ہیں!

میں:

کیوں نہیں؟ کتھاکلی ہے، کتھک ہے، اوڈیسی ہے اور پھر منی پور رقص ہے۔ یہ سب اپنی اپنی جگہ کشادہ جھیلیں ہیں۔ بہت سی ندیاں ان میں آکر گرتی ہیں اور بہت سے دھارے ان میں سے پھوٹتے ہیں۔ مگر بھرت ناتیم تو ایک سمندر ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ اسے بھرت منی نے ایجاد کیا تھا۔ اور بعض کہتے ہیں کہ یہ بھ بمعنی بھاؤ ر بمعنی رس اورت بمعنی تال کے میل جول سے بنا ہے۔ ویسے بھرت ناتیم رقص کے دو بڑے حصے ہیں۔ ایک نرت، دوسرا ابھنیہ۔ نرت خالص جسم کا رقص ہے جس میں جسم کے تمام چھوٹے بڑے اعضا یعنی انگ اور اپانگ شریک ہوتے ہیں۔ رقاص گویا مثلثیں اور مستقیم خطوط بنانے لگتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اس رقص کے پیچھے اقلیدس کا پورا نظام کار فرما ہو۔ دوسری طرف "ابھنیہ" رقص کا ادبی پہلو ہے جو پس منظر میں بولے گئے شعر کے معنیٰ کے علاوہ اس سے پھوٹنے والے جملہ شعری امیجز کو بھی "جسم کی زبان" میں منتقل کرتا ہے۔ اس میں رقاصہ ملن یا فراق کے لمحات کو متشکل کرتی ہے۔ اس میں بھگتی کا سارا رس موجود ہوتا ہے۔ نرت والا حصہ بہت پیچیدہ ہے۔ مثلاً اس کی ابتدائی حرکات ہی میں سم بھنگ، ابھنگ اور تر بھنگ آسن ابھر کر مثلثیں اور مستقیم خطوط بنانے لگتے ہیں۔ مگر یہ رقص "قائم" اس وقت ہوتا ہے جب یہ سارے آسن باہم مربوط ہو کر "ایک" ہو جاتے ہیں۔ گویا پاؤں، گھٹنوں، ہاتھوں، ٹانگوں اور دھڑ کا ایک مربوط سا پیٹرن ابھر آتا ہے۔ آگے اس پیٹرن کے بھی نو روپ ہیں۔ یوں سمجھو کہ بھرت ناتیم، سم پد آسن سے شروع ہوتا ہے۔ "نرت" میں منتقل ہو کر خالص رقص کا منظر دکھاتا ہے۔ اس کے بعد "ابھنیہ" روپ اوڑھ کر ایک معنیاتی نظام کھڑا کرتا ہے جس میں ملن اور فراق کے ہزار پہلوؤں کی عکاسی ہوتی ہے اور آخر میں ایک بار پھر "خالص رقص" کا منظر دکھاتا ہے جسے "تلانا" کا نام ملا ہے۔ اس میں یوں لگتا ہے جیسے سب کچھ مجتمع ہو رہا ہو۔ راگ اور تال، خیال اور رس، جسم اور اس کے انگ۔ سب ایک ہو گئے ہوں۔ آنکھیں، گردن، کندھے بانہیں، ہاتھ، انگلیاں، ٹانگیں اور پاؤں یعنی پورا جسم مثلثوں، خطوط اور نیم دائروں میں ڈھلنے لگا ہو۔ یہ بھرت ناتیم کا نقطۂ عروج ہے۔

تو:

توبہ ہے! رقص نہ ہوا مداری کا دھن ہوا جس میں سے لمبی لمبی رسیاں برآمد ہو رہی ہوں۔

میں :

برادر ! میں نے تو پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ رقص محسوس کرنے کی چیز ہے۔ تم اس کے بارے مین کتنی ہی جانکاری حاصل کرلو، جب تک اسے قریب سے محسوس کرنے کا تمھیں موقع نہیں ملتا، تم اس سے آشنا نہیں ہو سکتے۔ یہی بات بعض سیانوں نے معرفت ذات کے بارے میں کہی ہے کہ حقیقت عظمیٰ کے بارے میں نظریے وضع کرنا اور بات ہے اور عارفانہ تجربے میں سے گزرنا ایک بالکل جدا معاملہ ہے۔

تو :

چلو آج رقص دیکھنے کا "تجربہ" بھی ہو جائے گا۔ چلو گے نا؟

میں :

مجھ سے کیوں پوچھتے ہو؟ تمھارا مہمان ہوں اور تم جانتے ہو کہ مہمان کی اپنی کوئی مرضی نہیں ہوتی۔ زندگی اس کی اپنی ضرور ہوتی ہے مگر بقول شاعر اسے قسمت میزبان کرتا ہے۔ ہے نا یہ بات؟

نشرگاہ !

فقط اپنے ہونے کا اعلان میں نے کیا
یہ نہ سوچا
کہاں سے چلا تھا کہاں آ کے ٹھہرا
میں کس منزلِ بے نشاں کی طرف اب رواں ہوں؟
مجھے خشک، بدرنگ چمڑے پہ لکھّے سوالوں سے رغبت نہیں تھی
میں منطق کی ورزش سے خود کو تھکانا نہیں چاہتا تھا

فقط اپنے ہونے کا اعلان میں نے کیا
اور دیکھا
فلک کی سیہ، گہری، سوکھی ہوئی باؤلی سے
کروڑوں ستارے
شعاعوں کی بے سمت، بے لفظ، گونگی زباں میں
لرزتے لبوں سے
"نہ ہونے" کے منکر تھے
ہونے کا اعلان کرتے چلے جا رہے تھے!

فقط اپنے ہونے کا اعلان میں نے کیا
اور بیتاب پھولوں سے، سادن کے جھولوں سے
چڑیوں کی لوری سے
ہر زندہ ہستی کے سانسوں کی ڈوری سے
آواز آئی:
مجھے اپنے "ہونے" کا حق الیقیں ہے
میں اعلان کرتی ہوں اپنا!

عجب سلسلہ تھا
کروڑوں برس کی مسافت پہ پھیلا ہوا سارا عالم
صداؤں کی، لہروں کی، اک چیختی نشر گہہ بن چکا تھا
فقط اپنے ہونے کا اعلان کرتا چلا جا رہا تھا

یہ اعلان کس کے لیے تھا؟
تخاطب کا رخ کون سی سمت میں تھا؟
مجھے کیا خبر ہے
میں اس نشر گہہ کا فقط ایک ادنیٰ ملازم
میں کچھ بھی نہیں جانتا ہوں!

پانچواں دن

میں:

جان برادر! تم نے میزبانی کا حق ادا کر دیا۔ رات تم مجھے تقریب میں لے گئے اور رقص دکھلایا۔ مگر میری خوش قسمتی کہ رقاصہ نے رقص بھی دکھایا تو۔ بھرت ناتیم!

تو:

تم نے مجھے اس وقت کیوں نہیں بتایا؟ تمھاری تقریر کا کچھ حصہ میرے ذہن میں تھا۔ میں بھی اس سے پوری طرح لطف اندوز ہوتا۔

میں:

مگر میں نے کنکھیوں سے دیکھا تھا، تم بھی سر دھن رہے تھے۔

تو:

مجھے تو یہ بھی معلوم نہیں کہ میں سر دھن رہا تھا۔ بس اتنا جانتا ہوں کہ بعض اوقات رقاصہ درمیان سے غائب ہو جاتی تھی اور خالص رقص باقی رہ جاتا تھا۔ باقی تم نے جو مثلثوں اور دائروں کا ذکر کیا تو وہ مجھے بھی دکھائی دیے تھے۔ بس آنکھوں، ہاتھوں اور انگلیوں کی مدد سے جو کہانی وہ سنا رہی تھی وہ میری سمجھ سے بالا تھی۔

میں:

کوئی بات نہیں! یہ کیا کم ہے کہ رقاصہ کی حرکات میں تمھیں توازن اور آہنگ کا احساس ہو گیا۔ یہی تو خشت اول ہے۔ جب کوئی شخص راگ سنے اور اسے وہ محض "شور" سنائی دے یا رقص دیکھے اور رقص اسے محض اچھل کود دکھائی دے تو سمجھ لو کہ موصوف فن کو "محسوس" کرنے سے عاری ہے۔ یہ بہت اچھی چیز ہے کہ تم نے کچھ محسوس تو کیا!

تو:

تم سے ایک بات پوچھنا تھی۔ رقص دیکھتے ہوئے مجھے بار بار یہ محسوس ہوا کہ رقص، موسیقی اور شاعری ایک دوسرے میں جذب ہو رہے ہیں۔ کیا ہر فن میں ایسا ہی ہوتا ہے؟

میں:

یقیناً! ہر فن دیگر فنون کا آمیزہ ہی تو ہے مگر اس طور کہ ہر فن کا جوہر اس میں شامل ہونے والے دوسرے فنون پر غالب آجاتا ہے اور وہ بآسانی اسی کے رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔ مثلاً رقص میں پس منظر کی دھن پر پاؤں کی تھاپ اور جھنکار اپنی چھاپ لگا دیتی ہیں۔ یہی حال شعری امیج کا ہے کہ وہ جب رقص کی زبان میں (جو دراصل جسم کی زبان ہے) منتقل

ہوتا ہے تو متحرک ہو جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ ہر فن کی بنت میں شامل ہونے والے دیگر فنون کی لہریں بھی اس کے تابع ہو جاتی ہیں۔

تو:

تم کہتے ہو رقص میں دیگر فنون کی آمیزش ہوتی ہے کیا مصوری کی بھی؟

میں:

مصوری یوں شامل ہوتی ہے کہ جسم متحرک ہونے پر پہلے ایک خاکہ سا ترتیب دیتا ہے جو خطوں، قوسوں اور مثلثوں پر مشتمل ہوتا ہے اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے یہ خاکہ متحرک ہو کر رنگوں اور شیبوں کی آبجگاہ بن جاتا ہے۔

تو:

تو پھر یہ سمجھنا چاہیے کہ ہر فن دیگر فنون کی حاصل جمع ہے۔

میں:

میں نے یہ کب کہا؟ میں تو یہ کہہ رہا ہوں کہ ہر فن دیگر فنون کی حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہوتا ہے اور یہ "کچھ زیادہ" ہونا جو اس فن کی پہچان ہے، ایک پُراسرار سی شے ہے۔ ویسے ہر فن میں دیگر فنون کی آمیزش ہمیشہ ایک خاص ترتیب سے ہوتی ہے۔ یہ نہیں کہ سب کچھ ایک ملغوبہ سا بن گیا!

تو:

وہ کیسے؟

میں:

وہ ایسے کہ ۔۔۔۔۔ چلو تخلیقی عمل کی سب سے اہم مثال لیتے ہیں۔ یعنی تکوین کائنات کا واقعہ! کائنات کی ابتدا ایک ایسی صورت سے ہوئی جو "بے صورت" تھی۔ اسے سائنس کی زبان میں ہم HIGH ENTROPY کی حالت کہیں گے۔ ایک ایسی حالت جس میں کوئی بھی شے اپنے مقام پر نہیں تھی بلکہ یہ کہ ابھی کوئی شے وجود ہی میں نہیں آئی تھی۔ صرف انرجی تھی اور وہ بھی مکمل ٹھہراو کے عالم ہیں۔ پھر یکا یک اس انرجی میں ابال آیا اور اس کا درجہ حرارت 10 k ہو گیا۔ اس کے بعد جب حرارت کم ہوئی تو توازن پیدا ہو گیا جو دو مساوی پلڑوں کا زائیدہ تھا۔ پھر جب یہ توازن ٹوٹا تو ایک طرح کا ملکوتی آہنگ پیدا ہو گیا جس کی تال پر کائنات کی ہیئت وجود میں آتی چلی گئی۔ سو یوں سمجھو کہ سب سے

پہلے اس کی سطح پر ایک خاکہ نمودار ہوا یعنی خطوط اور قوسوں اور مثلثوں کی ایک ڈرائنگ سی ابھر آئی۔ یہ کائناتی قوانین کی اولین کوڈ بھی تھی۔ طبعیات نے اسے رشتوں کا ایک نظام کہا ہے۔ نفسیات نے اسے آر کی ٹائپل کھائیاں کہہ کر پکارا ہے۔ مطلب یہ کہ سفید کاغذ ایسی بے داغ اور بے صورت جگہ پر تصویر کا خاکہ نمودار ہوا اور یہ خاکہ قوانین، کوڈز، علامات، نشانات اور کھائیوں کی ایک ساخت تھا۔ اس کے بعد جیسے جیسے کائنات ٹھنڈی ہوتی گئی اس خاکے میں رنگ آتے چلے گئے، صورتیں بنتی گئیں اور معانی پیدا ہو گئے۔ مگر یہ سارے رنگ اور صورتیں اور معانی اس آہنگ کے مطابق تخلیق ہوئے جو خاکے کے وجود میں آنے سے پہلے ہی متحرک ہو گیا تھا۔ شاعری میں بالخصوص ایسے ہی ہوتا ہے۔ سب سے پہلے ایک ملکوتی آہنگ ابھر کر شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ پھر ایک ڈرائنگ سی نمودار ہوتی ہے جو رشتوں پر مشتمل ہوتی ہے یعنی متخیلہ متحرک ہوتا ہے پھر تشبیہیں، استعارے اور صورتیں خلق ہونے لگتی ہیں۔ یہی حال مصوری کا ہے۔ سب سے پہلے آہنگ، پھر ڈرائنگ، اور آخر میں تصویر اور یہی صورت موسیقی کی ہے۔ سب سے پہلے لے جو ازلی و ابدی ہے۔ اسے تم آہنگ کہہ لو! اس لے سے تھاپ نمودار ہوتی ہے۔ پھر اس تھاپ پر قسم قسم کے سر جنم لیتے ہیں۔

تو:

تم لفظ "آہنگ" کو شاید کسی وسیع مفہوم میں استعمال کر رہے ہو۔ آہنگ سے تمھاری مراد کیا ہے؟

میں:

دیکھو! تخلیق ہونے سے قبل کائنات، توازن اور عدم توازن دونوں سے ماورا تھی۔ مگر اس کے بعد بگ بینگ کے ساتھ ہی یعنی پہلے ہی تین منٹ کے اندر اندر اس میں توازن یا SYMMETRY پیدا ہو گئی اور یہ SYMMETRY "ایک" کی دو میں تقسیم سے ہوئی۔ "ایک" توازن اور عدم توازن سے ماورا تھا لیکن جب "ایک" دو میں بٹ گیا تو گویا ترازو کے دو پلڑے وجود میں آ گئے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مادہ کی سطح سے لے کر مذہبی، فکری اور دیگر سطحوں تک ترازو جا بجا بنتے چلے گئے ہیں۔ انہیں تم BINARY OPPOSITES بھی کہہ سکتے ہیں۔

تو: مثلاً؟

میں :

مثلاً کائنات کی مادی سطح کو لو۔ سب سے پہلے میٹر (MATTER) اور اینٹی میٹر کی جوڑی پیدا ہوئی۔ پھر پروٹون اور الیکٹرون کی۔ "زندگی" کو لو! سب سے پہلے پروکورائی اوٹس اور یوکورائی اوٹس کی جوڑی پیدا ہوئی۔ خود جین میں موجود ڈی این اے بھی دو جوڑوں پر مشتمل ہے۔ دماغ کو لو! "پرانا اور نیا دماغ" ایک جوڑی ہے۔ چاروں طرف تمھیں جوڑے ہی جوڑے دکھائی دیں گے۔ انسانی دماغ کی ساخت میں یہ بات ودیعت ہے کہ وہ جوڑے بناتا ہے۔ کہہ سکتے ہو کہ وہ باہر کے جہان میں جوڑے دیکھ کر جوڑے بنانے کے کاروبار میں جت گیا ہوگا۔ مثلاً روشنی اور تاریکی، دن اور رات، سورج اور چاند، آسمان اور زمین اور پھر کولٹی کے اعتبار سے اچھا اور برا، پاک اور غلیظ، خطرناک اور بے ضرر، شور اور خاموشی۔ وغیرہ جوڑوں کا ہر روز مشاہدہ کرتے کرتے اس کے ہاں جوڑا بنانے کا رویہ جبلت کی سطح پر نمودار ہو گیا ہوگا۔ ویسے خود دماغ بھی، جیسا کہ میں نے ابھی ابھی کہا، اکیلا نہیں ہے بلکہ ایک جوڑا ہے۔ اور اس جوڑے کے ایک فریق کا مزاج دوسرے سے مختلف بلکہ اس کا الٹ ہے۔ لہٰذا پہچاننے کا عمل بجائے خود ایک کی دو میں تقسیم سے وجود میں آیا ہے۔ مذہب کی سطح پر دیکھو! گناہ اور ثواب، اوپر اور نیچے، جنت اور دوزخ، دیوتا اور انسان، اہرمز اور اہرمن، خیر اور شر۔ یہ سب جوڑے ہیں۔ فکری سطح پر دیکھو! لوگوس (LOGOS) اور ایروس (EROS) (یونانیوں کے ہاں)، ین اور یانگ (چینیوں کے ہاں) پرش اور پرکرتی (ہندوؤں کے ہاں) یہ سب جوڑوں کی صورتیں ہیں۔ بشریات کے میدان میں نیچر NATURE اور کلچر CULTURE کا جوڑا ملے گا، نفسیات کی سطح پر شعور اور لاشعور کا! آگے بڑھو! مغربی فلسفے میں BEING اور BECOMING، جوہر اور موجود، (SERIAL TIME) اور (DURATION) ناظر اور منظور (کارٹیزین فلسفے کے حوالے سے)۔ یہ بھی جوڑے ہیں۔ خود انسانی زبان پر غور کرو۔ اس میں لینگ اور پیرول، انتخاب اور ارتباط، مجاز مرسل اور استعارہ۔ یہ سب بھی جوڑے ہیں غرض کہاں تک گنواؤں۔ ہر طرف جوڑے ہی جوڑے ہیں۔ ترازو ہی ترازو ہیں۔

تو :

اور وہ گیت بھی ہے نا! دنیا میں سب جوڑے جوڑے ------

میں:

مگر سوچنا پڑے گا۔ کہیں فکری سطح پر جوڑے بنانے کا میلان خود انسانی دماغ کی مجبوری تو نہیں ہے؟ آخر یہ سب کچھ جسے ہم دیکھتے اور پہچانتے ہیں، اسے دماغ کی مخصوص عینک ہی سے دیکھ رہے ہوتے ہیں۔ کہیں ہم دماغ کے سٹرکچر کو جو خود دوئی سے عبارت ہے، پوری کائنات پر تو منطبق نہیں کر رہے؟ شاید اسی لیے صوفیا نے کہا تھا کہ دوئی یعنی کثرت کا عالم "فریب نظر" ہے یہ ایک ایسی دھند ہے جو انسانی دماغ نے اپنی مخصوص طبع کے تحت سب مظاہر پر پھیلا رکھی ہے۔ نتیجتاً "وحدت" ہر طرف "کثرت" میں مبدل ہوتی دکھائی دے رہی ہے۔ چونکہ خود دماغ کا قدیم حصہ (مراد پرانا دماغ) یکتائی سے عبارت اور صورت گری کے عمل سے لاتعلق ہے لہذا اس کے نزدیک کثرت کا عالم اور صورتوں کا ازدحام "دکھ" کا موجب ہے اور کثرت کا دوبارہ وحدت بن جانا، اس کے لیے ایک انوکھی خوشی کا باعث ہے، تو پھر مجبوری اُدھر بھی تھی اور ادھر بھی ہے دوئی کے تصور کو مظاہر پر منطبق کرنا اگر مجبوری ہے تو کثرت کو دوبارہ وحدت میں مبدل کرنا بھی تو ایک مجبوری ٹھہری۔ گویا دوئی اور اس کے نتیجے مین کثرت کے عالم کو پیدا کرنا بھی انسانی دماغ کی فطرت ہے اور ایکتا میں ضم ہو جانا بھی اسی کی فطرت ! یوں بھی کہہ سکتے ہو کہ کثرت کا تصور نئے دماغ کی اختراع ہے اور وحدت کا تصور پرانے دماغ کی!

تو:

یہ تو وہی REPUSION اور ATTRACTION والا معاملہ لگتا ہے۔

میں:

مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ دونوں بھی تو "دوئی" پر ہی منتج ہوتے ہیں۔ شاید ایک کا دو میں تقسیم ہونا اور پھر "ایک" ہو جانا، یہی "ہونے" کا ثبوت بھی ہے۔ وہی دل کا نظام کہ لہو جسم میں پھیل جائے، پھر دل کے اندر سمٹ آئے۔ اس کے بعد ایک "وقفہ" ہو جس مین کوئی حرکت باقی نہ رہے۔ تب اس "نہ ہونے" یعنی عدم کے اندر ایک دھماکہ ہو اور سلسلہ دوبارہ شروع ہو جائے۔

تو:

بہت دلچسپ سلسلہ ہے۔ خاص طور پر "وقفہ" والی بات مجھے بہت اچھی لگی۔ یوں بھی وقفہ ضروری ہے

میں :

ایک دلچسپ بات میرے ذہن میں آئی ہے۔ اگر ہم اپنے اس کرۂ ارض کو انسانی دماغ سے مشابہ قرار دیں تو ہمیں اس کے دو حصے واضح حدود کے ساتھ دکھائی دے سکتے ہیں۔ مشرقی حصہ اور مغربی حصہ ! مشرقی حصہ جس میں مشرق بعید سے لے کر مشرق وسطیٰ تک سبھی ممالک شامل ہیں، پرانے دماغ سے مشابہ ہے جب کہ اس کرہ ارض کا مغربی حصہ جس میں یورپ اور امریکہ وغیرہ شامل ہیں، نئے دماغ کے مماثل ہے۔ لہٰذا دیکھنے کی بات ہے کہ دونوں کے زاویہ نگاہ اور طریق کار میں کتنا بڑا فرق ہے۔ مشرق "کُل" کو اپنی مٹھی میں بند کر لینے کا آرزو مند ہے جب کہ مغرب "کل" کے حصے بخرے کرنے کی طرف مائل ہے۔ مشرق ایکتا اور وحدت کا نیز معاشرتی ارتباط کا قائل ہے جب کہ مغرب پر کثرت اور معاشرتی انتشار کا غلبہ رہا ہے دونوں کا درمیانی کوریڈور، وہی کارپس کلوسم، مدتوں بند پڑا رہا۔ پھر جب صلیبی جنگوں نے اسے کھولا تو مشرق (پرانا دماغ) کو چھوتے ہی مغرب (نیا دماغ) نشاۃ الثانیہ کی دہلیز پر آ کھڑا ہوا۔ یہ تخلیقی عمل کی ایک نہایت حسین جست تھی۔ مگر ماننا پڑے گا کہ ہر چند بیسویں صدی میں مشرق اور مغرب کا درمیانی کوریڈور کھل گیا ہے اور وہ تیزی کے ساتھ ایک دوسرے کی جانب بڑھنے لگے ہیں پھر بھی مزاج کا اختلاف ابھی باقی ہے۔ اور یہ اختلاف وہی ہے جو قدیم زمانے سے پرانے اور نئے دماغ میں موجود رہا ہے۔

تو :

کیا تم یہ کہنا چاہ رہے ہو کہ توازن نام ہے "ایک" کے دو مساوی حصوں میں تقسیم ہو جانے کا؟ اگر یہ بات ہے تو پھر کیا حرکت اس سے منہا نہیں ہو جائے گی؟ کیا توازن اور SYMMETRY کی مکمل صورت بجائے خود ایک "ٹھہراؤ" نہیں ہے؟ یار تم نے مجھے گڑبڑا دیا ہے۔

میں :

گڑبڑا کہاں دیا ہے۔ تم تو رواں ہو گئے ہو۔ یہ نہ سوچو کہ میرے پاس کوئی بنا بنایا فلسفہ ہے جو میں تم پر مسلط کر رہا ہوں حقیقت یہ ہے کہ میں تمھارے ساتھ ہی سوچ رہا ہوں اور مجھے اس عمل سے جو تھوڑی بہت روشنی مل رہی ہے اس میں تمھارے سوالات کا بہت بڑا حصہ ہے۔ بلکہ اصل چیز ہی یہ سوالات ہیں۔ ہر سوال دیوار میں نقب لگانے کے مترادف ہے۔ جب تک نقب نہیں لگے گی دیوار کے پیچھے کی دنیا ہم پر منکشف نہیں ہو پائے گی۔

مگر نقب لگانے کا عمل مسلسل ہونا چاہیے وجہ یہ کہ اس کائنات میں ہر دیوار کے پیچھے ایک دیوار ہے مگر ہر دو دیواروں کے درمیان ایک نئی دنیا بھی آباد ہے۔ جب تک تم دیوار میں نقب نہیں لگاؤ گے اس کے پیچھے کی دنیا تمہیں نظر نہیں آسکے گی۔

تو:

تو پھر لگاؤ نقب توازن یا SYMMETRY کی اس دیوار میں!

میں:

میں کیا لگاؤں گا۔ نقب تو پہلے ہی لگ چکی ہے۔ جب کائنات کی ابتدا میں "ترازو" وجود میں آیا تو کارکنان قضاو قدر نے بقول شخصے، ڈنڈی مار دی۔ یعنی اس کے ایک پلڑے کا وزن دوسرے سے زیادہ کر دیا۔ اگر میٹر MATTER اور اینٹی میٹر ANTI-MATTER مساوی رہتے تو کائنات کی ہیئت کبھی وجود میں نہ آسکتی کیونکہ وہ پیدا ہوتے ہی ایک دوسرے کی نفی کر دیتے۔ مگر جب میٹر کی مقدار اینٹی میٹر کی مقدار سے ذرا زیادہ ہوئی اور توازن یا SYMMETRY ٹوٹی تو ٹوٹنے کے اس عمل سے آواز نے جنم لیا۔ دراصل سارا مسئلہ توازن کو برقرار رکھنے کا تھا۔ کائنات متوازن صورت میں رہنا چاہتی ہے۔ جب اس کے پلڑے برابر نہیں رہتے یعنی ایک پلڑے کا وزن دوسرے سے زیادہ ہو جاتا ہے تو فاضل مقدار، کم مقدار والے پلڑے کی طرف امڈ آتی ہے مگر اسے پورے طور پر ابھی بھر نہیں پاتی کہ خود کم ہو جاتی ہے۔ سو ایک دوسرے کو بار بار بھرنے کا ایک سلسلہ جاری ہو جاتا ہے۔ اس عمل کی تکرار سے آواز میں آہنگ کا پیدا ہو جانا ناگزیر ہے۔ سو ایک ملکوتی آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ یہی وہ نبض یا دھڑکن ہے جو ایک طرح کے تلافی کے عمل کی زائیدہ ہے۔ مگر یہ آہنگ بھی سدا ایک سا نہیں رہتا۔ ایک مقام پر خود اس آہنگ کے اندر ایک شگاف یا FAULT ابھر آتا ہے جس سے نبض پھر سے ناہموار ہو جاتی ہے اور آہنگ کو ایک اور سطح پر اٹھ کر اسے ہموار کرنے کی سعی کرنا پڑتی ہے۔ یوں ہر سطح پر ابھرنے والے FAULT نے آہنگ کو بتدریج وسیع اور اس کے نتیجے میں نمودار ہونے والے منظر ناموں کو زیادہ کشادہ کیا ہے۔ لہٰذا آہنگ بھی کسی مقررہ صورت میں سدا نہیں رہتا۔ بس یوں سمجھو کہ کوئی شے مدتوں ایک ہی دائرے کی گہری لکیر میں سفر کرتے کرتے اچانک ایک جست بھر کر اس دائرے کے گرد ایک اور دائرہ قائم کر لیتی ہے۔ یوں اس کا افق پہلے سے زیادہ کشادہ ہو جاتا ہے۔ کائنات ازل

سے ابد تک اسی طرح کی جستوں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے۔ مگر کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ اگلی جست کب لگے گی اور اس کی قوت کتنی ہوگی۔ مراد یہ کہ وہ کتنا بڑا دائرہ تخلیق کرے گی۔

تو :

چلو مان لیا کہ FAULT ہی جست کا محرک ہے۔ یہ بتاؤ کیا فرد اور معاشرے کے دائرے کے اندر بھی کبھی FAULT نمودار ہوا ہے۔ کبھی نقب لگی ہے؟

میں :

برادر ! اس کرہ ارض پر نمودار ہونے والی انسانی زندگی میں سب سے بڑی نقب تو اس معاملے ہی میں نظر آتی ہے۔ مگر ٹھہرو ! میں ایک گلاس پانی پی لوں۔

تو :

پانی ! تم اتنی صبح پانی پیتے ہو۔ باقی دن کیا کرو گے؟

میں :

باقی دن بھی یہی کچھ کروں گا۔ پانی پیوں گا۔

تو :

کتنا پانی پی لیتے ہو دن بھر میں؟

میں :

بارہ گلاس !

تو :

بارہ گلاس ! آخر کیوں؟

میں :

اس لیے کہ جسم کو صحت مند رکھنے کے لیے اتنا پانی پینا بہت ضروری ہے۔ پانی پیا جائے تو خون غلیظ نہیں ہوتا۔ پانی پینے سے بدن کے تمام ناموافق اجزا خارج ہوتے رہتے ہیں۔ ویسے بھی پانی جسم کا کم و بیش 70% حصہ ہے۔ اس پانی کی مقدار کم نہیں ہونی چاہیے۔

تو :

کمال ہے ! میں تو پانی صرف اس وقت پیتا ہوں جب مجھے پیاس لگتی ہے۔

میں :

غلط کرتے ہو ! بغیر پیاس کے بھی پانی پی لیا کرو۔

تو:

مگر یار! یہ کیا مصیبت ہے۔ انسان سارا دن گھڑی دیکھ دیکھ کر پانی پیئے۔ اونٹ کو دیکھو ہفتہ بھر کا پانی ایک بار ہی پی لیتا ہے۔

میں:

تو گویا تم شتر بے مہار کی تقلید کرنا چاہتے ہو۔ برادر! مچھلی کی تقلید کرو جو ہمہ وقت پانی میں رہتی ہے۔ پانی عجیب معجزہ ہے۔ تم شاید نہیں جانتے کہ انسانی دماغ بھی تقریباً 90% پانی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ پانی سوچنے اور فلسفے تراشنے لگ گیا ہے۔

تو:

مگر یہ بھی تو سوچو کہ خود پانی گیسوں کا مرکب ہے۔

میں:

بالکل ٹھیک! آکسیجن اور ہائیڈروجن کا! بالخصوص ہائیڈروجن کی کارکردگی بہت نمایاں ہے۔ نہ صرف کائنات کا بڑا حصہ ہائیڈروجن پر مشتمل ہے۔ بلکہ آکسیجن اور دیگر گیسیں بھی ہائیڈروجن ہی کے بطن سے پیدا ہوئی ہیں۔ ہائیڈروجن، تمام گیسوں، جملہ پارٹیکلز کی ماں ہے۔

تو:

تو پھر یوں کیوں نہیں کہتے کہ ہائیڈروجن ماتا سوچ رہی ہے۔

میں:

کیوں نہیں؟ واقعتاً ہائیڈروجن سوچ رہی ہے۔ ہائیڈروجن ایکتا کی مظہر ہے اس کے ایٹم میں فقط ایک پروٹون اور اس کے محیط میں فقط ایک الیکٹرون ہے۔ مگر یہ خود نہیں سوچتی۔

تو:

خود نہیں سوچتی؟ تو پھر اس کی جگہ کون سوچتا ہے؟

میں:

الیکٹرون سوچتی ہے۔ بلکہ الیکٹرون سے خارج ہونے والا فوٹون (PHOTON) سوچتا ہے۔ فوٹون نامیاتی (ORGANIC) ہے۔ باشعور ہے۔ اگر باشعور ہے تو پھر سوچنے کا عمل اسی کے کھاتے میں جائے گا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ الیکٹرون کے بھی دو چہرے

ہیں۔ ایک ویو (WAVE) ، دوسرا پارٹیکل (PARTICLE) مگر انسان کی بے بسی دیکھو کہ وہ صرف اس کا ایک رخ دیکھنے پر قادر ہے۔ جب وہ اس کے ویو رخ کو یعنی اس کے (MOMENTUM) کو دیکھتا ہے تو اس کا پارٹیکل رخ یعنی اس کی POSITION اس کی نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔ جب پارٹیکل رخ کو دیکھتا ہے تو ویو رخ کو پوری دیکھ نہیں پاتا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم ہمیشہ اس کا صرف آدھا چہرہ ہی دیکھ پائیں گے۔

تو:

یہ تم نے عجیب بات کہہ دی کہ روشنی سوچتی ہے۔ تو یہ جو کہا گیا ہے کہ ذات باری نور اعلیٰ نور ہے کیا اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ساری کائنات اللہ تعالیٰ کی ذات بے نہایت۔ کی "سوچ" کی مظہر ہے؟

میں:

یوں بھی کہہ سکتے ہو۔ دراصل ذات باری سے باہر کوئی شے نہیں ہے۔ یہ تو محض سمجھنے سمجھانے کا ایک انداز ہے کہ ہم فقط روشنی کو ذات باری کا مظہر کہیں۔ میں تو کہوں گا کہ ذات باری، روشنی اور تاریکی، ہونے نہ ہونے پر محیط ہے اور یہ سب کچھ جو "ہے" اور جو "نہیں ہے" اس کی ذات ہی سے مشروط ہے۔ سوچنے یعنی روشن کرنے کا عمل اس کی لاتعداد صفات میں سے محض ایک صفت ہے۔

تو:

تم نے ابھی ابھی ویو اور پارٹیکل کا ذکر کیا۔ تم جوڑیاں بنانے بلکہ "جوڑیاں سوچنے" کے ماہر لگتے ہو۔ تو بتاؤ کیا ویو اور پارٹیکل بھی ایک جوڑی نہیں ہے؟

میں:

کیوں نہیں! مگر جوڑی کا انداز بھی عجیب ہے کہ اس کا ایک جزو دوسرے کو EXCLUDE کرتا ہے تاہم دونوں ایک دوسرے کو DEFINE بھی کرتے ہیں۔ مثلاً نر اور مادہ کو الگ الگ سمجھا نہیں جا سکتا۔ انہیں صرف اس رشتے کی بنا پر ہی سمجھا جا سکتا ہے جو دونوں میں قائم ہے۔ دونوں مل کر ایک ہی حقیقت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ تم بیک وقت الیکٹرون کی POSITION اور MOMENTUM کو دیکھ نہیں سکتے کیونکہ وہ ایک دوسرے کو EXCLUDE کرتے ہیں مگر ایک کے بغیر

دوسرا بے معنیٰ ہے۔

تو:

تو پھر کیا یہی حال فرد اور معاشرے کا نہیں ہے؟

میں:

ہاں! ان کا بھی یہی حال ہے۔ معاشرہ افراد کے اجتماع کا نام ہے مگر اس کا ہر فرد اجتماع سے اپنا الگ وجود بھی رکھتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جب افراد مل کر معاشرہ تشکیل دیتے ہیں تو ہر چند کہ معاشرہ ان افراد کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا مگر اس طرح جو "کُل" بنتا ہے اس میں "کچھ اور" بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے فرد کے مزاج سے معاشرے کا مزاج مختلف ہوتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ معاشرہ جب دائرے میں گھومتے گھومتے ایک مستقل تکرار کا منظر دکھانے لگتا ہے تو قانون فطرت کے تحت اس کے اندر ایک شگاف یا FAULT پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ شگاف فرد کے ذریعے ہی پڑتا ہے۔ یوں کہہ لو کہ اچانک کوئی فرد دیگر افراد سے بہتر اور برتر حیثیت حاصل کر لیتا ہے یعنی اس کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ تمام عارف، فنکار اور نابغہ روزگار ایسے ہی افراد ہیں جن کے باعث ہر بار ایک نیا معاشرہ وجود میں آیا ہے۔

تو:

اس کا مطلب یہ ہوا کہ اصل چیز "معاشرہ" ہے۔ فرد تو اس کے لیے محض بیساکھی کا کام دیتا ہے۔ یعنی اسے قائم رکھنے کے علاوہ اسے کشادہ بھی کرتا رہتا ہے۔ کیا نہیں؟

میں:

یہی تم فرد کے بارے میں بھی کہہ سکتے ہو کہ وہی اصل چیز ہے۔

تو:

مرغی انڈے والی بات؟

میں:

"مرغی انڈے" والی تمثیل سب سے بڑا فلسفیانہ انکشاف ہے جو انسان پر ہوا ہے۔ اس تمثیل کا مفہوم وہی ہے جس کا ابھی ابھی ذکر ہوا کہ تم ایک وقت میں حقیقت کے صرف ایک پہلو ہی کو دیکھ سکتے ہو۔ اگر انڈے کو دیکھو گے تو مرغی غائب، مرغی کو دیکھو گے تو انڈا غائب! مگر انڈے سے مرغی اور مرغی سے انڈے کی نمود ایک ایسا دائرہ ہے جسے تم

چاہو تو ہمہ وقت دیکھ سکتے ہو۔ وہی بیج سے درخت اور درخت سے بیج بننے کا عمل۔ میرا نکتہ یہ تھا کہ تواتر کے ساتھ اترنے والے انڈے کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ لہٰذا اس انڈے سے جو مرغی حاصل ہوتی ہے وہ بھی ایک نئی نسل کی پیش رو قرار پاتی ہے۔ میں دیکھ رہا ہوں کہ انڈے مرغی کی تمثیل سے تمھارے ہونٹوں پر ایک شریر سی مسکراہٹ دوڑنے لگی ہیں۔ مگر یہ تمثیل ہے۔ بہت پرانی! ہندوؤں نے تو اس کائنات کو ایک بہت بڑا انڈا تصور کیا تھا یعنی "برہمانڈ" اور کہا تھا کہ یہ کائناتی انڈا خود ہی اپنے آپ کو سیتا ہے اور پھر خود ہی ایک چوزے کی صورت اس میں سے برآمد ہو جاتا ہے

تو:

یار مزہ آگیا۔ تم نے پوری کائنات کو کچن کی زبان میں پیش کر کے میری بھوک کو متحرک کر دیا۔ چلو اٹھو ناشتہ کرتے ہیں۔

میں:

ناشتہ بھی کر لیں گے مگر پہلے مجھے اپنی بات تو پوری کر لینے دو۔

تو:

تو کیا بات ابھی پوری نہیں ہوئی؟

میں:

کہاں پوری ہوئی ہے! درمیان میں مرغی انڈے کا ذکر آگیا تو تمھاری رال ٹپکنے لگی۔ میں یہ کہہ رہا تھا کہ کبھی کبھی ایسا فرد بھی پیدا ہو جاتا ہے جو معاشرے کی نوع ہی کو بدل دیتا ہے۔ ویسے فرد کی مطلق العنانی، اس کی غیر معمولی قوت یعنی اس کے سپرمین ہونے کے منصب کو انسان نے ہمیشہ سے اپنی خوابوں کی آماجگاہ بنائے رکھا ہے۔ پرانے زمانے کی داستانیں پڑھو تو ان کے ہیرو تمھیں ایسے ہی سپرمین نظر آئیں گے جو مشکلات سے گزر کر آبِ حیات حاصل کرنے کا منتر دریافت کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ میرا خیال ہے کہ جب سے انسان کو شعور ملا ہے نیز اسے موت کا ادراک بھی ہوا ہے تو اس نے کوئی ایسا نسخہ پانے کی سر توڑ کوشش کی ہے جس سے موت کو شکست دی جا سکے۔ چنانچہ سپرمین اس کا ہیرو بھی ہے اور خواب بھی! اور وہ ایک زمانے سے اس سپرمین کی آمد کا منتظر بھی ہے۔ کیوں؟ تاکہ وہ آئے اور پرانے فرسودہ معاشرے کی قلب ماہیت کر دے۔ مگر سپرمین کے بھی دو پہلو ہیں۔ ایک خیر کا پہلو، دوسرا شر کا پہلو!

تو:

خیر کا پہلو تو مجھے معلوم ہے۔ تم شر کا پہلو بتاؤ!

میں.

شر میں تمھاری دلچسپی سے میں آگاہ ہوں۔ مغرب میں انیسویں صدی کے نصف آخر میں جب ڈارون کا نظریہ ارتقا سامنے آیا تو بقائے بہترین کے تصور نے مغرب کے انسان کے اندر سپرمین کے قدیم تصور کو جیسے جگا دیا۔ وہ دبی طور پر تو اس کے وجود سے واقف تھا مگر جب حیاتیات نے بقائے بہترین کے تصور سے اس کو سائنسی بنیاد مہیا کر دی تو پورے معاشرے پر اس کے بہت گہرے اثرات مرتب ہوتے چلے گئے۔ فرد عام طور سے معاشرے کے پردوں تلے چھپا رہتا ہے اور اسی میں اس کی عافیت ہے۔ مگر جب یہ خیال عام ہوا کہ بہترین کو بقا ہے اور بہترین بننے کے لیے دوسروں سے مقابلہ کرنا اور انہیں زیر کرنا ضروری ہے تو مغرب کی فکر میں فرد کا وہ پہلو نمایاں ہو گیا جسے میں نے "شر" کہا ہے۔ نطشے نے تو WILL TO POWER کا باقاعدہ اعلان بھی کر دیا۔ اور سپرمین کو اپنا ہیرو بنا لیا۔ مشرق میں اقبال کو سب سے پہلے اور سب سے زیادہ اس چیز کا احساس ہوا کہ اس مجذوب فرنگی یعنی نطشے نے جس سپرمین کو پیش کیا ہے وہ محض حیوانی قوت BRUTE FORCE کا نمائندہ ہے۔ لہٰذا اقبال نے سپرمین کے خیر والے پہلو کو منظر عام پر لانے کے لیے "مرد مومن" کا تصور پیش کر دیا۔ مگر مرد مومن کا یہ تصور مغرب والوں تک نہ پہنچا۔ پہنچ بھی جاتا تو وہ کب مانتے۔ چنانچہ مغرب میں بقائے بہترین کے تصور نے نہ صرف افراد بلکہ قوموں کو بھی "سپر" بن جانے کی ترغیب دی جس کے نتیجے میں بیسویں صدی کے سپرمین یعنی ہٹلر اور مسولینی اور سٹالن پیدا ہوئے۔ عالمی جنگیں لڑی گئیں جن میں سپرمین کے ساتھ ساتھ سپر نسل (SUPER RACE) اور سپر قوم (SUPER NATION) کے تصورات کو بھی مہمیز لگی۔ پھر سپر بلاک کا تصور بھی بیدار ہو گیا جیسے امریکی بلاک اور روسی بلاک۔ اور ان میں سے ہر بلاک نے کوشش کی کہ وہ دوسرے پر غالب آ جائے۔ چنانچہ معاشرے کی دونوں سطحوں یعنی اجتماع کی سطح اور فرد کی سطح، دونوں پر سپر نیشن اور سپرمین پیدا ہوتے چلے گئے۔ بیسویں صدی کے ربع آخر میں سپرمین کا یہ تصور حقیقی زندگی سے خارج ہو کر فلمی دنیا میں ابھر آیا۔

تو:

ٹھہرو بھائی! یہ تم 007 اور رینبو کا تو ذکر نہیں کر رہے؟

میں:

جی قبلہ! مگر تم دیکھو کہ بیسویں صدی کے پچھلے پچاس سالوں میں فلمی سپرمین کا تصور کس طرح ایک CRAZE سا بن گیا ہے۔ یہ سپرمین قدیم داستانوں کے مہم جو پہلوان ہی کا ماڈرن روپ ہے۔ مگر ایک نکتے پر تم نے غور کیا؟

تو:

وہ کیا؟

میں:

وہ یہ کہ اب بیسویں صدی کے آخری ایام میں ایک اور رویہ نہایت آہستگی سے پروان چڑھنے لگا ہے۔ جس نے بالآخر سپرمین کو تخت سے نیچے اتار دینا ہے۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ اکیسویں صدی معاشرتی اور سیاسی اشتراک کی صدی ہوگی۔ جس میں افراد اور قومیں سپرمین کا کردار ادا نہیں کریں گی۔ ابھی سے اس کے آثار نظر آنے لگے ہیں۔ مثلاً یہ کہ سپرمین جو ملکوں کے سربراہ تھے اور بعد ازاں فلمی دنیا کے ہیرو بنے، وہ اب کارٹونوں میں نمودار ہوگئے ہیں، جہاں وہ طنز و مزاح کی زد پر ہیں۔ طنز و مزاح ایسی قینچیاں ہیں جو لباس کے فاضل مواد کو کاٹ کر ایسا لباس وضع کرتی ہیں جو جسم کے اصل سائز کے مطابق ہو۔ چنانچہ سپرمین کو کارٹونوں میں ایک کم زور کے ہاتھوں ذلیل و رسوا کیا جانے لگا ہے مثلاً چوہا بلی کا بُرا حال کرتا ہے۔ عام زندگی پر اسے منطبق کیا جائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک کم زور آدمی بڑے سے بڑے پہلوان نما سپرمین کو بھی زیر کر سکتا ہے۔ گویا زیر دستوں کا دور صحیح معنوں میں نظر آنے لگا ہے۔ کمزوری، سپر طاقت بن رہی ہے۔

تو:

وہ تو ٹھیک ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب کیوں نہ لیا جائے کہ فرد کے مقابلے میں اب معاشرہ زیادہ طاقت ور ہو رہا ہے؟ مراد یہ کہ جمہوریت آگئی ہے۔

میں:

بلکہ یہ کہو کہ معاشرے کا خیر، تعمیر اور تخلیق والا پہلو اب زیادہ طاقت ور ہو رہا ہے۔ اس کا شر والا پہلو تو پہلے بھی کئی بار اپنی طاقت کا مظاہرہ کر چکا ہے۔

تو:

تو پھر بتاؤ یہ خیر والا پہلو کیا ہے؟

میں:

تم نے تو کہا تھا کہ خیر والا پہلو تمھیں معلوم ہے۔ خیر! قصہ یہ ہے کہ جب تم پہاڑ پر چڑھتے ہو تو تمھارا ہر قدم جو بلندی کی طرف اٹھتا ہے اس کے نتیجے میں افق بھی گھٹنے ٹیک کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ جیسے جیسے تم اوپر کو جاتے ہو ویسے ویسے افق کا تناظر بھی وسیع ہونے لگتا ہے۔ یہی حال فرد اور معاشرے کا ہے۔ فرد جب اپنے اندر کی PUSH کے تحت جست بھرتا ہے تو معاشرے کی بھی قلب ماہیئت ہو جاتی ہے۔ مگر دونوں میں رفتار کا فرق ہے۔ فرد تخلیقی جرثومے کی طرح سدا کامیاب پا اور بے قرار ہے۔ جب کہ معاشرہ بیضہ کی طرح سست رو ہے۔ تخلیقی جرثوموں کی طرح افراد کی تعداد بھی بہت زیادہ ہوتی ہے جب کہ بیضہ کی یکتائی ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ جب تخلیقی جرثوموں میں سے ایک (سب سے زیادہ طاقت ور) بیضہ میں داخل ہوتا ہے تو خود بیضہ کے اندر ایک زبردست تبدیلی رونما ہو جاتی ہے اور وہ اپنی سابقہ سطح سے اوپر اٹھ کر تخلیق کاری کی سطح پر آجاتا ہے۔ انسان کی تاریخ پڑھو تو دیکھو گے کہ انسان نے بحثیت فرد بہت ترقی کی ہے۔ پرانے پتھر کے زمانے کے انسان اور بیسویں صدی کے آئین شٹائن اور ہرمن ہیسے میں زمین اور آسمان کا فرق ہے۔ مگر بحثیت اجتماع انسان کی ترقی کا گراف کچھ زیادہ اونچا نہیں گیا۔ چنانچہ جس طرح پرانے پتھر کا زمانہ جبلتوں کا اسیر، جنگ و جدال پر مائل اور شقی القلب تھا ویسے ہی آج کا معاشرہ بھی ہے گو اب پرانے زمانے کے مقابلے مین حدبندیاں زیادہ ہیں اور احتساب بھی زیادہ سخت ہے۔ دوسری طرف جس طرح پرانے پتھر کے زمانے کا معاشرہ مینا (MANA) کے تصور کو اپنا کر روحانیت کا مظاہرہ کرتا تھا اسی طرح آج کا معاشرہ بھی کر رہا ہے۔ مگر فرد کی طرح اس نے اس معاملے میں کوئی غیر معمولی جست نہیں بھری اس سلسلے میں مغرب والوں نے PSYCHIC RESEARCH پر جو کام کیا ہے اس کے بہت دلچسپ نتائج سامنے آرہے ہیں۔

تو:

تم نے بات بہت الجھادی ہے۔ کسی مثال سے واضح کرو نا!

