تنقید اور احتساب

ڈاکٹر وزیر آغا

جدید ناشرین

جدید ناشرین

پبلشرز۔ سیلشرز۔ چوک اردو بازار ——— لاہور

تنقید اور احتساب

وزیر آغا

جدید ناشرین، چوک اردو بازار لاہور

حقوق	بحقِ مصنّف محفوظ
تعداد	ایک ہزار
طبع	اوّل
ناشر	اے . ایم خواجہ
مطبع	مکتبۂ جدید پریس لاہور
قیمت	۵ رُوپے
کتابت	تمکین شیرازی
سرورق	مُوجد
سالِ اشاعت	۱۹۶۸ء

والدہ مرحومہ کے نام!

وہ برگد کا اک پیڑ تھی
جس کی مانوس، گہری، خنک چھاؤں میں
ہم نے عمریں بتائیں
وہ مخمل کا اک نرم چھتنار تھی
جس کے پتّوں میں چھپ کر
مہکتی ہوئی دودھیا شاخ کو تھام کر
ہم نے میٹھی سی راحت کا انعام پایا
وہ پتّوں کے پنکھے سے
شاخوں کی لوری سے ہم کو سُلاتی رہی
مُسکراتی رہی!

اور پھر ایک دن
اِک بگولا اُٹھا
پیڑ جڑ سے اُکھڑ کر پرے جا پڑا
اور چھتنار کی ٹھنڈی چھاؤں میں بیٹھے ہوئے سارے پنچھی
بھیانک سی چیخوں کے کہرام میں اُڑ پڑے —— آسماں کی طرف
پھر بکھرتے گئے —— چار سُو!!

(و - ا)

مُصنّف کی دُوسری تصانیف

مُسرّت کی تلاش	(مضامین)
اُردو ادب میں طنز و مزاح	(تنقید)
خیال پارے	(انشائیے)
نظمِ جدید کی کروٹیں	(تنقید)
شام اور سائے	(نظمیں)
اُردو شاعری کا مزاج	(تنقید)
چوری سے یاری تک	(انشائیے)

ترتیب

(۱) پیش لفظ ۷

(۲) وحدت سے اربعیت تک ۱۱

(۳) غزل کیا ہے؟ ۴۳

(۴) اُردو غزل میں محبوب کا تصور ۵۹

(۵) وَلی کی غزل ۷۷

(۶) آتش کا منفرد لہجہ ۹۱

(۷) غالب کی شخصیت ۱۰۵

(۸) نظم میں سمبلزم کی تحریک ۱۲۱

(۹) ضیا جالندھری کی نظمیں ۱۳۵

(۱۰) بلراج کومل — ایک نئی جہت ۱۵۱
(۱۱) اُردو افسانے کے تین دور ۱۶۵
(۱۲) اُردو افسانے میں کردار کی پیش کش ۱۸۱
(۱۳) شمس آغا کے افسانے ۱۹۷
(۱۴) آزاد کا ایک مداح ۲۰۹
(۱۵) آزاد کا اسلوب فکر ۲۱۹
(۱۶) پطرس کی مزاح نگاری ۲۳۱
(۱۷) انشائیہ کیا ہے؟ ۲۴۱
(۱۸) اُردو ادب اور تازہ سماجی رجحانات ۲۵۵
(۱۹) ادب کی پرکھ ۲۶۷
(۲۰) ادب اور خبر ۲۷۵
(۲۱) عظیم ادب اور پُرامن دور ۲۸۰
(۲۲) مجروح انا کا سفر ۲۸۶
(۲۳) کلچر کا مسئلہ ۲۹۶
(۲۴) ابلاغ سے علامت تک ۳۱۰

پیش لفظ

"تنقید اور احتساب" کے ناشر صاحب نے دکہ اپنی "مملکت" کے رموز کو مجھ سے کہیں بہتر سمجھتے ہیں، یہ پابندی عائد کردی ہے کہ پیش لفظ کے طور پر مجھے جو کچھ کہنا ہے وہ میں دو صفحوں میں کہہ ڈالوں۔ اور میں سوچتا ہوں کہ کیا کہوں بجز اس کے کہ "تنقید اور احتساب" میرے پندرہ برس کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ نہیں بلکہ انتخاب ہے۔ میں نے اس میں جتنے مقالات شامل کئے ہیں تقریباً اتنے ہی رد کردیئے ہیں۔ پھر جو مقالات شامل ہوئے ان میں بھی جا بجا اضافے کئے ہیں، پرانے اور نئے مضامین کی زبان میں ہم آہنگی پیدا کی ہے اور اس بات کو خاص طور پر ملحوظ رکھا ہے کہ نفسِ مضمون کی تکرار نہ ہو جو اس قسم کے مجموعوں کا ہمیشہ سے ایک نقص رہا ہے بایں ہمہ میرے لئے یہ دعوےٰ کرنا ممکن نہیں کہ میں اس میں پوری طرح کامیاب ہوگیا

ہوں۔ مختلف اوقات میں لکھے گئے مضامین میں کہیں نہ کہیں ایک آدھ بات کی تکرار ناگزیر ہے اور اسے نظرانداز کر دینا ہی بہتر ہے۔

میں اس سے قبل تنقید کی چند کتابیں لکھ چکا ہوں اور اب اپنے تجربے کی بنا پر یہ کہہ سکتا ہوں کہ تنقید دو تخلیقی لمحوں کا وہ درمیانی وقفہ ہے جس میں مصنف تخلیق کی "باز آفرینی" میں مبتلا ہوتا ہے (گو یہ بھی مزاجاً ایک طرح کا تخلیقی عمل ہی ہے) شاید اسی لئے مجھے ہمیشہ یہ محسوس ہوا کہ میری تنقید، میرے تخلیقی عمل سے ماخوذ ہے، اس کی محرک ہرگز نہیں اور اگر مجھے خالص تخلیقی عمل سے گزرنے کی سعادت نصیب نہ ہوتی تو میں شاید ان میں سے کوئی مضمون بھی نہ لکھ سکتا۔

اس کتاب کے سلسلے میں پروفیسر غلام جیلانی اصغر نے مجھے حسب معمول کچھ زبانی مشورے دیئے۔ برادرم سجاد نقوی نے بے دلی سے اس کے پروف پڑھے اور انور سدید صاحب اکھاڑے کے باہر کھڑے اس پر اپنی رنگ کو منزلی نشر کرتے رہے —— میں ان تمام احباب کا تہہ دل سے ممنون ہوں۔

وزیر آغا

سرگودھا۔ ۲۲ اکتوبر ۱۹۶۷ء

وحدت سے اربعیت تک

تخلیقِ کائنات کے بارے میں پرانے عہد نامے میں لکھا ہے!

"خدا نے ابتدا میں زمین و آسمان کو پیدا کیا ○ اور زمین ویران اور سنسان تھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا تھا اور خدا کی رُوح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی ○ اور خدا نے کہا کہ روشنی ہو جا اور روشنی ہو گئی ○ اور خدا نے دیکھا کہ روشنی اچھی ہے اور خدا نے روشنی کو تاریکی سے جُدا کیا ○ اور خدا نے روشنی کو تو دِن کہا اور تاریکی کو رات اور شام ہوئی اور صبح ہوئی۔ سو پہلا دِن ہوا۔

اور خدا نے کہا کہ پانیوں کے درمیان فضا ہو تاکہ پانی پانی سے جُدا ہو جائے پس خدا نے فضا کو بنایا اور فضا کے نیچے کے پانی کو اوپر کے پانی سے جُدا کیا۔ اور ایسا ہی ہوا ○ اور خدا نے فضا کو آسمان کہا اور شام ہوئی اور صبح ہوئی۔ سو دوسرا دِن ہوا"

تخلیق کی یہ کہانی سات دِنوں پر محیط ہے۔ اس کے بعد

"خداوند خدا نے مشرق کی طرف عدن کا ایک باغ لگایا اور انسان کو جسے اُس نے بنایا تھا وہاں رکھا۔"

پھر

"اور خداوند خدا نے آدم پر ایک گہری نیند بھیجی اور وہ سو گیا اور اس نے اس کی پسلیوں میں سے ایک کو نکال لیا اور اس کی جگہ گوشت بھر دیا۔ اور خداوند خدا اس پسلی سے۔ جو اس نے آدم میں سے نکالی تھی ایک عورت بنا کر اسے آدم کے پاس لایا۔"

اور پھر جب سانپ کے ابھار پر حوّا اور آدم نے ممنوعہ پھل چکھ لیا تو

"دونوں کی آنکھیں کھُل گئیں اور ان کو معلوم ہوا کہ وہ ننگے ہیں اور انہوں نے انجیر کے پتّوں کو سی کر اپنے لئے لُنگیاں بنا لیں۔"

اور داستان کی آخری کڑی یہ ہے کہ

"خداوند خدا نے اس کو (یعنی آدم کو) باغِ عدن سے باہر کر دیا۔"

آدم کی یہ کہانی وحدت سے اربعیت تک کی ایک طویل داستان ہے اور اس نے شگفتنِ ذات کے چار اہم مدارج کی نشان دہی کی ہے۔ یہ مدارج کیا ہیں؛ اور انسانی سائکی میں ان مدارج نے کس طرح گہرے نقوش کی صورت اختیار کی ہے۔ نیز یہ نقوش کس طرح مختلف علامتوں کے رُوپ میں دیومالائی خوابوں اور فنونِ لطیفہ کے مظاہر میں بار بار ابھرتے رہے ہیں — یہ ایسے سوالات ہیں جن کے بارے میں اگر کچھ سوچ بچار کر لیا جائے تو حقیقت کا ادراک اور فنونِ لطیفہ کو ایک نئے زاویئے سے جانچنے کی سعادت حاصل ہو سکتی ہے۔

حقیقتِ عظمیٰ اپنے "اظہار" سے قبل وحدت کی علم بردار تھی اور وحدت کا تعین ایک کے عدد ہی سے ممکن ہے مگر خود "ایک" کسی اور ہندسے کے بغیر اپنا اظہار کرنے سے قاصر ہے۔ ایک کی نہ کوئی صورت ہے اور نہ حد! یہ حرکت اور جہت دونوں سے بے نیاز ہے پھر یکایک حقیقتِ عظمیٰ کے بطن میں نمو کی پہلی کروٹ وجود میں آتی ہے اور ایک کا عدد دوٗ میں بٹ جاتا ہے۔ دو کے نمودار ہوتے ہی خود ایک کی صورت کے خدوخال بھی نمایاں ہو جاتے ہیں، یعنی جب تک دوٗ نمودار نہیں ہوتا۔ خود ایک کے وجود کو ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ ریاضی میں بھی اصل ہندسہ دوٗ ہے جو فی الواقعہ پہلا ہندسہ ہے کہ اسی سے ضرب اور تقسیم کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ واحد ساکن و جامد، حرکت اور جہت سے تہی ہے لیکن دو وہ افعی ہے جو واحد کی کینچلی کو اتار کر باہر کو لپکتا ہے۔ روشنی کا وجود ثابت ہی نہیں ہوتا جب تک کہ اس کے مقابل تاریکی کی حقیقت اُبھر کر نہ آجائے۔ ایک کے اندر جب حرکت کی خواہش پیدا ہوئی، تو گویا ایک نے اپنی تکمیل کی طرف پہلا اہم قدم اٹھایا۔ یوں وحدت ثنویت میں مبدل ہوئی

پُرانے عہد نامے کو ملحوظ رکھیں تو صُورتِ حال کچھ یُوں اُبھرے گی: خداوند خدا نے آدم کو نہ صرف اپنی صورت عطا کی، نہ صرف اس کے بدن میں اپنی رُوح پھُونکی بلکہ فرشتوں، (یعنی خیر کے عناصر) کو اس کے آگے سجدہ کرنے کی بھی تلقین کی۔ دوسرے لفظوں میں آدم خداوند خدا کا مظہر تھا۔ آدم خود ایک کا وہ عدد تھا جس میں خیر کے سوا اور کوئی شے ابھی پیدا ہی نہیں ہوئی تھی۔ لیکن آدم کا سراپا دو کے ہندسے کو قبول کرنے کی ایک تیاری ضرور تھا۔ (ابلیس کو قطعًا غیر شعوری طور پر اس تیاری کا علم تھا اور شاید اسی لیے اس نے آدم کو تمام کمال خیر کا نمائندہ تسلیم کرنے سے انکار کیا) یہ بات جلد ہی ثابت بھی ہوگئی جب آدم کی وحدت ثنویت میں ڈھل گئی۔ گویا جب آدم کی پسلی سے حوّا نمودار ہوئی تو زمین و آسمان میں ایک

حدِّ فاصل قائم ہوئی جس سے خود آدم کے خدّ و خال بھی نمایاں ہو گئے۔ خداوند خدا ایک کی دو میں تقسیم سے خوش نہیں تھا۔ چنانچہ پرانے عہد نامہ کے مطابق تخلیق کے دوسرے دِن اس نے مسرّت و طمانیت کا اظہار نہیں کیا جب کہ باقی چھ روز وہ برابر ایسا کرتا رہا۔ بہر کیف حوّا کی نمود خود آدم کی تکمیل کی طرف ایک اہم قدم تھا۔ یہ ثنویت آغازِ کار میں نمایاں نہیں تھی۔ اور آدم اور حوّا کو اپنی برہنگی کا احساس تک نہیں تھا (برہنگی کا احساس دوئی کے احساس سے جنم لیتا ہے) لیکن پھر یکایک جب دونوں ممنوعہ پھل (جنسی ہیجان) سے بہرہ مند ہوئے تو ثنویت پوری طرح اُبھر کر سامنے آ گئی۔ یوں کہ آدم کی مردانہ اور حوّا کی نسوانی صفات ایک دوسری سے متمیز ہو گئیں۔ خود انسانی جسم کے ارتقاد کے بارے میں ایک سائنسی نظریہ یہ بھی ہے کہ آغازِ کار میں عورت اور مرد ایک ہی جسم میں موجود تھے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ ابھی تک مرد کے جسم میں عورت کے جسم کے نشانات موجود ہیں اور یہی حال عورت کا ہے۔ جسمانی سطح پر ہی نہیں، نفسیاتی سطح پر بھی آدم اور حوّا کا کبھی ایک ہی جسم میں موجود ہونا ثابت ہوتا ہے۔ مثلاً ژُونگ نے مرد میں زنانہ صفت کی موجودگی کو تسلیم کر کے اسے Anima کا نام دیا ہے اور عورت کی نفسیات میں مردانہ صفت کو ANIMUS سے موسوم کیا ہے —— یہ تمام امور اس بات پر دال ہیں کہ ارتقاد کی کسی ابتدائی منزل میں عورت اور مرد ابھی ایک دوسرے سے جُدا نہیں تھے یعنی وحدت ابھی ثنویت میں مبدّل نہیں ہوئی تھی۔ پھر یکایک آدم کی پسلی سے حوّا کا ظہور ہوا اور دو متوازی قوتیں ایک دوسری کے مقابل آ گئیں۔ انسانی جسم کی آدم حوّا میں تقسیم دراصل "تقسیم عظیم" کا ایک پہلو تھا۔ یہ بڑی تقسیم حقیقتِ عظمیٰ کے روشنی اور تاریکی، خیر اور شر، جنّت اور دوزخ اور مثبت اور منفی میں منقسم ہونے کے عمل ہی سے متعلق تھی۔ مقصد یہ کہ جب خداوندِ خدا نے چاہا کہ وہ خود کو ظاہر کرے تو اظہار کی پہلی صورت "ثنویت" تھی۔ یُوں

ہر شے کو اس کا سایہ عطا کر دیا گیا تاکہ وہ پہچانی جائے۔

ثنویت کے وجود میں آنے کا صاف مطلب یہ تھا کہ اب دو متضاد قوتیں آمنے سامنے کھڑی ایک دوسری پر جھپٹنے کے لئے تیار ہیں۔ واضح رہے کہ جب ایک دو میں بٹ جاتا ہے تو تصادم اور آویزش کے عمل کو مہمیز لگتی ہے نہ کہ فرار کے عمل کو، مطلب یہ کہ ثنویت دو ایسی قوتوں کو منظرِ عام پر لاتی ہے جو ایک دوسری پر غالب آنے کے لئے بیتاب ہوتی ہیں۔ بیشک یہ قوتیں ایک دوسری کی ضد ہیں لیکن ان کے مابین محبت یا نفرت کی ایک مضبوط ڈور ضرور بندھی ہوتی ہے اور وہ ابتدا ہی سے ایک دوسری کی سرحد میں داخل ہونے کی کوشش کرتی ہیں، تاہم ان میں سے کوئی قوت بھی مخالف قوت کو ختم نہیں کرتی کیوں کہ ایسا کرنے میں خود اس قوت کی موت پنہاں ہے۔ روشنی اگر تاریکی کو ختم کر دے تو اپنی حدود کو گنوا بیٹھے اور "باقی" نہ رہے۔ اس طرح شر اگر ختم ہو جائے تو خیر کی پہچان کیسے ہو۔ چنانچہ ان متضاد قوتوں میں سے جب کوئی ایک قوت دوسری پر غالب آجاتی ہے جیسے رات دن پر یا دن رات پر تو اس سے فریقِ مخالف کا استیصال لازم نہیں آتا۔ دوسری طرف جب روشنی اور تاریکی کی قوتیں تقریباً مساوی ہو جاتی ہیں (جیسے پو پھٹے یا شام ڈھلے) تو آویزش اور انضمام کی ایک انوکھی کیفیت وجود میں آتی ہے۔ یہ انضمام عورت اور مرد کے ملاپ سے مشابہ ہے اور اس کے نتیجے میں ایک تیسری "حقیقت" وجود میں آتی ہے۔ گویا شگفتنِ ذات کے عمل میں وصال کا یہ مقام دوسری اہم منزل کی حیثیت رکھتا ہے (پہلی منزل ثنویت تھی)، کہ یہاں پہنچ کر حقیقتِ عظمیٰ تین کے عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے ـــــ اب صورت کچھ یوں ابھری کہ ابتداً ایک (یعنی خیر) کی بادشاہت تھی۔ پھر ذاتِ واحد دو میں تقسیم ہوئی۔ اس کے بعد ایک اور دو کی آویزش وجود میں آئی اور یہ حقیقت کا تیسرا روپ تھا۔ ویسے اصل بات یہ ہے کہ "تثلیث" حقیقت کی کوئی بنیادی

صورت نہیں۔ خود عیسائیت میں جب باپ بیٹا اور رُوح القدس کی تثلیث پیش ہوتی ہے تو رُوح القدس کسی تیسری حقیقت کے رُوپ میں نہیں بلکہ ایک عمل FUNCTION کے رُوپ میں اُبھرتی ہے۔ عیسائیت کے مطابق رُوح القدس، باپ اور بیٹا دونوں میں رواں ہے۔ دوسرے لفظوں میں باپ اور بیٹے کے مابین رُوح القدس ایک مضبوط ڈور کی حیثیت رکھتی ہے اور یہ دراصل وصال اور انضمام کی ایک کیفیت ہے۔ البتہ اِس میں اگر بیٹا کی بجائے ماں کا لفظ استعمال کیا جائے تو حقیقت کے پھیلاؤ کا عمل زیادہ آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔ اب صُورت کچھ یوں اُبھری کہ ایک جب دو میں تقسیم ہوا تو روشنی تاریکی سے، خیر شر سے اور مرد عورت سے متمیز ہوا۔ پھر ایک وقت ایسا آیا کہ روشنی تاریکی میں، خیر شر میں اور مرد عورت میں لمحاتی طور پر ضم ہوا۔ یہ ایک نہایت مقدس لمحہ تھا کہ اس میں سے حقیقت کی چوتھی سطح نمودار ہوئی۔

اسی لمحے کو حیاتیاتی سطح پر "رحمِ مادر" اور نفسیات کی اصطلاح میں اجتماعی لاشعور کا نام دیا جاسکتا ہے اور یہ اس لئے کہ اس کی کوکھ سے ایک نئی حقیقت طلُوع ہوتی ہے۔ بظاہر اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ دُوئی خداوند خدا کو پسند نہیں تھی۔ اس لئے رُوح القدُس میں ثنویت ختم ہوئی اور وحدت نے خود کو پھر سے مستحکم کر لیا لیکن غور کریں تو یہ لمحہ وحدت کو نہیں بلکہ ثنویت کو اُجاگر کرتا ہے۔ اوّل تو یہ بات قابلِ غور ہے کہ یہ روشنی اور تاریکی ——— زندگی اور موت، مرد اور عورت اور مثبت اور منفی کی سرحدوں کو ایک دوسری سے ملاتا ہے۔ دوسرے اس ملاپ کے نتیجے میں جو ثمر پیدا ہوتا ہے وہ بجائے خود ثنویت کا علم بردار ہے (اس کا کچھ ذکر آگے آئے گا)، ویسے "روح القدس" کو منزل کا نام دینا بھی مناسب نہیں کیوں کہ یہ تو محض لق و دق صحرا میں کسی اکیلے پیڑ کا وہ سایہ ہے جس میں روشنی اور تاریکی، مرد اور عورت لمحہ بھر کے لئے

ستاتے ہیں۔ تخلیقِ کائنات کے عمل میں پیڑ اور اس کی علامت (ثمر) اسی لئے ممنوع قرار پائے تھے کہ ان کے قریب آکر ایک چوتھی سطح کے خلق ہونے کا احتمال تھا۔ واضح ہے کہ تخلیق کا عمل بیک وقت مسرت افزا بھی ہے اور کرب انگیز بھی اور خالق اس کی طرف کھنچتا بھی ہے اور اس سے گریزاں بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ تخلیق کے دوسرے دن (جو حقیقتاً تخلیق کا پہلا دن تھا) خداوند خدا نے کسی مسرت کا اظہار نہیں کیا۔ اس طرح اس نے پیڑ کے ثمر کو ممنوع قرار دیا کہ اس کا مظہر آدم بیک وقت اس کی کشش کو محسوس بھی کر رہا تھا اور اس سے وابستہ تخلیق کے کرب سے گریزاں بھی تھا۔ نفسیات کی زبان میں پیڑ کے سائے میں ستانا ایک تو جنسی کشش سے مغلوب ہونے کے مترادف ہے۔ دوسرے اجتماعی لاشعور میں غوطہ لگا کر ایک نئی "احساسی سطح" پر بیدار ہونے کے مترادف بھی ہے۔ عام زندگی میں صورتِ حال کچھ یوں ہے کہ مرد عورت سے ہم کنار ہو کر اپنی تجدید کرتا ہے بعینہٖ جیسے درخت بیج میں ڈھل کر خود کو دوبارہ زندہ کر دیتا ہے۔

حقیقتِ عظمیٰ ایک سے دو میں تقسیم ہوئی۔ ایک اور دو جب ملے تو تثلیث کا پیکر اُبھرا لیکن یہ پیکر محض راستے کا ایک پیڑ تھا، کوئی واضح منزل نہیں تھا۔ واضح منزل تو "ستانے" کے عمل کے نتیجے میں ظاہر ہوئی۔ مہاتما بدھ نروان کی تلاش میں بڑ کے درخت کے نیچے آبیٹھا تو یہ اس کی منزل نہیں تھی۔ منزل تو اُسے اس درخت کے سائے میں بیٹھنے اور اپنی ذات (اجتماعی لاشعور، گریٹ مدر) میں غوطہ زن ہونے کے بعد حاصل ہوئی۔ حقیقتِ عظمیٰ جب تثلیث کے عمل میں مبتلا ہو کر ایک گہری نیند (خود فراموشی) میں چلی گئی تو بیدار ہونے پر اس نے خود کو اربعیت کے رُوپ میں دیکھا گویا اب اس میں چوتھی سطح کا اضافہ ہو گیا تھا۔ یہ چوتھی سطح اس بیٹے کی تخلیق تھی جس میں خداوند کے دونوں رُوپ یکجا ہو گئے تھے۔ بہشت کی کہانی میں یہ وہ مقام تھا جہاں آدم نے ممنوعہ پھل

کو چکھا اور اس کی آنکھیں کھل گئیں اور وہ تاریکی کو روشنی سے جدا کرنے کے قابل ہو گیا۔ لیکن اب وہ پہلا آدم نہیں رہا تھا اور اس کے لیے جنّت کی فضا میں رہنا ناممکن ہو گیا تھا۔ پرانے عہد نامہ کے مطابق خداوند خدا نے اسے باغِ عدن سے نکال باہر کیا۔ نفسیات کے مطابق وہ خود "باغی" تھا اور اپنی مرضی سے اور اپنے اندر کے لاوے سے مجبور ہو کر جنّت کی فضا سے باہر نکل آیا۔ دراصل اب آدم کو ایک نئی احساسی اور ذہنی سطح حاصل ہو گئی تھی اور اس کے لیے جنّت کے قدیم ماحول میں رہنا ممکن ہی نہیں رہا تھا۔ عام زندگی میں بھی جب بیٹا بلوغت کے مدارج میں داخل ہوتا ہے تو باپ کی حکومت سے بغاوت کرتا ہے۔ یہ بغاوت جسمانی سطح پر کم اور ذہنی اور نفسیاتی سطح پر زیادہ شدید ہوتی ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ بیٹا ایک نئی دنیا کا باسی ہے۔ اس کے اندر ایک نئی سطح ابھر آئی ہے جو پرانی سطح میں سما ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ وہ باپ کے ماحول سے باہر نکلنے پر مجبور ہے۔

حقیقتِ عظمیٰ شگفتنِ ذات کے جس عمل میں مبتلا ہوئی تھی وہ وحدت سے چل کر اربعیت تک پہنچا یعنی ایک پہلے دو میں تقسیم ہوا۔ پھر تین کے روپ میں اُبھرا اور آخر کار چار میں ڈھل گیا۔ لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ چار انجام نہیں بلکہ تجدید ہے۔ چار اور دو میں بجز اس کے اور کوئی فرق نہیں کہ چار، دو کا دُگنا ہے۔ چنانچہ ثنویت خود اس کے پیکر کی ایک کیفیت ہے آدم جب چوتھی سطح پر بیدار ہو کر جنّت سے نکلا تو اس کی ذات میں خیر اور شر کا امتزاج موجود تھا۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اربعیت میں مبتلا ہو کر خود آدم اپنے پہلے رُوپ سے قدرے مختلف صورت میں نمودار ہوا۔ گویا اربعیت تک آتے آتے ثنویت، "وحدت" میں غوطہ زن ہو کر ایک شدید تر اور کشادہ تر ثنویت کے رُوپ میں ظاہر ہوئی۔

حقیقتِ عظمیٰ کے اظہار کا یہ عمل ازلی و ابدی ہے۔ وہ سدا ایک سے اپنے سفر کا آغاز کرتی ہے اور چار سے اپنی تجدید اور تجدید سے وہ پہلے سے زیادہ کشادہ، وسیع اور گہری ہو جاتی ہے گویا شگفتنِ ذات کا عمل ازل سے جاری ہے اور ابد تک جاری رہے گا۔

اظہارِ ذات کے عمل میں ایک، دو، تین اور چار کے یہ مراحل عام زندگی میں بھی منعکس ہوتے ہوتے ہیں مثلاً مرد ایک نیا گھر بساتا ہے، اس میں "چاند سی دلہن" بیاہ کر لاتا ہے۔ میاں بیوی ہنسی خوشی زندگی کے دن گزارتے ہیں۔ پھر اللہ میاں انہیں چاند سا ایک بیٹا عطا کرتا ہے۔ کچھ عرصہ کے بعد یہ بیٹا جوان ہو کر خود ایک نیا گھر بساتا ہے اور ایک نئی سطح پر اپنے باپ کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے نسل کشی کے عمل میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ انسانی زندگی کی ابتدا سے لے کر آج تک جو لاکھوں برس کا عرصہ گزرا ہے۔ س میں انسان بار بار ایسے ہی عظیم تجربات سے گزرا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ یہ تجربات بہت گہری لکیروں کی صورت اس کی سائیکی[ئہ] کا حصّہ بن چکے ہیں۔ نفسیات نے ان گہری لکیروں کو (ARCHETYPES) کا نام دیا ہے اور ان کی تلاش اجتماعی سطح پر دیو مالا کی کہانیوں نیز مذہب کی علامات میں اور شخصی سطح پر خوابوں اور فنونِ لطیفہ کے مظاہر میں کی ہے۔ یہ لکیریں انسانی ذہن کی چند خاص جہات کی پیداوار ہیں اور نسل در نسل منتقل ہوتی چلی گئی ہیں۔ ان لکیروں کی کوئی خارجی صورت نہیں ہوتی۔ یہ صرف بعض حقیقتوں کے احساس پر مشتمل ہیں۔ مثال کے طور پر خیر اور شر، روشنی اور تاریکی، دن اور رات، انسان اور حیوان کو ایک دوسرے سے متمیز کرنے کا احساس جو زندگی کے مسلسل اور متواتر تجربات سے ماخوذ ہے اور ثنویت کے گہرے پائدار نقش کی صورت "سائکی" میں محفوظ ہے۔ اس کا ایک نہایت اہم مظہر لنگ اور یونی (نر اور مادہ) کا وہ تضاد ہے جس سے انسان نے اپنی زندگی کے ہر مرحلے پر ایک گہرا اثر قبول کیا ہے۔ گویا اظہارِ ذات کے عمل میں ثنویت کے مرحلے کی دریافت خود انسان کے اجتماعی تجربے کا ایک ثمر ہے۔ بعد ازاں جب

ئہ PSYCHE

اس نے اسی ثنویت کا دیو مالا میں اظہار کیا ہے تو جگہ جگہ اس کی علامتی صورتیں اُبھرتی چلی آئی ہیں۔ پرانے عہد نامے میں آدم کے ساتھ حوّا کی نمود اسی ثنویت کا پَرتو ہے۔ اسی طرح ہابیل کے ساتھ قابیل کا ذِکر دُوئی کو ہی سامنے لاتا ہے۔ "ہر فرعونے راموسٰے" کی ضرب المثل ثنویت ہی کی مظہر ہے۔ شو کی شکتی کے دو رُوپ ہیں (اناپورنا اور کالی)، یونان میں زیوس (آسمان کا دیوتا)، کے مقابلے میں سمل (زمین کی دیوی) موجُود ہے۔ اور یہ مثالیں انگنت ہیں۔ ماہرینِ نفسیات نے مریضوں کے خوابوں کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ ان میں ثنویت کا نقش باربار اُبھرتا اور اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے۔ شاعری میں بے شمار ایسی علامتیں اُبھری ہیں جن میں ثنویت کے اس نقش کی نشان دہی ممکن ہے اور اس سلسلے میں تحقیق اور کاوش سے بہت کچھ مواد سامنے لایا جاسکتا ہے۔ جدید اُردو نظم سے یہ چند ٹکڑے قابلِ غور ہیں۔ جن میں ثنویت کا نقش واضح طور پر موجُود ہے،

صبح پھوٹی تو آسماں پہ ترے
رنگِ رُخسار کی پھوہار گری
رات چھائی تو رُوئے عالم پر
تیری زُلفوں کی آبشار گری

— فیض

ایک شوخی بھری دوشیزۂ بلّور جمال،
جس کے ہونٹوں پہ ہے کلیوں کے تبسّم کا نکھار

ل ARCHETYPE

سیمگوں رُخ پہ اٹھائے ہوئے شب رنگ نقاب
تیز رفتار اُڑاتی ہوئی کہرے کا غبار
افقِ شرق سے اٹھلاتی ہوئی آتی ہے،
مضمحل چہرے کی زردی میں سے رُخصت کا پیام
سُرمگیں آنکھوں پہ جھکنے کو ہیں لمبی پلکیں،
قرمزی دھاریاں چھن چھن کے سیہ زُلفوں سے
جذب ہو جاتی ہیں دہکے ہوئے رُخساروں میں
زُلفیں بکھری ہوئی شانوں سے ڈھلک آئی ہیں

ضیا جالندھری

یہ کشمکش
یہ روشنی کی تیرگی
یہ تیرگی کی دلکشی
کیا اِک پریشاں خواب بن جائیں گے یہ دن اور یہ رات
جانے کہاں ہے کائنات

قیوم نظر

دھواں دھار چھم کی بستی، دھڑ دھڑ پورب دیپ جلے
سورج دیوتا گھات لگائے، رات کی دیوی ہاتھ ملے
کرنوں کی گوپی کہرے میں کانپ کے چلائی
بھور آئی

احمد ندیم قاسمی

رنگوں، روشنیوں کا میلہ
میں نے کل شب جھیل میں دیکھا
تاریکی میں کھوئے پربت
کھمبوں کی خاموش قطاریں
کشتی بانوں کی آوازیں
نکھرے پانی کے درپن میں جھانک رہی تھیں

میرے جام سے ٹکرا کر خاموشی گونجی
آنکھیں پُرنم
میں خوش تھا یا جھیل میں اپنا سایہ دیکھ رہا تھا
میں کیا جانوں !

بلراج کومل

رات اندھیری ہے اے دلبر
لیکن جب بھی آنکھ لگی ہے
کوئی کرن سا نازک خنجر
دل کے اندر گھوم گیا ہے
دستِ ستم سے پہلے آ کر،
میری چوکھٹ چُوم گیا ہے

حامد عزیز مدنی

دو لکیریں متوازی ہی چلی جاتی ہیں
جانے کب سے ہیں رواں
یہ لکیریں —— یہ خطوط

فارغ بخاری

دیارِ شب رُو برُو ہے لیکن
کُھلے کواڑوں کے سامنے
روشنی کی لہروں کے زرد پیکر
رُکے ہوئے ہیں!

عصمت اللہ

ان چند مثالوں میں رات اور دن، روشنی اور تاریکی، دیوتا اور دیوی (عورت اور مرد) اور انسان اور اس کے سائے کی ثنویت صاف ابھری ہوئی ملتی ہے۔ ثنویت کا یہ روپ پرانے عہد نامہ اور رگ وید سے لے کر جدید نظموں تک ایک سی شدت کے ساتھ اگر اُبھرا ہے تو اس کی وجہ محض یہ ہے کہ اس نے ہمیشہ ایک ابتدائی نقش کی گہری لکیروں —— (GROOVES) میں خود کو پابند رکھا ہے لیکن خوبی اس میں یہ ہے کہ اس نے ہر شاعر کے ہاں ایک نئے علامتی رنگ میں اپنا اظہار کیا ہے۔ اس کی اثر آفرینی کا اصل سبب یہی ہے۔

ثنویت کی طرح تثلیث بھی ایک "آرکی ٹائپ" ہے اور اظہارِ ذات کے عمل میں تیسری سطح کے اضافے پر دال ہے۔ قدیم انسان کو نہ صرف دو اہم قوتوں کا تضاد نظر آتا تھا (جیسے دن اور رات کا تضاد) بلکہ وہ صبح اور شام کے اُن مناظر کو بھی دیکھتا تھا جن میں دن اور رات گویا ایک دوسرے سے بغلگیر ہو جاتے تھے۔ عام زندگی میں عورت اور مرد کا

جسمانی ملاپ متضاد قوتوں کے ہم آہنگ ہونے ہی کا ایک منظر تھا۔ اس سے انسانی جسم میں ایک پائدار نقش ابھرا جو تثلیث کے وجود کی نشان دہی کرتا تھا۔ عیسائیت میں خدا بیٹا اور رُوح القدس کی تثلیث اسی ابتدائی نقش کی ایک اہم علامت تھی۔ دیومالا میں اس کے مظاہر کی عام طور سے فراوانی ہے۔ مثلاً ترمورتی میں وشنو، برہما اور شیو کی تثلیث موجود ہے۔ مصری دیومالا میں بادشاہ (باپ اور بیٹا دونوں کا) علم بردار ہے۔ تیسری شخصیت KA ہے جو تثلیث کو ثابت کرتی ہے۔ بابل کی دیومالا میں ابتداً انو (آسمانی دیوتا)، بل (زمینی دیوتا)، اور ای آ (گہرے پانی کا دیوتا) کی تثلیث اُبھری ہے۔ بعدازاں بابل ہی میں سن (چاند) شمش (سورج) اور اداد (طوفان) کی تثلیث نظر آتی ہے۔ غور کیجئے کہ نفسیات میں چاندلہ نسوانی صفات کا اور سُورج مردانہ صفات کا امین ہے اور طوفان اس جذباتی خروش پر دال ہے جو مرد عورت کے جسمانی ملاپ کا لازمہ ہے۔ دوزخ، جنت اور اعراف کی تثلیث بھی ایک لحۂ فکریہ مہیا کرتی ہے۔ مہادیو کے ترسول کا علامتی مفہوم بھی ملحوظ رہنا چاہیئے۔ شاعری میں تثلیث نے خود کو پو پھٹنے اور شام ڈھلنے کے مناظر نیز لاتعداد دوسری علامتوں کے رُوپ میں ظاہر کیا ہے۔ میراجی کے کلام کے یہ چند ٹکڑے دیکھئے۔

بھولا رستہ کسی ڈوبی ہوئی کشتی کی طرح سطح پر اک پل میں اُبھر آتا ہے
آنکھ میں اشک جھلکتے ہیں مگر اشکوں میں

لہ سوسن لینگر نے لکھا ہے کہ چاند اور عورت کی مشابہت کو قدیم دیومالا میں بڑی اہمیت ملی ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ عورت جب تخلیق کے عمل میں مبتلا ہوتی ہے تو بتدریج چاند ہی کی طرح بڑھتی اور پھر گھٹ جاتی ہے۔

وہ چمن ، اور وہ مکان اور وہ روزن ـــــ تینوں
گھلتے رنگوں کی طرح عکس بنا کرتے ہیں

.. ..

جیسے رستے میں کوئی ہاتھ میں دو شمعوں کو
لئے جاتا ہو شبِ ماہ کی طغیانی میں
اور زمیں سینے پہ اک شخص کے ، اِک رہرو کے
تین سایوں سے ڈری جاتی ہو۔

تفاوتِ راہ

اور ایک پل میں ۔ دائیں بھوت ، بائیں بھوت ، سامنے چڑیل ، ناچتی دکھائی دیتی ہے
چڑیل کب ہے ، اِک صدا ہے تلخ ، سرد ، بے رُخی کے بوجھ سے
دَبی ہوئی ، گھٹی ہوئی کِسی کراہتے مریض کی صدا
یہی صدا اور اس کی گُونج پے بہ پے سنائی دیتی جاتی ہے

آدرش

اوّل الذکر نمونے میں مکان اور چمن کے درمیان "روزن" ایک واسطہ ہے اور دو حقیقتوں کے ربطِ باہم کو اُجاگر کرتا ہے ۔ مؤخر الذکر مثال میں چڑیل کا رقص دراصل تخلیق کے اس کرب انگیز ، کراہتے ہوئے لمحے کی طرف اشارہ ہے جو دائیں اور بائیں کے تصادم سے عبارت ہے اور ثنویت میں تیسری سطح کا اضافہ کرتا ہے ۔

ثنویت اور تثلیث کی طرح اربعیت^{لے} بھی ایک نہایت قدیم نقش ہے جو ہمیشہ سے

لے QUATERNITY

اپنا اظہار کرتا آیا ہے۔ عام زندگی میں دیکھئے کہ اطراف چار ہیں، ذاتیں بھی چار ہیں، فضا چار عناصر سے مل کر بنی ہے، روحانی ارتقاء کے چار طریق ہیں، بنیادی صفات تعداد میں چار ہیں۔ بنیادی رنگ بھی چار ہیں۔ مشرق میں چہار درویش کہانی کی فضا پر غالب ہیں اور کہانی میں شہزادے سے یہی کہا جاتا ہے کہ تین اطراف کو جائے لیکن چوتھی سمت کو نہیں! یہ چوتھی سمت نہایت پرخطر اور حد درجہ پُراسرار متصور ہوتی ہے۔ "تائی ماؤس" میں جب افلاطون کہتا ہے — "ایک، دو، تین لیکن میرے پیارے تائی ماؤس" چار کہاں ہے" تو بقول ینگ افلاطون کا اشارہ کسی نہایت پُراسرار شے کی طرف ہے۔ خود فلسفے نے انسان اور کائنات کے ربطِ باہم کو چار صفات کے تابع قرار دیا ہے۔ احساس[1]، سوچ[2]، الہام[3] اور جذبہ[4] اور اس چوتھی صفت کو پست، تخریبی اور پُراسرار قرار دیا ہے۔ فیثاغورث مکتبۂ فکر کا یہ عقیدہ تھا کہ روح مربع شکل کی ہے اور خود شوپنہاور نے عقلِ کُل کے بارے میں کہا ہے کہ اس کی چار جڑیں ہیں —— ان سب باتوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اربعیت ایک نہایت قدیم "نقش" ہے جو نسل در نسل منتقل ہوتا آیا ہے۔ اس کی علامتی صورت دائرہ ہے اور دائرہ قدرتاً چار میں منقسم ہے۔ مذہب اور دیو مالا میں مربع اور دائرہ کی علامت عالم گیر ہے اور اربعیت ہی کو ظاہر کرتی ہے۔ مثلاً روحانی پیشوا کے سر کے گرد ایک نورانی دائرہ دکھایا گیا ہے جو اس کی عظیم قوتوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ ہندو دیو مالا میں "چکر" کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ خود صلیب کا حدود اربعہ دائرہ ہی کو وجود میں لاتا ہے۔ چنانچہ اربعیت کے ایک قدیم نقش ہونے میں کسی کو کلام نہیں ہو سکتا۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ تثلیث میں جب چوتھی سطح پیدا ہوتی ہے تو اسے عام طور سے پُراسرار اور تخریبی کہا جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ثنویت

---

[1] SENSATION [2] THINKING [3] INTUTION [4] FEELING

کی طرح اربعیت بھی ایک خالص تخلیقی عمل ہے اور جس طرح ثنویت کے جنم پر خداوند خدا نے کسی مسرّت کا اظہار کیا تھا۔ بعینہٖ اربعیت کے جنم پر اس کی طمانیت کی کوئی جھلک نظر نہیں آتی۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اربعیت پر حقیقتِ عظمیٰ کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اربعیت کے مرحلے پر صرف ایک دائرہ مکمل ہوتا ہے اور حقیقتِ عظمیٰ یہیں سے ایک نئے اور کشادہ تر دائرے کی ابتدا بھی کرتی ہے اور یہ سلسلہ ابدی و ازلی ہے —— بہرکیف اربعیت کا نقشِ قدم زندگی اور دیو مالا کے علاوہ فنونِ لطیفہ بالخصوص شاعری میں بھی موجود ہے جدید اُردو نظم سے یہ چند مثالیں اس کی توضیح کے لئے کافی ہیں:۔

اور اک نغمۂ سرمدی کان میں آ رہا ہے، مسلسل کنواں چل رہا ہے
پیاپے مگر نرم رو اس کی رفتار پیہم مگر بے تکان اس کی گردش
عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش
نجانے لئے اپنے دولاب کی آستینوں میں کتنے جہان اس کی گردش

رواں ہے رواں ہے
تپاں ہے تپاں ہے
یہ چکّر یونہی جاوداں چل رہا ہے
کنواں چل رہا ہے

مجید امجد

اور سنو گی؟
اور سناؤں؟
موم، ریت اور شیشے کی دیواروں سے لگ کر بہتی ہے

ماضی کی جانی پہچانی پل پل بڑھتی سبز خلیج
جس کی تہ میں یادوں فریادوں کی جل پریاں رہتی ہیں
جل پریوں کے سانسوں کی خوشبوؤں سے مہکے رہتے ہیں
موم، ریت اور شیشے کی دیواروں کے چوکور جھروکے

ظہور نظر

دائرے پھیلے ہوئے ہیں دُور تک
جس طرح لَو دوڑتی ہے نور تک
حل ہوا جاتا ہوں میں گرداب میں
جل رہا ہے دِل کے ایوانوں میں عُود
گیت ہیں یُوں ذہن کے سیلاب میں
جس طرح گاتا ہو کوئی خواب میں
بے صدا، بے لفظ، بے ساز و سرود

یوسف ظفر

دائرے بنتے چلے جاتے ہیں تا حدِّ نظر
اُجلے اُجلے دُھندلے دُھندلے مٹتے مٹتے دائرے
کون سے نُقطے سے ہے آغاز ان کا کیا خبر
اور کہاں ہے انجام ہے یہ بات بھی پوشیدہ ہے

جگن ناتھ آزاد

شعر کی تخلیق ذات کی گہری پُر اسرار، ہزاروں مخفی مفاہیم سے لبریز دنیا میں غوطہ زن

ہوتے ہی پر ممکن ہے اور ذات" ابتدائی نقوش" کے بے نام ہئیت اور صورت سے ناآشنا دھاگوں ہی سے مرتب ہوتی ہے۔ لامحالہ جب شاعر ڈوب کر شعر کہتا ہے، تو اس کے تصورات اور علامتیں بعض ابتدائی نقوش کی گھاٹیوں میں چلنے اور ان کی بے نام صورت سے اپنی ہئیت کی تشکیل پر مجبور ہیں۔ کسی شاعر کے کلام کا جائزہ لیتے ہوئے محض یہ دیکھنا ہی کافی نہیں کہ اس نے کن لرزتے ڈولتے ہوئے مفاہیم کو مَس کیا اور کیسے مَس کیا بلکہ یہ بھی کہ آیا اس کے ہاں اندر جھانکنے کا عمل" ابتدائی نقوش" اور لکیروں کے وجود کا احساس دلا بھی سکا یا نہیں! ممکن ہے اس نکتے کا ادراک بعض نقال قسم کے شعرا کے ہاں مختلف اجتماعی نقوش کو شعوری طور پر شعر میں سمونے کا باعث بھی بنے لیکن اس میں کسی خطرے کی بات اس لیے نہیں ہے کہ جب شعری کیفیت از خود وارد نہیں ہوتی بلکہ لائی جاتی ہے تو اس کا بھرم آنِ واحد میں کھل جاتا ہے۔

تخلیق اور تنقید

عام خیال یہ ہے کہ تخلیق اور تنقید میں ایک کشادہ خلیج حائل ہے۔ یعنی بنیادی طور پر تخلیقی ادب لاشعوری عمل سے وجود میں آتا ہے مگر تنقیدی ادب نقاد کی سوجھ بوجھ اور شعوری عمل کا نتیجہ ہے۔ دوسرے جہاں تخلیقی ادب زندگی سے اپنا مواد حاصل کرتا ہے اور خارجی زندگی اور مصنف کی داخلی دنیا کی کشمکش اور آویزش کا آئینہ دار ہے وہاں تنقیدی ادب اپنی تگ و تاز کے لئے تخلیقی ادب کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ لیکن کیا تخلیقی ادب اور تنقیدی ادب کی یہ حدِ فاصل اتنی ہی واضح اور ناقابلِ عبور ہے؟ اس سوال کا جواب اسی صورت میں ممکن ہے کہ ان دونوں کے اجزائے ترکیبی کا جائزہ لیا جائے اور یہ دیکھنے کی سعی کی جائے کہ ان کی ترتیب کن کن عناصر کی رہینِ منت ہے۔

بادی النظر میں تخلیقی ادب دو چیزوں سے مرتب ہوتا ہے — مواد اور اسلوب! بالعموم یہ کہا گیا ہے کہ اگر مواد میں کوئی نیا پن ہے اور اندازِ پیش کش میں ندرت تو اس کا

نتیجہ تخلیقی ادب کی صورت میں نمودار ہوگا۔ لیکن کیا تخلیقی ادب کی یہ تعریف درست ہے؟ کیوں کہ یہ کہنا کہ فن کار کوئی نیا مواد تخلیق کرتا ہے، کچھ ایسا درست نہیں۔ مواد تو وہ زندگی سے حاصل کرتا ہے۔ چاہے بالواسطہ انداز سے حاصل کرے یا بلاواسطہ انداز سے اور حقیقت یہ ہے کہ مواد وہاں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ رہا اسلوب کا مسئلہ تو یہاں بھی ابلاغِ مطالب کے لئے وہ نہ صرف زبان و ادب کی صلاحیتوں سے کماحقہٗ فائدہ اٹھاتا ہے بلکہ متقدمین اور معاصرین کے اندازِ تحریر سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ غالباً یہ کہنا درست نہیں کہ فن کار کا اندازِ بیان سرتاپا ایک تخلیقی عمل ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی کلیتاً اسی کے ذہنی عمل کے مرہون ہیں۔

اگر یہ بات ہے تو پھر تخلیقی عمل کی صورت کیا ہوئی؟ صحیح تخلیقی عمل تو صرف ایک بار رُونما ہوا تھا یعنی جب خدا کائنات کو عدم سے وجود میں لایا تھا اگرچہ اس بارے میں بھی بعض لوگ کہتے ہیں کہ عناصر پہلے سے موجود تھے۔ خدائے لایزال نے ان عناصر میں صرف ایک ربط پیدا کر دیا اور اس کا یہ عملِ تخلیقِ کائنات کا عمل قرار پایا۔ یہ سوال کہ عناصر کو کس نے پیدا کیا۔ یا یہ کہ خدا کی تخلیق کیوں کر ہوئی، نہ صرف موجودہ بحث سے خارج ہے بلکہ ہمارے محدود فکر و ادراک کا نتیجہ بھی ہے۔ کیوں کہ جس تخلیقی عمل سے ہم آشنا ہیں اس میں خالق کے وجود کے ساتھ ساتھ تخلیق کے مواد کا پہلے سے موجود ہونا ایک لازمی شرط ہے اور ضروری نہیں کہ یہ اصول کائنات کی لامحدود اور لازوال وسعتوں میں بھی کارآمد ثابت ہو۔

بہر حال جہاں تک انسانی ماحول کا تعلق ہے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ یہاں تخلیق سے مراد وہ خالص تخلیق نہیں جس میں مواد پہلی بار معرضِ وجود میں آتا ہے بلکہ یہاں "تخلیق" محض اس عمل کا نام ہے جس کے ذریعے اشیاء یا کیفیات میں ایک ربط پیدا کیا

جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہاں کوئی شخص کسی چیز کو تخلیق نہیں کرتا بلکہ دو چیزوں کے مابین ایک ایسا ربط پیدا کرتا ہے جو اس سے قبل پیدا نہیں ہوا تھا۔ مگر شاید یہ کہنا بھی درست نہیں کہ وہ دو چیزوں کے مابین ربط "پیدا" کرتا ہے کیوں کہ اصل بات یہ ہے کہ ربط تو پہلے ہی سے "قائم تھا۔ چنانچہ ہمارا تخلیقی عمل ایک قدم اور سمٹ آتا ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اس میں دو اشیاء کے مابین نیا ربط پیدا نہیں کیا جاتا بلکہ محض اُس ربط کو "دریافت" کیا جاتا ہے جو اشیاء کے مابین پہلے سے موجود تھا اور یہ "دریافت کرنا" جو اپنے نتیجہ میں حیرت و استعجاب کو جنم دیتا ہے بحیثیتِ مجموعی ایک "تخلیقی عمل" قرار پاتا ہے۔

ادب میں تخلیقی عمل کے مزاج سے پوری طرح واقف ہونے کے لیے "تخلیق" کی سادہ ترین صورت یعنی تشبیہ یا استعارہ کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ بنیادی طور پر تشبیہہ یا استعارہ کے اجزائے ترکیبی وہی ہیں جو پورے تخلیقی عمل میں کارفرما ہوتے ہیں یعنی یہاں بھی دو چیزوں کے مابین ایک ایسا ربط دریافت کیا جاتا ہے جو اس سے قبل دریافت نہیں ہوا تھا۔ مثلاً "آتشِ گل" کی ترکیب کو لیجیے جس میں آتش اور گل کا ربط باہم دریافت ہوا ہے۔ فنکار کی اس دریافت سے قبل بھی یہ اشیاء اپنی اپنی جگہ موجود تھیں اور ان میں سے ایک مشابہت بھی قائم تھی لیکن یہ فنکار کا کام ہے کہ اس نے سب سے پہلے اس مشابہت کو دریافت کیا چنانچہ اس کا یہ عمل تخلیقی عمل قرار پایا۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ فن کار جب پھول کو دیکھ رہا تھا اور اس کے حُسن، تازگی اور رنگ سے محفوظ ہو رہا تھا تو دراصل ایک محدود سے ماحول میں مقید تھا اور اس کی حیثیت ایک عام ناظر سے ہرگز مختلف نہیں تھی۔ لیکن جب پھول کو دیکھتے ہوئے اسے اچانک آگ کا خیال آیا تو اس نے گویا ایک ہی زقند میں اپنے محدود ماحول کی دیواروں کو پھلانگ کر ایک نئے ماحول سے رشتہ

استوار کر لیا۔ نتیجتہً ایک ایسی نئی کیفیت معرضِ وجود میں آئی جو اس سے قبل ناپید تھی۔ غور کریں تو فنکار کی یہ ذہنی زقند ہی وہ لاشعوری عمل تھا جو تخلیق کا باعث ثابت ہوا اور جس کے طفیل اسے خود اور بعد ازاں اس کے قاری کو خوشگوار حیرت کے قیمتی لمحات حاصل ہوئے بنیادی طور پر ادب میں تخلیق کا عمل تشبیہہ یا استعارے کے تخلیقی عمل سے مختلف نہیں ہوتا لیکن جزئیات کو ملحوظ رکھیں تو بات وضاحت طلب ہو جاتی ہے کیوں کہ جہاں تشبیہہ یا استعارے کی تخلیق دو مختلف اشیاء میں ایک ربطِ باہم سے عبارت ہے وہاں ایک ادب پارہ دو ذہنی منازل کے اتصال کا نام ہے۔ ان میں سے ایک منزل تو وہ ہے جہاں روزمرّہ کی زندگی اپنے مخصوص حالات و واقعات کے ساتھ سطحیت میں لپٹی ہوئی نظر آتی ہے اور جس سے ایک عام انسان ہر لحظہ نبرد آزما رہتا ہے اور دوسری وہ جو سطحی زندگی کے پسِ پشت ایک سمندر کی طرح پھیلی ہوتی ہے اور جس کی طرف عام انسان صرف مخصوص حالات مثلاً شدید غم، موت سے قربت یا شدید ناکامی کی صورت میں رجوع کرتا ہے۔ فن کار کا طرّۂ امتیاز یہ ہے کہ اسے ان دونوں کے منازل کے وجود کا احساس ہوتا ہے اور وہ ایک تخلیقی دباؤ کے تحت ان دونوں کی حدودِ انضمام کو دریافت کرنے کی سعی میں گرفتار رہتا ہے۔ اپنے اس عمل میں وہ پوری طرح تو کامیاب نہیں ہوتا البتہ اس عمل کے دوران میں تخلیق کے ایسے شرارے ضرور پیدا ہوتے ہیں جو مثلاً بجلی کے دو تاروں کے اچانک مل جانے سے وجود میں آتے ہیں اور جو دراصل اس کے پیش کردہ ادب کے تخلیقی عناصر قرار پاتے ہیں۔

تخلیقی عمل کی مندرجہ بالا توضیح سے اہم ترین نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ فن کار کا عمل ان معنوں میں تخلیقی نہیں جن معنوں میں ہم مثلاً خدا لایزال کے تخلیقی عمل سے رُوشناس ہوتے ہیں ——— بلکہ یہاں تخلیقی عمل سے مراد محض اشیاء

یا کیفیات میں ایک ربطِ باہم کی دریافت ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو فن کار گویا زندگی میں ربطِ باہم کا محافظ ہی نہیں بلکہ اس کا داعی بھی ہے اور وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر ماحول کے انتشار میں رہتے ہوئے بھی یک جہتی اور اتفاق کا علم بردار ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا تخلیقی عمل نفرت کی بجائے محبت کا پرچار کرتا ہے۔ علاوہ ازیں تخلیقی عمل کے دوران میں جب فن کار زمانۂ حال کی زندگی کو اپنے باطن کی اُس تازگی سے مربوط کرتا ہے جو طبعی نقوش اور پوشیدہ نسل محرکات کی صورت میں اس کی سائکی میں موجود ہے تو گویا نسلِ آدم کے اوّلین علم بردار اور زمانۂ حال کے ترقی یافتہ انسان کی احساسی اور جذباتی زندگیوں میں ایک ربط دریافت کرکے نسلِ آدم کے فطری تسلسل کو بھی نمایاں کرتا ہے —— لیکن اشیاء یا کیفیات کا یہ ربطِ باہم جو کبھی تو منتشر عناصر کی یک جہتی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ اور کبھی زندگی کے مادی اور روحانی تسلسل کا احساس دلاتا ہے، دراصل فن کار کے شخصی ردِ عمل ہی کا منت کش ہے۔ یہ شخصی ردِ عمل اس غواصی کا دوسرا نام ہے جس کی مدد سے کوئی فن کار چمکتی، بل کھاتی ہوئی موجوں اور سمندر کی پُر سکون تہ میں آمد و رفت کے ایک نئے سلسلے کا آغاز کرتا ہے۔ یہ سوال کہ شخصی ردِ عمل کن عناصر سے مرتب ہوتا ہے۔ بحث کو غیر ضروری طور پر طول دینے کے مترادف ہے۔ تاہم اشارتاً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی تشکیل میں ذوقِ نظر کے علاوہ وہ تخلیقی دباؤ بھی حصّہ لیتا ہے جس کے وجود سے تو ہم آشنا ہیں لیکن جس کے پُراسرار طریقِ کار کے بارے میں ہماری معلومات ابھی کچھ زیادہ قابلِ فخر نہیں۔

ادب میں تخلیقی عمل کی اس بحث سے ایک یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ فن کار نہ صرف اصل مواد کے لئے خارجی زندگی اور سماج کا دست نگر ہے۔ بلکہ اپنے تخلیقی دباؤ کی تسکین کے لئے زبان اور اسلوب کا سہارا بھی لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیقی ادب

کا ڈھانچہ تو ان الفاظ سے تعبیر ہوتا ہے جو سوسائٹی کے اجتماعی عمل سے جنم لے چکے ہیں بیبن فن کار کا مخصوص فنی اندازِ پیش کش جو بظاہر ایک خالص اجتہادی کارنامہ ہے، دراصل مختلف ادبی اسالیب ہی کے ایک نئے ربط کا نام ہے۔ تخلیق ادب میں روایت کا یہ اثر ایک ایسی بیّن حقیقت ہے کہ اسے مثالوں سے واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔

مواد اور اندازِ پیش کش کے علاوہ کسی تخلیقی ادب پارے کی رُوح بھی اپنے زمانے کی آواز ہوتی ہے۔ گویا ہر زمانے کا ایک مخصوص اندازِ فکر، ایک مخصوص "مزاج" ہوتا ہے جسے افراد کی اجتماعی روحانی اور احساسی کاوشیں منظرِ عام پر لاتی ہیں۔ فن کار، اپنے زمانے کا سچا نمائندہ ہونے کی حیثیت میں اس اندازِ نظر کی ترجمانی کرتا ہے۔ اور اس کی تخلیق میں رُوحِ عصر کروٹیں لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ بے شک بعض فن کار اپنے زمانے سے کئی قدم آگے بھی ہوتے ہیں اور ان کی فکری بلندی زمانے کی فکری بلندی سے ممتاز اور علیحدہ بھی دکھائی دیتی ہے تاہم حقیقت یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کی ان پوشیدہ فکری اور احساسی کروٹوں ہی کی ترجمانی کرتے ہیں جو تھوڑی ہی مدت میں ایک نمایاں "تحریک" کی صورت میں نمودار ہوتی اور نئے زمانے کی ایک "نئی آواز" قرار پاتی ہیں۔ ہمارے اپنے ادب میں غالبؔ ایک ایسے شاعر ہیں جو ایک مخصوص ماحول میں مقیّد ہونے کے باوجود اس فکری تموّج کے ترجمان ہیں جو ان کے زمانے کی ذہنی سطح کے نیچے ہولے ہولے بیدار ہو رہا تھا اور جو دراصل آنے والے فکری طوفانوں کا پیش خیمہ تھا۔ دورِ جدید میں غالبؔ کی مقبولیت کا سب سے بڑا راز یہی ہے۔

ادب میں تخلیقی عمل کے جائزے سے جو نتائج برآمد ہوئے ہیں، تنقیدی ادب کی پرکھ کے سلسلے میں بھی مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔ یعنی ان کی روشنی میں یہ دیکھنے کی سعی کی جا سکتی ہے کہ تنقیدی ادب میں تخلیقی عناصر کس حد تک کارفرما ہوتے ہیں۔ مگر اس

سلسلے میں سب سے پہلے تنقیدی عمل کی توضیح ضروری ہے۔ بنیادی طور پر تنقید کا کام جائزہ اور تجزیہ ہے۔ اس مقصد کے ساتھ کہ فن پارے کے عیوب و محاسن واضح طور پر ہمارے سامنے آجائیں اور ہم فن پارے کے ادبی مقام کا تعین کر سکیں۔ دوسرے ادب کا تاریخی جائزہ لیا جائے تاکہ نہ صرف اصنافِ ادب کے تدریجی ارتقاء کی داستان پوری طرح پڑھی جا سکے بلکہ مختلف ادبی ادوار کی حدود بھی متعین ہو جائیں۔ لیکن اگر تنقید کا مقصد اور اس کا طریق کار محض یہی ہو تو پھر نقاد اور مؤرخ کی کاوشوں میں کوئی نمایاں حدِ فاصل قائم کرنا مشکل ہو گا کیونکہ مؤرخ بھی نقاد ہی کی طرح نہ صرف کسی خاص دور کے امتیازی نشانات کو واضح کرتا ہے بلکہ مختلف تاریخی ادوار کی حدود کا تعین بھی کرتا ہے لیکن نقاد اور مؤرخ کے طریقِ کار میں ایک نمایاں فرق یہ ہے کہ جہاں مؤرخ کا کام غیر شخصی انداز سے واقعات و تحریکات کا جائزہ لینا اور حقائق کو مرتب کرنا ہے وہاں نقاد کے طریقِ کار میں ایک سلجھے ہوئے ذوقِ نظر کے نشانات صاف دکھائی دے جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نقاد کے طریقِ کار میں تنقید لاذب کے اصول و ضوابط کی پیروی کے باوصف، ذوقِ نظر ہی کا عنصر زیادہ اہم ہوتا ہے اور چونکہ ذوقِ نظر ایک خالص انفرادی اور شخصی ردِ عمل ہے اس لئے بحیثیت مجموعی تنقیدی ادب تاریخی جائزے کی بہ نسبت کہیں زیادہ تخلیقی عناصر کا آئینہ دار ہے۔

تنقید میں شخصی ردِ عمل کا یہ عنصر فن کار اور نقاد کو تخلیقِ ادب کے سلسلے میں ایک دوسرے کے قریب کر دیتا ہے۔ وہ یوں کہ جس طرح تخلیقی ادب میں مختلف عناصر کے ربطِ باہم کی دریافت ایک تخلیقی رو کی منت کش ہوتی ہے اس طرح تنقیدی ادب میں ربط و تسلسل کی دریافت کا سلسلہ شخصی ردِ عمل ہی سے بڑی حد تک متشکل ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اچھا نقاد نہ صرف مختلف ادوار کی ادبی تخلیقات کے پسِ پُشت ایک ذہنی اور

احساسی تسلسل کو نمایاں کرتا اور یوں روایت کے مسلمہ اصولوں اور تجربے کے باغی عناصر میں ایک ربط دریافت کرکے ادب کے تدریجی ارتقاء کو واضح کرتا ہے بلکہ مختلف ادوار کے ادبا کو بھی ذہنی اور احساسی سطح پر منسلک کرکے ایک ادبی خدمت سرانجام دیتا ہے۔ بات کی وضاحت کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ نقاد جب کسی فن کار کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہوئے اسے ادب کے تاریخی تسلسل کی ایک کڑی ثابت کرتا ہے تو دراصل ویسا ہی کام سرانجام دیتا ہے جو دو ذہنی منازل کے انقصال سے کسی فن کار نے سرانجام دیا تھا اور جسے ہم ایک تخلیقی کارنامہ قرار دیتے ہیں۔ لیکن شاید اس ضمن میں نقاد کا سب سے بڑا تخلیقی کارنامہ یہ ہے کہ وہ فن کار کی تخلیق اور عصرِ حاضر کی مخفی کروٹوں میں ایک ربط دریافت کرکے ناظر کو ویسا ہی جمالیاتی حظ مہیا کرتا ہے جو اسے تخلیقی ادب کے بعض مقامات پر حاصل ہوتا ہے اُردو کے تنقیدی ادب سے اس کی ایک مثال لیجئے۔ خورشید الاسلام اپنے مضمون بعنوان "فسانۂ آزاد" مطبوعہ "اردو ادب" جولائی ۱۹۵۱ء میں رقم طراز ہیں:-

"اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ آزاد وہ نیا انسان ہے جو سرشار کے زمانے میں اُبھر رہا تھا۔ وہ پرانی تہذیب کو خوجی کے رُوپ میں دیکھتا تھا اور اسے اپنی تنقید اور ظرافت کا نشانہ بنانے کی اہلیت اور حق رکھتا تھا۔ اس حد تک اس کے ذہنی اور خارجی عمل میں توازن ہے اور اس دائرے میں آزاد کی سیرت اور اس کی ہیئت فنی اعتبار سے زندہ اور کامیاب نظر آتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہاں آزاد کی شخصیت، سرشار کی داخلی دنیا اور معاشرت کی حقیقت تینوں ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں۔ لیکن آزاد یعنی اس دور کا اُبھرتا ہوا انسان تنقید ہی کی نہیں، عمل کی صلاحیت بھی رکھتا تھا۔ مگر ابھی تک اس کے عمل کی راہیں متعین نہیں ہوئی تھیں

اس نئے آدمی نے ماضی کو اچھی طرح نہیں پرکھا تھا۔ اس نے اپنی زندگی میں چند نئی سچائیاں تو ضرور شامل کر لی تھیں لیکن وہ یہ نہیں جانتا تھا کہ ان کا دوسری سچائیوں سے کیا علاقہ ہے اور ماضی حال کے مقابلے میں کیوں بے جان ہے۔ وہ نئی تہذیب پر ایمان تو لے آیا تھا لیکن یہ تہذیب مربوط شکل میں اس کے سامنے نہیں آئی تھی نئے دور کا آدمی آزاد کے روپ میں جس حقیقت کو پیش کرتا ہے وہ سنجیدہ ہے۔ لیکن اس میں وہ مبالغہ ہے جو ناگوار ہوتا ہے۔ یہ حقیقت نئی ہے۔ لیکن ماضی کے سائے سے آزاد نہیں ہوئی ہے۔ یہ عمل کی آرزو پیدا کرتی ہے۔ لیکن عمل کی راہیں متعین کرنے میں کامیاب نہیں ہوتی ہے۔ یہ توانا ہے لیکن ابھی تک اس نے خود کو تنقید کے سہارے نہیں منوایا ہے۔ یہ پرانی حقیقت سے متصادم ہوتی اور اس کے کھوکھلے پن کو ظاہر کر دیتی ہے۔ لیکن ابھی تک گرد و پیش کی فضا میں خود کو اجنبی سا پاتی ہے۔ خوجی پرانی حقیقت کا زندہ پیکر ہیں۔ آزاد نئی حقیقت کے ترجمان ہیں۔ ماضی اپنی حدود میں واضح ہے۔ وہ ظرافت کا نشانہ ہے۔ نئی حقیقت ابھی اپنے لئے امکانات کی تلاش میں ہے اور اسی لئے پوری طرح واضح نہیں ہوئی۔ خوجی کی سیرت اپنے اخلاقی اور ذہنی محرکات اور سماجی عوامل کے ساتھ نئے زمانے سے متصادم ہو کر فنی خوبیوں کے ساتھ نمایاں ہو جاتی ہے۔ لیکن آزاد ابھی تک شک میں گرفتار ہے۔ وہ متوازن نہیں ہے اور ایک نصب العین کو ماننے کے باوجود اپنے ماحول کے بار سے دبا ہوا ہے۔"

مندرجہ بالا نکتے کی وضاحت کے ضمن میں یہ اقتباس بہت مفید ہے۔ کیوں کہ بظاہر تو یہ ایک اردو تخلیق یعنی فسانۂ آزاد پر محض تنقید ہے۔ تاہم اس تنقید میں خورشید الاسلام

صاحب نے سرشار کے دو اہم کرداروں ـــــ خوجی اور آزاد کو ایک بالکل نئے پس منظر میں پیش کر دیا ہے اور ان کرداروں اور ان کے زمانے کی بعض مخفی کروٹوں میں ایک ایسا ربط دریافت کیا ہے جو نہ صرف اُس زمانے کے ناظر کی نگاہوں سے اوجھل تھا بلکہ جس کی طرف دورِ جدید میں بھی توجہ نہیں ہوئی۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی قابلِ غور ہے۔ کہ ہر چند سرشار کے یہ کردار ان کے زمانے کے بعض رجحانات کی عکاسی کرتے ہیں۔ تاہم خود سرشار کے ہاں ان کرداروں کی تخلیق کسی ایسے شعوری مقصد کے تابع نہیں ہے۔ سرشار ایک فن کار تھے۔ انہوں نے نہایت قریب سے اپنے ماحول کا مشاہدہ کیا تھا۔ اور ایک فنکارانہ انداز سے اپنے کردار پیش کر دیئے تھے۔ چنانچہ ان کرداروں کی تخلیق سرشار کا ایک ایسا تخلیقی کارنامہ ہے جسے فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ تاہم یہ کارنامہ خورشید الاسلام صاحب ہی کا ہے کہ انہوں نے خوجی کو پرانی حقیقت یعنی ماضی کے زندہ پیکر میں اور آزاد کو اس نئے انسان کے پیکر میں دیکھا جو سرشار کے زمانے میں اُبھر رہا تھا اور یوں سرشار کی تخلیق اور اس کے زمانے کی مخفی کروٹوں میں ربط دریافت کر کے خود بھی ایک تخلیقی کام سرانجام دیا۔

اوپر میں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ نقدالادب کا مزاج تخلیقی ادب کے مزاج سے ایک حد تک مطابقت رکھتا ہے اور اس نکتے کی وضاحت کے لئے اُردو کے تنقیدی ادب کی ایک مثال بھی دی ہے۔ اب مجھے یہ کہنا ہے کہ تنقید اپنے خالص ادبی اندازِ پیش کش کے باعث بھی تخلیقی ادب کی ہم پلہ ہے۔ البتہ اس نکتے پر آراء میں اختلاف ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ تنقید کے انداز میں ادبی حُسن کی آمیزش ضروری نہیں اور چونکہ تنقید کا مقصد محض صاف اور سیدھے طریق سے نقاد کے مافی الضمیر کو ناظر تک منتقل کرنا ہے۔ لہٰذا اگر یہ سپاٹ اور بے رنگ بھی ہو تو کوئی مضائقہ نہیں۔ مجھے ذاتی طور پر اس نظریئے سے اختلاف ہے۔ اور میں سمجھتا ہوں کہ جب ہم "تنقیدی ادب" کے الفاظ لکھتے ہیں تو لا محالہ تنقید کے ساتھ ادب

کی شرط بھی لگاتے ہیں۔ چنانچہ اگر کوئی تنقیدی مضمون ادبی اندازِ پیش کش کا نمونہ ہے تو گویا یہ دوہری خصوصیت کا حامل ہے اور اس کے زندہ رہنے کے نسبتاً زیادہ امکانات ہیں مگر ساتھ ہی مجھے اس بات کے اظہار میں بھی تامل نہیں کہ اگر اسٹائل مینا کاری، لفاظی اور شاعرانہ اندازِ بیان سے عبارت ہو تو یہ اس کا ایک سقم ہے اور ایک صاحبِ طرز انشاءپرداز تصنّع کے اس عمل سے خود کو ہمیشہ محفوظ رکھتا ہے۔

میں یہاں تک ہی لکھنے پایا تھا کہ مجھے اپنے کرم فرما مولانا صلاح الدین احمد کا وہ مکتوب موصول ہوا جس میں انہوں نے میرے استفسار پر مسئلہ زیرِ بحث کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے اور جس سے میرے نظریئے کی تائید ہوتی ہے۔ مولانا موصوف لکھتے ہیں۔

"آپ نے تنقید اور تخلیق کی نسبت میری رائے دریافت کی ہے۔ مجھے اس مسئلے پر کبھی غور کرنے کا موقع نہیں ملا۔ لیکن آپ نے بے محابا پوچھ لیا ہے تو میں بھی بے محابا یہ جواب دیتا ہوں کہ تنقید اگر تخلیق نہیں تو کچھ بھی نہیں تنقید عیب جوئی کا نام نہیں ہے بلکہ نکتہ دری کے ایک وسیع تصوّر کا دوسرا نام ہے اور یہ تصوّر جتنا نادر اور بیکراں ہوگا اپنے اظہار کے لئے ویسا ہی عمدہ لباس بھی طلب کرے گا۔ پس یہاں بھی نزاکتِ احساس وخیال قدرتِ اظہار کی محتاج ہوئی اور قدرتِ اظہار ہی ادبی تخلیق کی بنیاد ہے۔"

بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ پُرخلوص شخصی ردِّعمل اور ندرتِ اظہار ہی تخلیقی ادب کے بنیادی عناصر ہیں۔ لیکن تمام اصناف میں یہ عناصر یکساں انداز سے نمودار نہیں ہوتے مثال کے طور پر شاعری اور خاص طور پر داخلی شاعری ایک نسبتاً زیادہ تخلیقی عمل ہے کہ اس

میں نہ صرف شخصی عنصر زیادہ واضح ہوتا ہے بلکہ اس کا پیکر بھی سرتا پا ندرتِ اظہار کا کرشمہ ہے۔ شاعری کے مقابلے میں افسانہ یا ڈرامہ ایک نسبتاً کم تخلیقی عمل ہے کہ یہاں کرداروں کی پیش کش پلاٹ کی تعمیر اور مرکزی نقطے کی وضاحت ایک حد تک فن کار کے شعوری عمل کی بھی مرہون ہوتی ہے۔ فکشن سے کم تخلیقی عمل تنقید ہے کہ نقاد کی سوجھ بوجھ ذہنی صلاحیت اور وسیع مطالعہ تخلیق کے عمل پر ایک بڑی حد تک مسلط رہتا ہے۔ تاہم یہ بات طے ہے کہ ان تمام اصناف میں شخصی ردّعمل اور ندرتِ اظہار کے عناصر کسی نہ کسی حد تک موجود ضرور ہوتے ہیں۔ اور یہی وہ عناصر ہیں جو ادب کو دوسرے علوم سے ممتاز کرتے ہیں۔

غزل کیا ہے؟

ہر صنفِ ادب کی چند مبادیات، اس کے پیکر کے چند خطوط اور اس کے مزاج کے بعض منفرد پہلو ہوتے ہیں جو اپنی ترتیب، آہنگ اور ہئیت کے لئے ماحول ہی سے اثرات قبول کرتے ہیں۔ ماحول سے مراد محض وہ سماجی نظام نہیں جو اپنے رسم و رواج، روحانی تصورات، نسلی امتیازات اور زندگی کے بارے میں ایک مخصوص نقطۂ نظر کے باعث قطعاً منفرد نظر آتا ہے۔ اس سے مراد زمین کی خاصیت، اس کے نمک ہوا اور پانی کا ذائقہ، اس کے فراخ سینے پر پہاڑوں اور صحراؤں کا وجود یا عدم وجود اور اس کے موسمی حالات میں برہمی یا توازن کے وہ عناصر بھی ہیں جو جسم کے علاوہ روح اور زبان پر بھی اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ چنانچہ کئی بار ایک زبان انہی اثرات کے تحت، کسی ایسی نئی صنفِ ادب کو بھی جنم دے دیتی ہے جو دوسری زبانوں میں موجود نہیں ہوتی۔ غزل کی نمو ایک خاص ماحول کی کسی ایسی ہی کروٹ کا نتیجہ ہے اور اس کا

مزاج ایک بڑی حد تک اس فضا کا منت کش ہے جس میں اس نے جنم لیا ہے۔

غزل مشرق کی پیداوار ہے۔ مغرب کی ادبیات میں اس کا نقش مشکل ہی سے ملتا ہے۔ وہاں دوسری اصنافِ شعر بالخصوص نظم کو زیادہ فروغ ملا ہے۔ مگر یہ فروغ کسی شعوری اقدام کے تابع نہیں بلکہ یہ نتیجہ ہے اُس مادی نقطۂ نظر کا جس کے پسِ پُشت سوچ کا ایک خاص انداز بہت توانا رہا ہے۔ دراصل مغرب میں زبان و ادب کے فروغ کا دور جہد للبقا کا وہ دور ہے جس میں خاندان کے ساتھ فرد کا رشتہ مضبوط نہیں تھا اور فرد کی اپنی بقا کا سوال، اجتماعی مفاد کے سوال سے کہیں زیادہ اہمیت اختیار کر گیا تھا جغرافیائی اعتبار سے یہ ایک ایسا خطۂ زمین تھا جس میں مشرقی ممالک کی سی فراوانی اور فراغت عنقا تھی اور انسان کو جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیئے ایک طویل جدوجہد کے مراحل سے گزرنا پڑتا تھا۔ اس کی حالت خوشہ چین کی سی تھی بلکہ اُسے تو خوراک تک کے حصول کے لیئے بہت زیادہ ہاتھ پاؤں مارنے پڑتے تھے۔ نتیجتاً اس کے ہاں فکر و نظر کا استقرائی طریق اُبھر آیا جو مادی سطح پر تجربے کے جملہ مراحل سے گزرنے کے عمل سے مشابہ تھا یہ استقرائی طریقِ فکر، اجزاء کے تجزیئے اور مطالعہ سے حقیقت کے ادراک کی ایک کاوش تھی۔ مغربی فکر کی یہ بنیاد آج تک قائم ہے اور مغرب میں سائنس، طب، حیاتیات نفسیات اور دوسرے علوم کی حیرت انگیز ترقی اسی طریقِ فکر کا نتیجہ ہے۔

مغرب کی شاعری میں نظم کی طرف شعرا کا میلان بھی اسی طریق فکر کا مظہر تھا۔ وہی شے جو مغرب میں زندگی کے لوازم سے شدید وابستگی اور تجزیئے اور تحلیل کی صورت میں ابھری تھی، اپنی ہئیت کو ذرا سا بدل کر نظم کے پیکر میں ڈھل گئی اور شاعر نے نظم کو اپنے تجربے کے تجزیاتی مطالعہ کے لیئے وقف کر لیا۔ چنانچہ نظم میں جو ایک خاص فرد کے دل کی دھڑکن

سنائی دیتی ہے اور عمومیت کے بجائے انفرادیت کے شواہد ملتے ہیں، یہ سب کچھ زندگی کے بارے میں اس نقطۂ نظر کے اثرات ہیں جو مغرب پر ازمنۂ قدیم سے مسلط رہا ہے گویا نظم بحیثیت مجموعی شخصی تاثرات کی نقاب کشائی کرتی ہے۔ اس کے برعکس غزل کے دائرۂ عمل میں داخل ہوتے ہی شخصی تصورات عمومی رنگ اختیار کر لیتے ہیں اور فرد کے تجربے کے ہمہ گیر اور اجتماعی پہلو اُبھر کر سامنے آجاتے ہیں۔ یہی غزل کا ممتاز ترین وصف ہے۔

لیکن غزل کی اس امتیازی خصوصیت کی نمود یا یوں کہیئے کہ خود غزل کی نمود محض ایک حادثہ نہیں ہے بلکہ یہ تو اس ماحول کی صدائے بازگشت ہے جس میں سر بفلک پہاڑ، حدِ نظر تک پھیلے ہوئے صحرا، آسمان کی لامحدود وسعت اور اشیا کی افراط اور فراوانی تھی۔ ایسے ماحول میں فرد کو نہ صرف وہ فراغت نصیب تھی جو روحانی پرواز کے لئے ازبس ضروری ہے بلکہ اس کی اپنی شخصیت، سماج کی وسیع تر "شخصیت" کا ایک جزو تھی، اور اس کے اقدامات میں اپنی ذات کی بہبود سے کہیں زیادہ سماج کے تحفظ کا جذبہ پنہاں تھا۔ گویا ایک طرف اسے ماحول کی وسعت اور کشادگی نصیب تھی جو اس کے مطلعِ نظر کو وسعت اور کشادگی سے مملو کر رہی تھی اور دوسری طرف وہ اپنی ذات کے خول میں مقید ہونے کے بجائے ایک وسیع تر سماج سے ذہنی اور جذباتی طور پر منسلک ہو چکا تھا۔ اس کا نتیجہ اس مخصوص طریقِ فکر و استدلال کی صورت میں ظاہر ہوا جسے استخراجی طریق[ل] کا نام دینا چاہیئے اور جس کے زیر اثر اس نے پہلے "حقیقت" کا ادراک کیا اور پھر زندگی کے مظاہر کو اس حقیقت کے ثبوت میں پیش کرنے کی سعی کی۔ یہی وجہ ہے کہ مشرق میں مذاہب کا آغاز ہوا اور خدا کی وحدت کا

ل DEDUCTIVE REASONING

ایک ایسا تصور پیدا ہوا جو کسی تجزیاتی مطالعہ یا سائنسی طریقِ کار کا رہینِ منت نہیں تھا۔ تصوف اور ویدانت کے عظیم نظریات بھی اسی طریقِ کار کے غماز ہیں۔ بالخصوص ہمہ اوست کا تصور ایسے ماحول ہی کا لازمی نتیجہ ہے جس میں وسعت، کشادگی، اور سماجی اور ذہنی ارتباط کے نمایاں عناصر موجود ہوں۔ ان تمام باتوں نے (جو اس ماحول کی پیداوار تھیں) انسان کی تخلیقی سرگرمیوں پر بھی اثر کیا اور غزل ایسی صنف کو وجود میں آنے کی ترغیب دی جس میں نظر کی کشادگی، تاثر کی ہمہ گیری، ربطِ باہم کی فراوانی اور اظہار کی کفایت موجود تھی۔ غزل میں عصرِ حاضر کی مخفی تحریکوں اور معاشرے کی اجتماعی کروٹوں کی ترجمانی کا باعث بھی یہی ہے۔

نظم بنیادی طور پر تاثرات کے تجزیاتی مطالعے کا ایک وسیلہ ہے اور اس خاص میدان میں اس کا کوئی حریف نہیں۔ تجربات کے تجزیاتی مطالعہ کو جس خوبی اور نفاست سے نظم نے اپنے دامن میں جگہ دی ہے غزل کے لئے نہ ممکن ہے اور نہ مناسب۔ اسی طرح غزل کی امتیازی خصوصیت تحلیلی مطالعہ نہیں بلکہ اجتماعی محاکمہ ہے اور اس ضمن میں غزل نے جس انداز سے شعر کے مختصر سے پیمانے میں بڑے بڑے مطالب کو سمیٹا ہے، شاعری کی کسی اور صنف کے بس کا روگ نہیں۔ دوسرے لفظوں میں نظم کا طرۂ امتیاز اس کی "گیرائی" ہے اور غزل کی امتیازی خصوصیت اس کی "وسعت" اس فرق سے قطع نظر دونوں کے پس پشت تخلیقی عمل کی نوعیت ایک سی ہے۔ کیوں کہ تخلیقی عمل زندگی کی عام اور بوجھل سطح سے ایک لطیف تر اور ارفع تر سطح کی طرف جست بھرنے کا نام ہے۔ یہ فنکارانہ جست غزل، نظم بلکہ ہر تخلیقی ادب پارے کی محرک ہے۔ البتہ نظم کی اس جست کو اس غواصی سے تشبیہہ دی جا سکتی ہے جو سمندر کی سطح اور اس کی گہرائیوں کے مابین آمد و رفت کے ایک نئے سلسلے کا آغاز کرتی ہے اور غزل کی جست کو اس پرواز سے تشبیہہ دی جا سکتی ہے جو زمین سے اوپر اُٹھ کر بے کنار وسعتوں

کی طرف بڑھتا ہے۔ گویا نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے اور غزل کی اندر سے باہر کی طرف! میں نے یہ مثال محض بات کو واضح کرنے کے لئے دی ہے ورنہ کہنے کا مدعا فقط یہ ہے کہ غزل، سماجی روابط، اجتماعی کیفیات اور روحانی وسعتوں کی نقیب و داعی ہے لیکن نظم جذبے اور فکر کی تہہ در تہہ کیفیات کو سامنے لاتی ہے۔ مبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے، مجھے یہ کہنے میں بھی تامل نہیں کہ غزل اور نظم کا یہ فرق محض اصولی حیثیت رکھتا ہے ورنہ نظم نے غزل اور غزل نے نظم پر جو اثرات مرتسم کئے ہیں ان سے اکثر اوقات یہ حدِ فاصل اُلجھ کر رہ گئی ہے۔ چونکہ اس جائزہ کا مقصد غزل کے مزاج کی پرکھ ہے اس لئے اِس حدِ فاصل کو نمایاں کرنا ضروری تھا۔

غزل کے دائرۂ عمل میں وسعت اور کشادگی کے عناصر کا وجود اور غزل کا وہ میلان کہ زندگی کو بکھرے ہوئے ٹکڑوں کی بجائے ثابت حقیقتوں کی صورت میں پیش کیا جائے، غزل کے مخصوص مزاج کی تشکیل میں ممد ثابت ہوا ہے جس طرح نوکیلے اور ناتراشیدہ پتھروں کے ٹکڑے اگر بکھرے رہیں تو اپنی نوکیلی صورت کو قائم رکھتے ہیں لیکن اگر انہیں ایک ایسی جگہ ڈھیر کر دیا جائے جہاں انہیں ایک دوسرے سے اُلجھنے اور متصادم ہونے کے مواقع ملیں تو بہت جلد اس ٹکراؤ اور تصادم کے باعث وہ بیضوی صورت میں ڈھل جاتے ہیں بعینہٖ جب احساسات و جذبات (جو فرد کی میراث ہیں) سماجی روابط کے دائرہ میں آ کر خود کو ملائم اور ہموار کر لیتے ہیں یا دوسرے لفظوں میں تہذیب اور شائستگی سے مملو ہو جاتے ہیں تو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور ان کے آفاقی اور اجتماعی پہلو ابھرے ہوئے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ تہذیبِ جذبات کا یہ عمل غزل کے اہم ترین موضوعات دردمندی، آوارگی کا رجحان اور محبت میں بطورِ خاص بہت نمایاں ہے۔

ان میں سے پہلے درویشی اور آوارگی کے رجحان کو لیجیئے۔ ہر فرد جو سوسائٹی کے حصار میں رہتا ہے اور سماجی قواعد وضوابط کے تابع رہنا اپنا اولین فرض سمجھتا ہے، بنیادی طور پر وہی آزاد منش آدم ہے جس نے پابندیوں اور حد بندیوں کو زنجیریں اور سلاسل سمجھا اور انہیں توڑ پھوڑ دینے کی سعی کی۔ اور اگرچہ ہزار ہا برس کی سماجی زندگی نے اب اس کی بغاوت اور انحراف کو بڑی حد تک کم کر دیا ہے تاہم اب بھی اس کے دل میں سماج قانون اور پابندی کو توڑ کر باہر نکل جانے کی کوئی نہ کوئی آرزو ضرور سر اٹھاتی رہتی ہے۔ ضوابط سے برہمی، قوانین سے انحراف اور سماجی قیود سے فرار اس کی فطرت کا جزو لاینفک ہے۔ اس کا اظہار ان کاوشوں کے ذریعہ بھی ہوتا ہے جن سے وہ اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے اور سماجی ضوابط سے ہٹ کر اپنی محدود شخصیت کے خول میں مقید ہو جاتا یا سماج سے فرار حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے۔ لیکن انحراف، بغاوت، سرکشی اور فرار کے اس رجحان نے غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر خود کو ہموار کر لیا ہے مثلاً غزل میں مُلّا اور زاہد کو ہدفِ طنز بنانے کی ایک ایسی نمایاں روش ملتی ہے جو غزل کی روایت کا ایک جزو بن چکی ہے۔ دراصل مُلّا یا زاہد سماج کے میکانکی عمل کا نمائندہ ہے اور سوسائٹی کے قواعد وضوابط کا سب سے بڑا علمبردار! غزل کا شاعر اگر سنجیدگی سے قواعد وضوابط کے خلاف زبان ہلاتا تو ایک شدید ترردِ عمل کے سوا اور کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوتا لیکن جب اس نے قواعد وضوابط پر نشتر زنی کے لئے طنز و مزاح کے نازک آلات منتخب کر لئے تو اس کی بات میں توازن، شائستگی اور کھلی کھُلی کیفیت آ گئی اور اس کے مقصد کی سنجیدگی اظہار کی خندہ آور صورت سے ہم کنار ہو کر گوارا اور قابلِ برداشت ہو گئی۔ تاہم بنیادی طور پر یہ ایک بغاوت تھی جو کسی اور صنفِ ادب کا سہارا لیتی تو شاید شخصی سطح تک اُتر کر شاعر کے ذاتی غم وغصہ کے اظہار

کا وسیلہ بنتی لیکن جو غزل کے مخصوص مزاج سے ہم آہنگ ہوکر قواعد و ضوابط کی اجتماعی صورت کے خلاف ایک خندۂ استہزا بن گئی اور اس کے سامنے کسی خاص فرد کی بجائے مُلّا اور زاہد جیسی شخصیتیں آئیں جن کی حیثیت انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی اور مثالی تھی۔

اسی سے وابستہ غزل کی وہ اہم ترین روش بھی ہے جسے "درویشی" کا رجحان کہنا چاہیے۔ درویشی کے اس رجحان کو محض کسی دردؔ کسی میرؔ کسی اصغرؔ یا کسی فانیؔ سے وابستہ کرنا مناسب نہیں کیوں کہ یہ رجحان تو ساری کی ساری غزل میں موجود ہے۔ عام زندگی پر اس درجہ سنجیدگی مسلط ہے اور انسان اس بُری طرح مایا کے جال میں اُلجھا ہوا ہے کہ اسے وہ لمحہ نصیب ہی نہیں ہوتا جس میں وہ ایک تماشائی کا منصب حاصل کر کے زندگی پر ایک نظر ڈال سکے۔ لیکن وہ ماحول جس میں غزل کو فروغ ملا، ایک ایسا ماحول تھا جس میں بعض محرکات کے زیرِ اثر ایک نیا نقطۂ نظر پیدا ہو گیا تھا۔ یہ نقطۂ نظر زندگی سے وابستگی کے ساتھ ساتھ زندگی کے لوازم سے بے نیازی پر زور دیتا تھا اور اشکال و مظاہر کی حقیقت پر شبہ کر کے "حقیقتِ عظمیٰ" کی تلاش پر انسان کو اُکساتا تھا۔ تصوف اور ویدانت کے نظریات ایسے ماحول کا لازمی نتیجہ تھے اور چونکہ غزل بنیادی طور پر اجتماعی تحریکات کو خود میں سمونے کی صلاحیت رکھتی ہے اس لئے تصوف اور غزل کا چولی دامن کا ساتھ بھی آسانی سے سمجھ میں آتا ہے۔ غزل میں درویشی کا رجحان نظریاتی لحاظ سے تو تصوف کا منت کش ہے۔ لیکن یہ اس سماج کی پیداوار بھی ہے جو زندگی کے عام مظاہر کو حقیقی اور سچا نہیں سمجھتا تھا اور جس میں لوازمِ زندگی کی قدم قدم پر نفی کی جاتی تھی۔ چنانچہ درویش یا سنیاسی کی صدا غزل میں صاف طور سے سنائی دیتی ہے۔ درویشی کا ایک پہلو آوارہ گردی کا رجحان ہے اور دوسرا خود اذیتی کا۔ درویش یا سادھو کا کوئی مستقل گھر نہیں ہوتا۔ وہ نبیح

کی پہلی کرن کے ساتھ اٹھتا ہے۔ دن بھر شہر بہ شہر، کُو بہ کو اور در بدر بھٹکتا ہے اور شام کو ایک آوارہ پنچھی کی طرح جہاں سر چھپانے کو جگہ ملتی ہے بسیرا کر لیتا ہے۔ پھر درویش کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ وہ اپنی رُوح اور "حقیقتِ عظمیٰ" کے مابین اپنے جسم کو ایک دیوار سمجھتا ہے اور خود اذیتی میں مبتلا ہو کر اس دیوار کو گرا دینا چاہتا ہے۔ غزل کے شاعر نے عام زندگی سے اپنی وابستگی تو قائم رکھی لیکن ذہنی طور پر درویش یا سادھو کا اس درجہ تتبع کیا کہ غزل کے مزاج میں آوارہ خرامی اور خود اذیتی کے عناصر مستقلاً داخل ہو گئے۔ ان تمام باتوں سے وہ نقطۂ نظر اُبھرا جو غزل سے مخصوص ہے اور جس کے تحت شاعر نے زندگی کی آلائشوں اور رعنائیوں سے اوپر اُٹھ کر بے نیازی کو اپنا مسلک بنایا ہے۔ چنانچہ ان اشعار سے قطع نظر جن میں تصوّف کے رموز و نکات کا بیان ہے، غزل کے عام لہجہ میں بھی عقل و خرد کے مقابلے میں دیوانگی اور رسوم و قیود کے بندھنوں کے مقابلے میں درویشانہ آوارگی کو ترجیح ملی ہے لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ غزل میں یہ انحراف، بغاوت یا فرار کسی شخصی ردِعمل کی پیداوار نہیں بلکہ یہ سماج کے روحانی طور پر زیادہ بالغ نظر طبقے کا وہ اجتماعی ردِعمل ہے جو زمین کے ساتھ شدید وابستگی کے خلاف معرضِ وجود میں آیا اور جسے غزل نے اپنی مخصوص صلاحیتوں کے باعث اپنے دامن میں سمیٹ لیا۔ اُردو غزل سے یہ چند اشعار دیکھئے جو اس ردِعمل کی غمازی کرتے ہیں:

مسافر اُٹھ تجھے چلنا ہے منزل ۔۔۔ بجے ہے کوچ کا ہر دم نقارا

(حاتم)

فقیرانہ آئے صدا کر چلے ۔۔۔ میاں خوش رہو ہم دُعا کر چلے

(میرؔ)

کیا پوچھو ہو وجود و عدم اہلِ شوق کا　　آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

(غالب)

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا　　زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

(فانی)

ولی سے لے کر باقی تک غزل کے مزاج کا اہم ترین عنصر یہی ردعمل ہے جس کے تحت شاعر نے ایک قلندرانہ بے نیازی اور احساسِ برتری کا اظہار کیا ہے اور زندگی کی آلائشوں اور رعنائیوں پر ایک روحانی بلندی پر سے نظر ڈالی ہے۔ بلاشبہ یہ ردِ عمل اس ماحول کی پیداوار بھی ہے جس کی روحانی عمارت کشادگی اور فراوانی کی اساس پر قائم تھی۔

غزل کا دوسرا اہم موضوع محبت ہے۔ یوں دیکھئے تو ہر شخص کی محبت اس کا ایک ایسا انفرادی تجربہ ہے جو اس کے مخصوص مزاج اور اسے پیش آنے والے واقعات سے اپنا رنگ وضع کرتا ہے۔ سینکڑوں باتیں اس کی تشکیل میں حصہ لیتی ہیں۔ جذبات و احساسات کی لاتعداد کروٹیں اسے ایک خاص صورت عطا کرتی ہیں اور آخر آخر میں یہ ایک ایسا تجربہ قرار پاتا ہے جس کی مثال نہ پہلے موجود تھی اور نہ جس کا بعد ازاں معرضِ وجود میں آنا قرینِ قیاس ہے۔ نظم محبت کے اس تجربے کی سینکڑوں مثالیں پیش کر چکی ہے اور نظم گو شاعر کی یہ محبت اس کے معاصرین کی محبت سے قطعاً الگ دکھائی دیتی ہے لیکن غزل میں بعض دوسرے رجحانات کی طرح محبت کی انفرادیت بھی اجتماعی اور عمومی کیفیات میں ضم ہو جاتی ہے۔ یہی غزل کی امتیازی خصوصیت ہے کہ جو چیز یا کیفیت اس سے مس ہوتی ہے اپنے ابتدائی اوصاف کو ترک کر کے غزل کے مخصوص رنگ کو اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ غزل میں اجتماعی محرکات کے زیرِ اثر محبوب کی شخصیت کے بہت سے منفرد پہلو اس طور ہموار ہو گئے ہیں

کہ محبوب ایک خاص عورت کے رُوپ میں ظاہر ہونے کی بجائے کسی عہد کی نمائندہ "عورت" کے لباس میں نمودار ہوا ہے اور اس کے لباس، چال ڈھال، طور اطوار اور وضع قطع میں نہ صرف ایک عمومیت پیدا ہوئی ہے بلکہ شعرا کے ردِ عمل میں بھی بیشتر اوقات یکسانیت اور مماثلت نظر آنے لگی ہے۔ گویا غزل کا محبوب اپنے زمانے کے غزل گو شعرا کی مشترکہ میراث ہے اور اس میں زمانے کی مقبول عام عورت کے خصائص مرتکز ہو گئے ہیں۔ اردو غزل کے ابتدائی دور میں محبوب کے اوصاف میں حاکمِ وقت کے اوصاف کی جھلک اسی حقیقت کی غمّازی کرتی ہے۔ اسی طرح بعد ازاں جب طوائف معاشرے کا مرکز بنی تو غزل کے محبوب میں بھی طوائف کے تمام تر خصائص جمع ہو گئے۔ دراصل غزل کا مزاج اس بات کا متقاضی ہے کہ محبت کی انفرادی کیفیات عشق کی وسیع تر کیفیات میں بدل جائیں اور محبت کا انفرادی غم یا مسرت زندگی کے بنیادی غم یا مسرت سے ہم آہنگ ہو جائے۔ غزل میں عشق کا تصور اسی مخصوص ردِ عمل سے عبارت ہے اور اس میں ایک ایسی آفاقیت، ایک ایسی کشادگی در آئی ہے جو محبت کی عام کیفیات سے اسے ممتاز اور ماورا کر دیتی ہے۔ پس غزل میں محبوب کے سراپا کا تذکرہ اور محبت کے کیف و کم کا بیان غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر عشق کے عمومی تصور کی صورت میں نظر آتا ہے۔

کسی صنفِ ادب کا مزاج اس کی ہیئت سے بڑی حد تک ہم آہنگ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر نظم چونکہ تجزیاتی مطالعہ کی طالب ہے، اس لئے نظم نے مختلف تاثرات کے اظہار کے لئے ہیئت کے بہت سے مختلف تجربات کو اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ تاہم نظم کی اکائی ایک مصرعہ یا ایک شعر نہیں بلکہ خود نظم ہے۔ دراصل نظم کسی تاثر کا ایک ایسا بھرپور اظہار ہوتی ہے کہ اسے جب تک از اوّل تا آخر پڑھا یا سنا نہ جائے، اس کے

مطالب ذہن کی گرفت میں نہیں آسکتے۔ لیکن اس کے برخلاف غزل کی ایک مخصوص ہیئت ہے جس میں نئے تجربات کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دوسرے غزل کی اکائی "شعر" ہے اور یہ شعر غزل سے کاٹ کر علیحدہ کرلیں تو بھی اپنی انفرادیت، تاثر اور ہمہ گیری کے لحاظ سے مکمل اور اکمل ہی نظر آئے گا۔