میں:

مثلاً ان دنوں مغرب میں اس بات پر زور دیا جارہا ہے کہ انسان اگر اپنی تمام تر توجہ کسی ایک نقطے پر مرتکز کرلے اور پھر چاہے کہ وہ نقطہ اپنی جگہ سے سرک جائے تو ایسا ہونا ممکن ہے۔ مغرب والوں نے اس سلسلے میں بہت سے تجربات بھی کیے ہیں۔ اس عمل کو PSYCHOK INESIS کا نام ملا ہے جس کا مطلب یہ ہے اگر فرد چاہے کہ کوئی بے جان شے اپنی جگہ کو چھوڑ دے تو وہ جگہ چھوڑ دیتی ہے۔ مگر وہ کہتے ہیں کہ ایک فرد کو اس کام میں اتنی کامیابی حاصل نہیں ہوتی جتنی متعدد افراد کو مل کر، اجتماع کی صورت میں حاصل ہوتی ہے۔ چنانچہ کئی بار یوں ہوا کہ آٹھ دس آدمی کسی جگہ اکٹھے ہوئے اور انہوں نے ایک میز کے گرد بیٹھ کر سامنے رکھے گلدان پر خود کو پوری طرح مرتکز کرلیا اور ارادہ کیا کہ وہ اپنی جگہ چھوڑ دے تو چند لمحوں کے بعد گلدان میں حرکت پیدا ہوئی اور اس نے اپنی جگہ چھوڑ دی۔

تو:

کمال ہے! کیا واقعی ایسا ہو سکتا ہے؟

میں:

کیوں نہیں! اس کا مظاہرہ تو ہر روز ہوتا ہے۔ معاشرے کی آواز اور اس کے ارادے میں بڑی قوت ہے۔ جو کام ایک فرد (جزو) کے بس میں نہیں ہے اسے معاشرہ (کُل) بآسانی انجام دے سکتا ہے۔ کبھی کبھی اس کے دردناک نتائج بھی نکل آتے ہیں۔

تو:

وہ کیسے بھائی!

میں:

مثلاً اردو کے شاعر ابن انشا نے ایک گیت لکھا۔

انشا جی اٹھو اب کوچ کرو

اور یہ گیت اتنا مقبول ہوا کہ شہر شہر، گلی گلی، لب بہ لب اس کا ورد ہونے لگا۔ دوسرے لفظوں میں یہ معاشرے کی آواز، اس کی خواہش بن گیا۔ یوں بھی کہہ سکتے ہو کہ قطعاً غیر شعوری طور پر پورے معاشرے نے خود کو اس ایک بول پر مرتکز کرلیا کہ "انشا جی! اٹھو اب کوچ کرو" تو انشا جی کو کوچ کرنا پڑا۔ وہ بھلا چنگا تھا۔ یکا یک اسے ایک ایسی خطرناک

بیماری نے دبوچ لیا جو کبھی کبھار ہی کسی پر حملہ زن ہوتی ہے۔ یوں دیکھو تو معاشرہ نے اجتماعی طاقت کا مظاہرہ کیا گویہ مظاہرہ نوعیت کے اعتبار سے منفی تھا۔

تو:

مگر اس کے مثبت پہلو بھی تو ہوں گے۔

میں:

کیوں نہیں! مثبت پہلوؤں کا تو کوئی شمار نہیں ہے۔ مثلاً اجتماعی دعا کو لو۔ ایک فرد کی دعا میں بھی اثر ہو سکتا ہے مگر جب چند لوگ مل کر دعا کریں تو اس کی قوت میں سو فیصد اضافہ ہو جاتا ہے۔ اسلام میں باجماعت نماز پڑھنے کی جو تلقین کی گئی ہے اس میں یہی راز مضمر ہے کہ جب زیادہ لوگ مسجد میں جاکر نماز کے بعد دعا مانگیں گے تو وہ جلد مستجاب ہو گی۔ مگر ایک شرط ہے۔

تو:

وہ کیا؟

میں:

وہ یہ کہ دعا خضوع و خشوع کے ساتھ مانگی جائے۔ دوسرے لفظوں میں اجتماع پورے کا پورا "دعا" پر خود کو مرتکز کر لے۔ بصورت دیگر اس کی دعا بے اثر رہے گی۔ یہ جو آئے دن لوگ جمعہ کے اجتماعات میں قوم کی ترقی کی لیے دعا کرتے ہیں مگر صورت حال سنور نہیں رہی تو اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ دعا رسمی طور پر کی جاتی ہے۔ دل کی درزوں سے طلوع نہیں ہوتی۔ جس روز ہماری قوم نے یک جان اور یک آواز ہو کر، پورے ارتکاز کے ساتھ وطن کی ترقی کے لیے دعا کی تو یقین جانو اس کے حیرت انگیز نتائج بر آمد ہوں گے۔ پچھلے دنوں اس کا مظاہرہ ہو بھی چکا ہے۔ مغرب میں PSYCHIC RESEARCH والے پسند کریں تو اس واقعہ کو اپنی کتابوں میں ایک نمایاں مثال کے طور پر شامل کر سکتے ہیں۔

تو:

یار! جلدی سے بتاؤ وہ واقعہ! میں تو سمجھتا تھا کہ ہماری قوم اس مقام پر پہنچ چکی ہے جہاں اس کا اجتماعی کردار ہی باقی نہیں رہا۔

میں:

وہ ایک مسئلہ ہے! میں جس واقعہ کی طرف اشارہ کر رہا ہوں وہ پچھلے دنوں آسٹریلیا میں ہونے والی چیمپئین ٹرافی کے سلسلے میں پیش آیا تھا۔ اس میں پاکستانی ٹیم کو کمزور ترین ٹیم قرار دیا جارہا تھا۔ مگر پھر پاکستانی قوم کے ہاں اپنی کرکٹ ٹیم کی کامیابی کے لیے دعا کرنے کا آغاز ہو گیا۔ رمضان کے دن تھے۔ ویسے بھی اس ماہ کے دوران پوری پاکستانی قوم کا مزاج بدل جاتا ہے۔ مگر نجانے کیا ہوا۔ شاید یہ دوسرے قومی معاملات میں مسلسل ناکامیوں کا ردِّ عمل تھا کہ پاکستانی قوم نے اچانک خود کو اپنی ٹیم پر مرتکز کر لیا۔ ہر شخص دست بہ دعا ہو گیا۔ رسمی طور پر نہیں، دل کی گہرائیوں کے ساتھ اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے چیمپئین ٹرافی کی سب سے کمزور ٹیم کے اندر ایک طرح کی روحانی قوت پیدا ہو گئی۔ وہ یکا یک مجتمع ہو کر آگے بڑھی اور پھر چیمپئین ٹرافی کی سیڑھیاں بآسانی چڑھتی چلی گئی۔ تا آنکہ اس نے سیڑھی کے آخری قدم پر پہنچ کر دنیا کی مضبوط ترین ٹیم کو ایک ہی دھکے سے نیچے گرا دیا۔ ساری دنیا کے لیے یہ ایک عجیب و غریب واقعہ تھا جو اب کرکٹ کی تاریخ کا ایک ناقابل فراموش واقعہ بن چکا ہے۔ مگر کم لوگوں کو اس بات کا احساس ہے کہ اصل کمال پاکستانی ٹیم کا نہیں بلکہ پاکستانی قوم کی اس "دعا" کا تھا جس نے اپنی بے پناہ طاقت سے چیمپئین ٹرافی کا رخ ہی تبدیل کر دیا۔

تو:

تمھاری بات دل کو لگتی ہے۔ مگر میں سوچتا ہوں کیا یہ ممکن نہیں کہ ہماری قوم اسی طرح اپنے وطن کے لیے بھی دعا کرے۔

میں:

برادر! یہی تو مصیبت ہے۔ وطن کے لیے دعا کرنے کے لیے پہلے صحیح معنوں میں قومی جذبہ پیدا کرنا بہت ضروری ہے۔ مگر کیا ہم ایسا کرنے میں کامیاب ہو سکے ہیں؟

تو:

وہ ایک الگ مسئلہ ہے۔ اس وقت مسئلہ یہ ہے کہ اگر تم نے اپنی یہ بے لگام تقریر بند نہ کی اور اٹھ کر ناشتہ نہ کیا تو قوم کا تو شاید کچھ نہ بگڑے، کم از کم میں ضرور راہی ملک عدم ہو جاؤں گا اور قوم بے چاری ہاتھ ملتی رہ جائے گی کہ ایک۔۔۔۔۔۔

میں:

نابغہ روزگار اس دار فانی سے اٹھ گیا۔ چلو بھئی! ناشتہ کر لیتے ہیں!

مراجعت

رات بھر اک صدا
تیز تلوار کی دھار ایسی صدا
قطرہ قطرہ مرے خون میں
پگھلے سیسے کے مانند گرتی رہی
میری رگ رگ میں گھل کر بکھرتی رہی
اور بپھرے ہوئے چند ذروں کی صورت
مرے جسم میں دوڑتی، جھم جھماتی پھری!

صبح ہونے کو ہے
کوئی دم میں
یہ زخموں بھری گرم چادر
اجالے کے صابن میں دُھل کر نکھر آئے گی
ہر طرف
نرم و نازک سی خوشیوں کے چھینٹے
کواڑوں کو چھیڑیں گے
سہلائیں گے
پھول کھل جائیں گے
چہچہوں، قہقہوں کی جوالا
سیاہی کے دھبوں کو کھا جائے گی!

کہاں جائے گی
اتنی صدیوں کے بن باس کو جھیل کر
اپنے گھر آئی ناری سے اب کس طرح میں کہوں

جاؤ!
یہ گھر تو خوشیوں کی رانی کا گھر ہے!!

سوچتا ہوں
وہ اک تیز سی دھار ایسی چمکتی صدا
جس کی کرچیں مری ایک اک رگ میں
پنجوں کو گاڑے کھڑی ہیں

چھٹا دن

میں:

کیا بات ہے جناب! آج یہ آنکھیں سوجی ہوئی، چہرے پر نحوست، بال پریشان! کتھاں گزاری آئی رات!

تُو:

"کتھاں گزاری آئی رات" کا زمانہ تو کب کا گزر چکا بھائی! اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو!

میں:

اچھا!!! ۔ میرے لیے تو یہ انکشاف ہے۔ کیونکہ میرا خیال تھا شہر میں رہتے رہتے تمھارے دل کا آئینہ اس قدر گدلا چکا ہے کہ منعکس کرنے کے قابل ہی نہیں رہا۔

تو:

تم نے میرے دل کا آئینہ دیکھا ہی کب ہے! تم تو فقط اس پر چڑھی ہوئی چربی دیکھتے رہے ہو۔

میں:

اچھا!! یہ بات ہے تو مبارکباد! ایسی چنگاری بھی یارب اپنی خاکستر میں تھی۔

تو:

آج بہت چہک رہے ہو اور یہ تم پر یکایک شاعری نے کیوں یلغار کر دی؟

میں:

شہد کی انگلی خود لگاتے ہو اور پھر الزام مجھ پر دھرتے ہو۔ "ماتمِ یک شہرِ آرزو" کا اعلان تمہیں نے کیا تھا نا؟

تو:

ہاں یار! رات ماتم یک شہر آرزو تھا اور میں! رات نیند نہیں آئی۔

میں:

نیند کی گولی لے لی ہوتی۔ تمھارے پاس تو نیند کی گولیوں کا خاصا بڑا اسٹاک تھا۔ اور بستول تمھارے یہ نیند طاری کرنے کا بہترین نسخہ بھی ہے یعنی گولی نگلو اور خوابِ خرگوش کے مزے لوٹو۔

تُو :

طنز کر رہے ہو۔ ویسے تم حق بجانب بھی ہو۔ واقعی میں نے اسی طور سوچ رکھا تھا۔ مگر اب سوچتا ہوں کہ سونے کے لیے "نہ سوچنا" شاید ضروری ہے۔ انسان ایک بار سوچنا شروع کردے تو جانو نیند غائب!

میں :

اصل بات بتاؤ! سوچنے کا عمل تو زیادہ تر نیند کے غائب ہو جانے کے بعد ہی متحرک ہوتا ہے نیند نہ آنے کی کوئی اور وجہ ہوگی۔

تو :

شور

میں :

شور؟ یہ جاٹو کی دلہن کو کیا ہو گیا برادر! تم تو شور کو دفنا چکے تھے۔ وسیوس کیسے پھٹ پڑا؟

تو :

بس کچھ نہ پوچھو۔ رات میں سونے لگا تو یکا یک مجھے پہلے ٹریفک کی آوازیں سنائی دیں۔ پھر ریل کے انجن نے ایک دلدوز چیخ ماری۔ اس کے بعد ہوائی جہاز کی گڑگڑاہٹ نے کانوں کے پردے پھاڑ دیے۔ پھر مکان کے در و دیوار سے آوازیں پھوٹ پڑیں بالکل جیسے چلتی ریل سے آتی ہیں۔ یوں لگا جیسے مکان زمین میں گڑا ہوا نہیں ہے۔ بلکہ گاڑی کی طرح گڑگڑ کرتا چل رہا ہے۔

میں :

جانتے ہو باہر کی گڑگڑاہٹ کو ختم کرنے کا آسان طریقہ کیا ہے؟ یہ کہ تم اندر کی آوازیں سننا شروع کر دو۔

تو :

جب تم یہاں آئے تھے تو کیا اندر کی آوازوں پر تمہارا دھیان نہیں تھا کہ تمھیں اتنا شور سنائی دیا تھا؟

میں :

ہاں! چند لمحوں کے لیے، شاید جگہ کی تبدیلی کے باعث میں اپنے "اندر" سے منقطع ہو گیا

تھااور مجھ پر باہر کے شور نے یلغار کر دی تھی۔ پھر جب میں آہستہ آہستہ دوبارہ اندر کو سمٹنے لگا تو باہر کا شور کم ہوتا چلا گیا۔ مگر تمھاری بات دوسری ہے

تُو:

کیوں؟ میری بات دوسری کیوں ہے؟

میں:

اس لیے۔ کہ تم نے باہر کے شور کو اندر کی آوازوں کی مدد سے کبھی کم کرنے کی کوشش نہیں کی، فقط اس شور سے سمجھوتہ کر لیا ہوا ہے۔

تو:

اور اب جو مجھے "شور" سنائی دینے لگا ہے۔ یہ کیا ہے؟

میں:

لگتا ہے شور سے تم نے جو معاہدہ کر رکھا تھا۔ اس کی معیاد کے ختم ہونے سے پہلے ہی تم اس سے منحرف ہونے لگے ہو۔ شور اس پر احتجاج کر رہا ہے۔ جب تمھیں اندر سے آوازیں پوری طرح سنائی دینے لگیں گی تو یہ احتجاج از خود ختم ہو جائے گا۔

تو:

مگر یہ اندر کی آوازیں ہیں کیا؟

میں:

میں تمھیں کیا بتاؤں کہ یہ کیا ہیں۔ بعض چیزوں کو ہم محسوس تو کرتے ہیں مگر بیان نہیں کر پاتے۔ مثلاً میں تم سے پوچھوں کہ "سرخی" کیا ہے تو تم اس کا کیا جواب دو گے؟

تو:

میں تمھیں سرخ جھنڈی دکھا سکتا ہوں۔

میں:

مگر اسے بیان تو نہیں کر پاؤ گے نا! شاعری میں ہم یہی تو ہر روز کرتے ہیں۔ کیفیت یا چیز کو بیان نہ کر سکنے کے باعث اسے دوسری اشیاء سے اس کی مماثلت کے حوالے سے نشان زد کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لہذا ابلاغ سو فیصد نہیں ہوتا۔ مگر یہ کیا کم ہے کہ ایک شے کو جسے بیان کرنا ممکن نہیں تھا، شاعر نے اسے کسی اور شے کے حوالے سے محسوس تو کرا دیا۔ مثلاً اگر شاعر نے اپنی محبوبہ کی آنکھوں میں جھانک کر دیکھا جہاں اسے ایک ایسی

گہرائی دکھائی دی جس کا کوئی نام نہیں تھا تو اس نے کہا کہ محبوبہ کی آنکھوں میں سمندر موجود ہیں۔ اب سمندر میرے تجربے میں بھی ہے اور میں اسے اس کی گہرائی کے حوالے سے جانتا بھی ہوں۔ سو مجھے معلوم ہو جاتا ہے کہ جب شاعر نے محبوبہ کی آنکھوں میں جھانک کر دیکھا تو اسے کیا محسوس ہوا تھا۔

تو:

بات "اندر" کی آواز کی ہو رہی تھی بھائی جان!

میں:

جی جانِ برادر! ذکر اسی کا ہو رہا ہے۔ اندر کی آواز کو سننے کے لیے اپنے اندر اترنا ضروری ہے سو میرے کہنے سننے سے کچھ نہیں ہوگا۔ جب تم اپنے اندر اترو گے تو آوازیں تمھیں خود بخود سنائی دینے لگیں گی۔ اور تم انہیں فی الفور پہچان بھی لو گے۔ ویسے عجیب بات ہے کہ جیسے جیسے انسان باہر کی دنیا سے ہم رشتہ ہوتا ہے یعنی مکروہات دنیا کی جکڑ میں خود کو پاتا ہے۔ تو اندر کی آوازیں باہر آنے سے انکار کر دیتی ہیں۔ تم نے دیکھا ہو گا کہ معصوم بچہ یا کوئی ان پڑھ دیہاتی یا کوئی بھولا بھالا شہری بعض اوقات ایک انوکھی روحانی قوت کا مظہر بن جاتا ہے۔

تو:

جیسے میں ایک بھولا بھالا شہری ہوں!

میں:

تم بھولا پہلوان تو کہلا سکتے ہو مگر بھولے بھالے شہری نہیں ہو۔ تمھاری آنکھوں کی ٹھہری ہوئی جھیلوں میں مجھے کتنے ہی تجربات مچھلیوں کی طرح تیرتے اور اچھلتے نظر آتے ہیں۔ تمھارا اندر "خالی" نہیں ہے۔ اور جب تک "اندر کی کوٹھی" خالی نہ کر دی جائے آوازیں کیسے سنائی دے سکتی ہیں۔ ویسے زیادہ علم بجائے خود اندر کی آوازوں کے راستے میں رکاوٹ ہے۔ مگر علم اس وقت رکاوٹ بنتا ہے جب اسے مقصود بالذات سمجھ لیا جائے۔ اگر علم کو عرفان کے حصول کے لیے بطور ایک زینہ استعمال کیا جائے تو سبحان اللہ!
تصوف نے حق الیقین کے مدارج پر پہنچنے کے لیے پہلے علم الیقین کی سطح پر آنا ضروری قرار دیا تھا۔ مگر علم بہر حال عرفان کے سفر میں محض ایک مرحلہ ہے۔ مبتدی شخص کچھ دور تک تو صوفی ہرن کے نقوش پا کر دیکھ کر چلتا ہے۔ پھر وہ نافۂ آہو کی خوشبو سے

بندھا آگے کو بڑھتا ہے یہ نافہ، آہو والا مرحلہ ہی دراصل اندر کی آوازوں کا مرحلہ بھی ہے
ع۔ اندر بوئی مُشک مچایا۔۔۔۔۔۔

تو:

تم اپنی بات کرو۔ کیا واقعی تمھیں اندر سے آوازیں سنائی دیتی ہیں؟

میں:

میں نے پچھلے دنوں ایک بہت دلچسپ کتاب پڑھی۔ اس کے لکھنے والے کا نام ہے جولین جینیز (JULIAN-JAYNES) اس نے لکھا ہے کہ آج سے کم وبیش تین ہزار سال پہلے تک انسان "اندر کی آوازوں" سے منسلک تھا۔ جب بھی کوئی بحران نمودار ہوتا تو وہ کوئی قدم اٹھانے سے پہلے اپنے اندر سے آنے والے "حکم" یا "مشورہ" کو بغور سنتا تھا اور اسے دیوتاؤں کی آواز سمجھتا تھا۔ مگر جب آج سے تین ہزار برس پہلے شعور کی کارفرمائی کا آغاز ہوا تو "اندر" سے آوازیں آنا بند ہو گئیں اور باہر کی آوازوں نے اس پر پوری طرح قبضہ جما لیا۔ بالکل جیسے جنات انسان پر قبضہ کر لیتے ہیں یا قبضہ گروپ والے خالی پلاٹوں پر بیٹھ جاتے ہیں۔ جب تک انسان کو اندر سے آوازیں سنائی دیتی رہیں، وہ انہیں دیوتاؤں کی آوازیں سمجھتا رہا۔ اساطیر اٹھا کر دیکھ لو۔ ان میں دیوتا اور انسان ایک دوسرے کے کس قدر قریب ہیں۔ اتنے قریب کہ دیوتا، آسمان سے اتر کر انسانوں کے معاملات میں دخل اندازی کرتے نظر آتے ہیں۔ بعض اوقات اسی بنا پر انہیں سزائیں بھی ملتی ہیں مثلاً پرومیتھیس نے انسان کو کچھ راز بتا دیے تو اس جرم کی پاداش میں اسے ایک پتھر سے باندھ دیا گیا۔ دیوتاؤں اور انسانوں میں شادیاں بھی ہوتی تھیں۔ اساطیر کی زبان میں یہ سب کچھ محض اس بات کا اظہار تھا کہ انسان اپنے اندر کی دنیا سے (جو دیوتاؤں کا مسکن تھی) پوری طرح جڑا ہوا تھا۔ یہ زمانہ پُرانے قبائلی معاشروں سے لے کر یونانی ریاستوں کے آغاز تک جاری رہا مگر پھر اچانک انسان کے دماغ کا بایاں حصہ متحرک ہو گیا اور اس نے فلسفہ اور منطق کی زبان میں شور مچا دیا۔ اتنا شور مچایا کہ اندر کی آوازیں ڈر کر دبک گئیں مگر وہ زندہ۔ بہر حال رہیں۔

تو:

تو کیا حلیہ تبدیل کر لیا انہوں نے؟

میں:

جی ہاں! انہوں نے اپنا حلیہ تبدیل کر لیا۔ سمجھو انہوں نے بہروپ بھر لیا۔ اب وہ فنونِ لطیفہ کے ذریعے اپنا اظہار کرنے لگیں۔ اسی لئے تو ہم کہتے ہیں کہ جب کوئی نظم لکھتا ہے، رقص کرتا ہے، تصویر بناتا ہے یا گاتا ہے تو اس کے اندر کی آوازیں اس "شگاف" میں سے اپنا اظہار کر رہی ہوتی ہیں۔ نظم کا ہر ایج، نغمہ کی ہر تان، رقص کا ہر بھاؤ اور تصویر کا ہر خم مثل ایک شگاف کے ہے یوں سمجھو وہ ایک (FAULT) ہے جس میں سے اندر کی آواز برآمد ہوتی ہے۔ جانتے ہو زلزلے کیسے آتے ہیں؟

تو:

پہلے تو نہیں جانتا تھا مگر اب جان گیا ہوں۔ جب کوئی پینڈو فلاسفر شہر میں آتا ہے تو زلزلہ آ جاتا ہے۔

میں:

مذاق چھوڑو! دیکھو ہمارے اس کرہ ارض کے سارے براعظم دراصل تشتریاں ہیں۔ اڑن طشتریاں نہیں، لاوے کی سطح پر تیرنے والی تشتریاں انہیں TECTONIC PLATES کہا گیا ہے۔ بعض اوقات جب ان میں سے دو تشتریاں قریب آکر ایک دوسری کو متوازی سمتوں میں دھکیلنے لگتی ہیں جیسے پانچ پانچ من کے جاپانی پہلوان ایک دوسرے کو ڈھکیلتے ہیں، تو ان میں کہیں کہیں FAULT پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہ گویا زیر زمین گیسوں کے دہانے بھی ہیں۔ پھر جب زور آزمائی میں یہ دہانے کشادہ ہوتے ہیں تو اندر کی گیسیں زور لگا کر باہر کو آ جاتی ہیں اور زمین لرزہ براندام ہو جاتی ہے۔ ہم زمین کی اس کپکپاہٹ کو زلزلہ کہتے ہیں مگر تم شاید اس بات کو نہ مانو۔ سو یہ سمجھ لو کہ بیل جب زمین کو اپنے ایک سینگ سے دوسرے پر منتقل کرتا ہے تو درمیان میں FAULT پیدا ہو جاتا ہے۔

تو:

خیر میں ایسا دیہاتی بھی نہیں ہوں کہ بیل والی بات مان لوں۔

میں

مگر شگاف یا FAULT والی بات تو بہر حال تم مانو گے۔ میرے خیال میں اصل تبدیلی یہ آئی کہ پرانے زمانے میں اندر کی آواز براہ راست آتی تھی۔ مگر اب وہ گھونگٹ اوڑھ کر

آنے لگی۔ گھونگٹ مہین ریشم کا تھا۔ اس لیے اس میں سے جسم کی جھلک صاف دکھائی دے جاتی تھی۔ بس انسان اس ایک جھلک پر مرمٹا۔ آج اگر فنون اس قدر پر اثر اور جمالیاتی طور پر اتنے کیف انگیز ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ برملا نہیں کہتے چھپا کر بیان کرتے ہیں تمثیلوں، استعاروں اور علامتوں کی زبان مین خود کو پیش کرتے ہیں۔

تو:

تو پھر اندر کی اس آواز کو ہم غائب کی آواز کیوں نہ کہیں اور وہ غالبؔ کا مصرع بھی ہے نا!

ع آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

کیا غالب کو بھی اندر سے آوازیں آتی تھیں؟

میں:

اور غالب کو آتا ہی کیا تھا! یقین جانو اگر غالب کو اندر سے کوئی دستک نہ دیتا تو وہ شاید ایک دن بھی زندہ نہ رہ سکتا۔ دراصل غالب کو باہر کی آوازوں نے کچھ زیادہ ہی تنگ کر رکھا تھا۔ سو وہ بار بار اپنے اندر اترتا تھا تاکہ باہر کی جان لیوا آوازوں سے جان چھڑا سکے۔

تو:

مگر ان دنوں تو ٹریفک کا کوئی مسئلہ نہیں تھا۔ غالب کو باہر کی آوازیں کیسے تنگ کر سکتی تھیں؟

میں:

باہر کی آوازیں فقط ٹریفک کی آوازیں تو نہیں ہوتیں۔ دوستوں کے طعنے، دشمنوں کی پھبتیاں، قرض خواہوں کے چیختے ہوئے مطالبے، بچوں کا پھیلایا ہوا شور، یہ سب باہر کی آوازیں ہی تو تھیں جو غالب کو زندگی بھر ستاتی رہیں۔ آخر میں نوبت یہاں تک پہنچی کہ غالب اپنے نام آئے خطوط کو اس ڈر سے کھولتا نہیں تھا کہ ان میں گالیوں کے شور کے سوا کچھ نہ ہوگا

تو:

واقعی یار! غالب کی اس کے اپنے زمانے میں بہت توہین ہوئی۔ بہت بڑا المیہ تھا یہ!

میں:

مگر یہ بھی تو سوچو کہ وہ لوگ جنھوں نے غالب کو گالیاں دیں، آج اگر ان کے نام زندہ ہیں تو محض اس لیے کہ انہوں نے غالبؔ کو گالیاں دی تھیں، کسی ایرے غیرے کو نہیں!

تو:

ہاں بھئی یہ بات تو ہے۔ بڑا شاعر اپنے ساتھ اپنے زمانے کو بھی زندہ کر دیتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اس کا کلام اپنے زمانے کے لیے "کُن" کی حیثیت رکھتا ہو۔

میں:

یہ تم نے اچھی بات کہی۔ ہم اندر کی یا پھر غائب کی آوازوں کا ذکر کر رہے تھے ان آوازوں میں سب سے بڑی اور سب سے زوردار آواز "کُن" کی تھی جس سے یہ سارا عالم وجود میں آیا۔ اللہ تعالیٰ نے کہا۔ ہو جا! اور ہو گیا۔ مگر ایک بات ہے۔

تو:

وہ کیا؟

میں:

وہ یہ کہ کُن کی آواز متکلم لفظ کی آواز تھی۔ یعنی SPOKEN WORD کی۔ اردو کے ایک انشائیہ نگار کا کہنا ہے کہ ہماری یہ کائنات "کن" ہی کی صدائے بازگشت ہے مگر فرانس کا ایک مفکر ہے دریدا۔ وہ متکلم لفظ کو نہیں مانتا۔ دراصل وہ متکلم لفظ کو "حکم" اور حکم کو "حاکم" کا مظہر گردانتا ہے جو اس کے نظام فکر میں کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ ساتھ ہی اس نے لکھے ہوئے لفظ کی برتری کو بھی چیلنج کیا ہے۔ ویسے دیکھیں تو افلاطون نے غالباً سب سے پہلے متکلم لفظ کی برتری کو تسلیم کیا تھا۔ اور لکھے ہوئے لفظ کو حقیقت سے دگنے فاصلے پر موجود دکھایا تھا۔ بعد ازاں فرانسیسی ماہر لسانیات سوشیور (SAUSSURE) نے بھی متکلم لفظ ہی کے حق میں آواز بلند کی۔ ہندوؤں کے ہاں بھی متکلم لفظ کو مقدس قرار دیا گیا ہے۔ اسے "سُرتی" کا نام ملا ہے یعنی وہ جو "سنا گیا" جب کہ لکھا ہوا لفظ وہ ہے جو "دیکھا گیا" فرق واضح ہے۔ کان سے آواز منسلک ہے اور آنکھ سے روشنی! اور روشنی آواز سے زیادہ تیز رفتار ہے۔ اگر رات کے وقت کوئی بندوق چلے تو تمھیں شعلہ پہلے دکھائی دے گا، آواز بعد میں آئے گی حالانکہ دونوں نے ایک ہی لمحے میں جنم لیا تھا۔ اگر یہ بات ہے تو جب کسی کو "اندر" سے آوازیں سنائی دینے لگیں تو سمجھ لو کہ اس کے سینے میں چراغ جل اٹھا ہے۔

تو:

اچھا دیکھو! کہیں ایسا تو نہیں کہ آواز بھی روشنی ہی کا ایک روپ ہو گو نسبتاً بوجھل اور کم

رفتار؟

میں:

اگر تم "روشنی۔۔۔۔ متکلم لفظ ۔۔۔۔۔ تحریر شدہ لفظ" ان تینوں کو ایک قطار میں رکھ کر دیکھو تو یوں لگے گا جیسے روشنی نے جست سی لگا کر پہلے آواز میں خود کو منقلب کیا یعنی متکلم لفظ ہیں، اس کے بعد اس نے لکھے ہوئے لفظ میں اپنی تجسم کی۔ یوں بھی کہہ سکتے ہو کہ روشنی کی قلب مائیت آواز میں اور آواز (جس میں روشنی مضمر تھی) کی قلب مائیت لکھے ہوئے لفظ میں ہو گئی۔ یہ نپے تلے قدموں کا سلسلہ نہیں تھا، جستوں کا مظاہرہ تھا۔ یہی تخلیقی عمل کا چلن بھی ہے۔ شاعری کے باب میں اس بات کو یوں کہیں گے کہ خیال یعنی روشنی نے پہلے متکلم لفظ میں اور پھر لکھے ہوئے لفظ یعنی جسم میں خود کو ہیت عطا کر دی۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ ہیئت کی نمود ہی سے "خیال" پہچانا گیا۔ اگر یوں نہ ہوتا تو وہ بے وجود ہی رہتا۔ کائنات کی روشنی نے بھی دراصل مادے کی کائنات ہی میں خود کو مجسم کیا ہے۔ اگر ایسی بات ہے تو پھر جان لو کہ یہ کائنات ایک عبارت جسے "روشنی" کے مؤقلم سے لکھا گیا ہے۔

تو:

یار! پھر تو تحریر شدہ لفظ کی ہمیت بہت زیادہ ہوئی۔

میں:

جی ہاں! بہت زیادہ۔ دیکھو! قدیم عہد نامہ میں آیا ہے کہ خداوند نے کہا روشنی ہو جا! اور روشنی ہو گئی۔ اور یوحنا کی انجیل میں لکھا ہے کہ سب سے پہلے کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خدا تھا۔ دونوں باتوں کا ایک ہی مطلب ہے یعنی متکلم لفظ کی بادشاہت ! دوسری طرف قرآن حکیم میں لکھا ہے:

الزی علم بالقلم علم الانسان مالم یعلم (اللہ تعالیٰ کی ذات وہ ہے جس نے قلم کے ذریعے علم سکھایا اور انسان کو وہ سکھایا جو وہ نہیں جانتا تھا)

گویا قرآن کے ذریعے خود اللہ تعالیٰ نے تحریر شدہ لفظ کو اہمیت دی کہ یہ روشنی سے عبارت "آواز" کا ارتقائی مرحلہ تھا۔ بعض مذاہب مادے کی دنیا کو فریب نظر یا سراب کہہ کر مسترد کرتے ہیں مگر قرآن حکیم نے لکھے ہوئے لفظ کے متوازی مادی دنیا کو بطور ایک "تحریر" متصور کیا اور کہا کہ اس پر غور کرو یعنی اسے پڑھو۔ دیکھا جائے تو یہ ایک انقلابی

قدم تھا جس نے قدیم مسالک کی سطح سے اوپر اٹھ کر ایک بالکل نئی سطح پر انسان کو فائز کر دیا۔ روشنی اور آواز کی لکھے ہوئے لفظ میں تجسم ایک ایسا زاویہ نظر تھا جو سائنس کو آج، بیسویں صدی میں، میسر آیا ہے۔ ہے نا عجیب بات؟

تو:

حیرت انگیز بات ہے یوں لگتا ہے جیسے روشنی کی آواز کو محض چند آڑھی ترچھی لکیروں سے بنے ہوئے لفظ نے اپنی مٹھی میں بند کر لیا ہو بالکل جس طرح میں اور تم بچپن میں جگنوؤں کو مٹھی میں بند کر لیا کرتے تھے۔ یاد ہے نا! یار کتنے اچھے دن تھے۔ خیر، یہ "لفظ" بھی عجیب چیز ہے بلکہ مجھے تو زبان کا سارا نظام ہی پُراسرار لگ رہا ہے۔

میں:

وہ ہے ہی پُراسرار! اپنے زمانے میں بندوؤں نے اس پر بہت کام کیا۔ مثلاً انہوں نے واک (تخلیقی لفظ) اور ارتھ (معنیٰ) کی بحث کو سب سے پہلے اٹھایا اور کہا کہ زبان کے وسیلے سے مادے کی دنیا کا حتمی علم ممکن ہے۔ واک کے سلسلے میں انہوں نے بہت دلچسپ بات یہ کہی کہ اس کے چار پرت ہیں۔ پہلا پارا، دوسرا پسیانتی، تیسرا مدبیام اور چوتھا وائک باری ! یہ آخری پرت واک کا وہ روپ ہے جسے ہمارے مادی کان پہچانتے ہیں ورنہ واک کے پہلے تین پرتوں سے نکلنے والی آوازوں کو صرف "اندر" کے کان ہی سن سکتے ہیں۔ دوسری طرف مغرب میں زیادہ تر لفظ کے وائک باری روپ ہی کو اہمیت ملی ہے۔ حتیٰ کہ بیسویں صدی کے آغاز میں سوشیور (SAUSSURE) نے بھی لفظ کے معاملے میں زیادہ تر منکلم لفظ ہی کو اہمیت دی!

تو:

کیا اس سلسلے میں اس نے کوئی کتاب بھی لکھی ہے؟

میں:

نہیں! اس نے زیادہ تر تقریریں ہی کیں۔ اس کی موت کے بعد اس کے شاگردوں نے اپنے نوٹس (NOTES) کی مدد سے سوشیور کے نظام فکر کو کتابی صورت میں مرتب کیا۔

تو:

اچھا! تو زبان کے سلسلے میں سوشیور نے کیا نئی باتیں کہیں کہ اسے اتنی شہرت ملی؟

میں :

سوشیور کے نقطہ نظر کی اہمیت کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم اسے اٹھارویں اور انیسویں صدی کی لسانیات کے تناظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں a priori رویے پر زیادہ زور تھا جب کہ انیسویں صدی میں a posteriori انداز نظر زیادہ مقبول ہو گیا۔ اٹھارویں صدی کا موقف یہ تھا کہ نشانات (SIGNS) اور تجریدی خیالات کی جڑیں انسان کے اندازِ گفتگو اور طریقِ اظہار میں ہیں۔ جب آپ کسی سے پوچھتے ہیں کہ شہر جانے کا راستہ کون سا ہے تو زبان کے ساتھ آپ کے ہاتھ بھی گفتگو میں شامل ہو جائیں گے اٹھارویں صدی نے کہا کہ زبان نے ہاتھوں بلکہ پورے جسم کے اشاروں کنایوں سے جنم لیا ہے۔ علاوہ ازیں ہر لفظ کسی قدیم نشان سے مشابہ ہے۔ چونکہ زبان کا رشتہ ذہن سے ہے اس لیے اس کی جڑیں بھی بہت قدیم ہیں۔ مگر زبان کا ذہن سے یہ تعلق گرائمر کی بنیاد پر نہیں تھا۔ فقط نشانات کو الگ الگ یا ٹکڑیوں میں بانٹ کر ذہن کی کارفرمائی کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی تھی۔ اٹھارویں صدی کے بعد آنے والی صدی بڑی نٹ کھٹ تھی۔ اس سے نچلا بیٹھا ہی نہیں جاتا تھا۔ سو وہ اٹھارویں صدی کے اس ٹھہرے ہوئے انداز نظر سے منحرف ہو گئی۔

تو :

یوں کیوں نہیں کہتے کہ اٹھارویں صدی کے مقابلے میں انیسویں صدی کہیں زیادہ متحرک تھی۔ اب یہ بتاؤ کیا اس بات کا بھی زبان کی کارکردگی کو سمجھنے پر کوئی اثر مرتب ہوا؟

میں :

یقیناً! مگر پہلے یہ دیکھو کہ کتنے ہی واقعات تھے جن کے باعث انیسویں صدی متحرک ہو گئی اس سلسلے میں سب سے پہلا واقعہ تو انقلاب فرانس کا تھا جو ہر چند کہ اٹھارویں صدی کے آخری ایام میں رونما ہوا مگر جس کے سارے اثرات انیسویں صدی پر مرتسم ہوئے۔ اس کے بعد صنعتی انقلاب آیا جس میں لوہا تلا نچیں بھرنے لگا اور لوہے کے ساتھ ہی دیگر اشیا بھی ناچنے لگیں۔ صنعتی انقلاب نے انیسویں صدی کے مغرب کو جھنجھوڑ کر جگا دیا۔ رہی سہی کسر ڈارون نے پوری کر دی۔ لوہے نے انسانی جسم کو جگایا تھا، ڈارون نے اس کے ذہن کو برانگیخت کر دیا۔ ڈارون نے کہا کہ دنیا میں جہد للبقا کا قانون ہمیشہ سے نافذ رہا ہے۔ لہذا بقا اسی کو ہے جو سب سے زیادہ طاقت ور ہو۔ سو تقدیر کا عمل دخل ختم ہوا۔ آسمانی احکامات،

اعتقادات، ابتدا اور انتہا کے مروج نظریات حتیٰ کہ مابعد الطبعیات کو بھی چیلنج کر دیا گیا۔ چنانچہ زبان کی تصویری کے معاملے میں بھی تاریخ کے اور وقت کے دو زمانی یعنی (DIACHRONIC) انداز کو اہمیت مل گئی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مغرب کے ماہرین لسانیات سنسکرت زبان سے آشنا ہوئے تو انہوں نے دیکھا کہ سنسکرت زبان اور لاطینی رومن زبانوں میں لفظیات اور گرائمر کے اعتبار سے مماثلت تھی۔ سو انیسویں صدی کی لسانیات نے تقابلی گرائمر کے نظریے کو اپنا لیا جو بنیادی طور پر تاریخی اور دو زمانی نظریہ تھا۔ یوں کہہ لو کہ انیسویں صدی میں لفظ ایک فارم (FORM) متصور ہوا۔ یوں لگا جیسے وہ کوئی ذی روح ہو جس کا اپنا شجرہ نسب، اپنی تاریخ اور اپنا کردار ہو۔ اب اگر تم لفظ کے اس نئے روپ کو ڈارون کے بقائے بہترین اور نطشے کے سُپرمین کے تناظر میں رکھ کر دیکھو تو تمھیں انیسویں صدی کی ادبیات کی اس جہت کا کچھ اندازہ ہو گا جو تصنیف کے مقابلے میں "مصنف" کو اہمیت دے رہی تھی۔

تو:

ایک تصویر سی بننے لگی ہے۔ یوں لگتا ہے جس طرح معاشرہ جب متحرک ہو جائے تو کارواں کے اندر سے میرِ کارواں از خود پیدا ہو جاتا ہے اسی طرح انیسویں صدی جب متحرک ہوئی تو اس کے اندر سے فرد یعنی INDIVIDUAL نمودار ہو گیا۔

میں:

سو فیصد درست! بالکل یہی کچھ ہوا۔ "فرد" جب پیدا ہوتا ہے تو اپنا شجرہ نسب ساتھ لے کر آتا ہے وہ تاریخ کے بہاو میں ایک کشتی پر سوار نظر آتا ہے۔ اس کے ہاتھوں میں پتوار اور نظروں کے سامنے ایک منزل ہوتی ہے۔ وہ آگے بڑھ کر چھا جانا چاہتا ہے۔ انیسویں صدی نے ایسے ہی "فرد" کو ابھارا۔ علم الحیات نے اسے جہد للبقا میں موزوں ترین یعنی FITTEST کہہ کر پکارا، فلسفے نے اسے SUPERMAN کا خطاب دیا۔ ادب میں وہ ایک بھاری بھرکم اور زندہ جاوید "مصنف" کے روپ میں ابھر آیا۔

تو:

مگر تم تو اس ماہرِ لسانیات۔۔۔ کیا نام بتایا تھا تم نے۔۔۔

میں:

سوشیور۔

تو:

ہاں! سوشیور کے نظریات کا ذکر کرنے لگے تھے۔ اب دوبارہ سوشیور کی طرف آجاؤ نا!