جہاں تک غزل کی ہیئت کا سوال ہے وَلی سے لے کر جدید ترین غزل گو شعراء تک غزل کی وہی ایک صورت بار بار نظر آتی ہے یعنی ہر مکمل غزل میں ایک مطلع اور ایک مقطع ہوگا اور باقی اشعار ایک ہی ردیف یا قافیہ میں ہوں گے۔ اشعار کی تعداد کم و بیش ہوسکتی ہے۔ تخلص بالعموم مقطع میں آئے گا لیکن بعض شعراء نے مطلع میں ہی تخلص کو شامل کیا ہے اور بعض نے ایک ہی غزل میں دو بار تخلص کا استعمال کیا ہے اور بس! اس کے علاوہ اور کوئی قابلِ ذکر تبدیلی نظر نہیں آتی۔

ہربرٹ ریڈ نے ہیئت کے دو رُخوں کا ذکر کیا ہے — خارجی اور داخلی، جہاں تک غزل کی داخلی ہیئت کا تعلق ہے، یہ دوسری اصنافِ شعر کی طرح زمانے کے مزاج بلکہ فرد کی طبیعت اور اس کے مُوڈ کی آئینہ دار ہے۔ مگر دوسری اصناف کے برعکس اس میں خارجی ہیئت کی ایک منضبط کیفیت ہمیشہ قائم رہی ہے۔ یہ بات غزل کے مزاج کے مطابق بھی ہے کیوں کہ غزل فرد کے لمحاتی خروش یا بغاوت کے عمل کو ظاہر کرتی ہے اور پھر اسے دوبارہ "کُل" کے قواعد و ضوابط کے تابع کردیتی ہے۔ غزل کے ایک شعر کا ساری غزل سے الگ ہوکر اپنی انفرادیت کا اظہار کرنا اور پھر لپک کر غزل کے دھاگے میں خود کو پُرو دینا اس بات کے ثبوت میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ دوسری طرف نظم فرد کی بھرپور انفرادیت کی غماز ہے۔ یہ داخلی ہیئت کے تغیر ہی کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ باطن کے خروش کو نئے سے نئے خارجی

سانچوں میں بھی ڈھال دیتی ہے گویا نظم میں باطن کی ندی خارج کی چٹانوں میں سے نہیں بلکہ اس کی گیلی مٹی میں سے گزرتی ہے اور گزرتے ہوئے مٹی کو اپنی ہیئت عطا کر دیتی ہے۔ نظم فرد کے ذہنی اور احساسی سفر کا منظر دکھاتی ہے۔ جب کہ غزل شعور اور انفرادیت کی ایک ہنگامی لپک سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی اور ایک معمولی سی جست لگانے کے بعد دوبارہ صدیوں پرانی ہیئت کے قلعے میں پناہ گزین ہو جاتی ہے۔ بعض نقادوں نے غزل میں ہیئت کے تجربوں کی نشان دہی کی ہے مثلاً یہ کہ کسی زمانے میں غزل کی ردیف لمبی ہو گئی اور کسی زمانے میں چھوٹی! کسی دور میں دو غزلے، سہ غزلے، لکھنے کا رواج عام ہوا اور کسی دور نے پانچ شعر کی غزل پر ہی ساری توجہ مبذول کی۔ کبھی غزل پر ہندی کویتا کے اثرات ثبت ہوئے اور کبھی یہ درویش کی آوارہ خرامی سے اثرات قبول کر کے لمبی بحر میں چلی گئی وغیرہ یہ تمام باتیں نہ صرف یہ کہ غزل کے مزاج سے عدم واقفیت کا نتیجہ ہیں بلکہ محض مضامین لکھنے کے لئے سوچی گئی ہیں ورنہ غور کیجئے کہ کیا غزل کا طویل یا مختصر ہونا یا بحر کی تبدیلی یا پھر ردیف کی لمبائی کو ہم ہیئت کی تبدیلی قرار دے سکتے ہیں؟ مثال کے طور پر اگر نظم طویل ہو یا مختصر، اگر ایک نظم میں ایک بحر ہو اور دوسری میں دوسری وغیرہ تو کیا ہم نے کبھی ان باتوں کو نظم کی ہیئت میں تبدیلی کا مترادف قرار دیا ہے؟ نظم کی ہیئت تو ایک بالکل مختلف شے ہے جو اپنی حرکت سے پہچانی جاتی ہے۔ چنانچہ نظم کسی ایک خاص ڈھانچے کے تابع کبھی نہیں رہی بلکہ ہر بار ایک نیا لباس پہن کر ظاہر ہوتی ہے۔ بے شک غزل کے اثرات کے تحت نظم کی ایک پابند صورت بھی ابھری ہے جس نے غزل کی ہیئت کو اپنایا ہے لیکن وہ نظم کی تجریدی صورت کو پیش نہیں کرتی۔ اصل نظم وہی ہے جو ہر بار اپنی ایک نئی ہیئت لے کر برآمد ہو۔ پابند نظموں میں ہیئت کی جو تبدیلیاں نمودار ہوتی ہیں، وہ نظم کی تجرید کی طرف

شاعر کی پیش قدمی ہی کی غماز ہیں تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ نظم کی ہیئت آزاد نظم کے روپ ہی میں پوری طرح سامنے آتی ہے۔

رہا ہندی کوتیا، قصیدہ، قطعہ یا نظم کا غزل پر اثر تو دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کیا ایسی صورت میں غزل کا مزاج قائم بھی رہ سکا؟ یا یہ دیگر اصنافِ شعر میں ضم ہو گئی؟ کیوں کہ غزل مزاجاً دوسری اصناف سے بالکل مختلف ہے اور اپنی ایک خاص ہیئت ہی میں زندہ رہ سکتی ہے۔ اگر یہ ہیئت ٹوٹ جائے تو غزل فوراً کسی اور صنفِ شعر میں تبدیل ہو جائے گی چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ غزل کی داخلی ہیئت کا ذکر بے سود ہے کہ یہ ہیئت تو فن کا تقاضا ہے اور ہر صنفِ شعر میں اس کی موجودگی ضروری ہے اور خارجی ہیئت کا ذکر اس لئے بے سود ہے کہ غزل کی خارجی ہیئت میں نہ تو آج تک کوئی تبدیلی رونما ہوئی اور نہ آئندہ کبھی رُونما ہو گی کیونکہ غزل کی ہیئت میں کسی قسم کی تبدیلی اس کی موت کے مترادف ہے۔

غزل کی ہیئت کے تذکرے میں اہم ترین بات یہ ہے کہ غزل کی اکائی غزل نہیں بلکہ، شعر ہے جب کسی غزل گو شاعر کا کلام زیرِ بحث آتا ہے تو لامحالہ مکمل غزلوں کی بجائے صرف اُن اشعار کا ذکر کرنا پڑتا ہے جو شاعر کا حاصل کلام تھے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بالعموم کسی شاعر کی ساری کی ساری غزل اعلیٰ پائے کے اشعار پر مشتمل نہیں ہوتی۔ دوسرے غزل میں ایک خارجی ربط کے باوصف، اس کا ہر شعر اپنی جگہ پر ایک ایسی مکمل شعری تخلیق ہوتا ہے جس میں کوئی نہ کوئی مجرد خیال، تجربہ یا تاثر سمٹا ہوتا ہے۔ اس کفایت کے باوجود غزل کے ایک اچھے شعر کی یہ خصوصیت حیرت انگیز ہے کہ وہ اپنے تاثر میں ہمہ گیر اور اپنے اظہار میں یکتا ہوتا ہے اور اس کے پڑھنے یا سننے سے وجد کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ پس غزل کے مزاج سے پوری طرح واقف ہونے کے لئے غزل کے "شعر" کی اس خصوصیت کا جائزہ

لینا ضروری ہے۔

غزل کا شعر اپنے ہمہ گیر تاثر کے لئے تین باتوں سے مدد لیتا ہے۔ اوّل یہ کہ اس میں حیرت و استعجاب کا قیمتی عنصر موجود ہوتا ہے۔ شعر کے پہلے مصرعے میں بالعموم ایک ایسی بات کہہ دی جاتی ہے جو ناظر کے تخیّل کو ایک خاص روش پر گامزن کرکے اس کے دل میں ایک خاص قسم کی توقّع پیدا کر دیتی ہے لیکن دوسرے مصرعے میں شاعر ایک ایسی بات کہہ دیتا ہے جس کی ناظر کو قطعاً توقّع نہیں تھی اور جو ناظر کو خیالات و احساسات کی ایک سطح سے اوپر اٹھا کر خیالات و احساسات کی ایک لطیف تر سطح پر پہنچا دیتی ہے۔ نفسیات میں اس عمل کو عملِ مُرابط[۱] کا نام دیا گیا ہے اور اس کا محرک اس فنکارانہ جست کو قرار دیا گیا ہے جس کے طریقِ کار کے بارے میں ابھی کچھ زیادہ انکشافات نہیں ہو سکے۔ مثال کے طور پر غالبؔ کا یہ شعر لیجئے ؎

کیا پوچھو ہو وجود و عدمِ اہلِ شوق کا — آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

پہلے مصرعے کے مطالعہ سے ناظر سوچتا ہے کہ شاعر اہلِ شوق کی کم مائگی اور بے بضاعتی کا رونا روئے گا اور بتائے گا کہ یہ لوگ کس طرح امتدادِ زمانہ کے ہاتھوں پس گئے لیکن جب وہ دوسرے ہی مصرعے میں ان کے خس و خاشاک کی طرح جل مرنے کی یہ توجیہہ پڑھتا ہے کہ اس کا باعث وہ آگ ہے جو ان کے اپنے سینوں میں جل رہی ہے تو ناظر حیرت و استعجاب کے ساتھ اس لطیف حقیقت کا ادراک کرتا ہے اور اسے ایک ایسا جمالیاتی حظ حاصل ہوتا ہے جو عام حالات میں ممکن نہیں تھا۔

۱؎ BISOCIATION

غزل کے شعر کے ہمہ گیر تاثر کی دوسری وجہ یہ ہے کہ شاعر تفصیل اور تجزیے کی بجائے کفایت اور اختصار کی مدد سے مرکزی نکتے کو اُبھارتا ہے اور ناظر کی نگاہیں اس نکتے پر مرتکز ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ اشارے کنائے کو جس خوبی اور نفاست سے غزل نے استعمال کیا ہے، کسی اور صنفِ سخن میں اس کی مثال موجود نہیں۔ اسی سے وابستہ غزل کے شعر کی یہ خوبی بھی قابلِ غور ہے کہ یہ بات کو ادھورے انداز سے پیش کرتا ہے۔ اور بات کی تکمیل کو ناظر کے تخلیقی عمل کے لئے چھوڑ دیتا ہے۔ غالب ہی کا یہ شعر لیجئے۔

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج　　　شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

بظاہر اس شعر کے ہر مصرعے میں ایک مختلف بات کہی گئی ہے اور دونوں میں کوئی خارجی ربط موجود نہیں تاہم ان دونوں مصرعوں میں ایک ایسا داخلی ربط موجود ہے جو شاعر کی فنکارانہ جبّت کے باعث وجود میں آیا تھا۔ لیکن شاعر نے اس حقیقت کو ناظر تک منتقل کرنے کے لئے تفصیل اور تجزیے کی بجائے اشارے کنائے سے کام لیا ہے اور اس داخلی ربط کے ادراک کے لئے ناظر کو سعیٔ تخلیقِ نو پر اُکسایا ہے۔ چنانچہ شعر کے مطالعہ کے بعد جب ناظر کو اچانک اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ انسانی زندگی اس شمع کی طرح ہے جسے صبح ہونے تک جلتے رہنا ہے تو خود ناظر کو ایک تخلیقی عمل کا احساس ہوتا ہے۔ گویا اس نے خود کوئی "نئی بات" دریافت کر لی ہے۔ فی الاصل "دریافت" کا یہی عمل جمالیاتی حظ کا باعث بھی ہے۔

غزل کی اکائی "شعر" ہے لیکن خود غزل کا پیکر مختلف اشعار سے مِل کر مرتب ہوتا ہے گویا غزل کی یہ ہیئت بجائے خود مشرق کے اس سماجی نظام سے مشابہ ہے، جس میں فرد اپنی جگہ ایک مکمل حیثیت بھی رکھتا تھا لیکن سماج کے وسیع تر نظام میں جکڑا ہوا بھی ہوتا

تھا۔ یہ فرد "معاشرتی کُل" کے حصار سے ایک لحظہ کے لئے باہر آتا تھا۔ بعینہٖ جیسے غزل کا شعر غزل سے کٹ کر اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے لیکن پھر پلٹ کر "معاشرتی کُل" میں ضم ہوجاتا تھا بالکل جیسے غزل کا شعر دوبارہ غزل کے پیکر میں گُم ہوجاتا ہے اس اعتبار سے دیکھئے تو غزل اپنے ماحول کی پوری طرح آئینہ دار ہے اور اس زاویے سے بھی اس کا مطالعہ سودمند اور مستحسن ہے۔

اُردو غزل میں محبوب کا تصوّر

ہیئت اور موضوع سے قطع نظر نظم اور غزل میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ جہاں نظم میں محبوب کی شخصیت، انفرادیت کی حامل ہے، وہاں غزل میں وہ بعض عمومی صفات سے ہم آہنگ ہو کر ایک مثالی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں نظم گو شاعر کی محبوبہ ایک ایسی گوشت پوست کی ہستی ہے جو شاعر کی زندگی میں واقعۃً داخل ہوتی اور اس کے جذبات و احساسات کو برانگیختہ کرتی ہے۔ یہ محبوبہ، ایک ایسی عورت ہے جو اپنے خدّوخال، چال ڈھال، اپنے انداز و اطوار کے لحاظ سے دنیا جہان کی عورتوں سے مختلف ہے۔ گویا اس کی ایک واضح انفرادیت ہے جسے نظر انداز کرنا یا جھٹلانا ممکن نہیں اس کے برعکس غزل کا محبوب ایک "روایت" ہے — وہ ایک ایسا پیکر ہے جس کی ہیئت، لباس اور گفتار ہی نہیں بلکہ مزاج اور طریقِ کار بھی عمومی اور مثالی ہے۔ مطلب یہ نہیں کہ ولی سے لے کر فراقؔ تک محبوب کی صفات میں کوئی تبدیلی ظاہر ہی نہیں ہوئی۔ بلکہ صرف

یہ کہ غزل کے ہر دور میں غزل گو شعرا نے جس محبوب سے رابطہ استوار کیا ہے وہ ایک ایسا روایتی پیکر ہے جو اپنی مخصوص صفات اور عادات کے باعث آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔

اُردو غزل کے محبوب میں شخصی خصوصیات کے بجائے عمومی خصوصیات کی نمود غزل کے بنیادی رجحان کا ایک منطقی نتیجہ ہے وہ اس طرح کہ غزل اپنی داخلیت کے باوصف ایک ایسا آئینہ ہے جس میں زندگی کا مجموعی نقش منعکس ہوتا ہے اور غزل گو شاعر تجزیاتی مطالعہ کی بجائے ایک اجمالی نظر کا قائل ہوتا ہے۔ نتیجتاً غزل کے شعر میں بڑی سے بڑی حقیقت اور طویل سے طویل کہانی بھی محض ایک علامت یا استعارے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے اور شاعر کم سے کم الفاظ میں اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک منتقل کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس طریقِ کار نے غزل گو شاعر کے سارے جذباتی اور احساسی ردِ عمل کو متاثر کیا ہے۔ اور زندگی کی طرف اس کی پیش قدمی کو ایک خاص نہج عطا کی ہے۔ چنانچہ وہ صداقت کی تلاش میں "حقیقت" کو ٹکڑوں میں تقسیم نہیں کرتا بلکہ ایک حقیقت کو دوسری حقیقت کے ساتھ ملا کر ایک مجموعی تاثر کو ترتیب دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں غزل تجزیاتی مطالعہ کی نہیں بلکہ اجتماعی محاکمہ کی ایک صورت ہے اور اس کے زیرِ اثر زندگی کے مظاہر کرداروں یا ٹکڑوں کی بجائے مثالی نمونوں یا ثابت حقیقتوں کے پیکر میں دکھائی دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کا محبوب کسی ایسے کردار کی صورت میں ظاہر نہیں ہوا جس کی بعض شخصی خصوصیات اسے دوسرے کرداروں سے متمیز کر سکیں بلکہ اس نے ایک روایت، ایک مثالی نمونے کی صورت اختیار کی ہے۔ اور اس میں ہمیشہ نہ صرف زمانے کی مقبولِ عام "عورت" کے خصائص جمع ہوئے ہیں بلکہ اس میں ماحول کے بعض مقبول رجحانات بھی سمٹ آئے ہیں۔

اردو غزل کے بارے میں عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ یہ فارسی غزل کے سائے میں جوان ہوئی تھی۔ یہ بات ایک بڑی حد تک درست ہے اور اس کا ثبوت وہ بہت سی تلمیحات اور صنائع بدائع ہیں جو فارسی غزل سے مستعار ہیں۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اردو غزل نے بہت جلد ماحول کے اثرات کو قبول کرنا شروع کر دیا تھا اور ولی سے غالب تک پہنچتے پہنچتے اس کا حلیہ ایک حد تک بدل گیا تھا۔ غزل گو شعرا کے عشقیہ کلام میں بالخصوص یہ تبدیلی بہت واضح ہے چنانچہ جہاں اُردو کے اولین غزل گو شعراء کے ہاں اَمرد پرستی کا رجحان ملتا ہے (جو یقیناً فارسی غزل سے مستعار ہے) وہاں درمیانی دَور کے شعراء کے کلام میں ہندوستانی عورت کے نقوش صاف نظر آنے لگے ہیں۔ اس کے علاوہ اس سارے دور میں عشق کے رجحانات بعض خارجی رجحانات سے شدید طور پر متاثر بھی ہوئے ہیں ——— اس قدر کہ محبوب کی وضع قطع اور مزاج کے بیان میں بھی بعض خارجی مظاہر کا پرتو صاف دکھائی دیتا ہے۔

اُردو غزل کا یہ ابتدائی اور درمیانی دور مغل سلطنت کے زوال کا زمانہ تھا۔ سیاسی طور پر ہی نہیں سماجی طور پر بھی سارا معاشرہ ایک کٹھالی میں اُگرا تھا بعض قوتیں دم توڑ رہی تھیں۔ بعض نے سر اٹھانا شروع کر دیا تھا اور ملک کے ایک عام باشندے کو مسلسل انتشار قتل و غارت گری۔ بدامنی اور طوائف الملوکی نے خوفزدہ کر دیا تھا۔ اس دور میں فرد کا ہیرو بادشاہ ہے ——— بادشاہ جو اس کی جان و مال کی حفاظت کا ذمہ دار ہے لیکن جس کے ظلم اور جبر کی بھی کوئی انتہا نہیں۔ اور جو اگرچہ اپنا پہلا سا وقار اور دبدبہ کھو چکا ہے تاہم جس کی طرف اب بھی سب کی نگاہیں اُٹھی ہوئی ہیں۔ اس زمانے میں عوام ایک عجیب سی نفسیاتی اُلجھن میں مبتلا تھے۔ وہ بادشاہ کی خوشنودی بھی حاصل کرنا چاہتے تھے اور اس کے مظالم سے

نالاں بھی تھے۔ گویا ان کی نظروں میں بادشاہ بیک وقت رحمت اور موت کا فرشتہ تھا اس صورتِ حال نے غزل گو شاعر کو بھی متاثر کیا اور اس کے عشقیہ جذبات پر واضح اثرات مرتسم کئے۔ چنانچہ غزل کے اس دور میں شاعر نے اپنے "محبوب" کا سہارا لے کر ایک کشادہ خلیج کو پاٹنے اور اپنے ہیرو سے ہم کلام ہونے کی سعی کی ہے۔ نتیجہ اس کا یہ نکلا ہے کہ غزل کے محبوب میں وہ تمام صفات مرتکز ہو گئی ہیں جو اس زمانے کے بادشاہ اور اس کی مطلق العنانی کی علامت یعنی سپاہی میں موجود تھیں اور غزل کے شاعر کے ردِ عمل میں اس عام فرد کے ردِ عمل کی صدائے بازگشت صاف سنائی دینے لگی ہے جو بادشاہ کی خوشنودی حاصل کرنے کا متمنی ہے۔ لیکن جسے بادشاہ کے آستانے تک پہنچنے کے تمام راستے بند دکھائی دیتے ہیں۔ دراصل اس دَور کے فرد کے عزائم اور اس کی منزل کے درمیان بعض سنگین دیواریں حائل ہیں۔ جن میں خاص طور پر بادشاہ کی بلندی اور فرد کی پستی۔ نیز بادشاہ کی تخریب پسندی اور فرد کی کم مائیگی بڑی نمایاں دیواریں ہیں اور غزل کے شاعر نے ان دیواروں کو اپنے اشعار میں پوری طرح منتقل کر دیا ہے اتنے وسیع پیمانے پر معاشرے کے بعض نمایاں حقائق کو عشق کی تلمیحات کی صورت میں منتقل کر دینا شاعری کے کسی اور دَور میں دکھائی نہیں دیتا یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں۔

نکلا ہے وہ ستم گر تیغِ اداکوں لے کر
سینے پہ عاشقوں کے اب فتحیاب ہوگا

ولی

زخمی کیا ہے مجھ تیری پلکوں کی اَنی نے
یہ زخم ترا خنجر بھالاں سے کہوں گا

ولی

اَبرو کے قتل کو حاضر ہوئے کس کے کمر
خون کرنے کو چلے عاشق کو تہمت باندھ کر

آبرو

یار کا مجھ کو اس سبب ڈر ہے — شوخ ظالم ہے اور ستمگر ہے!

شاہ حاتم

کج کلاہ، تیغ بکف، چین برابرو، بیباک — یاالٰہی یہ ستم گار کہاں جاتا ہے!

فغاں

جب خیال آتا ہے اس دل میں ترے اطوار کا — سر نظر آتا نہیں دھڑ پر مجھے دو چار کا

سودا

زیرِ شمشیرِ ستم میر تڑپنا کیسا — سر بھی تسلیم محبت میں ہلایا نہ گیا

میر

میر صاحب بھی اس کے ہاں تھے لیک — بندۂ زرخرید کے مانند

میر

کیا اس نے قتل جہاں اک نظر میں — کسی نے نہ دیکھا تماشہ کسی کا

مومن

آغوشِ گور ہو گئی آخر لہو لہان — آساں نہیں ہے آپ کے بسمل کو تھامنا

مومن

دیکھ کر میری طرف ہنس کے کہا یہ دمِ قتل — آج تو دیکھ لیا آپ نے پیماں میرا

شیفتہ

ناشکیبا، مضطرب، وقفِ ستم ہم کب نہ تھے — بے مروت، بے وفا، مصروفِ کیں تو کب نہ تھا

شیفتہ

وفا کیسی، کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا — تو پھر اے سنگدل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

غالب

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیرِ نیم کش کو ‏ ‏ ‏ یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

غالب

مرے سینے سے تیرا تیر جب اے جنگجو نکلا ‏ ‏ ‏ دہانِ زخم سے خوں ہو کے حرفِ آرزو نکلا

ذوق

ان اشعار کے مطالعہ سے غزل کے اس دور کے محبوب کی مکمل تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے یوں لگتا ہے جیسے یہ محبوب ایک کج کلاہ، تیغ بکف، چین بر ابرو ہستی ہے جو ماحول پر ایک نگاہ غلط انداز ڈالتی ہوئی گزرتی چلی جا رہی ہے اور لوگ ہیں کہ اس کے قدموں میں پامال ہونے کے لئے بیتاب ہو رہے ہیں۔ ان ہی لوگوں میں شاعر بھی ہے جو مظلومی اور وفاداری کا مجسمہ ہے۔ دراصل یہاں شاعر عوام کا نمائندہ ہے اور اس کی وفاداری، مظلومیت اور تشنگی اس زمانے کے عوام کی روائتی وفاداری، کم مائگی اور تشنگی سے مماثلت رکھتی ہے۔ اس کے برعکس محبوب ظلم و جبر کا نمائندہ ہے اور اس بادشاہ کی طرح ہے جس کے ایک ادنےٰ اشارے پر سینکڑوں سر اڑا دیئے جاتے ہیں اور جس کی ایک نظرِ کرم کے لئے لوگ اپنی زندگیوں کی بازی لگا دیتے ہیں۔

لیکن ان اشعار کے مطالعہ سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ شاعر نے محبوب کو کھلے بندوں "ظالم" اور "بدخو" کہہ کر اپنے دل کا غبار ہلکا کیا ہے۔ وہی بات جسے اس زمانے کے فرد کے لئے لب پر لانا بھی مشکل تھا، شعر کا لبادہ اوڑھ کر ظاہر ہوئی ہے اور فرد کے انتقامی جذبات کی تسکین کا سامان بہم پہنچا گئی ہے۔ اس دور کے آخر میں تو یہ انتقامی روش خاصی نمایاں ہوئی ہے۔ غالب کا شعر۔

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا ‏ ‏ ‏ تو پھر اے سنگدل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

اس رجحان ہی کی غمازی کرتا ہے۔ اسی طرح شیفتہ کا یہ شعر بھی محبوب کے ظلم پر طنز کی حیثیت رکھتا ہے۔

بے مروّت، بے وفا مصروف کیں تو کب نہ تھا   ناشکیبا، مضطرب وقفِ ستم ہم کب نہ تھے

بہرحال اُردو غزل کے اس طویل دَور میں محبوب کی صفات میں حاکمِ وقت کی صفات کا پَرتو صاف دکھائی دیتا ہے۔ نہ صرف چال ڈھال اور وضع قطع کے لحاظ سے بلکہ عادات اطوار اور مزاج کے اعتبار سے بھی بادشاہ اور محبوب میں ایک شدید مماثلت عیاں ہے۔ تاہم اس ایک نکتے سے قطع نظر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس سارے دور میں محبوب کا کوئی ایسا کردار نہیں ابھرا جس پر انفرادیت کی چھاپ ثبت ہو اور جس کے مطالعہ کے بعد ہم یہ کہہ سکیں کہ واقعی شاعر کے کلام میں ایک خاص عورت ایک خاص انداز سے چلتی پھرتی یا ہنستی روتی ہوئی نظر آرہی ہے۔ وجہ اس کی وہی ہے جس کا پہلے بھی ذکر ہوا کہ زندگی اور اس کے مظاہر کی طرف غزل گو شاعر کا ردِّعمل ایک خاص فرد کے ردِّعمل سے مختلف ہوتا ہے۔ یعنی اس میں ذاتی غم، اجتماعی غم کے تابع اور ذاتی مسرت، اجتماعی مسرت کے تابع ہو جاتی ہے اور اسی نسبت سے اس کا عشق بعض اجتماعی محرکات سے متاثر ہو کر اپنی وضع بدل لیتا ہے۔

اس مقام پر ایک یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ شہر دہلی بادشاہ کا پایۂ تخت تھا۔ اور دہلی کے شعراء کو ایک بہت بڑی حد تک سماجی اور سیاسی طوفانوں سے گزرنا پڑا تھا۔ نیز بادشاہ کے کرم اور عتاب کی لہریں بھی انہیں ہمیشہ مس کر کے گذرتی تھیں اسی لئے ان کے ہاں محبوب کا جو تصوّر ملتا ہے اس کے نقوش میں ان خارجی محرکات کا اثر بالکل واضح ہے۔ لیکن دہلی سے کچھ دور لکھنؤ کے شعراء کا قصّہ قدرے مختلف ہے۔ لکھنؤ ایک ننھی سی

"جنت" ہے جس کے مکینوں نے دانستہ یا نادانستہ ان تمام حقائق کو نظم انداز کر دیا ہے جو ایک عظیم الشان سلطنت کو کھوکھلا کر چکے ہیں۔ ان لوگوں پر عافیت کوشی، تن آسانی اور تعیش پسندی کے سارے رجحانات مسلط ہیں اور وہ عظیم الشان درباروں اور وسیع میدانوں کے بجائے چھوٹے چھوٹے دیوان خانوں میں سمٹ آئے ہیں۔ اس دور میں ایک عام فرد پر "انفعالیت" کا غلبہ صاف دکھائی دیتا ہے۔ شاعری میں ریختی کا عروج اسی "انفعالیت" کے رجحان ہی کا ایک واضح نمونہ ہے اور اس کے زیر اثر شعراء نے نہ صرف شاعری کی زبان بلکہ اپنے سراپا پر بھی نسوانیت کو مسلط کر لیا ہے لیکن عام شاعری میں بھی جہاں تک عشق کے معاملات کا تعلق ہے ایک واضح انفعالیت کارفرما ہے۔ شاید اسی لئے اس دور میں غزل کے محبوب میں قوت، وجاہت، دبدبہ اور تحکّم کے ساتھ ساتھ ناز و غمزہ بیباکی، چھیڑ چھاڑ، اور چھل کے عناصر بھی ملتے ہیں۔ اس کے علاوہ محبوب کے انداز و اطوار چال ڈھال۔ وضع قطع اور عادات و خصائص میں بھی ایک ایسی عورت کا پرتو دکھائی دینے لگا ہے جو گھروں اور محل سراؤں میں قید نہیں بلکہ ایک ایسی جگہ رہتی ہے جہاں گھنگھرو ں کی جھنکار اور پائل کا شور ہے اور جہاں ہر شخص آسانی سے پہنچ سکتا ہے۔ بے شک اس دور کی غزل میں اس "عورت" کا مثالی کردار پوری طرح نہیں ابھرا (اور یہ شاید اس لئے کہ غزل نے ہمیشہ روایت کا احترام کیا ہے اور وہ کسی انقلابی تبدیلی کو فوراً قبول کرنا پسند نہیں کرتی) تاہم اس رجحان کے شواہد ضرور ملتے ہیں۔ اس ضمن میں جرأت، انشاء اور مصحفی کے یہ اشعار قابلِ غور ہیں۔

کیا بات کوئی اس بتِ عیّار کی سمجھے   بولے ہے جو ہم سے تو اشارات کہیں اور

بال ہیں بکھرے، بند ہیں ٹوٹے کان میں ٹیڑھا بالا ہے   جرأت ہم پہچان گئے کچھ دال میں کالا کالا ہے

کیا رُک کے وہ کہے ہے جو ٹک اس سے لگ ہوں | بس بس پرے ہو شوق یہ اپنے تئیں نہیں
فرصت جو پا کے کہیئے کبھو دردِ دل تو ہائے | وہ بدگماں کہے ہے کہ ہم کو یقیں نہیں

جرأت

عجب اُلٹے ملک کے ہیں اجی آپ بھی کہ تم سے | کبھی بات کی جو سیدھی تو ملا جواب اُلٹا
گر نازنیں کے کہنے سے مانا بُرا ہو کچھ | میری طرف تو دیکھئے میں نازنیں سہی

انشاؔ

انگڑائی لے کر مجھ پر اپنا خمار ڈالا | کافر کی اس ادا نے بس مجھ کو مار ڈالا
اُٹھنے سے تیرے شورِ قیامت بھی گیا بیٹھ | لے فتنۂ برخاستہ از بہرِ خدا دیکھ
کسی کو گرمیٔ تقریر سے اپنے لگا رکھا | کسی کو منہ چھپا کر نرمیٔ آواز سے مارا

مصحفی

جرأت، انشا اور مصحفی کے ہاں معاملہ بندی کا یہ رجحان لکھنو کے اس دور کا واحد رجحان نہیں کیوں کہ غزل کی ایک مضبوط روایت کے زیرِ اثر ان شعرا کے کلام میں وہ رجحانات بھی کافی نمایاں ہیں جنہیں متقدمین نے فروغ دیا تھا۔ تاہم ان شعرا نے ایک ایسے نئے رجحان کو ضرور مہمیز لگائی جو بدلتے ہوئے معاشرے میں روز بروز نکھر رہا تھا۔ یعنی انہوں نے محبت کی سنجیدگی، سپردگی اور انہماک کو چھیڑ چھاڑ، بذلہ سنجی اور برجستہ گوئی میں تبدیل کر دیا اور زندگی کی الم ناک اور سنجیدہ کیفیات کو تبسم کی جگمگاہٹ سے نرم اور گداز بنا دیا۔ اس کا فائدہ بھی ہوا اور نقصان بھی۔ نقصان اس طرح کہ محبت میں سطحیت سی آگئی۔ اور آگے چل کر بعض شعرا مثلاً داغ اور حسرت کے ہاں محبت محض معاملہ بندی کے اظہار تک محدود ہو کر رہ گئی۔ اور فائدہ یوں کہ محبت محض قنوطیت کے حصار میں قید نہ رہی بلکہ اس میں نرمی، گھلاوٹ اور

سبک روی کے عناصر داخل ہونا شروع ہو گئے اور ایسے شعرا منظرِ عام پر آنے لگے جو زندگی اور محبت کی الم ناکی کو خندۂ استہزاد میں اڑا دینے کی طرف مائل تھے۔ غالبؔ کے ہاں یہ کیفیت اپنے بھرپور انداز میں ظاہر ہوئی۔

بہر حال جہاں تک اُردو غزل کے محبوب کا تعلق ہے جرأت اور انشاد کے زمانے سے اس کے انداز و اطوار میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اور اگرچہ اب بھی وہ ایک مخصوص کردار کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتا بلکہ ایک علامت کے طور پر ہی قائم رہتا ہے تاہم یہ تبدیلی آئندہ دور کے بہت سے شعرا کے کلام میں صاف نظر آنے لگتی ہے۔

دِل کو پوچھا جو میں نے وہ بولے کہیں ہو گا میری بلا جانے

ناسخؔ

کسی کی محرمِ آبِ رواں کی یاد آئی حباب کے جو مقابل کبھی حباب آیا

آتشؔ

وہ بگڑنا وصل کی رات کا وہ نہ ماننا کسی بات کا وہ نہیں نہیں کی ہر آن ادا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

مومنؔ

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر سے ملنے میں رسوائی بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو

غالبؔ

البتہ ان شعرا میں مومنؔ کے ہاں ایک ایسی پردہ نشین عورت بھی نظر آتی ہے جس کے عشق میں مومنؔ نے بعض نہایت پُرخلوص شعر کہے ہیں۔ لیکن شائد غزل کی روایت سے مجبور ہو کر مومنؔ نے بھی اس عورت کو غزل کے محبوب کی بہت سی صفات تفویض کر دی ہیں چنانچہ بعض انفرادی خصوصیات کے باوصف بحیثیتِ مجموعی مومنؔ کا محبوب اس زمانے

کی غزل کے محبوب سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔

شاعری کے ایک دَور کو دوسرے دَور سے جُدا کرنا، اس لحاظ سے ایک کٹھن کام ہے کہ ہر دَور میں کچھ ایسی نئی تحریکیں جنم لے رہی ہوتی ہیں جو آنے والے دَور کا طرۂ امتیاز قرار پاتی ہیں۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ ان مختلف اور متنوع کیفیات و تحریکات کے باوجود ہر دور کا ایک مخصوص "مزاج" ہوتا ہے جس کے باعث اسے دوسرے ادوار سے متمیز کیا جا سکتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے پہلے کی غزل میں محبوب کی تصویر کشی اور محبت کے جُملہ پہلوؤں کے بارے میں متعدد رجحانات ملتے ہیں۔ مثلاً امرد پرستی کا رجحان جس کے زیرِ اثر محبوب کو ایک خاص وضع قطع کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح خالص داخلیت کا رجحان جس کے تحت شاعر نے زیادہ تر ان قلبی واردات کو پیش کیا جو محبوب کی وجہ سے معرضِ وجود میں آتی ہیں۔ پھر خالص تصویر کشی اور معاملہ بندی کا رجحان جسے لکھنؤ کے بعض شعراء نے فروغ بخشا اور جس کے تحت محبت میں چھیڑ چھاڑ اور بذلہ سنجی کے عناصر داخل ہوئے تاہم بحیثیتِ مجموعی اس سارے دور میں اہم ترین رجحان وہی ہے جس کا شروع میں ذکر ہوا یعنی اس دور میں محبوب کی صفات میں بادشاہ کی صفات منتقل ہوگئیں اور محبوب کی روایتی بے نیازی اور ایذا رسانی کے ساتھ ساتھ عاشق کی وفاداری اور ایذا پسندی کے رجحانات منظرِ عام پر آئے۔

یہ کیفیت غدر تک قائم رہی لیکن غدر معاشرتی یا سماجی نقطۂ نظر سے دو ادوار کا مقامِ اتصال نہیں تھا کیوں کہ غدر سے پہلے ہی ہندوستانی سماج کی بالائی سطح کے نیچے بعض نئی تحریکات نے جنم لے لیا تھا۔ تاہم اس لحاظ سے یہ ایک اہم واقعہ تھا کہ اس کے باعث ہندوستان کی مغل بادشاہت کا چراغ گُل ہوگیا اور اس چراغ کے ساتھ ہی بہت سی ایسی روایات

بھی داستانِ پارینہ بن کر رہ گئیں جو اس سے قبل ہندوستانی معاشرے میں اہم خیال کی جاتی تھیں۔ تفاصیل سے یہاں بحث نہیں البتہ موضوع زیرِ بحث کے ضمن میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ نئے دور میں اردو غزل کے محبوب میں وہ پہلی سی خونخواری، ایذا رسانی اور بے نیازی کی کیفیات باقی نہ رہیں اور ان کی جگہ بے باکی، چھیڑ چھاڑ اور طعن و تشنیع کے عناصر واضح طور پر اُبھر آئے۔ چنانچہ فی الواقعہ نئے دور میں غزل کا محبوب ایک "طوائف" ہے۔ طوائف جو شائستہ اور مہذب لیکن ساتھ ہی بے باک اور چالاک عورت بھی ہے۔ اُردو غزل کے محبوب میں طوائف کے کردار کی نمود سے جہاں یہ فائدہ پہنچا ہے کہ غزل گو شاعر واقعتاً ایک "عورت" سے آشنا ہوا ہے وہاں طوائف کے مخصوص کردار کے باعث اس کی محبت میں سطحیت اور سستا پن بھی نمودار ہوا ہے اور اس کے جذباتِ محبت، محبوب سے چھیڑ چھاڑ، فقرہ بازی اور طعن و تشنیع تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ بے شک غزل میں اس روش کا آغاز لکھنؤ کے زمانۂ عروج میں ہو گیا تھا۔ تاہم یہ اپنے بھرپور انداز میں غدر کے بعد ہی منظرِ عام پر آئی۔ داغؔ، ریاضؔ، حسرتؔ اور بالخصوص داغؔ کے شاگردوں کے ہاں غزل کے محبوب کا یہ نیا انداز بہت نمایاں ہے۔

یہ چند اشعار دیکھئے ؎

انکارِ مے کشی نے مجھے کیا مزہ دیا — سینے پہ چڑھ کے اس نے خُم مے پلا دیا

پھر خدا جانے کہاں تم، ہم کہاں — عیش و عشرت کی یہی اک رات ہے

تم کو ہے وصلِ غیر سے انکار — اور جو ہم نے آکے دیکھ لیا

اِک نہ اِک ہم لگائے رکھتے ہیں — تم نہ ملتے تو دُوسرا ملتا

اس کا کوچہ ہے کہ اِک عرصۂ محشر یا رب — سینکڑوں طالبِ دیدار چلے جاتے ہیں

گالیوں میں ادا نکالی ہے — بات میں بات کیا نکالی ہے

داغؔ

غلط ہے آپ نہ تھے ہم کلام خلوت میں — عدو سے آپ کی تصویر بولتی ہوگی
میں اپنے خون کا بیڑہ اٹھاؤں خود کیوں کر — وہ پان دیتے ہیں شوخی سے مسکرا کے مجھے
گود میں جھٹ سے لپس اٹھا لیجے — جھم سے گھر میں جو کوئی آ جائے
دیکھا کئے وہ مست نگاہوں سے بار بار — جب تک شراب آئے کئی دور ہو چکے

ریاضؔ

آنکھوں کے تبسم نے سب کھول دیا پردہ — ہم پر نہ چلا جادو اے چین جبیں تیرا
جب دیا تم نے رقیبوں کو دیا جامِ شراب — بھول کر بھی میری جانب کو اشارہ نہ کیا
جامِ اول وہ پی کے خود بولے — جامِ ثانی تجھے مبارک ہو
امیدوار ہیں ہر سمت عاشقوں کے گروہ — تیری نگاہ کو اللہ دل نواز کرے

حسرتؔ موہانی

داغؔ کے کلام میں طوائف بہت نمایاں ہے۔ یوں بھی حجابؔ اور دوسری طوائفوں کے ساتھ داغؔ کے تعلقات کوئی راز ہائے سربستہ نہیں ہیں۔ چنانچہ ان کی محبت میں کسی انوکھی بلندی یا گہرائی کا سراغ لگانا بے کار ہے بلکہ یہ کہنا ممکن ہے کہ ان کی محبت محض چھیڑ چھاڑ، فقرہ بازی اور جنسی روابط تک محدود ہے اور اس میں سنجیدہ عناصر کا فقدان ہے۔ ریاضؔ کی محبوبہ بھی داغؔ کی محبوبہ سے کچھ زیادہ مختلف نہیں اور ریاضؔ کی محبت میں بھی سطحیت کا احساس ہوتا ہے۔ رہے حسرتؔ موہانی تو اگرچہ ان کے کلام کے مطالعہ سے مجموعی تاثر یہی مرتب ہوتا ہے کہ ان کا روئے سخن بھی ایک ایسی عورت ہی کی طرف ہے جس پر طوائف پن مسلط ہے۔ تاہم

حسرت کے ہاں پہلی بار ایک ایسی عورت کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔ جو محبت کو محض کاروباری نقطۂ نظر سے نہیں دیکھتی بلکہ خود بھی محبت میں گرفتار ہے اور محبت کے کیف وکم کو بخوبی سمجھتی ہے۔ حسرت کے کلام سے اس نئی عورت کی جھلکیاں دیکھئے ؎

میں بے خبر نہ تھا مگر وہ دمِ رخصت ـــ دیکھا کئے مُڑ مُڑ کے مجھے حدِّ نظر تک
آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حُسن ـــ آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے
تجھ سے کچھ ملتے ہی وہ بیباک ہو جانا مرا ـــ اور ترا دانتوں میں وہ انگلی دبانا یاد ہے
کھینچ لینا وہ مرا پردے کا کونا دفعتاً ـــ اور دوپٹے سے ترا وہ منہ چھپانا یاد ہے
دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کیلئے ـــ وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے
آگیا گر وصل کی شب بھی کہیں ذکرِ فراق ـــ وہ ترا رو رو کے مجھ کو بھی رُلانا یاد ہے

بیسویں صدی میں اُردو غزل کا محبوب ایک بالکل نئے روپ میں منظرِ عام پر آتا ہے۔ یہ نیا رُوپ ایک ایسے نئے معاشرے، ایک ایسی نئی تہذیب کا پَرتو ہے جو بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی برق رفتاری سے پھیلنے لگی ہے۔ اب نہ صرف جمہوریت اور حبّ الوطنی کے ایک مضبوط تصوّر نے بادشاہت کے تصور کی جگہ لے لی ہے بلکہ عورت بھی صدیوں کی گہری نیند سے گویا بیدار ہو گئی ہے اور اس کے انداز و اطوار سے خودداری اور وقار مترشح ہو رہا ہے۔ چنانچہ نئی صدی میں طوائف سوسائٹی کا مرکز نہیں رہی اور اُردو غزل کے محبوب میں ایک عورت کا پَرتو صاف دکھائی دینے لگا ہے۔ حسرت کے کلام میں اس نئی عورت کے وجود کا احساس ہوتا ہے۔ اور ان کے بعد دوسرے غزل گو شعرا کے ہاں تو اس نئے رجحان نے ایک واضح اور قطعی صورت اختیار کر لی ہے ـــ یہ نئی عورت حرم کی چار دیواری کے اندر رہنے والی ایک روایتی، گونگی، "اندھی اور بہری" عورت نہیں۔ اس کے برعکس اس عورت کو نہ صرف احساسِ حُسن

ہے بلکہ وہ زندگی کی دوڑ میں بھی خود کو مرد کا ہم پلہ سمجھتی ہے اور زندگی کی مسرتوں میں خود کو برابر کا حصہ دار قرار دیتی ہے وہ تعلیم یافتہ بھی ہے اور طرار بھی۔ اس میں محبت کرنے کی صلاحیت بھی ہے اور اس نے نئی روشنی کے تحت، نئے رجحانات کو قبول بھی کرنا شروع کر دیا ہے اردو غزل نے اس نئی صورتِ حال اور اس نئی عورت سے واضح اثرات قبول کئے ہیں اور اس کے محبوب میں نئی عورت کے بہت سے میلانات سمٹ آئے ہیں۔

نئی عورت کی ذہنی بلندی، نزاکت اور شعریت کے پیشِ نظر غزل گو شاعر کو اظہارِ عشق میں کسی سپاٹ یا بے حد جذباتی طریق کی بجائے ایک ایسا پیرایۂ بیان اختیار کرنا پڑا ہے جس میں لطیف اشاراتی عناصر کی فراوانی ہے۔ اس سے بیشتر اوقات شاعر کے جذباتِ محبت میں عجیب سے ضبط و امتناع کا احساس بھی ہوتا ہے جس کی ایک اہم وجہ یہ بھی ہے کہ خود شاعر کے ہاں سوچ کا عنصر بڑھ گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں غزل گو شاعر کے ہاں جذبے اور فکر کا ایک خوشگوار امتزاج رُونما ہوا ہے جس کے باعث جذباتِ محبت میں ضبط، توازن اور رفعت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں۔

اک فسوں ساماں نگاہِ آشنا کی دیر تھی اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے

فراق

کبھی تم یاد آتے ہو کبھی دل یاد آتا ہے ہر اک بھولا ہوا منزل بہ منزل یاد آتا ہے

حفیظ ہوشیار پوری

حُسن پابندِ رضا ہو مجھے منظور نہیں میں کہوں تم مجھے چاہو مجھے منظور نہیں

حفیظ جالندھری

خیر ہو تیری کم نگاہی کی ہم کبھی بے نیازِ غم نہ ہوئے

باقی صدیقی

اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں　　　　ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں

فیضؔ

جذباتِ محبت کے اظہار میں یہ سمٹا سمٹا سا انداز اس بات پر دال ہے کہ شاعر بتدریج محبت کے ایک محدود ماحول سے اُوپر اُٹھ کر عشق کی ارفع اور وسیع تر فضا میں سانس لینے لگا ہے اور اس کے ہاں　　　ایک گہری لگن اور کسک سطح کے نیچے چلی گئی ہے اس کے دو ضمنی نتائج بھی برآمد ہوئے ہیں ایک تو یہ کہ بعض غزل گو شعرا کے ہاں محبوب ان کی تمناؤں اور آرزوؤں کی منزل نہیں رہا۔ کیوں کہ محبوب سے قرب کے باوصف شاعر کی ذہنی تشنگی بدستور قائم ہے۔ اس سے غزل میں محبوب کی مرکزی حیثیت کو ایک صدمہ پہنچا ہے۔ دوسروں کے ہاں محبوب نے واضح طور پر ایک نصب العین یا آئیڈیل کا رُوپ دھار لیا ہے اور انہوں نے اپنے مسلک کے اظہار میں محبوب کو محض روایتاً مخاطب کیا ہے۔ یہ چند اشعار ان نئے رجحانات کی غمازی کرتے ہیں سہ

تیرا کرم کرم ہے مگر اس کا کیا علاج　　　　ہم نامراد، خاک بسر مطمئن نہیں

احسان دانشؔ

مزاج ایک، نظر ایک، دل بھی ایک سہی　　　　معاملاتِ من و تو نکل ہی آتے ہیں

تاثیرؔ

دُنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا　　　　تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

فیضؔ

خبر نہ تھی کہ غمِ یار جس کو سمجھے تھے　　　　اسی کا روپ غمِ روزگار ٹھہرے گا

عابدؔ

آپ اسے جو چاہیں کہہ لیں عشق کبھی کہتے تھے لوگ
ہم سے دل کی بات جواب پوچھو تو ایک کسک تک ہے

قیوم نظر

ہمارے عشق سے دردِ جہاں عبارت ہے
ہمارا عشق ہوس سے بلند و بالا ہے

ظہیر کاشمیری

بحیثیتِ مجموعی غزل کے جدید ترین دور میں محبوب نے یقیناً ایک نیا رُوپ اختیار کر لیا ہے۔ تاہم قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ جدید دور میں بھی غزل کی ایک مضبوط اور پائیدار روایت کے زیرِ اثر محبوب کے سراپا میں کوئی ایسی جیتی جاگتی عورت نظر نہیں آتی جس کی اپنی ایک انفرادیت ہو اور جو اس انفرادیت کے باعث انبوہ سے قطعاً علیحدہ نظر آ رہی ہو۔ چنانچہ جدید دور میں بھی غزل کا محبوب ایک مثالی ہستی ہے اور اس میں نہ صرف اس دور کی ایک "مثالی عورت" دکھائی دیتی ہے بلکہ اس میں چند ایسی صفات بھی ہیں جو شعرا کے اجتماعی ردِ عمل سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہ صورتِ حال غزل کا تاریک ورق نہیں ہے بلکہ اس سے غزل کے اُس بنیادی رجحان کا پتہ چلتا ہے جس کے زیرِ اثر غزل گو شاعر نے "حقیقت" کے تجزیاتی مطالعہ کی بجائے اس پر ہمیشہ ایک طائرانہ نظر ڈالی ہے اور زندگی کو کرداروں یا ٹکڑوں کے بجائے مثالی نمونوں یا ثابت حقیقتوں کے پیکر میں پیش کیا ہے۔

وَلی کی غزل

وَلی کی غزل کا امتیازی وصف بُت پرستی اور سراپا نگاری کا وہ رجحان ہے جسے بعض نقادوں نے وَلی کے رجحانِ جمال پرستی کا نام دیا ہے لیکن کوئی بھی رجحان محض شخصیت کے بے محابا اظہار کی صورت نہیں ہوتا بلکہ اس کی تشکیل اور ترتیب میں روایت اور ماحول کے جملہ عناصر بھی شریک ہوتے ہیں یوں خود شخصیت بھی محض طبعی رجحانات کے اجتماع کا نام نہیں بلکہ اُس سمجھوتے کی ایک صُورت ہے جو لاشعوری تحریکات اور خارجی زندگی کی آویزش سے وجود میں آتا ہے۔ گویا داخلی زندگی کا کھُردرا پن جب تہذیب کے عمل سے گزرتا ہے تو شخصیت کے نقوش اُبھر آتے ہیں۔ اگر یہ بات ہے تو پھر خارجی مظاہر کی اہمیت کو نظر انداز کرنا اور بھی مشکل ہے۔ وَلی کی غزل کے سلسلے میں محض یہ کہہ دینا شاید کافی نہ ہو کہ اس کے ہاں رجحانِ جمال پرستی موجود تھا جس نے اس کے غزل کے مزاج کو ایک خاص صورت دی اور یہ اس لئے کہ وَلی نے جس ماحول میں آنکھیں کھولیں

اور تربیت حاصل کی، نیز جو تہذیبی ورثہ اُسے ملا۔ یہ سب مزاجاً جمال پرستی کے رُجحان کی ایک واضح صورت تھی۔ ادب میں اس کا مظہر وہ ہندی گیت ہے جس کے اثرات دکنی شاعری پر بہت عام ہیں اور جس کی اساس پر ہی وَلی نے اپنی غزل کی عمارت کھڑی کی مگر اس اجمال کی تفصیل بھی ضروری ہے۔

ہندوستانی کلچر پر زرعی معیشت اور تہذیب الارواح کے جو اثرات مرتسم ہوئے ان کی ایک جھلک اس ہندی شاعری میں ملے گی جس کے اہم ترین مظاہر دوہے اور گیت ہیں۔ بالخصوص گیت تو ازمنۂ قدیم ہی سے ہندوستان میں ایک نہایت مقبول صنف کی حیثیت میں موجود رہا ہے ۔ اس قدر کہ جب ہندوستان پر مسلمان حملہ آور ہوئے اور فارسی اور ہندی کی آمیزش سے "ریختہ" وجود میں آیا تو اس کی شاعری میں ہندی کا حصہ خالصتہً گیت کے مزاج کا حامل تھا، خسرؔو کی غزلیں اس کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہے۔ بعد ازاں جب دکن میں اُردو شاعری کا آغاز ہوا تو دکنی شعرا بالخصوص محمد قُلی قطبؔ شاہ، عبداللہ قطبؔ شاہ۔ وجہیؔ، غواصیؔ، علی عادل شاہ اور سید میراںؔ ہاشمی وغیرہ کے ہاں گیت کے لہجے ہی نے بنیادی کام سرانجام دیا۔ چنانچہ ان شعراء کے کلام میں نہ صرف گیت کے الفاظ کی فراوانی ہے بلکہ ہندی گیت کی روایات کے تحت کئی موقعوں پر تخاطب بھی عورت سے مرد کی طرف ہے۔ اس کے علاوہ اس شاعری کا معتدبہ حصہ عشق کی مجرد کیفیات کے بیان کے بجائے حسن کی عکاسی کے لئے مختص ہے اور شعرا نے محبوب کے خدّ و خال کو ظاہر کرنے اور اس کے سراپا سے لطف اندوز ہونے تک ہی خود کو زیادہ تر محدود رکھا ہے سراپا نگاری اور بُت پرستی کا یہ رُجحان ہندوستان کی مٹی کی تاثیر بھی ہے۔ ہندوستانی کلچر نے جنگل کے اثرات کو ایک ورثے کے طور پر حاصل کیا ہے اور جنگل کی فضا بُت پرستی ہی

کی محرک ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ جنگل میں درختوں اور پتوں کی فراوانی، بصارت، سوچ اور تخیل کے عمل کو تو محدود کر دیتی ہے البتہ دوسری حسیات بالخصوص لامسہ، شامہ اور سامعہ زیادہ محرک ہو جاتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جنگل نہ صرف جذبے کے والہانہ اظہار کی ایک صورت ہے، بلکہ اس میں جذبے کی منزل بھی ایک ایسا بُت ہے جو تخیل کے بجائے حقیقت کی دنیا میں موجود ہے اور جسے گویا چھو کر محسوس بھی کیا جا سکتا ہے چونکہ اس فضا میں بصارت کا عمل محدود ہے اس لئے نظریں محبوب کے بُت سے آگے نہیں جاتیں اور بُت کو مزید تنگ و ناز کے لئے ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرنے سے گریز کرتی ہیں۔ بُت تراشی کا رُجحان اسی لئے ہندوستانی کلچر کے خمیر میں داخل ہے۔ چنانچہ مذہبی جذبات کے اظہار میں بھی اس رجحان ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملی ہے بلکہ اگر یہ کہیں کہ بُت پرستی کا عمل جس میں پرستش عورت اور مرد کی جنسی محبت کا روپ دھار لیتی ہے، یہاں نسبتاً زیادہ مقبول رہا ہے تو یہ بات کچھ ایسی غلط نہ ہو گی۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ جب ہندوستان میں بھگتی تحریک کا آغاز ہوا تو اس تحریک کے تحت لکھے گئے گیتوں میں محبت اور پرستش کا جذبہ واضح طور پر عورت اور مرد کے باہمی تعلق کا غماز تھا۔ ودیاپتی۔ میرا بائی، تکا رام، چنڈی داس وغیرہ کے اشعار اس سلسلے میں بآسانی پیش کئے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح ہندوستانی رقص (جو گیت کے ساتھ ہمیشہ سے متعلق ہے)، بجائے خود پرستش کی اسی صورت کو پیش کرتا ہے۔ اس پرستش میں کرشن ایک بُت کی طرح اپنی جگہ جامد کھڑا ہے اور رادھا اس کے گرد ناچتی چلی گئی ہے یہی چیز گیت کا بنیادی وصف بھی ہے کہ اس میں محبوب ایک بُت کی طرح بے حس و حرکت ہے اور عورت (جو عاشق ہے) اس پر فدا ہو رہی ہے۔ چنانچہ گیت میں اہم ترین بات عشق کی عکاسی نہیں، بلکہ محبوب کے سراپا کا بیان ہے۔ دکنی شاعری کو جب فروغ حاصل ہوا تو

اُس نے غزل اور مثنوی کی اصناف کو تو باہر سے منگایا اور ان اصناف کے ساتھ تلمیحات اور استعارات کے "فاضل پرزے" بھی درآمد کئے تاہم اس نے بنیادی رُجحانات کے اظہار کے لئے وطن کی زمین ہی سے اپنا تعلق قائم کیا۔ یہ مجبوری بھی تھی کیوں کہ اور تو ہر شے درآمد ہو سکتی ہے مگر دھرتی کو باہر سے لانا ناممکن ہے۔ چنانچہ آپ دیکھیں کہ دکن کی شاعری میں گیت کے واضح اثرات ظاہر ہوئے اور ان کے نتیجے میں بُت پرستی اور سراپا نگاری کی وہ روایت وجود میں آئی جس سے وَلی نے اکتساب کیا اور اپنی غزلوں کو عشق کی تگ و تاز کی بجائے حُسن کی عکاسی کے لئے مختص کر دیا۔

وَلی کی غزل میں بُت پرستی کا یہ انداز اس اعتبار سے بھی گیت کی فضا سے متعلق ہے کہ اس میں بہت سی ایسی علامات اور تلمیحات اُبھر آئی ہیں جو براہِ راست ہندوستان کی دھرتی سے متعلق ہیں۔ فارسی غزل میں گلستان اور اس کی علامتوں مثلاً گُل لالہ، بُلبل، سرو، نرگس، سنبل و ریحاں، مُرغ وغیرہ، صحرا کی علامتوں، مثلاً آہو، ناقہ، آفتاب وغیرہ اور میدانِ جنگ کی علامتوں مثلاً تیغ، تیر، کمان، اسپ وغیرہ اور ان سب سے وابستہ مختلف تلمیحات کی فراوانی تھی اور وَلی نے ان میں سے بیشتر کو اپنی غزل میں منتقل بھی کیا لیکن اس ضمن میں وَلی نے اخذ و اکتساب کے رجحان کو اختیار کیا نہ کہ انجذاب و انضمام کی روِش کو جو ہندی روایات کے سلسلے میں اُس کے ہاں اُبھر کر نمودار ہوئی۔ پھر ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ شعوری کوشش کے باوجود وَلی خود کو اس فضا کی عکاسی تک محدود نہ رکھ سکا جو فارسی غزل کی فضا تھی اور اس لئے جب اس نے غزل کہی تو بہت سے ارضی عناصر اس میں صاف اُبھرتے چلے آئے ایران کی فضا میں تحریک اور انجماد کی ثنویت وجود میں آئی تھی اور اس نے غزل کی اس صنف کو جنم دیا تھا جو بجائے خُود جزو اور کُل کی ثنویت پر استوار ہے لیکن ہندوستان کی

فضا زرعی معیشت اور اس سے بھی زیادہ جنگل کی فضا سے وابستہ ہونے کے باعث ایران کی فضا سے کم متحرک تھی اور یہاں اشیا کے ساتھ چمٹنے اور کسی ایک نقطے پر رُک جانے کا وہ رجحان قوی تھا جو گیت میں بُت پرستی کے رُوپ میں برآمد ہوا۔ ولی کے ہاں ایرانی غزل سے وابستگی کے باوصف پوجا کا یہ ارضی رجحان بہت قوی تھا۔ اور اسی رجحان نے اُس کی غزل میں سراپا نگاری کا رُوپ دھارا۔ چنانچہ ولی کے ہاں فارسی غزل کی علامات اور تلمیحات کے علاوہ بنسی، نیشکر، پان، بان، براگی بھیاس، بھجنگ، بھوجن، بید (وید) ترنگ، تپتی، چیتل، جل پور، چیتا، دیول، رہس، بس کاشی، لیلاوتی، گجری، گوپی اور ان ایسے درجنوں الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو ارضِ دکن کے مظاہر اور اشیا سے ولی کی گہری وابستگی کو ظاہر کرتے ہیں۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ یہ فضا ایران کے چمن یا سطحِ مرتفع کی فضا نہیں بلکہ جنگلوں ندیوں اور کھیتوں کی وہ فضا ہے جس میں چیتل اور چیتے آزاد پھرتے ہیں۔ جل پور پر لڑکیاں نہاتی ہیں۔ نیشکر اور پان کی فراوانی ہے اور براگی بھوجن کی تلاش میں گھر گھر کا چکر لگاتے ہیں۔ یہ ساری فضا ہندوستانی معاشرے کی فضا ہے اور ہندی گیت نے اسی پس منظر پر فراق کی ماری ہوئی عورت کی پتی پوجا کو واضح کیا ہے۔ ولی کی غزل میں فارسی غزل کی تقلید کے رجحان کے باوصف ہندی گیت کی یہ فضا ابھر آئی ہے۔ مثلاً یہی دیکھئے کہ ولی کے ہاں "بُت پرستی" کی روش کے تحت محبوب کو درجنوں ناموں سے مخاطب کیا گیا ہے جس سے صاف ظاہر ہے کہ محبوب کا سراپا ہی اس کی غزل کا سب سے اہم موضوع ہے۔ چنانچہ محبوب کے لئے سرجن پیا، دلبر، جانی، شیریں، نچن، موہن، سجن، پی، وغیرہ الفاظ موجود ہیں جو ہندی گیت کے اثرات کی بھی نشان دہی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ بید، ارجن، شیام، راون، لیلاوتی،

گوپی وغیرہ الفاظ کا استعمال بھی ہندوستان کی قدیم فضا سے ولی کے تعلقِ خاطر ہی کو اُجاگر کرتا ہے۔ چند مثالیں:۔

سر ودِ عشق مجھ دل میں لبالب ہے عجب مت کر
اگر مجھ آہ کی نے سوں صدائے بانسلی آوے

لگے برسات انجھواں کی ہراک کے دیدۂ تر سوں
جہاں مانند بجلی کے مرا چنچل چپل جاوے

جب سوں تو کھایا ہے پان اے آفتاب
تیرے لعلِ لب بدخشانی ہوئے

اے زہرہ جبیں کشن ترے مکھ کی کلی دیکھ
گاتا ہے ہراک صبح کوں اُٹھ رام کلی کوں

اے موئے میاں وصف ترے موئے کمر کا
چیتے کی کمر پر قلم مو سوں لکھا ہے

بیراگیوں کے پنتھ میں آکر وہ مہ جبیں
بیراگ کوں اٹھا کے چڑھایا اکاس میں

چھپا ہوں ہیں سدائے بانسلی میں
کہ تا جاؤں پری رُو کی گلی میں

گرچہ لچھمن ترا ہے رام ولے
اے سجن تو کسی کا رام نہیں

ہوئے ہیں رام پیتم کے نین آہستہ آہستہ
کہ جیوں پھاندے میں آتے ہیں ہرن آہستہ آہستہ

ترے یو قد سے رکھا نیشکر نے دل میں گرہ
تو کھینچ پوست کیا اس کا بند بند جُدا

گیت میں فریقِ مخاطب واضح طور پر مرد ہے۔ ولی نے فارسی غزل کی روایت کے زیرِ اثر تذکیر و تانیث سے اُوپر اُٹھنے کی کوشش کی ہے اور بالعموم تخاطب کے انداز سے یہ ظاہر نہیں ہونے دیا کہ اس کا مخاطب کون ہے؟ البتہ ولی کے ہاں خطاب کرنے والے کی جنس کے بارے میں کوئی الجھن موجود نہیں۔ یعنی صاف محسوس ہوتا ہے کہ بات کرنے والا مرد ہے، عورت نہیں جیسا کہ ہندی گیت میں عام ہے؛ تاہم ولی کے ہاں زیادہ سے زیادہ خطاب کرنے کا منصب ہی مرد کو ودیعت ہوا ہے ورنہ جہاں تک تحرک اور تموّج اور روشنی کی صفات کا تعلق ہے۔ وہ اب بھی زیادہ تر اُس محبوب ہی کو حاصل ہیں جو گیت میں عاشق کے لبادے میں ابھرا تھا۔ اسی لئے ولی کی غزل کا عاشق

زیادہ متحرک نہیں۔ بنسری کے ساتھ اس عاشق کی وابستگی اس حد تک کہ وہ بانسری کی آواز میں ڈھل کر محبوب کے گھر تک جاتا ہے، صاف طور پر اس امر کی غمازی کرتی ہے کہ وؔلی نے عشق کرنے کا منصب روایتی کرشن کو ودیعت کرنے کی کوشش کی ہے جب کہ ہندی گیت کی روایت کے مطابق یہ منصب رادھا اور گوپیوں کو حاصل تھا۔ نتیجتاً وؔلی کے "عاشق" پر ایک خاصی حد تک انفعالیت غالب ہے۔ وہ اپنی جگہ سے ذرا کم ہی حرکت کرتا ہے۔ یہ کام اس کے محبوب کا ہے کہ وہ اس کے گھر میں یوں آئے جیسے راز سینے میں دَر آتا ہے۔ مجموعی اعتبار سے وؔلی کی غزل میں ہندی گیت کا یہ ٹھہراؤ موجود ہے۔ دراصل وؔلی کے ہاں بُت پرستی کا رجحان سب سے نمایاں ہے۔ لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ وؔلی نے بُت کو اس آئینے کی صورت نہیں دی جو ایک طرف تو عاشق کو عشق کی واردات کا منظر دکھاتا اور دوسری طرف ایک وسیلہ بن کر عشق کی کیفیات کو زندگی کے اسرار و رموز تک پھیلانے میں ممد ثابت ہوتا ہے۔ فی الاصل وؔلی کے ہاں ساری بات جسمانی حُسن کے بیان کی حد تک ہے۔ اس میں تخیّل یا سوچ کا وہ عنصر ناپید ہے جو غزل کے لئے ضروری ہے۔

یہاں تک تو وؔلی کی غزل — غزل کے اصل مزاج سے مطابقت نہیں رکھتی یعنی ایک تو اس میں ذہن کا تحرک وجود میں نہیں آیا اور دوسرے وؔلی نے گیت کی روایت کے تحت زیادہ تر محبوب کے جسمانی حُسن ہی کے گُن گائے ہیں لیکن اسے اپنے عشق کی جولانیوں کے لئے ایک وسیلے کے طور پر استعمال نہیں کیا مگر ان دو باتوں کے ساتھ ساتھ ہمیں وؔلی کے ہاں دو ایسے رجحانات بھی ملتے ہیں جن کے تحت اس نے گیت کی فضا سے باہر نکل کر غزل کے مزاج سے قریب تر ہونے کی کوشش کی ہے۔ یہ دو رجحانات ہیں تشبیہ

اور استعارے کا استعمال اور باصرہ کا تحرک!

ان میں سے پہلے تشبیہ اور استعارے کو لیجئے۔ محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں ایک جگہ لکھا ہے۔

"بھاشا زبان جس شے کا بیان کرتی ہے اس کی کیفیت ہمیں ان خط و خال سے سمجھاتی ہے جو خاص اس شے کو دیکھنے، سونگھنے، چکھنے یا چھونے سے حاصل ہوتی ہے۔ اس بیان میں اگرچہ مبالغہ کے زور یا جوش وخروش کی دھوم دھام نہیں ہوتی مگر سننے والے کو اصل شے کے دیکھنے سے جو مزہ آتا ہے وہ سننے میں آجاتا ہے۔ برخلاف شعرائے فارس کے کہ یہ جس چیز کا ذکر کرتے ہیں صاف اس کی برائی بھلائی نہیں دکھاتے بلکہ اس کے مشابہ ایک اور شے جسے ہم نے اپنی جگہ اچھا یا بُرا سمجھا ہوا ہے، اس کے لوازمات کو شے اول پر لگا کر ان کا بیان کرتے ہیں۔ مثلاً پھول کہ نزاکت، رنگ اور خوشبو میں معشوق سے مشابہ ہے جب گرمی کی شدت میں معشوق کے حسن کا انداز دکھاتا ہے تو کہیں گے کہ مارے گرمی کے پھول کے رخساروں سے شبنم کا پسینہ ٹپکنے لگا۔"

آزاد کے اس بیان سے کئی باتیں فی الفور نظروں کے سامنے ابھر آتی ہیں۔ اول یہ کہ بھاشا جس کا سب سے اہم مظہر گیت ہے احساسات کی برانگیختگی کی شاعری ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ اس پر آزاد نے روشنی نہیں ڈالی۔ تاہم اگر جنگل کے معاشرے سے ہندوستانی کلچر کی وابستگی کو ملحوظ رکھیں تو بات واضح ہو جاتی ہے۔ دوم یہ کہ اس میں مبالغے کا زور یا جوش وخروش کی دھوم دھام نہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ اس میں تحرک نسبتاً بہت کم ہے۔ اس بات کے پس منظر میں اگر جھانکیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ ہندوستانی

معاشرہ جس نے گیت کو جنم دیا۔ "مادری نظام" کا علمبردار تھا اور اس میں بندھنوں کو توڑ کر متحرک ہونے کی بجائے چمٹنے، سُننے اور سونگھنے کے رجحانات زیادہ قوی تھے۔ اس کے برعکس ایران میں اولاً آریائی یلغار، اور ثانیاً عربوں کے نفوذ نے آوارہ خرامی کے اِس رجحان کو بھی اُبھار دیا تھا جس کے نتیجے میں غزل نے مبالغہ اور جوش و خروش کا اظہار کیا جب کہ ہندی گیت میں ٹھہراؤ، دھیمی لَے اور بُت پرستی کا تسلط قائم رہا۔ ثانیاً" یہ کہ بھاشا میں شے یا بُت کی جسمانی قربت کا احساس غالب ہے اور اسی لئے منزل تک پہنچنے کے لئے سیدھا مختصر راستہ طے ہوتا ہے جب کہ غزل میں آوارہ خرامی کے جذبے کے تحت ایک طویل راستے سے منزل پر پہنچنے کا رجحان اُبھرا ہے۔ غزل میں تشبیہہ یا استعارے کا استعمال اسی طویل راستے کی نشان دہی کرتا ہے۔ یعنی یہ کہنے کی بجائے کہ محبوب کا گال سُرخ، نرم یا ملائم ہے، غزل کا شاعر اُسے گلاب کے پھُول سے مماثل قرار دیتا ہے اور قاری کو اس بات پر مائل کرتا ہے کہ وہ سُرخی، نرمی یا ملائمت کی صفات کو اپنے تخیّل کی جست کی مدد سے اخذ کرنے کی کوشش کرے۔ گویا تشبیہہ یا استعارہ ذہنی تحرک کی طرف پہلا قدم ہے اور چونکہ غزل بجائے خود ایک نیم متحرک معاشرے کی پیداوار ہے لہٰذا اس نے تشبیہہ اور استعارے کے حربوں کو وسیع پیمانے پر استعمال کیا ہے۔ اُردو غزل کے سِلسلے میں وَلی کی ایک اہم عطا یہ ہے کہ اس نے محبوب تک پہنچنے کے لئے گیت کے مروّجہ سیدھے اور مختصر راستے کے بجائے تشبیہہ یا استعارے کے خم دار اور طویل راستے کو اختیار کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بحیثیتِ مجموعی وَلی کی غزل "بُت پرستی" کی ایک صورت ہے اور اس میں فکر کے عناصر کا عام طور سے فقدان ہے تاہم اس نے تشبیہہ یا استعارے کے وسیع استعمال سے اُردو غزل کے سِلسلے میں ایک اہم خدمت ضرور سرانجام

دی ہے اور اُردو غزل کو اپنا مزاج دریافت کرنے پر مائل کیا ہے چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ اس ضمن میں ولی نے اردو غزل کو گیت کے چنگل سے آزاد کرانے کی کوشش کی ہے۔

دوسرا رجحان جو ولی کی غزل کو غزل کے اصل مزاج سے قریب تر کرتا ہے۔ اس کے ہاں بصارت کا عمل ہے۔ جنگل میں لامسہ، سامعہ اور شامہ وغیرہ نسبتاً زیادہ قوی ہوتی ہیں جب کہ کھلے میدان میں باصرہ زیادہ متحرک ہو جاتی ہے اور فاصلے اُبھر آتے ہیں۔ لامسہ، سامعہ اور شامہ بُت پرستی کے رجحان کو اُبھارتی ہیں۔ ان کی یلغار کا میدان محدود ہے اور اس لئے جنگلی بیل کی طرح یہ قریب ترین شے سے پٹنے اور چمٹنے کی کوشش کرتی ہیں کہ یہی عمل ان کی بقا کا ضامن بھی ہے۔ دوسری طرف باصرہ کی تگ و تاز کا میدان وسیع ہے اور یہ معمولی رکاوٹوں کو خاطر میں نہیں لاتی بلکہ جو شے اس کے راستے میں آتی ہے یہ اُسے فی الفور عبور کرکے اس سے آگے نکل جاتی ہے۔ آوارہ خرام قبائل کے ہاں (جو کھلے میدانوں میں سفر کرتے ہیں) باصرہ زیادہ متحرک ہو جاتی ہے اور ان کے ہاں چمٹنے اور بُت کی پُوجا کرنے کے رجحان کی بجائے آگے بڑھنے اور بتوں کو توڑنے کا میلان اُبھر آتا ہے۔ شے سے گہری قربت، بلکہ پیوستگی۔ اور ساتھ ہی ساتھ اس کے پس منظر میں جھانکنے کا رجحان، غزل کی ایک امتیازی خصوصیت ہے، اور اس ضمن میں باصرہ نے اس کی بہت مدد کی ہے۔ ہندوستان کی فضا میں باصرہ زیادہ متحرک نہیں رہی اور اس لئے بھاشا کے گیت میں بھی دُوسری حسیات کی برانگیختگی ہی زیادہ نمایاں ہے۔ ولی کی اہمیت اس بات میں ہے کہ بُت پرستی کے باوصف اس کے ہاں بصارت کا عمل ابھرا اور اس نے اشیاء کو سونگھنے، چھُونے اور سُننے سے کہیں زیادہ دیکھنے کی کوشش کی۔ چنانچہ ولی کا محبوب نُور کے ایک پیکر کی حیثیت رکھتا ہے اور ولی نے اسے شمع، سُورج، گلاب، آئینہ، شعلہ، چاند، روشنی اور رنگ

کے لاتعداد دوسرے مظاہر سے تشبیہہ دی ہے۔ پھر محبوب کے حُسن کے بیان میں بھی ولی نے اپنی قلم کا زیادہ زور محبوب کی آنکھوں کی صفات کو پیش کرنے پر صَرف کیا ہے جو باصرہ سے اس کی وابستگی ہی کو ظاہر کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس کے ہاں محبوب سورج کی طرح تاریکیوں سے طلوع ہوتا ہے اور ولی کی ساری مسرت کا راز تاریکی کے ہٹنے اور روشنی کے مسلط ہو جانے میں مضمر ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ جنگل کا باسی جنگل کی فضا سے تازہ تازہ برآمد ہوا ہے اور اس نے اب ہر شے کو آنکھوں کی مدد سے "محسوس" کرنے کا آغاز کر دیا ہے۔ چونکہ اس باسی نے ایک طویل عرصہ تاریکیوں میں بسر کیا تھا۔ اس لیئے اب اس کے لئے تاریکی غم کی ایک صورت ہے اور روشنی مسرت و بہجت کا سرچشمہ! بے شک فارسی غزل سے وابستگی کے باعث اور تقلید کے عمل میں مبتلا ہو کر بھی ولی کے ہاں دیکھنے کی یہ حِس زیادہ نمایاں ہو سکتی تھی لیکن ولی کے کلام کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں یہ حِس اس قدر برانگیختہ نظر آتی ہے کہ اسے کسی شعوری عمل کے تابع قرار دینا قطعاً ناممکن ہے۔ چنانچہ یہ بات قابل غور ہے کہ بُت پرستی اور سراپا نگاری کے عمل میں بھی ولی نے باصرہ ہی کو بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔ چند مثالیں دیکھئے:۔

تیری طرف انکھیاں کوں کہاں تاب کہ دیکھیں
سُورج سوں زیادہ تیرے جامے کی بھڑک ہے

حاجت نہیں ہے شمع کی اس انجمن منیں
جس انجمن میں شمعِ سجن کا جمال ہے،

تجھ تجلّی کے صحیفے کا سرج ہے یک ورق
عکس تیری زلف کا جگ میں شبِ دیجور ہے

مُکھ ترا آفتابِ محشر ہے
نُور اس کا جہاں میں گھر گھر ہے

سرج ہے شعلہ تری اگن کا جو جا فلک پر جھلک لیا ہے
نمک نے اپنے نمک کوں کھو کر نمک سوں تیرے نمک لیا ہے
یہ در سوں تیرے جو نور چمکا سو اس سوں تارے ہوئے منوّر
یہ چاند تجھ حُسن کا جو نکلا فلک نے تجھ سوں اُچک لیا ہے

مثالِ شمع کرتا ہے سینے کی انجمن روشن
ولی جب نس کوں مجھ دل میں خیالِ یار آتا ہے

تجھ رُخ سوں جب کنارے سبح نقاب ہوئے
عالم تمام روشن جیوں آفتاب ہووے

کلیاتِ ولی روشنی اور رنگ کے ان مظاہر کا ایک عکسِ تاباں ہے اور ولی نے اس میں اشیا کی تشریح اور تفہیم روشنی کی زبان ہی میں کی ہے۔ روشنی کا یہ تحرک ولی کی غزل میں فکر کے تحرک کو مہمیز لگا سکتا تھا لیکن ولی کے ہاں پرستش کا جذبہ اس قدر قوی تھا کہ اس

نے ذہنی تحریک کو وجود میں آنے کی اجازت نہیں دی۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ روشنی کے باوصف، ولی نے پرستش کے جذبے کو ترک نہیں کیا بلکہ ایک آتش پرست کے رُوپ میں اُبھر کر ظاہر ہوا ہے۔ اسی لئے ولی کا محبوب سورج کی مانند ہے اور ولی ہر صبح اُٹھ کر اس کی پُوجا کرتا ہے۔ بے شک ولی خود کو پرستش اور پوجا کی خالص دیسی فضا سے باہر نکال نہیں سکا تاہم اس کے ہاں روشنی کا وجود اور بصارت کا عمل اس بات کا غماز ضرور ہے کہ اس نے غزل کے تحرک سے خود کو ہم آہنگ کرنے کے لئے ایک اہم قدم اٹھایا ہے۔ اردو غزل کے ارتقاء کے سلسلے میں ولی کی اس عطا کو نظر انداز کرنا ناممکن ہے!

آتش کا منفرد لہجہ

آتش کی غزل میں دہلوی اور لکھنوی مزاج کی آویزش ہی نہیں انضمام بھی ہے۔ خود آتش کی رگوں میں جو خون دوڑ رہا تھا اس میں دہلی کی تہذیب اور فضا کے سارے اثرات موجود تھے لیکن اس کی شخصیت کی تعمیر میں لکھنو کی اس فضا کا بھی ہاتھ تھا جو ایک جُدا تہذیبی ورثے کی امین تھی۔ ظاہر ہے کہ آتش نے لکھنو کی اس فضا سے کچھ تو قبول کیا اور کچھ جو اس کی طبیعت کے منافی تھا اس نے رد کر دیا۔ اسی طرح اس نے دہلی کے اثرات کو ایک حد تک تو ضرور قائم رکھا لیکن نئی فضا کے تقاضوں کے پیشِ نظر خود میں کچھ نہ کچھ لچک بھی پیدا کی۔ آویزش اور انضمام کی یہ ساری داستان آتش کی غزل میں موجود ہے۔

خود آتش کی شخصیت میں دہلی سے لکھنو کی طرف اس کے سفر کی نشان دہی ممکن ہے۔ یہ سفر خارجی اور جسمانی سطح ہی سے متعلق نہیں۔ اس کی نوعیت ایک بڑی حد تک نفسیاتی اور ذہنی بھی ہے۔ آتش کا بچپن یا جوانی دہلی میں بسر نہیں ہوئی لیکن اس کے والد دہلی

کے باسی تھے اور نواب شجاع الدولہ کے عہد میں دہلی چھوڑ کر فیض آباد چلے آئے تھے۔ ظاہر ہے کہ آتش نے اپنے گھر کی فضا سے دہلوی تہذیب کے سارے اثرات قبول کیے ہوں گے۔ بالخصوص تصوّف کی طرف آتش کا رجحان براہِ راست خاندانی ورثے سے اخذ و قبول ہی کی ایک صورت تھا۔ تصوّف ذہن کی سطح پر تحرک اور آزادہ روی کا علمبردار ہے۔ اس لئے آتش کے ہاں تصوّف سے لگاؤ دراصل اس کے ذہنی ہیجان کا پیش خیمہ بھی تھا۔ والد کی وفات کے بعد آتش کا آوارہ مزاج ہو جانا بظاہر تو اس وجہ سے ہے کہ بچپن ہی میں اس کے سر سے والد کا سایہ اُٹھ گیا اور اس کی تربیت کرنے والا کوئی نہ رہا لیکن دیکھا جائے تو آوارہ مزاجی کی یہ صورت آزادہ روی کے اس مسلک کے باعث بھی تھی جو آتش کے خاندان میں تصوّف کی عظیم روایت کے زیرِ اثر خاصا توانا تھا۔ بعد ازاں آتش کا ایک سادہ باوقار زندگی بسر کرنا اور ایک قلندرانہ روش اختیار کر کے بے نیازی اور استغنا کی منہ بولتی تصویر بن جانا ایک حد تک تصوّف کی اس روایت ہی کا کرشمہ تھا۔ تصوّف تو خیر آتش کے ذہنی تموّج کا باعث تھا لیکن اس کے ہاں جذبے اور جسم کی سطح پر تحرک اور آوارہ خرامی کی نمود بھی غالباً اس کے خاندانی ورثے ہی سے منسلک تھی۔ ایک تو آتش کی رگوں میں وہ خون موجزن تھا جو اُسے اپنے والد سے ملا تھا اور جس کی حدت نے اس کے والد کو دہلی سے ہجرت کرنے پر اُکسایا تھا۔ دُوسرے جب والد کی موت کے بعد پدرانہ روّشوں کی گرفت ختم ہو گئی اور ناساعد حالات نے آتش کو کس مپرسی کی حالت میں لا کھڑا کیا تو اس کے اندر کا "لاوا" گویا اُبل پڑا اور وہ جسمانی اور احساسی سطح پر بھی متحرک ہو گیا۔ فیض آباد میں آزادہ روی کی زندگی بسر کرنے کے بعد فیض آباد چھوڑ کر لکھنؤ چلے آنے کی داستان اس جسمانی تحرک ہی کا نتیجہ تھی۔

یہاں ایک لحظہ کے لئے دہلی اور لکھنؤ کی فضا کا موازنہ کر لیجیے۔ دہلی ہر آنے جانے والے

کے قدموں کی زد میں تھی۔ دارالخلافہ ہونے کے باعث اس کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی اہمیت بھی بہت زیادہ تھی۔ نہ صرف یہ کہ اکثر طباع اور ذہین لوگ قسمت آزمانے کے لئے ملک کے دُور دراز حصوں سے دہلی کی طرف کھنچے چلے آتے تھے اور یوں اس کی متحرک فضا میں اپنی اپنی بساط کے مطابق اضافہ کرتے تھے بلکہ ہر حملہ آور کا یہ عزم بھی ہوتا تھا کہ وہ کم سے کم وقت میں دہلی پہنچ جائے۔ اٹھارویں صدی کے ہندوستان میں جب مغلیہ سلطنت کی بنیادیں کمزور پڑنے لگیں تو دہلی کو بہت سے دیسی اور بدیسی حملہ آوروں نے اپنے پاؤں تلے روندا۔ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی نے تو دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ روہیلا سردار نے شاہ عالم ثانی کی آنکھیں نکال دیں اور شہزادیوں کی بے حُرمتی کی۔ مرہٹوں، روہیلوں اور انگریزوں نے دہلی کو ایک اکھاڑے کی صورت دے دی۔ خود مغل دربار کی لاتعداد اور پے در پے سازشوں نے دہلی کی ساری فضا کو متاثر کیا۔ بحیثیتِ مجموعی اس دور میں دہلی حادثات و واقعات کا ایک پٹارہ تھی۔ سکون اور اطمینان عنقا تھا۔ قتل و غارت گری کے واقعات نے دلوں کو گداز کر دیا تھا اور سارے ماحول پر فرار اور عافیت کوشی کا رجحان مسلط ہو چکا تھا۔ چنانچہ دہلی کے غزل گو شعرا کے ہاں اس انتشار اور بدنظمی کی موجودگی میں اپنے دل کی گہرائیوں میں اترنے اور وہاں سے تازہ دم ہو کر باہر آنے کا رجحان سطح پر آیا۔ ان شعرا کے لئے دل کی حیثیت ایک "جنت" کی سی تھی اور وہ اسے ایک گوشۂ عافیت سمجھ رہے تھے۔ اسی لئے دہلی کی غزل پر داخلیت کا وہ رجحان مسلط ہے جو دراصل اس زمانے کی دہلی کے تمام حسّاس اذہان کا ایک مشترکہ رجحان تھا۔ تصوّف کی طرف شعرا کا میلان بھی ایک بلند تر سطح کی تلاش ہی پر دال تھا۔ یہ نہیں کہ ان شعرا نے دل کی دنیا سے باہر جست ہی نہیں بھری۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ غزل کی بنیادی جہت ہی سے دامن کش ہو جاتے اور کبھی اس صنفِ شعر میں اعلیٰ پائے کے اشعار تخلیق نہ کر پاتے۔

البتہ یہ ضرور ہے کہ ان کے ہاں داخلی واردات خارجی حقائق کی بہ نسبت زیادہ جاذبِ نظر قرار پائیں اور اسی خاص روش نے دہلی کی غزل کے عام مزاج پر گہرے اثرات ثبت کئے۔

آتش نے داخلیت پسندی اور دروں بینی کا یہ رجحان ورثے کے طور پر حاصل کیا۔ تصوّف کی طرف اُس کے جھکاؤ کے پس پشت بھی "بیراگ" کی وہ کیفیت یقیناً موجود تھی جو حادثات سے گہرا اثر قبول کرنے اور دروں بینی کے عمل میں مبتلا ہونے سے جنم لیتی ہے۔ پھر والد کی موت اجنبی فضا میں بود و باش اور کس مپرسی کی حالت نے بھی اُسے ضرور تصوّف کی طرف مائل کیا ہوگا۔ لیکن آتش کا اپنے زمانے کی مقبول اور مروّجہ اقدار کی نفی کرنا اور امارت اور شان و شکوہ کی زندگی پر قلندرانہ روّش کو ترجیح دینا، نفسیاتی اعتبار سے ایک منتقمانہ روّش بھی تھی۔ وہ یوں کہ آتش اپنے زمانے کی مقبولِ عام اقدار اور معیاروں کی نفی کر کے گویا یہ بتا رہا تھا کہ اگر زمانے نے اس کی پرواہ نہیں کی تو وہ بھی اسے خاطر میں لانے کو تیار نہیں بہر حال آتش کے ہاں دروں بینی کی روّش، تصوّف کی طرف ایک واضح رجحان اور قلندرانہ اندازِ نظر ایک بڑی حد تک اس شخصیت کا اُبال تھا جس نے ذہنی پراگندگی کی ساری روایت دہلی کی فضا سے اخذ کی تھی۔ لیکن اس کے بعد آتش کو ایک ایسے نئے ماحول میں رہنا پڑا جو مزاجاً دہلی کے ماحول سے یکسر مختلف تھا۔ یہ ماحول لکھنو کی وہ فضا تھی جس میں تحرک کے بجائے انجماد۔ ذہنی توجّہ کے بجائے جذباتی بوجھل پن اور دروں بینی کے بجائے بروں بینی کا رجحان مسلّط تھا۔

اٹھارویں صدی کے ہندوستان میں دہلی کہ ایک ایسی جھیل کے مانند تھی جس کے چاروں طرف دُور دُور تک کشادہ دھرتی پھیلی ہوئی تھی۔ ہوا کا ایک معمولی سا جھونکا بھی جھیل میں تو تلاطم برپا کر دیتا تھا لیکن جھیل کے چاروں طرف کی دھرتی پر اس کے نہایت معمولی اثرات

ثبت ہوتے تھے۔ گویا دہلی متحرک اذہان کا گہوارہ اور باہر سے آنے والے افراد کا ٹھکانہ تھی۔ لیکن دوسری طرف لکھنؤ پھیلی ہوئی ہندوستانی دھرتی کا ایک نمائندہ شہر تھا۔ اور اس میں وہ تمام صفات موجود تھیں جو ہندوستانی دھرتی سے خاص ہیں مثلاً ازمنۂ قدیم ہی سے ہندوستان کی دھرتی مادری نظام کے تحت تقسیم، تنوّع، بوقلمونی، چمٹنے اور لپٹنے کے رجحان کی امین رہی ہے۔ لکھنؤ کی فضا میں بھی چمٹنے اور لپٹنے کی یہ خاصیت موجود تھی۔ پھر عورت کا معاشرہ ہونے کے باعث رسوم اور تہواروں سے وابستگی، محفل آرائی اور زبان دانی کی روش بھی لکھنؤ کے معاشرے میں بہت توانا تھی۔ علاوہ ازیں لکھنؤ کا معاشرہ طوائف کے بالا خانے کی شمع سے اکتساب نور کرتا تھا اور زندگی کے تقریباً ہر شعبے پر طوائف کے پازیب کی جھنکار اور گفتار کا سحر مسلط تھا۔ اس قدر کہ شرفاء اپنے بیٹوں کو تربیت کے لئے طوائف کے بالاخانے پر جانے کی تلقین کرتے تھے۔ بحیثیت مجموعی لکھنؤ ایک عورت کی طرح تھا۔ اس میں رنگینی بھی تھی اور رعنائی بھی! روح کے بجائے جسم کو اہمیت دینے کا رجحان اور مذہبی اقدار کے بجائے مذہبی رسوم کو تمام تر اہمیت دینے کی وہ روش جو عورت کو ہمیشہ سے عزیز رہی ہے، لکھنؤ کی فضا پر پوری طرح چھائی ہوئی تھی (محرم الحرام کے سلسلے میں رسوم کی پابندی کے ایک شدید رجحان کو بطور ثبوت پیش کیا جا سکتا ہے) پھر عورت سب سے بڑی زبان دان بھی ہے اور معنی کے بجائے لفظ (یعنی معنی کے جسم) کو زیادہ اہمیت دیتی ہے۔ لکھنؤ کی فضا میں مرصّع سازی اور لفظی کمالات کا مظاہرہ عورت کے اس بنیادی رجحان ہی سے منسلک تھا۔ گویا لکھنؤ کی تہذیب مادی اقدار کی مبلغ اور جذبے کی علم بردار ہونے کے باعث سُبک اور لطیف نہیں بلکہ بوجھل اور ٹھہری ہوئی تھی۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ جب دہلی میں حادثات کی یورش نے اذہان کو فرار کی طرف مائل کیا تو وہ اپنے دل کی جنّت میں سمٹنے پر مجبور ہو گئے لیکن لکھنؤ بجائے خود

ایک چھوٹی سی جنت تھا جس نے اپنے اور دہلی میں پھیلے ہوئے انتشار اور طوائف الملوکی کے درمیان بڑی بڑی دیواریں کھڑی کر دی تھیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی فضا میں افراد کے ہاں اپنی ذات کی گہرائیوں میں اترنے کے بجائے باہر کی جنت میں گوشۂ عافیت تلاش کرنے کا میلان وجود میں آیا۔ گویا دہلی کی غزل میں اندر کی دنیا سے متعارف ہو کر باہر کی طرف بڑھنے کا رجحان موجود ہے جو غزل کے بنیادی رجحان سے پوری طرح ہم آہنگ ہے لیکن لکھنو میں اندر کی دنیا سے متعارف ہوئے بغیر خارج کی دنیا میں خود کو منہمک کرنے کی روش توانا ہے جو غزل کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ باہر کی طرف جست بھرنے کی جو روش لکھنو میں پیدا ہوئی اگر اس کے پس پشت دل کی واردات بھی موجود ہوتی نیز باہر کی طرف لپکنے میں یہ لکھنو کی دیواروں سے ٹکرا کر رُک نہ جاتی تو یقیناً یہاں بہت عمدہ غزل وجود میں آتی لیکن لکھنو کی ایک خاص ثقافتی فضا نے اس کی اجازت نہ دی غزل گو شعرا نے باہر کی دنیا سے ایک تعلق تو قائم کیا اور رسوم اشیاء اور مظاہر میں ایک گہری دلچسپی بھی لی لیکن وہ اس تعلق کو شعر کی اس رُوح سے ہم آہنگ نہ کر سکے جو قلب کی سیاحت سے جنم لیتی ہے نیز خارجی زندگی سے وابستگی قائم کرتے ہوئے انہیں ایک اس مشکل کا سامنا کرنا پڑا کہ لکھنو کے گرد بڑی بڑی دیواریں تھیں اور ان کی نظریں انہیں عبور کر کے دُور دُور تک نہ جا سکتی تھیں چنانچہ وہ باہر کی طرف متوجہ تو ہوئے لیکن لکھنو کی ایک محدود فضا میں اشیاء، رسوم اور الفاظ سے کچھ زیادہ آگے نہ بڑھ سکے۔ اسی لئے ان کے ہاں ذات کے غم کو پھیلا کر کائنات کے غم میں مبدل کرنے کا وہ میلان پیدا نہ ہو سکا جو آتش کی غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔ دوسری طرف آتش نے خارجی زندگی میں دلچسپی لینے کا رجحان تو لکھنو کے فضا سے اخذ کیا لیکن ایک بھرپور جست بھرنے کے لئے جو حرارت اور توانائی درکار تھی، وہ اس نے

دہلی کی فضا سے کشید کی۔ لیکن یہی نکتہ توضاحت طلب ہے۔

لکھنؤ ایک ایسی جگہ تھی جہاں بہت سے لوگ پناہ ڈھونڈنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ چنانچہ جب وہ جسمانی طور پر ایک دوسرے کے قریب آ گئے تو جسم کی دنیا کا تسلط نسبتاً زیادہ قائم ہوا۔ بچھڑے ہوئے انسانوں کی طرح ان لوگوں نے بھی نہ صرف ایک دوسرے کا سہارا لیا بلکہ اپنی ریزہ ریزہ ہوتی ہوئی شخصیتوں کو بچانے کے لئے معاشرے کے "کُل" کی طرف جھک گئے۔ لکھنؤ میں رسوم، آداب اور الفاظ سے گہرا لگاؤ اور بذلہ سنجی کا رجحان خارجی کُل سے منسلک ہونے ہی کا ایک اقدام تھا۔ مگر یہ جھکاؤ "کُل" کے جسم کی طرف تھا اس کی رُوح کی طرف نہیں اور یہ اپنی ذات سے منسلک رہے بغیر ممکن بھی نہیں تھا۔ دہلی میں فرد یکا یک تنہا ہو کر رہ گیا تھا اور اس نے اپنی بقا کے لئے "ذات" کے اندر اُترنا ضروری سمجھا تھا اور جب انسان خارجی زندگی کے بجائے داخلی زندگی میں پناہ ڈھونڈے تو لامحالہ اس کے ہاں کرب اُبھرے گا نہ کہ لطف و انبساط کی کوئی کیفیت! اسی لئے دہلی کی غزل میں المیہ وجود میں آیا جب کہ لکھنؤ کی غزل لفظی بازی گری، بذلہ سنجی، ریختی اور رجائیت کے رجحان سے مملو ہوئی۔ آتش کی غزل نے قنوطیت اور رجائیت، داخلیت اور خارجیت کے سنگم پر جنم لیا۔ لکھنؤ کے غزل گو شعرا کے ہاں خارجیت کا رجحان ماحول کا عکس ہے۔ وہ معاشرے کا ایک حصہ ہیں اور اس لئے جب غزل کہتے ہیں تو سماج کے مقبول عام رجحانات اور اشیاء کی گویا عکاسی کرتے ہیں، فضا کا تصنع، اشیاء اور رسوم سے وابستگی، انفعالیت اور ہر لمحے سے لُطف اندوز ہونے کا رجحان ۔ یہ تمام باتیں ان شعرا کی غزل میں موجود ہیں آتش جب لکھنؤ کے اس ماحول میں وارد ہوا جہاں داخلی دنیا کی تنہائی کے بجائے خارجی دُنیا کا

ہنگامہ اور شوریدہ سری موجود تھی تو ظاہر ہے کہ وہ بھی ایک حد تک اپنی ذات کے خول سے باہر آیا اور اردگرد کی بکھری ہوئی اشیاء، رسوم اور میلانات سے متاثر ہوا، لیکن اس کا ردِعمل دوسروں سے بالکل مختلف تھا۔ دہلی کا غزل گو شاعر اپنی ذات میں گم تھا اور جب باہر کی طرف جست بھرتا تو گویا آنِ واحد میں فاصلوں کو عبور کر کے آگے کو بڑھ جاتا تھا۔ لیکن لکھنؤ کی فضا کے تحت جب آتش نے جست بھری تو خارجی ماحول کی اشیا اور مظاہر کو مس کرتا ہوا آگے کو بڑھا۔ پھر جہاں لکھنو کے شاعر کے ہاں خارج پسندی کا رجحان زیادہ تر اس لئے تھا کہ وہ خود اس خارج کا ایک جزوِ لاینفک تھا بعینہٖ جیسے کوئی پرزہ مشین کا جزو ہوتا ہے وہاں آتش کے ہاں خارجیت کا رجحان ایک داخلی تحریک کے باعث تھا۔ گویا لکھنؤ کے شعرا خارج کی زندگی سے اپنے سفر کا آغاز کرتے تھے اور یہی ان کی منزل بھی ہوتی تھی لیکن آتش نے اپنے باطن کی دنیا سے سفر کی ابتدا کی اور لکھنو کے ماحول کی طرف جست بھر کر اور اس سے متصادم ہو کر آگے کو بڑھا۔ اس چیز نے آتش کی غزل میں وہ "نئی بات" پیدا کی جو اس کے معاصرین کے ہاں ناپید ہے۔

آتش کی اس جست کے پسِ پشت ایک بے قرار شخصیت صاف نظر آتی ہے پھر چونکہ اس شخصیت کی تعمیر میں دہلی کی فضا اور اس کے بنیادی رجحان کا ہاتھ بھی ہے اس لئے یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ آتش کا تحرک دہلی کی فضا سے ایک بڑی حد تک منسلک تھا۔ یہ تحرک جسمانی سطح ہی پر نہیں، ذہنی اور نفسیاتی سطح پر بھی نظر آتا ہے۔ بچپن میں آوارہ مزاجی کا دور اور بڑے ہو کر قلندرانہ روش، سپاہیانہ وضع قطع اور فیض آباد سے لکھنو کی طرف سفر نیز تصوّف سے گہری وابستگی، یہ تمام باتیں آتش کے داخلی ہیجان ہی کی نشاندہی کرتی ہیں۔ خود اس کی غزل میں اس ذہنی اور جذباتی سفر کی عکاسی موجود ہے۔

یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں۔

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزار ہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے

کسی صورت سے نہیں جاں کو قرار اے آتش
طپشِ دل مجھے لاچار لئے پھرتی ہے

اگر میں خاک بھی ہوں گا تو آتش گرد باد آسا
رکھے گی مجھ کو سرگشتہ کسی کی آرزو برسوں

مری طرح سے مہ و مہر بھی ہیں آوارہ
کسی حبیب کی یہ بھی ہیں جستجو کرتے

زمیں کو زلزلہ آیا جو میری بے قراری سے
ستارے کیسے کیسے بھڑکے کیا کیا آسماں کھٹکا

جلا میں شمع کے مانند عمر بھر خاموش
تمام عمر کٹی قصہ مختصر خاموش

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشک صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے قافلہ روانہ ہوا

دل بھر کے سیر کی نہ خرابات دہر کی
سیلاب کی طرح ہم آج آئے کل چلے

آتش کے کلام کا مطالعہ کریں تو اس میں قبر سے متعلق اشعار کی فراوانی نظر آئے گی۔ بادی النظر میں تو یوں لگتا ہے جیسے آتش قبر کے اعصابی خوف میں مبتلا ہے اور قبر کا ذکر محض اس لئے بار بار کرتا ہے کہ وہ اس خوف سے چھٹکارہ پانا چاہتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بچپن میں والد کی موت نے بھی آتش پر ایک گہرا نفسیاتی اثر مرتسم کیا ہو اور اس کے لئے قبر ایک مستقل عذاب کی صورت اختیار کر گئی ہو۔ بہر صورت آتش کے لئے قبر موت کے مترادف ہے اور وہ اس سے خوفزدہ ہے۔ لیکن کیوں؟ واضح رہے کہ آتش نے تصوف کی روایت ایک ورثے کے طور پر حاصل کی تھی۔ پھر اس کے ہاں ایک قلندرانہ روش نے بھی جنم لیا تھا جو موت کو پرِکاہ سے زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ ایسی صورت میں ظاہر ہے کہ قبر آتش کے ہاں ایک اعصابی اُلجھن کو جنم نہیں دے سکتی تھی۔ اصل بات شاید یہ ہے کہ آتش کی شخصیت میں آوارہ خرامی، چلنے اور گھومنے کا ایک شدید رجحان موجود تھا اور جو شے اُس کے اس مسلک کو مجروح کرتی تھی

آتشؔ اس سے نفرت کرنے پر خود کو مجبور پاتا تھا۔ قبر سے آتشؔ کی نفرت کا باعث یہی تھا کہ قبر زندگی کو ختم کر دیتی ہے اور وہ خود ایک متحرک زندگی کا والہ و شیدا تھا۔ ایک بات اور بھی تھی! آتشؔ ایک کھلی فضا سے نکل کر لکھنؤ کے بند اور منجمد ماحول میں پہنچا تھا اور اسے رسُوم اور اقدار کی جکڑ بندی اور زمین سے چمٹی ہوئی تہذیب کے بوجھل پن کا سامنا ہوا تھا۔ ایسے میں یہ قطعاً غیر اغلب نہیں کہ اس نے محسوس کیا کہ اس کی متحرک شخصیت پر منوں مٹی پڑنے لگی ہے۔ چنانچہ لکھنؤ بجائے خود اُسے ایک قبر کی طرح اُبھرا ہوا دکھائی دیا۔

لکھنؤ کے شعرا لکھنوی فضا کا ایک حصّہ تھے۔ ان میں سے بیشتر کی تو تربیت ہی اس ماحول میں ہوئی تھی۔ چنانچہ ان کے لئے یہاں کی فضا اور تہذیب قطعاً نامانوس نہیں تھی۔ کچھ شعرا ایسے بھی تھے جو آئے تو باہر سے تھے لیکن جو مزاجاً لکھنؤ کی اس فضا سے پوری طرح ہم آہنگ تھے۔ یہ لوگ ایک قلیل ترین مدت میں اس فضا میں یوں گھُل مِل گئے گویا ہمیشہ سے اس کا ایک جزو تھے۔ ایسے شعراء (مثلاً انشاء، جرأت) کے ہاں لکھنؤ کی تصنع آمیز، بوجھل تہذیب کے خلاف کسی ردِّ عمل کی نمو کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ لیکن آتشؔ ان سب سے مختلف تھا ایک تو آتشؔ نے دہلی کی تہذیب کے بنیادی اوصاف کو دوسروں کی بہ نسبت زیادہ قبول کیا تھا اور اس کے ہاں وہ ذہنی خروش موجود تھا جو لکھنؤ کی بوجھل فضا کے لئے قابلِ قبول نہ تھا۔ دوسرے آتشؔ نے تصوف کی روایت ورثے میں حاصل کی تھی اور تصوف بندشوں اور حدبندیوں کو توڑ کر وسعت اور وسیع النظری کا داعی ہے۔ تیسرے آتشؔ کی شخصی زندگی میں بھی ایک حادثہ ہوا تھا جس نے اُسے تصوف کے مسلک کو اختیار کرنے اور ایک قلندرانہ اور سپاہیانہ روش کو قبول کرنے پر اُکسایا تھا۔ یہ واقعہ تھا بچپن ہی میں والد کے سایہ کا سر سے اُٹھ جانا۔ قیاس غالب ہے کہ آتشؔ کو اپنے والد سے بڑا پیار تھا اور والد کی موت نے اسے ایک اجنبی

فضا میں یکہ و تنہا کر دیا تھا۔ چنانچہ بچپن ہی میں آتش کے اندر ماحول، فضا اور تہذیب کے خلاف سرکشی اور بغاوت کا وہ جذبہ ابھرا جسے تصوف کے ورثے اور خون کی حرارت نے اور بھی توانا کر دیا۔ آتش جب لکھنؤ پہنچا تو سرکشی، تحرک اور آزادہ روی کے مسلک سے پوری طرح لیس تھا پھر بھی اگر لکھنؤ دہلی سے مختلف نہ ہوتا اور فضا کھلی کھلی اور اذہان متحرک ہوتے تو آتش کی آزادہ روی اس نئی فضا سے یقیناً ہم آہنگ ہو جاتی اور اس کے ہاں سرکشی کا جذبہ بیدار نہ ہو سکتا۔ لیکن لکھنؤ لکھنؤ تھا۔ زمین اور اشیاء کے ساتھ چمٹا ہوا، رسوم اور مظاہر میں جکڑا ہوا لکھنؤ! اسی لیے جب آتش نے کچھ عرصہ لکھنؤ میں بسر کیا تو لکھنؤ کے خارج پسندی کے رجحان نے اسے باہر کی اشیاء میں دلچسپی لینے پر اکسایا اور پھر آتش کے ہاں وہ ردِ عمل پیدا ہوا جو اس کی غزل میں سرکشی اور بغاوت کے نام سے موسوم ہے اور جس کا نہایت عمدہ تجزیہ ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی نے آتش کے مطالعہ کے سلسلہ میں کیا ہے۔ آتش مزاجاً تحرک اور آزادہ روی کا علم بردار تھا، جب اس نے لکھنؤ میں امارت کی مصنوعی چکا چوند دیکھی، قدم قدم پر انفعالیت کا غلبہ محسوس کیا، جب اس نے عوام کو رسوم کی جکڑ بندیوں میں اور خواص کو لفظی تراکیب، بندشوں اور طوائفوں کے طلسم میں گرفتار پایا تو اسے دم گھٹنے کا شدید احساس ہوا اور یوں اس کے قلندرانہ مسلک اور سرکشی کے رجحان نے سطح پر آ کر غزل میں بغاوت، سرکشی اور کس بل کی ایک روایت قائم کر دی۔ یہ چند اشعار اس چیز کو ثابت کرتے ہیں:۔

میں بھاگتا ہوں دنیا آ کے ہے لپٹتی
آتش مجھی کو اس نے شاید کہ مرد پایا

ایک الف سے تن کے سودے میں ہوا آتش فقیر
چار ابرو کو صفا کر کے قلندر ہو گیا

ہمت مردانہ نے آتش کیا ہے بے نیاز
جانتا ہوں میں گدا سلطانِ ہفت اقلیم کو

شادی نہیں قبول مجھے غم قبول ہے
میری خوشی سے تنگ مرا پیرہن نہ ہو

نہیں رکھتے ہیں امیری کی ہوس مردِ فقیر | شیر کی کھال ہی ہے قاقم و سنجاب مجھے
دولتِ فقر سے رکھتا ہے غنی | ہم کو آتش دلِ خورسند اپنا

ان اشعار میں نہ صرف وہ قلندرانہ بے نیازی اور استغنا موجود ہے جو صوفیانہ مسلک کی طرف پہلے قدم کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ ان میں امارت، مرتبہ اور جاہ و حشمت کی نفی کا رجحان بھی موجود ہے جو لکھنؤ کی پُر تکلّف اور تصنّع آمیز فضا کے خلاف آتش کا ایک ردِ عمل ہے۔ پھر آتش کے کلام کے مطالعہ سے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ آتش کے اس ردِّ عمل میں مردانہ پن کا عنصر قوی ہے۔ لکھنؤ کی فضا انفعالیت میں ڈوبی ہوئی تھی اور اس کے پس منظر میں مادری نظام کے سارے اوصاف بھی موجود تھے۔ دوسری طرف آتش ایک بے قرار ذہن اور فعّال شخصیت کا مالک تھا۔ چنانچہ جب وہ لکھنؤ کی اس فضا سے متصادم ہوا تو قدرتی طور پر اس کے ہاں مردانہ پن کے رجحان کو تحریک ملی۔ آتش کی بغاوت اور سرکشی ایک مرد کی بغاوت اور سرکشی ہے۔ پھر یہ بغاوت کسی مرد یا مرد کی دنیا کے خلاف نہیں بلکہ عورت کے معاشرے کے خلاف ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ لکھنؤ ایک عورت کی طرح آتش کو اپنی زلفوں میں اسیر کرنے کے درپے تھا اور آتش اگرچہ لحظہ بھر کے لئے اس کی زلفوں کے قریب آگیا تھا تاہم وہ ایک فطری گریز کے تحت "سایۂ زلفِ بتاں" سے دُور بھاگنے کا خواہاں تھا۔ گریز کے اسی رجحان کے تحت اس نے سرکشی، بغاوت اور نفی کے حربوں کو عام طور سے استعمال کیا۔

آتش ایک ایسے مرد کی طرح تھا جو کسی پرانے زمانے کے بادشاہ کے حرم میں گھُس آیا ہو، چنانچہ پہلے ہی نظارہ نے اس کی آنکھیں چندھیا دیں لیکن پھر وہ تحفّظِ ذات کے جذبے میں مبتلا ہوکر اس ماحول ہی کے خلاف نبرد آزما ہوگیا۔ آتش کے ردِّ عمل میں یہ مردانہ وضع شروع سے آخر تک قائم رہی۔ اُن اشعار میں بھی جو وصال اور اختلاط سے متعلق ہیں شاعر نے

کسی انفعالی طبیعت کے بجائے ایک فعال اور توانا شخصیت ہی کا مظاہرہ کیا ہے۔ پھر آتش کے ہاں عشق و محبت کی واردات میں بھی رکنے اور ٹھہرنے کا میلان ناپید ہے۔ لکھنو کا ماحول "بت پرستی" کی طرف مائل تھا اور اس لئے محبت کی ساری تگ و تاز سراپا نگاری اور بت پرستی کے مراحل سے آگے نہیں جاتی تھی۔ محبت میں جسم کو اہمیت دینے کے رجحان نے بعض حسیات بالخصوص سامعہ اور شامہ کو متحرک کر دیا تھا کہ جنگل کی فضا میں ان کی برانگیختگی خود فرد کی بقا کے لئے از بس ضروری ہے۔ چنانچہ لکھنو کی غزل میں لفظی آہنگ پر زیادہ زور سامعہ کی تسکین ہی کا ایک ذریعہ تھا۔ اسی طرح شامہ کی بیداری نے محبت میں جسم اور اس کی خوشبو کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی تھی۔ آتش نے جب لکھنو کی اس فضا میں شعر کہنے شروع کئے تو قدرتی طور پر جسم کی خوشبو نے اسے اپنی طرف متوجہ کر لیا اور اس کے ہاں قوتِ شامہ برانگیختہ ہو گئی۔ یہ اشعار دیکھئے۔

بدن میں جانِ تازہ آتی ہے سونگھے سے لئے آتش\
عجب خوشبو ہے اس گلِ پیرہن کے باسی ہاروں کی

دور روز ہے یہ لطفِ عیش و نشاطِ دنیا\
بوئے شبِ عروسی مہماں ہے پیرہن میں

مری طرف سے صبا کہیو میرے یوسف سے\
نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو میری

دل کو گھر اس گل کی الفت کا بنایا چاہیئے\
بوئے یوسف سے یہ پیراہن لبسایا چاہیئے

بدن اور حواسِ خمسہ کو آتش نے ذہن کی سطح پر بھی اہمیت دی ہے۔ مثلاً اس کا ایک شعر ہے۔

بدن سا شہر نہیں، دِل سا بادشاہ نہیں
حواسِ خمسہ سے بہتر کوئی سپاہ نہیں

لیکن لکھنو کی تہذیب کی طرف آتشؔ کی پیش قدمی کی غالبًا یہ آخری حد ہے۔ اس کے بعد اس کی بے قرار اور متحرک شخصیت نے بدن کو عبور کر کے آگے کو بڑھنے کی کوشش کی ہے۔ بالخصوص محبت کی واردات کے بیان میں سونگھنے اور مَس کرنے کے عمل سے آگے بڑھ کر دیکھنے کے عمل کی طرف آتشؔ نے یقینًا ایک اہم قدم اٹھایا ہے اور اس کے اشعار کے مطالعہ سے یہ بات بآسانی ثابت کی جا سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں آتشؔ کے ہاں باصرہ اور شامہ (دہلی اور لکھنو) کا امتزاج صاف نظر آتا ہے۔

آتشؔ کی غزل کی جہت اندر سے باہر کی طرف ہے اور وہ اپنے سفر کے دوران میں خارجی اشیاء اور مظاہر کو مَس کرتے ہوئے گزُرتا ہے۔ عشقِ مجازی کے ڈانڈے عشقِ حقیقی سے جا ملتے ہیں غمِ جاناں ارتفاع پا کر غمِ دوراں میں مبدل ہو جاتا ہے اور شامہ باصرہ میں ڈھل جاتی ہے۔ آتشؔ کی غزل میں دہلی اور لکھنو، آسمان اور زمین کی ایک انوکھی آویزش اور امتزاج رُونما ہوا ہے۔ خالص شخصی سطح پر یہ آویزش آتشؔ کی بے قرار طبیعت اور لکھنو کے منجمد ماحول کے مابین وجود میں آئی ہے اور اس میں مبتلا ہو کر آتشؔ نے اپنی غزل میں ایک ایسے نئے ذائقے کو جنم دیا ہے جو دوسروں کے ہاں موجود نہیں۔

غالبؔ کی شخصیت

غالبؔ کی زندگی کے عام واقعات، اس کے مکاتیب اور اشعار کا مطالعہ کریں تو غالبؔ کی بھرپور اور پہلو دار شخصیت کو پوری طرح گرفت میں لینا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہ اس لیے کہ بظاہر غالبؔ کی شخصیت ایک مجموعۂ اضداد ہے۔ یہ شخصیت ضبط اور برہمی، غم اور مسرت، لگاؤ اور بے نیازی، محبت اور نفرت، خوشامد اور خودداری ۔ ان سب کیفیات و رجحانات کی آئینہ دار ہے۔ اس میں کونپل کی سی لچک، چٹان کی سی سختی اور پارے کی سی بے قراری ہے اور یہ تمام باتیں مختلف بلکہ متضاد کیفیات کی حامل ہیں۔ چنانچہ اس مطالعہ سے مجموعی تاثر یہی مرتب ہوتا ہے کہ غالبؔ ایک محشرِ خیال، ایک مجموعۂ اضداد ہے۔ اس کے لبوں پر نفی ہے لیکن اس کا تصور عرش پر ہے۔ اسے مظاہر سے ایک شدید لگاؤ ہے لیکن بے نیازی اس کا مسلک ہے۔ وہ زندگی کو ایک متاعِ گراں بہا سمجھتا ہے لیکن موت اس کی عزیز ترین منزل ہے۔ یہ تاثر صحیح اور یہ خیال درست ہے۔ لیکن اگر مزید غور کریں تو یہ بھی محسوس ہونے لگتا ہے کہ غالبؔ کی شخصیت

ایک مرتب اور مدون حقیقت ہے۔ منتشر عناصر کی "عارضی صورت گری" سے اسے کوئی علاقہ نہیں۔ غالبؔ کے ہاں نہ تو کوئی واضح تدریجی ارتقاء ہے جس کی بنا پر یہ کہا جا سکے کہ غالبؔ ذہنی، اخلاقی یا روحانی طور پر ایک ارفع منزل کی طرف گامزن تھا اور آخر آخر میں اس کے ہاں روح نے جسم پر پوری طرح فتح حاصل کی۔ اسی طرح یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ وہ عام زندگی میں خالص ارضی رجحانات کا علم بردار تھا لیکن اپنے اشعار میں اس نے ایک بالکل مختلف مسلک کا مظاہرہ کیا۔ غالبؔ تک اُردو غزل کی عام روایت یہ تھی کہ شاعر کی گوشت پوست کی زندگی کا کوئی نمایاں عکس اس کے کلام میں نہیں ملتا تھا۔ یہ کلام ایک بڑی حد تک روایتی موضوعات کا پابند تھا۔ بے شک یہ بات مستثنیات کے تابع بھی ہے اور غزل کے میدان میں ولیؔ، میرؔ اور آتشؔ کی مثالیں بھی موجود ہیں، جن کے کلام پر ان کی مادی زندگی کے عام رجحانات اثرانداز ہوئے تھے تاہم یہ حقیقت ہے کہ جس طرح غالبؔ کے ہاں گوشت پوست کی زندگی کا شعری تخلیق کے ساتھ ایک گہرا رشتہ استوار ہوا اور جس طرح اس رشتے نے ارتفاع کی ایک خوبصورت مثال قائم کی، اُردو کے دُوسرے غزل گو شعرا کے ہاں ناپید ہے۔ گویا غالبؔ کا کلام ایک ایسا آئینہ ہے جس میں اس کی اپنی مادی زندگی پوری طرح منعکس ہوئی ہے۔ تاہم یہ عکس اصل سے کہیں زیادہ خوبصورت اور دلنواز پیکر میں اُبھرا ہے۔ ارتفاع کی تعریف بھی یہی ہے کہ کیفیت، مزاج یا رجحان اپنی بنیادی خصوصیات کو ترک کئے بغیر ارفع، لطیف یا حسین نظر آنے لگے۔ غالبؔ کے ہاں فن کی آمیزش اور سرائیت سے یہ ارتفاع وجود میں آیا ہے اور غالبؔ کے عام زندگی کے رجحانات اور میلانات فن کے سانچے میں ڈھل کر ایک انوکھی سُندرتا کے مظہر بن گئے ہیں۔

اس نکتے کو ملحوظ رکھ کر دیکھئے کہ غالبؔ کی شخصیت دو حصّوں میں منقسم نہیں ہوئی یعنی

یہ نہیں ہوا کہ عام زندگی میں تو غالبؔ ایک دنیادار آدمی کی طرح حرص و آز، امید و بیم اور فتح و شکست سے گزرا لیکن اپنے کلام میں اس سے زندگی کے لوازم کی نفی اور زندگی کی ادنیٰ امسرتوں سے اوپر اٹھ کر کسی صوفیانہ استغراق یا پاکیزگی کے رجحان کو اپنا مسلک بنایا اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ جو کچھ غالبؔ اپنی عام زندگی میں تھا، وہی کچھ اپنے کلام میں بھی نظر آتا ہے محض اس فرق کے ساتھ کہ عام زندگی کے رجحانات فن کے سانچے میں ڈھل کر لطیف اور نازک ہو گئے ہیں اور ان کی مدد سے شاعر کی شخصیت کا بھرپور مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ فی الاصل غالبؔ کی شخصیت میں تضاد یا تصنع کا شائبہ بھی نہیں اور نہ یہ شخصیت مجروح اور منقسم ہے۔ اس کے انکشاف و اظہار کی سطحیں البتہ دوؔ ہیں۔ ایک وہ جہاں جسم کی مادی ضروریات غالب ہیں، دوسری وہ جہاں تخیّل نے مادی ضروریات ہی کو نہیں بلکہ جذبے اور خواہش کی تہ در تہ کیفیات کو بھی ایک لطیف سی صورت عطا کر دی ہے۔ مقدم الذکر سے اس کی داستانِ حیات منسلک ہے اور مؤخر الذکر سے اس کی داستانِ شوق۔ تصویر ایک ہے لیکن رُخ اس کے دوؔ ہیں۔ پہلے رُخ پر نظر ڈالیں تو غالبؔ انیسویں صدی کے ایک عام انسان کی طرح حادثات و واقعات سے نبرد آزما ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ شروع سے آخر تک اس کی زندگی ایک ٹیڑھی لکیر سے مشابہ ہے۔ غالبؔ ابھی بمشکل پانچ برس کا تھا کہ اس کے والد عبداللہ بیگ خان فوت ہو گئے اور غالبؔ کو اس کے چچا نصراللہ بیگ خان نے بڑے ناز و نعم سے پالنا شروع کیا۔ نصراللہ بیگ خاں ایک خوش حال جاگیر دار تھے۔ ظاہر ہے کہ غالبؔ نے اپنے بچپن میں فراوانی، دولت اور آسائش کا جو رنگ دیکھا، اس نے غالبؔ کے مزاج کی تشکیل میں ضرور ایک اہم حصہ لیا۔ غالبؔ کی زندگی میں آسائش عزت اور زر کے حصول کی مسلسل تگ و دو کی ایک اہم وجہ غالباً یہی تھی کہ اس نے خوش حالی

کا ایک دلکش دور دیکھا تھا اور قطعاً غیر شعوری طور پر اس دور کو ایک معیار قرار دے لیا تھا چنانچہ اس نے عمر بھر خوشحالی اور آسائش کے اس معیار تک پہنچنے کے لئے تگ و دو کی اور ہر ناکامی اس کی آتشِ شوق کو فزوں تر کرتی رہی۔ ان حالات میں غالب کی شخصیت کی تکمیل میں اس کے خونِ گرم نے بھی حصّہ لیا۔ ایک عام انسان تو شاید پیہم صدمات کے پیشِ نظر انفعالیت کے رجحان کو اختیار کر لیتا اور شکست و یاس کی ایک تصویر بن کر رہ جاتا لیکن غالب کے اندر زندگی کی رمق کچھ زیادہ ہی توانا تھی۔ چنانچہ اس نے ناکامیوں اور نامرادیوں کے باوجود ایک بہتر اور خوبتر معیارِ زندگی کو ہمیشہ ملحوظ رکھا اور اس کی زندگی ایک مسلسل تگ و دو، بے قراری اور بے اطمینانی کی تفسیر بن گئی۔ بہر حال یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ ذکر اس بات کا تھا کہ غالب کا بچپن خوشحالی، مسرت اور آسائش کا دور تھا اور غالب نے اپنے چچا نصر اللہ بیگ کے زیرِ سایہ زندگی کی بہترین گھڑیاں گزاریں۔ پھر اچانک نصر اللہ بیگ خاں بھی فوت ہو گئے۔ گورنمنٹ نے جاگیر واپس لے لی اور غالب کی پنشن مقرر ہو گئی۔ ۱۸۱۰ء میں غالب کی شادی ہوئی اور ۱۸۱۲ء کے لگ بھگ وہ آگرہ سے دہلی منتقل ہو گیا۔ اور بقیہ زندگی دلّی میں گذار دی۔ دلّی میں غالب کا گزارہ زیادہ تر اس خاندانی وظیفے پر تھا جو اسے انگریز سے ملتا تھا۔ لال قلعے سے غالب کے تعلقات اکبر شاہ ثانی کے زمانے سے تھے تاہم یہ ۱۸۵۰ء کا واقعہ ہے کہ غالب بادشاہ کے دربار میں پہنچا اور "نجم الدولہ، دبیر الملک، نظام جنگ" خطاب پایا۔ ۱۸۵۴ء میں ذوق کی وفات پر دربار میں ملازم ہوا اور غدر تک ملازم رہا۔ غدر کے باعث اس کی پنشن کچھ عرصے کے لئے بند ہو گئی اور غالب کے لئے یہ زمانہ انتہائی پُر آشوب اور کرب انگیز تھا۔ ۱۸۶۰ء میں نواب فردوس مکان کی مساعی سے پنشن دوبارہ جاری ہوئی۔ غالب دو دفعہ رامپور گیا۔ پہلی بار ۱۸۶۰ء میں نواب

فردوس مکان کے زمانے میں۔ بعد ازاں ۱۸۶۵ء میں نواب خلد آشیاں کے زمانے میں۔
ان واقعات کے ساتھ اگر اس کے سفرِ کلکتہ کا واقعہ، قمار بازی کے سلسلے میں گرفتاری کا سانحہ اور عارف کی موت کا حادثہ' خونچکاں بھی شامل کر لیا جائے تو غالب کی داستانِ حیات کی بہت سی کڑیاں سامنے آجاتی ہیں۔

لیکن دراصل یہ داستانِ حیات محض ایک پردہ ہے جس کے پیچھے غالب کی زندہ و توانا شخصیت مچلتی ہوئی نظر آتی ہے۔ غالب کو زندگی اور اس کے لوازم سے بے پناہ اُنس ہے۔ وہ پنشن کو محض گزرِ اوقات کا ذریعہ نہیں سمجھتا بلکہ اپنی خاندانی وجاہت اور اپنے شخصی ناموس کا ایک ثبوت بھی قرار دیتا ہے بادشاہ اور نواب کے ساتھ اس کے تعلقات کی نوعیت بھی ایک بڑی حد تک کاروباری ہے۔ مثلاً بادشاہ کی طرف سے اُسے "مہرِ نیم روز" کی ترتیب کا کام سپرد ہوا تھا لیکن جب وہ "استادِ شہ" مقرر ہوا تو اس نے اس کے حصّۂ ثانی کا کام محض اس وجہ سے سرانجام نہ دیا کہ ایک تنخواہ میں دو خدمتیں انجام دینا خلافِ دانشمندی تھا۔ اسی طرح نواب فردوس مکان نے بڑے اشتیاق سے اسے رام پور بلایا لیکن غالب خود جب رام پور گیا تو اس مقصد کے ساتھ کہ گورنمنٹ سے اپنی "صفائی" کی کوشش کر سکے۔ اسی طرح نواب خلد آشیاں کے پیہم اصرار پر جب رام پور گیا تو مرزا تفتہ کو لکھا۔

"میں نثر کی داد اور نظم کا صلہ مانگنے نہیں آیا۔ بھیک مانگنے آیا ہوں۔"

اسی طرح قمار بازی کے سلسلے میں قید ہو جانے کے بعد غالب کو زیادہ خدشہ یہ تھا کہ اس سانحہ کے باعث کسی نواب کے آستانے تک پہنچنا مشکل ہو گیا۔ چنانچہ مرزا تفتہ کو لکھا۔

"بوڑھا ہو گیا ہوں۔ بہرا ہو گیا ہوں۔ سرکار انگریزی میں بہت بڑا پایہ رکھتا تھا رئیس زادوں میں گنا جاتا تھا۔ پورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں۔ بہت بڑا

دھتبہ لگ گیا ہے۔ کسی ریاست میں داخل نہیں ہو سکتا۔ مگر ہاں اُستاد یا پیر یا مدّاح بن کر راہ و رسم پیدا کروں۔ کچھ آپ فائدہ اٹھاؤں۔ کچھ اپنے کسی عزیز کو وہاں داخل کر دوں۔"

خلعت، انعام، ملازمت، کوئی فائدہ، منصب۔ یہ باتیں غالب کے ہر دم پیشِ نظر تھیں۔ میں یہاں یہ لکھ کر کہ زمانے کی عام رَوش یہی تھی جو غالب نے اختیار کی، اس کی صفائی پیش کرنے کا کوئی ارادہ نہیں رکھتا۔ زمانے کی عام رَوش تو آج بھی شاید وہی ہے لیکن غالب نے اس رَوش کو اگر اختیار کیا تو محض اس لئے کہ یہ اس کی طبیعت کے عین مطابق تھی۔ وہ خود ان باتوں کو پسند کرتا تھا۔ اس کی ایک وجہ تو غالباً یہ تھی کہ آغازِ کار میں غالب نے خوشحالی کا دور دیکھا تھا اور وہ کچھ "پیشۂ آبا سپہ گری" پر نازاں بھی تھا۔ اس لئے وہ اپنی جیب سے زیادہ خرچ بھی کر دیتا تھا اور اس کے نتیجے میں قماربازی، شراب اور قرض کے مصائب میں گرفتار رہتا تھا۔ لیکن غور کیجئے کہ ان تمام باتوں کے پسِ پشت غالب کی دنیاداری، بلکہ دنیا پرستی کا رجحان بہت قوی تھا اور وہ ان باتوں کی طرف خاص طور پر اس لئے راغب تھا کہ یہ اس کی بے قرار طبیعت کے عین مطابق تھیں اور ان سے اس کی انا کو تسکین ملتی تھی۔ بالعموم غالب ایسے لوگ جو فن کی بلندیوں تک رسائی پانے کے اہل ہوتے ہیں، دنیاوی معاملات میں ایک بڑی حد تک بے نیازی اور قلندرانہ طریقِ کار کا مظاہرہ کرتے ہیں، یہ چیز از خود پیدا ہو جاتی ہے لیکن غالب ان لوگوں سے قطعاً مختلف تھا۔ اس کے ہاں ابھی "تہذیب" کا وہ انداز نکھر کر سامنے نہیں آیا تھا جو پُرسکون ماحول میں سالہا سال کی بُود و باش کے باعث از خود پیدا ہو جاتا ہے اس کے خاندان کو ہندوستان میں آئے ابھی کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا۔ شاید اسی لئے اس کے خون میں گرمی، اس کی طبیعت میں بے قراری اور اس کی فطرت میں زندہ رہنے کی وہ لگن

موجود تھی جو مغرب سے مشرق کی طرف سفر کرنے والوں کا طرۂ امتیاز رہی ہے۔ بہر حال یہ حقیقت ہے کہ عام زندگی میں غالبؔ ان صفات سے یکسر محفوظ تھا جن کے مجموعے کو ہم تہذیب کا نام دیتے ہیں لیکن جو در اصل زوال اور انحطاط کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس کی بجائے غالبؔ کے ہاں ایک نمایاں بے اطمینانی، ایک چھپی ہوئی بربریت (جس نے شاعری میں جفاطلبی کی صورت اختیار کی) اور ایک عجیب سی تشنگی تھی جو زندگی سے ایک شدید لگاؤ اور اُنس کا روپ دھار کر برآمد ہوئی اور غالبؔ اس روش پر دیوانہ وار گامزن رہا جو ارضی کیف اور مادی لذائذ کی منزل کی طرف جاتی تھی چنانچہ اس کے خطوط کا غالب حصہ درہم و دام سے متعلق ہے اور اس کی زندگی کے بیشتر واقعات درہم و دام کے علاوہ دنیاوی جاہ و حشمت، خلعت اور منصب ہی سے متعلق ہیں۔ میری نظروں میں یہی باتیں (جو بظاہر قابلِ اعتراض نظر آتی ہیں) غالب کی شخصیت کو جاندار، بھرپور اور توانا بناتی ہیں اور زندگی سے اسی اُنس کے باعث اس کے کلام میں ایک انوکھی جاذبیت اور وزن پیدا ہوا ہے۔

ہر چند زندگی سے انس اور لوازم دنیا سے گہرے لگاؤ کی یہ روش جب فن میں ڈھل کر نمودار ہوتی ہے تو بڑی لطیف، نازک اور دلفریب نظر آنے لگتی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ اس روش میں کوئی بنیادی تبدیلی قطعاً نمودار نہیں ہوتی۔ یعنی یہ نہیں ہوا کہ عام زندگی میں تو غالبؔ ایک دنیا دار آدمی کی طرح حرص و آز، محبت اور نفرت اور امید و بیم کے مراحل سے آشنا ہوا اور اس نے زندگی کی ادنیٰ چیزوں کو حیات کا حاصل قرار دے لیا لیکن شعر کی دنیا میں قلندرانہ بے نیازی، پاکیزگیٔ نفس اور پیغمبرانہ اندازِ تکلم کو اپنایا۔ غالبؔ اس قسم کی ریاکارانہ روش سے آشنا ہی نہیں تھا۔ چنانچہ جو کچھ وہ خارجی زندگی میں تھا، وہی کچھ

باطن کی دنیا میں بھی تھا۔ اس فرق کے ساتھ کہ شعر میں مادی زندگی کی گرانباری اور گرفتگی باقی نہ رہی۔ گویا غالب نے اپنی شاعری میں عام زندگی کی داستان ہی کو دہرایا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھئے:۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا ۔۔۔ نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا ۔۔۔ درد کا حد سے گذرنا ہے دوا ہو جانا

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

وا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گُنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں

پی جس قدر ملے شبِ مہتاب میں شراب
اس بلغمی مزاج کو گرمی ہی راس ہے

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دُود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں   سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گُناہوں کی سزا ہے

میں نے یہ اشعار بغیر کسی خاص کاوش کے دیوانِ غالب سے چُن لئے ہیں لیکن ان پر غور کریں تو غالب کی شخصیت اور اس کے اندازِ نظر کے بارے میں کچھ باتیں بالکل آئینہ ہو جاتی ہیں مثلاً یہ کہ غالب کے دل میں "سوزِ ناتمام" کی ایک مستقل کیفیت موجود ہے۔ شمع کی طرح جلتے چلے جانے کی اس کیفیت کو غالب نے بار بار اپنے اشعار میں پیش کیا ہے اور یوں دراصل اپنی خواہش، آرزو اور ہوس کے وجود کو علامتی انداز میں واضح کر دیا ہے۔ یہ بات غالب کو ایک صحت مند دنیا پرست، گوشت پوست کے انسان کے رُوپ میں پیش کرتی ہے۔ پھر ان اشعار میں جفا طلبی کا ایک واضح رجحان بھی ہے جو دراصل لذت کوشی کے بنیادی رجحان کے زمرے ہی میں آتا ہے۔ غالب لذت کا طالب ہے۔ وہ یہ لذت آرزو کی تکمیل سے بھی حاصل کرتا ہے اور حسرتِ آرزو سے بھی۔ اسے زندگی کی مسرتوں اور رعنائیوں سے پیار ہے لیکن غم سے وہ کسی قسم کا فرار حاصل نہیں کرتا بلکہ اسے بھی بھینچ کر اپنے سینے سے لگا لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں عام زندگی کی طرف اس کا ردِ عمل اس قدر حقیقت پسندانہ ہے کہ اس نے زندگی کو غموں مسرتوں، حسرتوں اور امیدوں سمیت قبول کیا ہے۔ محض مسرت کو قبول اور دوسری چیزوں کو رد نہیں کیا یا غم کو قبول کر کے مسرتوں اور رعنائیوں کی طرف سے آنکھیں بند کر لینے کی کوشش نہیں کی۔ اسی میں غالب کی جیت ہے کہ زندگی سے اس نے پیمانِ وفا باندھا ہے اور آخری دم تک اس کا ساتھ دیا ہے۔ عام زندگی میں غالب کو اتنے مصائب اور صدمات سے دوچار ہونا پڑا کہ اس کی قوتِ برداشت بہت بڑھ گئی تھی۔ چنانچہ وہ مصائب کو خندۂ استہزا میں اڑا دینے کے قابل بھی ہو گیا تھا۔ اسی سے اس کا وہ فلسفۂ حیات مرتب ہوا جس کے مطابق درد جب حد سے بڑھ جاتا ہے تو دوا بن جاتا ہے۔ بہر حال یہ تمام رجحانات و نظریات اکتسابی نہیں بلکہ غالب نے ان کو مصائب کی چکی میں پس کر حاصل کیا ہے اور اسی لئے ان میں سچائی اور خلوص

کا وہ عنصر بھی ہے جس سے غالب کے کلام کا تاثر دہ چند ہو گیا ہے۔

غالب کی شخصیت کا ایک پہلو تو عام زندگی سے اُنس اور لگاؤ کی صورت میں منظرِ عام پر آیا۔ دوسرا پہلو خود پرستی کے رُوپ میں اُبھرا۔ غالب کو جہاں زندگی اور لوازم زندگی سے پیار تھا وہاں اسے اپنی ذات سے بھی ایک شدید لگاؤ تھا۔ یوں شاید یہ کہا جائے کہ اپنی ذات، اپنے وجود سے کِسے پیار نہیں ہوتا؟ لیکن یہ حقیقت ہے کہ بالعموم یہ پیار "تحفظِ ذات" کے تحت خود غرضی تک محدود رہتا ہے۔ اس کی نوعیت مادی اور سطحی ہوتی ہے۔ لیکن غالب کے ہاں اس "خود پرستی" کی وجہ محض تحفظِ ذات کا جذبہ نہیں۔ اس کا باعث یہ بھی ہے کہ غالب خود کو انبوہ سے الگ محسوس کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ عام لوگوں کی ذہنی سطح پست ہے اور ان کے لئے غالب کی بات کو سمجھنا محال اور ذہنی طور پر اس کے قریب آنا ناممکن ہے۔ چنانچہ اس کے ہاں خود پرستی، احساسِ تنہائی سے تحریک لیتی ہے۔ غالب کی عام زندگی میں خود پرستی کا یہ جذبہ بالکل معمولی باتوں سے وجود میں آیا ہے مثلاً اپنی خاندانی وجاہت، پیشۂ آبا، پنشن منصب، خلعت، دربار تک رسائی وغیرہ۔ یہ تمام باتیں نہ صرف غالب کو عزیز ہیں بلکہ وہ ان باتوں کو اپنی شاعرانہ کاوشوں کے مقابلہ میں زیادہ اہم بھی خیال کرتا ہے اور ان کے باعث اُس کے ہاں جو "خود پرستی" کا جذبہ اُبھرا ہے اس کی نوعیت ایک بڑی حد تک عامیانہ ہے لیکن شعر کی دنیا میں جہاں مادی عوامل جذباتی تقاضوں کے سامنے جھک جاتے ہیں، یہی خود پرستی اس رُوپ میں اُبھری ہے کہ محسوس ہوتا ہے گویا غالب ایک اُونچے سنگھاسن پر بیٹھا ہے اور ایک نگاہِ غلط انداز سے گزرتے ہوئے کارواں کو دیکھتا چلا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں غالب اپنے شعر میں خود کو احساسی اور جذباتی طور پر عام لوگوں کی سطح سے اونچا متصور کرتا ہے۔ خود پرستی کا جذبہ وہی ہے جو غالب کی عام زندگی میں موجود تھا لیکن ارتفاع پا کر گیا ہے

کیا ہو گیا ہے۔ یہ چند شعر دیکھئے :-

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسدؔ
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہتِ گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سُبک سر ہو کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

بیٹھا ہے جو کہ سایۂ دیوارِ یار میں
فرمانروائے کشورِ ہندوستان ہے

ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد
پر طبیعت اِدھر نہیں آتی

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اِک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشہ مرے آگے

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لئے

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

غالبؔ کی شخصیت کے بارے میں تیسری اہم اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اُسے ایک لطیف حسِ مزاح حاصل ہے جو عام زندگی کے علاوہ اس کے فن میں بھی نمودار ہوئی ہے۔ یہ نہیں کہ غالبؔ ہنسوڑ ہے اور بات بات سے لطیفے پیدا کرتا ہے۔ اس کے برعکس غالبؔ کی زندگی آلام ومصائب کی ایک کرب انگیز داستان ہے اور غالبؔ ایسے حالات وواقعات سے گزرا ہے کہ ہنسی تو درکنار ایک خفیف سے تبسم کا باقی رہ جانا بھی بعید از قیاس ہے۔ اس کے باوجود اگر غالب کے ہاں ایک لطیف سا تبسم ابھرا ہے تو اس کی تہ میں شخصیت کی توانائی، مزاج کی گرمی اور ذہن کی غیر معمولی صحت کا ہاتھ ہے۔ دراصل غالبؔ عام لوگوں سے زیادہ "زندہ" ہے۔ اسے زندگی سے غیر معمولی محبت اور لگاؤ ہے۔ اس لئے جب اس کی تمنائیں اور امیدیں بر نہیں آتیں تو اسے "شکستِ قیمتِ دل" کا بھی احساس ہوتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں غالبؔ ایک بھرپور اور زندہ و توانا شخصیت کا ثبوت دیتا ہے۔ وہ اس طرح کہ شکست سے آشنا ہونے کے بعد وہ حسرت و یاس کی ایک تصویر بن کر نہیں رہ جاتا بلکہ اپنے غم و آلام اپنی شکست و ریخت کے عمل پر مسکرانے لگتا ہے جیسے کہہ رہا ہو کہ مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب

کیا، اور اب اگر اس کا نتیجہ شکست ہے تو خیر کیا حرج ہے؟ آخر شکست بھی تو زندگی ہی کی دین ہے۔ چنانچہ غالب کے ہاں مشکلوں کے آسان ہو جانے کا جو واقعہ بار بار ظہور پذیر ہوتا ہے اس سے غالب کے کردار کی عظمت نکھر کر واضح ہو جاتی ہے اور ایک ایسا تبسم پیدا ہوتا ہے جس میں یاس کی آمیزش صاف نظر آتی ہے۔ یاس اور مزاح کا یہ امتزاج غالب کے کلام کا طرۂ امتیاز ہے لیکن یہاں بھی ایسا ہرگز نہیں ہوا کہ غالب اپنی عام زندگی میں تو ایک انتہائی سنجیدہ انسان کی طرح زندہ رہا لیکن اپنے کلام میں اس نے ایک مختلف اندازِ نظر کا ثبوت بہم پہنچایا۔ عام زندگی میں بھی غالب نے کبھی سنجیدگی کو اپنی ذات پر پوری طرح مسلط نہیں ہونے دیا۔ غالب کے لطائف اس کے ثبوت میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ پھر غالب کے خطوط پڑھیں تو اس کی ظرافت کے بارے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہ جاتی۔ حتیٰ کہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب تو زندگی کے شدید صدمات پر بھی مسکرا سکتا ہے لیکن کردار کی یہ عظمت و توانائی اپنے نہایت لطیف اور نازک پہلوؤں کے ساتھ اس کے کلام ہی میں ابھری ہے اور غالب نے لطیف مزاح کے نہایت قابلِ قدر نمونے پیش کر دیئے ہیں:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق   آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا؟

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگدل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو، مدرسہ ہو، کوئی خانقاہ ہو

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رُسوائی

بجا کہتے ہو سچ کہتے ، ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد پر طبیعت اِدھر نہیں آتی

عشق نے غالب نکمّا کر دیا ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی

لکھ دیا منجملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

نکلنا خُلد سے آدم کا سُنتے آئے تھے لیکن

بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد

یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

غالب گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں

حج کا ثواب نذر کروں گا حضُور کی

چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسدؔ آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں

میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی

سُن کر ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

غالب کے کلام میں مزاح کی یہ کیفیت در اصل پر تو ہے اس وسعتِ قلب و نظر کا جو

اس کی عام زندگی میں بھی موجود تھی ۔ (اگرچہ پوری طرح اُبھر نہ سکی تھی) یوں بھی عام زندگی میں انسانی شخصیت سماجی تقاضوں ، اخلاقی قدروں اور معاشی حالات سے اثرات قبول کرکے اپنے بہت سے فطری خصائص سے بظاہر دست کش ہو جاتی ہے لیکن چونکہ فنی تخلیق میں اس قسم کے خارجی اثرات رُوح اور شخصیت کے بھرپور اظہار کے راستے میں رکاوٹ نہیں بن سکتے اس لئے یہاں بالعموم اصل شخصیت پوری طرح اُبھر آتی ہے ۔ غالبؔ کی شخصیت دراصل اس کے کلام میں ہی اُبھری ہے جب اس نے اپنے جذباتی تقاضوں اور اپنی جملہ ناکامیوں اور نامرادیوں کا ایک ہلکے سے تبسّم کے ساتھ خیر مقدم کیا ہے ۔ غالبؔ کی شخصیت کا یہ پہلو بھی تضاد اور تصنّع سے محفوظ ہے اور اس ضمن میں بھی غالبؔ کے کلام اور اس کی زندگی کے مابین کوئی خلیج حائل نہیں ۔

نظم میں سمبلزم کی تحریک

ہر شخص کی زندگی کے دو رُخ ہیں۔ ایک جس کے تحت وہ اپنی ذات کو سماجی ضوابط اور خارجی حقائق سے ہم آہنگ کر لیتا ہے اور دوسرا جس کے تحت وہ خارجی عوامل اور حقائق سے فرار حاصل کر کے اپنی ذات میں سمٹ جانے کی خواہش کرتا ہے۔ زندگی ان دونوں صورتوں کے متوازن امتزاج کا نام ہے اور اس میں ہر شخص اپنی سماجی حیثیت کے ساتھ ساتھ اپنی شخصی حیثیت کو بھی برقرار رکھتا ہے لیکن بعض اوقات کچھ انتہائی صورتیں بھی وجود میں آ جاتی ہیں اور یہ توازن برقرار نہیں رہتا مثلاً جب فرد کی حیثیت سوسائٹی کی مشین میں محض ایک پُرزہ کی سی ہو کر رہ جاتی ہے (جیسے کمیونزم میں)، یا فرد محض اپنی ذات میں گُم سُم ہو کر رہ جاتا ہے (جیسے پاگل خانہ میں)، یہ دونوں صورتیں زندگی کی بقاء اور نشو و نما کے لئے مہلک ہیں۔

ادب بالخصوص شاعری میں زندگی کے یہ دونوں رُخ منعکس ہوتے ہیں اور ایک

دوسرے کو کروٹ دیتے چلے جاتے ہیں۔ تنقید کی اصطلاح میں زندگی کے حقائق سے متصادم ہونے کی روش کو کلاسیکی تحریک اور اپنی ذات میں سمٹ جانے کے رجحان کو رومانی تحریک کا نام دیا گیا ہے۔ رومانی تحریک ایک فطری تخلیقی ابال سے عبارت ہے۔ اس کے زیرِ اثر فنکار زندگی کے میکانکی عمل کو بہ نظرِ تحقیر دیکھتا ہے اور ایک تند جذبے اور دروں بینی کے ایک شدید رجحان کے تحت ماحول کی طرف سے آنکھیں میچ کر اور اجتہاد کے عمل میں مبتلا ہو کر ادب کی تخلیق کرتا چلا جاتا ہے۔ دوسری طرف کلاسیکی تحریک کا فن کار تجربے پر روایت کی فوقیت کا قائل ہے اور خارجی زندگی کی تنظیم، قواعد و ضوابط کے احترام اور قدروں کے تحفظ کو فرد کی ذات کی بہ نسبت زیادہ اہمیت دیتا ہے۔

رومانی اور کلاسیکی تحریک کے فرق کو بڑے خوبصورت انداز میں یوں بیان کیا گیا ہے کہ رومانی تحریک اس فوج کی طرح ہے جو کسی تند جذباتی کیفیت میں مبتلا ہو کر دشمن کے ملک کو روندتی چلی جاتی ہے اور پھر اس ملک کو فتح کر کے مطمئن ہو جاتی ہے اور کلاسیکی تحریک منتظمین کے اس گروہ کے مانند ہے جو مفتوحہ علاقے میں امن و امان قائم کرتا ہے، ملبے کو ہٹاتا ہے اور تخریب، انتشار اور بدنظمی کو دُور کر کے فتح کے ثمر سے فاتح کو بہرہ ور ہونے کے مواقع فراہم کرتا ہے تا آنکہ رومانی تحریک ایک تازہ تخلیقی ابال کے تحت دوبارہ حرکت میں آجاتی ہے جس کے بعد کلاسیکی تحریک کو ایک بار پھر صبر آزما مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ کلاسیکی اور رُومانی تحریکوں کا یہ طریقِ کار ہمیشہ سے موجود رہا ہے۔

موجودہ بحث کے لئے ان تحریکوں کی پوری داستان کو بیان کرنا طولِ کلام کی ایک صورت ہوگی۔ البتہ سمبلزم (SYMBOLISM) کی تحریک کو سمجھنے کے لئے انیسویں صدی میں ان کے مزاج اور طریقِ کار کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ انقلابِ فرانس سے پہلے رُوسو نے