میں:

سوشیور نے یہ کیا کہ سب سے پہلے دو زمانی یعنی DIACHRONIC نظریے کے بجائے یک زمانی یعنی SYNCHRONIC نظریے کی حمایت کر دی۔ اس نے کہا کہ کسی بھی لمحہ زبان کا ایک مستند نظام کارفرما ہوتا ہے۔ لہذا زبان کا مطالعہ اس کے لمحہ حاضر میں ہونا چاہیے۔ نہ کہ اس کے تاریخی تسلسل میں جیسا کہ انیسویں میں ہو رہا تھا۔ مگر غور کریں تو سوشیور کی یہ فکری جہت دیگر علوم میں ابھر آنے والی جہت سے کچھ مختلف نہیں تھی۔

تو:

وہ کیو نکر؟

میں:

وہ یوں کہ فلسفے میں برگساں نے زمانِ مسلسل (SERIAL TIME) کو (DURATION) سے الگ کر کے دکھایا تھا۔ زمانِ مسلسل مجسم "حرکت" ہے۔ تاریخ یا زماں کی ایک زنجیر ہے جو ماضی حال اور مستقبل میں بٹی ہوتی ہے۔ یہ ریل گاڑی کی طرح ہے جو چل رہی ہو جب کہ "حال" وہ لمحہ ہے جس میں سارے زمانے یکجا ہو جاتے ہیں۔ جس کا ایک حاضر نظام اور ایک موجود سٹرکچر ہے۔ بعد ازاں ایلیٹ نے روایت (TRADITION) کا جو نظریہ پیش کیا، غور کرو تو وہ بھی برگساں کے ڈیوریشن اور سوشیور کے یک زمانی نظام ہی سے مشابہ تھا مگر ان جملہ زاویوں کے عقب میں مجھے تو نظریہ اضافیت اور کوانٹم تھیوری کا پیش کردہ سٹرکچر ہی دکھائی دیتا ہے۔

تو:

تم پھر پس منظر کا ذکر کرنے لگے۔ مگر شاید اس کے بغیر بات کی وضاحت ممکن نہیں ہے۔ خیر تم اپنی بات جاری رکھو!

میں:

شکریہ! دراصل کسی بھی چیز کو اس کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے ہی سے اس کی اصل POSITION کا علم ہوتا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں آئن سٹائن نے نظریہ

اضافیت پیش کر کے مکاں یعنی SPACE اور زماں یعنی TIME کی ثنویت کو ختم کیا اور اس کے بجائے اس نے SPACE-TIME CONTINUUM کا نظریہ پیش کر دیا۔ کہا کہ یہ دونوں یعنی مکاں اور زماں ایک دوسرے سے مشروط ہیں۔ اب دیکھو کہ مغربی ذہن کتنے طویل عرصہ سے ڈیکارٹ کی ناظر اور منظور کی دوئی میں جکڑا پڑا تھا مگر آئین شنائن نے اس دوئی کو ختم کر کے ایک ایسی حقیقت کو ابھار دیا جو زمان و مکاں کے ربط باہم سے عبارت تھی۔ دوسری طرف کوانٹم تھیوری نے ایٹم کی گہرائی میں جھانک کر دیکھا اور یہ دیکھ کر حیران ہوئی کہ ایٹم کوئی ٹھوس شے نہیں تھا بلکہ رشتوں کا ایک جال تھا ۔ انیسویں صدی تک کائنات کو SOLID ATOMS کی اینٹوں سے بنا ہوا دکھایا گیا تھا۔ مگر بیسویں صدی بولی کہ یہ اینٹیں کوئی ٹھوس وجود نہیں رکھتیں بلکہ محض رشتوں کے پیکر ہیں۔ سوچو، اگر اینٹ کا وجود محض ایک "رشتہ" ہو تو اینٹوں سے بنی ہوئی عمارت بھی تو محض ایک رشتہ ہو گی ع خشتِ اول چوں نہد معمار کج۔ تاثریا می رود دیوار کج! مگر یہ کجی کوئی منفی شے نہیں تھی۔ یہ تو ایک ایسی ساخت تھی جس کا ادراک بیسویں صدی کے طلوع ہونے پر ہوا۔

تو:

یار! بات کچھ واضح نہیں ہو رہی۔ کیا تم یہ کہنا چاہتے ہو کہ ساخت کے بارے میں بیسویں صدی کا نظریہ انیسویں صدی کے نظریے سے مختلف تھا؟

میں:

ہاں! میں یہی کہہ رہا ہوں انیسویں صدی تک "مرکز آشنا ساخت" کا تصور رائج تھا جو فلسفہ میں، مذہب میں، سائنس میں، ہر جگہ تمھیں نظر آ سکتا ہے۔ مثلاً فلسفہ میں COGITO یا LOGOS کا نظریہ رائج تھا جو اصلاً ایک فعال مرکز ہی کا نظریہ تھا۔ مذہب میں "حقیقتِ عظمیٰ" کو مرکز قرار دیا گیا تھا گو بطور خالق وہ اس مرکز سے ماورا بھی تھی۔ طبعیات میں زبان اور مکان کو مطلق یعنی ABSOLUTE قرار دیا گیا تھا۔ پوری کائنات کششِ ثقل میں جکڑی ہوئی ایک گھڑی کی سی کارکردگی کی طرح قابل پیشین گوئی تھی۔ بیسویں صدی کی طبعیات نے اس مرکز آشنا سٹرکچر کو مسترد کر کے ایک نیا سٹرکچر پیش کر دیا جو اصلاً ایک "جال" تھا جس کا کوئی مرکزہ نہیں تھا۔ جس کے ہر خانے میں تمام خانے موجود تھے۔

تُو:

جیسے جزو میں کُل!

میں:

ہاں! جیسے جزو میں کُل مگر فی الحال اسے صوفیانہ زاویے سے نہ دیکھو فقط ایک جال کے طور پر دیکھو۔ یہ لو کاغذ۔ قلم تو تمھارے پاس ہو گا؟

تو:

اپنا قلم کیوں نہیں دیتے؟

میں:

میں قلم کے معاملے میں کسی پر اعتبار نہیں کرتا کیا خبر۔۔۔۔۔

تو:

چھوڑ دو بھی! کبھی اعتبار کر بھی لیا کرو۔ اچھا لاؤ اپنا قلم!

میں:

دیکھو! اب اس کاغذ پر ایک دائرہ کھینچو۔ کھینچ لیا؟ اب اس دائرے کے اندر عمودی اور افقی لکیریں کھینچ کر ایک جال سا بنا دو۔ ہاں، بس ٹھیک ہے! لو اب دیکھو یہ دائرہ ایک ایسی ساخت بن گیا ہے جس کا کوئی مرکزہ نہیں ہے۔ اس کا ہر نقطہ ہی مرکزہ ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس ساخت کے اندر خانے سے بن گئے ہیں۔ اب ان میں سے کسی ایک خانے پر غور کرو۔ دیکھو کہ خانہ چار خطوط سے مل کر بنا ہے۔ مگر ان میں کوئی ایک خط بھی اس خانے کا اپنا نہیں ہے۔ اس کے چاروں خطوط ارد گرد کے چاروں خانوں سے مستعار ہیں۔ اسی طرح ارد گرد کے ہر خانے کے خطوط بھی اس کے اپنے نہیں ہیں بلکہ دیگر خانوں سے مستعار ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ دائرے کے اندر کا کوئی خانہ بھی موجود بالذات نہیں ہے۔ فقط ساتھ والے خانوں سے اپنے رشتے کی بنا پر ایک "وجود" رکھتا ہے۔ اب اگر تم اس بات کا اطلاق پوری کائنات پر کرو تو تمھیں محسوس ہو گا کہ کائنات کا بھی کوئی ایک مرکزہ نہیں ہے۔ وہ تمام تر ایک ایسی ساخت ہے جو "جال" سے مشابہ ہے۔ اور اسی اعتبار سے اس کا ہر جزو اپنے اندر پوری کائنات کو چھپائے ہوئے ہے۔ زبان کی ساخت کے معاملے میں یہی سوشیور کا موقف تھا کہ وہ رشتوں کا ایک جال ہے جو نوعیت کے اعتبار سے یک زمانی یعنی SYNCRONIC ہے۔ مگر سوشیور نے زبان کے بارے میں کچھ

میں: اور باتیں بھی کہیں۔

تُو:

مثلاً؟

میں:

مثلاً اس نے زبان کو گفتار یعنی PAROLE اور زبان یعنی LANGUE میں تقسیم کر دیا۔ کہا کہ گفتار ایک مسلسل تبدیلی کی زد پر ہے۔ وہ ہر لمحہ نئے نئے جملوں میں ڈھل کر سامنے آ رہی ہے۔ جس طرح کروڑوں اربوں انسانوں میں سے کوئی بھی مکمل طور پر کسی دوسرے سے مشابہ نہیں ہے۔ اسی طرح کوئی ایک جملہ بھی دوسرے کسی جملے کی فوٹو کاپی نہیں ہے۔ چند ہی الفاظ کی مدد سے انگنت جملے بنائے جا سکتے ہیں۔ مگر الفاظ کی اس تمام تر بازیگری، اس سارے رقص کے عقب میں زبان (LANGUE) بطور ایک سسٹم ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔ جس طرح شطرنج کھیلتے ہوئے ہر بازی بلکہ ہر چال تمھیں دوسری بازیوں اور چالوں سے مختلف نظر آتی ہے مگر یہ ساری چالیں اور بازیاں شطرنج کے قانون، اس کی گرائمر کے مطابق ہوتی ہیں بالکل اسی طرح زبان کے لاتعداد جملوں کے پیچھے زبان کا سسٹم کارفرما ہوتا ہے جس کے مطابق جملے بنتے چلے جاتے ہیں۔ غور کرو کہ جہاں سوشیور نے زبان کو رشتوں کا ایک جال کہا جو ایک افقی زاویہ تھا وہاں اس نے باہر اور اندر کے رشتے کو بھی دریافت کیا جو مزاجاً عمودی تھا۔ صوفیانہ تصورات میں ان دونوں رشتوں کا ذکر ملتا ہے۔

تو:

تمھارا اشارہ ظاہر اور باطن کے رشتے کی طرف ہو گا جو تصوّف کو بہت عزیز ہے۔

میں:

ویدانت اور تصوف نے کہا ہے کہ چکنی مٹی سے ہزاروں لاکھوں صورتیں بنا لو مگر ان صورتوں کے عقب میں تمھیں چکنی مٹی ہی دکھائی دے گی۔ سمندر کی سطح کو دیکھو جہاں لاکھوں کروڑوں لہریں دکھائی دیتی ہیں لیکن ان کے نیچے فقط پانی کا وجود ہے۔ بقول سوشیور زبان کا بھی یہی معاملہ ہے کہ جملوں کے سارے تنوع کے پیچھے زبان کے سسٹم کی یکتائی موجود ہے۔

تُو:

اور کیا فرمایا تھا تمھارے اس سوشیور نے؟

میں:

ایک اور دلچسپ بات اس نے یہ کہی کہ ہم چیزوں کے جو نام رکھتے ہیں وہ بھی ایک طرح کا بلا جواز یعنی ARBITRARY عمل ہے۔ مثلاً تمھارا کوئی بھی نام رکھا جا سکتا تھا۔ نام کی تبدیلی سے تم تبدیل تو نہیں ہو جاؤ گے۔ سوشیور نے ان ناموں کو لسانی نشان یا LINGUISTIC SIGNS کہہ کر پکارا اور کہا کہ ہر لسانی نشان دو عناصر سے مرتب ہوتا ہے۔ ایک دال یعنی SIGNIFIER اور دوسرا مدلول یعنی SIGNIFIED! مثلاً جب میں کہتا ہوں۔ "کتاب" تو کتاب کا لفظ "دال" ہے اور کتاب کا وہ تصور جس کی طرف اشارہ کیا گیا "مدلول" ہے دونوں کے ملاپ کا نام "لسانی نشان" ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ لفظ کتاب سے کتاب کے تصور کو کس نے منسلک کیا تھا؟ ظاہر ہے کہ ہمیں نے مل جل کر ایسا کیا اور اسی لیے اس کا مفہوم ہماری گرفت میں آتا ہے ورنہ کتاب کے تصور کے لیے اگر مختلف لوگ مختلف الفاظ استعمال کریں تو بات کسی کی سمجھ میں ہی نہ آئے۔ مگر سوشیور کہتا ہے کہ لسانی نشان کو ہم اس کی خصوصیات کی بنا پر نہیں بلکہ اس فرق کی بنا پر پہچانتے ہیں جو اس کے اور دوسرے نشانات کے مابین موجود ہوتا ہے۔ لہذا پورا لسانی نظام "فرق" کی بنیاد ہی پر قائم ہے۔ ویسے انسانی دماغ کا وظیفۂ حیات بھی تو یہی ہے کہ وہ ایک کو دو میں تقسیم کر کے ان کے فرق کو ظاہر کرتا ہے اور یوں انہیں پہچاننے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اسے BINARY OPPOSITES کا نظریہ کہا گیا ہے۔

تو:

اور زبان دماغ کے ماڈل پر تیار ہوئی ہے لہذا وہ اس کی تقلید کرتی ہے۔ ہے نا؟

میں:

یقیناً ایسا ہی ہے مگر تم دیکھو کہ جب ہم آپس میں باتیں کرتے ہیں تو گویا گفتگو کی ایک زنجیر سی چلنے لگتی ہے بالکل جیسے ایرپورٹ پر مسافروں کا سامان لانے والی خود کار آہنی پٹی ہمہ وقت چل رہی ہوتی ہے۔ جب میں تم سے بات کرتا ہوں تو ترسیل کا عمل بھی اسی طرح کی ایک زنجیر سی بن کر متحرک ہو جاتا ہے۔ اب میں کیا کرتا ہوں؟ میں یہ کرتا ہوں کہ ایک تو اس زنجیر پر الفاظ رکھ کر اسے افقی طور پر گویا بھر دیتا ہوں یعنی جملہ بناتا ہوں۔ یہ تو

syntagmatic انداز ہوا دوسرے میں لفظوں کے گودام سے وہی الفاظ چنتا ہوں جو میرے مفہوم کو پوری طرح ادا کر سکیں۔ یہ PARADIGMATIC انداز ہے مثلاً اگر تم کسی ریستوران میں کھانا کھانے کے لیے جاؤ۔۔۔۔

تو:

یار! کیوں نہ آج کسی اچھے سے چینی ریستوران میں کھانا کھائیں۔ گھر کا کھانا کھاتے کھاتے تو میں تنگ آگیا ہوں۔

میں:

وہ تو خیر دیکھا جائے گا۔ فی الحال تم فرض کرو کہ کسی ریستوران میں بیٹھے ہو اور ویٹر تمھارے سامنے مینیو لا کر رکھ دیتا ہے۔

تو:

رکھ دیا پھر

میں:

اب دیکھو کہ اس میں کھانوں کی فہرست دو طرح سے لکھی ہوئی ہے۔ عمودی اور افقی! فرض کرو عمودی فہرست میں سوپ، روسٹ، چاول، میٹھا۔ اسی ترتیب سے لکھے ہوئے ہیں۔ تمھیں یہ سب کچھ کھانا ہو گا۔

تو:

صرف مجھے کیوں؟ تم بھی تو کھاؤ گے۔

میں:

اچھا بھئی میں بھی کھالوں گا مگر تم میری بات تو سنو

تو:

کہو، میں سن رہا ہوں۔

میں:

عمودی فہرست کے تمام مراحل سے تمھیں بہر حال گزرنا ہو گا۔ یہ ایک ایسی فہرست ہے جس میں مختلف کھانے ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ایک زنجیر سی بناتے ہیں بالکل جیسے جملہ لفظوں کی ایک زنجیر سی بناتا ہے۔ دوسری فہرست "انتخاب" کی بنیاد پر قائم ہے۔ وہ یوں کہ مینیو کے ہر کھانے کے سامنے اس کی اقسام درج ہیں جن میں سے تمھیں محض

ایک کا انتخاب کرنا ہے مثلاً سوپ کے سلسلے میں چکن سوپ، ویجی ٹیبل سوپ، کارن سوپ وغیرہ میں سے کسی ایک سوپ کا انتخاب جو تمھیں اچھا لگے۔ گفتگو کرنا اور کھانے پر ہاتھ صاف کرنا، یہ دونوں ایک ہی وضع کے اعمال ہیں۔ دونوں میں تم ارتباط COMBINATION اور انتخاب SELECTION کے عمل سے گزرتے ہیں۔ دونوں میں ظاہر کے پیچھے اس کا باطن موجود ہوتا ہے مثلاً گفتگو کے عقب میں زبان کی گرائمر اور کھانے کے پیچھے کھانے کی کوڈ (CODE) ! اصولاً تم ہمیشہ سوپ سے کھانے کا آغاز کروگے اور میٹھے پر اس کا خاتمہ ہوگا۔ کبھی ایسا نہیں ہوگا کہ تم سویٹ ڈش پہلے طلب کرو اور سوپ آخر میں! ایسا کروگے تو ویٹر کا مارے ہنسی کے بُرا حال ہو جائے گا۔ کیونکہ یہ کھانے کی روایت یا CONVENTION کی خلاف ورزی ہوگی۔ ہمارے گاؤں میں ایک بزرگ ہیں جو فرمایا کرتے ہیں کہ ہم لوگ رسوم و روایات کے اسیر ہو کر رہ گئے ہیں۔ ایک دن گاؤں میں ولیمے کی ایک دعوت میں اس بزرگ نے روایت شکنی کا مظاہرہ بھی کر دیا۔ انہوں نے یہ کیا کہ پہلے فرنی میں سالن انڈیلا، پھر اس پر پلاؤ کی ایک تہ جمائی، اس کے بعد اس پر پانی کے گلاس سے خوب چھڑکاؤ کیا۔ اور اس کا ملغوبہ سا بنا کر چمچے سے کھانے لگے۔ لوگ حیران کہ یہ کیا ہو رہا ہے۔ ایک نوجوان نے آگے آکر کہا بزرگو! یہ کیا کر رہے ہو۔ دماغ تو ٹھیک ہے نا؟ اور "بزرگو" نے مسکرا کر کہا۔ تمھارے پیٹ میں جاکر تو ان چیزوں کا اسی طرح ملغوبہ بن جانا ہے۔ میں نے اگر پہلے ہی ان کا ملغوبہ بنالیا تو کیا بُرا کیا۔ کون سی قیامت ٹوٹ پڑی ! مگر قیامت واقعتاً ٹوٹ پڑی تھی کیونکہ بزرگوار نے CONVENTION کو توڑ دیا تھا۔ ہمارا اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا، پہننا حتیٰ کہ گفتگو کرنا بلکہ سوچنا تک CONVENTIONS کے تابع ہے۔ رہا یہ مسئلہ کہ یہ کس طرح وجود میں آئی ہیں تو ظاہر ہے کہ کسی گول میز کانفرنس میں تو انہیں وضع نہیں کیا گیا یہ تو معاشرتی عمل سے اسی طرح پیدا ہوئی ہیں جیسے لوک گیت بلکہ جس طرح زبان کا نظام پیدا ہوا ہے۔

تو:

تمھاری ان باتوں سے میں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ بیسویں صدی میں "مرکز" کا وہ تصور باقی نہ رہا جو اس سے پہلے کی صدیوں میں موجود تھا۔ اس کے بجائے "متنوں" کا تصور وجود میں آ گیا ہے۔ ٹھیک ہے نا؟ ۔۔۔۔ دوسری بات تم نے یہ کہی ہے کہ بیسویں صدی میں یک زمانی تصور کو فروغ ملا جب کہ انیسویں صدی میں دو زمانی تصور مقبول تھا گویا وقت کے

مسلسل بہاو کے بجائے وقت کی موجودگی کو اہمیت مل گئی کیا میں نے ٹھیک سمجھا ہے؟

میں :

بہت خوب ! میں اس لفظ "موجودگی" ہی کی تلاش میں تھا۔ بالکل ٹھیک کہا تم نے ۔ یہ دونوں باتیں۔ ۔ مرکز گریزی اور موجودگی، بیسویں صدی کی فکر میں نمایاں ہیں۔ فرائیڈ اور درکھیم نے بھی اپنے اپنے میدان میں یہی موقف اختیار کیا ہے۔ مثلاً درکھیم نے کہا ہے کہ سوسائٹی محض افراد کے اجتماع کا نام نہیں ہے جس میں فرد، اشیا اور اعمال کے درمیان رہ رہا ہوتا ہے سوسائٹی دراصل ایک اجتماعی سسٹم کا نام ہے یہ ایک ایسا نظام ہے جو CONVENTIONS سے عبارت ہے۔ لہذا کسی شخص کے اعمال کو سمجھنے کے لیے اس اجتماعی معاشرتی نظام کو سمجھنا ہوگا جو ان اعمال کو ممکن بناتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی بھی زمانے میں معاشرتی سطح پر افراد کی ساری سرگرمیاں دراصل اس معاشرتی نظام کے تابع ہوتی ہیں جو ان کے عقب میں کارفرما ہوتا ہے۔ وہی شطرنج والا قصہ !

تو :

کیا یہی کچھ فرائیڈ نے بھی کہا؟

میں :

فرائیڈ نے کہا کہ فرد کے اعمال کی تشخیص ہونی چاہیے ۔ فرائیڈ ماہر نفسیات تھا۔ لہذا فرد کے اعمال سے اس کی مراد فرد کے نفسیاتی عوارض تھے۔ وہ یہ کہہ رہا تھا کہ فرد کی شعوری سطح کے پیچھے ایک ایسا منطقہ بھی ہے۔ جو لاشعوری حد بندیوں کے تابع ہے۔ یہ ایک طرح کا سوشل نظام ہے جو ضبط و امتناع سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں فرد کے تحت الشعور میں سوسائٹی موجود ہے جو ایسے معاشرتی قوانین اور آداب کا گہوارہ ہے جو خواہش کو پابہ زنجیر رکھتے ہیں۔ جب کوئی فرد اپنے غیر سماجی رویے سے ان قوانین کی خلاف ورزی کرتا ہے یا خلاف ورزی کی خواہش کرتا ہے تو اندر سے اس پر چابکوں کی بارش شروع ہو جاتی ہے اور وہ نفسیاتی عارضے میں مبتلا ہو جاتا ہے بعد ازاں یونگ نے کہا کہ شخص لاشعور کے پیچھے اجتماعی لاشعور ہے جو آرکی ٹائپس (ARCHETYPES) سے عبارت ہے اور یہ آرکی ٹائپ نسلی تجربات کی وہ گہری لکیریں ہیں جن میں انسان کا سارا ثقافتی خزانہ محفوظ پڑا ہے۔ درکھیم اور فرائیڈ ان دونوں کے مقابلے میں سوشیور کہتا ہے کہ زبان کی گرائمر گفتار کے سارے تنوع کے پیچھے موجود ہوتی ہے۔ اب تم دیکھو کہ کس طرح کی

تصویر ابھرنے لگی ہے۔ درکھیم کہتا ہے کہ فرد کے اعمال کے عقب میں ایک معاشرتی سسٹم کارفرما ہے۔ فرائیڈ کہتا ہے کہ فرد کے شعور کے پیچھے اس کا لاشعور ہے جو معاشرتی بندشوں کا گہوارہ ہے۔ سوشیور نے کہا کہ گفتگو کے تمام تر تنوع کے عقب میں زبان کا سسٹم موجود ہے۔ مگر غور کرو کیا یہ دونوں سطحیں جن کا درکھیم، فرائیڈ اور سوشیور نے ذکر کیا، واقعی دو مختلف حقیقتیں ہیں؟ ہرگز نہیں! عقبی حقیقت ظاہر حقیقت کی خالق یا مرکزہ نہیں ہے بلکہ ظاہر حقیقت کے اندر عقبی حقیقت اسی طرح رواں دواں ہے جیسے شطرنج کی بازی کے اندر شطرنج کا قانون کارفرما ہوتا ہے۔

تو:

وہی صوفیانہ مسلک؟

میں:

جی برادر! وہی صوفیانہ مسلک! جزو کے اندر کُل کی موجودگی! اب اگر تم بیسویں صدی کی ادبیات کی جانب آؤ تو یہی رویہ تمھیں وہاں بھی دکھائی دے گا۔

تو:

اس پر بھی کچھ روشنی ڈالو۔ یار لطف آنے لگا ہے۔

میں:

شکر ہے برف کچھ تو پگھلی ہے۔

تو:

برف کا تو اب نام و نشان تک نہیں رہا بھائی! میرا اندر تو اب کھَول رہا ہے!

میں:

مبارکباد! یہ اندر کی آگ ہی تو سب کچھ ہے۔ بہر حال جس نکتے کی طرف آرہا تھا وہ یہ ہے کہ انیسویں صدی کا رویہ "تاریخی" تھا اور جب رویہ تاریخی ہو تو ہر مظہر کی ابتدار کا، اس کے پیچ و خم کا، اس کی موت یا حیات نو کا تصور ابھر آتا ہے۔ مارکیست، تاریخ کے اسی عمل کی موید ہے۔ لہٰذا ہم مارکسی نظام کو انیسویں صدی کے تاریخی رویے کی توسیع قرار دے سکتے ہیں۔ تاریخی رویے کے مقابلے میں بے زمانی کا تصور ہے جو بیسویں صدی میں پروان چڑھا۔ ادبی تنقید میں بھی تاریخی رویے سے بے زمانی کے رویے کی طرف پیش قدمی صاف نظر آتی ہے۔ مثلاً انیسویں صدی کے ربع آخر میں "مصنف" کو اہمیت ملی اور اس حوالے سے ادب کی پرکھ کے لیے مصنف، اس کی سوانح نیز اس کے سارے تاریخی تناظر کو تنقید کا موضوع بنایا گیا۔ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی اس تاریخی رویے کی نفی کا آغاز ہو گیا۔ اس کا اولین مظاہرہ اس تحریک میں ہوا جسے روسی ہیئت پسندی یا RUSSIAN FORMALISM کا نام ملا اور جس نے ۱۹۱۵ کے لگ بھگ روس میں جنم لیا۔ روس میں؟ ذرا خیال کرو کہ ایک ایسے معاشرے میں جو مارکسی فلسفے کے تابع ہونے والا تھا یعنی جس کے نزدیک تاریخی عمل کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی، ایک ایسی ادبی تحریک کا آغاز ہوا جو تاریخی عمل کی تکذیب کر رہی تھی۔ سرخ روس اسے کیونکر برداشت کر سکتا تھا۔ چنانچہ ۱۹۳۰ کے لگ بھگ اسے سختی سے دبا دیا گیا۔

تو:

یہ تم تاریخی عمل کا بار بار ذکر کر رہے ہو۔ تاریخ کے دھارے میں تو ہم سب ہمہ وقت بہہ رہے ہیں۔ کوئی شخص یا تحریک تاریخی عمل سے کیسے انکار کر سکتی ہے؟

میں:

بات یہ ہے کہ تاریخ کا تصور بلکہ اسے تاریخیت یا HISTORICISM کہو تو بہتر ہے، قدیم جنگل کی سوسائٹیوں میں سرے سے موجود ہی نہیں تھا۔ یہ قبائلی سوسائٹیاں "بے زمانی" کی حالت میں محض ایک نقطے پر ٹھہری ہوئی تھیں۔ اگر کوئی واقعہ ان کی بے زمانی کی نیند میں مخل ہوتا تو وہ اسے بعض رسوم ادا کر کے مٹا دیتی تھیں۔ چونکہ یکے بعد دیگرے واقعات کا رونما ہونا ہی تاریخ کی روانی کا ضامن ہے اس لیے جس سوسائٹی میں واقعات کی یادداشت ہی نہ ہو یا اس نے شعوری طور پر یادداشت کا خانہ خالی رکھا ہو، ایسی

سوسائٹی میں تاریخ جنم لے ہی نہیں سکتی۔ لہذا ہم معاشرے کی دو اقسام کی نشان دہی بآسانی کر سکتے ہیں یعنی وہ قدیم معاشرے جو تاریخ کے عمل سے ناآشنا تھے اور وہ جدید معاشرے جو تاریخ کے عمل کے تابع ہیں، جو زماں کے اندر رہتے ہیں۔ ان زمانی معاشروں میں زماں ایک سیدھی لکیر میں چلتا ہے۔ چنانچہ تم دیکھو کہ بیسویں صدی کے آغاز میں تاریخ کے جو تین نظریے یکے بعد دیگرے سامنے آئے یعنی شپنگلر، سوروکن اور ٹائن بی کے نظریے۔ ان تینوں نے تاریخیت کی کارکردگی ہی کو اپنا موضوع بنایا۔ شپنگلر نے تہذیب کو درخت سے تشبیہ دی۔ کہا کہ وہ درخت ہی کی طرح بیج سے پودا بنتی، برگ و بار لاتی اور پھر ختم ہو جاتی ہے۔ ٹائن بی نے کہا کہ ہوتا تو ایسے ہی ہے مگر اس کو بذریعہ مذہب ختم ہونے سے بچایا بھی جا سکتا ہے۔ سوروکن نے کہا کہ سوسائٹیاں دو طرح کی ہیں۔ ایک BEING کی سوسائٹیاں، دوسری BECOMING کی! سارا تاریخی عمل ان دونوں کے تصادم، انضمام اور پھر نئی صورتوں میں ڈھلنے کی داستان ہے۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں "تاریخیت" کا احساس بہت قوی تھا۔ معاشرہ ایک ایسے کارواں کی طرح نظر آتا تھا جو ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف رواں دواں ہو۔ ادب پر اس کا اثر یوں مرتسم ہوا کہ ادبی تخلیق کے تاریخی پس منظر کو اہمیت مل گئی اور مصنف کی سوانح اور اس کے تاریخی تناظر کو ایک بنیادی عنصر قرار دے دیا گیا۔ روسی فارمل ازم کی تحریک اور اس کے بعد نئی تنقید کی تحریک نے تاریخ کے اس عمل کی نفی کی اور اس کے نتیجے میں مصنف کی بالادستی سے بھی منحرف ہو گئی۔

تو:

اب بات واضح ہوئی کہ روس والوں نے روسی فارمل ازم کی تحریک کو کیوں دبا دیا؟ بہت اچھا کیا!

میں:

خاک اچھا کیا! دبا دینے سے کوئی خیال یا تحریک کبھی مر سکی ہے؟ سو یہ بھی ختم نہ ہوئی، اس نے نقل مکانی کر لی اور پھر یوں ہوا کہ چیکو سلوواکیا میں پراگ سکول قائم ہو گیا جس کی روح رواں رومان جیکب سن ROMAN JAKOBSON تھا۔ روسی فارمل ازم کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ ادبی تخلیق اپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے جو خود کار اور خود کفیل ہے۔ ادبی نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ اس لسانی وجود کی میکانکیت کا جائزہ لے۔ عام تحریر اور

ادبی تحریر کا فرق اس بات میں نہیں کہ دونوں کا مواد مختلف ہے بلکہ اس بات میں ہے کہ دونوں کا انداز پیشکش مختلف ہے۔ عام تحریر کو نا مانوس یا DEFAMILIARIZE کرنے کے عمل ہی سے ادبی تحریر وجود میں آتی ہے۔ روسی فارمل ازم والوں نے اس عمل کو ASTRANENIE کا نام دیا۔ ان لوگوں کو ہیئت پسند اس لیے کہا گیا کہ انہوں نے مواد کے بجائے ہیئت پر توجہ کی مگر "نئی تنقید" والوں کے نقطہ نظر سے ان کا ہیئت کا نظریہ یوں مختلف تھا کہ انہوں نے فارم کی لسانی میکانکیت پر زیادہ توجہ دی انہوں کہا کہ فارم یا ہیئت ادبی تخلیق کا بیرونی چھلکا نہیں ہے بلکہ وہ حرکی اصول ہے جس کے تحت ادبی تخلیق کے پرزے باہم مل کر اکائی بناتے ہیں۔ مزید یہ کہ تخلیق میں استعمال ہونے والے الفاظ کا کام کسی پیغام یا خیال کی ترسیل نہیں ہے۔ ان کا کام اپنے سٹرکچر کو، اپنے لسانی وجود کو منکشف کرنا ہے ادب بجائے خود ایک قسم کی زبان ہے یعنی ایک خود کار، خود کفیل اور خود مختار "ساخت" ہے۔ بعد ازاں روماں جیکب سن کی مساعی سے روسی فارمل ازم کے خدوخال مزید نمایاں ہوئے۔ بس یوں سمجھو کہ روسی فارمل ازم کی یہ تحریک ایک طرف تو "نئی تنقید" کے نقطۂ نظر سے ہم آہنگ تھی اور دوسری طرف یہ ساختیاتی تنقید کے لیے سنگ بنیاد ثابت ہوئی۔

تو:

آجکل ساختیات پر اخبارات اور رسائل میں مضامین آرہے ہیں۔ میں نے بھی انہیں پڑھنے کی کوشش کی ہے لیکن سچ پوچھو تو کچھ پلے نہیں پڑا۔ یوں لگتا ہے جیسے یہ سب پروفیسروں کے ڈھکوسلے ہیں۔ تم ہی بتاؤ یہ ساختیات کیا چیز ہے؟ مگر نہیں! ذرا رکو! ابھی تم نے "نئی تنقید" کا ذکر کیا۔ پہلے یہ بتاؤ کہ "نئی تنقید" کیا چیز ہے؟ کیا ہر زمانے کی تنقید کو تم نئی تنقید نہیں کہو گے؟

میں:

نہیں برادر! ہر گزرتے زمانے کی تنقید کو تم ماڈرن تنقید تو کہہ سکتے ہو مگر نئی تنقید نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نئی تنقید کی ترکیب اس تحریک سے وابستہ ہو چکی ہے جو بیسویں صدی کے نصف اول کے دوران انگلستان اور امریکہ میں پروان چڑھی۔ انگلستان میں ایلیٹ رچرڈز، ایمپسن اور لیوس اور امریکہ میں جان کرو رین سم، ایلن ٹیٹ، کنیتھ برو کس وغیرہ اس سے وابستہ تھے اس تنقید کا لب لباب یہ تھا کہ ادبی تخلیق کا امتیازی وصف اس کا خود

کفیل اور خود کار ہونا ہے۔ ہر تخلیق ایک انوکھی شے، ایک منضبط ساخت ہے۔ تخلیق کو کسی تاریخی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی ضرورت نہیں ہے روسی فارمل ازم والوں نے ادبی تخلیق کے لسانی سٹرکچر اور میکانکیت کو اہمیت دی تھی مگر نئی تنقید نے تخلیق کی پیچیدہ بنت کاری میں مضمر معانی کی موجودگی کا احساس دلایا اور قاری کی کارکردگی کا ذکر کیا۔ قاری اور تخلیق کا وہی رشتہ متصور ہوا جو موسیقار کا آلات موسیقی کے ساتھ ہوتا ہے۔ وہ جب انہیں بجاتا ہے تو ان میں سے نغمات پھوٹ بہتے ہیں اسی طرح قاری اپنی CLOSE- READING کی مدد سے تخلیق کی پیچیدہ بنت سے معانی کے پھوٹ نکلنے کا منظر دکھاتا ہے۔ روسی فارمل ازم والوں نے تو تخلیق کی بنت کاری کو لفظ کی کارکردگی تک محدود کر کے وزن، صوتی پیٹرن، تال یا تبادلہ یعنی ANAGRAM یا پھر تخلیق کے مرکز گریز اور مائل بہ مرکز عناصر سے عبارت لسانی وجود کی بات کی تھی جب کہ "نئی تنقید" نے تخلیق کی بنت میں رعایت لفظی، تناؤ، قول محال اور ابہام کے دھاگوں کا احساس دلایا اور کہا کہ ان کی آویزش اور ٹکراؤ ہی سے تخلیق کے معانی وجود میں آتے ہیں۔ تخلیق میں موجود معنیٰ یا پیغام کسی مصنف یا خالق کا نہیں ہوتا بلکہ خود تصنیف کا ہوتا ہے۔ یہ طویل کہانی ہے بس یہ سمجھ لو کہ نئی تنقید نے ایک ایسی "داخلی اکائی" کو نشان زد کیا جو کثیر المعنیاتی تھی۔

تو:

یہ کیوں نہیں کہتے کہ تصنیف سے "نئی تنقید" والوں نے معانی کچھ یوں نکالے جیسے گوالے گائے کے تھنوں سے دودھ نکالتے ہیں؟

میں:

لگتا ہے گوالوں کے کاروبار میں تمھیں خاصی دلچسپی ہے۔ مگر خیر بات تمھاری غلط نہیں ہے۔ کچھ ایسی ہی بات ایک دفعہ ایلیٹ ELIOT نے ایمپسن EMPSON کی تنقید کے بارے میں کہی تھی کہ یہ لیموں نچوڑ تنقید ہے۔ لگتا ہے ایلٹ بھی کسی بینک میں نہیں بلکہ کسی جوس فیکٹری میں ملازم تھا۔ ویسے عام رویہ کا ذکر ہو تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح کسی زمانے میں تاریخی سوانحی تنقید پر "مصنف بغیر تصنیف" کی پھبتی کسی گئی تھی۔ اسی طرح اب نئی تنقید پر "تصنیف بغیر مصنف" کا آوازہ کسا گیا۔ تم چاہو تو ان پر "ڈرائیور بغیر کار" اور "کار بغیر ڈرائیور" کی پھبتیاں بھی کس سکتے ہو۔

تو:

اچھا! یہ بتاؤ کیا تمھیں نئی تنقید ویسی ہی نہیں لگتی جیسی ہمارے ہاں حلقہ ارباب ذوق میں ہوتی رہی ہے؟

میں:

بالکل! مگر شروع شروع میں جب میراجی زندہ تھے تو تخلیق کا تجزیاتی مطالعہ نکتہ آفرینی کا عمل نظر آتا تھا۔ میراجی بالعموم نظم سے اس کے خالق کو الگ کر دیتے تھے جس کا مطلب یہ تھا کہ وہ تخلیق کے اندر کی "بے زماں موجودگی" کو اہمیت دیتے تھے۔ مگر بعد ازاں نکتہ آفرینی کے عمل نے ہیئت میں سے خرگوش برآمد کرنے کا روپ دھار لیا۔ بلکہ نقاد حضرت برآمد کے بجائے درآمد میں زیادہ دلچسپی لینے لگے۔ مراد یہ کہ تخلیق کے اندر کے مواد کو منکشف کرنے کے بجائے اپنے مطالعہ کے اثمار کو حتیٰ کہ آخر آخر میں اپنے نظریاتی جھکاو پھر اپنے تعصبات کو بھی تخلیق میں سمونے لگے۔ چنانچہ تصنیف تو ایک طرف رکھ دی گئی اور نقاد کا آزاد تلازمہ خیال، مختلف ذرائع سے حاصل کردہ کچا پکا علم اور دیگر اخباری معلومات تخلیق میں ڈال کر اسے زور زور سے ہلایا گیا بالکل جیسے گڑوی میں جامن ڈال کر خوب ہلاتے ہیں تاکہ وہ خستہ ہو جائیں۔ ایک اور بات یہ ہوئی کہ حلقہ ارباب ذوق کا نقاد تنقید کرنے کے بجائے تقریر کرنے پر زیادہ توجہ صرف کرنے لگا۔ چنانچہ دیکھ لو کہ پچھلی نصف صدی کے دوران حلقے نے نقاد کم اور مقرر زیادہ پیدا کیے۔ یوں بھی مجلسی تنقید کا یہ ایک بہت بڑا نقص ہے کہ اس میں معروضی تجزیاتی مطالعہ کے بجائے بالعموم شخصی آمرانہ اظہار رائے کو زیادہ فروغ ملتا ہے۔ اس میں نقاد ایک ایسے آمر کی طرح دکھائی دیتا ہے جو اپنی رائے پورے حلقہ پر مسلط کرنا چاہتا ہے سو جب تنقیدی مجلس میں ایک سے زیادہ تلواریں چمکنے لگیں اور نیام صرف ایک ہو تو بات گریبانوں تک جا پہنچتی ہے۔ اور تنقیدی مجلس مچھلی مارکیٹ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کی مجالس میں ایسے کئی معرکے ہو چکے ہیں۔

تو:

تمھاری اس طویل گفتگو سے میرے پلے فقط یہ پڑا ہے کہ روسی فارمل ازم والے اور نئی تنقید والے یہ دونوں تخلیق پر تجزیاتی عمل کو آزماتے تھے۔ پھر ان پر غور کرتے تھے۔ اگر فرق تھا تو بس یہ کہ روسی فارمل ازم والے تخلیق کے اجزا کو ان کی میکانکی ساخت کے

حوالے سے پرکھتے تھے اور یہ دیکھنے کی کوشش کرتے تھے کہ تخلیق کن ٹھوس عناصر کا انوکھا مرکب ہے جب کہ نئی تنقید والے تخلیق کے اجزائے ترکیبی پر اس زاویے سے غور کرتے تھے کہ ان کی آویزش یا ملاپ سے کیسے کیسے معانی پھوٹ رہے ہیں۔ کیا میں نے صحیح سمجھا ہے؟

میں:

خدا کا شکر ہے کہ تم نالائق شاگرد نہیں ہو۔ اگر کالج کے ایام میں بھی اسی ذہانت کا مظاہرہ کرتے تو آج ایکسپورٹ امپورٹ کے دفتر میں عمر عزیز گنوانہ رہے ہوتے۔

تو:

ہاں یار! مجھے تو آج اپنے دفتر کے لیے ایک رپورٹ تیار کرنا تھی اور تم نے مجھے ان کم بخت روسی ہیئت پسندوں اور نئی تنقید والوں کے حوالے کر دیا تاکہ وہ میری بوٹی بوٹی کر دیں۔

میں:

یہ تم نے ٹھیک کہا۔ واقعی یہ لوگ تخلیق کی بوٹی بوٹی کر دیتے تھے۔ پیشے کے قصاب تھے نا!

ناموجود کے بھاری در پر!

آنکھیں کورا اور چہرہ شل
ہونٹوں کے دروازے بند
پیشانی، مرمر کی سل
سل پر لکھی ایک عبارت:
یہ وہ عالی شان عمارت
شہر کہ جس کے باسی
بیلیں جس کی پیاسی!

میں بیلوں کے کنبے کا اکلوتا وارث
اپنے تن کی کہنہ عمارت سے چمٹا ہوں
لانبے، پتلے، سانپوں ایسے ہاتھوں سے میں
دیواروں پر رینگ رہا ہوں
دروازوں سے لپٹ رہا ہوں
تاریکی کے بے آواز سمندر کو چھُوتا ہوں
نامعلوم کے پردوں تک بڑھ جاتا ہوں
پھر کچھ آگے
ناموجود کے بھاری در سے ٹکراتا ہوں

میں بیلوں کے کنبے کا اکلوتا وارث
آنکھوں سے محروم سراسر
لانبے، پتلے سانپوں ایسے ہاتھوں سے میں

بھاری بھر کم دروازے پر
دستک دیتے دیتے ہار گیا ہوں
کب اپنی دہلیز سے لیکن پار گیا ہوں!