انقلاب کے لئے زمین ہموار کر دی تھی لیکن جب انقلاب رُونما ہوا اور اس کے بعد نپولین کی حکومت قائم ہوئی۔ نیز جب یورپ میں طویل جنگ و جدال کا سلسلہ شروع ہوا تو زندگی کی ایک نہایت گھناؤنی صورت سامنے آگئی۔ اس زمانے کا فرد حقیقت سے متصادم ہوا اور اس نے شکست و ریخت کے عمل کو بہت قریب سے دیکھا اور نتیجتہً وہ حقائق سے متنفر ہو کر فرار اور عافیت کوشی کے رجحان میں مبتلا ہو گیا۔ اس رجحان کی ایک مثبت صورت رومانی تحریک کا آغاز تھا۔ بس یوں سمجھئے کہ ۱۸۲۰ء کے لگ بھگ اس تحریک کا آغاز ہوا۔ اس دور کی رُومانی تحریک کے علم برداروں میں گوئٹے، وکٹر ہیوگو، سٹینڈہل، سینٹ بیو اور انگلستان میں والٹر سکاٹ شیلے، کیٹس اور بائرن کے نام زیادہ اہم ہیں۔ اس تحریک کا طرۂ امتیاز ایک ایسا جذباتی اور احساسی تموّج تھا جو قوتِ متخیلہ میں ایک ہیجان کے باعث وجود میں آیا تھا اور جس کے نتیجے میں اس دور کی تخلیقات میں بھی شدت، توانائی، کاٹ اور جدت پیدا ہو گئی تھی لیکن ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ خارجی زندگی میں بڑی اہم تبدیلیاں رُونما ہونے لگی تھیں۔ یورپ سیاسی اور ذہنی طور پر ہی نہیں بلکہ سائنسی اور مادّی طور پر بھی ایک بالکل نئے دور میں داخل ہو رہا تھا۔ سائنس کی ترقی اور میکانکی زندگی کے عمل نے سوسائٹی میں نئے طبقات پیدا کر دیئے تھے۔ نیز ایک ایسے رجائی نقطۂ نظر کو تحریک دی تھی جو فتح، تسخیر اور خود اعتمادی کی تفسیر تھا۔ مالتھس اور اس کے بعد ڈاروِن اور سپنسر کے نظریات نے زندگی کے مادّی پہلوؤں کو اہمیت بخشی تھی اور اب یوں محسوس ہونے لگا تھا کہ سائنس نہ صرف زندگی اور کائنات کے تمام تر مسائل کو حل کر دے گی، بلکہ مذہب کا بھی ایک دلکش بدل قرار پائے گی۔ انگلستان میں یہ ملکہ وکٹوریہ کا عہد تھا۔ خوشحالی اور فارغ البالی اپنے عروج پر تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ فرد نے اس زمین کے سارے وسائل اور فطرت کی تمام تر قوتوں کو زیر پا کر لیا ہے اور اب کوئی دن کی بات

ہے کہ وہ تسخیرِ کائنات کی مہم میں بھی کامیابی حاصل کرلے گا۔ یہ دور رجائیت، خود اعتمادی اور اور خود پسندی کا دور تھا۔ اسے نفسیات کی اصطلاح میں نرگسیت کا دور بھی کہا جاسکتا ہے یعنی ایک ایسا دور جس میں انسان اپنی مساعی، اعمال اور افکار کو حرفِ آخر کا درجہ دے کر مطمئن اور مسرور ہو گیا تھا اور ہر لحظہ اپنی ذات کی ثنا میں مصروف تھا۔ ادب میں یہ دور کلاسیکی تحریک کا دور تھا۔ جذبے کے اُبال نے تنظیم، رکھ رکھاؤ اور روایت کے احترام کے لئے جگہ خالی کردی تھی اور تخیل محض کی بجائے حقیقت کی کھُردری صُورت ادب میں منعکس ہونے لگی تھی۔ ذولا، بالزک، تھیکرے اور جارج ایلیٹ اس تحریک کے علمبردار تھے۔ لیکن مادے اور سائنس کا یہ دَور جس نے کلاسیکی تحریک کو فروغ بخشا تھا، زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ سائنس، مذہب کی جگہ نہ لے سکی۔ فارغ البالی اور خوشحالی کا دور عارضی ثابت ہوا اور مادی نقطۂ نظر روح کے تقاضوں کو سیراب نہ کرسکا۔ فلاسفروں میں کانٹ اور شوپن ہاور نے سب سے پہلے مادے کے اس تسلط کے خلاف بغاوت کی اور وہ زمین ہموار کی جو نو رومانی تحریک کے فروغ میں ممد ثابت ہوئی۔

۱۸۵۰ء سے ۱۸۸۵ء تک کا زمانہ حقیقت پسندی (REALISM) کا دور تھا۔ اس دور میں روزمرہ کی زندگی کی عکاسی نے انکشافِ ذات کے عمل کی جگہ لے لی تھی۔ زندگی کے حقائق کا شعور ادب میں در آیا تھا۔ اور حقیقت پسند ادبا نے ادب کو سائنسی طریقِ کار سے ہم آہنگ کرنے کی مساعی کا آغاز کردیا تھا لیکن سائنس کے خلاف بہت جلد ایک ردِ عمل معرضِ وجود میں آگیا اور ادب میں ایک بار پھر رُومانی تحریک کا آغاز ہوگیا۔ یہ نئی رومانی تحریک، انیسویں صدی کے ربع آخر میں شروع ہوئی اور اس نے تخیل، خواہش اور خواب کو ضابطے، روایت اور اخلاق کے تسلط سے یکسر آزاد کردیا۔ دوسرے لفظوں میں اس تحریک کے زیرِ اثر الف لیلیٰ

کا جن طلسمی بوتل سے باہر نکل آیا اور چاروں طرف بے تحاشا دوڑنے لگا۔

انگلستان میں نورومانی تحریک کے علمبرداروں میں سوئن برن۔ بلیک مور۔ سیٹون سن والٹر پیٹر۔ آسکر وائلڈ، تھامسن وغیرہ کے نام اہم قرار پائے اور فرانس میں اس تحریک نے زیادہ شدت اختیار کر کے علامت پسندی (سمبلزم) کا روپ دھار لیا اور اپنی انتہائی صورت میں "حقیقت" سے منقطع ہو کر خواب کی دنیا میں بہہ نکلی۔

سمبلزم کی یہ تحریک ۱۸۸۵ء میں شروع ہوئی۔ فرانس میں اس کے علمبرداروں میں بودلیئر ملارمے، ورلین، ویلری، ریمبو وغیرہ کے نام زیادہ اہم ہیں۔ انگلستان میں روزیٹی۔ پیٹر۔ وائلڈ اور ییٹس نے اس تحریک کے اثرات قبول کئے۔ جرمنی میں ریز میریا رلکی اور اسٹیفن جارج اس سے متاثر ہوئے اور روس میں الیگزینڈر بلاک نے اسے اپنایا۔ سمبلزم کی یہ شاعری دراصل علامتوں کی شاعری تھی۔ یہ نہیں کہ اس تحریک نے پہلی بار شعر میں علامت کو رواج دیا بلکہ یہ حقیقت ہے کہ شاعری میں علامتیں ہمیشہ سے رائج رہی ہیں۔ مثلاً دانتے نے عیسائیت کی علامتوں۔ جنت اور جہنم کو اپنی شاعری میں وسیع پیمانے پر استعمال کیا تھا۔ سمبلزم کا طرۂ امتیاز یہ تھا کہ اس میں شاعر نے ان علامتوں کے بجائے (جو صدیوں کے استعمال سے ایک خاص تلازمۂ خیال کو جنبش میں لانے کا باعث بن چکی تھیں اور جن کے پس منظر سے قاری پوری طرح واقف ہو چکا تھا) ایسی علامتیں تخلیق کر کے رائج کرنے کی کوشش کی جن کا تعلق محض شاعر کی ذات سے تھا۔ علامت پسندی میں ابہام کا آغاز یہیں سے ہوا۔ شاعر نے مابعد الطبیعاتی تجربات کو ظاہری اشیاء کی زبان میں بیان کرنے کی کوشش کی اور یوں ایسی علامتیں تخلیق ہو گئیں جنہیں قاری آسانی سے گرفت میں نہیں لے سکتا تھا۔ یہی نہیں بلکہ اس شاعری میں ہر لفظ ایک علامت کی صورت اختیار کر گیا اور اپنے عام مفہوم سے دست کش ہو کر محض اس مفہوم کا علمبردار قرار پایا جو شاعر کے ذہن نے اُسے عطا کیا تھا۔

دراصل علامت پسند شاعر گوشت پوست کی دنیا کی بجائے "اندر" کی پُراسرار دنیا کا مفسّر تھا اور وہ اس دنیا کو خارجی حقائق کی زبان کی بجائے ایک اپنی زبان میں پیش کرنے کی کوشش میں تھا۔ فی الواقع جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، یہ حقیقت پسندی (REALISM) کے رجحان کے خلاف ایک نہایت شدید رَدِ عمل تھا۔ حقیقت پسندی نے سچائی کو اپنا مطمعِ نظر بنایا تھا اور اسی معیار کو ادب کی تخلیق کے سلسلے میں بھی استعمال کیا تھا۔ اس کے برعکس علامت پسندوں نے "حُسن" کو اپنا مطمعِ نظر بنایا اور ایک "آئیڈیل" حُسن کی تلاش میں اپنی ذات کی پہنائیوں میں اُترتے چلے گئے۔ علامت پسندوں کا یہ عقیدہ تھا کہ سچائی اور حقیقت کی اس دنیا کے پس پشت ایک ایسی حسین و جمیل دنیا بھی ہے جس کا ادراک شاعر کو روحانی کیف اور جمالیاتی حظ مہیا کر سکتا ہے وہ اسی دنیا کو اہمیت دینے کے قائل تھے۔ چنانچہ بنیادی طور پر علامت پسندی کی یہ تحریک سائنس کے مادی نقطۂ نظر اور حقیقت پسند شعرا کی سطح سے وابستگی کے خلاف ایک طرح کا صوفیانہ رَدِ عمل تھا۔ انیسویں صدی میں سائنس اپنی بے پناہ ترقّی کے باوجود مذہب کی جگہ لینے سے قاصر رہی تھی۔ دوسری طرح "مذہب" کا جادو ایک بڑی حد تک ٹوٹ چکا تھا اور اب اذہان میں ایک ایسا بھیانک "خلا" پیدا ہو چکا تھا جسے پُر کرنا فرد اور قوم کی رُوحانی بقا کے لئے از بس ضروری تھا۔ علامت پسندی کی تحریک نے اس کام کو سرانجام دیا اور فرد کو حقائق کی دنیا سے منقطع کر کے اسے اپنی ذات سے ایک روحانی رشتہ استوار کرنے کی تحریک دی۔ اس طرح ان شعراء نے حقیقت پسند شعراء کے خالص ارضی رجحان سے نفرت کا اظہار کیا اور شاعری کو ایک ایسی "مجرّد" حیثیت عطا کرنے کی کوشش کی جس میں بجز روحانی کیف اور جمالیاتی حظ اور کوئی کیفیت پنپ نہ سکتی تھی۔ اس مقصد کی تکمیل کے لئے ان شعراء نے "حُسن" کو تمام تر اہمیت تفویض کی اور صوفیوں اور عارفوں کی سی شدّت اور انہماک کے ساتھ اس سے وابستہ ہو گئے۔

علامت پسندی کی اس تحریک کی ایک امتیازی خصوصیت یہ بھی تھی کہ اس کے علمبرداروں نے شاعری کے غنائی پہلوؤں کو بڑی اہمیت تفویض کی۔ بالخصوص فرانس میں اس پہلو کو بڑا فروغ حاصل ہوا جب کہ انگلستان میں جہاں شاعری کے ساتھ موسیقی کا تعلق پہلے سے مضبوط تھا یہ پہلو نسبتاً پس منظر میں رہا۔ بہرحال علامت پسندی کی تحریک لفظوں سے وہ کام لینا چاہتی تھی جو مثلاً مشہور موسیقار ویگنر نے موسیقی کی سُروں سے لیا تھا۔ سُر کی کوئی خارجی زبان نہیں ہوتی بلکہ یہ بذاتِ خود احساس کی صورت میں اُبھر آتا ہے۔ اس کے برعکس ہر لفظ کسی مفہوم سے وابستہ ہے اور اس لئے جب اسے کسی خاص احساس کی ترسیل کے لئے استعمال کرنا مقصود ہو تو لامحالہ ابلاغ براہِ راست نہیں ہوتا بلکہ تصورات اور روابط کے واسطے سے ہوتا ہے۔ علامت پسند شعرا کا خیال تھا کہ یہ طریق کار غیر فطری ہے۔ سُر کی طرح لفظ کو بھی براہِ راست احساس کے ابلاغ کا فریضہ ادا کرنا چاہیئے۔ چنانچہ علامت پسند شعرا نے نہ صرف لفظ کو اس کے اصل مفہوم سے منقطع کرکے علامت کا رُوپ دے دیا بلکہ زبان کو موسیقی سے قریب تر بھی کر دیا لیکن لفظ سُر نہیں ہے اور اسی لئے رُوح کے نغمے کو گرفت میں لینے کے لئے اگر یہ اپنی زبان کے بجائے موسیقی کی زبان کو اختیار کرے تو کم از کم اس خاص میدان میں موسیقی کا حریف ثابت نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ علامت پسندوں کی یہ سعی مشکور نہ ہو سکی۔ یوں بھی فن زندگی سے خون حاصل کرتا ہے اور اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ محض زندگی کے خارجی عوامل اور مظاہر تک محدود رہنے سے فن میں سطحیت پیدا ہوتی ہے اور اس کے اونچا اٹھنے کے امکانات زیادہ نہیں رہتے۔ تاہم اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ جب فن زندگی سے اپنا رشتہ منقطع کر لیتا ہے تو اس کے سوتے خشک ہو جاتے ہیں۔ اور یہ زود یا بدیر زوال اور انحطاط کی نذر ہو جاتا ہے۔

علامت پسند شاعروں نے جب شاعری کو اپنی ذات کی نسبت سے زندگی کا عکس پیش کرنے کے بجائے محض اپنی ذات کی غیر ارضی اور مبہم کیفیات کی عکاسی کا وسیلہ بنایا تو گویا حیات سے اس کا رشتہ منقطع ہو گیا اور خارجی زندگی سے اس کا تعلق باقی نہ رہا۔ چنانچہ علامت پسندی کی یہ تحریک شاعری میں ابہام، مشکل پسندی، زندگی سے گریز اور فرار کی علامت بن گئی اور اگرچہ پہلے بھی اسے فروغ "خواص" کی محفلوں میں ہی حاصل ہوا تھا۔ تاہم اب اس کا دائرہ اور بھی محدود ہو گیا۔ کالج کے طلباء اور ناپختہ ادبا کے ہاتھوں میں جا کر یہ تحریک اپنی تمام تر برائیوں کے ساتھ اُبھر آئی اور یوں دیکھتے دیکھتے فنا ہو گئی۔ یہ تحریک جسے کانٹ شوپن ہاور اور نطشے کے نظریات سے فروغ ملا تھا اور جس کی سمت (DIRECTION) عظیم شاعری کی تخلیق کے لئے نہایت موزوں تھی، محض انتہا پسندی کے زیر اثر ایک ایسی فضا میں گم ہو گئی جہاں احساسات مبہم، تصورات اُلجھے ہوئے اور ابلاغ ناقص تھا اور اسی لئے بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہوتے یہ تحریک بُجھ کے رہ گئی۔ بہ حیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ موسیقی کو آخری منزل قرار دینے اور عام زندگی سے رشتہ منقطع کر لینے کے عمل نے علامت پسندی کی اس تحریک کو نقصان پہنچایا۔

اُردو نظم میں علامت پسندی کی یہ تحریک میرآجی سے شروع ہوئی اور جس طرح فرانس میں یہ رُجحان حقیقت پسندی اور سائنس کے مادی نقطۂ نظر سے انحراف کے طور پر نمودار ہوا تھا۔ بالکل اسی طرح اُردو کی سیاسی، ملی اور قومی شاعری سے انحراف کے طور پر میرآجی کی علامت پسند شاعری کا آغاز ہوا۔ میرآجی سے قبل تقریباً تین چوتھائی صدی کی شاعری حرکت، عمل اور اجتماعی تحریکات کی شاعری تھی اور اگرچہ ہندوستانی مزاج کی داخلیت پسندی نے ذات کی خوشبو کو بھی ایک حد تک برقرار رکھا۔ تاہم بہ حیثیت مجموعی ۱۸۵۷ء کے بعد کی اُردو شاعری

(یہاں مراد نظم سے ہے) پر انبوہ کے اثرات مرتسم رہے اور اس شاعری نے اجتماعی تحریکات سے خود کو وابستہ رکھا۔ اس سلسلے کا آغاز مولانا حالی سے ہوا۔ حالی نے اہلِ وطن کی زبوں حالی کو بُری طرح محسوس کیا اور انہیں عہدِ رفتہ کی روشنی میں دوبارہ عزت، ثروت، قوت اور ترقی کی راہ پر گامزن دیکھنے کی آرزو کی۔ چنانچہ شاعر نے اپنی ذات کے اظہار کے بجائے اجتماعی ترقی اور عمل پر زیادہ توجہ صرف کی۔ دوسری طرف اکبر الہ آبادی نے اہلِ وطن کے تنزل اور زبوں حالی کو نشانۂ طنز بنایا۔ حالی تعمیر کے خواہاں تھے اور اس سلسلے میں مثبت اقدامات کے حق میں تھے۔ اکبر بھی تعمیر کے خواہاں تھے لیکن تعمیر کے لئے وہ پہلے غلط رجحانات کی عمارت کو منہدم کرنا چاہتے تھے۔ بہر حال ذرائع کچھ بھی کیوں نہ ہوں اس بات سے انکار مشکل ہے کہ حالی اور اکبر دونوں کی شاعری ایک اجتماعی تحریک کا حصہ تھی اور اس کا تعلق انکشافِ ذات کے بجائے عوامی میلانات اور سماجی مقتضیات کے ساتھ قائم تھا۔ پھر اس دور میں حب الوطنی کے تحت نظمیں لکھنے کا آغاز ہوا۔ یہ گویا سیاسی غلبے کے خلاف ایک طرح کا مثبت ردِ عمل تھا اور اپنی قوم، وطن اور نسل کو اجنبی اثرات سے محفوظ رکھنے اور اجنبی تسلط سے نجات دلانے کی ایک کاوش تھی۔ آزاد، چکبست، محروم، اقبال اور دوسرے شعرا اس تحریک کے علمبردار تھے۔

دراصل یہ سارا دور حرکت اور عمل کا دور تھا۔ ۱۸۵۷ء کے غدر کے بعد بڑی انقلابی تبدیلیاں رُونما ہوئی تھیں۔ ریل، تار، پریس اور دوسرے اقدامات نے انبوہ کو بیدار کر دیا تھا۔ دیہات کا صدیوں پرانا منجمد نظام تیزی سے ٹوٹنے لگا تھا اور اس کی جگہ شہری زندگی کی متحرک فضا نے لے لی تھی۔ ہر طرف گہما گہمی، حرکت، عمل اور جوابِ عمل کا دور دورہ تھا۔ پھر انہی ایام میں ایک زبردست سیاسی تحریک وجود میں آگئی۔ کانگریس اور مسلم لیگ کی قیادت میں اہلِ وطن

ایک طویل دفاعی جنگ میں مصروف ہوگئے۔ سارا ملک نعروں اور تقریروں سے گونج اٹھا۔ ہر طرف لیڈر پیدا ہوگئے۔ ہر قسم کے پلیٹ فارم سے انبوہ کو مخاطب کرنے کا رجحان عام ہوگیا۔ ایسی صورتِ حال میں ادب بالخصوص شاعری پر ایک نمایاں اثر مرتسم ہونا ناگزیر تھا۔ چنانچہ اُردو شاعری میں شبلی، ظفر علی خان، جوش اور اقبال پیدا ہوئے جو سیاسی اور قومی تحریکات سے بے حد متاثر ہوئے تھے۔ ان شعرا کے کلام میں جوش، ولولہ، عمل اور خطابت کا انداز بے حد نمایاں تھا کہ دراصل یہ انداز براہِ راست ملک کے سیاسی خلفشار، سماجی اُبال اور ذہنی انقلاب سے متعلق تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان شعرا میں سے اقبال کے ہاں انکشافِ ذات کا عمل بھی اُبھر کر نمایاں ہوا اور انہوں نے کردار کی تشکیل میں رُوحانیت کے عنصر کو بھی لازمی قرار دیا۔ تاہم اس سے انکار شاید مشکل ہوگا کہ اقبال کے ہاں بھی غالب ترین رجحان قوم کو قعرِ مذلت سے باہر نکالنے اور نوجوان کو مردِ مومن بن جانے کی ترغیب دلانے کا رجحان تھا اور اسی لیے اقبال کے ہاں بھی اپنی ذات کی پہنائیوں میں گم ہونے اور شخصی ردِ عمل کی روشنی میں حقیقت کے ادراک کا وہ طریق دب کر رہ گیا ہے جو اقبال کے بعد اُردو شاعری میں نمودار ہوا۔ بایں ہمہ اس بات سے انکار مشکل ہے کہ نظم کے داخلی پہلوؤں کو سامنے لانے کی ابتدا اقبال سے ہوئی۔

میرے نزدیک اس سلسلہ میں میراجی کی حیثیت ایک سنگِ میل کی سی ہے کیوں کہ اس نے پہلی بار اُردو نظم کو داخلی کیفیات کے اظہار کے لیے مختص کر لیا اور اپنی ذات کی پہنائیوں میں یکسر ڈوب گیا۔ چنانچہ نہ صرف نظم میں فرد کی اپنی ذات پوری شدت اور توانائی کے ساتھ منعکس ہونے لگی بلکہ اُس کا نسلی ورثہ بھی اُبھر آیا۔ اس نسلی ورثہ کے اظہار کے لیے نیز ذات کی تہ در تہ کیفیات کی عکاسی کی خاطر میراجی نے "علامتوں" کی شاعری کی اور اُردو نظم میں 'علامت پسندی' کی ایک نئی روایت کو قائم کیا۔ بے شک علامتیں میراجی سے قبل بھی اردو نظم میں موجود تھیں مثلاً

اقبال کے ہاں شاہیں، عقاب، گل لالہ، کارواں اور خیمہ کے الفاظ علامتی رنگ میں ابھرے تھے اور اقبال نے ان مفاہیم کو بڑی نفاست سے اُجاگر کیا لیکن میراجی نے پہلی بار ایسی علامتیں پیش کیں جن کا ملکی کلچر سے گہرا تعلق تھا۔ اس کے علاوہ انہوں نے علامتوں کو بہت سی ذہنی، قلبی اور جنسی الجھنوں کی نقاب کشائی کے لیے بھی استعمال کیا، چنانچہ جس طرح فرانس کے علامت پسند شعرا کے کلام میں بکھری ہوئی علامتوں کو سمجھے بغیر ان شعرا کے کلام میں بکھری ہوئی علامتوں کو سمجھنا مشکل ہے۔ بالکل اسی طرح جب تک قاری ان بہت سی علامتوں کے پس منظر سے آگاہ نہ ہو جائے جو میراجی کے کلام میں ابھری ہیں، اس کے لئے میراجی کے ذہنی رجحانات اور اس کی شاعری کو سمجھنا مشکل ہوگا۔ بہرحال یہ طے ہے کہ میراجی اردو نظم کا ایک اہم علامت پسند شاعر ہے اور اس نے جدید اردو شاعری پر بڑے گہرے اثرات مرتسم کئے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تقسیم ملک تک میراجی کے ان اثرات کے ساتھ ساتھ اقبال کے اثرات بھی اردو نظم پر مرتسم نظر آتے ہیں لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ تقسیم ملک کے بعد سے اب تک جیسے جیسے وقت گزر رہا ہے میراجی کی علامت پسندی کا رجحان اور "اندر" کی دنیا کی سیاحت کا میلان غالب حیثیت اختیار کرتا جا رہا ہے۔

البتہ پچھلے چند ایک برس میں اس نے تین صورتیں اختیار کی ہیں۔ ان میں سے ایک صورت تو خواب کی سی طلسمی فضا میں بہہ نکلنے کی روش ہے۔ یہ روش اس لوٹ کھسوٹ، انتشار، بے ترتیبی اور موت کی ارزانی کے خلاف ایک ردِ عمل ہے جو ۱۹۴۷ء کے فسادات اور ان فسادات کے اثرات کے طور پر عام ہوئی اور جس سے شاعر ذہنی طور پر خود کو ہم آہنگ نہ کر سکا۔ چنانچہ اس سے فرار حاصل کرکے الف لیلیٰ کی سی طلسمی فضا میں خود کو خوش رکھنے کی سعی کرنے لگا اور اس کی نظم میں ڈائنیں، چڑیلیں، پرانے مندر، پُراسرار جنگل، شہزادیاں

اپسرائیں، جبشنیں، پرانے قلعے، مسلے ہوئے ہار، شبنمی ٹھنڈک اور دستکیں اُبھرتی چلی آئیں۔ یہ وہ تمام علامتیں تھیں جن کے ذریعے شاعر نے اپنی رُوح کے کرب کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ ان نظموں کا اُفق بے حد محدود تھا اور داخلی کیفیت اور اس کی بے شمار الجھنوں اور گہرائیوں کو ان میں جگہ نہ مل سکی تھی۔ چنانچہ اپنی پہلی چکا چوند کے بعد یہ شاعری تکرار اور تقلید کی نذر ہو کر اپنی جاذبیت گنوا بیٹھی اور اب تقریباً ختم ہو چکی ہے پھر بھی اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہ صورت میرآجی کے علامت پسندی کے رجحان ہی سے متاثر تھی

دوسری صورت ایک ایسی علامتی شاعری کا آغاز ہے جو ان دنوں کالجوں کے طلباء میں بہت مقبول ہے۔ ہر چند یہ شاعری بھی میرآجی کی علامت پسندی کے رجحان سے متاثر ہے اور علامتوں کے ذریعے داخلی کیفیات کے اظہار کی کوشش میں مصروف ہے تاہم اس کے علمبرداروں نے ارادی طور پر اسے علامت پسندی کے اس دور سے وابستہ کرنے کی کوشش کی ہے جس میں بودلیر، ملارمے اور ویری وغیرہ نے نظمیں لکھی تھیں اور ایک نئی روش کی داغ بیل ڈالی تھی لیکن علامت پسندی کی اس تحریک میں گہرائی کے ساتھ ساتھ توانائی بھی تھی اور اس کے علمبرداروں نے فنی ضوابط کا بطورِ خاص خیال رکھا تھا اور اگرچہ ان کا کلام ابہام کی نذر ہو گیا تھا تاہم زبان پر مضبوط گرفت کے بعد اس کلام میں جا بجا ایسے "لشکارے" نظر آتے تھے جو عظیم شاعری کا ورثہ کہلائے جا سکتے ہیں۔ دوسری طرف اُردو میں آج کل جس قسم کی علامتی شاعری کا آغاز ہوا ہے اس میں زبان و بیان کا کچا پن سب سے پہلے قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے پھر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ شاعری محض نفسیات کے آزاد تلازمہ خیال کی ایک صورت ہے اس کے علاوہ ان نظموں میں روح کی کسک موجود نہیں اور نہ ان میں اس فضا سے کوئی تعلق

ہی قائم کیا گیا ہے جو فرانس کی علامتی شاعری میں ایک صوفیانہ استغراق اور انہماک کی صورت میں ابھری تھی۔ حالانکہ ہمارے کلچر میں صوفیانہ شاعری کی عظیم روایت کی موجودگی میں یہ اقدام کچھ ایسا مشکل نہیں تھا۔

تیسری صورت ان خوبصورت نظموں کا ایک سلسلہ ہے جو اُردو زبان میں بڑے التزام کے ساتھ لکھی جا رہی ہیں اور جن میں محض ذات کا انکشاف ہی نہیں بلکہ خارج کی دنیا سے شاعر کا تعلق بھی قائم نظر آتا ہے اور اگرچہ جہاں تک "سمت" کا تعلق ہے یہ نظمیں علامت پسندی کے رجحان سے متاثر ہیں تاہم ان نظموں نے خارج کی دنیا سے اپنا تعلق منقطع نہیں کیا اس لئے انہیں خالص علامت پسندی کی تحریک سے وابستہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ نظمیں تو "تخلیقِ فن" کی اس بڑی تحریک سے وابستہ ہیں جو زمانوں کے آغاز سے اب تک جاری ہے اور جو زمان و مکان سے متاثر ہوتے ہوئے بھی ابدی کیفیت کی حامل ہے۔

ضیاؔ جالندھری کی نظمیں

"سرِ شام" سے "نارسا" تک ضیاؔ جالندھری کا سفر اس دریا سے مماثل ہے جو راستہ بدل بدل کر اور کروٹیں لے لے کر سمندر کی طرف بڑھتا ہے مگر ایلیٹ کہتا ہے کہ دریا ہمارے اندر ہے اور سمندر ہمارے چاروں طرف ہے اور دریا انسان کا وقت ہے اور سمندر دھرتی کا وقت ہے۔ دیکھنا یہ ہوگا کہ ضیاؔ جالندھری نے کن کٹھن راہوں سے ہو کر سمندر تک رسائی حاصل کی۔ نیز کیا وہ خود کو "انسانی وقت" کے آشوب سے نجات بھی دلا سکا؟

ضیاؔ جالندھری کے اس سفر کی ابتدا جذبات کے اس کہرام میں ہوتی ہے جسے بہار کا نام ملا ہے۔ انسانی دیو مالا میں بہار کا یہ لمحہ رات اور صبح کا وہ مقامِ اتصال ہے جس میں اوشا بحیثیت ایک عورت اور سُورج بحیثیت ایک مرد سامنے آتا ہے۔ اوشا اور سُورج کے اس وصال میں جذبے کی گھن گرج اور تعاقب، گریز اور ملن کی تمام ہیجان انگیز کیفیات موجود ہوتی ہیں۔ رات ایک سربہ مہر بیج کی طرح تھی۔ اسی رات کی کوکھ سے سورج کا برآمد

ہونا گویا وقت کا وجود میں آنا ہے۔ یہی وقت کے آشوب کی ابتدا ہے۔ دیو مالا کے ہیرو کی طرح ضیا نے بھی آگے چل کر خود کو وقت کے چنگل میں گرفتار پایا اور یوں اس کے ہاں کائناتی وقت کی ابدیت کے مقابلے میں انسانی وقت کی ناپائیداری اور فنا کا احساس بیدار ہوا۔ پھر دیو مالا کے ہیرو کی طرح وہ بھی اُس امرو بیا، مقدس آگ یا چشمۂ حیواں کی تلاش میں کھو گیا جو اسے انسانی وقت کے بندھنوں سے آزاد کر کے جاوداں کر سکتا تھا۔ مگر ہر چشمۂ حیواں تک پہنچنے کے لئے شکم ماہی، چاہ بابل یا لق و دق صحراؤں سے گزرنا ضروری ہے ضیا کے ہاں یہ صحرا ایک برف زار کی صورت میں ابھرا ہے اور اس کے کرب میں مبتلا ہو کر اسے وہ عرفان حاصل ہوا ہے جو چشمۂ حیواں سے پیاس بجھانے کے مترادف ہے۔ مگر یہ ساری بات تو محض تصویر کا ایک ہلکا سا خاکہ ہے۔ جب تک اس خاکے میں رنگ نہ بھرے جائیں شاعر کی تگ و دَو اور یافت کو سمجھنا مشکل ہو گا۔

ٹی۔ ایس ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ (WASTE LAND) کی طرح "سرِ شام" کا آغاز بھی بہار کی آمد سے ہوتا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ ایلیٹ تو آمدِ بہار کے خوف میں مبتلا ہے جب کہ ضیا نے اس کا خیر مقدم کیا ہے۔ بہار اور جنسی ہیجان مماثل کیفیات ہیں اور جنس جتنی پُرکشش ہے اتنی ہی خوفناک بھی ہے۔ چنانچہ بعض طبیعتیں جنس سے خوف زدہ ہوتی ہیں اور بعض اس کے کالی رُوپ میں بھی بے پناہ کشش محسوس کرتی ہیں۔ اوّل الذکر منفی لیکن مؤخر الذکر ایک مثبت عمل ہے۔ ایلیٹ جب کہتا ہے:-

تو اس سے ایک گہرے اعصابی خوف کی نمائش ہوتی ہے۔ لیکن جب ضیا کہتا ہے کہ،

پھول پھول میں امنگ رنگ بن کے جی اٹھی
خوشبوؤں کی لہر لہر بادلوں کے سائے میں
راگ چھیڑتی اٹھی
راگنی کی آنچ شاخ شاخ میں رواں ہوئی
راگنی کی آنچ نرم کونپلوں کے روپ میں
ڈھل کے پھر عیاں ہوئی۔
بڑھتی بیل پھیلتے درخت سے لپٹ گئی
اور گرم بازوؤں کے حلقے تنگ ہو گئے
زندگی سمٹ گئی!

— ملاقات

تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ وہ محبت اور اس کے تابناک جنسی پہلوؤں سے ہرگز ہراساں نہیں: ہرچند وہ جانتا ہے کہ اس کاروبارِ عشق میں بڑھتی بیل بالآخر پھیلتے درخت کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے لیکن وہ ایک صحت مند شخص کی طرح اس قید و بند کو بھی فطرت کی دین سمجھ کر قبول کر لیتا ہے۔ گویا اس نے وقت کا سفر کسی گھاگ شخص کی طرح نہیں بلکہ ایک معصوم بچے کے انداز میں شروع کیا ہے۔ چنانچہ بعد ازاں جب اسے وقت کے آشوب

نے سے گزرنا پڑا ہے اور اس کے نتیجے میں ایک گہرا کرب اس کے سراپا پر مسلط ہوا ہے تو اس کے ہاں زیاں کا احساس بھی نسبتاً شدید ہو گیا ہے۔

سورج کے طلوع ہونے اور نصف النہار تک پہنچنے کی داستان ایک سیدھی لکیر کے تابع ہے۔ یہ وہ دور ہے جس میں جوانی کا گرم لہو رگ رگ میں دوڑتا ہے اور اس لہو میں ایک ایسی آنچ ہوتی ہے جو جذبات کو منجمد ہونے ہی نہیں دیتی۔ اسی دور میں دیومالا کا ہیرو ایک عجیب احساسِ بقا سے بھی آشنا ہوتا ہے اور بعض اوقات تو محبوبہ سے گریز اختیار کر کے اپنی منزل آپ بن جاتا ہے۔ مگر بس تک ہ نصف النہار سے آگے تو نشیب ہی نشیب ہے۔ اب ہیرو کو ایک جھٹکے کے ساتھ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی ذات کے اندر جو دریا آہستہ آہستہ رواں تھا، اب یکلخت تیز رفتار ہو گیا ہے۔ وقت کو گویا پر لگ گئے ہیں اور خود اس کی زندگی کا سلسلہ اب منقطع ہونے کو ہے۔ موت اور فنا کا یہ خوف اس کے احساسات میں ایک انقلاب برپا کر دیتا ہے۔ معاً وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے گرد تو تاریکی ہے یا پھر ریت کا لامتناہی سلسلہ جس میں وہ خود، بالکل یکہ و تنہا کھڑا ہے۔ ہیرو کی زندگی میں ایک نہایت کربناک لمحہ ہے جس میں زندگی اور موت ایک دوسری کے رُوبرو کھڑی ہیں۔ ہیرو کو اب کسی ایسی شے کی تلاش ہے جو اس کی عمرِ ناپائیدار کو حیاتِ ابدی میں تبدیل کر دے۔ چنانچہ وہ امرت سیا، موتی، مقدس آگ، اصولِ کیمیا یا آبِ حیواں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ رُوحانی سطح پر یہ تلاش عرفان کے اُس لمحے کی جُستجو ہے۔ جو انسانی وقت اور کائناتی وقت میں ایک ربطِ باہم پیدا کرتا ہے۔ یوں کہ دریا کا جزرومد سمندر کے جزرومد میں مدغم ہو جاتا ہے۔

عرفان کے اس لمحے کی بات تو آگے آئے گی۔ فی الحال یہ دیکھئے کہ ضیا جالندھری کو چشمۂ حیواں تک پہنچنے کے لئے جس ویرانے سے گزرنا پڑا ہے؟ اس کی نوعیت کیا ہے

ایلیٹ نے اس ویرانے کو ویسٹ لینڈ کا نام دیا ہے۔ یہ ایک ایسی جگہ ہے جہاں پانی کا نام ونشان تک موجود نہیں۔ بظاہر تو اس ویسٹ لینڈ سے ایلیٹ کی مراد بیسویں صدی کی وہ شہری زندگی ہے جو اقدار سے منقطع ہونے اور تصنع کی لپیٹ میں آجانے کے باعث میکانکی ہو گئی ہے لیکن نفسیاتی سطح پر وہ ایک ایسے دور کی نشان دہی کرتا ہے جو نئی قدروں کی "دریافت" سے پہلے لازمی طور پر نمودار ہوتا ہے۔ ایلیٹ کا یہ ویسٹ لینڈ چٹانوں سے اٹا ہوا ایک لق و دق صحرا ہے جس میں پانی موجود نہیں۔ پانی کی آواز تک ناپید ہے۔ حتیٰ کہ وہ سرابی کیفیت بھی عنقا ہے جو پانی کا تصور ہی مہیا کر دے۔ ایلیٹ کے ہاں پانی کی اس تلاش میں گہرے مطالب مضمر ہیں۔ دیومالائی زبان میں پانی نہ صرف زندگی کا منبع ہے بلکہ پانی سے موت (DEATH BY WATER) ہی سے حیات کی تجدید ہوتی ہے مگر جب پانی عنقا ہو تو تجدیدِ حیات کے کیا امکانات باقی رہ جائیں گے؟ بس اسی کیفیت نے اُس کے ویسٹ لینڈ کو ایک بے آب و گیاہ جہنم میں تبدیل کر دیا ہے۔

دوسری طرف منیا جالندھری کا ویسٹ لینڈ ایک "برف زار" ہے جس میں زندگی ناپید ہے۔ درختوں پر کبھی شگوفے کھلے تھے مگر جب خزاں آئی تو ان کی پتیاں خشک ہو کر زمین پر گر پڑیں اور اب برف کی ایک دبیز چادر نے ان پتیوں کو پوری طرح ڈھانپ لیا ہے اور ہر طرف مُردنی اور بے حسی کا پورا تسلط قائم ہو گیا ہے:

خزاں اگر سنگدل بھی تھی تو وہ اس قدر سنگ دل نہیں تھی
کبھی زمستاں کی شام جس کی نظر سے گزری ہو جانتا ہے
کبھی کسی کوہسار کی برف پوش وادی پہ کوئی تنہا اگر رہا ہو
تو وہ یقیناً یہ جانتا ہے

کہ موت کس طرح زندگی کے فسردہ پیکر سے کھیلتی ہے

زمستاں کی شام

سرکتے پتوں کے آخری گیت برف کی تہ میں دب چکے ہیں
ہوا کی موجوں پہ بہتے آئے نقے برف کے زرم زرم گالے۔
غبارِ برف اک دبیز پردے کی طرح پربت پہ چھا چکا تھا۔
کہ برف شاخوں پہ شمع کے آنسوؤں کی مانند جم چکی تھی۔

یہ بہار

زمستاں کی شب، دم بخود چاندنی اور میدانِ برف
نہ شہروں کی شوریدگی ہے نہ سنگیں چٹانوں سے ٹکراتا دریائے تیز
یہاں زندگی دفن ہے
ہر امید، ہر بے کلی دفن ہے
یہاں کچھ نہیں ہے، یہاں کچھ نہیں، کچھ نہیں، کچھ نہیں!

زمہریر

یہاں پہ میں ہی نہیں ہوں، مجھ سے یہاں کئی ہیں
یہ کھوکھلے چہرے جن کی نظریں فقط خلاؤں کو گھورتی ہیں
یہ لوگ ہنستے ہیں لیکن ان کی ہنسی میں رنگ طرب نہیں ہے

زمستاں کی شام

ضیاؔ جالندھری کا یہ برف زار جس کا طرۂ امتیاز اس کی ویرانی، بے حسی اور تصنع ہے دراصل آج کے میکانکی معاشرے کی ایک بھیانک تصویر ہے۔ ایک ایسا معاشرہ جو اپنی تمام رُوحانی

قدروں کو گنوا کر بے سمت اور بے منزل ہو کر رہ گیا ہے۔ اس معاشرے کی تصنع آمیز زندگی کو ضیا نے "ہنسی" یا "قہقہہ" سے معنون کیا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ہماری عام شعری روایت میں تو "ہنسی" زندگی کا سرچشمہ ہے لیکن ضیا کے ہاں اس میں موت، تصنع اور انجماد کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔ محبوبہ کی بے وفائی کا ذکر ہو یا معاشرے کے میکانکی اندازِ نظر کا، ضیا نے اکثر و بیشتر "ہنسی" کے ذریعے اسے اجاگر کیا ہے۔ دوسری طرف اس کی نظموں میں آنسو یا آنچ زندگی کی علامت ہے۔ آنچ، آگ یا روشنی سے تو وہ اس قدر متاثر ہے کہ اس نے اپنے لئے غیر شعوری طور پر ضیا تخلص پسند کیا۔ لیکن آنسو کو بھی اس نے کم اہمیت نہیں دی۔ ضیا کے "برف زار" کے لئے ان دونوں کی اشد ضرورت بھی تھی کہ ان کا کام برف کو پگھلا کر زندگی کو دوبارہ پھوٹ نکلنے کی دعوت دینا ہے۔

ضیا نے اپنی اکثر نظموں میں آنسو کو نمی کے علاوہ روشنی کی صفت بھی تفویض کی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اس کے لاشعور میں عرفان کا لمحہ، چشمۂ حیواں (آنسو) اور مقدس آگ (روشنی) کے امتزاج ہی سے متشکل ہوا ہے۔ یہ چند ٹکڑے قابلِ غور ہیں:

سنو سنو آنسوؤں کی آواز سارے عالم پہ چھا رہی ہے
مگر میں کب سے ترس رہا ہوں
کہ میری پتھرائی خشک آنکھوں سے بھی کچھ آنسو
ابھرتی لہروں کی طرح ابھریں
اور ان کی حدت میں ڈھل کے بہہ جائے میرے سینے کا دردِ سنگیں

آنسو

ہنسو اور اتنا ہنسو تم، برس پڑیں آنکھیں
پھر ان سُلگتے ہوئے آنسوؤں میں بہہ جائے
وہ درد اور وہ دُوری جو قہقہوں میں ہے

دُوری

آخر اک دن تیری پلکوں پہ ستارے چمکے
اوس گرتی رہی مرجھائے ہوئے پھولوں پر
ٹوٹتا تارہ لرزتا ہے مری پلکوں پر
اک گھنی تیرگی ہر سمت امڈ آئی ہے
تُو کہاں ہے تجھے معلوم نہیں ہے شاید
تُو نے جس آنچ سے آنچل کو ہوا دی تھی کبھی
اُس میں چُپ چاپ سُلگتا رہا وہ پیکرِ سنگ
پیکرِ سنگ اب اک شعلۂ جوّالا ہے

اُجالا

ضیاؔ کی نظموں سے ایسی متعدد مثالیں مہیا کی جاسکتی ہیں جو اس بات کو ثابت کریں گی کہ ضیاؔ کا ذیسٹ لینڈ کی برف ایک منجمد قاش ہے جسے اس نے آنسوؤں کی نمی اور حدت سے پگھلانے کی کوشش کی ہے۔ خالص شخصی زندگی میں یہ منجمد قاش محبوبہ کا وہ "قہقہہ" ہے جسے ضیاؔ نے زندگی اور محبت کی رمق سے ناآشنا پایا تھا۔ جہاں تک مجھے علم ہے ضیاؔ نے اپنی کسی نثری تحریر میں کسی ایسے واقعہ کی طرف اشارہ نہیں کیا جس کی مدد سے اس کی داستانِ محبت مرتب ہو سکے۔ تاہم اس کی نظموں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس کی زندگی میں کوئی ایسی عورت

داخل ہوئی تھی جس کی "شگفتگی" اور "زندہ دلی" بلکہ "ہنسی" شاعر کے لیے باعثِ کشش بنی لیکن جب اس نے نقاب کے اندر جھانکا تو وہاں محبت کی سلگتی ہوئی کیفیات کا فقدان تھا۔ یوں لگتا ہے جیسے اس ایک واقعہ نے شاعر کے تمام نظامِ فکر کو ایک خاص منہج عطا کر دی۔ پہلے محبوبہ کا قہقہہ ایک منجمد نقطے کی صورت میں ابھرا۔ پھر یہ نقطہ پھیل کر ایک ایسے برف زار میں تبدیل ہو گیا جس نے بہار اور خزاں دونوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ پھر برف کی یہ چادر سارے معاشرے پر محیط ہو گئی اور آخر آخر میں شاعر کو محسوس ہوا کہ اس منجمد نقطے نے وقت کو بھی برف کی ایک ایسی قاش میں تبدیل کر دیا ہے جس کے نیچے وہ خود اس بیج کی طرح دبکا پڑا ہے جس کی قوتِ نمو شل ہو گئی ہو۔ اگر میرا یہ قیافہ صحیح ہے تو اس بات کو طے سمجھنا چاہیئے کہ ضیاؔ کے ہاں برف زار کا تصور اکتسابی نہیں بلکہ اس کے نفسیاتی کرب کا برملا اظہار ہے اور یہ کرب اُس کی شخصی زندگی سے پوری طرح پیوست ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جب وہ اپنے برف زار میں زندگی کو بے بس حالت میں دکھاتا ہے تو اس سے تجربے کی آنچ صاف محسوس ہوتی ہے۔

"برف زار" — ضیاؔ جالندھری کا جہنم ہے۔ زمان و مکان کی تبدیلیوں کے باعث یہ "جہنم" (بعض امور میں)، ڈانٹے کے (INFERNO) اور ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ سے مختلف ہے لیکن اس اعتبار سے یہ ان دونوں سے مشابہ ہے کہ یہاں بھی زندگی موت کی زد میں آ چکی ہے اور ایک کرب ناک کیفیت چاہے یہ آگ ہو، ریت ہو یا برف، باقی تمام کیفیات پر حاوی ہو چکی ہے۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس جہنم سے رہائی کی کیا صورت ہے؟ ڈانٹے کا جہنم تو ایک مستقل کرب ہے جس سے نجات کی کوئی صورت ہی نہیں۔ یہ اس زمانے کے اندازِ فکر کی غمازی کرتا ہے جب رواقی فلسفے کے تحت تقدیر کا عمل دخل بہت قوی اور جرم و سزا

کا تصور ایک طے شدہ پلان کے تابع تھا۔ لیکن ایلیٹ تک آتے آتے انفرادیت کے اس رجحان نے خاصی تقویت حاصل کر لی جس کے تحت ہر فرد اپنے طور پر وقت کے آشوب سے نجات پانے کی کوشش کرتا ہے۔ ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ کا کرب "پیاس" کی صورت میں ابھرا ہے اور ایلیٹ نے اس کرب سے نجات پانے کے لئے پانی کی آرزو کی ہے۔ مگر ضیاؔ جالندھری کے برف زار کا کرب انجماد اور ٹھہراؤ سے عبارت ہے جسے ختم کرنے کے لئے اُس نے آگ اور پانی دونوں کی ضرورت محسوس کی ہے۔ دیکھئے :

وہ آسماں بوس چوٹیاں برف کی تہوں میں دبی ہوئی ہیں
یہیں کہیں اب بھی برف کی تہ میں کوئی ندی سی بہہ رہی ہے
وہ کوئی ندی ہے یا سرابِ خیال تسکین دے رہا ہے
مگر مجھے اس قدر یقین ہے کہ برف کی تہ میں زندگی ہے
شفق کی سُرخی وسیع میدانِ برف پر بھر رہی ہے
مگر یہ تاب و تواں نہیں ہے کہ اب بھڑک اُٹھے آگ بن کر
تپش سے جس کی پگھل کے بہہ جائے برف کا یہ وسیع میدان
مہکتے سبزے کی نیلی موجوں میں سرخوشی پھر سے لہلہائے

زمستاں کی شام

یہاں تک تو ایلیٹ اور ضیاؔ دونوں کے ہاں مسئلے کی نوعیت ایک سی ہے۔ یعنی ان کے سامنے ایک ویرانہ یا برف زار ہے جس نے فرد کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے اور جس سے نجات پانے کی صورت یہ ہے کہ کہیں سے پانی نمودار ہو جو ویرانے کی پیاس بجھا دے یا آگ اور پانی نمودار ہو کر برف کو پگھلا دیں۔ یہ نہیں کہ لمحے کا یہ آشوب کوئی بالکل نئی چیز ہے کیوں کہ یہ

انسانی زندگی میں بار بار سامنے آتا ہے اور تلمیحات کی زبان میں اس کا بار بار ذکر بھی ہوا ہے اس کی نوعیت بہر صورت ARCHETYPAL ہے اور اس سے نجات پانے کے لئے مقدس آگ یا چشمۂ حیواں کی تلاش بھی مزاجاً آر کی ٹائپیل ہی ہے۔ مگر علاج کے سلسلے میں Archetypal Pattern کے باوصف طبیعت اور زمانے کے مطابق "ردعمل" کی نوعیت ہمیشہ بدلتی رہی ہے۔ مثلاً ایلیٹ ایک مذہبی آدمی تھا۔ اُس نے "آشوب وقت" سے نجات پانے کے لئے عیسائیت کا سہارا لیا۔ چنانچہ خود ویسٹ لینڈ میں —— مصلوب دیوتا کا تصور حضرت عیسیٰ کی طرف ایک واضح اشارہ ہے۔ مگر ایلیٹ نے اپنے معاشرے کو اس درجہ بے سمت، منزل سے نا آشنا اور دیوانگی میں مبتلا دیکھا کہ اُسے محسوس ہوا جیسے "مصلوب دیوتا" مر چکا ہے اور ہم مر رہے ہیں۔ چنانچہ نظم کے آخر میں اپنشد کے اشارات اور شانتی شانتی کے الفاظ بھی فرد کو لمحے کے زندان سے نجات نہ دلا سکے اور ویسٹ لینڈ کی ویرانی بدستور قائم رہی۔

ایلیٹ کا ویسٹ لینڈ حال کا وہ لمحہ ہے جو ماضی اور مستقبل دونوں سے کٹ گیا ہے۔ ماضی سے اس کے انقطاع کا مطلب یہ ہے کہ وہ تمام روحانی قدریں جو زندگی کا عطر تھیں اب فعال نہیں رہیں۔ مستقبل سے اس کے کٹ جانے کا مفہوم یہ ہے کہ اب اس کے سامنے نجات کا کوئی تصور ہی باقی نہیں رہا۔ گویا ایلیٹ کے نزدیک یہ پُر آشوب لمحہ (ویسٹ لینڈ) ایک حقیقت ہے اور اس سے نجات پانا آج کا سب سے بڑا مسئلہ! ضمناً اس مسئلے کی اہمیت کا احساس دلانے میں ایلیٹ کا پوری طرح ہم نوا ہے لیکن اس کے بعد ان دونوں میں ایک بہت بڑی خلیج نظر آنے لگتی ہے۔ مثلاً ایلیٹ نے ویسٹ لینڈ کی ویرانی کو ختم کرتے ہوئے پانی کی آرزو کی لیکن ضمنیا کو عرفان کے ایک درخشندہ لمحے میں یہ محسوس ہوا کہ برف کا

ویسٹ لینڈ اپنا تریاق خود ہے یعنی برف زار کچھ نہیں سوائے اس پانی کے جو کبھی سیّال حالت میں تھا۔ اور اگر کہیں سے اس پر چند قطرے (آنسو) گر پڑیں یا اسے آنچ دکھا دی جائے تو یہ دوبارہ اسی سیّال پانی میں تبدیل ہو جائے گا۔ دوسرے لفظوں میں حال کا منجمد لمحہ ماضی اور مستقبل سے کوئی الگ چیز نہیں۔ چنانچہ ضیاؔ نے اپنی نظموں میں اس بات کی طرف بار بار اشارہ کیا ہے کہ برف کے نیچے زندگی دبی پڑی ہے بلکہ آخر آخر میں تو اسے یہ عرفان ہوا ہے کہ برف خود زندگی ہے:

زمیں زمہریر آج خورشید کی سرد مہری سے ہے
وہ خورشید وہ حدتِ آرزو
کبھی جس کا قُرب
کھلاتا ہے اس کے لب و رُخ پہ دہکے شراروں کے پھُول ۔

اسی حدتِ آرزو سے یہ برف
کبھی آبشاروں کا پیراہنِ مرمریں
کبھی ابرپاروں میں ساون کا گیت
کبھی ایک سیلابِ سیماب ہے
یہی برف ہے لہلہاتے درختوں کی شاخوں کا رس
اور اس کے بغیر
گُل و لالہ خاشاک و خس!

ضیاؔ کے مثبت اندازِ نظر کا یہ ایک اہم ثبوت ہے کہ اس نے "آشوبِ وقت"

یعنی برف زار کو زندگی کا سمبل بنا کر پیش کر دیا ہے۔ میری رائے میں ضیا کا یہ فکری اسلوب مشرق کے ایک شاعر ہی کو حاصل ہو سکتا ہے کیوں کہ اس کے لاشعور میں عرفانِ ذات کا وہ ہزاروں برس پرانا لمحہ محفوظ ہے جس کے مطابق جزو اور کُل کا فراق محض "سمجھ کا پھیر" ہے۔ مغرب کا انسان اپنی تنہائی کے حصار میں قید ہے اور اس کی ساری تگ و تاز کا منتہا فقط یہ ہے کہ وہ اس زندان سے باہر آکر خود کو نہ صرف چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے بلکہ وقت کے سلاسل یعنی ماضی اور مستقبل سے بھی ہم آہنگ کر دے تاکہ وہ 'دریا' جو ٹھہر گیا تھا پھر سے رواں ہو جائے۔ لیکن مشرقی فلسفے بالخصوص ویدانت اور تصوف کے مطابق دریا کبھی ٹھہرا ہی نہیں تھا۔ فقط جہالت کے ایک لمحے میں فرد (پُرش) کو محسوس ہوا کہ یہ رُک گیا ہے۔ گویا جزو کے لئے کسی "تگ ودو" کی ضرورت نہیں کیوں کہ وہ چاہے یا نہ چاہے، جانے یا نہ جانے، اس بات سے انکار ہو ہی نہیں سکتا کہ وہ پہلے بھی "کُل" تھا آج بھی "کُل" ہے اور آئندہ بھی ہمیشہ "کُل" ہی رہے گا۔ دوسرے لفظوں میں "آشوبِ وقت محض مایا ہے ایک فریبِ نظر!" — مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ضیا کے ہاں یہ عارفانہ میلان اکتسابی نہیں بلکہ وارداتی ہے۔ ویسٹ لینڈ کے آخری حصے میں جب ایلیٹ شانتی! شانتی! کے الفاظ کہتا ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ اس اظہار میں تجربے کا فقدان ہے لیکن جب ضیا کہتا ہے کہ

رُتیں آتی جاتی رہیں
مگر ساری بیتی رُتیں میرے سینے کے اندر مرے دل میں ہیں

— زمہریر

یا

کنہیا کے اشلوک ارجن کھلی آنکھوں سُنتا رہا

سبھی ایک ہیں

یہ دھرتی یہ آکاش اور جو بھی ان سب میں ہے
سب آشائیں، چنتائیں، دُکھ سکھ، گُن او گُن ۔ سبھی ہیں کنہیا کے رُوپ
مہا آتما کے، کنہیا کے رُوپ
سبھی ایک ہیں، کوئی تنہا نہیں ۔
مری ذات میں گُم زمان و مکاں
میں قطرہ نہیں، بحر ہوں
دھڑکتا ہے سینے میں میرے دو عالم کا دِل
میں تنہا نہیں، کوئی تنہا نہیں! ۔۔۔

یہ تنہائی کی آگہی ہے، غموں سے رہائی کی پہلی نوید ۔
ترے دل کی گہرائیوں میں نہاں ہیں کہیں وہ توانا جڑیں
جو اٹھتی گھٹاؤں، بدلتی رُتوں، آتی جاتی ہواؤں سے دُور
گلوں کی مہک، کونپلوں کی دمک، ڈالیوں کی لچک سے پرے
سیہ خاک سے زندگی کی نمی کے لئے محوِ پیکار ہیں
نگاہیں اٹھا، مسکرا، اپنے نزدیک آ اور بھول جا!

۔ موج ریگ

تو یوں لگتا ہے جیسے یہ شاعر اپنے ہی کرب کی آگ میں جل کر کندن ہو گیا ہے اور اس کا داخلی نظام لمحے کے آشوب کی ماہیت کو پوری طرح پا گیا ہے۔ میں نے ضیا کے سلسلے میں عرفانِ ذات

کے اس عمل کو اس لئے بھی واارداتی کہا کہ آغازِ کار ہی میں اس کے سامنے روائتی عارفانہ تصورات کا ایک ڈھیر موجود تھا اور وہ چاہتا تو محض ہاتھ بڑھا کر اس سے اپنی پسند کی چیز اٹھا سکتا تھا لیکن اگر وہ بیس برس تک کرب کے برف زار میں مقید رہا اور صرف آخر آخر میں اس پر جُز و اور کُل قطرہ اور بحر کا راز منکشف ہوا تو قیاس کہتا ہے کہ وہ ان واردات سے خود گزرا ہے اور اس نے اپنی ذات کے حصار سے نجات پانے کے لئے خود اپنی ذات کو وسیلہ بنایا ہے۔

ضیاؔ کی شاعری میں اس نئی کیفیت کی نمو کو اگر اس کی شخصی زندگی پر منطبق کر کے دیکھیں تو یوں لگتا ہے کہ اُس کی زندگی میں جو مسکراتی ہوئی عورت داخل ہوئی تھی اُس نے ضیاؔ کو برف کے ایک جہنم میں دھکیل دیا تھا جس سے وہ اب بیس برس کے بعد رہا ہوا ہے لیکن اس طور کہ اب برف کا جہنم فردوسِ بریں میں تبدیل ہو چکا ہے۔ چونکہ ضیاؔ کے ہاں برف زار محبوبہ کے لئے ایک سمبل تھا اس لئے اس کا مطلب بجز اس کے اور کیا ہے کہ اب وہ محبوبہ سے جذباتی اور روحانی طور پر ہم آہنگ ہو چکا ہے اور فراق اور دُوری کی وہ خلیج غائب ہو گئی ہے جو ایک عرصۂ دراز تک ان دو ہستیوں کے درمیان منہ کھولے کھڑی رہی تھی!

بلراج کومل — ایک نئی جہت

وقت کا تجزیہ کرنے کے لئے اسے تین واضح اُدوار میں تقسیم کیا گیا ہے :۔ ماضی، حال اور مستقبل ! ہر چند وقت تفریق اور تقسیم سے ماورئی ہے لیکن اسے گرفت میں لینے کے لئے تحلیل اور تجزیے کا وہ طریق ضروری ہے جو اسے اُدوار میں تقسیم کرتا ہے ۔ ان اُدوار میں سے ماضی یا مکان محض بیتے ہوئے وقت کی ایک صورت ہے ، یہ وقت کا نقشِ پا ہے ۔ دوسری طرف مستقبل محض ایک فرضی میدان ہے جس میں وقت ایک صبا رفتار گھوڑے کی طرح دوڑتا ہے ۔ حال وہ صبا رفتار گھوڑا ہے جو نہ صرف ہمہ وقت متحرک رہتا ہے بلکہ ایک خاص سمت میں بڑھتا اور ایک نظر پلٹ کر دیکھنے کی کوشش تک نہیں کرتا ۔ حقیقت یہ ہے کہ وقت کے تحرک اور تموج کو صرف اس ایک نقطے پر ہی دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے جو "حال" کا لمحہ ہے ۔ اگر ہم اس طرح سوچیں کہ وہ ایک مشعل ہے جو آگے ہی آگے کو بڑھتی اور اپنے دائرۂ نور کی مدد سے وجود یا مکان کو تخلیق کرتی ہے تو شاید یہ تشبیہ بات

کی کچھ وضاحت کر سکے۔ مستقبل ہر لحظہ اس دائرۂ نور میں آکر مکان کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور دوسرے ہی لمحے ماضی میں ڈھل کر بے جان ہو جاتا ہے چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ کائنات کی تخلیق کا عمل مسلسل اور جاری ہے اور وقت ہی اس کائنات کا ناقد ہے۔ نور اس کا وصفِ خاص ہے۔ شاید اسی لئے خدا نے نور کو نہ صرف اپنی سب سے بڑی خصوصیت قرار دیا، بلکہ یہ بھی کہلوایا کہ وقت کو بُرا نہ کہو کیونکہ "میں خود وقت ہوں"۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہم میں سے کتنے لوگ حال کے اس متحرک لمحے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں؛ دوسرے لفظوں میں، کتنے لوگ ہیں جو وقت کا روپ دھار کر حال کے اس لمحے کے ساتھ خود بھی متحرک رہتے ہیں؛ بہت کم! بات یہ ہے کہ ایک عام انسان یا تو اپنے ماضی میں رہتا ہے یا مستقبل میں! اور یہ اس لئے کہ وہ حال کی چندھیا دینے والی روشنی کو برداشت نہیں کر سکتا۔ بعض لوگ محض ماضی یا مستقبل کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ انہیں اگر ہم متحجرات (FOSSILS) کا نام دیں تو بہتر ہے۔ شاعری میں بالخصوص یہ بات عام ہے اور اسی لئے اس میں حال کے متحرک لمحے کو نسبتاً کم اہمیت ملی ہے۔ بلراج کومل کو اگرچہ ابھی بہت کچھ تخلیق کرنا ہے اور اس لئے وثوق سے ابھی یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ عمر کے ایک خاص دور میں داخل ہونے کے بعد اُس کے ردِ عمل کی نوعیت کیا ہو گی، تاہم جو کچھ اس نے اب تک تخلیق کیا ہے اسے دیکھتے ہوئے یہ بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ اس کے ہاں "حال" کا لمحہ اپنی پوری شدت اور تابانی کے ساتھ اُبھرا ہے اور اُس نے اس نقطے پر کھڑے ہو کر چاروں طرف ایک گہری نظر ڈالی ہے۔ یہ نہیں کہ بلراج کومل حال کے اس نقطے پر رُکا کھڑا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ "بابر بہ عیش کوش" کے نظریئے کا علم بردار بن کر رہ جاتا اور اس کے ہاں ارضی لذائذ اور جسمانی قرب کا احساس "سوچ" کی قندیل

کو گُل کر دیتا"۔ بلراج کومل کی انفرادیت تو اس بات میں ہے کہ "حال" کے اس لمحے میں رہ کر بھی وہ وقت کے سیلِ رواں سے ہم آہنگ اور اسی لئے متحرک اور زندہ ہے۔ وہ ایک تختے کی طرح وقت کی موج کے رحم و کرم پر ہرگز نہیں بلکہ ایک زندہ انسان کی طرح اس تختے کے ساتھ بندھا ہوا آگے کو بڑھ رہا ہے اور اپنی اس حالت کا اسے پورا پورا گیان بھی ہے مثلاً اس کی نظم "عالمِ کُل" کا یہ ٹکڑا دیکھئے :

آسماں صدیوں پرانی رہگذر،
میں مگر اس رہگذر کے موڑ پر
سنگِ خارا کی طرح
وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہوں،
دیکھتی آنکھوں سے ہر شے دیکھتا ہوں روز و شب،
مضطرب ہوں جانے والوں کے لئے
منتظر ہوں آنے والوں کے لئے

بلراج کومل کے زاویۂ نگاہ اور شعری مزاج کو سمجھنے کے لئے "عالمِ کُل" کا یہ ٹکڑا ایک کلید کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ٹکڑے کے مطالعے سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر وقت کے اس اہم موڑ پر کھڑا ہے جہاں وہ جانے والوں سے بھی احساسی طور پر ہم آہنگ ہے اور آنے والوں سے بھی، پھر اس مقام پر وہ محض ایک پتھر کے ٹکڑے کی طرح جامد اور ساکن نہیں بلکہ اسے دیکھنے کی شکتی بھی حاصل ہے اور اس کی نظریں وقت کے دونوں ادوار ماضی اور مستقبل کا احاطہ کر رہی ہیں۔ وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہونے کا احساس ایک روحانی تجربے کی حیثیت بھی رکھتا ہے کیوں کہ جہاں "لامحدود" سے ہم آہنگ ہونے کا

منفی طریق یہ ہے کہ اپنی ذات کو اس لامحدود میں ضم کر دیا جائے وہاں مثبت طریق یہ ہے کہ خود کو اتنا پھیلا دیا جائے کہ ذات اور کائنات میں کوئی فاصلہ ہی باقی نہ رہ جائے۔ بلراج کومل کی اس نظم میں موخر الذکر طریق نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔

بلراج کومل نے حال کے اس لمحۂ پرّاں میں سوار ہو کر وقت کے ادوار پر ایک نظر تو ڈالی ہے تاہم اس کے ہاں وقت کے ساتھ بہتے چلے جانے کا احساس ہمہ وقت تازہ اور توانا رہتا ہے۔ مثلاً یہ چند ٹکڑے دیکھیے:۔

"میں آوارہ صدیوں سے
میری راہ میں یادوں کی سرمست ہوا
صبحوں کے پیڑوں پر بکھری ہریالی
شاموں کے چشموں کے کنارے راتوں کے نورس غنچے
نیم شبی کے گھونگھٹ میں چہروں کی دلہن کے غمزے
نیند کی ٹھنڈی گھاس پہ خوابوں کی شبنم
میرے جامِ شکستہ میں
قطرہ قطرہ گرتی ہوئی لمحات کی مے
میرے ساز کی بھٹکی ہوئی آوارہ نَے
اپنی رو میں بہتا ہوں
میں منزل سے غافل اپنی راہ پہ چلتا رہتا ہوں

— "نخلستان"

"میں وقت کے جھنجھٹوں میں لپٹا ہوا
سرِ شام آ نکلتا ہوں
ریگِ ساحل پہ سینکڑوں سیپیاں ہیں، گھونگھے ہیں،
اُن کو چُنتا ہوں
دامنِ زیست بھر رہا ہوں"

—"سمندر"

حیات اپنی منزل پہ گو آج بھی گام زن ہے
میں خاموش،
تنہا کھڑا سوچتا ہوں
کوئی دُور سے مجھ کو آ کر پکارے!

—"میں شاعر، میں فنکار"

جنوں کی رُت میں
چلا ہوں میں شہرِ نَو میں اُس سے
حریفِ سُود و زیاں وہی ہے
حکایتِ خونچکاں وہی ہے
برہنہ پا تھا، برہنہ پا ہے
برہنہ سر تھا، برہنہ سر ہے
وہی تگ و دو ہی سفر ہے

—"ہیرو"

بلراج کومل کی نظموں سے یہ چند ٹکڑے جو میں نے بغیر کسی کاوش کے چن لیے ہیں نہ صرف اس مسلسل سفر کی نشان دہی کرتے ہیں جو دراصل وقت کی ایک صفت ہے بلکہ اس بات کا احساس بھی دلاتے ہیں کہ ان نظموں کا شاعر وقت کے جامد حصوں یعنی ماضی یا مستقبل میں مقید نہیں بلکہ وقت کی یلغار میں پیش پیش ہے لیکن چونکہ وقت کے اس نقطے پر بہت کم لوگ بیداری کی حالت میں موجود ہوتے ہیں اس لئے بلراج کومل کے ہاں ایک شدید تنہائی کا احساس بہت نمایاں ہے۔ یوں بھی عرفانِ ذات کے لمحات میں انسان خود کو تنہا محسوس کرتا ہے، تا آنکہ اُس پر اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ اس یاترا میں تو کسی سنگی ساتھی کا وجود ہی بے معنی ہے۔ وقت کے اس نقطے پر دوسرا احساس یہ بیدار ہوتا ہے کہ ہر شے رواں دواں ہے۔ تغیر کو ثبات ہے اور اشیاء سے وابستگی بے معنی ہے، خود کو برہنہ پا اور برہنہ سر محسوس کرنے کی وجہ جواز یہی ہے۔ وہ لوگ جو محض ماضی کے رسیا ہیں ان کے لئے ماضی سے (جو ان کے لئے ذاتی جائداد یا اثاثے کی حیثیت رکھتا ہے) دست کش ہونا ناممکن ہے۔ اسی لئے ٹھہرا ہوا معاشرہ ہمیشہ مادہ پرستی کی طرف مائل ہوتا ہے جب کہ خانہ بدوش یا آوارہ قبائل میں ماضی سے منقطع ہونے زمین کو تیاگنے اور رشتے ناطے توڑ دینے کا احساس ابھر آتا ہے۔ حال کے متحرک سفینے پر سفر کرنے والی رُوحِ بیدار چاروں طرف پھیلی ہوئی اشیاء سے وابستہ ہونے کے بجائے "ذات" کی پہنائیوں میں غوطہ لگاتی اور "جاوداں" ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ بلراج کومل کی نظموں میں اسی "لمحۂ بے اماں" یا "بے زباں" میں وقت کی تنگ و دو سے اوپر اٹھ کر جاوداں ہونے کی خواہش بہت نمایاں ہے اور قاری کو سوچنے پر مائل کرتی ہے۔

ماضی کی زنجیروں سے آزاد رہنے کی خواہش بلراج کومل کی کئی ایک نظموں میں اُبھر

ہے۔ اور میرے اس خیال کی تائید کرتی ہے کہ یہ شاعر (FOSSIL POETS.)
قبیلے سے کوئی تعلق نہیں رکھتا مثلاً "نوادر کی دوکان" میں شاعر نے اس بات کا اظہار
ہے کہ ماضی کے نوادر محض کانچ کے بے جان ٹکڑے ہیں۔ ان کے مقابلے میں گداز
زندگی اور حرکت اور حدت کی آماجگاہ ہونے کے باعث ان سے کہیں زیادہ قیمتی ہے
طرح "یزادیہ" میں شاعر نے اُن تمام اصنام کو حقارت کی نظروں سے دیکھا ہے جو ماضی
شہ ہیں اور جن سے ہمارے اذہان میں تمدن کی روشنی ہے اور کہا ہے کہ اے پتھروں
پوجنے والو! اپنے چاروں طرف دیکھو، وہی ہونٹ اور آنکھیں اور کمر کے بل جنھیں تم
ں میں دیکھ کر پوجتے ہو، زندہ جسموں کی صورت تمہارے چاروں طرف بکھرے ہوئے
یہ نظم بھی انجماد، ٹھہراؤ اور ماضی پرستی کے مقابلے میں حرکت اور حدت کو زیادہ
ت بخشتی ہے۔

حال کے متحرک لمحے کے ساتھ بہتا ہوا شخص نہ صرف ماضی کے بندھنوں کو قبول
کرتا بلکہ ایک خواب پرست کی طرح مستقبل سے بڑی بڑی امیدیں وابستہ کرنے
بھی گریز اختیار کرتا ہے۔ اس لئے کہ وہ ایک ایسے مقام پر کھڑا ہے جو روشنی
ہے اور جہاں سے وہ ماضی کی منجمد فضا اور مستقبل کی سرابی کیفیت کو پوری طرح
کر سکتا ہے۔ چنانچہ ایسا شخص حقیقت پسند ہوتا ہے اور احمقوں کی جنت —
(FOOL'S PARADI) میں رہنا گوارا نہیں کرتا۔ ایسا شخص اگر حقیقت پسند ہونے
ساتھ شاعر بھی ہو تو اگرچہ اس کے ہاں تخیل توانا اور احساس گہرا ہوگا، تاہم
ت پسندی کی روش اُسے ماضی یا مستقبل کی تنگنائے میں رُکنے کی اجازت
دے گی۔ بلراج کومل کی نظموں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات واضح ہوتی ہے

کہ یہ شاعر ماضی میں متحجرہ کی حیثیت سے رہنا نہیں چاہتا۔ اب اس کی نظموں سے یہ چند ٹکڑے دیکھئے جو اس بات پر دال ہیں کہ اس شاعر نے مستقبل کے بارے میں بھی حقیقت پسندانہ نظریئے کو اختیار کیا ہے اور اسے اپنے خوابوں، ارمانوں اور تمناؤں کی آماجگاہ نہیں بنایا:

گھروں کی رونق
یہ زرد بچے
یہ گھر بنائیں گے، شادیانے بجائیں گے، آنے والے رنگیں دنوں کی خاطر
یہ چند لقموں کو زندگی کا مآل سمجھیں گے حسب دستور
عمر بھر اُن کو انگلیوں پر گنا کریں گے
یہ میرا حصّہ
یہ تیرا حصّہ
پھر ایک دن یہ بھی زرد بچوں کے باپ ہوں گے
اور اُن کی خاطر دعا کریں گے
دراز ہو ان کی عمر، دیکھیں یہ سو بہاریں

— "یہ زرد بچے"

ہم مستقبل
کل کی محفل
چھٹی ہونے پر گھر جا کر سو جائیں گے
پھٹے پرانے بستر سے اُگنے والے رنگیں خوابوں میں کھو جائیں گے — "طالب علم"

میں تم کو حیرت سے دیکھتا ہوں
یہ منحنی جسم زاویوں کی پناہ گہہ ہے
تمہارے سر پر
جو سینگ اب تک نہ اُگ سکے تھے
پلک جھپکنے میں یوں اُگے ہیں
کہ جیسے اپنے جنم کے برسوں سے منتظر تھے
لہو کہاں ہے ؛
تمہاری رگ رگ میں ایک سیال زہر کا بحرِ بیکراں ہے
تمہارے ہمراہ آج قرنوں کی داستاں ہے

میں تم کو پہچانتا نہیں ہوں
نہ میرا چہرہ نہ میری آنکھیں
میں بے زباں ہوں
مگر میں شاید
تمہاری نظروں میں جاوداں ہوں

— "میرا پوتا"

"یہ زرد بچے" میں بلراج کومل نے اس بات کو واضح کیا ہے کہ مستقبل محض اس لئے سہانا ہے کہ یہ ملائم اور کومل خوابوں میں لپٹا ہوا ہے، ورنہ یہ حقیقت ہے کہ زندگی تو ایک دائرے میں گھومتی ہے۔ یہ زرد بچے جو مستقبل ہیں اور جن کے ساتھ امیدیں وابستہ کرکے

ان کے والدین دراصل مستقبل سے امیدیں وابستہ کرتے اور خوابوں کی ایک نئی دنیا تخلیق کرتے ہیں، خود بھی ایک روز عمر کی پامال راہوں سے گزر کر زرد بچوں کے باپ بنیں گے اور اسی طرح مستقبل کی خواب ناک فضاؤں میں زندہ رہنے کی کوشش کریں گے۔ لیکن شاعر خود ایک ایسے مقام پر کھڑا ہے جہاں سے وہ مستقبل کی اس سرابی کیفیت کو بہت اچھی طرح دیکھ سکتا ہے اسی لئے اس کا ردِ عمل حقیقت پسندانہ ہے۔ دوسری نظم "میرا پوتا" میں شاعر نے مستقبل کے ایک اور پہلو کو اُجاگر کیا ہے۔ قدامت پرستوں کے لئے ایک لمحۂ فکریہ مہیا کرتے ہوئے شاعر کہتا ہے کہ مستقبل کا سہانا پن صرف اس وقت تک ہے جب تک یہ خواب و خیال میں لپٹا ہوا ہے۔ ورنہ جب یہ حقیقت بن کر سامنے آئے گا تو اس کا اجنبی پن — اس کی بغاوت بالکل واضح ہو جائے گی۔ اس نظم میں شاعر نے نئی نسل کی بغاوت کو بڑی خوبصورتی سے اُجاگر کیا ہے اور ماضی اور مستقبل، دادا اور پوتا کے درمیان کھڑے ہو کر ان دونوں حقیقتوں اور ان کے ربطِ باہم پر ایک بھرپور نظر ڈالی ہے۔

بلراج کومل، وقت کے متحرک، زندہ اور دھڑکتے ہوئے لمحے کا شاعر ہے اور اسی لئے وہ ماضی یا مستقبل میں رہنے کے بجائے 'حال' کے لمحہ میں رہنا پسند کرتا ہے، لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس کا رُجحان مادہ پرستی یا لذت کوشی کی طرف ہے اور وہ محض گزرتے ہوئے لمحے سے لذت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی آرزو میں سرشار ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ آج اور آج سے بھی زیادہ اس ایک لمحے کو اہمیت دیتا ہے جس کی عمرِ طبعی ذہن کی گرفت میں بھی نہیں آسکتی، لیکن جو ایک "مسلسل اظہار" ہونے کے باعث ہر دم نظروں کے سامنے ہے۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ اس لمحے میں رہتے ہوئے بلراج کومل کے ہاں اوپر اُٹھنے، بیکراں اور جاوداں ہو جانے کی آرزو بہت نمایاں ہے۔ یہ بات اُن

نظموں میں خاص طور پر موجود ہے جو "مَن و تُو" کے رشتے سے متعلق ہیں۔ یعنی جن میں شاعر اور اس کی محبوبہ جسمانی طور پر ایک دوسرے کے بہت قریب آجاتے ہیں۔ جسم کے بارے میں بلراج کومل کا ردِ عمل تیاگ اور گریز سے ہرگز مملو نہیں۔ جسم اس کے لئے ایک زندہ حقیقت ہے اور جسم سے قربت ایک لذتِ نایاب کے حصول کا باعث ہے لیکن اس کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ اس نے جسمانی قُرب کو بھی رفعتِ ذات کے لئے ایک وسیلہ بنایا ہے کہ زندگی اور اُس کے مظاہر کی طرف اس کا رجحان چمٹنے اور لپٹنے اور رُک جانے کا نہیں بلکہ اُن مظاہر کو خود سے لپٹا کر اُوپر اٹھ آنے کا ہے۔ چنانچہ قُربِ محبوب کی لذت میں کھو کر بھی اس کی رُوح آسودگی اور کیف کی بلند تر سطح کی طرف جست بھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھئے:

آسماں سے زمین تک ہستی
خواب ہے اور خوابِ آوارہ
بھونکے آتے ہیں نرم اور تازہ
دونوں جسموں میں رازداری ہے
دونوں روحوں پہ وجد طاری ہے

— "وصال"

اگر ہم اس خاکدانِ ہستی میں اپنے زرخیز گرم جسموں
کو زندگی بھر قبول کرلیں،
تو ہم خدا ہوں۔

ازل سے بہتر
ابد سے بہتر
خدائے ارض و سما سے بہتر

یہ شب حسیں ہے،
سحر حسیں ہوگی، دوپہر، شام اور پھر شب
میں آج ہوں اور کل نہ ہوں گا
میں جسم ہوں اب، میں جسم ہوں اب
تو آج ہے اور کل نہ ہوگی
تو جسم ہے اب، تو جسم ہے اب
یہ لمحۂ بیکراں مری جاں — بڑا حسیں ہے
ہمارے جسموں کی وسعتوں میں
وہ موسمِ گل ہے جس کی کوئی خزاں نہیں ہے

———— "موسمِ گل"

آخر میں مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ میں نے ان چند سطور میں بلراج کومل کی نظم نگاری کے ان پہلوؤں سے قطعاً بحث نہیں کی جو درسی تنقید کو ہمیشہ سے بہت عزیز رہے ہیں، مثلاً رمزیت و ایمائیت، ہیئت کے تجربے، غلاظتوں اور برائیوں کے خلاف احتجاج، سماج یا سوسائٹی کی عکاسی، شاعر کا پیغام وغیرہ اور یہ اس لئے کہ تنقید کی یہ راہیں اتنی بار روندی جا چکی ہیں کہ اب پامال شاہراہوں سے کسی صورت

بھی بہتر نہیں ہیں اور ان کے گرد و غبار میں شاعر کی انفرادیت نظر تک نہیں آتی۔ دوسرے میرا یہ خیال ہے کہ ہمیں تنقید کے چند امتحانی سوالات کو سامنے رکھ کر کسی شاعر کے کلام سے بحث نہیں کرنی چاہیئے بلکہ شاعر کے کلام سے اس کی شخصیت اور رُوح کی کڑیوں کو ترتیب دینا چاہیئے۔ میں نے جب اس خاص نظریئے کے تحت بلراج کومل کی نظموں کا مطالعہ کیا تو مجھے اُن میں ایک عجیب سی انفرادیت نظر آئی۔ اوپر میں نے بلراج کومل کی اِس انفرادیت کے چند پہلوؤں سے بحث کی ہے۔ مزید براں مجھے یہ کہنا ہے کہ بلراج کومل کی ان نظموں کی اہم ترین خصوصیت ان کی جہت —— (DIRECTION —) ہے۔ یہ نظمیں نہ صرف خود متحرک ہیں بلکہ ایک متحرک ذہن کی پیداوار بھی ہیں۔ جن لوگوں نے تاریخِ تہذیب کا مطالعہ کیا ہے وہ اس بات کی توثیق کریں گے کہ قدیم سوسائٹی ایک ازلی وابدی دائرے میں مقیّد تھی اور اس لئے وقت کی جہت اور تحرک سے آشنا تک نہیں تھی۔ تاریخ کا سب سے بڑا واقعہ یہ ہے کہ انسان نے اس قدیم سوسائٹی کی زنجیروں کو توڑ کر اپنے سفر کا آغاز کیا اور ایک خاص سمت میں بڑھتا چلا گیا۔ واقعات اس سفر کے سنگ ہائے میل تھے۔ گویا انسان کی زندگی میں سفر کا آغاز وقت کے آغاز سے مماثل تھا۔ پھر سفر محض مادی اور جسمانی نہیں ہوتا، بلکہ اس کی نوعیت ذہنی اور روحانی بھی ہوتی ہے۔ گویا جب سوچ کا آغاز ہوا اور انسان نے ہر شے کی ماہیت کو سمجھنے کے لئے چند اہم سوالات اٹھائے تو وہ وقت سے ہم آہنگ ہو کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو گیا۔ بلراج کومل کی نظموں کا مطالعہ کرتے وقت مجھے یہی احساس ہوا کہ اس شاعر نے سوچ کے عنصر کو جگہ دے کر اور ایک خاص سمت میں متحرک ہو کر وقت کے ازلی وابدی تحرک

سے اپنی نظموں کو آشنا کر دیا ہے۔ یہی بلراج کومل کی نظموں کی اہم ترین خصوصیت ہے کہ ان میں "جہت" یا "سمت" کا احساس ہوتا ہے اور چونکہ یہ جہت یا سمت حال کے لمحے ہی سے واضح ہوتی ہے اس لئے بلراج کومل نے اسی ایک مقام پر کھڑے ہو کر اپنی بیشتر نظمیں لکھتی ہیں۔ یہ سفر بہت طویل ہے۔ راستہ بھی نیا ہے۔ اگر بلراج کومل کا جذبۂ سیاحت اور آرزوئے سفر اسی طرح جوان اور توانا رہ تو یہ بات غیر اغلب نہیں کہ وہ آگے چل کر اردو نظم کو ایسی بہت سی منازل سے آشنا کرے گا جو ابھی تک نظروں سے اوجھل ہیں، لیکن جن تک رسائی اردو نظم کی توانائی کے لئے ازبس ضروری ہے؛

اُردو افسانے کے تین دَور

اُردو افسانے کے ہر دور میں دیکھنے کے دو زاویے مسلط اور مقبول رہے ہیں۔ ان میں سے ایک زاویہ تو ارضی رجحان کا علمبردار ہے اور اس کے تحت افسانہ نگار نے زندگی کے مظاہر کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ یوں کہ مظاہر کا کھُردرا پن سب سے پہلے اس کے شعور کی گرفت میں آیا ہے۔ یہ اندازِ نظر گویا خوردبین کی مدد سے ماحول اور اس کے کرداروں کا جائزہ لینے کی ایک صورت ہے اور اسے بآسانی SHORT RANGEVIEW کا نام دیا جا سکتا ہے۔ دوسرا زاویۂ نگاہ تخیلی رجحان کا داعی ہے اور اس کے زیرِ اثر افسانہ نگار نے تخیل کی بلندی پر سے گرد و نواح پر ایک اچٹتی سی نظر ڈالی ہے اور یوں کسی خاص مقام یا نقطے پر اس کی نگاہیں مرتکز ہو کر رُک نہیں گئیں بلکہ سارے ماحول کا احاطہ کرتی چلی گئی ہیں۔ یہ انداز دور بین کی مدد سے ماحول کا

جائزہ لینے کی ایک صورت ہے اور اگر اسے LONG RANGE VIEW کا نام دیا جائے تو بات واضح ہو جاتی ہے۔

اُردو افسانے کے آغاز ہی میں دیکھنے کے یہ دونوں انداز رائج ہو گئے تھے تاہم پہلے دور میں تخیلی رجحان نسبتاً زیادہ قوی تھا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ اُردو افسانہ داستان گوئی کی اس روایت سے منسلک تھا جس میں تخیل کی پرواز کو تمام تر اہمیت حاصل تھی۔ بے شک روزمرہ کی زندگی کو نظر انداز کرنا داستان گو کا مسلک ہرگز نہیں تھا۔ اور یہ اس لئے کہ وہ خود ایک گوشت پوست کا انسان تھا اور ماحول کے ان مظاہر کی نفی نہیں کر سکتا تھا جو اس کے چاروں جانب بکھرے پڑے تھے اور اس کے شعور پر ہر لحظہ اثر انداز ہو رہے تھے۔ تاہم چونکہ سینکڑوں برس کے تیاگ اور درویشی کے رجحانات نے بالائی سطح پر زمینی مظاہر سے کنارہ کش ہونے کے میلان کو ابھار دیا تھا اس لئے وہ اس میلان کا تتبع کرنے پر مجبور تھا۔ چنانچہ داستان گو کے ہاں معاشرے کی عکاسی کا رجحان تو موجود ہے تاہم یہ رجحان روایت کے قوی تر رجحان کے زیرِ اثر ایک غیر ارضی فضا کی عکاسی کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ اُردو افسانہ نگار نے داستان گوئی کی اس روایت کے زیرِ اثر تربیت حاصل کی تھی۔ لامحالہ اس نے ابتدا میں تخیلی اندازِ نظر کو اپنا لیا۔ چنانچہ سجاد حیدر یلدرم، آلِ احمد، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں حقیقت نگاری کی بہ نسبت تخیل آفرینی کے رجحان نے زیادہ شدت حاصل کر لی اور انہوں نے افسانے کا جو پیکر تراشا اس میں ارضی مظاہر کے ساتھ افسانہ نگار کا رابطہ کچھ ایسا مضبوط نہیں تھا۔ یہ سب افسانہ نگار ایک تخیلی فضا میں سانس لے رہے تھے اور محبت کے افلاطونی نظریے کی عکاسی، حُسن کے

غیر ارضی تصور کی نقاب کشائی اور مظاہر پر ایک چھلتی سی نظر دوڑانے کے عمل میں مبتلا تھے۔ شاید اسی لئے ان کے ہاں کردار نگاری کا عمل ناپید ہے۔ انہوں نے ماحول کی ہر کروٹ یا رجحان کو ایک علامتی مظہر سے واضح کیا ہے چنانچہ اسی لئے کردار کی بجائے مثالی نمونے (TYPE) کی پیش کش تک خود کو محدود رکھا ہے۔ بعض اوقات تو اعلیٰ انسانی قدروں مثلاً حسن۔ سچائی۔ محبت وغیرہ کو بھی علامتی مظاہر سے اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ نہیں کہ اس اندازِ نظر کے تحت ان افسانہ نگاروں نے فن کا کوئی اعلیٰ نمونہ پیش ہی نہیں کیا۔ اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے بعض معرکے کے افسانے لکھے ہیں جو اردو ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں لیکن اکثر و بیشتر یہ اندازِ نظر کچھ زیادہ ہی تخیلی اور افسانہ نگار کا ردِعمل کچھ زیادہ ہی جذباتی ہو گیا ہے اور نتیجتاً زندگی کی عام سطح سے افسانہ نگار کا مضبوط رابطہ قائم نہیں رہ سکا۔ ان افسانہ نگاروں کے اسلوب میں بھی ایک ایسی جذباتی کیفیت ابھری ہے جو ذہنی پختگی کے موجودہ ایام میں کچھ زیادہ قابلِ قبول نہیں۔

اُردو افسانے کے اس ابتدائی دور میں دوسرا اندازِ نظر حقیقت پسندی کا رجحان تھا، جس کا اہم ترین علمبردار پریم چند ہے۔ پریم چند زمین کی سوندھی سوندھی باس سے بہت قریب تھا۔ اس نے تخیل کی رفعتوں کے بجائے زندگی کے ارضی پہلوؤں اور سماج کی واضح کروٹوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اسی لئے پریم چند کے ہاں پہلی بار کردار کے نقوش پوری طرح ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک اخلاقی یا اصلاحی مسلک کے تحت پریم چند نے اپنے بیشتر کرداروں کی تشکیل میں ایک شعوری موڑ پیدا کرنے کی کوشش کی اور اس کے نتیجے میں اس کے ہاں

کردار کا سراپا زخمی بھی ہوا تاہم کردار نگاری کی طرف پریم چند کا رجحان بڑی اہمیت کا حامل تھا۔ اور اس کے تحت اُردو افسانہ تخیل محض کی فضا سے نکل کر زمینی فضا سے قریب تر ہونے میں یقیناً کامیاب ہوا لیکن ایک خالص تخیلی رجحان کی طرح ایک خالص ارضی رجحان بھی عظیم فن کی تخلیق کے لئے کچھ زیادہ سازگار نہیں۔ عظیم فن تو آسمان اور زمین، تخیل اور جذبے کے ربطِ باہم کی پیداوار ہے۔ پریم چند اُردو افسانے کے معماروں میں ایک بڑی امتیازی حیثیت کا حامل ہے اور اس نے حقیقت پسندی کے رجحان کو اختیار کر کے اُردو افسانے کی بڑی خدمت سرانجام دی ہے اس سب کے باوصف اگر اس کے ہاں اُردو افسانہ دنیا کے عظیم افسانوی ادب کے معیار تک نہیں پہنچا تو اس کی وجہ محض یہ ہے کہ "پریم چند" نے زمین کی عکاسی میں تخیل کی لطافت اور سوچ کی روشنی کو پوری طرح شامل نہیں کیا اور اس کے ہاں افسانہ قصہ گوئی سے اوپر اٹھ کر انکشافِ ذات اور عرفانِ کائنات کے مدارج تک نہیں پہنچ پایا۔

اُردو افسانے کا دوسرا دور ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ شروع ہوا اور تقسیم ملک کے واقعہ کو اس کی آخری حد قرار دینا مناسب ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ "انگارے" کی اشاعت سے قبل ہی اس نئے دور کے تمام نقوش واضح ہو چکے تھے۔ آزادی کی تحریک، مغربی ادب، اور معاشرے کے اثرات، سے اس کی ابتدا ہوئی۔ حالاں کہ اس سے ۲۹ء کا اقتصادی بحران اور یورپ میں دوسری جنگِ عظیم کی تیاری نے نئے دور کے افسانے کے لئے زمین ہموار کر دی تھی اور تخیل محض کی فضا سے افسانہ نگار کو باہر نکال کر بہت سے سماجی سیاسی اور نفسیاتی موضوعات سے قریب تر کر دیا تھا۔ تاہم قابلِ غور بات یہ ہے کہ اُردو افسانے

کے دوسرے دور میں بھی دیکھنے کے وہ دونوں انداز برابر قائم رہے جو پہلے دور کا طرۂ امتیاز تھے۔ البتہ اب ان میں سے تخیلی رجحان نے اپنی صورت اس طور بدلی کہ اس میں یوٹوپین ادب پیدا کرنے کی روش ایک بڑی حد تک ختم ہو گئی۔ دُوسرے اب تخیل محض کی فضا میں رہنے کے بجائے افسانہ نگار نے تخیل کو سماجی گروٹوں اور ارضی بندھنوں کی پرکھ کے لئے ایک حربے کے طور پر استعمال کرنا شروع کر دیا۔ گویا جہاں پہلے دور کے افسانہ نگار نے آسمانی رفعتوں کو اس طرح اپنایا تھا کہ زندگی کے ارضی پہلو ایک بڑی حد تک اس کی نگاہوں سے اوجھل ہو گئے تھے، وہاں دوسرے دور کے افسانہ نگار نے زاویۂ نگاہ تو وہی اختیار کیا یعنی بلندی پر سے ماحول کو دیکھنے کا زاویہ تاہم اب اس نے بلندی پر سے مزید بلندی کو دیکھنے کی بجائے اپنی نظریں جھکا لیں اور زمین اور معاشرے کی کروٹوں کو دیکھتا چلا گیا۔ یہ اندازِ نظر اس دور کے سب سے بڑے افسانہ نگار کرشن چندر کے ہاں بہت نمایاں ہے۔ کرشن چندر نے اپنے افسانوں میں زندگی سے براہِ راست متصادم ہوتے اور اس کے ارضی پہلوؤں سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ایک صاحبِ بصیرت تماشائی کی طرح اس نے ریل کی کھڑکی ہوٹل کی بالکنی یا پہاڑ کی چوٹی پر سے انبوہ اور سماج کی بیشتر کروٹوں پر ایک گہری نظر ڈالی ہے۔ دراصل انبوہ کا جزو بننے، زندگی کی چکی میں پسنے اور زندگی کے مسائل سے متصادم ہونے کی روش ایک بالکل جُدا شے ہے کہ اس روش کے تحت زندگی کے کُھردرے پن کا ایک شدید احساس ابھرتا ہے۔ کرشن چندر مزاجاً اس اندازِ نظر کا علمبردار نہیں، وہ بنیادی طور پر "تخیل پرست" ہے اور اگرچہ کرشن چندر کی یہ ایک بہت بڑی عطا ہے کہ اس نے تخیلِ محض کی فضا سے افسانے کو باہر نکالا اور تخیل سے

اپنا رابطہ قائم رکھتے ہوئے زندگی اور معاشرے کی کروٹوں پر ایک گہری نظر ڈالی۔ تاہم زندگی اور اُس کے حقائق سے براہِ راست متصادم ہونے کا انداز کرشن چندر کے ہاں کچھ زیادہ اُبھر نہیں سکا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ کرشن چندر نے نیچے بازار میں اُتر کر دوسروں کے قدموں سے قدم ملانے کے بجائے مکان کی کھڑکی میں سے بڑھتے ہوئے قدموں کی چاپ کو سنا۔ دوسرے کرشن چندر کے ہاں کردار نگاری کا رجحان کچھ زیادہ توانا نہیں تھا۔ کردار نگاری کا عمل اس وقت وجود میں آتا ہے جب آپ چھت سے اُتر کر سچ مُچ کے کرداروں سے متصادم ہوتے اور ان کی اُبھری ہوئی نوکیلی ہڈیوں کو اپنے جسم میں چُبھتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ لیکن اگر آپ اپنے اور ان کرداروں کے درمیان تخیّل رُومان یا احساسِ برتری کی ایک چلمن آویزاں کر دیں تو یہ فاصلہ آپ کو کرداروں کے بجائے بہت سے مثالی نمونوں کے وجود کا احساس دلائے گا۔ یہی کچھ کرشن چندر کے ساتھ بھی ہوا۔ اس نے اپنے اور کلبلاتی ہوئی زندگی کے مابین ایک قدم کا فاصلہ ضرور قائم رکھا اور یُوں اپنے افسانوں میں کردار کے بجائے لالہ، کسان، چُنگی محرر، پٹواری، سپاہی، آرٹسٹ بھنگی وغیرہ کے مثالی نمونے پیش کرتا چلا گیا۔ اس طریقِ کار کی بدولت کرشن چندر کی افسانہ نگاری کو کچھ تو فائدہ پہنچا اور کچھ نقصان۔ فائدہ یوں کہ معاشرے کی عکاسی کے دوران میں بھی اُس نے تخیّل اور سوچ سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کیا (جیسا کہ حقیقت پسندی کے رجحان کے تحت عام طور سے ہوتا ہے)، اور یوں افسانے کو سپاٹ پن سے بچا لیا۔ نقصان یوں کہ اس کی نظروں سے حقیقت کا کھُردرا رُوپ ذرا اوجھل ہی رہا۔ نتیجتاً کرشن چندر کے ہاں تخیل اور حقیقت کا وہ امتزاج پوری طرح وجود میں نہ آ سکا جو ادبِ عالیہ کی تخلیق کے لئے از بس ضروری ہے۔ اس سب کے باوجود اُردو افسانہ

میں کرشن چندر کی عظمت سے انکار ناممکن ہے۔

افسانے کے دوسرے دور میں تخیلی رجحان کے ساتھ ساتھ ارضی رجحان کے شواہد بھی ملتے ہیں لیکن یہاں بھی مزاج کی ایک اہم تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ پریم چند کے دور میں حقیقت نگاری، سماجی مسائل کو کرداروں کی مدد سے پیش کرنے اور ایک اصلاحی نقطۂ نظر کو ہمہ وقت ملحوظ رکھنے کی سعی کا نام تھا اور بس۔ لیکن افسانے کے دوسرے دور میں فنکار نے اس ارضی رجحان کے تحت زندگی کو پریم چند کی بہ نسبت زیادہ قریب سے دیکھا اور ہر قسم کے مقصد یا اصلاح کے تصور کو تج کر زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنے کی کوشش کی۔ اپنے اس اقدام میں افسانہ نگار نے جذباتیت سے اپنا دامن چھڑا لیا اور ایک بے رحم تجزیاتی عمل کی مدد سے زندگی کے داغوں اور دھبوں کو ننگا کرنے لگا۔ حقیقت نگاری کی اس روش نے دو اہم صورتیں اختیار کیں۔ ایک وہ جس میں افسانہ نگار نے خود کو بالائی سطح تک محدود نہ رکھا بلکہ غوطہ لگا کر کردار کے چھپے ہوئے پہلوؤں کی نشان دہی کی۔ اس کے علمبرداروں میں بیدی، منٹو، عصمت احمد علی، اختر اورینوی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کا نام لیا جا سکتا ہے۔ دوسری روش کے سلسلے میں ممتاز مفتی اور حسن عسکری کا۔ جہاں تک زندگی کی بالائی سطح کو پیش کرنے کے عام رجحان کا تعلق ہے اس دور کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا عمل اپنے عروج پر نظر آتا ہے اور زندگی کے گھناؤنے پہلو ابھر کر سامنے آ گئے ہیں۔ بیشک اصل کو بعینہٖ پیش کرنے کا یہ رجحان مستحسن ہے اور اسے فن کار کی دیانت اور صاف گوئی کی ایک قابلِ قدر کاوش کا نام دیا جا سکتا ہے۔ تاہم فن کا تقاضا یہ ہے کہ "حقیقت" سپاٹ اور بے رنگ ہو کر لطافت اور رعنائی سے محروم نہ ہو جائے۔ لیکن جب

حقیقت نگاری کو ایک مقصد قرار دے کر فن کے تقاضوں سے منہ موڑ لیا جاتا ہے تو یہ عمل بجائے خود ایک شعوری کاوش کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ اختر اورینوی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کو اسی لئے ایک بڑی مشکل پیش آئی جب وہ ماحول کی عکاسی میں سپاٹ پن کی حد تک حقیقت نگار بن گئے۔ البتہ منٹو نے حقیقت نگاری کی روش کے باوصف سپاٹ پن سے اپنا دامن بچائے رکھا۔ اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ منٹو نے اپنے لئے ایک ایسا میدان منتخب کیا جو ایک عام قاری کے لئے بے حد دلچسپ تھا۔ اس میدان میں جب منٹو نے کردار کے جنسی پہلو کو اجاگر کیا تو اسے بے حد کامیابی ہوئی اور اس کی آواز کو قطعاً منفرد قرار دے دیا گیا۔ تاہم اس بات کو عام طور سے فراموش کر دیا گیا کہ منٹو نے نہ صرف ایک محدود سے میدان کو اپنے لئے منتخب کیا تھا بلکہ زندگی کو بھی محض غسل خانے کے روزن سے دیکھا تھا۔ چنانچہ اسے زندگی کا صرف ایک خاص پہلو ہی نظر آیا لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ اس خاص پہلو کی عکاسی میں منٹو نے دیانت، خلوص اور گہری نظر کا ثبوت دیا۔