ساتواں دن

میں :

آؤ برادر ! آؤ ! میں تمھارا ہی انتظار کر رہا تھا۔ دیکھو ! اپنے اس اکلوتے لاڈلے ملازم کو سمجھاؤ کہ مہمان کے ساتھ ایسا سلوک نہیں کرتے۔ معلوم ہے آج اس نے کیا کیا؟

تُو :

بہت بد تمیز ہے۔ کیا کیا اس نے؟

میں :

اس نے یہ کیا کہ ہر روز تو مجھے انگریزی اخبار دے جاتا تھا مگر آج ایک کثیر الاشاعت اردو اخبار دے گیا۔ اب جو میں اس کا پہلا ہی صفحہ پڑھتا ہوں تو۔۔۔۔۔

تو :

مجھے تو تم نے ڈرا ہی دیا۔ ملازم بے چارے کا کیا قصور؟ وہ تو تمھاری خاطر تواضع کر رہا تھا

میں :

میں نے پوچھا کہ یہ کیا اٹھا لائے ہو تو بولا بابو جی ! ہم نے سوچا آج کچھ چٹپٹی خبریں ہم بھی پڑھ لیں۔

تو :

یہ شہری ملازم بہت چالاک ہوتے ہیں۔ اس نے سوچا ہو گا مہمان بے چارہ اللہ کی گائے ہے۔ منہ سے کچھ نہیں بولے گا۔

تو :

میں کیا بولتا۔ بولنے کو رہ ہی کیا گیا تھا۔ اخبار کا پہلا ہی صفحہ پڑھا تو جانو میرے تو چودہ طبق روشن ہو گئے۔ ہجوم نے بسوں کو آگ لگا دی، بنک لوٹ لیا گیا، خاتون کی بے حرمتی ہو گئی، ایک شقی القلب شخص نے معصوم بچی کا گلا گھونٹ دیا، بے مہار ٹرک دکان کے اندر گھس گیا، لسانی جھگڑے میں سیکڑوں مارے گئے۔ گوروں کی فوج نے کالے لوگوں کے ہجوم پر گولی چلا دی۔ ایک فرقہ پرست گروہ نے دوسرے کی عبادت گاہ جلا دی۔ اخبار تمھارے سامنے پڑا ہے اٹھا کر دیکھ لو۔ پورے صفحے پر ایک بھی خیر کی خبر نہیں ہے۔

تو :

بھائی میرے ! یہ تو روز کی خبریں ہیں۔ مجھے تو ان میں کوئی انوکھی بات نظر نہیں آ رہی۔ تمھارے چودہ طبق تو ایسے ہی روشن ہو گئے۔

میں:

تم بھی ٹھیک کہتے ہو۔ لڑنا جھگڑنا، مرنا مارنا شاید انسان کی گھٹی میں پڑا ہے جانتے ہو شروع میں یہ ساری لڑائیاں نوعیت کے اعتبار سے قبیلی تھیں۔ حالت یہ تھی کہ اگر کسی قبیلے میں دوسرے کسی قبیلے کا کوئی شخص غلطی سے بھی آجاتا تو اس کو محض اس بنا پر قتل کر دیا جاتا کہ وہ قبیلاً مختلف تھا۔ پھر قبیلے گروہ بنے اور گروہ، آبادی میں بے تحاشا اضافے کے باعث یاجوج ماجوج بن گئے۔ پھر جب موسم سازگار نہ رہا اور کھانے پینے کی اشیا کی قلت ہو گئی تو انہوں نے نقل مکانی کی اور ایک طاغوتی قوت بن کر چاروں طرف پھیل گئے۔ ان کے راستے میں جو بھی آیا فنا کے گھاٹ اتر گیا۔ ہند یورپی قبائل نے یہی کچھ کیا، منگولوں نے، اسیریا والوں نے، ڈاریائی یونانیوں نے، آریاؤں اور دیگر قبیلی گروہوں نے اپنی اپنی قبیلی برتری کا مظاہرہ اسی طرح کیا۔ ابھی پچھلے دنوں ہٹلر نے قبیلی برتری کے نام پر جو کچھ کیا اس سے کون واقف نہیں ہے! امریکی تو آج بھی رنگ کی بنا پر کالوں کے ساتھ بدسلوکی کے مرتکب ہوتے ہیں۔

تو:

محض رنگ کی بنا پر کسی کو حقیر جاننا کتنا بڑا ظلم ہے!

میں:

بات محض رنگ کی نہیں ہے۔ رنگ تو قبیلی طور پر مختلف ہونے کا محض ایک نشان ہے۔ چونکہ رنگ بآسانی نظر آجاتا ہے اس لیے رنگ سے قبیلی فرق کی نشان دہی بھی عام ہے۔ انسانوں میں پہلی قبیلی آویزش رنگ ہی کی بنا پر ہوئی۔ مختلف علاقوں کے مخصوص موسمی حالات کے باعث وہاں کے لوگوں کے رنگ بھی دوسروں سے مختلف ہو گئے۔ مختلف ہو گئے تو وہ ایک دوسرے سے ڈرنے لگے۔ بعد ازاں جب وہ یاجوج ماجوج میں تبدیل ہوئے تو اجتماع کی نفسیات کے زیر اثر قبیلی تشدد کا بڑے پیمانے پر مظاہرہ کرنے لگے۔ سو دیکھ لو کہ قبیلی منافرت انسانوں کی باہمی آویزش کا پہلا روپ تھا۔

تو:

اور دوسرا روپ؟

میں:

دوسرا روپ مذہبی آویزش کی صورت میں رونما ہوا۔ قبیلی اختلاف تو رنگ اور چہرے کے

خدوخال سے ظاہر ہو جاتا ہے مگر مذہب کا کوئی رنگ یا چہرہ نہیں ہوتا۔ سو مذہب کی بنا پر بالعموم کوئی شخص دوسروں سے مختلف دکھائی نہیں دیتا۔ البتہ جب ہم اپنے نام رکھتے ہیں تو ان کی بنا پر ہم ایک دوسرے سے مختلف ہو جاتے ہیں۔ یعنی جب تک نام نہ لیا جائے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ موصوف کس مذہب سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ میں ترقی یافتہ معاشروں کے حوالے سے کہہ رہا ہوں۔ جہاں لباس اور حلیے میں مذہب کی بنا پر فرق موجود نہیں ہوتا۔ دیگر معاشروں میں لباس اور حلیے کی تبدیلی نام کی توسیع بن جاتی ہے۔ لیکن نام لباس یا حلیے کا اختلاف انسان کا اپنا پیدا کردہ ہے فطرت کا عطا کردہ نہیں ہے۔ جب کہ رنگ اور خدوخال فطرت کی عطا ہیں۔ اگلا قدم وہ ہے جب انسانوں میں تصادم ثقافتی بنیادوں پر ہونے لگتا ہے۔

تُو:

تمھارا مطلب ہے زبان کا فرق؟

میں:

زبان کا فرق بھی ہے اور اس کے علاوہ کھانے پینے کے آداب، شادی بیاہ کی رسوم، رشتوں ناطوں کا نظام، رسوم و رواج، مخصوص غذا اور موسم کی بنا پر مزاج میں یکسانیت، ۔ یہ سب باتیں ثقافتی بنیادوں ہی کے زمرے میں شامل ہیں۔ چنانچہ ایک خطے کے ثقافتی دائرے میں مختلف مذاہب اور مختلف نسلوں کے لوگ شامل ہو کر رہ سکتے ہیں بلکہ رہتے ہیں۔ "زبان" کی بنیاد پر یا ثقافتی اختلاف کے باعث جب ایک خطے کی ثقافت کسی دوسری ثقافت سے متصادم ہوتی ہے تو مذہبی یا نسلی اختلافات پس منظر میں چلے جاتے ہیں اور ثقافتی اختلافات ابھر آتے ہیں۔ مگر غور کرو کہ ثقافتی سطح کے یہ اختلافات بھی انسان کے اپنے پیدا کردہ ہیں۔ مثلاً اگر کوئی شخص کسی اور ثقافت، اس کی رسوم و رواج، لباس اور زبان کو اختیار کرنا چاہے تو وہ ایسا کر سکتا ہے اور کسی کو کانوں کان اس کی خبر نہیں ہو پاتی لیکن اگر اس کا رنگ یا نسل مختلف ہو تو وہ صاف پہچان لیا جاتا ہے۔ کیونکہ نسل چہرے کے خدوخال اور جسم کی رنگت پر مرقوم ہوتی ہے۔ اگلا قدم وہ ہے جب انسانوں کا باہمی اختلاف نسل اور مذہب اور زبان کی حدود کو عبور کر جاتا ہے۔

تو:

دنیا میں زیادہ تر جنگیں تو نسل، مذہب اور زبان کی بنیاد ہی پر لڑی گئیں۔ ان کے علاوہ اور

کیا چیز باعث نزع ہو سکتی ہے۔

میں :

نظریاتی اختلاف! بیسویں صدی میں اس کا بہت بڑا مظاہرہ دائیں اور بائیں بازو کے نظریاتی تصادم کی صورت میں ہو چکا ہے۔ نسلی فرق تو چہرے پر لکھا ہوتا ہے اور مذہبی اختلاف نام اور حلیے کے فرق میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی طرح ثقافتی اختلاف زبان اور رسوم و رواج کے فرق میں ہویدا ہے جب کہ نظریاتی اختلاف ایک ایسا زیر سطح اختلاف ہے جو زبان، مذہب اور نسل کے اختلافات کے تابع نہیں ہے۔ وہ تو قومی سطح پر طبقاتی اختلاف کی صورت میں اور بین الاقوامی سطح پر نظریاتی مملکتوں کے اختلاف کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اگلا قدم فکری اختلاف کا ہے جو مختلف زاویہ ہائے نگاہ میں، فلسفوں میں، روحانی مسالک اور تنقیدی نظریوں میں صاف نظر آتا ہے۔ اور تند و تیز مباحث پر منتج ہوتا ہے۔

تو :

یار! یہ فکری سطح کی آویزش تو ضرور ہونی چاہیے۔ مگر دوسرے جھگڑے مجھے اچھے نہیں لگتے کیونکہ ان سے جان کا زیاں ہوتا ہے، نفرتیں پھیلتی ہیں، پاگل پن کا مظاہرہ ہوتا ہے۔

میں :

میں تم سے متفق ہوں مگر سوچو انسانی ارتقا نے کس طرح ایک الٹی زقند بھری ہے۔ چاہیے تو یہ تھا کہ بیسویں صدی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے انسان اپنی باہمی آویزش کو نسل، مذہب، زبان اور نظریے کی سطحوں سے اوپر اٹھا کر فکری سطح پر لے آتا مگر ہوا یہ کہ بیسویں صدی میں انسانی آویزش کے آخری ایام کے سارے سابقہ پرت از سر نو متحرک ہو کر سامنے آ گئے ہیں اور اس نے بیک وقت سب سطحوں پر لڑنا جھگڑنا شروع کر دیا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کسی نے پنڈورا کا بکس کھول دیا ہو۔

تو :

تمھارے خیال میں اس کی کیا وجہ ہو سکتی ہے؟

میں :

میرے خیال میں اس کی ممکنہ وجہ یہ ہے کہ توازن ٹوٹ گیا ہے۔ ایک پلڑے کو متوازن رکھنے کے لیے دوسرا پلڑا موجود ہونا چاہیے۔ اگر کسی وجہ سے ایک پلڑا ٹوٹ جائے تو دوسرا پلڑا بھی زمین پر آ گرتا ہے۔ بیسویں صدی میں نظریاتی سُپر طاقتیں میزان کے دو پلڑوں کی

طرح ایک دوسری کو سہارا دیے کھڑی تھیں اچانک ان میں سے ایک سُپر طاقت کا پلڑا ٹوٹ گیا تو دوسری سپر طاقت کا پلڑا اپنے بوجھ کی بنا پر دھم سے زمین پر آگرا۔

تو:

تو کیا اب، کسی بھی قسم کے توازن کا امکان باقی نہیں ہے؟

میں:

کیوں نہیں؟ دیکھو شکست و ریخت کے ساتھ ساتھ اب نئی طرح کی عالمی تنظیمیں بھی ابھرنے لگی ہیں۔ بڑی سلطنتیں نظم کی طرح تھیں جن کے اجزا آپس میں پوری طرح جڑے ہوئے تھے۔ یا جوڑے گئے تھے۔ پچھلی نصف صدی میں جس قسم کے عالمی یونٹ ابھرنے لگے ہیں وہ غزل کی طرح ڈھیلے ڈھالے ہیں۔ یعنی وہ غزل کے اشعار کی طرح محض ردیف قافیے کی بنا پر ایک دوسرے کے ساتھ مربوط رہنا چاہ رہے ہیں۔ یورپ کی مشترکہ منڈی، سارک اور عرب لیگ ایسی تنظیمیں اور اس قسم کے ادارے جیسے عالمی بنک، عالمی عدالت انصاف، یونسکو، یو۔این۔او۔ ایک غزلیہ نظام معاشرت ہی کے پیش رو ہیں۔ امتزاج کی کچھ اور صورتیں بھی نظر آنے لگی ہیں مثلاً عالمی سطح پر کھیلوں کا فروغ اور ڈش انٹینا کے ذریعہ ایک بین الاقوامی ثقافت کی نمود یعنی ایک ایسی عالمی ثقافت جس میں دنیا کا شہری WORLD CITIZEN ہونے کا احساس ابھر رہا ہے۔ اب صورت یہ ہے کہ ہم محض اپنے ملک کے موسمی حالات کو جاننے پر اکتفا نہیں کر رہے جیسا کہ پہلے ہوتا تھا بلکہ پوری دنیا کی موسمی رپورٹ طلب کرنے لگے ہیں کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ خود ہمارے ملک کا موسم بھی عالمی موسم کی زنجیر میں محض ایک کڑی ہے۔ اسی طرح ساری دنیا کے اسٹاک ایکسچینج ایک دوسرے سے جڑے گئے ہیں جس کے نتیجے میں ایک عالمی MONEY MARKET روز بروز زیادہ مضبوط ہو رہی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اکیسویں صدی کا سارا معاشی اور سیاسی نظام بالآخر غزل کے نظام کی صورت میں نمودار ہو گا۔ پوری دنیا کے ممالک ایک ڈھیلے ڈھالے سے رشتہ میں باہم مربوط ہو کر ایک ایسی نئی اکائی بنائیں گے جو نسل، مذہب، زبان اور نظریے کے جھگڑوں کو ختم کر دے گی۔

تو:

بھائی! اس ساری گفتگو میں ہم نے ادب اور تنقید کو تو فراموش ہی کر دیا۔ یہ بتاؤ جن اختلافات کا تم ذکر کر رہے تھے کیا وہ تنقید کے میدان میں باقی رہیں گے یا وہاں بھی امتزاج

کی کوئی صورت نمودار ہو جائے گی؟

میں:

تنقید میں فکری سطح کے اختلافات کا ہونا تو ضروری ہے اور وہ باقی رہنے چاہییں مگر میرا خیال ہے کہ تنقید کو مختلف مکاتب میں تقسیم کرنے کا رویہ باقی نہیں رہے گا۔ اس کی جگہ ایک طرح کا امتزاجی انداز ابھر آئے گا۔ "نئی تنقید" کے بعد نارتھ روپ فرائی NORTHROP FRYE کے ہاں اس امتزاجی تنقید کی شروعات ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔

تو:

نارتھ روپ فرائی؟ یہ کون ذات شریف ہیں؟ پہلے کبھی ان کا نام نہیں سنا۔

میں:

اس میں نارتھ روپ فرائی کا کوئی قصور نہیں ہے۔ تم اخبار میں زیادہ تر منڈیوں کے بھاو والا صفحہ ہی پڑھتے ہو ورنہ پچھلے دنوں نارتھ روپ فرائی کی موت کی خبر تمام اخبارات میں چھپی تھی۔

تو:

چھپی تھی؟ حیرت ہے! اچھا اس کے بارے میں کچھ بتاؤ۔

میں:

"نئی تنقید" کے بعد اگلا قدم ساختیاتی تنقید کا تھا مگر ان دونوں کے عین درمیان نارتھ روپ فرائی موجود دکھائی دیتا ہے جس نے "نئی تنقید" پر گرفت کی اور ساختیاتی تنقید کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔

تو:

وہ کیسے بھائی؟

میں:

تم تو جانتے ہو کہ انیسویں صدی بڑی متحرک صدی تھی۔ دیکھو کہ اس صدی میں تاریخ کے تحرک کے نتیجے میں "فرد واحد" کے تصور کو کس قدر اہمیت ملی۔ مثلاً فلسفے کے میدان میں شوپنہاور کی WILL TO LIVE نے نطشے کے ہاں پہنچتے پہنچتے WILL TO POWER کا روپ دھار لیا۔ ادھر ڈارون نے بقائے بہترین کا تصور پیش کر کے

سُپرمین کی آمد کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ طبعیات نے کائنات کا ایک ایسا اسٹرکچر پیش کیا جس میں مرکز کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ مذاہب نے مرکز اور خالق کے تصور پر مزید زور دیا۔ یوں لگتا ہے جیسے پوری انیسویں صدی مرکز میں، سپرمین میں، فرد میں، مرتکز ہو گئی تھی۔ انیسویں صدی کو ہم زماں کے تحرک کی صدی بھی کہہ سکتے ہیں۔ فعال، متشدد، تاریخی اعتبار سے تغیر پذیر، بیج کاشت کرنے والی صدی! زماں کے مقابلے میں مکاں یعنی SPACE اصلاً منفعل ہے، جھولی پسارے، بیج کو قبول کرنے پر آمادہ! زماں ایک رقص ہے جو کہانی بیان کرتا ہے۔ جب کہ مکاں "ٹھہراو" ہے جس سے کہانی میں معنیٰ پیدا ہوتا ہے زماں اپنی انفرادی قوت کا اعلان ہے جب کہ مکان عقبی دیار کی صورت ہے۔ مجموعی طور پر دیکھیں تو زماں اور مکاں کا رشتہ مرد اور عورت کے رشتے کی طرح ہے۔ زماں اپنا نطفہ مکاں کو اور بیج کھیتی کو عطا کرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ خود دوبارہ پیدا ہو جاتا ہے اور یہ سلسلہ ازلی و ابدی ہے۔ انیسویں صدی میں زماں اور اس کے حوالے سے سپرمین، ذات اور مائل بہ مرکز قوت۔۔۔۔۔ ان سب کا بول بالا ہوا۔ ادب میں اس نے مصنف کو نگاہوں کا مرکز بنا کر تاریخی سوانحی تنقید کو متحرک کر دیا۔ ایک ایسی تنقید جس میں مصنف کی حیثیت ایک ایسے کسان کی سی تھی جو تصنیف کی کھیتی میں بیج (نطفہ) کاشت کرتا تھا۔

خدا کی پناہ! تنقید نہ ہوئی فلسفہ ہو گیا۔

بیسویں صدی کے ربع آخر کی تنقید واقعتاً فلسفے کی سطح پر پہنچ گئی ہے مگر یہ روایتی قسم کا فلسفہ نہیں ہے۔ یہ وہ فلسفہ ہے جو دیگر علمی شعبوں کے نتائج کو سامنے رکھ کر ایک "اجتماعی عالمی انداز نظر" کو وجود میں لا رہا ہے۔ مگر اس کا ذکر پھر کبھی کریں گے۔ فی الحال اس پر غور کر لیں کہ خود انیسویں صدی کے ادب نے کس طرح فرد واحد کی شخصیت کا مظاہرہ کیا۔ یہ جو کہا گیا ہے کہ انیسویں صدی کا سمبل "اسٹیم انجن" تھا اور بیسویں صدی کا سمبل کمپیوٹر ہے تو یہ بات اپنے اندر سچائی کا بہت بڑا عنصر رکھتی ہے۔ انیسویں کو تازہ تازہ "بھاپ" کی قوت ملی تھی سو وہ اپنے فلسفے میں بھی قوت ہی کی پرستش کرنے لگی تھی۔ شاعری کو بھی اس نے قوت ہی کا مظہر جانا تھا۔ تنقید بھی قوت، شخصیت، اور تاریخ کے حوالے ہی سے شعر کی پرکھ کر رہی تھی۔ مثلاً تاریخی سوانحی تنقید! جس کے پس منظر میں

ہمیں بلیک، کولرج اور ورڈز ورتھ کا وہ رویہ ملے گا جو اصلاً ذات کے شخصی پہلو کی تشہیر کا رویہ تھا۔ اسے انسانی یا HUMANISTIC رویہ بھی کہہ سکتے ہیں جس کے تحت تخلیق کاری کے عمل میں مصنف کی ذات ابھر آتی ہے۔ اس میں مصنف ایک نابغہ روزگار نظر آتا ہے، ایک انوکھی ہستی! یہ انداز نظر ہمیں فرانسیسی علامت نگاروں کے ہاں بھی ملتا ہے اور "نئی تنقید" میں بھی، اس فرق کے ساتھ کہ "نئی تنقید" تک پہنچتے پہنچتے مصنف کی جگہ تصنیف نے لے لی۔

تو:

مگر ہر تصنیف کا بھی تو ایک مصنف ہوتا ہے۔ نئی تنقید نے مصنف کو کیسے نظرانداز کر دیا؟

میں:

زمانے کا چلن ہی یہ تھا۔ سب لوگ مرکز آشنا ساخت کو ترک کر رہے تھے۔ نئی تنقید والوں نے بھی مصنف یعنی مرکز کو ترک کیا اور تصنیف کو اپنا لیا۔ قصہ مختصر یہ کہ انیسویں صدی زماں (اسٹیم انجن) کی صدی تھی۔ بیسویں صدی مکاں (کمپیوٹر) کی صدی ثابت ہوئی۔ انیسویں صدی نے ایک مصنف ایک مرکز اور ایک خالق کا پرچم بلند کیا تھا جب کہ بیسویں صدی نے متناظر کو، عقبی دیار کو، گہری ساخت اور پیٹرن کو نمایاں کر کے پیش کیا۔ اس کے آثار ہمیں مختلف علوم میں بھی ملتے ہیں مثلاً در کھیم نے سماجی متناظر کو اور نفسیات نے لاشعور کی دنیا کو منکشف کیا، لسانیات میں سوشیور نے لینگ LANGUE کی نشان دہی کی، فلسفے میں برگساں نے زمانِ مسلسل کے عقب میں زماں کی موجودگی کا احساس دلایا اور طبعیات نے ذرے کے اندر ایک بے مرکز ساخت دریافت کر لی۔ یہ اسی فضا کا اثر تھا کہ "نئی تنقید" نے تصنیف کو مصنف کے تابع کرنے سے انکار کر دیا۔ تاہم مجموعی طور پر نئی تنقید کا رویہ HUMANISTIC ہی رہا یعنی ایک ایسا انداز نظر جو انسانی قدروں سے ہم رشتہ تھا۔ جب کہ دوسرے مکاتب نے تخلیق کاری کے عمل میں ساخت یا گرائمر یا زماں کی "موجودگی" یا لاشعور کی کارکردگی دکھائی۔ نارتھ روپ فرائی اسی انداز نظر کا علم بردار تھا۔

تو:

شکر ہے تم اتنا لمبا چکر کاٹ کر کسی نہ کسی طرح نارتھ روپ فرائی تک پہنچ ہی گئے۔ مگر

تمھاری اس گفتگو سے وضاحت احول یقیناً ہوئی ہے۔ اب آگے بڑھو!

میں:

دیکھو! نئی تنقید نے تصنیف کی انفرادیت اور یکتائی کا علم اٹھایا تھا اور اس کے ارد گرد ہونے والی سماجی سیاسی کردٹوں سے، تحریکوں سے، حتیٰ کہ مصنف کے وجود سے بھی اسے بے نیاز کر دیا تھا۔ نارتھ روپ فرائی نے کہا کہ یہ بڑا ظلم ہے کہ تصنیف کو ہوا میں معلق کر دیا جائے۔ وہ خود یونگ سے متاثر تھا اور جانتا تھا کہ شعور کی تمام تر شوریدہ سری کے عقب میں اجتماعی لاشعور موجود ہوتا ہے جو ایک طرح کا سسٹم ہے۔ ایک ایسا سسٹم جو اجتماعی انسانی تجربات کی لکیروں سے مرتب ہوا ہے۔ ان لکیروں کو یونگ نے ARCHETYPES کہا تھا۔ نارتھ روپ فرائی نے کہا کہ جب ہم کسی تصنیف کا جائزہ لیں تو یہ نہ بھولیں کہ یہ کوئی خود کفیل شے نہیں ہے بلکہ اپنے عقب میں موجود ایک سسٹم کی پیداوار ہے۔ اس سسٹم میں نارتھ روپ فرائی نے ایک پورے اساطیری نظام کو کارفرما دیکھا اور کہا کہ اساطیری نظام کے مطابق ہی تصنیف کا پیٹرن وضع ہوتا ہے۔ مثلاً اس نے چار اسطوری مدوں یعنی CATEGORIES مثلاً بہار، گرمی، خزاں اور سردی کا ذکر کیا اور کہا کہ جملہ انسانی تجربات انہیں چار صورتوں میں متشکل ہوتے ہیں۔ یوں فرائی نے ادب کے ایک ایسے وسیع تر عقبی نظام کی نشاندہی کی جس میں MODES کی، اصناف کی، اسطوری جہات کی کارفرمائی عام تھی۔ فرائی کے نزدیک ادب معاشرتی فضا سے جنم لیتا ہے لہذا جب ہم کسی تصنیف کا جائزہ لیں تو یہ نہ بھولیں کہ یہ اجتماعی معاشرتی اعتقادات اور اعمال کا ایک زاویہ ہے بلکہ یہ کہ اصلاً ادب اجتماعی انسانی تجربات کا اظہار ہے۔ یوں فرائی نے اس نکتے پر زور دیا کہ تصنیف کو خود کفیل شے نہ سمجھو بلکہ اس کے پس منظر میں جھانک کر دیکھو کہ یہ کتنے بڑے تناظر کا ایک انگ ہے۔ فرائی نے کتنا بڑا قدم اٹھایا جب اس نے تصنیف کو کال کوٹھڑی سے نکال کر ایک وسیع میدان میں لا کھڑا کیا۔ فرائی کے بعد آنے والی ساختیاتی تنقید کے لیے یہ ایک مفید پیش رفت تھی کیونکہ وہ خود ساخت کے حوالے سے تصنیف کو قید و بند سے نجات دلانے کا ارادہ رکھتی تھی۔

تو:

اب تم ساختیاتی تنقید کی اقلیم میں داخل ہو رہے ہو۔ سو پہلے مجھے بتاؤ کہ "ساخت" سے تم مراد کیا لیتے ہو؟

میں :

قصہ یہ ہے کہ ہم انسانوں نے ہست کو سمجھنے کے لیے ہر زمانے میں اس کا کوئی نہ کوئی ساختیاتی ماڈل ضرور بنایا ہے تاہم بنیادی ساختیاتی ماڈل صرف دو ہیں جن میں سے ہر زمانے نے کچھ منہا کر کے یا کچھ اضافہ کر کے اپنے اپنے ماڈل بنا لئے ہیں۔ ان دو بنیادی ساختیاتی ماڈلوں میں سے ایک تو مائل بہ مرکز یعنی CENTRIPETAL ماڈل ہے جس میں مرکزہ کو، COGITO کو، بادشاہ کو، حقیقت اولیٰ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس ماڈل میں تمام خطوط مرکز سے جڑے ہوئے ہیں۔ یوں کہہ لو کہ مرکز کے حوالے سے ان خطوط نے ایک اسٹرکچر بنا رکھا ہے۔ مرکز کو منہا کر دیں تو سٹرکچر ٹوٹ جائے گا۔ یہ سٹرکچر مرکزہ کے حامل دائرے سے مشابہہ ہے۔

تو :

یہ تو میں سمجھ گیا۔ اب دوسرے ماڈل کے بارے میں کچھ کہو۔

میں :

دوسرا مرکز گریز یعنی CENTRIFUGAL ماڈل ہے جس میں مرکزہ موجود نہیں ہے۔ مگر اصلاً مرکزہ کی نفی نہیں ہوئی۔ فقط اس کی خاص پوزیشن میں تبدیلی رونما ہوئی ہے۔ پہلے جملہ خطوط مرکزہ کی کشش میں بندھے ہوئے تھے اور وہ خود ان کے عین درمیان موجود تھا۔ اب وہ پوری ساخت پر محیط ہے۔

تو :

یہ تو ایک طرح کا وحدت الوجودی انداز نظر ہے۔

میں :

مگر دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ طبعیات کی تازہ پیش رفت کے مطابق بھی ہے یعنی یہ رشتوں کا ایک ایسا جال ہے جس کے جملہ خطوط اپنے مرکز کی طرف منہ کیے نظر نہیں آتے بلکہ ایک دوسرے کے روبرو کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔

تو :

خطوط سے تمھاری مراد ہے "رشتے"؟

میں :

بالکل! فرق یہ ہے کہ مائل بہ مرکز ساختیاتی ماڈل میں سارے خطوط ایک نقطے پر مرتکز ہوتے

ہیں۔ جبکہ مرکز گریز ماڈل میں یہ تمام خطوط، مچھلی پکڑنے والے جال کی طرح مرکز کے بجائے آپس میں جڑے دکھائی دیتے ہیں۔ گویا رشتے کی نوعیت میں فرق آجاتا ہے۔

تو:

ساخت کے بارے میں مزید کچھ بتاؤ بھائی!

میں:

پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ رشتے جس بنیاد پر قائم ہیں وہ اصلاً جڑواں یعنی BINARY ہے۔ مگر ایسی جڑواں بنیاد جس میں اہمیت "فراق" اور "اختلاف" کو حاصل ہے نہ کہ مماثلت اور ہم رنگی کو۔ پوری انسانی فکر اس جڑواں حقیقت ہی سے پھوٹی ہے۔ بیسویں صدی کے ساختیاتی ماڈل کے اندر یہی بات موجود ہے۔ سوشیور کا لسانی ماڈل جس کی بنیاد پر ساختیاتی ماڈل بنا ہے بجائے خود BINARY OPPOSITES کے تصور پر استوار ہے۔

تو:

تم کہہ رہے ہو کہ زبان بجائے خود فرق و تفریق پر مبنی ہوتی ہے۔ کیا ساختیاتی ماڈل میں فرق و تفریق کا فقط یہی ایک رشتہ ہے۔

میں:

نہیں تو! اس کے اور پہلو بھی ہیں۔ مثلاً سوشیور نے دو زمانی یعنی DIACHRONIC اور یک زمانی یعنی SYNCHRONIC پہلو کے حوالے سے بھی فرق کی نشان دہی کی۔ سوشیور لسانیات کے اس نظریے کے خلاف تھا جو تاریخ کو اہمیت دیتا ہے۔ وہ زبان کو اس کے لمحہ رحاضر میں دیکھنے پر مائل تھا۔ انیسویں صدی میں تاریخ اور اس کے حوالے سے فرد واحد کا راج تھا اور لسانیات بھی اسی کے تابع تھی۔ سوشیور نے اس کے بجائے SYNCHRONY کو اہمیت دی جو بیسویں صدی کا مزاج تھا۔ بیسویں صدی کے ساختیاتی ماڈل نے دو زمانی اور یک زمانی کے زاویوں کے اس فرق کو سامنے رکھ کر "زمانی" کے مقابلے میں "بے زمانی" کے حق میں آواز بلند کی۔

تو:

مگر یہ بھی تو تضاد ہی کا رشتہ تھا۔ کوئی اور پہلو؟

میں:

زبان "انتخاب" اور "ارتباط" کے دو گونہ عمل پر مبنی ہوتی ہے۔ اس نظریے نے افقی اور عمودی نوعیت کی دوئی کو جنم دیا ہے۔ ہم ایک طرف تو زبان کو ایک خاص ترتیب میں، جملوں کی صورت میں بولتے ہیں جن میں الفاظ گرائمر کے اصولوں کے تحت ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں اور دوسری طرف ہم موزوں لفظ کے انتخاب کے لیے عمودی جست بھرتے ہیں۔ اس فرق نے مجاز مرسل METONYMX اور استعارہ METAPHOR کے فرق کو بھی نمایاں کر دیا جو بنیادی طور پر نثر اور شاعری کا فرق ہے۔ نثر ایک سیدھی لکیر میں چلتی ہے بالکل جیسے اندھے سادھو ایک دوسرے کے شانوں پر ہاتھ رکھے ایک قطار بنا کر بازار میں سے گزرتے ہیں جب کہ شاعری لکیر کو توڑ کرنٹ کھٹ بچوں کی طرح بازار مین ناچتی پھرتی ہے۔ یہ رویہ زبان کے مربوط اور منضبط رویے کی نفی ہے۔ اسی لیے تو دودرف نے کہا تھا کہ شاعری میں "زبان" خود کشی کرتی ہے۔

تو:

خود کشی! وہ کیسے بھائی؟ یہ بہت عجیب خیال ہے۔

میں:

وہ یوں کہ شاعری ایسے دیار کو چھوتی ہے جس کے تجربات کو بیان کرنا عام نثر کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اندر کا یہ دیار ہمہ وقت رقص کی حالت میں ہوتا ہے لہذا زبان کو بھی رقص کرنا پڑتا ہے تاکہ وہ اس رقص سے خود کو ہم آہنگ کر سکے۔ مگر ٹھہرو! یوں سوچو کہ جب شاعر کے اندر چرکار جنم لیتی ہے۔ جذبات میں جوار بھاٹا آتا ہے تو "زبان" بصورت نثر اسے مٹھی میں لینے کے لیے اس کی طرف پیش قدمی کرتی ہے لیکن جیسے ہی اسے چھوتی ہے، خود اس کا عام سا شریفانہ، سادھوؤں والا انداز باقی نہیں رہتا اور وہ ناچنے لگتی ہے۔ خیر! صورت کوئی بھی ہو شاعری کی مملکت میں داخل ہوتے ہی زبان (نثر) ایک "چیز سے دیگر" بن جاتی ہے۔ اس کی قلب ماہیئت ہو جاتی ہے۔ وہ خیال کو سیدھے سبھاؤ بیان کرنے کے بجائے اسے دوسری غیر حاضر اشیا سے ہم رشتہ کر کے بیان کرنے لگتی ہے۔ نتیجہ تشبیہوں اور استعاروں کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ بھی ایک طرح کا رقص ہے کہ بات گویا ٹہنی سے پھدک کر منڈیر پر جا بیٹھے اور پھر ایک نئے رشتے میں بندھ کر دوبارہ ٹہنی

پر آجائے۔ سو شاعری میں صورت یہ ہے کہ نہ صرف الفاظ ناچنے لگتے ہیں بلکہ تصورات بھی رقص کے انداز میں متحرک ہو جاتے ہیں۔

تو:

مگر تشبیہیں اور استعارے تو نثر میں بھی ہوتے ہیں اور نثر کا ایک اپنا آہنگ بھی ہے۔ کیا یہ دلیل تمھارے خیال کی تردید نہیں کر رہی؟

میں:

نہیں برادر! میں "خالص نثر" اور "خالص شاعری" کا ذکر کر رہا ہوں ورنہ صورت یہ ہے کہ اصناف ایک دوسری پر ہمہ وقت اثر انداز ہوتی ہے اور ایک دوسرے کے اوصاف کو قبول کرتی رہتی ہے۔ لہذا جس تخلیق میں کسی ایک صنف کا غلبہ نظر آئے وہ اس صنف کی نمائندہ قرار پاتی ہے مثلاً جب نثر میں تشبیہوں، استعاروں یا شعری تراکیب کی فراوانی ہو تو ہم کہتے ہیں "آپ نے تو نثر میں شاعری کر دی" حالانکہ وہ شاعری اس لیے نہ بن پائی کہ اس میں شعری آہنگ کا فقدان تھا شاعری کے لیے شعری مواد کے علاوہ شعری، آہنگ سے مملو ہونا بھی بہت ضروری ہے دوسری طرف نثر جب شعری آہنگ کے بغیر ہی شعری مواد کو حد سے زیادہ قبول کر لے تو مصنوعی اور آرائشی بن جاتی ہے۔ جیسے مثلاً کوئی مرد عورت کا لباس پہن لے یا عورت مرد کا تو صاف نظر آجاتا ہے کہ تبدیلی مصنوعی اور غیر فطری ہے۔ اس سب کے باوجود "خالص مرد" یا "خالص عورت" کا وجود ایک اصولی بات ہے ورنہ نفسیات والوں نے تو ANIMA اور ANIMUS کے حوالے سے مرد میں عورت اور عورت میں مرد کے وجود کو ثابت بھی کر دیا ہے۔ سو شاعری کا اپنا دیار ہے اور نثر کا اپنا۔ دونوں کا آہنگ بھی مختلف ہے اور چال ڈھال بھی! نثر اپنے تلے قدموں سے چلتی ہے جب کہ شاعری خرام ناز کا منظر دکھاتی ہے۔

تو:

تم نے جو کچھ کہا ہے اس سے میں نے یہ سمجھا ہے کہ "ایک" کی کوئی ساخت نہیں ہوتی مگر جب وہ دو میں تقسیم ہوتا ہے تو ساخت وجود میں آجاتی ہے۔ دوسرا نکتہ میں نے یہ اخذ کیا ہے کہ بیسویں صدی میں ابھرنے والی ساخت پہلے والی ساخت سے نوعیت کے اعتبار سے مختلف تھی۔ اب تم غالباً کہو گے کہ ساختیاتی تنقید اس نئی ساخت پر مبنی ہے۔ کیا نہیں؟

میں۔

کیوں نہیں! ساختیاتی تنقید نے سوشیور کے لسانی ماڈل کو پیش نظر رکھا ہے مگر خود سوشیور کا لسانی ماڈل اس کے اپنے زمانے میں ہونے والی طبعیات کی پیش رفت سے بھی متاثر لگتا ہے۔ خیر بات کوئی بھی ہو اصل صورت یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید نے ادب کو بجائے خود ایک "زبان" قرار دے کر سوشیور کی تھیوری کا اس پر اطلاق کر دیا ہے۔

تو:

وہ کیسے؟

میں:

وہ یوں کہ سوشیور نے زبان کو دو حصوں میں تقسیم کیا تھا۔ ایک گفتار جس کے لیے اس نے "پیرول" کا لفظ استعمال کیا اور دوسرا زبان جسے اس نے لینگ کہا۔ ساختیاتی تنقید نے بھی تخلیق کی دوہری ساخت کا تصور پیش کیا۔ ایک بالائی ساخت کا جو نت نئی صورتوں کی مظہر ہے اور دوسری گہری ساخت کا جو سوشیور کی لینگ کی طرح ایک قسم کی گرائمر ہے۔ اسے ساختیات نے شعریات یا POETICS نام دیا اور یہ موقف اختیار کیا کہ شعریات دراصل کوڈز اور کنونشنز سے عبارت ہوتی ہے نیز یہ کہ تخلیق کی بالائی سطح کا سارا تنوع دراصل گہری ساخت کے تابع ہے۔ مثلاً ہر افسانے میں ایک نیا پلاٹ اور نئے کردار ابھرتے ہیں مگر یہ پلاٹ اور کردار کوڈز اور کنونشنز کے اس نظام کے مطابق ابھرتے ہیں جو تخلیق کے اندر موجود ہوتا ہے۔

تو:

یہ تو نفسیات کے شعور اور لاشعور والی کہانی لگتی ہے۔

میں:

تم چاہو تو "پرانے دماغ" اور "نئے دماغ" کی کہانی بھی کہہ سکتے ہو۔ چامسکی نے زبانوں کے اسٹرکچر کے بارے میں ایسے ہی خیال کا اظہار کیا تھا مثلاً یہ کہ زبان کی ایک سطح تو اداکاری یعنی PERFORMANCE والی بالائی سطح ہے اور دوسری وہ جسے اس نے COMPETENCE کا نام دیا ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ زبانوں کے عقب میں ایک اجتماعی گرائمر UNIVERSAL GRAMMAR بھی ہوتی ہے۔ اسی طرح لیوی سٹراس LEVI-STRAUSS جو بشریات کے حوالے سے اساطیر کا ذکر کرتا

رہا اس نے کہا کہ اساطیر کا نظام بھی "زبان" کے نظام سے مشابہ ہے۔ اساطیر کے لاتعداد نمونے گفتار یا پیرول یا پرفارمینس کے مطابق تنوع کے مظہر ہیں جبکہ ان جملہ اساطیر کے پیچھے ایک "مہا اسطور" موجود ہوتی ہے۔

تو:

تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ "نئی تنقید" والوں نے ساخت کی صرف بالائی سطح کا تجزیہ کیا۔ صرف اسی کو اصل جانا جب کہ ساختیاتی تنقید نے اس سطح کے نیچے ایک اور سطح دریافت کر لی۔

میں:

تمھارا اندازہ درست ہے۔ مگر ساختیاتی تنقید نے یہ بھی کہا کہ "شعریات" نہ صرف گہری ساخت کے اندر موجود ہوتی ہے بلکہ قاری کے اعمال میں بھی نظر آ سکتی ہے۔ رولاں بارت ROLAND BARTH نے تو یہ تک کہہ دیا تھا کہ خود قاری بہت سے عناصر کا مرکب ہے۔ جب قاری کسی افسانے کو پڑھتا ہے تو یہ دیکھ کر لطف اندوز ہوتا ہے کہ کس طرح افسانے کی گہری ساخت اس کی بالائی ساخت کی STRUCTURING کر رہی ہے۔ یعنی کس طرح پلاٹ اور کردار اندر کی ساخت یا گرائمر، کوڈ، یا بلو پرنٹ کے مطابق وجود میں آ رہے ہیں۔ اب صورت یہ ابھرتی ہے کہ جب مصنف نے تخلیق کاری کی تو اپنے اندر کی شعریات کے مطابق ایسا کیا اور جب قاری نے اس تخلیق کی قرات کی تو بھی اندر کی شعریات کے مطابق ہی کی۔ اب کھلا کہ ساختیاتی تنقید میں "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" کا اصل مفہوم کیا تھا مطلب یہ تھا کہ مصنف تو بے دست و پا ہے کیونکہ تخلیق تو اپنے زور میں ایک انکھوے کی طرح اس کے اندر سے پھوٹ کر باہر آئی ہے۔ اور قاری بھی مجبور ہے کہ وہ بھی اندر کی گہری ساخت کی روشنی میں تخلیق کی قرات کرے۔ دونوں کے عقب میں کوڈز اور کنونشنز کا ایک پورا نظام کارفرما ہے۔ اس سلسلے میں اگلا قدم یہ ہے کہ خود اس گہری ساخت کو لاشعور اور اسی حوالے سے پرانے دماغ کی گہری لکیروں سے مربوط اور منسلک ثابت کیا جائے تاہم ساختیات نے زیادہ تر کوڈز سے عبارت گہری ساخت تک ہی خود کو محدود رکھا ہے لہذا میں سوچتا ہوں کہ یہ "گہری ساخت" کچھ ایسی گہری بھی نہیں ہے۔ اس کے پیچھے اس سے بھی زیادہ گہری ساخت موجود ہے۔ بہر کیف ساختیاتی تنقید ساخت کو نقاب اندر نقاب قرار دیتی ہے اور پرت اتارنے کے

وظیفہ کو اہمیت بخشتی ہے اسی لیے رولاں بارت نے کہا تھا کہ تخلیق پیاز کی طرح ہے جس کے پرت آپ اتارتے چلے جاتے ہیں۔ اس لیے نہیں کہ آخر میں آپ کو متعین معنیٰ دستیاب ہو گا کیونکہ متعین معنیٰ تو موجود ہے ہی نہیں۔ اصل مزہ تو صرف بے نقاب کرنے میں ہے۔ یوں دیکھو تو ساختیاتی تنقید ہمیں سٹرپ ٹیز کا منظر دکھانا چاہتی ہے۔

تو:

یہ ہوئی نا بات! ایسی صورت میں تم تاریخی سوانحی تنقید اور نئی تنقید کو کیا کہو گے؟

میں:

تاریخی سوانحی تنقید کو میں لباس فاخرہ والی تنقید کہوں گا۔ اس تنقید نے مصنف کو بھاری منقش لباس پہنا دیا تھا اس کا میک اپ کر دیا تھا اس کی شخصیت کو اصل سے دوگنا کر کے دکھایا تھا۔

تو:

اور نئی تنقید؟

میں:

نئی تنقید نے تخلیق کار یعنی لباس والے کو تو نظر انداز کر دیا۔ اور ساری توجہ لباس پر مبذول کر دی۔ اس نے تخلیق کی لہروں اور سلوٹوں، اس کی تنگی اور کشادگی کا منظر نامہ پیش کر دیا۔

تو:

اور ساختیاتی تنقید؟

میں:

ساختیاتی تنقید نے تو جیسا کہ میں نے کہا سٹرپ ٹیز کا منظر دکھایا۔ اس نے تخلیق پر سے پرت اتارنے کا جو منظر پیش کیا وہ جسم پر سے لباس اتارنے ہی کی ایک صورت تھی۔ مگر دلچسپ چیز یہ ہے کہ سٹرپ ٹیز تو لباس اتار کر بدن کو ننگا کرتی ہے جب کہ ساختیاتی تنقید کا موقف یہ تھا کہ بدن تو سرے سے موجود ہی نہیں ہے۔ فقط ساخت موجود ہے۔ سارا لطف اس ساخت کو بے نقاب کرنے میں ہے۔

تو:

مگر کیا یہ ذہنی تلذذ کی صورت نہ تھی؟

میں:

خیر! اگر تمھاری یہ بات مان بھی لی جائے تو ہم کہیں گے کہ اس نے فن کے انداز کو اپنایا نہ کہ جنس کے انداز کو۔ جنسی تسکین تو شارٹ کٹ کی قائل ہے، چٹ منگنی پٹ بیاہ کا ورد کرتی ہے۔ دوسری طرف فن محبوب کے گرد رقص کرنے کا قائل ہے۔ وہ محبوب کے قریب آتا ہے، اسے چھو کر پرے ہٹ جاتا ہے، چکّر سا لگا کر دوبارہ آتا ہے اور ایک بار پھر پرے ہٹ جاتا ہے گویا ہمہ وقت "وصال" کو ملتوی کرتا رہتا ہے۔ موسیقی میں "خیال" کی کارفرمائی دیکھو کیا وہاں سرر قص نہیں کر رہے ہوتے وہ بھی مرکزی نقطے کی طرف بار بار آتے اور ہر بار پیچھے ہٹ جاتے ہیں تاکہ قوس سی بنا کر دوبارہ آسکیں۔ مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے ساختیاتی تنقید "تخلیق" کے گرد ایک طرح کا رقص ہے۔ وہ تخلیق کے کسی خاص معنیٰ کو نشان زد نہیں کرتی۔ فقط بے نقاب کرنے کے عمل کو ایک بامعنیٰ عمل گردانتی ہے۔

تو:

تو کیا پرت اتارنے یا بے نقاب کرنے کا عمل "تاریخ" کی کارکردگی کو ظاہر نہیں کرتا؟

میں:

ساختیاتی تنقید نے اس معاملے میں سوشیور سے SYNCHRONY کا تصور اخذ کیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ساختیاتی تجزیہ حاضر صورت حال سے منسلک دکھائی دے گا۔ ساختیاتی تنقید تخلیق کو ایک مربوط اور مسلسل تاریخی عمل کا نتیجہ قرار دینے کے بجائے اندر کے مستقل نظام کی زائیدہ قرار دیتی ہے۔ "زائیدہ" کہنا بھی زیادتی ہے کیونکہ وہ اندر کے نظام کے کھلنے کا منظر دکھاتی ہے۔ وہ مصنف یا اس کے پیغام کے بجائے تخلیق کے اندر کے سسٹم کو اجاگر کرتی ہے۔ اسکے مطابق خود تخلیق کا ایک SELF ہے جو مختلف ثقافتی رشتوں کا ربط باہم ہے۔ یہ ایک ایسا سسٹم ہے جو فرد کے دائرہ اختیار سے باہر ہے یوں لگتا ہے کہ جس طرح ایٹم کا مرکزہ ایک طرح کا CONSTRUCT ہے اسی طرح ساختیاتی تنقید کے مطابق تخلیق کا SELF بھی ایک مرکب ہے۔ وہ ایک طرح کا مکاں SPACE ہے جسے ساختیاتی وضع کی قرات صورت عطا کرتی ہے اور خود قاری بھی کوئی منفرد وجود نہیں ہے بلکہ ایک مرکب ہے۔ تاہم تخلیق کو بے نقاب کرنے کی کنجی قاری کی تحویل میں ہے۔ میں ذاتی طور پر سمجھتا ہوں کہ اس معاملے میں

ساختیاتی تنقید نے تنقید کے افق کو محدود کر دیا ہے۔

تو:

وہ کیسے بھائی جان؟

میں:

وہ یوں کہ ساختیاتی تنقید نے مصنف کے حوالے کو مسترد کیا ہے حالانکہ مصنف تخلیق کے تار و پود میں اسی طرح موجود ہوتا ہے جیسے جملے کے اندر گرائمر کا نظام! لہٰذا ساختیاتی تنقید جب یہ دیکھنے کی کوشش کرتی ہے کہ کس طرح تخلیق کے عقب میں موجود شعریات یا کوڈز کا نظام تخلیق کی معنیاتی سطحوں کو اجاگر کر رہا ہے تو وہ در حقیقت مصنف کی کارکردگی ہی کا مطالعہ کر رہی ہوتی ہے۔ مگر چونکہ ساختیاتی تنقید زیادہ اہمیت قرات کے عمل کو تفویض کرنا چاہتی تھی اس لیے اس نے مصنف کی کارکردگی کو نظرانداز کیا۔ مجموعی طور پر دیکھیں تو ساختیاتی تنقید کا زیادہ زور سسٹم کی کارکردگی پر تھا۔ وہ دال یعنی SIGNIFIER کو مدلول یعنی SIGNIFIED سے الگ کر کے اسے نگاہوں کا مرکز بنانے پر مصر تھی۔ یوں لگتا ہے جیسے وہ سوشیور کے پیش کردہ لسانی نشان LINGUISTIC SIGN کو جو دال اور مدلول کے ربط باہم سے عبارت تھا، کھول کر دال کو مدلول کے چنگل سے رہائی دلانے کی کوشش میں تھی۔

تو:

کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ کوئی بندہ خدا مجھ "دال" کو بھی تم "مدلول" سے رہائی دلا دے؟

میں:

کیوں نہیں؟ مدلول بے چارے کا کیا ہے وہ تو پہلے ہی کاغذ پر کچّی پنسل سے بنا ہوا ایک نشان ہے۔ ربڑ کے پہلے ہی وار میں مٹ سکتا ہے۔

تو:

خدا نہ کرے۔ بھائی میرے! ساری بہار تو اس مدلول ہی کے باعث ہے اگر کسی تنقیدی مکتب نے مدلول کو اپنے راستے کا پتھر سمجھا ہے تو یہ اس کی اپنی بد قسمتی ہے۔

میں:

تصوف اور ویدانت والوں نے بھی تو کثرت کے چنگل سے وحدت کو آزاد کرانے پر زور دیا تھا۔ وہ کہتے تھے کہ کثرت فریب نظر ہے۔ اصل چیز وحدت ہے۔ مگر وہ شاید بھول

گئے کہ کثرت تو REDUNDANCY ہے جس سے وحدت کا ادراک ہوتا ہے۔

تو:

ری ڈنڈینسی! یہ کیا بلا ہے؟

میں:

زبان کا یہ وظیفہ ہے کہ وہ فاصل پیغامات بھیجنے کا اہتمام کرتی ہے تاکہ کسی نہ کسی طرح اصل پیغام اپنی صحیح صورت میں پہنچ سکے۔ فطرت کا طریق کار بھی یہی ہے۔ وہ بھی مادہ تولید کی ایک بوند میں کروڑوں جرثومے ڈال دیتی ہے تاکہ کم از کم ایک جرثومہ تو منزل مراد تک پہنچ جائے۔ یہی حال زبان کا ہے۔ وہ بھی ہر پیغام میں خاصی بڑی مقدار میں فالتو مواد ملا دیتی ہے جسے انفرمیشن تھیوری والوں نے REDUNDANCY کا نام دیا ہے مثال کے طور پر اگر میں کہوں: "رات، ریستوران، درد، ڈاکٹر" اور تم سے پوچھوں کہ میں نے کیا کہا تو تمھاری ذہانت سے مجھے توقع ہے کہ تم کہو گے۔ "رات ریستوران میں کھانا کھا کر تمھارے پیٹ میں شدید درد اٹھا اور ڈاکٹر کو بلانا پڑا" ۔۔۔۔۔ اب میرے الفاظ کے ساتھ تم نے جو فالتو الفاظ منسلک کیے ہیں وہی REDUNDANCY ہے۔ زبان بطور خاص فالتو الفاظ کا اہتمام کرتی ہے تاکہ اصل پیغام کی ترسیل ہو سکے۔ بصورت دیگر الفاظ میں تخفیف کے عمل سے بات میں ابہام قائم رہتا۔ میرے الفاظ سے تم یہ نتیجہ بھی اخذ کر سکتے تھے کہ رات ریستوران میں لڑائی ہوئی کئی لوگ زخمی ہو گئے اور ڈاکٹر کو بلانا پڑا۔

تو:

کیا تم یہ کہنا چاہتے ہو کہ سونے میں کھوٹ ملانا پڑتا ہے۔ وحدت کی ترسیل کے لیے کثرت کو فالتو مواد یا REDUNDANCY کا کردار ادا کرنا پڑتا ہے؟

میں:

اس کے سوا چارہ نہیں ہے۔

تو:

مگر بھائی! تم تو کھوٹ نہیں ہو۔ فالتو مواد نہیں ہو۔ فالتو مواد تو میں ہوں لہذا مدلول میں ٹھہرا نہ کہ تم!

میں.

چلو مان لیا! اب کہو کیا "دال" کو "مدلول" سے رہائی مل سکتی ہے؟

تُو:

ناممکن!!

بیکراں وسعتوں میں تنہا!

سفر میں ہوں اور رُکا کھڑا ہوں
میں چاروں سمتوں میں چل رہا ہوں مگر کہاں ہوں؟
وہیں جہاں سرخ روشنائی کا ایک قطرہ
کسی قلم کی کثیف نب سے ٹپک پڑا ہے
میں خود بھی شاید کسی قلم سے گرا ہوا ایک سرخ قطرہ ہوں
زندگی کی سجل جبیں پر چمکتی بندیا سی بن گیا ہوں
مگر میں بندیا نہیں ہوں شاید کہ وہ تو تقدیس کا نشاں ہے
دلوں کے دھاگوں کی اک گرہ ہے
گرہ، جو صدیوں میں بننے والے حسین رشتوں کا آشرم ہے
جو آنے والی تڑپتی صدیوں کی ابتدا ہے
گرہ تو جنکشن ہے پٹڑیوں کا، مسافروں کا، نئی نویلی رفاقتوں کا
محبتوں کا، اذیتوں کا
مگر میں تنہا ہوں، بے کراں وسعتوں میں تنہا!
سفید ماضی، سفید فردا، سفید یہ لمحۂ عبادت
کہ جس پہ کوئی نہیں عبارت
سفید ماتھے پہ سرخ دھبّا ہوں
ابتدا، انتہا کے دھاگوں سے کٹ چکا ہوں

میں سرخ دھبّا ہوں
کپکپاتے لطیف عکسوں کا سلسلہ ہوں
تمام چہرے جو تیرے اندر سے جھانکتے ہیں
مرے ہی چہرے کی جھلکیاں ہیں
مرے ہی سینے کی دھڑکنیں ہیں
یہ تیز رنگوں کے تند دریا

جو دکھ کے کوہ گراں سے رس کر
زمیں کی بنجر، اداس سی سلطنت کو چھُو کر
اس ایک بے انت سرخ نقطے کے بحرِ ظلمات میں گرے ہیں
مرے ہی بے نام دست و پا ہیں
یہ جگمگاتی سی کہکشائیں جو ابتدا سے
خلا کی ظلمت میں قید باہر کو اڑ رہی ہیں
گرہیں بنی ہیں
وہیں کھڑی ہیں
وہیں، جہاں سرخ روشنائی کا ایک قطرہ
کسی قلم کی کثیف نب سے ٹپک پڑا ہے
وہ ایک قطرہ جو میرا دل ہے
جو میرے عکسوں کا سلسلہ ہے
جو میرے ہونے سے سرخ رو ہے
جو میری پابستہ آرزو ہے!

آٹھواں دن

میں:

مجھے تمھارے پاس آئے آج آٹھواں دن ہے۔ کیا تم مجھے آج گاؤں واپس جانے کی اجازت نہیں دے سکتے؟

تو:

ہرگز نہیں!

میں

برادر! خوف خدا کرو۔ میں صبح سے شام تک پیدل چلنے والا آدمی! تم نے مجھے اپنے کمرے کی دیوار پر لکھ ڈالا ہے۔ میرے لیے ساری سمتیں ناپید ہو گئی ہیں۔ میرے گھر والے پریشان ہو رہے ہوں گے۔

تو:

گھر والوں کو تار دے دو کہ تمھارے ایک دیرینہ دشمن نے جو خود کو تمھارا دوست ظاہر کرتا ہے، تمہیں کسی تہہ خانے میں بند کر دیا ہے۔

میں:

سبحان اللہ! یہ قید ہے؟ سارا دن تمھارے گھر والے میری خاطر و مدارات میں جتے رہتے ہیں وہ وہ کھانے کھلائے ہیں جو میں نے کبھی خواب میں بھی نہیں کھائے تھے۔ شہر کے زندہ مردہ سب "آثار" دکھائے ہیں۔ عمارات، پارک، نمایشیں حتیٰ کہ چڑیا گھر بھی۔ کیا یہ قید کی صورت ہے؟

تو:

بھئی! ان معنوں میں کہ میں ہر روز تم پر سوالات کی بوچھار کر دیتا ہوں اور تم جواب دیتے دیتے تھک جاتے ہو۔ میری خود غرضی دیکھو کہ اپنے اوپر سے زنگ اتارنے کے لیے میں نے تمہیں آلۂ کار بنا رکھا ہے۔

میں:

حالانکہ میرے اوپر سے زنگ تو تمھارے سوالات نے اتارا ہے۔ یقین جانو تمھارے ساتھ گفتگو کرتے ہوئے بہت سے ایسے زاویے ابھر آئے جو مجھے پہلے دکھائی نہیں دیے تھے۔ یہ تمھارا کرم ہے جانِ برادر! مگر اب ایک اور کرم کرو یعنی چھٹی!

تو:

وہ تو خیر ناممکن ہے!

میں:

تم سمجھتے ہو کہ میں وہاں گاؤں میں بے کار ہوتا ہوں۔ مجھ پر کوئی ذمہ داری نہیں ہے۔ برادر! مجھے اپنے اور گھر والوں کے لیے زمین سے رزق بھی حاصل کرنا ہوتا ہے اور زمین صرف ان کو رزق دیتی ہے جو اس پر کام کرتے ہیں۔ جو کام نہیں کرتے ان پر وہ اپنا حقہ پانی بند کر دیتی ہے۔ گاؤں میں زیادہ تر لوگ کو ہکن کی طرح دھرتی سے دودھ کی نہریں نکالنے میں جتے رہتے ہیں البتہ کچھ لوگ خود تو دودھ کی نہریں نہیں نکالتے مگر نکالنے والوں کو اوزار مہیا کرتے یا ویسے ہی ان کی سیوا کرتے ہیں۔ مگر گاؤں میں ایسے لوگ بھی ہوتے ہیں جو نہ تو خود کوئی کام کرتے ہیں اور نہ کام کرنے والوں کی سیوا ہی کرتے ہیں۔ میں ایسے لوگوں میں سے نہیں ہوں کیونکہ دھرتی ایسے لوگوں کو ناپسند کرتی ہے۔ چنانچہ وہ انہیں معاشرے سے کاٹ کر الگ کر دیتی ہے۔ اس کام کے لیے اس نے "بوٹی" سے کام لیا ہے۔

تو:

بوٹی سے؟ یہ بوٹی کیا چیز ہے؟

میں:

ارے بابا! وہی بھنگ! ہر گاؤں میں کچھ ایسے لوگ بھی ہوتے ہیں جو چھوٹے چھوٹے تکیے بنا لیتے ہیں۔ سارا دن بھنگ پیتے، نعرے لگاتے یا پھر اونگھتے رہتے ہیں۔ ان کی بلا سے کوئی جیے یا مرے۔

تو:

مگر ایسے لوگوں کی تو اب ترقی یافتہ معاشروں میں بھی کمی نہیں ہے۔ ہپیوں کے بارے میں تمہارا کیا خیال ہے؟

میں:

ہپی بھی اصلاً یہی بریڈ ہے۔ ہمارے دیہاتی ہپی صرف بوٹی پر اکتفا کرتے ہیں جب کہ مغرب کے ہپی دولت مند ملکوں کے شہری ہونے کے باعث زیادہ مہنگی نشہ آور چیزوں کی طرف راغب ہیں۔

تو:

غالب کے بارے میں تمھارا کیا خیال ہے؟ اس نے بھی تو کہا تھا۔
اک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیے

میں:

غالب ایک بہت بڑا شاعر تھا تخلیق کار تھا۔ یہی چیز اسے بچا گئی ورنہ وہ اردو ادب کا سب سے بڑا بہتی تھا۔

تو:

اور نہیں تھے کیا؟

میں:

اور بھی تھے۔ تھوڑا بہت بہتی تو ہر تخلیق کار ہوتا ہے۔ مگر بعض تخلیق کار پورے کے پورے بہتی ہوتے ہیں۔ انشا اپنی زندگی کے آخری ایام میں پورے بہتی بن گئے تھے اور ابن انشا بہتی بنتے بنتے رہ گئے تھے۔ میر کے ہاں بھی بہتی عناصر کی فراوانی تھی یگانہ آدھے بہتی تھے جدید دور میں میرا جی ایک مکمل بہی تخلیق کار تھے۔ یہ سب لوگ بہتی تو تھے مگر سدا ادنگھنے والے بہتی نہیں۔ دراصل یہ اندر کا تخلیقی دباو تھا جس نے ان لوگوں کی ظاہری دنیا کو تار تار کیا۔ اگر تخلیق کا دباو اتنا شدید نہ ہوتا تو ان کی شخصیتوں کے چھلکے کا بھی یہ حال نہ ہوتا۔ جن لوگوں کے ہاں شخصیت کا چھلکا کچھ زیادہ ہی موٹا ہوتا ہے، ان کے اندر کا تخلیق کار جنم نہیں لے سکتا۔۔۔۔۔ اس بیج کی طرح جو پھوٹنے کی صلاحیت سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ وہ تخلیق کار جو زندگی بھر اپنی شخصیت کو بنانے سنوارنے میں جتے رہتے ہیں اور لباس فاخرہ، منصب اور معاشرتی تحفظ حاصل کرنے کے علاوہ اپنے لیے پجاریوں مریدوں کا ایک پورا لشکر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں، ان کی تخلیقی صلاحیت کو اظہار کا موقع ذرا کم ہی ملتا ہے۔ ایسے لوگ معاشرے پر چھائے تو ہوتے ہیں لیکن جب رخصت ہوتے ہیں تو تھوڑے ہی عرصہ میں بھلا دیے جاتے ہیں۔ ذوق کی مثال تمھارے سامنے ہے۔ کتنے لوگ ہیں جو اب ذوق کے نام سے واقف ہیں۔ آج کے زمانے میں بھی تمھیں ایسے بزرگ مل سکتے ہیں۔

تو:

اچھا یہ بتاؤ! مشاعروں میں جو شعرا شریک ہوتے ہیں، ان میں سے بھی تو بعض اپنے حلیے

کے اعتبار سے عام ڈگر سے ہٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کیاان سب کی وضع قطع بھی اندر کے تخلیقی دباو ہی کا نتیجہ ہوتی ہے؟

میں:

بعض کی تو ہوتی ہے مگر بیشتر کی نہیں۔ دراصل مشاعرہ اب تربیت گاہ نہیں رہا۔ اب اس کا PERFORMING ARTS میں شمار ہوتا ہے۔ اب شاعر کو سٹیج پر آکر اپنی اداکاری سے سامعین کو متاثر کرنا پڑتا ہے۔ اس کا ایک طریق تو یہ ہے کہ شاعر شعر پڑھنے کی باقاعدہ تربیت حاصل کرے اور اس سلسلہ میں اپنی سریلی آواز سے بھی فائدہ اٹھائے۔ پھر یہ کہ سٹیج پر اٹھنے بیٹھنے، پینے کھانے حتیٰ کہ پبلک کا سامنا کرنے کے انداز میں بھی استغنا یا کم از کم لاابالی پن پیدا کرے بلکہ ہو سکے تو لڑکھڑا کر بھی دکھائے تاکہ حاضرین کو یقین آ جائے کہ موصوف کا اندر کے تخلیقی دباو نے یہ حال کر دیا ہے۔ دراصل آجکل کے مشاعرے سامعین اور شعرا کے درمیان ہونے والے دنگل ہیں۔ جب کوئی شاعر اس قسم کے دنگل میں ہارتا ہے تو اس کی ہار سے ہوٹ کرنے والے سامعین کا موڈ خوشگوار ہو جاتا ہے اور جب شاعر کامیاب ہوتا ہے تو ہوٹ کرنے والوں کو سانپ سونگھ جاتا ہے۔

تو:

تم ان لوگوں کی اداکاری کا ذکر کر رہے تھے۔

میں

ہاں! بعض شعرا تخلیق کاری پر کم اور اداکاری پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں۔ مجھے یاد پڑتا ہے کنھیالال کپور نے اپنے کسی مضمون میں ایک ایسے ہی فنکار کے بارے میں لکھا ہے کہ ایک روز کسی جان پہچان والے نے اس سے پوچھا۔ حضت! یہ آپ نے ایک جراب الٹی پہن رکھی ہے۔ خیریت تو ہے نا! اور جانتے ہو حضت نے اس کا کیا جواب دیا؟ بولے۔ قبلہ! ہم تو فنکار آدمی ہیں۔ ہمیں اپنی سدھ بدھ ہی کہاں سے؟ ہم تو ہمہ وقت عالم بالا میں رہنے والے لوگ ہیں۔ تب فنکار موصوف نے اپنی قمیص اتار دی اور کہا دیکھو میں نے نیچے بنیان بھی الٹی پہن رکھی ہے۔ ہوش میں ہوتے تو ان باتوں کا خیال رہتا۔

تو:

کمال ہے! کیا واقعی سب فنکار ایسے ہی ہوتے ہیں؟

میں :

سب کہاں ہوتے ہیں۔ مگر بیشتر اداکاری کرتے ہیں۔ ایک بار میں نے ایک بزرگ شاعر کو مشاعرے کے لیے تیار ہوتے دیکھا تو حیران رہ گیا۔ موصوف نے پہلے تو اپنی اچکن کا بٹن غلط لگایا تاکہ اچکن ایک طرف سے ذرا اونچی دکھائی دے۔ پھر انہوں نے اپنے لمبے لمبے بالوں کو بکھیر دیا تاکہ دیوانے نظر آئیں اس کے بعد موصوف نے منہ سے پان کا سرخ لعاب نکال کر اچکن کو داغدار کیا اور مشاعرہ پڑھنے کے لیے تیار ہو گئے۔

تو :

گویا موصوف نے اپنے لباس کو بھی زبان عطا کر دی۔ لباس جیسے بولنے لگا ہو۔

میں :

سب لباس بولتے ہیں۔ وہ اپنے پہننے والے کی شخصیت، موڈ اور کردار کو ظاہر کرتے ہیں اور ایسا ہونا بھی چاہیے مگر جب لباس شخصیت کو ظاہر کرنے کے بجائے اسے چھپانے لگے اور ایک وضع کی شخصیت پر ایک اور قسم کی شخصیت کی چھاپ لگا دے تو صورت حال تبدیل ہو جاتی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کوئی ڈراما کی سٹیج پر آکر کسی اور کردار کی نمایندگی کر رہا ہو۔

تو :

مگر سچا فنکار تو اندر اور باہر سے ایک ہوتا ہے۔ ایسا نہ ہو تو فن تخلیق ہی نہ ہو سکے۔ کیا میں نے غلط کہا؟

میں :

دراصل تخلیق کاری کے معاملے میں کسی کو دھوکا دینا بہت مشکل کام ہوتا ہے۔ فن اس وقت وجود میں آتا ہے جب انسان اندر سے پگھل جاتا ہے۔ اور تمام دوریاں اور فاصلے، تقسیم اور تفریق کے جملہ مظاہر آن واحد میں بے ہیئت ہو کر اس کا جزو بدن بن جاتے ہیں۔ ایسے لمحات میں فن کار کے ہاں ارتکاز کا حامل شعور طلوع ہوتا ہے۔ مظہریت کی حامل تنقید نے تو ایسے شعور کو بطور خاص اہمیت دی ہے۔ اسی لیے اس کے تحت لکھنے والے ناقدین کو (CRITICS OF CONSCIOUSNESS) کہا گیا ہے۔

تو :

تو کیا تنقید کا یہ مکتب ساختیاتی تنقید سے الگ کوئی حیثیت رکھتا ہے؟

میں:

بے شک ایسا ہی ہے۔ اسے جینیوا سکول (GENEVA SCHOOL) کا نام ملا ہے۔ اور اس کے گاڈ فادرز میں ہسرل (HUSSERL) ہائیڈگر (HEIDEGGER) اور سارترے (SARTRE) کے نام زیادہ مشہور ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ قدیم زمانے ہی سے روح اور جسم، جوہر اور موجود، CONTAINER اور CONTAINED کی ثنویت کا بہت چرچا رہا ہے۔ یہ کہا جاتا رہا ہے کہ جوہر یا روح ایک چھپا ہوا خزانہ ہے، آب حیات یا سنہری اون ہے جس تک پہنچنے کے لیے حجرہ، ہفت بلا کو سر کرنا ضروری ہے۔ پہاڑوں، غفریتوں اور دوسری رکاوٹوں کو راستے سے ہٹانے کے بعد ہی اس چھپے ہوئے خزانے تک پہنچنا ممکن ہے۔ ہماری بیشتر اساطیر اور داستانوں میں شہزادی (خزانہ) کو پانے کے لیے شہزادے کو پہلے بہت سی شرائط پورا کرنا پڑتی تھیں اور یہ شرائط اصلاً مختلف قسم کی رکاوٹوں کو عبور کرنے کے سلسلے میں ہوتی تھیں۔ ایک طرح کی HURDLE RACE کہہ لو۔ ایسی ہی رکاوٹوں کو بعد ازاں صوفیا نے جوہر یا روح کل تک رسائی پانے کے راستے میں بھی موجود پایا۔ موجودیت والوں نے کہا کہ اصل جوہر کوئی چھپا ہوا خزانہ نہیں ہے بلکہ CONTAINER ہی CONTAINED ہے۔ موجود ہی جوہر ہے۔ سارترے نے کہا کہ موجود وہ نہیں جو ہمارے سامنے ہے اور جس کا ادراک ہم اپنے حواس خمسہ سے کرتے ہیں کیونکہ یہ موجود محض ایک نقاب ہے۔ البتہ جب "بے نقاب" کرنے کا لمحہ وارد ہوتا ہے تو ہمارے عام شعور اور اس کی ہم زاد "زبان" کا پہنایا ہوا نقاب تار تار ہو جاتا ہے اور "موجود" اپنے تشدد اور خونخوار روپ میں نمودار ہو کر انسان پر جھپٹتا ہے اور اسے اپنے پنجوں میں جکڑ لیتا ہے۔

تو:

دیکھو بھائی! اس لمحے کا ذکر ہمارے صوفیا نے بھی تو کیا ہے۔ مگر وہ اسے وجد کا، عرفان کا لمحہ قرار دیتے ہیں۔ یہ سارترے کو کیا ہو گیا کہ اس نے اس لمحے کا صرف خونخوار رخ ہی دیکھا؟

میں:

سارترے بھی سچا تھا۔ کیونکہ یہ "لمحہ" دراصل دو مراحل میں وارد ہوتا ہے۔ پہلا مرحلہ وہ جب یہ لمحہ واقعی کسی درندے کی طرح انسان پر جھپٹ کر اسے بھنبھوڑ ڈالتا ہے۔ اس کی

"میں" کو توڑ کر، اس کے FINITE وجود کو تار تار کر دیتا ہے۔ مگر دوسرے مرحلے میں وہ اسے لامحدود یا INFINITE میں ضم کر کے عالم وجد کے سپرد بھی کر دیتا ہے۔ مغرب کے موجودیت پسند مفکرین نے اس خاص لمحے کے صرف پہلے مرحلے تک ہی رسائی حاصل کی ہے تاہم اس عمل میں انہیں "آزادی" کے مفہوم سے آگاہی ضرور ملی ہے گو اس کے اثرات وجد کے بجائے متلی کی کیفیت اور بے معنویت نیز خالی پن EMPTY SPACE کے جان لیوا احساس کی صورت ان پر مرتسم بھی ہوئے ہیں یہ لمحہ جو ہسرل کے الفاظ میں INTENTIONAL EXPERIENCE کا لمحہ ہے، تخلیقِ فن کے سلسلے میں مظہریت کے علم برادر ناقدین کو بہت عزیز ہے۔

تو:

معاف کرنا بھائی! یہ نکتہ میری سمجھ میں نہیں آیا۔

میں:

بات زیادہ مشکل نہیں ہے۔ جب ہسرل ارتکاز یا INTENTIONALITY کا ذکر کرتا ہے تو اس سے اس کی مراد فقط یہ ہے کہ کسی بھی شے کو اس کے حوالوں اور تلازموں سے منقطع کر کے شعور کا نقطہ ارتکاز بنایا جائے۔ تب شے کی "اصل موجودگی" ہم پر منکشف ہو گی بصورت دیگر شے ہمیں کم نظر آئے گی اور وہ حوالے اور تلازمے زیادہ دکھائی دیں گے جن کا شے نے سہارا لے رکھا ہے۔ مثلاً یہ ٹوپی جو تم نے ابھی ابھی سر سے اتار کر میز پر رکھ دی ہے، یہ ٹوپی اپنا ایک مکانی زمانی یعنی SPATIO- TEMPORAL تناظر رکھتی ہے۔ اس کے کئی حوالے ہیں۔ ایک حوالہ اون کا ہے جس سے یہ ٹوپی بنی۔ ایک حوالہ اس جانور کا ہے جس کی یہ اون تھی۔ ایک اور حوالہ اس جنگل، صحرا یا پہاڑ کا ہے جہاں یہ جانور رہتا تھا۔ پھر حوالہ ان ہاتھوں کا ہے جنہوں نے یہ ٹوپی تیار کی۔ دوسری طرف اس کا ایک حوالہ اس سر کا بھی ہے جس نے اسے پہن رکھا ہے۔ وغیرہ۔ اب اگر تم باری باری ان حوالوں کو منہا کرتے جاؤ تو آخر کار تمھاری توجہ صرف ٹوپی کی ساخت پر مرتکز ہو جائے گی۔ اسے تم ارتکاز یا INTENTIONALITY کا عمل کہہ سکتے ہو۔ پرانے زمانے کے لوگ کہتے تھے کہ ہر ظاہر کا ایک باطن ہوتا ہے اور اس حوالے سے اس عالم موجود کے عقب میں ایک عالم ارواح کا وجود ہے۔ مگر موجودیت والوں نے کہا کہ اندر کوئی جوہر نہیں ہوتا۔ بلکہ ظاہر ہی

کے دو روپ ہیں۔ ایک وہ جو ہمیں دکھائی دیتا ہے اور دوسرا وہ جو لمحہ ارتکاز میں ہم پر منکشف ہوتا ہے اور ہمیں بے معنویت کے احساس اور متلی کی کیفیت کے سپرد کر دیتا ہے۔ سو تم دیکھو کہ دو فرق نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ موجودیت والے ظاہر ہی کو باطن گردانتے ہیں، دوسرا یہ کہ انکشاف کے اس تجربے کو وجد آفریں نہیں بلکہ کرب انگیز قرار دیتے ہیں۔ ویسے تخلیقی عمل کے حوالے سے دیکھیں تو "جوڑنے" کے لیے پہلے "توڑنا" ضروری ہے۔ خود فراموشی کا وہ عالم جس سے تخلیق جست بھر کر باہر آتی ہے، توڑنے کے عمل کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ بیج کا چھلکا ٹوٹے گا تو پودا ظاہر ہو گا۔

تو:

تم نے بات "شعور کے ناقدین" کے ذکر سے شروع کی تھی۔ یہ بتاؤ اس تصور کو ان لوگوں نے کیسے برتا؟

میں:

شعور کے ناقدین نے کہا کہ جس طرح "ظاہر" محض ہمارے حواس خمسہ کی تخلیق کردہ ایک نقاب پوش تجرید ہے اسی طرح تخلیق کار کا باطن بھی ایک نقاب پوش تجرید یا بکھراؤ کی زد میں ہوتا ہے مگر جب تخلیق کار لمحہ بھر کے لیے خود کو اپنے اندر کے تخلیقی تجربے پر تمام و کمال مرتکز کر لیتا ہے۔۔۔۔۔ یوں کہ دیگر بہت سے حوالے منہا ہو جاتے ہیں تو اس بے پایاں لمحہ، خود فراموشی سے تخلیق جنم لیتی ہے۔ مگر یہ جنم شدید "درد" کے بغیر ممکن نہیں ہے بلکہ کوئی بھی جنم ایک کرب انگیز جسمانی یا روحانی اذیت سے گزرے بغیر ممکن نہیں ہے۔ تخلیق کاری کے معاملے میں ارتکاز کا مفہوم کسی خیال کی ترسیل نہیں ہے بلکہ تخلیق کار کے موجودی تجربے کی ترسیل ہے۔ موجودی تجربے پر تخلیق کار کا ارتکاز ہی اس کے شعور کی فعالیت ہے شعور کی اس فعالیت کو تم COGNITION کہہ لو۔ لہٰذا شعور کے ناقدین کا موقف یہ نظر آتا ہے کہ ادب ایک طرح کا "شعور" ہے۔ تخلیق کار جب خود کو اس شعور کی فعال اور متحرک فضا میں پاتا ہے تو اپنے اندر مجتمع ہو کر ایک نقطہ پر مرتکز ہو جاتا ہے اور اس ایک لمحہ میں (جب وہ بظاہر کچھ نہیں ہوتا) وہ اپنی ساری داخلیت کو ایک معروضی فارم یا ہیئت میں منتقل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ گویا تجربے کو "صورت" عطا ہو جاتی ہے۔ بس یہ سمجھ لو کہ تخلیق کاری کے دوران مصنف ایک قسم کی اوڈیسی سے گزرتا ہے۔ جس سے داخلیت، یعنی

SUBJECTIVITY معروضیت یعنی OBJECTIVITY میں تبدیل ہو جاتی ہے گو "ارتکاز کی حامل داخلیت" سے اس کی نمود کا سلسلہ باقی رہتا ہے۔ بہر حال یہ شخصی مبہم عرفان ذات کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔

تو:

گفتگو اتنا لمبا چکر لگا کر آخر کار عرفان ذات تک پہنچ ہی گئی۔

میں:

شعور کے ناقدین کا یہ موقف ہے کہ شعری تجربے کی ISNESS پر ارتکاز ہی عرفان ذات ہے۔ جس کا مطلب یہ نہیں کہ تجربے کو اس طور گرفت میں لیا جائے جیسے جیب میں کوئی چیز ڈال لی جاتی ہے۔ بلکہ یہ کہ تجربے کو بہ تکرار بھوگا جائے۔ اس کی اصل ساخت کو مس کیا جائے۔ شے کا ایک الگ وجود ہو سکتا ہے مگر جب تک اس شے کا شعور جنم نہ لے گا اس کی اصل حقیقت گرفت میں نہیں آسکے گی۔ یہ دنیا وہ نہیں ہے جو میرے خیال میں ہے بلکہ جو میرے تجربے میں ہے۔ ان ناقدین کا یہ موقف ہے کہ ہر سچا شاعر ایک ایسے عمل سے گزرتا ہے جس میں زمان اور مکان میں جکڑی ہوئی ہماری دنیا ایک لمحے کے لیے جیسے ساکت ہو جاتی ہے یا یوں کہہ لو کہ SUSPEND ہو جاتی ہے اور اشیا اپنی اصل ساخت میں دکھائی دینے لگتی ہیں۔ اس عمل کو انہوں نے EPOCHE کا نام دیا ہے۔ یہ لمحہ جمالیاتی تجربے کا عطر بھی ہے۔ مظہریت کے نام لیوا ناقدین نے تخلیق کو براہ راست شعور کا مرکز بنا کر اس جمالیاتی تجربے سے خود کو گزارا ہے۔ سو تم دیکھو کہ مغربی تنقید کے مختلف مکاتب کس طرح آپس میں جڑے ہوئے ہیں۔ یوں جیسے اینٹ پر اینٹ رکھ کر دیوار بنائی جارہی ہو۔

تو:

یہ اینٹوں سے دیوار بنانے کی بات متاثر کرتی ہے۔ بھائی! مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے ساختیاتی تنقید کے متوازی ابھرنے والے بیشتر تنقیدی سلسلوں نے ساخت کے تصورات ہی کو برتا ہے۔ کیا نہیں؟

میں:

ساخت کا تصور تو ہر زمانے میں رہا ہے۔ یہ کہو کہ ان تنقیدی سلسلوں نے بیسویں صدی کی ساخت کے تصور کو برتا ہے۔ یہ تصور مرکز سے تہی ساخت کا تصور ہے۔ ساختیاتی تنقید،

اسطوری تنقید اور پھر نئی مارکسی یا نفسیاتی تنقید، ان سب نے توجہ لامرکزیت کی حامل ساخت پر مرکوز کی ہے۔ مظہریت کے نام لیوا ناقدین نے جب ایک نقطہ پر خود کو پوری طرح مرتکز کر لیا تو شعور کے بے زماں لمحے میں انہیں بھی ایک ایسی ہی ساخت تک رسائی حاصل ہوئی ہو گی۔ رہ گئی نفسیاتی یا مارکسی تنقید تو وہاں بھی نئی ساخت کے تصور کو کارفرما دیکھا جا سکتا ہے۔

تو:

تو کیا "لاشعور" کا تصور بھی اس نئی ساخت ہی کا ایک روپ ہے؟

میں:

لگتا تو ایسے ہی ہے۔ وجہ یہ کہ لاشعور، بے ہیئت، بے زماں بلکہ بے زبان ہے۔ اسے ہم چاہیں تو PRIMORDIAL CHAOS کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ مگر ٹھہرو! اسے ایک اور زاویے سے دیکھتے ہیں۔ نفسیات کہتی ہے کہ نیوراسس میں انسان کے اندر کی خواہشات بہروپ بدل کر سامنے آجاتی ہیں جب کہ فن میں یہی خواہشات اپنی قلب ماہیئت کر کے فنی تخلیق پر منتج ہوتی ہیں۔ فرق بہروپ بدلنے اور منقلب ہونے کا ہے۔ کوئی شخص اگر فقیر کا بھیس بدل کر آجائے تو وہ فقیر نہیں بن جاتا لیکن اگر اس کے اندر فقیری یا درویشی ایک انکھوے کی طرف پھوٹ پڑے تو یہ تقلیب کی صورت ہے۔ عام نفسیات زیادہ تر شخص مذکور کے اُس سوانحی مواد کے تجزیے سے خواہش کے بہروپ کو نشان زد کرتی ہے جو دبایا جا چکا ہے۔ مگر لاشعور اور اجتماعی لاشعور کا تصور اس چیز کو سامنے لاتا ہے کہ وہ خود ایسے "مواد" کا خالق ہے جو شعور کا پھینکا ہوا نہیں ہے۔ بالخصوص یونگ (JUNG) نے اجتماعی لاشعور کو ایک ایسے جال کی صورت میں دیکھا ہے جو نسلی تجربات کے دھاگوں یا کھائیوں سے عبارت ہے۔ ان کھائیوں کو اس نے ARCHETYPES کہا ہے۔ اجتماعی لاشعور نسلی تجربات اور انسان کے ثقافتی خزانوں کا ایک گودام ہے مگر ان تجربات یا خزانوں کی کوئی مرئی شکل نہیں ہے۔ یوں سمجھو کہ اجتماعی لاشعور ایک طرح کا مہا کمپیوٹر ہے جس میں سارے انسانی تجربات صورتوں، ہندسوں اور لفظوں، کے بجائے محض دکھائی نہ دینے والی گہری لکیروں میں محفوظ پڑے ہیں۔ جب یہ کمپیوٹر کام کرتا ہے تو ان لکیروں کو ہمارا بایاں دماغ لفظوں رنگوں اور صورتوں میں پیش کرنے لگتا ہے۔

تو:

اچھا! یہ بتاؤ کہ نفسیاتی تنقید نے ساختیاتی زاویے کو کس طرح برتا ہے؟

میں:

اس سلسلے میں سب سے اہم کام لاکان (LACAN) کا ہے۔ لاکان کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ لاشعور بھی "زبان" کی طرح ایک سٹرکچر ہے۔ مراد یہ کہ لاشعور کی کارکردگی "زبان" کی مخصوص کارکردگی کے مماثل ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ زبان کا طرز عمل کس نوعیت کا ہے؟ اس ضمن میں لاکان نے کچھ مدد سوشیور اور کچھ روماں جیکب سن سے لی۔ لاکان نے اس پر زور دیا کہ لاشعور زبان کی اس بالائی ساخت کے مطابق نہیں جہاں الفاظ جڑ کر جملے بناتے ہیں بلکہ زبان کی گہری ساخت کے مماثل ہے مثلاً اس نے سوشیور کے دو زمانی (DIACHRONIC) اور یک زمانی (SYNCHRONIC) کے فرق پر توجہ مبذول کرتے ہوئے لاشعور کو یک زمانی کا حامل قرار دیا۔ فرائیڈ (FREUD) کے لیے ایسا کرنا اس لیے ممکن نہ تھا کہ اس کے زمانے میں ابھی زبان کا زمانی، تاریخی یا ارتقائی نظریہ ہی غالب تھا مگر لاکان نے جب لکھنا شروع کیا تو سوشیور کے حوالے سے زبان کا ساختیاتی پہلو عام ہو چکا تھا۔

تو:

مگر سوشیور نے دال، مدلول اور لسانی نشان کا تصور بھی تو پیش کیا تھا۔ کیا لاکان نے اسے بھی قبول کر لیا؟ دیکھا سوشیور کے سلسلے میں تم نے مجھے جو کچھ بتایا تھا وہ میں نے ایک اچھے شاگرد کی طرح یاد رکھا ہے۔ شاباش دونا مجھے!

میں:

شاباش بھئی! سننے والا ہو تو تم ایسا ورنہ اکثر لوگوں کا یہ حال ہے کہ ذرا گہری بات کہو تو وہ ان کے سروں پر سے گزرتی ہوئی صاف نظر آجاتی ہے۔

تو:

چلو شکر ہے میرے بارے میں تمھاری رائے تو تبدیل ہو گئی۔

میں:

تم پوچھ رہے تھے کہ کیا سوشیور کی پیش کردہ تثلیث کو لاکان نے قبول کیا۔ میرا جواب یہ ہے کہ لاکان نے اسے لاشعور کی کارکردگی کو سمجھنے کے لیے یقیناً برتا ہے۔ سوشیور کے

مطابق لسانی نشان دو ایسے بے نام اور بے ہیئت دھاگوں کی گرہ ہے جو اچانک ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہو جاتے ہیں۔ مثلاً جب میں اس بیہودہ چیز کو ٹوپی کہہ کر پکارتا ہوں تو گویا آواز "ٹوپی" کو خیال (ٹوپی) سے ہم رشتہ کرتا ہوں۔ بہرحال جو دو دھاگے یوں ایک دوسرے سے جڑتے ہیں ان میں سے ایک دھاگا دال (SIGNIFIER) ہے اور دوسرا مدلول (SIGNIFIED)۔ ایک "آواز" کا پیکر ہے اور دوسرا "خیال" کا مگر جب یہ آپس میں ملتے ہیں تو سمجھو یک جان ہو جاتے ہیں۔ ٹوپی کا لفظ ہمیشہ کے لیے "ٹوپی کے خیال" سے چپک جاتا ہے۔ عام زندگی میں تو مدلول کی حیثیت دائمی ہے اور مدلول کے سلسلوں ہی نے ہست کا ایک نظر آنے والا نظام بنا رکھا ہے جس میں ہم رہتے ہیں مگر لاکان زیادہ اہمیت "دال" کو دیتا ہے جو "مدلول" سے منقطع ہونے کی صورت میں ایک رنگین موجودگی کا حامل ہوتا ہے۔ اس "دال" کو لاکان نے لاشعور بھی کہا ہے باپ بھی اور دوسری ہستی (THE OTHER) بھی! یہ لاشعور فرائیڈ کی تثلیث یعنی اڈ، ایگو اور سپر ایگو کا محض ایک رکن نہیں ہے بلکہ بجائے خود ایک اسٹرکچر ہے۔ فرائیڈ اور لاکان کے اس نظریاتی فرق کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ فرائیڈ نے تثلیث کی بات کی ہے جب کہ لاکان نے لاشعور کے یک زمانی سٹرکچر کا ذکر کیا ہے اور ایسا کرتے ہوئے لاشعور کے اسٹرکچر کو زبان کے سٹرکچر کے مماثل بھی قرار دے ڈالا ہے۔ اس نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ لاشعور کی کارکردگی زبان کی ساختیاتی کارکردگی کے مماثل ہے۔ یوں کہہ لو کہ لاکان نے لاشعور اور شعور کے رشتے میں دال اور مدلول کا رشتہ دیکھا ہے۔ لاشعور کی کارکردگی کو "یک زمانی" یعنی SYNCHRONY کے تابع قرار دیا ہے نہ کہ دو زمانی یعنی DIACHRONY کے تابع! علاوہ ازیں زبان کے METONYMIC اور METAPHORIC فرق کو بھی لاشعور کی DISPLACMENT اور CONDENSATION کے فرق پر منطبق کر کے نتائج اخذ کیے ہیں۔ تم پوچھو گے کہ یہ دونوں کیا ہیں تو سنو! ڈس پیلس منٹ سے مراد یہ ہے کہ ایک شے اپنے قریبی رشتے کی بنا پر دوسری شے کی بدل قرار پائے مثلاً محبوبہ کا دیا ہوا رومال محبوبہ کی جگہ لے لے یا تاج سے مراد بادشاہ ہو۔ دوسری طرف کنڈنس ایشن ایک شے کو مماثلت کی بنا پر دوسری شے کے مترادف قرار دیتی ہے۔ مثلاً عارض کو پھول کے مترادف فرائیڈ کے ہاں یہ دونوں تصورات اصلاً قربت یا CONTIGUITY کے

اصول پر استوار تھے جب کہ لاکان نے CONDENSATION کو استعارہ اور DISPLACEMENT کو مجاز مرسل کے مترادف قرار دیا۔ ایک نکتہ اور بھی ہے۔ لاکان نے لاشعور کو زبان کے مماثل قرار دینے سے ایک قدم آگے بڑھاتے ہوئے اس بات کا بھی اعلان کیا کہ زبان لاشعور کی بے ہیئت لوح پر خود کو نکھتی ہے اور اس لکھنے کے عمل ہی سے لاشعور کو ساخت عطا کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں لاشعور جسے اس نے REAL کہا ہے نام عطا کرنے کی انسانی صلاحیت ہی سے ساخت بن پاتا ہے۔ یہ بہت طویل بحث ہے اور دقیق بھی اور تم اس سے اکتا بھی سکتے ہو۔ میرا نکتہ فقط یہ ہے کہ فرائیڈ اور یونگ سے متاثر تنقید نے لاکان کی وساطت سے ساختیات کے بنیادی تصورات کو اپنایا۔ اب تم خود دیکھ لو کہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں ساخت کے تصور نے جملہ تنقیدی مکاتب میں کس طرح ایک قدر مشترک کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔

تو:

مگر مارکسی تنقید تو "چیزے دیگر" تھی کیا وہ بھی ساختیات سے متاثر ہوئی؟

میں:

ابھی بتاتا ہوں۔ مگر پہلے مجھے لاکان کے نظریہ لاشعور سے ابھرنے والے منظر نامے کو مکمل کر لینے دو۔ منظر نامہ کچھ یوں ہے کہ لاشعور ایک سگنی فائر ہے یعنی آواز کا روپ! کہہ لو کہ آواز "کُن" کا روپ! مگر آواز کا یہ روپ اس وقت تک نظروں سے اوجھل رہے گا جب تک کہ اسے سگنی فائیڈ (SIGNIFIED) مہیا نہ ہو گا۔ ہست کا یہ سارا نظام جو صورتوں، رنگوں، قوسوں، دائروں اور جملہ معنیاتی پرتوں پر مشتمل ہے، اصلاً ایک ایسا سگنی فائیڈ ہے جسے سگنی فائر نے نشان زد کیا ہے۔ سوشیور نے کہا تھا کہ سگنی فائیر اور سگنی فائیڈ کا رشتہ بلا جواز ہے۔ سو کیا اس سے یہ نتیجہ اخذ نہ ہو گا کہ شعور کا سارا جہان محض لاشعور کے خدوخال کو ظاہر کرنے کے لیے یا صورت عطا کرنے کے لیے وجود میں آیا ہے یا یہ کہ لاشعور دراصل شعور کو ذریعہ اظہار بنا رہا ہے؟ بالکل جیسے لینگ، پیرول میں خود کو ظاہر کرتی ہے۔ پیرول کے بغیر لینگ ہوتے ہوئے بھی ناپید ہے۔ اسی طرح شعور کے بغیر لاشعور ہوتے ہوئے بھی ناموجود ہے۔ گویا پیرول یعنی گفتار ہی سے لاشعور کے خدوخال اجاگر ہوتے ہیں۔ دیکھو کہ کس طرح تصوف اور وجودیت کے تصورات ایک دوسرے میں مدغم ہو رہے ہیں۔

تو:

یار ! بہت پراسرار ہے یہ سارا عمل ! کہیں ایسا تو نہیں کہ خود ہماری نکتہ آفرینی نے یہ سارا فکری جھنجھٹ کھڑا کر رکھا ہو۔ ہمارے صوفیا شاید اسی لیے مین میخ نکالنے کے عمل کو تضیع اوقات سمجھتے تھے اور علموں بس کریں او یار، کا اعلان کرتے پھرتے تھے۔

میں:

صوفیا کی اس گہری رمز کو اکثر لوگوں نے غلط سمجھا ہے۔ کیونکہ صوفیا "جہالت" کے حق میں یقیناً نہیں تھے۔ وہ جب علم کی نفی کرتے تھے تو دراصل "برتر علم" کے دروازے کھول دیتے تھے۔ تجزیاتی عمل والا علم اس علم کے مقام کو کہاں پہنچ سکتا ہے جہاں سارے لفظ انگشت بدنداں نظر آتے ہیں بلکہ ساری صفات بھی بے بس ہو جاتی ہیں۔ مگر اس بات سے شاید تم انکار نہ کر سکو کہ برتر علم کے سمندر میں گرنے والے سارے دریا، علم ہی کے دریا ہیں۔ ان ہی کی سطح پر کشتی چلا کر ہم سمندر تک پہنچتے ہیں۔ دریا اگر خشک ہو جائیں تو انسان کی ساری کشتیاں ریت میں دھنس جائیں اور ہم ریت پر سے سیپیاں ہی چنتے رہ جائیں۔ سو مجھے تو علم کے سارے راستے برتر علم تک رسائی کے لیے ضروری نظر آتے ہیں۔

تو:

یہ تو ہے ! واقعی یوں لگتا ہے جیسے ہر شعبہ، علم اس برتر علم ہی کی طرف گام زن ہو۔

میں:

بالکل ! بیسویں صدی میں ساخت، کا تصور بھی "برتر علم" ہی کی طرف ایک اہم قدم ہے۔ تم نے ابھی ابھی مارکسی تنقید کا ذکر کیا۔ مارکسی تنقید جدلیات پر مبنی تھی۔ لہذا ایک میکانکی طرز عمل اور طرز فکر کی زد میں تھی۔ بیسویں صدی کے نصف آخر میں اس تنقید نے بھی ساخت کے تصور سے اثرات قبول کیے تو اس کا دامن کشادہ ہوا۔

تو:

یہی سوال تو میں نے کیا تھا۔ بتاؤ کہ یہ کیسے ہوا؟

میں

اس کا ایک پس منظر ہے۔ مغرب میں اٹھارویں صدی کا زمانہ "تاریخ" سے بے اعتنائی کا زمانہ تھا۔ اس زمانے میں "زبان" کو لافانی قرار دیا گیا تھا اور اسی حوالے سے انسان کو بھی !

تمام اشیا آپس میں جڑی ہوئی تھیں۔ ابتدا اور انتہا کے نظریات ٹھوس اور مکمل تھے۔ مگر انیسویں صدی میں یکا یک "تاریخ" کا عفریت عقبی دروازے سے داخل ہوا اور اس نے "ٹھہراو" کے طلسم کو توڑ ڈالا۔ اس کام کو دو شخصیتوں نے انجام دیا۔ ایک ہیگل، دوسرا مارکس! ہیگل نے جدلیات کا تصور دیا اور تاریخ کے اس پیٹرن کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی جو تھیسس، انٹی تھیسس اور سنتھی تھیسس کی جدلیات پر مبنی تھا۔ ہیگل نے تو "خیال" کی جدلیات کو پیش کیا تھا جب کہ مارکس نے اسے الٹ کر طبقات کی جدلیات پر لاگو کر دیا۔ انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں ڈارون اور سپنسر نے مادی سطح کے ارتقا پر توجہ مرکوز کی تو تاریخ کی کارکردگی کے لیے مزید مواقع پیدا ہو گئے۔ بیسویں صدی نے "تاریخ" کے اس عنصر کی ایک بار پھر نفی کی اور اس کی جگہ ساخت کا وہ تصور پیش کر دیا جو زماں کے بجائے مکاں کے عنصر کا حامل تھا۔ مگر اس کا ذکر تو ہم اپنی گفتگو میں کئی بار کر چکے ہیں۔ میں جس امر کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ صرف یہ ہے کہ مارکسی تنقید نے تاریخی ارتقا کے تصور کو اپنایا اور یوں تخلیق کی پرکھ کے سلسلے میں استحصال کی اس روایت کی نشان دہی کی جس کی ایک پوری تاریخ موجود تھی۔ مارکسی تنقید کا یہ موقف تھا کہ تخلیق کا اعلیٰ یا ادنیٰ ہونا اس بات سے مشروط ہے کہ وہ کہاں تک جدلیاتی تصور کو کامیابی کے ساتھ برت سکی ہے۔ گویا فن کی مقصود بالذات حیثیت ترک کر دی گئی اور اسے محض نظریے کی ترویج و اشاعت کے لیے ایک "ذریعہ" قرار دے دیا گیا۔

تو:

ایسی صورت میں تو مارکسی تنقید ساختیاتی رویے کی ضد تھی۔ کیا نہیں؟

میں:

تھی! اور اس لیے یہ تنقید کے دیگر مکاتب سے متصادم بھی رہی مگر بیسویں صدی کے آخری تیس چالیس سالوں میں خود مارکسی تنقید کے ایسے علم بردار پیدا ہو گئے بالخصوص التھوسے ALTHUSSER اور ماشیرے (MACHEREY) جنہوں نے ساختیات کے تصور کو برتا۔

تو:

اس کی کچھ وضاحت ہو جائے۔

میں یوں تو نئی مارکسی تنقید کو فروغ دینے والے کئی تھے مثلاً لیوکاکس LUKACS جس نے کہا کہ "حقیقت پسندی" معاشرے کے تضادات کو نشان زد کرنے کا نام ہے اور گولڈ مان GOLDMANN جس نے کہا کہ معاشرے کے گروہ یا طبقات اجتماعی زاویہ یعنی WORLD- VIEW کو بناتے یا مٹاتے ہیں اور خود تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ پھر التھوسے کے نظریات سامنے آئے۔ التھوسے نے کہا کہ بات فقط یہ نہیں ہے کہ "آرٹ یا تو غالب نظریے کو قبول کرتا ہے یا اس سے متصادم ہوتا ہے" بلکہ یہ کہ کسی صورت حال کو وہ جس طرح محسوس کرتا ہے وہی دراصل اس کی آئیڈیالوجی ہے۔ التھوسے نے سماج کی تنظیم کو ایک ایسی ساخت کی صورت میں دیکھا جو مرکز سے تہی تھی۔ یہ ساخت تہ در تہ تھی اور یہ تہیں ایک دوسری سے متصادم تھیں۔ چونکہ التھوسے کا جھکاؤ مارکس کی طرف تھا اس لیے اس نے سماج کے مختلف متصادم پرتوں میں معاشی پرت کو سب سے زیادہ اہمیت دی مگر دوسری تہوں کا ذکر کر کے اس نے مارکسی نظریے کی سنگلاخی کو توڑا۔ اس کے بعد ماشیرے کے نظریات سامنے آئے اور ماشیرے نے کہا کہ تخلیق ایک نامیاتی کل نہیں ہے جس کا محض ایک معنیٰ ہو۔ بلکہ وہ تو ایک ساخت ہے جو متعدد معانی کی آماجگاہ ہے۔ گویا اب مصنف محض ایک کاریگر نہیں بلکہ ایک تخلیق کار تھا۔ نقاد کا کام اس نظریاتی تناؤ کو نشان زد کرنا تھا جو تخلیق میں مضمر ہوتا ہے۔ نئی مارکسی تنقید نے اب مزید فاصلہ طے کر لیا ہے۔ اب وہ یہ دیکھنے کی کوشش میں ہے کہ کس طرح خود تخلیق کے اندر تضادات ابھر آتے ہیں یعنی تخلیق کے چھپے ہوئے عناصر کس طرح اس میں پیش کی گئی آئیڈیالوجی سے متصادم ہوتے ہیں۔

تو:

کیا یہی میدان نفسیاتی تنقید کا بھی نہیں تھا؟ آخر نفسیاتی تنقید کا موقف بھی تو یہی ہے کہ انسان اپنی جن ناروا خواہشات کو دبا دیتا ہے وہ حلیہ تبدیل کر کے تخلیق میں ابھر آتی ہیں۔ ایک طرح کے داخلی تصادم کو اس نے بھی موضوع بنایا ہے۔

میں:

نئی مارکسی تنقید یہی بات آئیڈیالوجی کے باب میں کہہ رہی ہے۔ یہ کہ آئیڈیالوجی کا دباؤ انسان کے اندر کے فطری میلان مثلاً تخلیق سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہونے کے میلان کو دبا دیتا ہے مگر خواہش کی طرح یہ میلان بھی آئیڈیالوجی کے بھاری لحاف کے اندر

سے مختلف روزنوں کے ذریعے اپنے ہونے کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ نقاد ان روزنوں سے آنے والی روشنی کو موضوع بناتا ہے۔

تو:

مگر کیا باہر کے دباؤ اور اندر کے رد عمل کی یہی ایک صورت ہے؟

میں:

اصولاً تو متعدد صورتیں ہونی چاہیں۔ آئیڈیالوجی جس شے کو دبا دیتی ہے اس نے بھی تو اپنے زمانے میں کسی اور شے کو دبایا ہو گا۔ جس شے کو دبایا ہو گا اس کی شعاعیں بھی تو کسی نہ کسی مخفی روزن سے ضرور جھانک رہی ہوں گی۔ سو نظریہ آتا ہے کہ جب نقاد کسی تخلیق کا تجزیاتی مطالعہ کرتا ہے تو اس کے اوپر سے پرتیں اتارتا چلا جاتا ہے تاکہ ہر پرت کے نیچے دبائے گئے مواد یا اس مواد کے آثار یعنی (TRACES) تک رسائی پا سکے۔

تو:

یار! اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ تنقید میں قاری کا رول بہت اہم ہے

میں:

اتنا اہم ہے کہ تنقید کا ایک باقاعدہ مکتب وجود میں آ گیا ہے جسے قاری اساس تنقید READER-RESPONSE CRITICISM کہا گیا ہے۔ اس کا ایک روپ جو جرمنی میں پروان چڑھا، سپشن تھیوری RECEPTION THEORY کہلاتا ہے۔

تو:

موقف کیا ہے اس تنقیدی مکتب کا؟

میں:

دراصل قاری کا مسئلہ بلکہ کہنا چاہیے "قرات" کا مسئلہ تمام تنقیدی مکاتب میں ایک سی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ مثلاً نئی تنقید والوں نے قاری پر تخلیق کے ممکنہ اثرات کو AFFECTIVE FALLACY کہہ کر مسترد تو کیا مگر قرائت کے عمل کو انہوں نے بھی اہمیت دی۔ چنانچہ ان کا سارا زور TEXT کی تشریح پر رہا ہے تاکہ یہ دیکھا جا سکے کہ اس تشریح سے تخلیق کی کثیر المعنیاتی فضا کس طور متحرک ہوتی ہے۔ دوسری طرف ساختیاتی تنقید کا موقف یہ تھا کہ قاری کا کام تخلیق کے بطون میں چھپے ہوئے

کسی "معنیٰ" کو دریافت کرنا نہیں ہے۔ وہ تو تخلیق کو پرت پرت کھولتا چلا جاتا ہے تاکہ اس سسٹم کو دریافت کر سکے جو تخلیق کے اندر بطور شعریات موجود ہے اور جس کے کوڈز کے مطابق تخلیق کی اسٹرکچرنگ ہوتی ہے۔ لہٰذا ساختیاتی تنقید قرائت کے عمل کو تخلیق کاری کا عمل قرار دیتی ہے۔ اس سلسلے میں رولاں بارت (ROLAND BARTHES) نے دو طرح کے قارئین کی نشان دہی کی ہے۔ ایک وہ جو تخلیق سے تفریح حاصل کرتے ہیں۔ بارت نے تفریح یا لذت کے لیے PLAISIR کا لفظ استعمال کیا ہے۔ دوسرے وہ جو تخلیق کاری میں شامل ہو کر آنند (ECSTACY) حاصل کرتے ہیں۔ آنند کو اس نے JOUISSANCE کا نام دیا ہے۔ مقدم الذکر کا کام تصنیف کے مفہوم سے تفریح کا حصول ہے جب کہ موخر الذکر معنیٰ کو التوا میں ڈالتے ہیں۔ دیکھا کیسی دلچسپ تقسیم ہے۔ منزل تک شارٹ کٹ کے ذریعے پہنچنے کا عمل چٹ منگنی پٹ بیاہ کا عمل ہے۔ دوسری طرف منزل کے گرد طواف کرنے کا عمل یعنی منزل کے قریب آنے، دور جانے، پھر قریب آنے، دوبارہ پرے ہٹ جانے کا سلسلہ تفریح کے بجائے جمالیاتی حظ کی تحصیل کا موجب ہے۔ ویسے کسی بھی سمجھ دار آدمی سے پوچھ دیکھو وہ "آنے جانے" کے اس مستقل سلسلے کو پاگل پن ہی کہے گا۔

تو: بظاہر تو یہ واقعی مہمل نظر آتا ہے۔

میں:

شاید اسی لیے ہیلس ملر HILLIS MILLER نے ناقدین (یعنی قارئین) کو ہوشیار ناقدین (CANNY CRITICS) اور مجذوب ناقدین (UNCANNY CRITICS) میں تقسیم کر دیا تھا۔ ہوشیار ناقدین وہ لوگ ہیں جو تخلیق کا تجزیہ سائنسی اور منطقی انداز میں کرتے ہیں جب کہ مجذوب ناقدین تخلیق کے ان منطقوں تک رسائی حاصل کرنے کے حق میں ہیں جہاں منطق اور معنیٰ اور تفہیم بے کار ہو جاتے ہیں۔

تو:

کیا ایسے ہی قارئین کے لیے ہمارے ہاں "دیوانے" کا لفظ استعمال نہیں ہوا؟

میں:

بالکل صحیح کیا تم نے۔ پاگل اور دیوانے میں بڑا فرق ہے۔ پاگل وہ ہے جو عام منطقی استدلال

سے محروم ہو کر کسی ایک نقطہ پر ٹھہر گیا ہو جب کہ دیوانہ وہ ہے جو عام منطق کو عبور کر کے "برتر علم" تک پہنچنے کی کوشش میں ہو۔ یہ وہ دیار ہے جہاں سمجھ بوجھ کا آزمودہ صحیفہ بیکار ہو جاتا ہے۔ کانٹ (KANT) نے اسے "THING- IN- ITSELF" کہا تھا جسے جانا نہیں جا سکتا مگر فنون لطیفہ کی ایک اپنی منطق ہوتی ہے یہ ایک طرح کی روحانی قوت یعنی MYSTIC FORCE ہے جسے بروے کار لا کر فن کار آگہی کے مدارج تک پہنچتا ہے۔ خود صوفیا کے روحانی تجربات بھی اسی دیار سے متعلق ہیں جس تک پہنچنے کے لیے "دیوانگی" کام آتی ہے نہ کہ فرزانگی۔ ویسے فرزانگی مادی منزل تک پہنچنے کی آرزو مند ہوتی ہے۔ مگر دیوانگی جس منزل کی طرف گامزن ہوتی ہے وہ ایک ایسی پگھلی ہوئی تابندگی ہے جہاں سالک زیادہ دیر تک ٹھہر نہیں سکتا۔ کیونکہ اگر وہ ایسا کرے تو جل کر راکھ ہو جائے۔ لہذا تمام دیوانے اس تابندگی کی طرف آتے جاتے رہتے ہیں۔ اس کے گرد طواف کرتے ہیں۔ وصال کے بجائے LOVE- PLAY سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور ہر بار جاتے ہوئے "تابندگی" کے ریزے بطور تبرک اپنے ساتھ لے جاتے ہیں۔ ان میں سے جو صوفی منش ہیں وہ اگر چاہیں تو اس تبرک کو دوسروں میں تقسیم بھی کر سکتے ہیں مگر ان میں سے جو تخلیق کار ہیں وہ اس تبرک کو صورتوں اور شبیہوں میں بدل دیتے ہیں۔ رقص کو رقاص مہیا کرتے ہیں۔ لہذا تخلیقی عمل میں برابر کے شریک بن جاتے ہیں۔ اسی لیے عقل مند قاری کے مقابلے میں "دیوانہ قاری" ایک انوکھی ہستی ہے۔

تو:

کمال ہے! ہم تو سنتے آئے تھے کہ تخلیق کار فن کو وجود میں لاتا ہے۔ جب کہ قاری تخلیق سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اب تم کہہ رہے ہو کہ قرائت بھی تخلیق کاری کا حصہ ہے۔

میں:

یہ میں قاری اساس تنقید کے حوالے سے کہہ رہا ہوں۔ اس سلسلے میں جتنے منہ اتنی باتیں ہیں۔ بھانت بھانت کے نظریات آپس میں ٹکراتے رہتے ہیں اور آئندہ بھی ٹکراتے رہیں گے۔ مگر ایک قدر مشترک ان میں یہ ہے کہ انہوں نے قاری کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔ اور وہ جو ہمیشہ گھر کے دروازے پر ایک بے نوا فقیر کی طرح کھڑا رہتا تھا کہ کوئی باہر نکل کر اسے بھیک دے، اسے اب گھر کے اندر لا کر ڈرائینگ روم میں بٹھا دیا گیا ہے۔ وہ جنہوں

نے ایسا کیا ہے ان میں ری سپشن تھیوری کے نام لیوا بالخصوص رابرٹ جاس (HANS ROBERT JAUS'S) اور وولف گینگ آئسر WOLFGANG ISER کے نام زیادہ مشہور ہیں ان سے پہلے قاری اساس تنقید کے نقاد انگارڈن INGARDEN نے تخلیق کی مختلف سطحوں کی نشان دہی کی تھی مثلاً صوتی سطح جو نظم کی آوازوں کو، اس کے آہنگ اور جزر ومد کو پیش کرتی ہے۔ دوسری لفظوں اور ان کے باہمی ربط کی سطح جس میں معنیٰ بند ہوتا ہے۔ اور تیسری وہ سطح جس میں بابر کی نمایندگی علامتی رنگ میں ہوتی ہے۔ پہلی دو سطحیں تو معروضی ہیں اور کوئی سا قاری انہیں اپنی گرفت میں لے سکتا ہے البتہ تیسری سطح قاری سے ایک تخلیقی جست کا مطالبہ کرتی ہے تاکہ وہ "بابر" اور اس کی "عکاسی" کے درمیان جو خلا یا GAP پیدا ہوتا ہے، اسے بھر سکے۔ اس خلا کو INDETERMINACY کہا گیا ہے۔ قاری کا کام اس خلا کو بھرنا ہے تاکہ وہ تخلیق کی نئی معنویت کا ادراک کر سکے۔ اس عمل سے سابقہ تخلیق یک نئی تخلیق بن کر سامنے آجاتی ہے انگارڈن کے بعد اگلا اہم قدم وولف گینگ آئسر نے اٹھایا۔

تو:

اس کا موقف کیا تھا؟

میں:

آئسر کا موقف یہ تھا کہ قرائت کا عمل تخلیق اور اس کے قاری کے ٹکراؤ یا INTERACTION سے عبارت ہے۔ مراد یہ کہ تخلیق کے دو سرے ہیں۔ ایک وہ جسے تخلیق کا فنی پیکر کہنا چاہیے یعنی جہاں وہ فن پارہ ہوتا ہے جسے مصنف نے تخلیق کیا تھا اور دوسرا وہ جسے جمالیاتی پہلو کہنا چاہیے یعنی جہاں قاری تخلیق کو منقلب کرتا ہے۔ ائسر کہتا ہے کہ تخلیق کا جمالیاتی پہلو نہ تو محض مصنف کا تخلیق کردہ ہے اور نہ محض قاری کا بلکہ ان دونوں کے ٹکراو سے ابھرنے والی وہ ساخت ہے جو چھلنی کی طرح ہے یعنی جس میں جا بجا سوراخ ہیں۔ قاری کا کام یہ ہے کہ وہ ان سوراخوں کو پُر کرے۔ معنی نہ تو تخلیق میں موجود ہوتا ہے اور نہ قاری میں بلکہ تخلیق کے دونوں پہلوؤں یعنی فنکارانہ پہلو اور جمالیاتی پہلو کے ٹکراو سے پھوٹتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں قاری سوراخوں کو پُر تو کرتا ہے مگر تخلیق کے عقب میں موجود بلیو پرنٹ کے مطابق ایسا کرتا ہے۔ یوں دیکھو تو

TEXT ایک طرح کا ہدایت نامہ جاری کرتا ہے جس کے مطابق قاری اپنے متخیلہ کو جنبش میں لاکر تخلیق کاری میں شامل ہوتا ہے۔ ویسے ہی جس طرح ڈی این اے نقشہ مہیا کرتا ہے اور پروٹین کی فیکٹریاں اس نقشے کے مطابق تخلیق کرتی ہیں۔ سو غور کرو تو آئسر نے تخلیق کاری کے عمل کو مصنف اور قاری میں برابر کی بنیاد پر تقسیم کر دیا ہے۔ اس معاملے میں لوگوں نے آئسر پر اعتراضات بھی کیے ہیں کہ دونوں باتیں بیک وقت کیسے صحیح ہو سکتی ہیں۔ اگر مصنف کی تخلیق، اصلی اور بنیادی اور مستقل نوعیت کا ایک نقطہ ہے تو پھر قرأت اس نقطے کے حوالے ہی سے ہو گی اور اگر بنیادی حوالہ "جمالیاتی پہلو" ہے۔ تو پھر تخلیق کار کا حوالہ منہا ہو جائے گا اور صرف قرأت کا عمل ہی تخلیق کاری کرے گا۔ ان لوگوں کے مطابق ان دونوں میں سمجھوتہ ممکن نہیں ہے۔ دراصل آئسر کے ہاں دو مستقل نقطوں یا POLES کے درمیان ایک سفر کی کہانی ابھرتی ہے مگر معترضین کہتے ہیں کہ یہ ثابت کرنا ممکن نہیں ہے کہ دونوں POLES اپنی اپنی جگہ مستقل طور پر ایستادہ ہیں۔ اگر وہ مستقل نہیں ہیں تو پھر دو غیر مستقل نقطوں کے درمیان سفر کرنا چہ معنیٰ دارد؟۔ یہ کچھ ایسے ہی ہے جیسے حقیقت کے پارٹیکل رخ کو دیکھیں تو اس کا ویو رخ نظر نہیں آتا اور ویو رخ کو دیکھیں تو پارٹیکل رخ غائب ہو جاتا ہے۔ دونوں کو بیک دیکھنے کی کوشش کریں تو دونوں دھندلا جاتے ہیں۔ مگر آئسر کہتا ہے کہ تخلیق کے دونوں پہلوؤں کو بیک دیکھنا ممکن ہے۔ اس سلسلے میں آئسر کے موقف سے اصل اختلاف سٹینلے فش STANLEY FISH نے کیا ہے۔

تو:

مجھے مناظرہ بہت پسند ہے۔ جہاں کہیں مذہبی مناظرے ہوں میں انہیں سننے ضرور جاتا ہوں ذرا اس مناظرے کا حال بھی بتاؤ۔ لطف آئے گا۔

میں:

یہ اس طرح کا مناظرہ تو نہیں ہے جو تمھیں مرغوب ہے مگر پُر لطف ضرور ہے۔ پس منظر اس کا یہ ہے کہ جہاں آئسر دوئی یا DUALISM کا قائل ہے اور "تخلیق اور قاری" کو دو مستقل نقطے قرار دے کر ان کے درمیان ابھر آنے والے شگافوں کو بھرنا قاری کا مسئلہ قرار دیتا ہے وہاں سٹینلے فش وحدتِ وجود (MONISM) کا قائل ہے۔ وہ قاری کو تو مانتا ہے لیکن متن (TEXT) کو بالکل نہیں! وہ TEXT پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔ چنانچہ

اس کی ایک کتاب کا نام ہی۔ IS THERE TEXT IN THIS CLASS? ہے۔ وہ ادب کو زمان و مکان کے دھاگوں میں جکڑی ہوئی کوئی شے قرار نہیں دیتا۔ اس کے مطابق ادب وہ ہے جو قرات کے عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ آئسر کی تھیوری پر اسے یہ اعتراض ہے کہ وہ کسی ایک نقطہ سے منسلک نہیں ہے یعنی وثوق کے ساتھ کہا نہیں جاسکتا کہ وہ "خارجیت" کی طرف ہے یا "داخلیت" کی طرف بقول سٹینلے فش آئسر نے اس معاملے میں صلح پسندانہ رویہ اپنایا ہے۔اس نے مصنف / قاری۔ ادب / زندگی۔ داخلیت / خارجیت وغیرہ کو رعایتی نمبر دے کر مساوی کر دیا ہے لہذا وہ نہ ادھر کا رہا ہے نہ ادھر کا بلکہ چوراہے کے بیچ اس کا بھانڈا پھوٹ گیا ہے۔ جواب آں غزل کے طور پر آئسر نے کہا ہے کہ فش صاحب قبلہ مجھے اکثر پادری برکلے کی طرف باتیں کرتے نظر آتے ہیں۔ اگر صرف "اکائی" موجود ہے تو پھر تجزیہ کون کرے گا؟ تجزیے کے لیے ضروری ہے کہ آپ باہر کی کسی شے کو راستے میں پائیں۔ آئسر کہتا ہے کہ تصنیف کے الفاظ اپنا ایک مکانی اور زمانی وجود رکھتے ہیں اور ان کے مفاہیم بھی متعین ہیں مگر تصنیف کے الفاظ اور ان کے متعین مفاہیم میں جا بجا شگاف یا GAPS ہوتے ہیں جنہیں قاری بھرتا ہے۔ مگر فش کا اعتراض اپنی جگہ پھر بھی قائم رہا۔بہرحال اس قسم کے مناظروں کا یہی حال ہوتا ہے۔

تو:

مگر آج قاری اساس تنقید کی صورت کیا ہے؟

میں:

صورت یہ ہے کہ ایک طرف ای۔ڈی۔ہرش E.D.HIRSH اور اس کے ہم نوا ہیں جن کا یہ موقف ہے کہ مصنف کے مافی الضمیر کو مرتب کیا جائے تاکہ اس کی تصنیف کے معنیاتی نظام کو سمجھا جاسکے۔ دوسری طرف سٹینلے فش اور اس کے ہم نوا ہیں جو کہتے ہیں کہ قاری ہی سب کچھ ہے۔ یعنی جو "پڑھتا" ہے وہی دراصل اپنے اس عمل سے "لکھ" بھی رہا ہوتا ہے۔ ان دونوں کے عین درمیان وولف گینگ آئسر ہے جو دونوں کو ملا دینا چاہتا ہے مگر معترضین کا یہ خیال ہے کہ ان دونوں میں صلح نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ کبھی آگ اور پانی میں بھی صلح ہوئی ہے۔ قاری اساس تنقید کا ایک یہ فائدہ ضرور ہوا ہے کہ اس نے "قاری" کی حیثیت کا اثبات کیا ہے اور وہ بھی اس کی تخلیقی حیثیت کا جب کہ اس سے

قبل قاری کی حیثیت محض ایک خوشہ چین کی تھی۔ الزبتھ فرائینڈ ELIZABETH FREUND نے کہا ہے کہ یہ قاری کی تخلیقی حیثیت کو تسلیم کرنے ہی کا نتیجہ تھا کہ جب ساخت شکن تنقید کا چلن ہوا تب بھی "قاری" کو نظرانداز نہ کیا جا سکا۔

تو:

بھائی ذرا ٹھہرنا! یہ ساخت شکن تنقید کیا ہے۔ کیا اس نے ساخت کو منہدم کر دیا ہے؟

میں:

نہیں تو! گو عام لوگوں کا یہی خیال ہے کہ ساخت شکن تنقید نے ساختیات کے سارے تصور ہی کو حتم کر دیا ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ خود مغرب والے ساختیات کو مسترد کر چکے ہیں اب تم اس کا "مطالعہ" کس خوشی میں کر رہے ہو؟ حالانکہ ساخت شکنی سے مراد انہدام نہیں بلکہ کھولنا یا DISENTANGLE کرنا ہے۔

میں:

لیکن پھر کھولنا سے کیا مراد ہے؟ کیا اس سے مراد تخلیق کو کھول کر اس کے معنیٰ کو نشان زد کرنا ہے؟

میں:

نہیں بھئی! ساخت شکن ناقدین کسی متعین معنیٰ، مرکز، متکلم لفظ یا کوڈ کے قائل نہیں ہیں۔ وہ تو گورکھ دھندے کا منظر دیکھتے ہیں۔ مگر ذرا توقف کرو۔ مجھے ساخت شکن نظریے کے وجود میں آنے کا پس منظر بیان کر لینے دو۔ قصہ یہ ہے کہ انیسویں صدی میں مرکز اپنا ایک الگ وجود بطور COGITO یا متکلم لفظ یا ماورائی مدلول یعنی TRANSCENDENTAL SIGNIFIED رکھتا تھا گویا خدا کا تصور قائم تھا اور اسی حوالے سے لفظ "کن" کو بھی اہمیت حاصل تھی جس کا مطلب کائنات کو بذریعہ حکم وجود میں لانا تھا "کن" کے تصور میں آغاز کا تصور مضمر تھا اگر آغاز کا تصور موجود ہو تو قدرتی بات ہے کہ "انجام" کا تصور بھی موجود ہو گا۔ پھر جب "آغاز سے انجام تک" کا سفر سامنے ہو تو تاریخی تناظر بھی نظروں کے سامنے ابھر آئے گا علاوہ ازیں ایک معنیٰ کا اثبات بھی ہو گا۔ یہ سب کچھ ایک ایسی ساخت کا تصور تھا جس کا ایک باقاعدہ "مرکز" تھا ایک ایسا مرکز جو ساخت کے عین درمیان بھی تھا اور اس کے باہر بھی۔ خالق کائنات کا یہی وہ تصور تھا جس کے خلاف بیسویں صدی نے بغاوت کی۔ گویا بقول اکبر۔

رقیبوں نے رپٹ لکھوائی ہے جاکر یہ تھانے میں
کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

مگر میں بیسویں صدی کی اس ساری کارروائی کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ در کھیم، فرائیڈ، سوشیور اور ان کے بعد ابھرنے والے جملہ تنقیدی مکاتب مثلاً روسی فارمل ازم، نئی تنقید اور ساختیات نے مرکز، خالق اور اسی حوالے سے مصنف کے وجود سے تو انکار کیا مگر اس کے بجائے انہوں نے سسٹم، جوہر یا اصل الاصول کے تصور کو پیش کر دیا لہذا غور کرو کہ بیسویں صدی کو تھانے میں رپٹ درج کرانے کی چنداں ضرورت نہ تھی کیونکہ اس کے جملہ مکاتب میں خالق اور متکلم لفظ اور "ایک معنیٰ" کی نفی نہیں کی گئی تھی بلکہ ان کی ایک وسیع تر صورت کا اثبات کیا گیا تھا۔ یہ وسیع تر صورت اصلاً ایک ایسی ساخت تھی جس میں مرکز اسی طرح پھیلا ہوا تھا جیسے بدن میں لہو! اس تصور کے متوازی مشرق کی صورت حال کو دیکھو کہ وہاں مذاہب کے پیش کردہ خالقِ کائنات کے تصور کے مقابلے میں صوفیا نے وحدت الوجودی تصور پیش کیا تھا جو خالق کی نفی پر نہیں بلکہ ایک عظیم تر وحدت پر منتج ہوا تھا۔ یہی کچھ ہمیں بیسویں صدی کی فکر میں بھی نظر آتا ہے جہاں مرکز کے بجائے لا مرکزیت، DIACHRONY کے بجائے SYNCHRONY اور ایک متعین معنیٰ کے بجائے کثیر المعنیاتی صورت حال کا تصور ابھرا ہے۔

تو:

ساخت شکنی کا قصہ کہاں چلا گیا بھائی۔ اسے تم بھول تو نہیں گئے؟

میں:

بھولا کہاں ہوں برادر! میں اسی کی طرف تو آرہا ہوں۔ دراصل علمی مباحث میں شاہراہ سے نیچے اترنا ضروری ہوتا ہے۔ ورنہ معاملے کی تہ تک پہنچنا مشکل ہو جائے۔ اس بارے میں میرا رویہ ایک انشائیہ نگار کا ہے جو منہ اٹھائے ناک کی سیدھ پر نہیں چلتا بلکہ بار بار سڑک سے اتر کر ارد گرد کے مظاہر کو دیکھتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ کس طرح مظاہر کے چھوٹے چھوٹے معانیاتی دائرے ایک وسیع تر معنیٰ کے دائرے کو روشن کرتے ہیں۔ دیپے بھی معنیٰ کی منزل پر شارٹ کٹ کے ذریعے پہنچنا خود کو پورے منظر نامے سے محروم کرنے کے مترادف ہے۔ تم نے ایسی خواتین تو ضرور دیکھی ہوں گی جو ناول کے محض چند صفحات

پڑھنے کے بعد اس کے آخری صفحات پڑھنے لگتی ہیں تاکہ کہانی کا انجام انہیں فوری طور پر معلوم ہو سکے۔

تو:

خیر! تم مجھے یہ طعنہ تو نہ دو! دیکھو میں کتنے دنوں سے تمھارے ساتھ چل رہا ہوں اگر میں جلدی میں ہوتا تو تم سے کہتا۔ بھائی! اپنا عقیدہ بیان کرو، اپنا نظریہ بتاؤ اور یہ لمبی چوڑی بحثیں چھوڑو مگر میں نے تو ایسا نہیں کیا۔

میں:

اور اس لیے ہم نے فکر کے مرغزاروں میں اتنی طویل سیر کی ہے۔ مگر لگتا ہے اب تمھارے صبر کا پیمانہ لبریز ہو رہا ہے۔

تو:

نہیں! نہیں! بالکل نہیں! دراصل بہت سی باتیں تو میری گرفت میں آ گئی ہیں۔ اس لیے میں شاہراہ سے زیادہ دیر تک غائب رہنا پسند نہیں کرتا۔ مگر اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ میں شاہراہ سے نیچے اترنا ہی نہیں چاہتا۔

میں:

چلو اس کا تو فیصلہ ہو گیا۔ میں کہہ رہا تھا کہ انیسویں صدی کی مرکز آشنا فکر سے بیسویں صدی نے بغاوت تو کی مگر یہ بغاوت صحیح معنوں میں بغاوت نہیں تھی کیونکہ بیسویں صدی نے فقط مرکز کے رائج تصور سے بغاوت کی۔ اس نے لامرکزیت کا جو تصور دیا وہ دراصل مرکز کی توسیع کا تصور تھا اصل بغاوت ساخت شکن والوں نے کی۔ انہوں نے PRESENCE کے ساتھ METAPHYSICS OF PRESENCE کی بھی نفی کر دی۔ انہوں نے کہا کہ ساختیات والوں نے "گہری" ساخت کا تصور پیش کر کے دراصل پرانی شراب نئی بوتلوں میں پیش کی ہے ورنہ کثیر المعنیاتی فضا کے عقب میں کسی سسٹم کا کوئی وجود نہیں ہے۔ یہ سب کچھ جو نظر آ رہا ہے محض ایک LABYRINTH ہے، محض ایک گورکھ دھندا!

تو:

گورکھ دھندا؟ یہ ساری کائنات، یہ ساری منضبط اور منظم موجودگی، یہ گرائمر اور اقلیدس اور ریاضی، قاعدے، کلیے اور سسٹم، کیا یہ سب گورکھ دھندا ہے؟ خوف خدا کرو بھائی!

میں:

سنو تو! یہ بات میں نہیں کہہ رہا۔ ساخت شکن والے کہتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ سب کچھ جو نظر آرہا ہے اور جو نظر نہیں آرہا یہ سب کا سب گورکھ دھندا ہے۔ قاعدوں اور کلیوں اور گرائمروں کے دھاگوں سے بنی ہوئی ایک مہین سی چادر ہے جو ہم نے اس گورکھ دھندے پر پھیلا رکھی ہے۔ چادر کو ہٹا دو تو نیچے نہ تمہیں کوئی TRANSCENDENTAL SIGNIFIED ملے گا نہ کوئی سسٹم! فقط مظاہر کا ایک لامتناہی جنگل ملے گا۔ ایک ایسا جنگل جس میں کوئی تنظیم، کوئی متعین معنیٰ، باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہ ہو گا۔ اب ایک لحظہ کے لیے تم میرے ساتھ اس جنگل میں داخل ہو کر دیکھو تو تم پر ساخت شکن مفکرین کا سارا موقف واضح ہو جائے گا۔ یہ منطقہ حارہ کا جنگل ہے یعنی ایک ایسا بارانی جنگل جس میں ہمہ وقت بارش ہوتی رہتی ہے۔ اس کے درخت سورج کی روشنی کے لیے ایڑیاں اٹھا اٹھا کر اونچے ہی اونچے ہوتے چلے گئے ہیں۔ اور ان کے قدموں میں بیلوں، جھاڑیوں، پودوں اور رینگنے والے جانوروں کا ایک گھنا گہرا گورکھ دھندا وجود میں آگیا ہے۔ اس جنگل میں کوئی راستہ نہیں، کوئی پگڈنڈی نہیں، کوئی خالی جگہ نہیں جس پر تم قدم رکھ سکو۔ اس جنگل میں آگے بڑھنے کے لیے تلوار یا گنڈاسہ درکار ہے۔ اور صورت یہ ہے کہ جب تم تلوار یا گنڈاسہ کی مدد سے سامنے کی شاخوں، بیلوں اور سانپوں کو دو نیم کر کے آگے بڑھتے ہو تو تمھارے عقب میں شاخیں اور بیلیں پھر سے جڑ جاتی ہیں۔ آسمان نظروں سے قطعاً اوجھل ہے مگر چاروں طرف گھنے پتوں کی سکرین میں سے روشنی چھن چھن کر آرہی ہے۔ تم سمجھتے ہو کہ پتوں کے روزنوں کے پار روشنی کا کوئی سمندر موجزن ہو گا لہٰذا تم زور زور سے تلوار چلاتے لگتے ہیں مگر آگے پھر پتوں میں روزن ہی روزن ہیں جن میں سے روشنی چھن کر آرہی ہے۔ ساخت شکن مفکرین کہتے ہیں کہ اس جنگل کا کوئی مرکزی نقطہ نہیں ہے، روشنی معنیٰ ہے جو ہمہ وقت ملتوی ہو رہا ہے۔ تم ساری زندگی سفر کرتے رہو کسی متعین معنیٰ کے منبع تک نہیں پہنچ پاؤ گے کیونکہ روشنی تمہیں ہمہ وقت گریزاں ہی ملے گی۔ یہی انسانی صورت حال بھی ہے اور تخلیق کے مطالعہ کا وظیفہ بھی یہی ہے۔ اصل چیز تو کھولنا یا DISENTANGLE کرنا یا کتاب کے حوالے سے ورق الٹتے چلے جانا ہے مگر یہ نہ سوچو کہ اس عمل کا کوئی انجام بھی ہے کیونکہ کوئی متعین معنیٰ، کوئی COGITO، کوئی سسٹم سرے سے موجود ہی نہیں ہے۔ ہر طرف

معنیٰ کے آثار یا TRACES ہیں جو مزید آثار کو سامنے لا رہے ہیں۔

تو:

یہ بتاؤ متن یا TEXT کی قرائت کے معاملے میں اس کی کیا صورت بنتی ہے؟

میں:

وہی جو لغت میں کسی لفظ کا معنیٰ دیکھنے میں۔ مثلاً لفظ "سچ" کا معنیٰ لغت میں دیکھو تو اس کے سامنے چار پانچ الفاظ لکھے ہوئے ملیں گے۔ ان میں سے ہر لفظ کے معنیٰ کو جاننے کے لیے تم لغت دیکھتے چلے جاؤ، کسی متعین معنیٰ تک نہ پہنچ پاؤ گے۔ تمہیں معنیٰ ہمہ وقت ملتوی ہوتا نظر آئے گا۔ ساخت شکن ناقدین کے نزدیک یہی حال متن کے معنیٰ کا بھی ہے جو نقاب اندر نقاب پیچھے کی طرف سرکتا چلا جاتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ متن کے بالائی معنیٰ نے ایک زیریں معنیٰ کو دبایا ہوتا ہے۔ مگر زیریں معنیٰ تک پہنچو تو دیکھو گے کہ اس نے ایک اور زیریں معنیٰ کو دبا رکھا ہے اور یہ سلسلہ لاانتہائی ہے۔ ساخت شکن ناقدین کے اس نظریے کو سخت ردِ عمل کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ متن کی دو تین چار سطحیں تو ہو سکتی ہیں مگر کبھی نہ ختم ہونے والی معنیاتی سطحوں کا تصور بے معنیٰ ہے۔ بالخصوص ہم برٹوایکو HEMBERTO ECO نے اس سلسلے میں ساخت شکن کے علم برداروں کو OVER-INTERPRETATION کا طعنہ دیا ہے اور جواب آن غزل کے طور پر جونتھن کلر (JONATHAN CULLER) نے اپنا موقف پیش کیا ہے۔

تو:

اچھا یہ بتاؤ ڈی کنسٹرکشن کے نظریے کا سب سے بڑا علم بردار کون ہے؟

میں:

ساخت شکن نقطۂ نظر کا سب سے بڑا علم بردار دریدا (DERRIDA) ہے مگر دریدا کو ہم نواؤں کا ایک پورا گروہ بھی مل گیا ہے جسے YALE CRITICS کا گروپ کہا گیا ہے۔ اس میں پال ڈی مین (PAUL DE MAN) ہلس ملر (HILLIS MILLER) اور جیفرے ہارٹ مین (GEOFFREY HARTMAN)۔ یہ سب لوگ شامل ہیں۔

اور ان کے مخالفین؟

میں :

دراصل ساخت شکنی نے انسان کے سارے منطقی اور بعد الطبعیاتی نظام کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنے کی کوشش کی اس لیے ایک دنیا اس کے خلاف اٹھ کھڑی ہوئی۔ مخالفین میں سب لوگ شامل تھے۔ اسطوری نقاد بھی، فرائیڈ اور یونگ کے پیرو کار بھی، ساختیاتی نقاد بھی، نئی تنقید کے پیرو کار بھی اور سٹن فورڈ کے اخلاقی نقطہ نظر کے علم بردار بھی! ان سب کے لیے یہ زندگی اور موت کا مسئلہ تھا۔

تو :

زندگی اور موت کا مسئلہ! وہ کیسے؟

میں :

وہ ایسے کہ ساخت شکن مفکرین نے ہست کے سارے نظام کو مرکز اور خالق سے منقطع کر کے ہر طرح کے حوالے یعنی REFERENCE سے بھی منقطع کر دیا تھا۔ وہ کہہ رہے تھے کہ ہست کا یہ عالم، مرکز اور سمت اور اصول اور سسٹم سے لاتعلق ایک گہراؤ یا ABYSS ہے۔ انسان اس گہراو کے دہانے پر کھڑا ہے اور نہیں جانتا کہ کب یہ گہراؤ اسے نگل جائے گا دوسری طرف اس دہانے سے ہٹنے کی بھی کوئی صورت نہیں ہے کیونکہ چاروں طرف ایک گورکھ دھندا پھیلا ہوا ہے۔ خود ادبی تخلیق کی حیثیت بھی ایک گورکھ دھندے جیسی ہے جو ایک بے جہت، پیچ در پیچ سفر کا اعلامیہ ہے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے ساخت شکن مفکرین کے ہاں گہراو کا تصور موجودیت والوں سے مستعار ہے۔

تو :

موجودیت والوں نے بے معنویت کا بہت چرچا کیا تھا کیا تمھارا اشارہ اس طرف ہے؟

میں :

سارتر نے کہا تھا کہ یہ ہست ایک BEING-IN-ITSELF ہے جو پوری طرح لبریز اور بھرا ہوا ہے۔ لیکن کسی باہر کی شے سے نہیں بلکہ اپنے ہی وجود سے۔ انسان کا المیہ یہ ہے کہ وہ عام حالات میں تو اس کے دہانے پر بے حس و حرکت پڑا او نگھتا رہتا ہے لیکن جب کسی بحرانی صورت میں اس کی غنودگی ٹوٹتی ہے تو اسے

BEING-IN-ITSELF کے اندر ایک شگاف سا نظر آجاتا ہے اور اس شگاف میں سے اسے BEING-IN-ITSELF کا اصل روپ دکھائی دینے لگتا ہے اور یہ روپ ایسا ہے کہ اسے دیکھتے ہی انسان خود کو بے معنویت، دہشت اور متلی کے عالم میں پاتا ہے سارترے کہتا ہے کہ یہی وہ لمحہ ہے جب انسان واقعتاً "بیدار" ہوتا ہے ورنہ وہ سارا عرصہ سویا ہی رہتا ہے عجیب بات یہ ہے کہ یہ جھلک ہمارے صوفیا نے بھی دیکھی تھی کیونکہ عرفان کے راستے میں یہ ایک منزل ہے مگر وہ اسے دیکھ کر خوف زدہ نہیں بلکہ حیرت زدہ ہوئے تھے اور پھر وجد کی حالت ان پر طاری ہو گئی تھی۔ سو تم دیکھو کہ یہ مشرق اور مغرب کے دیکھنے کا فرق بھی ہے وہی تجربہ جس سے گزر کر مغرب والے بے معنویت کی زد پر آئے، مشرق والے ایک برتر معنیٰ کے دیار میں داخل ہو گئے۔ مغرب والوں کو اس تجربے میں متلی اور کرب اور دہشت کا سامنا کرنا پڑا جب کہ مشرق والوں کو حیرت اور وجد اور شانتی ملی۔ ویسے مغرب والے بھی غلط نہیں تھے۔ اور مشرق والے بھی سچے تھے۔ جب عورت بچے کو جنم دیتی ہے تو دردِ زہ سے گزرتی ہے مگر جب بچہ پیدا ہو جاتا ہے تو اسے اپنا سارا کرب بھول جاتا ہے اور وہ بچے کو حیرت اور خوشی سے دیکھنے لگتی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے مغرب کے مفکرین تاحال دردِ زہ سے گزر رہے ہیں اور انتہائی کرب کے عالم میں ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں جب کہ مشرق کے صوفیا "تخلیق" کو دیکھ کر وجد کے عالم میں ہیں۔ ساخت شکن مفکرین بھی جب گہراؤ اور گورکھ دھندے کا ذکر کرتے ہیں تو دراصل دردِ زہ کے تجربے ہی کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے آگے کا نہیں۔ ویسے خود مشرق والوں کے لئے بھی گورکھ دھندے کا تصور نیا نہیں ہے۔ پنجابی زبان کے یہ اشعار تو تم نے سنے ہوں گے:

رب اک گنجل دار بجھارت
رب اک گورکھ دھندا
جس دے گنجل کھولدیاں کھولدیاں
پاگل ہو جائے بندہ !

دیکھ لو کہ دریدا اور اس کے ہم نوا گنجل کھولتے کھولتے پاگل ہو رہے ہیں۔ ہست کو ایک گورکھ دھندا قرار دے کر انہوں نے اپنے تئیں خالق کے وجود سے انکار کرنے کی جسارت تو کی ہے مگر وہ نہیں جانتے کہ گورکھ دھندا بھی حقیقت عظمیٰ کے لاتعداد نقابوں میں سے

ایک نقاب ہے۔ اس سے اس کی نفی کا پہلو نکالنا کار فضول ہے۔

تو:

تم نے ساختیات کا ذکر کیا تھا۔ اب ساخت شکنی کا ذکر کر رہے ہو۔ تم مجھے چند الفاظ میں بتاؤ کہ ان دونوں کے فکری زاویوں میں بنیادی فرق کیا ہے؟

میں:

اس ضمن میں چار نکتوں کو ملحوظ رکھنے کی ضرورت ہے۔ پہلا یہ کہ ساختیات، ساخت کو ایک باہم مربوط شے متصور کرتی ہے جب کہ ساخت شکنی اسے گورکھ دھندا گردانتی ہے۔ بس یوں سمجھ لو کہ جو فرق اونی دھاگوں سے بنے ہوئے سویٹر اور اونی دھاگوں کے گنجل میں ہے، وہی فرق ساختیات اور ساخت شکنی میں بھی ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ ساختیات سمندر کے گہرے پانی میں غواصی کی خواہاں ہے جب کہ ساخت شکن فکر سطح کے "تلاطم" اور گہرائی کے "ٹھہراو" میں فرق نہیں کرتی بلکہ پورے سمندر کو تلاطم کی صورت میں محسوس کرتی ہے۔ تیسرا یہ کہ ساختیات والوں کے نزدیک ساخت کی کارکردگی ایک ضابطے، اصل الاصول، کوڈ، ڈیزائن یا سسٹم کے تابع ہے جب کہ ساخت شکنی موجود کی حادثاتی نوعیت کی قائل ہے۔ آخری یہ کہ ساختیات اندر کے منضبط نظام کے اظہار کو اہمیت دیتی ہے جب کہ ساخت شکنی آزاد کھیل یا FREE-PLAY کے حق میں ہے۔ وہ ع نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں، کی قائل نظر آتی ہے۔

تو:

تم نے ڈھیر ساری باتیں کی ہیں۔ اب مجھ سے بھی پوچھ کر دیکھو کہ میں نے کیا سمجھا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ تمھاری ساری گفتگو ہوا میں بکھرتی جا رہی ہو اور اسے قبول کرنے والا سرے سے موجود ہی نہ ہو۔

میں:

سبحان اللہ! گویا تم اس مقام پر بھی پہنچ گئے ہو جہاں انسان امتحان سے گزرنا چاہتا ہے۔ یہ خود اعتمادی تمہیں مبارک ہو!

تو:

ہو سکتا ہے میں نے سمجھنے میں غلطی کی ہو۔ بہرحال جو کچھ میں سمجھ سکا ہوں وہ یہ ہے کہ انیسویں صدی کے آخر میں تاریخی سوانحی تنقید کا رواج تھا۔ مصنف اور متعین معنی، خالق

اور مرکز کا بول بالا تھا۔ بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی مصنف اور خالق اور مرکز کے بجائے تصنیف اور قاری اور لامرکزیت کو اہمیت ملی مگر اس کے عقب میں سسٹم اور گرائمر اور شعریات کا اقرار کیا گیا۔ بیسویں صدی کے آخر میں ساخت شکن فکر کو فروغ ملا جس نے مصنف اور خالق اور مرکز کے علاوہ سسٹم اور گرائمر کی بھی نفی کر دی۔ اب چاروں طرف ایک گہراؤ تھا یا گورکھ دھندا۔ بولو کیا میں نے صحیح سمجھا؟

میں:

بھئی کمال کر دیا تم نے۔ میں جو کچھ ایک طویل گفتگو میں نہ کہہ سکا وہ تم نے چند لفظوں میں بیان کر دیا بس دو ایک مزید باتیں ساخت شکنی کے بارے میں کر کے اپنی یہ گفتگو ختم کرتا ہوں۔ سوشیور نے کہا تھا کہ لسانی نشان، دال اور مدلول کے ربط باہم کا زائیدہ ہے اور یہ رشتہ دائمی اور حتمی نہیں ہے۔ لہٰذا معنی فرق کی بنا پر قائم ہوتا ہے۔ دریدا نے اس سے ایک قدم آگے بڑھا کر کہا کہ یہ "فرق" بھی آخری منزل نہیں ہے۔ کیونکہ معنی دراصل ملتوی ہوتا چلا جاتا ہے۔ گویا سوشیور نے محض فرق DIFFERENCE کا ذکر کیا تھا جب کہ دریدا نے اس کے علاوہ التوا یعنی DIFFERANCE کا تصور بھی پیش کیا۔ یہ ایک بنیادی نکتہ تھا۔ دریدا یہ کہہ رہا تھا کہ زبان کوئی قائم بالذات شے نہیں ہے اور کوئی بھی قرائت ہمیں معنی تک پہنچا نہیں سکتی۔ اصلاً معنی ایک FICTION ہے۔ وہی جنگل والی مثال کہ پتوں کے ایک روزن سے مزید روزن ہی دکھائی دیں گے۔ روشنی کا منبع کبھی ظاہر نہ ہوگا۔ دریدا کے مطابق کوئی معنی لغوی نہیں ہوتا بلکہ اپنے اندر استعاراتی عنصر رکھتا ہے۔ اسے اس نے مخفی استعارہ کی WHITE MYTHOLOGY کہا ہے۔ گویا دریدا نے معنی کے آزاد کھیل یا FREE PLAY پر زور دیا ہے۔ متن کی توضیح کے سلسلے میں دریدا نے اس RETROSPECTIVE رویے کو مسترد کیا ہے جو معنی کی اصل کو دریافت کرنا چاہتا ہے، چھپے ہوئے سچ کو طشت ازبام کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے بجائے اس نے PROSPECTIVE رویے کو اہمیت دی ہے جو آزاد کھیل کی ایک ایسی صورت ہے جس کا کام الجھے ہوئے دھاگوں میں راستہ بنانا ہے۔ علاوہ ازیں دریدا "تاریخیت" کے تصور کی بھی نفی کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تاریخ بھی مابعد الطبعیات کا حصہ ہے اور سیدھی لکیر پر چلنے کا ایک انداز ہے۔ دریدا کے فکری نظام میں سیدھی لکیر پر چلنے کی کوئی تک نہیں ہے۔ ویسے دیکھنے کی بات

ہے کہ انیسویں صدی کے تاریخی سوانحی رویے کے خلاف جو ردِ عمل ہوا وہ روسی فارمل ازم، نئی تنقید، ساختیات اور ڈی کسٹرکشن ان سب میں ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر اب "تاریخ" دوبارہ عقبی دروازے سے داخل ہوتی نظر آنے لگی ہے۔ اس کے اس نئے حلیے کو نو تاریخیت یا NEW HISTORICISM کے نام سے فروغ ملا ہے۔

تو:

گویا سو برس کے اندر اندر مغربی فکر نے ایک دائرہ مکمل کر لیا ہے اس نے تاریخ کے تصور سے انکار کر کے اپنے سفر کا آغاز کیا اور اب پورے دائرے میں گھوم کر دوبارہ تاریخ کی طرف آ گئی ہے۔

میں:

وہ تو ٹھیک ہے مگر "نئی تاریخیت" کا جو تصور اب ابھرا ہے وہ تاریخ کے اس تصور سے مختلف ہے جو انیسویں صدی میں رائج تھا۔ انیسویں صدی میں تاریخ ایک تسلسل کا نام تھا ایک طرح کے جبر کی صورت کہہ لو۔ ادب کے میدان میں مصنف کو اہمیت حاصل تھی اور مصنف کا مطالعہ تاریخی تسلسل کے حوالے سے ہو رہا تھا یعنی یہ دیکھنے کی کوشش ہو رہی تھی کہ مصنف تاریخ کے تسلسل میں کہاں کھڑا ہے اور مصنف کے حوالے سے خود تصنیف کا مفہوم کس تاریخی سوانحی تسلسل میں بطور ایک سنگ میل موجود ہے۔ روسی فارمل ازم نے سب سے پہلے اس تاریخی جبریت کو توڑا اور تصنیف کے خود کار اور خود کفیل لسانی وجود کا اعلان کر دیا۔ کہا کہ یہ لسانی وجود مقصود بالذات ہے۔ اور مصنف کی گرفت سے آزاد ہے۔ جس کا مطلب یہ تھا کہ تاریخی حوالوں سے بھی آزاد ہے۔ اس کے بعد یہی کام "نئی تنقید" نے بھی کیا۔ اس نے بھی تصنیف کو وقت کے سیل رواں سے کاٹ کر الگ کر لیا اور اسی حوالے سے مصنف کے تاریخی پس منظر کو بھی مسترد کر دیا۔ اس کے بعد ساختیات نے تصنیف کی بالائی سطح کے جوار بھاٹے کے نیچے شعریات کا ایک مستقل، مدوجزر سے تہی نظام دریافت کر لیا۔ یوں تاریخ کے عمل کی نفی کر دی گئی۔ ساختیات کے بعد ساخت شکنی کا دور آیا جس میں یہ کہا گیا کہ اصل چیز تو گورکھ دھندا ہے جس کی نہ کوئی ازل ہے نہ ابد! جس کا مطلب یہ تھا کہ وہ تاریخ کے اس سفر سے محفوظ ہے

جس کا ایک آغاز اور ایک انجام بھی ہوتا ہے اور جس میں واقعات سنگ ہائے میل کی طرح ابھرے ہوئے ملتے ہیں۔

تو:

تو کیا اس فرق کا اطلاق مختلف ثقافتوں یا تہذیبوں پر بھی ہو سکتا ہے؟

میں:

کیوں نہیں! مثلاً تم دیکھو کہ بعض تہذیبیں وجود یا BEING کی قائل ہیں۔ وہ تاریخی عمل کی نفی کر کے ایک مستقل نوعیت کے جوہر کا اثبات کرتی ہیں۔ کثرت کے عقب میں وحدت کو کارفرما دیکھتی ہیں وہ سدا دائرے کے اندر سفر کرتی ہیں۔ حتیٰ کہ جب وہ "تاریخ سدا خود کو دہراتی ہے" کے مقولے کا ورد کرتی ہیں تو بھی دراصل دائرے کے مسلک ہی کا اعلان کر رہی ہوتی ہیں جو ظاہر ہے کہ سیدھی لکیر کے مسلک سے ایک بالکل الگ حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے مقابلے میں وہ تہذیبیں ہیں جو موجود یا BECOMING کے مسلک کی حامل ہیں۔ وہ صحرا میں ناک کی سیدھ پر چلتے ہوئے اونٹوں کی قطار کا منظر پیش کرتی ہیں۔۔۔۔۔۔ DURATION کے مقابلے میں زمان مسلسل یا SERIAL TIME کی قائل ہیں۔ ان کا سفر ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف ہے۔ ان کی یادداشت بہت توانا ہوتی ہے اور اسی لیے وہ گزرے ہوئے تمام واقعات کو یاد رکھتی ہیں جب کہ وجود یا BEING کی تہذیبیں سب کچھ بھلا کر ایک ازلی و ابدی چکر میں خود کو گم کر دیتی ہیں۔ چنانچہ اس لیے یہ کہا گیا ہے کہ ہندوستان کی تہذیب نے سب کچھ بھلا دیا جب کہ مصر کی تہذیب نے سب کچھ یاد رکھا۔ قدیم ہندستانی تہذیب کا تو یہ حال تھا کہ اس نے مصنفین تک کو بھلا دیا تھا۔ ہندوؤں کے دیدوں کو اٹھا کر دیکھو بے نام شعرا کی تخلیقات پر مشتمل ہیں۔ دوسرے بہت سے مجموعے بھی مصنفین کے ناموں سے ناآشنا ہیں۔ ہندستان کی پوری تاریخ میں جا بجا ایسے وقفے نظر آتے ہیں جس میں "تاریخ" موجود ہی نہیں ہے۔ اس کے مقابلے میں مصر ہے جس نے اہرام مصر کی صورت اپنی تاریخ کو محفوظ رکھا ہے۔ تاریخ کو پتھر پر کندہ کر دیا ہے یا ایک طرح کے کاغذ پر لکھ دیا ہے۔ یہ تہذیب موجود (BECOMING) کی تہذیب ہے۔ قدیم عہد نامہ کا مطالعہ کر کے دیکھو کتنے نام بلکہ ناموں کے سلسلے تمہیں ملیں گے۔ پورا سلسلہ نسب دکھائی دے گا جو تاریخ کے سفر یا اونٹوں کی ایک قطار ہی کی صورت ہے۔ اب تم دیکھو کہ روسی فارمل

ازم نے تصنیف کے لسانی وجود کی آزادی یا AUTONOMY کا اعلان کر کے، نئی تنقید نے تصنیف کی پیچیدہ بنت کاری پر توجہ مبذول کر کے، ساختیاتی تنقید نے تصنیف کے اعماق میں موجود شعریات کا ادراک کر کے اور ساخت شکن تنقید نے ایک ازلی و ابدی LABYRINTH یا گورکھ دھندے کو سب کچھ قرار دے کر دراصل "تاریخ" کی کارکردگی ہی کی نفی کی ہے۔ ان کے مقابلے میں مشیرے، التھیوسے اور فوکو (FOUCALT) نے "نئی تاریخیت" کا اعلان کر کے تاریخ کے تصور کو دوبارہ اہمیت دی ہے مگر یہ تصور تاریخ کے سابقہ تصور سے مختلف ہے۔

تو:

وہ کیسے بھائی؟

میں:

وہ ایسے میرے بھائی کہ نئی تاریخیت نے تسلسل کے تصور کو نہیں مانا اور ساتھ ہی ساتھ AUTHOR-GOD اور اسی حوالے سے مرکز کو بھی مسترد کر دیا ہے۔ اس اعتبار سے نئی تاریخیت کو ساخت شکنی کی توسیع بھی کیا جا سکتا ہے۔ نئی تاریخیت نے ایک مرکز یا قوت (POWER) کے تصور کو تو ترک کیا مگر متعدد اور متنوع مراکز کے تصور کو ابھار دیا۔ وہی ساخت کا جدید تصور جو ایک مرکز کے بجائے ساخت کے اندر کی ہر گرہ کو مرکزی نقطہ قرار دیتا ہے اس ضمن میں فوکو نے کہا کہ "قوت" کو کسی ایک مرکز میں تلاش کرنا غلط ہے کیونکہ قوت دراصل شکتیوں یا FORCES کی ہم رشتگی سے عبارت ایک ساخت ہے۔ یہ خیال بھی اس مرکز گریز ساخت کے تصور نئی سے منسلک دکھائی دیتا ہے جو بیسویں صدی میں پروان چڑھی ہے، جس میں دھاگے بلور FORCES کارفرما نظر آتے ہیں۔ گویا فوکو نے ایک قوت کے بجائے شکتیوں کی فراوانی کا احساس دلایا ہے۔ فوکو کے اس تصور کو دریدا کے DIFFERENCES OF FORCES اور ہیرلڈ بلوم کے BATTLEFIELD OF FORCES کے ساتھ ملا کر دیکھیں تو تینوں میں یہ قدر مشترک ملے گی کہ وہ "ایک مرکز" کے وجود سے منحرف ہیں۔ اب اگر جنگل کی تمثیل کو سامنے رکھیں تو تصویر یوں ابھرتی ہے کہ فوکو جنگل کے لاتعداد اور متنوع زاویوں کی ہم رشتگی کا قائل ہے جب کہ دریدا جنگل کے عناصر کے فرق یا تضاد کو اہمیت دے رہا ہے۔ دوسری طرف ہیرلڈ بلوم کو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے جنگل کے جملہ

زاویے، اس کی تمام شاخیں اور پتے ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ تاہم کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ یہ تینوں مفکرین جنگل کی لامرکزیت ہی کو ایک قدر مشترک کے طور پر قبول کر رہے ہیں؟

تو:

مگر "نئی تاریخیت" کیا ہوئی؟ مجھے بتاؤ کہ نئی تاریخیت، تاریخ کے قدیم تصور سے کس طور مختلف ہے؟

میں:

نئی تاریخیت کا یہ موقف ہے کہ سماجی اور تاریخی تناظر میں ادب کا مطالعہ جاری رہ سکتا ہے۔ یہ گویا روسی فارمل ازم، نئی تنقید اور ساختیات وغیرہ کے موقف سے ایک مختلف رویہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی نئی تاریخیت نے عدم تسلسل یا DISCONTINUITY کے تصور کو ابھار دیا ہے۔ جو قدیم تاریخیت کے "تسلسل" سے ایک مختلف زاویہ ہے۔ قدیم تاریخیت واقعات کے تسلسل کی قائل تھی اور اس میں انقطاع یا عدم تسلسل کے در آنے کو ناپسند کرتی تھی کیونکہ اس سے تاریخ کا تصور مجروح ہوتا تھا۔ نئی تاریخیت نے تاریخ کے مسلسل عمل کو تو نہ مانا مگر ساتھ ہی یہ تاثر بھی دیا کہ تاریخ اپنے تلے قدموں سے نہیں بلکہ چھلانگوں یعنی LEAPS سے چلتی ہے۔ لہٰذا جابجا شکستگی یا RUPTURE کا سامنا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی تاریخیت "مسلسل تاریخ" کے تصور کے خلاف ہے اس کے نزدیک تاریخ کے بہاؤ میں اچانک کسی شے کا نمودار ہونا "عدم تسلسل" کا اعلامیہ ہے۔ فوکو نے اس اچانک نمودار ہونے کو ENTSTEHUNG کا نام دیا ہے۔ ویسے یہ لفظ نطشے سے مستعار ہے۔ ادب کے باب میں نئی تاریخیت کا تصور یہ صورت اختیار کرتا ہے کہ ادب محض ہوا میں تخلیق نہیں ہوتا بلکہ اس کا ایک تاریخی حوالہ بھی ہے۔ جس طرح ایک تاریخی واقعہ دوسرے تاریخی واقعات سے فرق کی بنا پر جڑا ہوتا ہے اسی طرح تصنیف بھی دوسری تصانیف سے ہم رشتہ ہوتی ہے اور یہ ہم رشتگی بے زمانی کے حوالے سے بھی ہوتی ہے اور زماں کے حوالے سے بھی۔ مثلاً کوئی بھی تخلیق اپنی جگہ ایک خود کفیل اور آزاد شے ہے جس کا ایک اپنا دائرہ عمل ہے اور جو اپنے اندر کے نظام کی زائیدہ ہے مگر پورے ادب کے تناظر میں دیکھیں تو وہ دوسرے ادب پاروں سے جڑی ہوئی بھی ہوتی ہے۔ آسان

لفظوں میں یہ کہہ لو کہ ادب پارہ بطور ایک "تجربہ" بے زمانی کا حامل ہے مگر روایت سے جڑا ہونے کے باعث اپنا ایک تاریخی پس منظر بھی رکھتا ہے مگر یہ تاریخی پس منظر "تسلسل" سے نہیں بلکہ عدم تسلسل سے عبارت ہے۔ ادب پارہ ادب کے تاریخی تسلسل کے اندر سے ایک جست لگا کر جب باہر کو آتا ہے تو گویا ایک شکستگی یا RUPTURE کا مظاہرہ کرتا ہے۔ آب رواں سے ایک مچھلی کی طرح لپک کر باہر آنا آب رواں کے تسلسل میں شگاف پیدا کرنے کے مترادف ہے۔ یہی شکستگی ہے۔ تاہم اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ جست تاریخی مواد کے اندر سے لگتی ہے۔ اگر یہ تاریخی مواد (تسلسل۔ روایت) موجود ہی نہ ہوتا تو جست کیسے لگتی؟ بتاؤ!

تو:

اب میں کیا بتاؤں! مجھے تو یوں لگتا ہے جسے تاریخی سوانحی تنقید نے ترازو کا پلڑا "تاریخ" کی طرف جھکا دیا تھا روسی فارمل ازم نئی تنقید اور ساختیات نے اسے عدم تسلسل کی طرف جھکا دیا اب نئی تاریخیت آئی ہے جس نے دونوں پلڑوں کو برابر کرنے کی کوشش کی ہے۔ کیا میں نے غلط کہا؟

میں:

آفرین ہے! اب تم اپنے ملازم سے کہو کہ مجھے گرم گرم چائے کی ایک پیالی لا دے تاکہ میرے دماغ کے دونوں پلڑے بھی برابر ہو جائیں۔

تو:

ابھی لو! مجھے تمھارے دماغ کی سلامتی ہر شے سے زیادہ عزیز ہے۔

میں:

گفتگو کرنے کا کیا اچھا انداز ہے۔ کہنا یہ چاہتے ہو کہ واقعی میرے دماغ کے پلڑے برابر نہیں ہیں۔

تو:

تم پاگل نہیں، دیوانے ہو! البتہ مجھے تم نے پاگل کر دیا ہے۔

جب آنکھ کھُلی میری

سورج کا زرہ بکتر
چمکا تو میں گھبرایا
ٹوٹی ہوئی کھڑکی سے
لہراتا ہوا میزہ
کوندے کی طرح آیا
میں درد سے چلّایا!؟

ہونٹوں نے پڑھے منتر
سیماب سی پوروں نے
اک پوٹلی ابرک کی
چھڑکی میرے چہرے پر
اور کرنوں کا اک چھینٹا
مارا میری آنکھوں پر
آنکھیں میری چندھیائیں
کچھ بھی نہ نظر آیا!

جب آنکھ کھُلی میری
دیکھا کہ ہر اک جانب
زر تار سی کرنوں کا
اک زرد سمندر تھا
اور زرد سمندر میں
چاندی کی پہاڑی پر
میں پیڑ تھا سونے کا
شاخوں میں مری ہر سو
جھنکار تھی پتوں کی
اڑتی ہوئی چڑیوں کی
یا آگ کی ڈلیوں کی
اک ڈار سی آئی تھی
اور مجھ میں سمائی تھی
قدموں کے تلے میرے
زنجیر تھی لمحوں کی
میرے زرہ بکتر سے
جو کوندا لپکتا تھا
تاروں کے جھروکوں تک
پل بھر میں پہنچتا تھا
میں جسم کے مرقد سے
باہر بھی تھا اندر بھی
میں خود ہی پہاڑی تھا
اور خود ہی سمندر بھی!!

نواں دن

میں :

آؤ! آؤ! آج تمھارے پاس میرا آخری دن ہے۔ کل تو مجھے ہر صورت واپس جانا ہے۔

تُو :

تو تم نے فیصلہ کر ہی لیا۔ چند روز اور رک جاتے۔

میں :

نابرادر! آج نو روز ہو گئے تمھارے پاس آئے ہوئے ان نو دنوں میں ہم نے ایک پورا جہانِ معنی تخلیق کر لیا۔ کل دسواں دن ہو گا۔ تم دسویں دن تو مجھے آرام کرنے دو نا! جانتے ہو خداوند خدا نے بھی اس کائنات کو چھ روز میں تخلیق کرنے کے بعد ساتویں روز آرام کرنا ضروری سمجھا تھا۔

تو :

تو گویا تم بھی خداوند خدا کی تقلید کر رہے ہو مگر بھائی میرے! اس نے تو چھے روز میں کائنات تخلیق کر لی تھی اور تم نے اس کائنات کی پرچھائیں تخلیق کرنے میں بھی نو دن لگا دیے۔

میں :

تم بھول گئے۔ میں تو محض تلمیذالرحمن ہوں۔ اصل چیز تو اس نے تخلیق کی۔ میں تو فقط اصل کو جوڑ تہ تراشتہ صورتوں میں ڈھلتا ہوں۔ پیدائشی سنگ تراش ہوں نا! یا کوزہ گر کہہ لو۔ مگر اصل کو ہمہ وقت معنی خیز بنائے رکھنا بھی تو ایک تخلیقی عمل ہے۔ چکنی مٹی جب سوکھ جاتی ہے تو اس کی تخلیقیت کے سوتے بھی خشک ہو جاتے ہیں۔ میں جب اس سوکھی ہوئی مٹی کو اپنے آنسوؤں سے نرم کرتا ہوں تو وہ صورتوں میں ڈھلنے کے لئے تیار ہو جاتی ہے۔

تو :

تو کیا انسان کا تخلیقی عمل کوزہ گری سے مشابہت رکھتا ہے؟

میں :

کوزہ گری کو سرسری نظروں سے نہ دیکھ ع شاید کہ پلنگ خفتہ باشد۔ برادر! یہ عمل بھی تخلیق کائنات کے عمل ہی کی طرح پیچیدہ اور رنگا رنگ ہے۔

تُو :

بہت بڑا دعویٰ کر رہے ہو ع۔ چہ نسبت خاک رابا عالم پاک!

میں :

بھئی میں نے تو صرف مشابہت کا ذکر کیا ہے۔ میں پھر یہی کہوں گا کہ فن کار کا تخلیقی عمل کائنات کے تخلیقی عمل سے مشابہ ہے گو یہ ادنیٰ سطح پر وجود میں آیا ہے۔ میں نے ہمیشہ انسان کے تخلیقی عمل کو کائناتی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یوں مجھے پردوں کے اٹھنے کا منظر دکھائی دیا ہے۔

تو :

مگر مشابہت کی بات تو تب ہے کہ پہلے کائنات کے تخلیقی عمل کے بارے میں کچھ معلوم ہو۔

میں :

طبعیات نے ہمیں بتایا ہے کہ ابتدا میں یکتائی یا SINGULARITY تھی۔ یہ وہ صورت تھی جہاں کائنات کی چاروں قوتیں یکجا تھیں۔ ابھی زمان و مکان وجود میں نہیں آئے تھے۔ MASS اور ENERGY کی دوئی بھی نمودار نہیں ہوئی تھی۔ بس ایک لامتناہی خلا یا خالی پن تھا۔ تم اسے "ہونے" یا بننے کی خواہش بھی کہہ سکتے ہو۔ مگر یہ نہ بھولو کہ خود خواہش بھی اندر سے خالی ہوتی ہے۔ بدھ مت والوں نے اسے سنیاتا SUNYTTA کہا جس کا مطلب تھا" زندہ خالی پن" اور چینیوں نے اسے تاؤ (TAO) کہا جس کا مطلب بھی خالی پن ہی تھا۔ مگر یہ خالی پن "عدم" نہیں تھا۔ اس کے اندر وجود کے سارے امکانات موجود تھے اصلاً یہ ایک بے رنگ، بے آواز اور بے نور مکاں یا SPACE کی ایک صورت تھی۔ اب دیکھو کہ اس بے وجود "وجود" کے اندر سے ایک جست نمودار ہوئی اور یہ جست "زماں" کی تھی۔ دوسرے لفظوں میں زماں نے مکاں کی پسلی سے جنم لیا۔ زماں وجود میں آیا تو مکاں کے نقوش بھی واضح ہونے لگے۔ کائنات کے تخلیقی عمل کا یہ پہلا مرحلہ تھا۔ پھر اس کے بطن سے نیوکلس اور ساخت، ریاضی اور اقلیدس، کھائیاں اور راستے، لکیریں اور قوسیں، ضابطے اور کلیے، ابھر آئے۔ یہ کائنات کے تخلیقی عمل کا دوسرا مرحلہ تھا۔ اس کے بعد جب کائنات ٹھنڈی ہوتی گئی تو کہکشائیں اور ستارے اور سیارے، رنگ اور آوازیں اور صورتیں نظر آنے لگیں۔ گویا

ایک تہ در تہ نظام کائنات وجود میں آگیا دوسرے لفظوں میں مکاں یا SPACE کے بے داغ کورے بدن پر ایک عبارت لکھ دی گئی۔ اس عبارت کے بنیادی حروف تعداد میں محدود تھے مگر ان میں رشتے بنانے کی صلاحیت لامحدود تھی۔ سو رشتوں کا ایک نظام افق در افق اور تہ در تہ بنتا ہی چلا گیا اور ابھی تک یہ عمل جاری ہے۔

کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

تو:

سبحان اللہ! کتنا عظیم اور پُراسرار ہے یہ تخلیقی عمل! اچھا یہ بتاؤ کہ فن کار نے کس طرح اس عمل کی تقلید کی؟

میں:

ہر کوئی فنکار یا تخلیق کار نہیں ہوتا۔ بعض لوگ دوسروں کے مقابلے میں زیادہ حساس ہوتے ہیں اور اس کائناتی آہنگ کو بآسانی محسوس کر لیتے ہیں جو ہمہ وقت جاری و ساری ہے۔ چنانچہ جب کوئی حساس شخص اس آہنگ کو چھوتا ہے یا آہنگ اسے مس کرتا ہے تو وہ نپے تلے قدموں سے چلنے کے بجائے معاً "تھرکنا" شروع کر دیتا ہے بالکل جس طرح ڈھول بجنے لگے تو بعض لوگوں کی ٹانگوں میں ڈھول کی آواز سرائیت کر جاتی ہے اور وہ بھی چھوٹی چھوٹی ڈھولکیوں کی صورت تھرکنے لگتے ہیں۔ یہ "تھرکنا" انسان کے تخلیقی عمل کا نقطۂ آغاز ہے۔ اگر یہ تھرکنا زیادہ تیز ہو جائے تو اس کی ایک "سمت" بھی وجود میں آجاتی ہے۔ یہ سمت اندر کی طرف ہوتی ہے۔ وہ قدم بہ قدم تھرکتا اپنے ہی اندر اترنے لگتا ہے بالکل جیسے بھنور کی زد میں آیا ہوا تنکا تیزی سے گھومتا ہوا بھنور کی آنکھ کے اندر اتر جاتا ہے۔ اور یہ اندر ویسا ہی ہے جیسا کہ کائنات کا اندر! ۔ سو وہ دم بہ دم ضورتوں کو عبور کرتا گلیوں اور کھائیوں میں ڈھلتا ہے، پھر ان کو عبور کر کے اس مقام تک جا پہنچتا ہے جسے طبعیات نے DISORDER کہا ہے اور جو مجسم رقص ہے۔ ایک ایسا رقص جو رقص کے قوانین سے بھی بالا ہے۔ صوفی تو "می رقصم" کا ورد کرتا اس رقص کے اندر داخل ہو کر اپنی محدود یا FINITE حیثیت کو لامحدود یا INFINITE حیثیت میں منتقل کر لیتا ہے مگر فن کار اسے چھو کر اپنی قلب ماہیت کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ اس رقص کی بے نام اور بے صورت "صورت" کو چھوتے ہی خود فنکار کے اندر کے جملہ عصری اور نسلی عناصر بھی رقص کرنے لگتے ہیں اور رقص کرتے کرتے بے ہیئت ہو

جاتے ہیں یعنی نراج یا CHAOS میں ڈھل جاتے ہیں۔ اور تب اس نراج سے تخلیق اسی طرح وجود میں آتی ہے جیسے "زماں" نے مکاں کی پسلی سے جنم لیا تھا۔ ہندوؤں کی امرت منتھن والی اسطورہ میں اسے بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔

تو:

وہ کیا ہے بھائی! میں نے پہلی بار یہ نام سنا ہے۔

میں:

کہانی فقط یہ ہے کہ ایک بار امرت یا آب حیات کے حصول کے لیے دیوتاؤں اور راکشوں میں یہ سمجھوتہ ہوا کہ وہ دودھ کے سمندر کو بلونے کے لیے اس میں ایک پہاڑ رکھ دیں گے اس کے گرد وسوکی ناگ کو لپیٹیں گے۔ پھر اس ناگ کا ایک سرا دیوتاؤں کے ہاتھ میں اور دوسرا راکشوں کے ہاتھ میں ہوگا۔ دونوں اپنے اپنے سرے کو باری باری کھینچیں گے بالکل جیسے چاٹی میں دودھ بلویا جاتا ہے۔ جب یہ عمل جاری ہو کر تیز سے تیز تر ہو جائے گا تو پہلے چاٹی کا دہی پھٹ کر بے ہیت ہو جائے گا (جو نراج کی ایک صورت ہے) اور پھر نراج کے اس "ادھ رڑکے" کے اندر سے مکھن بلور امرت اچانک ابھر آئے گا۔ دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ اس عمل میں راکشوں اور دیوتاؤں یعنی منفی اور مثبت، عصری اور قدیم، شعور اور لاشعور نئے دماغ اور پرانے دماغ کو مل جل کر کام کرنا پڑتا ہے۔

تو:

تو اس کا یہ مطلب ہوا کہ تخلیق کار، پہلے سے تخلیق کردہ مواد سے صورتیں گھڑتا ہے۔

میں:

یونگ نے لاشعور کے بارے میں کہا تھا کہ وہ گہری کھائیوں یعنی ARCHETYPES پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان کھائیوں کو صورت ARCHETYPAL IMAGES مہیا کرتے ہیں۔ فلسفے میں وجود (BEING) اور موجود (BECOMING) کا ذکر ملتا ہے۔ یہاں بھی موجود ہی نے وجود کو تشکل کیا ہے۔ سب علمی شعبوں میں یہی صورت احوال ہے۔ نیا دماغ، پرانے دماغ کو صورت عطا کرتا ہے اور زماں، مکاں کی حدود کو وجود میں لاتا ہے۔ تخلیق کار بھی اندر کے رقص کو تصورات یا IMAGES میں ڈھالتا ہے۔ کوزہ گر وہ یقیناً ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ چکنی مٹی کا اپنا کوئی الگ وجود نہیں ہے۔ کوزوں کی تخلیق ہی سے چکنی مٹی

کا وجود ثبت ہوتا ہے۔ سو تخلیق کاری کا معاملہ ہیئت اور مواد، CONTAINER اور CONTAINED کا نہیں ہے معاملہ قلب ماہیئت کا ہے دونوں ایک ہی شے ہیں۔ فرق صرف مدارج کا ہے۔

تو:

وہ کیسے؟

میں:

وہ یوں کہ تخلیق کے بھی تین مدارج ہیں۔ پہلا بے ہیئتی، نراج (CHAOS) خالص رقص اور DISORDER کا مرحلہ، دوسرا بے ہیئتی پر لکیروں، کھائیوں اصولوں، قاعدوں اور کلیوں کا ایک خاکہ چسپاں کرنے کا مرحلہ اور تیسرا اس خاکے میں رنگ بھرنے اور صورتیں بنانے کا مرحلہ! مصوری میں یہی تو ہوتا ہے۔ مصوّر کے ہاں ایک احساس جنم لیتا ہے جو ایک طرح کا بے ہیئت کینوس ہے جس پر وہ ڈرائینگ چسپاں کرتا ہے اور پھر اس ڈرائینگ کے مطابق اپنے احساس کو تشکل کرتا ہے۔ اسے ایک وجود بخشتا ہے۔ شاعر کا بھی یہی چلن ہے۔ وہ بھی اپنے احساس کی کلبلاہٹ یا رقص پر زبان کا طلسمی رومال سا پھیلا دیتا ہے اور پھر اس میں سے صورتوں کو جنم دیتا ہے مگر مدارج کا یہ فرق محض سمجھنے سمجھانے کے لیے ہے ورنہ تخلیق تو ایک کوندے کی طرح ظاہر ہوتی ہے۔

تو:

تم نے کہا تھا کہ پچھلے ایک سو برس میں مغرب والوں نے کبھی تو تخلیق کار کو اہمیت دی ہے کبھی تخلیق کو اور کبھی قاری کو۔ یہ بتاؤ تم خود ان میں سے کس کو زیادہ اہمیت دیتے ہو؟

میں:

تینوں کو! کیونکہ میرا یہ خیال ہے کہ جب ان میں سے کسی ایک کو تمام تر اہمیت دی جائے گی تو تخلیقی عمل کے باقی دو کردار نظروں سے اوجھل ہو جائیں گے۔ اصلاً تخلیقی عمل کی تمثیل میں تین کردار حصہ لیتے ہیں۔ ایک تخلیق کار، دوسرا قاری اور تیسرا تخلیق! مگر بغور دیکھو تو اصل مسئلہ ان میں سے کسی ایک کو دوسروں پر ترجیح دینے کا نہیں ہے بلکہ اس "رشتے" کو دریافت کرنے کا ہے جو ان تینوں میں موجود ہے۔ مثلاً ایسے نہیں ہے کہ تخلیق کار نے متن کو جنم دے کر اسے قاری کے سپرد کر دیا جس نے رسید

دے کر اسے وصول کر لیا۔ یہ تو ایک بالکل کاروباری عمل ہو گا۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ تخلیقی عمل کی جست میں یہ تینوں مراحل مضمر ہوتے ہیں۔ تخلیق کار جب تخلیق کو جنم دیتا ہے تو دراصل اپنے ہی "اندر" کو "باہر" کا روپ عطا کرتا ہے۔ اور پھر خود ہی اس "باہر" کو دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ "اچھا ہے"۔ گویا اپنی تخلیق کا پہلا قاری یا ناظر وہ خود ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہو کہ متن، تخلیق کار اور قاری کا نقطۂ انضمام ہے۔ اگر قاری اور تخلیق کار کو دو لکیریں تصور کر لیا جائے تو پھر متن یا تخلیق وہ مقام ہے جہاں ان دونوں لکیروں نے ایک دوسری کو کاٹا ہے۔

تو:

ایسی صورت میں تم تخلیق کار کسے کہو گے؟ مصنف کو یا پھر قاری کو؟

میں:

دونوں کو! دراصل تخلیقی عمل کا چلن یہ نہیں کہ مصنف نے متن تخلیق کر کے قاری کو دے دیا بلکہ یہ کہ دونوں نے مل جل کر تخلیق کیا۔ ایک نے احساس کا ابھار بطور خالص رقص مہیا کیا اور دوسرے نے اسے صورت اور ہیت عطا کی۔ بالکل جس طرح پرانا دماغ تخلیقی مواد مہیا کرتا ہے۔ اور نیا دماغ اس بے نام اور بے صورت تخلیقی مواد کو صورتوں میں ڈھالتا ہے، اسے زبان اور رنگ اور نام عطا کرتا ہے۔ یہ جسم اور لباس کا رشتہ نہیں ہے بلکہ کوزہ گری کا عمل ہے جس میں چکنی مٹی کوزوں میں ڈھلتی چلی جاتی ہے۔

تو:

چلو مان لیا کہ تخلیق کاری میں تخلیق کار خود ہی اپنا پہلا قاری ہے اور یہ قاری منفعل نہیں ہے بلکہ تخلیق کار کے ساتھ مل کر "متن" کو تخلیق کرتا ہے مگر جب یہ تخلیق مکمل ہو کر باہر کے قاری یعنی مجھ ناچیز کے سامنے آتی ہے تو پھر کیا ہوتا ہے۔ کیا ایسے میں باہر کا قاری اسے وصول نہیں کرے گا؟

میں:

پہلے یہی خیال تھا کہ باہر کا قاری ایک منفعل ہستی ہے جس کا کام تحفہ وصول کرنا ہے مگر اب اس بات کا چرچا عام ہے کہ باہر کا قاری بھی تخلیق کاری میں برابر کا شریک ہے۔ وہ تصنیف کو از سر نو تخلیق کرتا ہے۔ یوں کہ "مصنف" اور "قاری" دو آئینوں کی طرح ایک دوسرے کے مقابل آجاتے ہیں اور "تصنیف" عکسوں کے ایک لامتناہی سلسلہ کا

روپ دھار لیتی ہے۔

تو:

بہت پیچیدہ لگتا ہے یہ عمل!

میں:

میں ایک مثال سے اس کی وضاحت کرتا ہوں۔ فرض کرو کہ سورج نصف النہار پر ہے اور تم باہر دھوپ میں جا کر کھڑے ہو جاتے ہو تو تم دیکھو گے کہ تمہارے جسم کا سایہ غائب ہو گیا ہے۔ جسم کے سایے کا غائب ہو جانا ایسے ہی ہے جیسے تخلیق سے اس کے علامتی معنی کا چھن جانا۔ اب فرض کرو کہ تم ایسے وقت میں باہر نکلتے ہو جب سورج تازہ تازہ طلوع ہوا ہے یا غروب ہونے کے قریب ہے تو تم دیکھو گے کہ تمہارے جسم کے ساتھ نہ صرف ایک سایہ نتھی ہو گیا ہے بلکہ ترچھی روشنی کی مناسبت سے لمبا بھی ہے۔ اسی طرح اگر تم متن کو عمودی زاویے سے دیکھو گے تو تمہیں اس کا علامتی معنی دکھائی نہ دے گا لیکن اگر ترچھے زاویے سے دیکھو گے تو متن کا علامتی روپ ابھرا ہوا نظر آئے گا ایک اچھا قاری متن پر ہمیشہ ترچھے زاویے سے روشنی ڈالتا ہے اور یوں متن سے پھوٹنے والے سایے کا منظر دیکھتا ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا قرأت کا وظیفہ محض "ایک ترچھے زاویے" تک محدود ہونا چاہیے؟ ہرگز نہیں! ایک اچھا قاری کئی زاویوں سے، کئی سرچ لائیٹوں کی مدد سے متن پر نظر ڈالتا ہے۔ چنانچہ وہ جتنے زاویوں سے متن پر روشنی ڈالتا ہے متن کے اندر سے اتنے ہی معانی برآمد ہو جاتے ہیں بعینہٖ جیسے تمہارے جسم پر اگر روشنی ایک سے زیادہ سرچشموں سے پڑے تو ان روشنی کے سرچشموں کی تعداد کے مطابق ہی تمہارے جسم سے بھی سایے پھوٹ کر باہر آ جائیں گے۔ گویا متن کثیر المعنیاتی ہو جائے گا۔ مارکسی یا نفسیاتی ناقدین کا یہی المیہ ہے کہ وہ روشنی کے صرف ایک زاویے سے متن کو دیکھتے ہیں لہٰذا انہیں صرف ایک معنی دکھائی دیتا ہے۔ دوسری طرف امتزاجی نقاد متن کو متعدد ترچھے زاویوں سے مس کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ لہٰذا متعدد معنوی پرتوں کو وجود میں لاتا ہے۔

تو:

اچھا یہ بتاؤ کیا اس سلسلے میں قاری صرف "خیال" کی روشنیوں کو استعمال میں لاتا ہے یا "احساس" کی روشنیوں سے بھی کوئی سروکار رکھتا ہے؟

میں:

نہایت اچھا سوال ہے۔ جی ہاں! وہ احساس کی روشنیوں کو بھی بروے کار لاتا ہے۔ اگر قاری خود بھی تخلیقی سطح پر فائز ہے تو اس کے اندر بھی احساس کے متعدد فانوس روشن ہوں گے۔ لہٰذا وہ جب اپنے احساس کے کسی نئے فانوس کی روشنی میں متن کی قرأت کرے گا تو "پہلے فانوس" کی روشنی سے اخذ کردہ معنیٰ ایک حد تک تبدیل ہو جائے گا۔ یہ ایسے ہی جیسے اگر کوئی غم کی حالت میں چاند کو دیکھے تو وہ اسے ایک موٹا سا آنسو دکھائی دے اور اگر خوشی کے عالم میں دیکھے تو وہ ایک بڑا سا آبدار موتی نظر آئے۔

تو:

اس کا مطلب یہ ہوا کہ قرأت کا عمل "خیال" اور "احساس" ۔۔۔۔ دونوں کی روشنیوں سے اثرات قبول کرتا ہے؟

میں:

یہی تو بات ہے۔ بلکہ میں تو یہ تک کہوں گا کہ متن کے "لفظی وجود" کو بھی اگر ہر بار مختلف انداز میں پڑھا جائے تو اس کی معنیاتی سرحدوں کے ٹوٹنے کا منظر نظر آسکتا ہے۔ میں اس کی بھی ایک مثال دیتا ہوں۔ فرض کرو تم غالب کا شعر پڑھتے ہو:

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

تو سیدھے سبھاؤ "پڑھنے" سے اس کا ایک عام سا مفہوم مرتب ہو گا۔ اب اگر تم اس شعر کو یوں پڑھو:

کوئی امید بر نہیں آتی؟
کوئی صورت نظر نہیں آتی؟

تو استفہامیہ انداز کی آمیزش سے شعر کا مفہوم اور اس کے عقب میں موجود "احساس" کی نوعیت بھی مختلف نظر آئے گی۔ اب تم اس شعر کو یوں پڑھو:

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی "صورت" نظر نہیں آتی

تو تم دیکھو گے کہ لفظ "صورت" کے مفہوم کے تبدیل ہونے سے شعر کی معنیاتی توسیع وجود میں آ گئی ہے۔ اب لفظ "صورت" کے اندر سے محبوبہ کی شبیہہ طلوع ہو گئی ہے۔ سو

برادر! کہنے کا یہ مطلب ہے کہ قرات ایک ایسا عمل ہے جس سے متن کے اجزا یعنی خیال، احساس اور لفظی وجود ۔۔۔۔۔ان سب میں معانی کی فراوانی پیدا ہو سکتی ہے۔

تو:

ذہن کچھ روشن تو ہوا ہے۔ مگر تم اس پر مزید روشنی ڈالو۔

میں:

چلو، اسے مدارج میں تقسیم کر کے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تخلیق کار جو "تخلیق" پیش کرتا ہے اسے "پہلا متن" یا FIRST TEXT کہہ لو۔ یہ متن تخلیق کار سے الگ کوئی وجود نہیں ہے بلکہ تخلیق کار کا "اندر" ہے جو "باہر" بن کر سامنے آگیا ہے۔ اس متن کے حوالے سے تخلیق کار کی حیثیت فاصلے پر کھڑے خالق کی نہیں ہے بلکہ متن بجائے خود تخلیق کار کی تقلیب METAMORPHOSIS کی ایک صورت ہے۔اب دیکھو کہ جب یہ متن "باہر کے قاری" کے سامنے آتا ہے تو کیا ہوتا ہے۔

تو:

کیا ہوتا ہے؟

میں:

ہوتا یہ ہے کہ باہر کا قاری اس پہلے متن "کو پڑھتے ہوئے اسے "دوسرا متن" بنا دیتا ہے۔ وہ اسے محض آنکھیں میچ کر وصول نہیں کرتا بلکہ اس طور وصول کرتا ہے کہ اس کی تلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ اور چونکہ پہلا متن بجائے خود مصنف کی تلب ماہیت تھا لہذا "دوسرا متن" بھی مصنف کی از سر نو تلب ماہیت قرار پاتا ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کے اس دوسرے متن کو تخلیق کرتے ہوئے خود قاری بھی اپنی تلب ماہیت کر لیتا ہے۔ ابھی میں نے دو آئینوں کا ذکر کیا تھا۔ جب دو آئینے ایک دوسرے کے روبرو آتے ہیں تو ایک دوسرے کو منعکس ہی نہیں کرتے، ایک دوسرے کو فعال بھی بناتے ہیں یعنی ACTIVATE بھی کرتے ہیں مثلاً جب قاری تصنیف کے آئینے کے سامنے آتا ہے تو یہ آئینہ اپنے بند قبا کھول کر اسے خود میں جذب کر لینے کی کوشش کرتا ہے اور قاری (جو خود بھی ایک آئینہ ہے) اپنے بند قبا کھول کر تصنیف کو خود میں جذب کرنا چاہتا ہے یوں FREE PLAY کا ایک ایسا منظر نامہ ابھرتا ہے جس میں عکس در عکس کا چلن عام ہوتا ہے۔دونوں ایک دوسرے کو کھول رہے ہوتے ہیں اور کھولنے کے اس عمل سے

جمالیاتی حظ کی تحصیل کے امکانات کو روشن کرتے ہیں۔ اس معانقہ میں بظاہر مصنف موجود نہیں ہوتا مگر تصنیف کے حوالے سے غائب ہونے کے باوجود "حاضر" ہوتا ہے۔ سو غور کرو کہ ہر بار جب قاری متن کی قلب ماہیت کرتا ہے تو ہر چند کہ اس عمل سے وہ اپنی قلب ماہیت بھی کر رہا ہوتا ہے تاہم اصل تقلیب تو "پہلے متن" ہی کی ہوتی ہے۔ وہ لوگ جو تخلیق کار یا مصنف کی نفی کرتے ہیں اور محض قرات کے عمل کو اہمیت دیتے ہیں، تخلیقی عمل سے پوری طرح آگاہ نہیں ہیں۔ سوچنا چاہیے کہ قاری بھی تو مصنف کے تخلیق کردہ "پہلے متن" ہی پر مشق ناز کا متقدر دکھاتا ہے اور یہ پہلا متن آسمان سے اتری ہوئی کوئی شے نہیں ہے بلکہ تخلیق کار ہی کا منقلب وجود ہے۔ اگر ہم مصنف کی نفی پر بضد ہوں تو ہمیں لامحالہ پہلے متن کی بھی نفی کرنا ہوگی اور جب پہلا متن نہیں رہے گا تو بتاؤ دوسرا متن کیسے جنم لے گا؟ جب دوسرا متن ہی موجود نہیں ہوگا تو پھر کیا قرأت کے عمل اور قاری کے وجود کی بھی نفی نہیں ہو جائے گی؟

تو:

اچھا یہ بتاؤ کیا قاری ہر "پہلے متن" کو "دوسرے متن" میں تبدیل کرنے پر قادر ہو سکتا ہے؟

میں:

یہ بھی ایک اچھا سوال ہے۔ دراصل اس کا تمام تر دارومدار تخلیق کار پر ہے کہ اس نے ایک بھرپور تخلیقی عمل کا مظاہرہ کیا ہے یا نہیں۔ کیونکہ اگر تخلیقی عمل اکہرا ہوگا تو متن میں بھی منعکس کرنے کی قوت کم ہوگی یا وقت گزرنے کے ساتھ کم ہوتی چلی جائے گی۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ خود تخلیق کار کی تخلیقی شخصیت، اس کا مطمحِ نظر، وسعتِ مطالعہ، مظاہر کے اندر اتر جانے کی صلاحیت، ان سب کا کیا عالم ہے۔ عام سے متن کو تو ادنیٰ درجے کا تخلیق کار بھی تخلیق کر سکتا ہے مگر صرف اعلا تخلیق کار ہی ایسا متن تخلیق کرتا ہے جس میں بلا کی قوت انعکاس ہوتی ہے۔ یہ ایسا متن ہے جو قاری کے ہاتھوں کے پہلے ہی لمس پر رقص کرنے لگتا ہے اور جس کے پہلے ہی لمس سے خود قاری بھی تھرکنے لگتا ہے۔ اس سے یہ بھی کھلا کہ بعض متون کیوں محض ایک دہائی یا ایک صدی تک زندہ رہتے ہیں اور دوسرے ہزاروں برس میں بھی پرانے نہیں ہوتے۔ یہ وہ متون ہیں جنہیں ہر زمانے کا قاری از سرِ نو تخلیق کر پاتا ہے یا یوں کہہ لو کہ جن میں بار بار تخلیق ہونے کی قدرت ہوتی ہے۔

تو:

اگر ایسے ہے تو پھر سوانحی تاریخی تنقید والوں نے جب مصنف کو اہمیت دی یا نئی تنقید والوں نے تصنیف کو یا ساختیات والوں نے قاری کو تو کیا وہ تخلیقی عمل کے صرف ایک پہلو ہی کو پیش نہیں کر رہے تھے؟

میں:

ہے نا عجیب بات! وہ ذکر تو رشتوں کی حامل ساخت کا کرتے رہے مگر انہوں نے تخلیق کاری کے عمل میں "مصنف، تصنیف اور قاری" کے باہمی رشتے سے بنتے والی ساخت کو نظرانداز کر دیا۔

تو:

یار! مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے مغربی ناقدین زیادہ زور تشریح اور تجزیے یعنی INTERPRETATION پر دیتے تھے۔ کیا نہیں؟

میں:

ہاں! مگر جانتے ہو اس کی وجہ کیا تھی؟ وجہ یہ تھی کہ مغربی ذہن تجزیاتی ہے، استقرائی ہے۔ وہ مین مغز زیادہ نکالتا ہے چیز کو کھول کر، اس کے اجزا کو الگ الگ کر کے سمجھنا چاہتا ہے۔ جب کہ مشرق چیز کو اس کی کُلیّت یا TOTALITY میں دیکھنے کا خواہاں ہے۔ پوری طرح کھولنا یا بے لباس کرنا نہیں چاہتا۔ "صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں" کا منظر دیکھنا چاہتا ہے۔ مغرب کو سورج کی چندھیا دینے والی روشنی مرغوب ہے جب کہ مشرق کو جھٹپٹے کا عالم پسند ہے۔

تو:

تو کیا تم INTERPRETATION کے خلاف ہو؟

میں:

ہرگز نہیں! میں اس کی افادیت کا قائل ہوں مگر اس OVER-INTERPRETATION کا نہیں جو محض آزاد تلازمہ خیال کا نتیجہ ہو۔ میں تو اس INTERPRETATION کو مانتا ہوں جو تصنیف کے جمالیاتی پہلوؤں کو روشن کر دے۔

تو:

مثلاً کس طرح؟

میں:

مثلاً جب میں کوئی اچھی نظم پڑھتا ہوں تو فی الفور اس کی توضیح و تشریح کا کام شروع نہیں کر دیتا۔ کرنا بھی نہیں چاہیے۔ توضیح و تشریح کا یعنی متن کو کھولنے کا تو صرف اس وقت جواز بنتا ہے جب متن جمالیاتی خط مہیا کرنے کے قابل ہو۔ لہذا پہلی شرط یہ ہے کہ متن فنی اور جمالیاتی طور پر AUTHENTIC ہو۔ اگر متن فن کے معیار پر پورا نہیں اترتا تو پھر اس کی تشریح و توضیح ایک کارِ فضول ہے۔ سو جب میرے سامنے کوئی نظم آتی ہے اور میں اسے پڑھتا ہوں تو سب سے پہلے یہ دیکھتا ہوں کہ کیا اس نے مجھے جمالیاتی تسکین مہیا کی ہے؟ کیا اس نے میرے احساسات کو مائل بہ رقص کیا ہے؟ اگر ایسا ہو گیا ہے تو میں نظم کی قرات دوبارہ، سہ بارہ کرتا ہوں اور اس کی دیگر سطحوں سے لطف اندوز ہونے لگتا ہوں۔

تو:

یہ سطحیں کون کون سی ہیں؟

میں:

پہلی سطح تو نظم کی موسیقی ہے۔ شعری آہنگ شاعری کی اساس ہے۔ یہ شعری آہنگ لفظیات کی موزونیت سے پیدا ہوتا ہے۔ نظم اگر ایک صوتی فضا پیدا نہ کرے اور اس میں جا بجا جھٹکے اور رکاوٹیں ہوں تو اس کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ نظم پُر آہنگ ہو، تال اور تھاپ کا مظاہرہ کرے، بکری ڈکری ڈاک کی تکرار کی مرتکب ہو۔ نظم کا آہنگ سرگوشی کی سطح پر ہو تو لطف دے گا لیکن اگر سرگوشی بلند آہنگ ہو جائے اور لفظ بھنگڑا ڈالنے لگیں، نظم کی لائنیں ایک دوسری کو دہرانے لگیں تو ایک مصنوعی آہنگ جنم لے گا جو نظم کو بھی مصنوعی بنا دے گا۔ آہنگ تو وہ ہے جو نظر نہ آئے۔ فقط لفظوں اور لائینوں کو ایک انوکھا صوتی بہاو عطا کر دے۔

تو:

اور دوسری سطح؟

میں:

دوسری سطح صوت یا نے کے مسلسل بہاو پر تمثیلوں اور امیجز، تشبیہوں، استعاروں اور

لفظی ترکیبوں کے پھیلے ہوئے منظر کی سطح ہے۔ بعض مذہبی رسوم میں رات کے وقت دریا کی سطح پر دیے جلا کر بہائے جاتے ہیں۔ بالکل یہی منظر ایک اچھی نظم میں ابھرتا ہے جہاں صوت اور لے کے بہاو پر لفظوں کے چراغ جلنے لگتے ہیں پھر جس طرح پانی پر بہنے والے چراغ پانی میں بھی منعکس ہو رہے ہوتے ہیں اسی طرح نظم کے الفاظ کے ساتھ معنیاتی عکسوں کا ایک سلسلہ بھی بندھ جاتا ہے بالکل جیسے رقاص کے پاؤں کے ساتھ چمکتے ہوئے گھونگھرو بندھ جائیں۔ یہ سارے چراغ، سارے الفاظ دوہری اور تہری ساخت کے حامل ہوتے ہیں یعنی ان کے ظاہری معنیٰ کے پیچھے ایک یا متعدد مخفی معانی بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً غالب کا ایک شعر ہے ؏

یوں ہی گر روتا رہا غالب تو اے اہل جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

اس میں "بستی" کا لفظ دوہری تہری ساخت کا حامل ہے۔ پہلی ساخت تو ایک عام سی بستی کی ہے جس میں انسان بستے ہیں۔ دوسری ساخت آنکھ کی بستی کی ہے جس میں آرزوئیں بستی ہیں۔ لہٰذا شعر میں شاعر نے محض یہ نہیں کہا کہ اس کے رونے سے سیلاب آجائے گا اور انسانوں کی بستیاں بہہ جائیں گی بلکہ یہ کہ اگر وہ اسی طرح روتا رہا تو اس کی آنکھوں کی بستیاں ویران ہو جائیں گی۔ تیسری قرائت آنکھوں کی اجڑی ہوئی بستیوں میں چھپی یعقوبؑ اور یوسفؑ کی تلمیح کو ابھارتی ہے جس سے شعر کی مزید تہیں ابھر آتی ہیں۔ شعر میں ابھرنے والے یہ معنیاتی چراغ لغوی مفہوم کے اندر موجود مخفی مفاہیم کی طرف اشارہ کرتے ہیں گویا اپنی لو پر ابھر آنے والی تصویریں دکھاتے ہیں۔ اصلاً ہر تشبیہ یا استعارہ دوہری ساخت کا حامل ہوتا ہے۔ لغوی معنیٰ کی دھرتی سے مخفی معنیٰ کے انکھوے کے پھوٹ نکلنے کا منظر دکھاتا ہے۔ رعایت لفظی بھی معنیٰ کی توسیع ہی کا ایک انداز ہے۔ لفظ کو تخلیقی طور پر استعمال کریں، لفظوں اور لائنوں کے درمیان مشابہت یا فرق کے رشتوں کو یا اشاراتی عناصر کو وجود میں لائیں تو بھی سامنے کے معنیٰ کے اندر کئی ابعاد پیدا ہو جاتے ہیں۔

مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے قرائت کے اس عمل سے جو لطف آتا ہے وہ دریافت کرنے کا عمل ہے۔ جیسے آثار قدیمہ کا ماہر جب زمین کے اندر کوئی ایسی سطح دریافت کرتا ہے جہاں اسے قدیم آثار ملتے ہیں تو اسے ایک انوکھی خوشی نصیب ہوتی ہے۔

میں :

دریافت کا لطف بھی ہے۔ مگر میں فی الحال تخلیق کے لطف کی بات کر رہا ہوں۔ چیزیں تو پہلے سے موجود ہوتی ہیں یہ تخلیق کار ہے جو دو چیزوں کے درمیان مشابہت قائم کر کے جمالیاتی حظ مہیا کرتا ہے۔

تو :

اچھا یہ بتاؤ کیا نظم کی ان کے علاوہ بھی کچھ سطحیں ہیں؟

میں :

کیوں نہیں ! مگر جن دو سطحوں کا میں نے ابھی ابھی ذکر کیا وہ قاری کو خالص جمالیاتی لطف بہم پہنچاتی ہیں یعنی آہنگ اور رقص میں شامل ہونے کا لطف اور رشتے وضع کرنے، مشابہتیں قائم کرنے کا لطف ! اس سے اگلی سطح اسے دریافت کرنے کا لطف مہیا کرتی ہے۔ یہ وہی سطح ہے جسے INTERPRETATION کی سطح کہا گیا ہے۔ اس کے بھی کئی پہلو ہیں۔ اہم ترین وہ ہے جسے ساختیات والوں نے اہمیت دی تھی یعنی نظم کے بطن میں موجود نظم کی شعریات کو دریافت کیا جائے ۔ دیکھا جائے کہ کس طرح نظم کی شعریات کی کارکردگی سے نظم کی ساخت وجود میں آئی ہے اس سے جو لطف حاصل ہوتا ہے وہ بنیادی طور پر دریافت کرنے کا لطف ہے۔

تو :

اس کے عقب میں بھی تو کوئی سطح ہوگی۔ کیا نہیں؟

میں :

کیوں نہیں! ہر تخلیق کے پیچھے ایک تخلیق کار ہوتا ہے جس کا ایک اپنا داخلی منطقہ، ایک اپنا تخیلی اور جمالیاتی نظام ہے۔ اسے تم تخلیق کار کی INTENTION کہہ لو مگر یہ نہ بھولو کہ یہ وہ INTENTION نہیں جسے ویم زٹ اور برڈسلے WIMSATT + BEARDSLEY نے INTENTIONAL FALLACY کہہ کر مسترد کر دیا تھا۔ اگر تخلیق کار کو پہلے سے معلوم ہو کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے اور اس کا کام محض ایک میڈیم بن کر اسے بیان کرنا ہو تو ایسی صورت میں تخلیق کاری کا عمل منہا ہو جائے گا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ تخلیق کرنے کے عمل ہی

سے تخلیق کار کی INTENTION مرتب ہوتی ہے قلم اور کاغذ یا مور قلم اور کینوس کے ٹکراو ہی سے معانی وجود میں آتے ہیں مگر ان کے پیچھے تخلیق کار کا داخلی نظام ایک فعال کردار کے طور پر سدا موجود ہوتا ہے۔ تخلیق کاری میں خالق اپنے خیالات یا تصورات کو شعوری طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ اپنی ذات کو منقلب کرتا ہے۔ سو اس سطح پر ہمیں تخلیق کار کی ذات کی قلب ماہیت کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ چونکہ قاری اس سطح پر خالق کے وجود سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ کر لیتا ہے لہذا وہ نظم میں خود اپنے داخلی نظام کا منظر بھی دیکھتا اور اس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ یہ لطف اندوزی تزکیہ، باطن کی صورت میں بھی ہو سکتی ہے اور وجد آفرینی کی صورت میں بھی!

تُو:

چلو سطح در سطح کا یہ سلسلہ تو اب ختم ہوا۔

میں:

کہاں ختم ہوا! نظم کی ایک اور سطح بھی ہے جہاں خود متن مصنف کی عام جہت کو عبور کر جاتا ہے۔ یعنی بظاہر مصنف اپنی عام جہت کو صورت پذیر کر رہا ہوتا ہے مگر تخلیق اس سے خود کو الگ کر کے اپنا پرچم لہرانے لگتی ہے۔ مراد یہ کہ تخلیق، خالق کی جہت کو DECONSTRUCT کرتی ہے۔ اس سطح پر قاری ساخت شکنی کا منظر دیکھتا ہے کہ کس طرح تخلیق نے مصنف سے بغاوت کر کے اپنی آزادی کا اعلان کر دیا ہے۔ ہر نئی تعمیر سابقہ تعمیر کے کھنڈرات پر کھڑی ہوتی ہے۔ چنانچہ نظم کی اس سطح پر قاری جب "اکھڑنے اور دوبارہ مرتب ہونے" کا مشاہدہ کرتا ہے تو اسے ایک عارفانہ کیف حاصل ہوتا ہے۔ بلھے شاہ نے کہا تھا۔

رب دا کی پاناں
ایتھوں پٹنا اوتھے لاناں

خدا کا پانا کیا مشکل ہے۔ یہاں سے اکھیڑو وہاں لگا دو۔ بلھے شاہ کا ذریعہ معاش سبزیاں اگانا تھا۔ یہ شعر اس نے اس وقت کہا جب وہ کیاری سے پینزی اکھیڑ رہا تھا تاکہ کھیت میں لگائے۔ دیکھو کہ اکھیڑنے اور لگانے کے اس عمل میں تباہ و برباد کرنے کا عمل مضمر نہیں ہے۔ بلکہ جگہ تبدیل کرنے کی صورت اجاگر ہوئی ہے۔ لہذا ساخت شکنی سے مراد اکھیڑنا، جگہ تبدیل کرنا، کھول کر دیکھنا تو ہے مگر منہدم کرنا نہیں۔

تو:

مگر تم نے ساختیات والوں کے حوالے سے کہا تھا کہ کھول کر دیکھنا ایک طرح سے سٹرپ ٹیز کا منظر دیکھنا ہے۔ پھر تو یہ جنسی لذت کا مظاہرہ ہوا۔ کیا نہیں؟

میں:

دراصل ساختیات نے کھول کر دیکھنے کے عمل سے کسی شے یا جسم کو نہیں بلکہ شعریات کی کارکردگی کو منکشف کرنے کا کام لیا تھا جب کہ ساخت شکنی میں کھول کر دیکھنے کا عمل مقصود بالذات ہے۔ رہا جنسی لذت کا معاملہ تو رولاں بارت نے سٹرپ ٹیز کو واقعی جنسی لذت کے معنوں میں لیا تھا۔ وہی لباس کے شگاف یا درز سے عورت کے بدن کی جھلک!
مگر میں سوچتا ہوں کہ جنسی لذت کا عنصر کہاں نہیں ہوتا۔ جہاں لذت یا کیف کا لفظ آئے سمجھ لو کہ اس کے پیچھے کہیں نہ کہیں جنس بغل مارے بیٹھی ہو گی۔ مگر میں جنس کو اس کے وسیع تر مفہوم میں استعمال کر رہا ہوں جہاں وہ قوت، روحِ رواں بلکہ انرجی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

تو:

یار! مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے تم قرأت کے مختلف مکاتب کی امتزاجی صورت کو پیش کرنا چاہتے ہو۔ کیا میرا یہ اندازہ غلط ہے؟

میں:

تمھارا اندازہ درست ہے واقعتاً میری نظروں میں امتزاج کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اسی لیے میں امتزاجی تنقید کے حق میں ہوں اول تو یہی دیکھو کہ تخلیق کاری میں جو تین کردار حصہ لیتے ہیں یعنی تخلیق کار، متن اور قاری۔ وہ ایک "رشتہ" میں بندھے ہوئے ہیں۔ ان سے ایک طرح کی "ساخت" مرتب ہوئی ہے۔ ان میں سے کسی ایک کردار کو نکال دیں تو پوری ساخت ختم ہو جائے گی۔ یہ امتزاج کی صورت نہیں تو اور کیا ہے؟ ایک بندھن ایک رشتہ جو ساخت کے خطوط یا دھاگوں سے مل کر بنا ہے۔ اب قرأت کے عمل کو لو۔ جب تم نظم کی قرأت کرتے ہو تو نظم کو اس کی کُلیت یا TOTALITY میں دیکھتے ہو۔ یوں پوری نظم کے ہر بُن مو سے تمہیں کرنیں نکلتی ہوئی نظر آئیں گی اور اس کا انگ انگ رقص کرتا دکھائی دے گا۔ نتیجتاً خود تمھارے وجود سے بھی کرنیں نکلنے لگیں گی اور تمھارا انگ انگ بھی رقص کرنے لگے گا۔ اس معانقے میں سب سے پہلے تم نظم کی

دھڑکن، اس کے آہنگ سے لطف اندوز ہوگے۔ پھر تم اس کے استعاراتی نظام سے اپنے متخیلہ کو زرخیز ہوتے دیکھو گے۔ پھر تم اس کے پرت اتار کر اس کے اندر کی ساخت پر ایک نظر ڈالو گے۔ آگے بڑھ کر اس کے آرکی ٹائیپل نظام کی جھلک پاؤ گے اور آخر میں پوری نظم کے علامتی ابعاد سے آشنا ہونے میں کامیاب ہو سکو گے۔ یہ آخری مرحلہ قرأت کی لطیف ترین سطح ہے۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ تم نے یہ سطح مجھ سے چھپائی ہوئی تھی۔

چھپائی کہاں تھی! یہ کوئی الگ سطح نہیں ہے بلکہ مختلف سطحوں کے امتزاج کی زائیدہ ہے۔ دیکھو! کوئی بھی ساخت اپنے اجزا کی حاصل جمع نہیں ہوتی بلکہ اس حاصل جمع سے کچھ زیادہ ہوتی ہے۔ مثلاً تم محض اپنے جسم کے مختلف اجزا کا مجموعہ نہیں ہو۔ اس مجموعہ سے کچھ زیادہ ہو۔ اور یہ اضافہ کوئی مادی وجود نہیں رکھتا۔ یہ تمھاری روح ہے جس کا کوئی وزن، کوئی رنگ، کوئی صورت نہیں ہے تاہم بے وجود ہونے کے باوجود یہ اپنا وجود رکھتی ہے۔ یہی حال نظم کا ہے کہ وہ بھی محض اپنے صوتی، استعاراتی، ساختیاتی اور لاشعوری نظاموں کے جملہ اجزائے ترکیبی کی حاصل جمع نہیں ہوتی، اس سے کچھ زیادہ ہوتی ہے اور یہ زیادہ ہونا اس کا علامتی روپ ہے۔

مگر علامتیں اپنا ایک ٹھوس وجود بھی تو رکھتی ہیں مثلاً صلیب قربانی کی علامت ہے۔ اور درانتی محنت مشقت کی۔

اس طرح کی علامتوں کی نشان دہی ایک بالکل میکانکی عمل ہے۔ اکثر لوگ نشان اور علامت کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھتے۔ جب کسی شے یا مظہر کے ساتھ اس کا علامتی معنیٰ چپک جاتا ہے تو پھر وہ نشان بن جاتی ہے۔ سو جب بھی اس شے یا مظہر کا ذکر ہوگا تو اس کا علامتی معنیٰ بھی فی الفور ذہن میں آجائے گا مگر یہ تو پھر متعین معنیٰ کی بات ہو گئی جب کہ علامت متعین معنیٰ کی نفی کرتی ہے۔ اصلاً علامت ایک طرح کی درز یا شگاف یا RUPTURE یا FAULT ہے جو بند ساخت میں نمودار ہوتا ہے اور جو ساخت

کے متعین معنیٰ میں ایک نئے بعد کا اضافہ کر دیتا ہے۔ یہ گویا چوتھا کھونٹ ہے جس سے متعین معنیٰ کی سرحدیں ٹوٹتی ہیں اور معنیاتی توسیع وجود میں آجاتی ہے۔ اگر نظم محض اپنے آہنگ، امیجری، اور داخلی ساخت تک محدود رہے اور اس کے بند وجود کے اندر علامت کا شگاف نمودار نہ ہو جو ایک جہان دیگر کو نظروں کے سامنے لائے تو پھر یہ نظم اعلا پایے کی تخلیق نہیں ہے۔ کہنا میں یہ چاہتا ہوں کہ پوری نظم ایک اکائی کے طور پر تو ابھرے مگر یہ بند اکائی نہ ہو۔ اس کے اندر FAULT موجود ہو جس کا کام نظم کو اس کے وجود سے اوپر اٹھالینا ہے۔

تو:

تو کیا اس کا یہ مطلب ہے کہ علامت مکمل SYMMETRY نہیں ہے؟

میں:

صحیح علامت مکمل SYMMETRY نہیں ہوتی۔ جب علامت SYMMETRY بن جاتی ہے تو اس کا معنیٰ متعین ہو جاتا ہے۔ وہ نشان کی سطح پر آ جاتی ہے۔ علامت کا امتیازی وصف ہی یہ ہے کہ وہ ایک ٹوٹی ہوئی اکائی ہے۔ ایک BROKEN SYMMETRY کہہ لو۔ تخلیق کائنات کے موقع پر بھی SYMMETRY ٹوٹی تھی، ایک شگاف یا FAULT نمودار ہوا تھا تو بات بنی تھی۔ اگر کائنات سے یہ پہلا گناہ سرزد نہ ہوتا اور وہ ایک بند اکائی بنی رہتی تو پھر وجود ہی میں نہ آسکتی۔ اکائی میں شگاف کا نمودار ہونا ہی اصل چیز ہے۔ تم اسے زخم بھی کہہ سکتے ہو۔

تو:

زخم؟۔ کمال کرتے ہو۔ کیا تم سمجھتے ہو کہ سارے فلاسفر، صوفی اور سائنس دان اس زخم کو مندمل کرنے ہی کی کوشش میں لگے رہے ہیں تاکہ حقیقت کو اس کے بے داغ روپ میں دیکھ سکیں؟

میں:

بیشتر کی یہی کوشش رہی ہے۔ صوفیا تو "زخم" کو مانتے ہی نہیں ہیں۔ وہ کہتے ہیں تمہیں زخم وخم کوئی نہیں لگا، فقط تمہیں وہم ہو گیا ہے کہ تم زخمی ہو۔ فلاسفر حقیقت کے کثیر المعنیاتی رخ کا اقرار تو کرتے ہیں اور اسے زخم بھی گردانتے ہیں مگر پھر اس کے عقب میں BEING یا LOGOS یا ESSENCE تک پہنچنے کی آرزو بھی کرتے ہیں۔ رہ

گئے سائنس دان تو انہوں نے اس سارے نظامِ عالم کے عقب میں SINGULARITY دریافت کر لی ہے۔ گویا یہ سب کائنات کے بدن پر لگے زخم کو یا تو مانتے نہیں یا پھر اسے بھرنا چاہتے ہیں تاکہ زخم کے مندمل ہو جانے کے بعد بدن پھر سے ہموار اور بے داغ نظر آنے لگے۔ سوائے فن کار کے!

تو:

سوائے فن کار کے؟۔ کیا فن کار نہیں چاہتا کہ زخم مندمل ہو جائے۔ یہ سارا پاکھنڈ ختم ہو۔ اور وحدت پھر سے کثرت پر غالب آ جائے؟

میں:

فن کار جانتا ہے کہ جب زخم مندمل ہو گیا تو تخلیق کاری کا وظیفہ از خود ختم ہو جائے گا۔ سائنس کی زبان میں انرمال کی یہ صورت HIGH ENTROPY کی صورت ہو گی۔ ایک ایسی صورت جس میں سب کچھ ٹھہر جاتا ہے۔ ٹھہرنا زماں کی نفی کے مترادف ہے اور زماں کا انکھوانہ پھوٹے تو تخلیق کاری کا عمل کیسے جاری رہ سکتا ہے! چونکہ تخلیق کار کا ہونا تخلیق کاری کے عمل سے مشروط ہے۔ لہٰذا وہ نہیں چاہتا کہ زخم کبھی مندمل ہو۔ وہ جب دیکھتا ہے کہ اس کے زخم پر کھرنڈ آ رہا ہے تو وہ اسے کھرچ ڈالتا ہے اور نیچے سے زخم اپنے کھلے دہن کے ساتھ دوبارہ سامنے آ جاتا ہے۔ وہ تخلیق کار جن کے زخم مندمل ہو جاتے ہیں تخلیق کاری کے قابل نہیں رہتے۔ اپنے چاروں طرف نظریں دوڑاؤ۔ تمھیں سچے تخلیق کار کہیں کہیں نظر آئیں گے۔ زیادہ تعداد ایسے لوگوں کی دکھائی دے گی جو فقط مشقتی ہیں۔ تخلیق کار نہیں ہیں۔

تو:

تم نے شگاف کو زخم کا نام دیا۔ ابھی کچھ دیر پہلے اسے درز یا FAULT بھی کہا۔ یہ بہت اہم نکتہ ہے۔ اس کی کچھ مزید وضاحت کرو نا! بالخصوص قرأت کے زاویے سے!

میں:

تم تو جانتے ہو کہ ہر خلیہ CELL کے گرد ایک مہین سا غلاف یا MEMBRANE ہوتا ہے جو اس کے منفرد وجود کا علامیہ ہے۔ یہی حال تخلیق کا بھی ہے۔ اس کے گرد بھی ایک غلاف یا پردہ ہوتا ہے۔ سو تخلیق کو "پڑھنے والا" جب

تک اس غلاف میں شگاف نہیں کرے گا وہ اس کی اس باطنی قوت کے روبرو نہیں آسکے گا جس کے بارے میں کوانٹم طبعیات کا کہنا ہے کہ وہ روشنی کی رفتار سے زیادہ تیز ہے۔ اور زمان و مکاں سے ماورا بھی ہے۔ مگر ساتھ ہی کوانٹم طبعیات یہ بھی کہتی ہے کہ ناظر مجبور ہے کہ اسے اس قوت کا صرف ایک رخ ہی نظر آئے یعنی یا تو اس کا پاٹیکل رخ یا پھر ویو رخ!

اگر وہ دونوں کو بیک وقت دیکھنا چاہے تو اسے ایک طرح کی دھندلاہٹ یا FUZZINESS کے سوا کچھ نظر نہیں آئے گا بوہر (BOHR) نے تو یہ تک کہہ دیا ہے کہ یہ دھندلاہٹ کوانٹم دنیا کی سرشت میں ہے۔ مگر سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا تخلیق کے قاری کے لیے بھی یہی مجبوری ہے کہ وہ تخلیق کا صرف ایک رخ ہی دیکھ پائے؟۔ میرا خیال ہے کہ نہیں! تخلیق کا قاری بیک وقت تخلیق کے دونوں رخوں کو دیکھنے پر قادر ہوتا ہے۔ "دیکھنے" کا لفظ بھی شاید موزوں نہیں ہے کیونکہ دیکھنے کا مفہوم PERCEIVE کرنا ہے جب کہ قاری تخلیق کو CONCEIVE کرتا ہے اور یہ CONCEIVE کرنا ایسے ہی ہے جیسے تخلیق کے دونوں رخوں کا احاطہ کر لینا۔ یہی وہ عمل ہے جس سے تخلیق از سرِ نو خلق ہو جاتی ہے اور ایک نیا جہان معنیٰ طلوع ہو جاتا ہے۔ ویسے تخلیقی تجربہ بھی ایک عجیب و غریب تجربہ ہے جس میں صید اور صیاد ایک ہو جاتے ہیں۔ قاری شگاف یا RUPTURE کر کے اس "قوت" کے روبرو آتا ہے جب کہ وہ "قوت" اپنے گرد کے پردے کو چاک کر کے ایک کوندے کی طرح سالک تک پہنچتی ہے (کوہ طور کا واقعہ یاد کرو)۔ یوں یہ دوہرا عمل قرار پاتا ہے۔ وہی دو آئینوں کا ایک دوسرے کے روبرو آجانا! اصل صورت یہ ہے کہ تخلیق کاری کے انتہائی مراحل میں تخلیق کار اور قاری باہم مدغم ہو کر ایک ایسی ہستی بن جاتے ہیں جو بیک وقت کائنات کے پردے کو چاک بھی کرتی ہے اور خود کوندے کی زد میں آکر دو نیم بھی ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں دستک بھی دیتی ہے اور اس کے جواب میں دستک سنتی بھی ہے آخر آخر میں دل کے چاک اور گریباں کے چاک میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔ اس مرحلہ پر عارف تو حالتِ جذب میں ہوتا ہے جہاں کثرت کا جہان مٹ جاتا ہے یعنی زخم کی نفی ہو جاتی ہے جب کہ تخلیق کار ایک متوازی تخلیقی عمل سے کثرت کے عالم میں خود کو از سرِ تو خلق کرنے لگتا ہے۔ گویا اپنے زخم کو ہرا کرنے لگتا ہے۔ دیکھو کتنا فرق ہے ان دونوں میں!

تو:

اچھا اب میں تم سے ایک آخری سوال پوچھتا ہوں۔ سوال یہ ہے کہ۔۔۔۔۔

میں:

نہیں برادر! تم آخری سوال مت پوچھو کیونکہ آخری سوال کا کوئی جواب نہیں ہے۔ یہ سوال در سوال اور پرت اندر پرت کا منظر نامہ ہے جو ہمارے سامنے ایک کبھی ختم نہ ہونے والی کتاب کی طرح کھلا پڑا ہے۔ اس کتاب کو پڑھتے چلے جانا ہی کافی ہے۔ شاعر نے بھی تو کہا ہے ع

دن رات گزر رہے تھے ایسے
میں جیسے ورق الٹ رہا تھا

تو:

اچھا بھائی! شب بخیر! اب سو جاؤ۔ تمہیں علی الصبح جانا بھی ہے۔

میں:

خدا حافظ! کیونکہ میں تو تمہارے "جاگنے" سے پہلے ہی رخصت ہو جاؤں گا!!

کچھ دور تک میں خود ہی رہا اپنا ہم سفر
پھر اس کے بعد راستہ سنسان ہو گیا

مکتبہ جامعہ لمٹیڈ کی نئی اور اہم کتابیں

تاثر نہ کہ تنقید	(تنقید)	صدیق الرحمٰن قدوائی	۵۱/
اپنے دل کی حفاظت کیجیے	(ایلوپیتھی)	ترجمہ نذیر الدین مینائی	۲۵/
بہ صورت گر کچھ خوابوں کے	انٹرویوز	طاہر مسعود	۶۶/
مرضیات	(طب)	حکیم نعیم الدین زبیری	۵۱/
بانگ درا	(شعری مجموعہ، طلبہ ایڈیشن	اقبال	۹/
بال جبریل	(شعری مجموعہ)	"	۶/
ضرب کلیم مع ارمغان حجاز (اُردو نظمیں)	(شعری مجموعہ)	"	۶/
ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی	(ناول)	کشمیری لال ذاکر	۴۸/
گوشے میں قفس کے	(طنزیہ مزاحیہ)	دلیپ سنگھ	۴۵/
سحر کے پہلے اور بعد	(جگ بیتی)	سعید الظفر چغتائی	۵۱/
افکارِ اقبال	(اقبالیات)	محمد عبد السلام خاں	۱۲۵/
فرمان فتح پوری	(شخصیت اور ادبی خدمات)	مرتبہ خلیق انجم	۲۵/
تذکرہ ماہ وسال	(تذکرہ)	مالک رام	۱۲۵/
تحقیق نامہ	(تحقیق)	مشفق خواجہ	۱۲۵/
شاہ ولی اللہ اور ان کا خاندان	(مذہب)	حکیم محمود احمد برکاتی	۴۵/
خواب اور خلش	(شعری مجموعہ)	آل احمد سرور	۶۶/
سفر	(ناول)	رابعہ تبسم	۲۷/
تحریریں	(تنقید)	ڈاکٹر اسلم پرویز	۵۱/
پہچان اور پرکھ	(تنقید)	پروفیسر آل احمد سرور	۵۱/
ہندستان میں مسلمانوں کی تعلیم	(تحقیق)	ڈاکٹر سلامت اللہ	۵۱/
پت جھڑ کی آواز (نیا اڈیشن)	(افسانے)	قرۃ العین حیدر	۷۵/
اقبال کا نظریہ خودی	(تحقیق)	عبد المغنی	۱۵۰/
سمندری خزانہ	(ناول)	ماریہ رحمان	۲۷/
جدید افسانہ اور اس کے مسائل	(تنقید)	وارث علوی	۳۶/
فی الحقیقت	(طنز و مزاح)	یوسف ناظم	۴۵/
مٹی سے ہیرا	(ناولٹ)	سید مقبول احمد	۱۰/
جو بچے ہیں سنگ سمیٹ لو	(ناولٹ)	صغرا مہدی	۲۴/
الجھاوے	(ڈرامے)	ابراہیم یوسف	۵۱/
غبار منزل	(شعری مجموعہ)	غلام ربانی تاباں	۴۵/
قلندر بخش جرأت	(خطبہ)	جمیل جالبی	۱۰/
عجائب گھر	(بچوں کی سائنسی کتاب)	قاسم صدیقی	۱۰/
تاریخ اودھ	(تاریخ)	ترجمہ و ترتیب شاہ عبد السلام	۲۷/
مولانا آزاد کا ذہنی سفر	(ادب)	ظ انصاری	۳۲/