بہرکیف قاری کو منٹو کے افسانے کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے نڈر اور بیباک شخص سے کہانی سن رہا ہے جس نے بہت سے پردے نوچ کر الگ کر دیئے ہیں تاہم اسے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ شخص انکشاف و عرفان کے مراحل سے بھی آشنا ہے اور زندگی کی مخفی کروٹوں کا نباض بھی ہے۔

اس دور میں حقیقت پسندی کی دوسری روش نفسیاتی مطالعہ کا رجحان تھا۔ کردار کے نفسیاتی مطالعہ کو حقیقت نگاری کے تحت شمار کرنے کی وجہ جواز یہ ہے کہ جس طرح عام زندگی کے رُخ سے تمام پردے الگ کرتے اور یوں داغوں اور دھبوں کو

نظر کی گرفت میں لانے کا نام حقیقت نگاری ہے۔ بعینہٖ کردار کے نفسِ لاشعور میں غوطہ لگا کر اس کے سراپا سے چپٹے ہوئے بہت سے نقابوں کو اتار پھینکنے کا اقدام بھی حقیقت نگاری کے زمرے ہی میں آتا ہے۔ در اصل نفسیاتی مطالعہ میں بھی تجزیاتی طریق کار ہی اہمیت کا حامل ہے اور افسانہ نگار جب کردار کے چھپے ہوئے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے تو وہ بھی وہی کام سرانجام دیتا ہے جو زندگی کی عام سطح کی نقاب کشائی کے سلسلے میں سرانجام پایا تھا۔ اُردو افسانے کے اس دوسرے دَور میں کردار کے نفسیاتی مطالعہ کے بھی دو رُجحان نمودار ہوئے۔ ان میں سے ایک رجحان تو سپاٹ پن کی حد تک حقیقت نگاری کا رُجحان تھا۔ اس کا سب سے بڑا علمبردار حسن عسکری تھا۔ حسن عسکری نے کردار کی سوچ کا سہارا لے کر اور آزاد تلازمۂ خیال کے طریق کو اختیار کر کے چند کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا لیکن حقیقت نگاری کے مقصد کو سامنے رکھ کر افسانے کو ضرورت سے زیادہ سپاٹ اور بوجھل بنا دیا۔ چنانچہ نہ صرف یہ کہ کردار میں قاری کی دلچسپی قائم نہ رہ سکی بلکہ افسانے سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کے امکانات بھی کم ہو گئے۔ بے شک حسن عسکری نے اردو افسانے میں ایک بالکل نئی روش اختیار کی اور اسی لئے اسے اُردو افسانے کے ارتقا میں ایک خاص اہمیت بھی حاصل ہے تاہم اس کے افسانوں میں فنّی لطافت اور رعنائی کی وہ کیفیت پوری طرح ابھر نہیں سکی جو اعلیٰ فن کا طرۂ امتیاز ہے۔ نفسیاتی مطالعہ کے دوسرے رجحان کا علمبردار ممتاز مفتی ہے۔ ممتاز مفتی نے نہ صرف کردار کے مخفی پہلوؤں کی بھرپور عکاسی کی اور زندگی کی بہت سی الجھنوں کو سطح پر لانے کی کوشش کی بلکہ اس نے کردار کی تعمیر میں بھی نظر کی کشادگی اور رفعت کو ملحوظ رکھا۔ چنانچہ ممتاز مفتی کے افسانوں میں کردار کے بے رحم تجزیئے کا رجحان تو موجود ہے تاہم اس کا یہ رجحان "سپاٹ پن" کو وجود میں لانے کا باعث نہیں بنا۔ اور اسی لئے ممتاز مفتی کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کی

دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔

اُردو افسانے کے اس دور میں خالص تخیلی یا خالص ارضی رجحان کے علاوہ ایک تیسرا رجحان بھی ابھرا جو دراصل ان دونوں کے خوشگوار امتزاج کی ایک صورت تھی اور جو اُردو افسانے کے پہلے دور میں موجود نہیں تھا۔ اس رجحان کے علمبردار وہ فنکار تھے جنہوں نے زمین پر اُتر کر زندگی کو نہایت قریب سے دیکھا لیکن جن کے فن میں زندگی کی ارضی کیفیات ایک انوکھی لطافت سے ہم آہنگ ہو کر نمودار ہوئیں۔ ان افسانہ نگاروں کے یہاں جذباتیت کے بجائے تحمل، مثالی نمونوں سے شناسائی کے بجائے زندہ کرداروں کا مطالعہ اور سپاٹ پن کے بجائے ایک انوکھی فنی لطافت اور ملائمت کی روش ابھر آئی۔ ان افسانہ نگاروں میں سے دو یعنی مسعود شاہد اور شمس آغا نے تو افسانوں کا صرف ایک ایک مجموعہ پیش کیا اور پھر ہمیشہ کے لئے چپ ہو گئے اور غلام عباس نے اردو افسانے کے تیسرے دور میں بھی تخلیق کا عمل جاری رکھا اور آج اسے اُردو کے ایک اہم افسانہ نگار کی حیثیت حاصل ہے

اردو افسانے کا تیسرا دور تقسیم ملک کے بعد شروع ہوا۔ تقسیم سے قبل آزادی کی تحریک نے فضا میں ایک عجیب سی بے قراری اور تحریک کو جنم دے دیا تھا اور ایک اونچے پلیٹ فارم سے انبوہ کو مخاطب کرنے کا رجحان بہت عام ہو گیا تھا۔ چنانچہ جس طرح آزادی کی تحریک میں ایک شعلہ بیان مقرر کی نظریں کسی ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک امڈتے ہوئے انبوہ کا جائزہ لیتی تھیں بعینہٖ اس دور کے افسانہ نگار نے بھی عام طور سے فرد کے سراپا کے بجائے انبوہ کی کروٹوں کو نگاہ کا مرکز بنایا۔ کرشن چندر اس دور کے اس مقبول عام طریق کا علم بردار تھا اور اگرچہ کردار نگاری کا رجحان بھی اس دور

کے افسانے میں موجود ہے۔ تاہم بحیثیت مجموعی اس پر کرشن چندر کے فن کی چھاپ ہی ثبت ہے۔ لیکن تقسیم کے بعد آزادی کی تگ ودو یک لخت ختم ہو گئی۔ ہجوم منتشر ہو گیا اور افسانہ نگار کی نظریں انبوہ کے بجائے فرد کو اپنی گرفت میں لینے کی طرف مائل ہونے لگیں۔ پھر تقسیم کے واقعے نے افراد کو نقل مکانی پر مجبور کیا اور انہیں ایک زبردست انسانی المیہ سے دوچار کر کے مثالی نمونے کے بجائے کردار کے پیکر میں ڈھال دیا۔ المیہ فرد کی شخصیت کو ابھار دیتا ہے اور وہ اپنے ماحول سے برسرپیکار ہو کر کردار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تقسیم ملک نے معاشرے میں لاتعداد کردار ابھار دیئے اور افسانہ نگار کی نظریں ان پر مرکوز ہونے لگیں جس کے نتیجے میں کردار نگاری کی ایک بھرپور روش وجود میں آگئی۔ اس کے ساتھ ساتھ زندگی کے ارضی پہلوؤں کو قریب سے دیکھنے کا رجحان بھی عام ہو گیا۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس دور کا افسانہ نگار چھت سے اتر کر کمرے میں آگیا اور وہاں اجسام کی قربت سے بری طرح متاثر ہوا۔ اس ارضی رجحان کے علمبرداروں میں راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، بلونت سنگھ، میرزا ادیب، رام لعل، منٹو، اشفاق احمد، رحمان مذنب، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، مہندر ناتھ، ستیش بترا، صادق حسین قرۃ العین حیدر، بلراج کومل، یونس جاوید (یہ فہرست قطعاً نامکمل ہے) کے نام خاص طور پر اہم ہیں۔ ان میں سے بعض افسانہ نگاروں نے تو اردو افسانہ کے دوسرے دور ہی میں نام پیدا کر لیا تھا لیکن تقسیم کے بعد بھی ان کی تخلیق کی رفتار مدھم نہیں ہوئی اور انہوں نے کردار نگاری کے رجحان کو زندہ رکھا۔ کردار نگاری کے سلسلے میں اس نئے دور کے افسانہ نگاروں میں میرزا ادیب، رام لعل اور رحمان مذنب کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں میرزا ادیب نے اردو افسانے کو مائی پھاتاں ایسا جیتا جاگتا کردار عطا کیا اور اس کے

علاوہ بھی اپنے افسانوں میں متعدد جان دار کردار ابھارے۔ لیکن میرزا ادیب کے افسانوں کی اہمیت محض کردار نگاری کے باعث نہیں۔ ان کے بعض شاہکار افسانے بالخصوص "زیرِ سنگ" اور "درونِ تیرگی" تو جدید افسانے کے علامتی رنگ کے پیش رو بھی قرار دیئے جا سکتے ہیں اور مصنف کی گہری نظر اور فنکارانہ گرفت کے غماز ہیں۔ رام لعل نے نہ صرف وسیع تر زندگی سے اپنے کردار منتخب کئے بلکہ کردار کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہوتے بھی خود کو محض چند پہلوؤں تک محدود نہیں رکھا۔ رام لعل نے اپنے افسانوں میں واقعات کا اہتمام اس طور پر کیا ہے کہ ہر کردار کا اہم ترین شخصی پہلو ابھر کر قاری کے سامنے آ گیا ہے۔ یوں رام لعل متعدد کرداروں کے ایک ہی پہلو کی نقاب کشائی کرتا نظر نہیں آتا بلکہ ہر کردار کو پرکھتا اور اس کی ممتاز ترین جہت کو نمایاں کر کے پیش کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور یہ بڑی بات ہے۔ دوسری طرف رحمان مذنب نے اپنے لئے وہی میدان منتخب کیا ہے جو منٹو کا تھا لیکن ایک مضبوط گرفت نیز وسیع تر پس منظر کو ملحوظ رکھ کر اس خاص میدان میں منٹو کی بہ نسبت بہتر فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی نظر آتی ہے (اور منٹو پرستوں کی برہمی کا باعث بھی ہو سکتی ہے) لیکن ان دونوں افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کریں تو بات آئینہ ہو جائے گی۔ مثلاً منٹو کی طرح رحمان مذنب نے بھی طوائف کے کردار کو پیش کیا ہے۔ لیکن جہاں منٹو کے یہاں طوائف اور عورت کا تصادم سطح تک ابھرا ہوا ملتا ہے اور منٹو نے اس تصادم کے ڈرامائی عناصر سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے جو ایک نسبتاً آسان بات ہے۔ وہاں رحمان مذنب نے طوائف کے کردار کو اس کی جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے اور "تصادم" تک خود کو محدود نہیں رکھا۔ دوسرے لفظوں میں جہاں منٹو کا آخری قدم رکا ہے وہاں سے رحمان مذنب

نے اپنا پہلا قدم اٹھایا ہے اور ایک نسبتاً مشکل زمین میں تخلیق کے نقوش کو اجاگر کیا ہے۔ اس کے علاوہ منٹو کے یہاں لذت کوشی کا عنصر نمایاں ہے۔ جب کہ رحمان مذنب نے طوائف کے تدریجی تنزل کو نمایاں کر کے اس کے گھناؤنے کردار سے کبھی نفرت اور کبھی ترحم کے جذبات کو ابھارا ہے۔ آخری بات یہ ہے کہ منٹو نے زیادہ تر طوائف کے کردار کو پیش نظر رکھا ہے لیکن رحمان مذنب نے اس سارے پس منظر کو اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے جو طوائف کے کردار کا خالق بھی ہے اور اس کی مخلوق بھی اور یوں منٹو کے مقابلے میں مذنب نے ایک نسبتاً کشادہ کینوس پر اپنے فن کے نقوش کو ابھارا ہے اس ضمن میں رحمان مذنب کے افسانوں بالخصوص حویلی، تتلی جان، اور چڑھتا سورج کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

زندگی کی ارضی سطح اور زندہ و توانا کرداروں سے ہم آہنگی کے ایک عام رجحان نے اردو افسانے کے نئے دور میں بڑی اہمیت حاصل کی ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ تخیلی رجحان اب ناپید ہو گیا ہے۔ بے شک تخیلی رجحان کی وہ صورت جو ل احمد اور دوسرے افسانہ نگاروں سے مختص تھی یا کرشن چندر کا وہ انداز جو افسانے کے دوسرے دور پر مسلط تھا اب باقی نہیں رہا۔ (نئے دور میں انور اور اے حمید کو کرشن چندر کے مقلدین میں شمار کرنا چاہیئے) تاہم اس سے یہ مراد بھی نہیں کہ تخیلی رجحان قطعاً ختم ہو گیا ہے۔ نئے دور میں جاوید جعفری کے بعض افسانے اور خلیل احمد کی تخلیقات کو اسی رجحان کے تحت شمار کرنا چاہیئے کہ ان میں تخیل آفرینی کا رجحان حقیقت نگاری کی بہ نسبت زیادہ قوی ہے لیکن چوں کہ اب حالات نے افسانہ نگار کو زندگی کی ارضی سطح سے قریب تر کر دیا ہے اور اسے قدم قدم پر مثالی نمونوں کے بجائے سچ مچ کے کرداروں سے متصادم ہونا پڑا ہے

اس لئے تخیلی رجحان کے باوصف اِن افسانہ نگاروں کے یہاں کردار نگاری کی روِش موجود ہے۔ دراصل نئے دور میں تخیلی رجحان اسلوب کے ایک خاص لطیف پیکر اور پلاٹ کی ایک نیم رومانی کیفیت کے طور پر ابھرا ہے۔ اس میں مکانی بُعد کا وہ عالم موجود نہیں جو پہلے اَدوار میں بہت مقبول تھا۔ جاوِیدہ جعفری نے تو صرف چند ایک افسانے ہی لکھے ہیں لیکن خلیل احمد نے اس سلسلے میں بعض معرکے کی چیزیں تخلیق کی ہیں۔ خلیل احمد کے اسلوب میں ایک انوکھی دلکشی اور فرحت ہے اور اس کے یہاں وہ کسک بھی ہے جو نہ تو اُبل کر رقت کی صورت اختیار کرتی ہے اور نہ مدھم ہو کر جذبے سے بے اعتنائی کی روِش میں ڈھل جاتی ہے۔ نئے دور میں تخیلی رجحان کی ایک اور صورت انتظار حسین کی افسانہ نگاری ہے۔ لیکن انتظار حسین نے خود کو زیادہ تر ماضی کی نیم تاریک تخیلی فضا تک ہی محدود رکھا ہے۔ نیز اس کے افسانوں میں بعض اوقات شعوری کاوش بھی صاف نظر آتی ہے۔

اُردو افسانے کے نئے دور میں یوں تو بہت سے افسانے لکھے گئے ہیں جو تخیلی اور ارضی رجحانات کے امتزاج کا خوبصورت نمونہ ہیں اور اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ اب زندگی اور اس کی کروٹوں کو پرکھنے کے لئے ایک متوازن اندازِ نظر اُبھرنے لگا ہے تاہم اس نئے دور میں چند افسانہ نگاروں کے ہاں یہ انداز کچھ زیادہ ہی نمایاں ہے۔ اس سلسلے میں غلام عباس کا نام اوپر آیا ہے۔ اس کے علاوہ احمد ندیم قاسمی اور غلام الثقلین نقوی کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ندیم نے اردو افسانے کے دوسرے دور میں لکھنا شروع کیا تھا لیکن دراصل اِس کا فن تیسرے دور ہی میں نکھر کر سامنے آیا۔ احمد ندیم قاسمی زندگی کے ایک زیرک ناظر ہیں اور ان کا فن زندگی کے ارضی پہلوؤں کا ایک خوبصورت عکس پیش کرتا ہے لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تخیل کی لطافت، رفعت اور ملائمت

بھی ہمہ وقت قائم رہتی ہے۔ دوسرا نام غلام الثقلین نقوی کا ہے۔ نقوی صاحب افسانے کے میدان میں توواردہیں لیکن ان کے افسانوں میں ابھی سے وہ توازن ابھرنے لگا ہے جو فن کار کو طویل ریاضت کے بعد حاصل ہوتا ہے اور جو اعلیٰ فن کی تخلیق کے لئے ازبس ضروری ہے۔ پچھلے چند برس میں اُردو افسانہ ایک تجریدی رجحان سے بھی آشنا ہوا ہے۔ بے شک ایک حد تک یہ رجحان مغرب کے افسانوی ادب سے مستعار ہے تاہم اگر اب سے پہلے اس رجحان کو ہمارے یہاں پنپنے کا موقع نہیں مل سکا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ آج سے پہلے وہ ماحول پیدا ہی نہیں ہوا تھا جو اسے قبول کرنے کی سکت رکھتا ہے۔ مگر آج صورتِ حال بدل چکی ہے۔ افسانہ نگار گھٹن اور حبس سے ترساں ہے اور زندگی پر نقد و تبصرے سے خائف! چنانچہ وہ کسی یوٹوپیا کے خدوخال کو بیان کرنے یا بڑی بے باکی سے گردوپیش کی عکاسی کرنے کے بجائے علامتی اور تجریدی رنگ اختیار کرنے پر مجبور ہے تاکہ دل کی بات کا اظہار بھی ہو جائے اور ہر قسم کی گرفت سے وہ محفوظ بھی رہے۔ ایک وجہ اور بھی ہے اور وہ ہے فن میں اشاراتی عنصر کی نمود! یہ اشاراتی عنصر تمام اصنافِ ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے اور اُردو افسانے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ دراصل تہذیبی ارتقار کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے۔ اب وہ پلک جھپکنے میں بات کی گہرائی تک پہنچ جاتا ہے اور اس لئے واشگاف انداز کا کچھ زیادہ دلدادہ نہیں رہا۔ تجریدی افسانے نے جدید دور کے آدمی کی اس طلب کو بھی ایک حد تک پورا کیا ہے۔ آج کے اُردو افسانے میں غلام الثقلین نقوی، انور سجاد، رام لعل، بلراج مینرا، رشید امجد، شمس نغمان اور متعدد دوسرے لکھنے والوں نے اس رجحان کو وجود میں لانے کی پوری کوشش کی ہے۔

اُردو افسانے میں کردار کی پیشکش

کہانی میں تین چیزیں نمایاں ہوتی ہیں —— پلاٹ، کردار اور فضا! اور کہانی دراصل ان تینوں کے انضمام اور میل جول ہی سے مرتب ہوتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ بیشتر کہانیاں ان تینوں عناصر کی متوازن آمیزش کا نمونہ نہیں ہوتیں بلکہ ان میں سے کسی ایک عنصر کو زیادہ نمایاں کرتی ہیں اور اسی نسبت سے پلاٹ، کردار یا فضا کی کہانیاں قرار پاتی ہیں۔ پھر یہی نہیں بلکہ کہانی کی نشو و نما کا مطالعہ یہ بات بھی بتاتا ہے کہ ابتدا میں پلاٹ کو زیادہ توجہ ملی۔ لیکن بعدازاں جب زندگی میں تصادم عام ہوا اور منضبط معاشرے نے کلبلاتے ہوئے جم غفیر کا رُوپ دھارا نیز جب انفرادیت زیادہ واضح ہوئی تو کہانی میں کردار کو بتدریج اہمیت ملتی چلی گئی۔ اردو کہانی کی مثال لیجئے غدر سے قبل کے دَور میں جب ابھی اُردو نثر کا بچپن تھا۔ نیز جب ذہنی تصادم ابھی

نمایاں نہیں ہوا تھا اور ہندوستانی سماج صدیوں کی بے حسی میں جکڑا ہوا تھا تو کہانی کے جس عنصر کو فروغ ملا وہ پلاٹ تھا۔ قدیم اُردو داستانیں دراصل قصّہ یا پلاٹ کی پیش کش کا واضح نمونہ ہیں اور ان میں کردار کو بہت کم اہمیت ملی ہے۔ کہانی میں پلاٹ کو قدیم داستان گو نے اس قدر ضروری سمجھا ہے کہ اس کی تشکیل کے لئے اس نے غیر فطری کرداروں مثلاً دیوں، جنّوں اور پریوں کے وجود کو بھی مستحسن قرار دیا ہے اور ہرچند یہ درست ہے کہ اگر ان پریوں کے پَر قطع کر لئے جائیں اور جنّوں کے سینگ اڑا دیئے جائیں تو اس زمانے کی عورتوں اور مردوں کے نقوش واضح طور پر اُبھر آتے ہیں تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہ لوگ کرداروں کی بجائے محض مثالی نمونوں (TYPES) کے طور پر پیش ہوئے ہیں اور انہیں انبوہ میں سے علیحدہ کر کے دکھانا ممکن نہیں۔

غدر کے بعد اس صورتِ حال میں ایک انقلابی تبدیلی پیدا ہوتی ہے اور اُردو کہانی میں پہلی بار پلاٹ کی بہ نسبت کردار کو اہمیت ملنے لگتی ہے۔ اردو کہانی میں کردار کی اس اہمیت کی ایک وجہ تو انگریزی اور یورپی ادب سے شناسائی تھی اور چونکہ ان زبانوں کی فکشن میں کردار کو نسبتاً زیادہ اہمیت حاصل تھی اس لئے اُردو ادبا نے قدرتی طور پر اس خاص نہج سے اثرات قبول کرتے ہوئے کہانی کے مزاج میں ایک نمایاں تبدیلی پیدا کر لی لیکن اگر غور کریں تو اُردو زبان میں پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو اہمیت دینے کا یہ رجحان محض اندھا دھند تقلید کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ ماحول کی بعض انقلابی تبدیلیوں کے باعث وجود میں آیا ہے۔ وہ اس طرح کہ غدر کے بعد جب ملک کے وسیع انتظامی معاملات کے پیشِ نظر ذرائع آمد و رفت کو ترقی ملی اور دیہات سے شہر کی طرف آبادی کے انتقال کا آغاز ہوا۔ نیز جب نئے نئے خیالات، نئی اور تازہ سیاسی، مذہبی اور سماجی تحریکوں کے

باعث ہندوستان کا منجمد معاشرتی نظام متزلزل ہوا۔ اور بے حس اذہان کو تصادم اور کشمکش کے جملہ مراحل سے گزرنا پڑا تو پلاٹ کی طلسمی، پُراسرار اور تیلی کیفیت نے کرداروں کی حرکت، تصادم اور آویزش کے لئے جگہ خالی کردی اور دیکھتے دیکھتے اُردو کہانی کا محور ہی تبدیل ہو گیا ۔۔ اس دور کے اُردو ادب میں بالعموم اور اُردو کہانی میں بالخصوص اخلاقی رجحان زیادہ نمایاں تھا اور اس کے تحت ادب کا مقصد تصادم اور کشمکش کی فضا میں اعلیٰ اقدار کا تحفظ اور سماجی مقتضیات کا احترام تھا۔ چنانچہ اس دور کی اُردو کہانی کے بیشتر کردار یا تو ایک خاص اخلاقی تحریک کے لئے منتخب کئے گئے تھے (جیسے مثلاً مولوی نذیر احمد کے بیشتر اہم کردار) اور یا اعلیٰ اوصاف کے حامل بنا کر پیش کئے گئے تھے۔ اس سنجیدہ رجحان سے ردِ عمل کے طور پر فکاہی ادب کا آغاز ہوا اور کہانی لکھنے والے نے مزاحیہ کرداروں کو پیش کر کے زندگی کی ناہمواریوں پر قہقہہ لگانے کی کوشش کی سنجیدگی اور ظرافت کے یہ دو متضاد رجحانات اس دور کے اردو ادب پر محیط ہیں۔ چنانچہ جب بیسویں صدی کے آغاز میں اُردو افسانہ وجود میں آتا ہے تو اس کا مزاج اور نتیجتاً اس کے افسانوی کردار سب سے پہلے ان ہی رجحانات سے اثرات قبول کرتے ہیں۔

اُردو افسانے کا پہلا دور بیسویں صدی کے خمسِ اوّل پر محیط ہے لیکن اس کے گہرے اثرات دس برس بعد کے افسانے میں بھی نظر آتے ہیں۔ چنانچہ سجاد حیدر یلدرم کے تراجم اور طبع زاد افسانوں سے لے کر امتیاز علی تاج اور پطرس کے افسانہ نما مضامین تک اُردو افسانے کا یہ دور پھیلتا چلا گیا ہے اور اس کے ممتاز لکھنے والوں میں یلدرم کے علاوہ پریم چند، سلطان حیدر جوش۔ راشد الخیری، نیاز فتحپوری، ل۔ احمد اور عظیم بیگ چغتائی کے نام خاص طور پر اہم ہیں۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دور کے افسانوں کا معتدبہ

حصّہ یا تو اخلاقی رجحان کی غمازی کرتا ہے اور یا پھر مزاحیہ انداز کا حامل ہے اور اس لئے ان افسانوں کے بیشتر کردار یا تو بعض اخلاقی اور سماجی قدروں کے تحفظ کے لئے وجود میں آئے ہیں اور یا پھر عارضی تفریح کے حصول کے لئے سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں کردار پورے طور سے نہیں ابھرا۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ یلدرم نے اپنے بیشتر افسانوں کے مواد کے لئے باہر کے ممالک کے افسانوی ادب کی خوشہ چینی کی تھی اور اگرچہ اس میں کوئی کلام نہیں کہ انہوں نے ان افسانوں کو اپنے ماحول کے مطابق ڈھالنے کی پوری سعی کی تاہم اپنے معاشرے کے کرداروں سے براہِ راست اثرات قبول کرنے سے سچائی کا جو لطیف عنصر کردار کے سراپا میں پیدا ہوتا ہے، یلدرم کے کرداروں میں پورے طور سے ابھر نہ سکا۔ "خارستان و گلستان" میں نسرین نوش اور خارا کے کردار درا صل حوّا اور آدم کے لئے علامت کے طور پر ہی استعمال ہوئے ہیں اور اسی لئے ان کی حیثیت زیادہ تر علامتی اور نظریاتی ہے، حقیقی یا ارضی نہیں۔ یعنی یہ کردار شدید جذبے کی علامت تو ضرور ہیں لیکن ان میں وہ خصوصیت معدوم ہے جو سماجی اور ذہنی تصادم کے باعث کردار کی انفرادیت کا رُوپ دھار کر برآمد ہوتی ہے۔ کسی خاص نظریے، خیال یا مسلک کے لئے کردار کو علامت کے طور پر استعمال کرنے کا یہ رجحان اُردو افسانے کے آغاز میں کافی نمایاں ہے۔ چنانچہ نیاز فتحپوری کے افسانہ "کیوپڈ اور سائیکی" میں عشق اور حُسن کی خصوصیات کو ظاہر کرنے کے لئے کردار کی بجائے علامت کی پیش کش موجود ہے اور مجنوں گورکھپوری کے "سمن پوش" میں ناہید کا کردار محبت کی بے گناہی کو ثابت کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔ یہی حال ل احمد کے افسانہ "بھینٹ" کا ہے جو اگرچہ ارضی کرداروں کی پیش کش کا ایک نمونہ ہے تاہم جس میں دراصل قربانی اور ایثار کے جذبے کو ہی زیادہ اہمیت دی گئی

ہے۔ عجیب بات ہے کہ اس دور کے بیشتر عشقیہ افسانوں میں عشق اور حسن کو مثالی حیثیت حاصل ہے اور جنسی بے راہروی کے مقابلے میں، محبت کے ایثار، قربانی، پاکیزگی اور لطافت کو زیادہ اجاگر کیا گیا۔ دراصل یہ بھی اُس اخلاقی رجحان ہی کی ایک صورت تھی جس کے تحت اعلیٰ اقدار کا تحفظ اور سماجی فرائض کا احترام مقدم قرار پایا تھا۔ خود سجاد حیدر یلدرم کے ہاں یہ اخلاقی رجحان کافی نمایاں ہے۔ مثلاً ان کا افسانہ "ازدواجِ محبت" بے لوث محبت کی داستان ہے تو ان کا افسانہ "نکاحِ ثانی" جنسی بے راہروی پر محبت کی فتح کو ظاہر کرتا ہے اور یہ سب کچھ ایک سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کے مطابق ہے۔ ان افسانوں میں وہ سب کچھ ہے جو ایک اچھے افسانے میں ہونا چاہیے۔ اندازِ بیان خوبصورت، فضا اور ماحول کی عکاسی بے عیب اور پلاٹ کی نوک پلک درست لیکن جس چیز کی کمی ہے وہ زندہ اور گوشت پوست کا کردار ہے ـــ ایسا کردار جو افسانہ نگار کے لیے نظریاتی تبلیغ کا کام نہ دے بلکہ اپنے فکری تموّج اور انفرادی خصوصیت کے بل بوتے پر ابھرے اور جس کی تشکیل میں افسانہ نگار کی صوابدید کی بجائے زمانے اور ماحول کی کروٹوں کا حصّہ ہو ـــ بہر حال اردو افسانے میں کردار کی پیش کش کے سلسلے میں یہ اخلاقی رجحان جس کا آغاز سجاد حیدر یلدرم سے ہوا، آگے چل کر پریم چند کے ہاں پوری شدت اور زور کے ساتھ ابھرا اور پھر اس دَور کے سارے اُردو افسانے پر چھا گیا۔

اُردو افسانے میں کردار نگاری کے سلسلے میں پریم چند کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ وہ یوں کہ پریم چند کے ہاں افسانے کا کردار ایک سیدھی لکیر پر گامزن نہیں رہتا بلکہ حالات و واقعات کے مطابق اپنے اندر لچک پیدا کر کے سیدھی لکیر کو ترک کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں پریم چند کے افسانوں کا کردار محض فرشتہ یا محض شیطان

نہیں جو خیر یا شر کے لیئے علامت بن کر نمودار ہوا ہو اور جس کے سراپا میں تبدیلی یا موڑ کا کوئی امکان ہی نظر نہ آئے۔ اس کے برعکس پریم چند کے بیشتر کردار انسانی خصوصیات کے حامل ہوتے ہوئے حالات کی تبدیلی کے ساتھ خود میں تبدیلی پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور اسی لیئے ان کا مطالعہ خیر و شر تعمیر و تخریب اور حُسن و قبح کے تصادم کی مثالیں فراہم کرتا ہے۔ یہ بڑی بات ہے اور اردو افسانے میں سیرت نگاری کے سلسلے میں اس اقدام کو ایک اجتہادی حیثیت حاصل ہے۔ مگر پریم چند کی سیرت نگاری میں ایک بڑا نقص یہ ہے کہ انہوں نے کردار کی لچک یا تبدیلی کو فطری طریق سے اُبھرنے کی اجازت نہیں دی بلکہ اسے ایک شعوری مقصد کے تابع کر دیا ہے۔ بہترین کردار نگاری کا عمل اس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ کردار اپنے فطری تموج کے سہارے حالات و واقعات سے اثرات قبول کرتے ہوئے نئے سے نئے سانچوں میں ڈھلتا چلا جائے اور اس کی تعمیر میں افسانہ نگار کی منصوبہ بندی یا مقصدیت کا کوئی ہاتھ نہ ہو۔ پریم چند کے ہاں یہ بات نہیں۔ ان کے بیشتر کردار کسی خاص نظریے کو سچ ثابت کرنے، کسی خاص نکتے کی ترویج یا کسی خاص مقصد کے حصول کے لیئے "تبدیلی" سے آشنا ہوتے ہیں اور بیشتر اوقات یہ نظریہ، نکتہ یا مقصد افسانہ نگار کے اخلاقی یا اصلاحی رجحان کے تحت اُبھرتا ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند کے افسانہ "ممتا" میں سیٹھ گردھاری لال کا بے رحم اور شیطانی کردار آخر آخر میں جس فرشتہ پن کا نمونہ پیش کرتا ہے اور یوں کردار کی لچک کو وجود میں لاتا ہے، اس کے پس منظر میں "ممتا" کی اہمیت کا احساس دلانے کی کاوش بالکل نمایاں ہے۔ پریم چند کے ہاں اصلاحی یا اخلاقی رجحان کی ایک اور مثال ان کا افسانہ "نمک کا داروغہ" ہے جس میں منشی دھر کا کردار ایمانداری

اور فرض شناسی کی "صراطِ مستقیم" پر چلتا رہتا ہے لیکن پنڈت الوپی دین کا غیر سماجی کردار اسی ایمانداری اور فرض شناسی سے متاثر ہو کر ایک نیا لباس پہن لیتا ہے۔ غور کیجئے کہ اس افسانے میں کردار کو پبلک سے آشنا کرنے کا ایک واضح مقصد ہے اور وہ مقصد ہے سماج میں ایمانداری اور فرض شناسی کی تلقین۔ پھر پریم چند کا افسانہ "بڑے گھر کی بیٹی" ہے جس میں آنندی کا کردار ایک نیا موڑ اختیار کرتا ہے۔ یہ نیا موڑ افسانہ نگار کی مرضی کے عین مطابق ہے کیوں کہ وہ ہندو سماج میں بہو کو اس بات کا احساس دلانا چاہتا ہے کہ خاندان کی بقا کے لئے کوشاں ہونا اس کا فرضِ اوّلیں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پریم چند نے کچھ ایسے افسانے بھی لکھے ہیں جن کے کردار کسی نظریے یا مقصد میں جکڑے نہیں جا سکے اور افسانہ نگار کی تمام نظریاتی زنجیروں کو توڑ کر باہر نکل آتے ہیں مثلاً "کفن" کے کردار۔ تاہم بحیثیت مجموعی پریم چند کے کردار ان کے اصلاحی یا اخلاقی جذبے ہی کے تابع ہیں اور اسی لیے ان کی پیش کش میں حقیقت نگاری کی وہ صورت نہیں اُبھری جس کی توقع پریم چند ایسے منجھے ہوئے فنکار سے وابستہ کی جا سکتی تھی۔

اُردو افسانے میں اصلاحی یا اخلاقی رجحان دراصل ایک کوشش تھی زندگی کے اُلجھتے ہوئے مسائل کو سلجھانے کی۔ دراصل یورپی اثرات، ذرائع آمد و رفت کی آسانی اور ذہنی تصادم کے باعث سارا ہندوستانی سماج انجماد، اور بے حسی کے خول سے باہر نکل رہا تھا اور اس کے نتیجے میں بہت سی الجھنیں اور پیچیدگیاں پیدا ہو رہی تھیں جن کا غدر سے پہلے کے ہندوستان میں نام و نشان تک نہیں تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ سیاسی بیداری اور تعمیر و تخریب کے عمل نے اذہان کو ایک عجیب سے خلفشار میں مبتلا کر دیا تھا چنانچہ اردو افسانے میں ایک رجحان تو ایسا ابھرا جس کے پیشِ نظر ناہمواریوں،

بد اعمالیوں اور الجھنوں کا استیصال ہی سب سے بڑا مقصد تھا (اوپر اس کا ذکر ہوا ہے) اور دوسرا وہ رجحان سامنے آیا جس کے تحت افسانہ نگار نے مقاومتِ کمترین کا راستہ اختیار کرتے ہوئے ناہمواریوں سے محظوظ ہونے کی کوشش کی۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ رجحان زندگی کے سنجیدہ مسائل سے فرار حاصل کرنے کا رجحان تھا۔ تاہم چونکہ انسان کی ذہنی صحت اس بات کی بھی متقاضی ہے کہ مسائل کا بوجھ ایک حد سے نہ بڑھنے پائے لہٰذا فطرت نے از خود مزاح اور ہنسی کے ذریعے ذہن کے تشنج کو کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو اس رجحان کی اہمیت سے انکار کی گنجائش نظر نہیں آتی بہر حال اردو افسانے کے اس دور میں جہاں ایک طرف ہمیں ایسے کردار نظر آتے ہیں جو زندگی سے متصادم ہو کر اور ماحول سے اثرات قبول کر کے ایک خاص سانچے میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں وہاں ایسے کردار بھی ملتے ہیں جو زندگی سے متصادم تو ہوتے ہیں لیکن اپنے فطری انجماد کے باعث حالات کے مطابق ڈھلتے چلے جانے کی بجائے محض ایک سیدھی لکیر پر بڑھتے چلے جاتے ہیں عرفِ عام میں انہیں مزاحیہ کردار کہتے ہیں۔ مزاحیہ کردار کی امتیازی لیکن منفی خصوصیت لچک کا فقدان ہے اور اس میں کردار کی انفرادیت بھی ناپید ہوتی ہے۔ دراصل یہ کردار اپنی مثبت خصوصیات کے باعث نہیں بلکہ اپنی منفی خصوصیات کی بناء پر سماج کے ایک خاص طبقے کے لئے علامت کا کام دیتا ہے اور اسی لئے کردار کی بجائے مثالی نمونہ کے طور پر ابھرتا ہے۔ کردار کو مزاح کے رنگ میں پیش کرنے کا یہ رجحان اول اول سجاد حیدر یلدرم کے بعض افسانوں میں ابھرا تھا۔ مثلاً "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" میں یلدرم نے کچھ ایسے ہی نیم مزاحیہ، لچک سے ناآشنا، ٹھہرے ہوئے کردار پیش کئے تھے۔ پھر سلطان حیدر جوش کے ہاں اس رجحان کو زیادہ اہمیت ملی۔ ان کے افسانہ طوقِ آدم میں واحد متکلم کا کردار قاری کی تفریحِ طبع ہی کے لئے سامان بہم پہنچاتا ہے۔ افسانے کے

اس دور میں نیم مزاحیہ کرداروں کو پیش کرنے کا یہ رجحان اس قدر مقبول تھا کہ راشد الخیری نے بھی (کہ "مصورِ غم" کے نام سے مشہور تھے)، نانی عشو کا نیم مزاحیہ کردار پیش کرنے کی کوشش کی۔ بے شک ظرافت سے راشد الخیری کے مزاج کو کوئی لگاؤ نہیں تھا اور اسی لیے وہ نانی عشو کے سلسلے میں ناکام بھی ہوئے تاہم اس رجحان کے وجود کا یہ ایک اچھا ثبوت ہے۔ لیکن اس دور میں مفادمستِ کمترین کے اس رجحان کو اپنانے اور غیر سنجیدہ کرداروں کو پیش کرنے کی سب سے بڑی کوشش عظیم بیگ چغتائی نے کی۔ یہ درست ہے کہ چغتائی کے ہاں کوئی بھرپور مزاحیہ کردار نظر نہیں آتا۔ تاہم زندگی کی ناہمواریوں سے محظوظ ہونے کی روش کے باعث ان کے افسانوں میں لاتعداد نیم مزاحیہ کردار ضرور ابھرے ہیں۔ دراصل عظیم بیگ چغتائی کردار کی فطری ناہمواریوں سے مضحک کیفیات کو جنم دینے کی بجائے عملی مذاق کی مدد سے ایک مزاحیہ صورتِ حال کو پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اسی لیے ان کے پیش کردہ کردار اس مقام تک نہیں پہنچتے جہاں مزاحیہ کردار کو پہنچنا چاہیے۔ پھر بھی زندگی کی ناہمواریوں سے محظوظ ہونے کا رجحان عظیم بیگ چغتائی کے ہاں نمایاں طور پر ابھرا ہے اور اس کے نتیجے میں ان کے افسانوں کا کردار بھی کسی گہرے تاثر کو جنم دینے کی بجائے، محض چند مضحک کیفیات کو مہمیز لگاتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ عظیم بیگ چغتائی کے علاوہ امتیاز علی تاج اور پطرس نے بھی اُردو افسانے کی اس خاص رَو کے تحت سنجیدہ کرداروں کی بجائے مزاحیہ کرداروں کی پیش کش کو اہمیت دی۔ ان میں سے امتیاز علی تاج نے چچا چھکن کا ایک بھرپور مزاحیہ کردار پیش کیا اور پطرس چند نیم مزاحیہ کرداروں کو منظرِ عام پر لاتے لیکن موجودہ بحث کے لیے ان تفاصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔

دوسری جنگِ عظیم کے لگ بھگ اردو افسانے کا کردار ایک نئی تبدیلی سے آشنا

ہوتا ہے۔ یعنی کردار کی پیش کش میں نفسیاتی کشمکش کو پہلی بار اہمیت حاصل ہوتی ہے اس سے قبل پریم چند نے سماجی مقتضیات اور فرد کے طبعی رجحان میں ایک تصادم کو اپنا موضوع بنایا تھا اور ایسے کردار پیش کئے تھے جو اپنی فطری برائیوں کے باعث سماجی اقدار سے برسرِ پیکار رہتے تھے تا آنکہ بعض واقعات یا حادثات کے باعث وہ سماجی اقدار سے ہم آہنگ ہو جاتے تھے۔ گویا پریم چند کے زمانے میں افسانے کا کردار فرد اور سماج کے تصادم کی پیداوار تھا۔ لیکن دوسری جنگِ عظیم کے لگ بھگ کردار کی تعمیر میں داخلی تصادم کو اہمیت ملنا شروع ہوتی ہے اور یہیں سے کردار کا جنسی پہلو افسانے کا موضوع بنتا ہے۔ بے شک اردو افسانے کے پہلے دَور میں اخلاقی اور اصلاحی نقطۂ نظر کے باعث کردار کے جنسی رجحان کو واضح کرنے کی تحریک کا آغاز ہو گیا تھا اور اس کے تحت ایسے کردار پیش کئے گئے تھے جو جنسی میلان کی شدت کا نمونہ تھے جیسے مثلاً قاضی عبدالغفار کے افسانہ "تین پیسے کی چھوکری" کا کردار "بھوڈورا" علی عباس حسینی کے افسانے "میلہ گھومنی" کی "بہو" اور محمد علی ردولوی کے متعدد انوکھے کردار، تاہم ان کرداروں کو زیادہ سے زیادہ جنسی جذبے کی شدت کے لئے علامت کے طور پر استعمال کیا گیا تھا۔ اُن کے نفسیاتی تصادم کو اجاگر کرنے کی کوشش اُردو افسانے کے دوسرے دور ہی میں نظر آتی ہے۔

اُردو افسانے کے دوسرے دَور میں کردار کے داخلی تصادم کی تین صورتیں اُبھری ہیں۔ ان میں سے ایک صورت تو وہ ہے جسے سعادت حسن منٹو نے پیش کیا اور جس کے تحت کردار کے اس داخلی تصادم کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی جو جنسی جذبے کی ناآسودگی کے باعث نمودار ہوتا ہے۔ چنانچہ اس دور میں منٹو کے بیشتر کردار ایسی عورتیں ہیں جو جسمانی طور پر تو طوائف کا طریقِ کار قبول کر چکی ہیں لیکن ذہنی طور پر عورت کی نارمل زندگی ہی

سے منسلک ہیں۔ ان کے افسانہ "ہتک" کا کردار "سوگندھی" اور "کالی شلوار" کا کردار "سلطانہ" اس ضمن میں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ کردار کے داخلی تصادم کو پیش کرنے کی دوسری اہم کوشش ممتاز مفتی نے کی۔ ممتاز مفتی کردار کی اُن اَن کہی باتوں کو سطح پر لاتے جو لاشعور کی تاریکیوں میں مقید رہتی ہیں لیکن جو دراصل خارجی زندگی کے بیشتر اعمال کی ذمہ دار ہیں۔ لیکن منٹو کے برعکس ممتاز مفتی نے اس سلسلے میں زندگی کے عام کرداروں کو پیش کیا اور بالخصوص عورت کے معاملے میں جسم بیچنے والی عورت کے بجائے گھر کی چار دیواری میں رہتی ہوئی ایک نارمل عورت کو پیش کرکے اس کی بہت سی نفسیاتی اور ذہنی الجھنوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ بے شک اس طریق کار کے باعث ان کے کرداروں کا داخلی تصادم اس شدت کے ساتھ اُجاگر نہ ہو سکا جو منٹو کے ہاں عام طور سے ابھرا ہے۔ تاہم کردار کی پیش کش کے سلسلے میں ممتاز مفتی نے نسبتاً "مشکل زمین" پر کام کیا اور خارجی سطح کی حد تک اُبھرے ہوئے تصادم کو پیش کرنے کے بجائے اُس تصادم کو سطح پر لانے کی کوشش کی جو نارمل انسان کی بالکل نارمل زندگی کے پس پُشت موجود ہے اور جو بیشتر اوقات ایک پُراسرار طریق سے فرد کو کردار میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس ضمن میں ممتاز مفتی کے کردار۔ "آپا"۔ "عذرا" "جھکی جھکی آنکھیں"، اور "دیوی" خاص طور پر قابلِ مطالعہ ہیں کردار کے داخلی تصادم کی تیسری صورت وہ تھی جسے محمد حسن عسکری نے پیش کیا۔ عسکری یہ چاہتے تھے کہ فرد کے تلازمۂ خیال کو اس طرح پیش کیا جائے کہ واقعہ چاہے نمودار ہو یا نہ ہو کردار کے سارے نقوش ضرور اُبھر کر سامنے آجائیں۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانوں — "حرام جادی" اور "چائے کی پیالی" کے بنیادی کردار محض اپنی سوچ کے سہارے ابھرتے ہیں اور ان کا بے عمل کردار کے سارے پہلوؤں کو اجاگر کر دیتا ہے۔ سوچ کے اسی طریقِ کار کے تحت شمس آغا نے "شکست" کے کردار

"ریاض" اور "فریب آرزو" کے کردار "ناہید" کو پیش کیا۔ تاہم شمس آغا نے کردار کے نفسیاتی تصادم کو اجاگر کرنے کی غرض سے ایسے آزاد تلازمۂ خیال کے عمل سے نہیں گزارا بلکہ چھوٹے چھوٹے واقعات کی مدد سے حقیقت کی دنیا کے ساتھ اس کا تعلق شروع سے آخر تک قائم رکھا۔ چنانچہ کردار کی پیش کش کے سلسلے میں شمس کے اقدام کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ اسی دور میں کردار کی داخلی کشمکش کو اجاگر کرنے میں غلام عباس۔ فیاض محمود۔ بلونت سنگھ۔ اختر، اور ینوی آغا بابر، قدرت اللہ شہاب اور مسعود شاہد نے بھی خاص طور پر کامیابی حاصل کی۔

ویسے مجموعی طور پر اردو افسانے کا یہ دور پلاٹ اور کردار سے بے اعتنائی کا دور تھا افسانے کے اس نئے انداز کو رواج دینے والے کرشن چندر تھے اور ان کے طریق کار کو اس دور کے بیشتر افسانہ نگاروں نے بڑی فراخدلی سے قبول کر لیا تھا۔ چنانچہ کرشن چندر کا انداز اور طریق کار اس دور کے افسانے پر مسلط نظر آتا ہے۔ ان سے قبل پریم چند نے سماجی ناہمواریوں کے استیصال کے لئے کردار سے مدد لی تھی اور کردار کے ایک مخصوص ردِ عمل کو تحریک دے کر اپنے نقطۂ نظر کو واضح کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن کرشن چندر نے سماج کی ناہمواریوں کو کردار کی بجائے نگارش کے ایک مخصوص انداز سے اُجاگر کرنے کی کوشش کی۔ اسی لئے ان کے ہاں زیادہ تر ایک ایسا نوجوان ابھرا ہے۔ جو حساس، تعلیم یافتہ مگر ایک بڑی حد تک باغی ہے اور کرشن چندر نے اس کی تحویل میں طنز کے حربے دے کر بات کرنے کے ایک نئے انداز کو رواج دیا ہے۔ ویسے حقیقت میں یہ نوجوان کرشن چندر کا ہم زاد ہے اور اسی لئے کرشن چندر نے اپنے افسانوں میں زیادہ تر اپنے آپ ہی کو کردار کے رُوپ میں پیش کیا ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں عام کرداروں سے بے اعتنائی کی ایک وجہ یہی ہے۔ دوسری وجہ غالباً یہ ہے کہ کرشن چندر نے ایک ذہنی بلندی سے

ماحول اور معاشرے کے مدّوجزر کو دیکھا ہے یا پھر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے ایک سیاح کی طرح زندگی اور ماحول کے طول اور عرض کو ماپنے کی کوشش کی ہے (چنانچہ ان کے بیشتر افسانے دراصل سفر کی داستانیں ہیں اور افسانے کا مرکزی کردار جو دراصل افسانہ نگار کا ہمزاد ہے زندگی کے مناظر کو ہوٹل کی بالکونی یا ریل، بس اور کار کی کھڑکی میں سے دیکھتا چلا گیا ہے)، اور اسی لئے انہوں نے کردار کی بجائے ٹائپ (TYPE) کو زیادہ تر دیکھا اور اسی کو پیش بھی کیا ہے۔ چنانچہ ان کے افسانوں میں پہاڑی دوشیزہ سکھ دوکاندار، گرنتھی، لالہ، پٹواری، چنگی محرر، مصوّر، کسان، فلاسفر اور شاعر بطور مثالی نمونہ (TYPE) اُبھرتے ہیں اور اپنے اپنے گروہ کے لئے علامت کے طور پر استعمال ہوئے ہیں لیکن کردار کو اس کے سارے داخلی یا خارجی تصادم کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کرشن چندر کے ہاں بہت کم نظر آتی ہے (یہاں ذکر تقسیم سے پہلے کے کرشن چندر کا ہے) اس سے کرشن چندر کے فن کی تنقیص مقصود نہیں کیوں کہ یہ حقیقت ہے کہ زندگی کو جس مقام اور زاویے سے کرشن چندر نے دیکھا، اس کے تحت کردار نگاری کا رجحان نہ ممکن تھا اور نہ مناسب۔ یوں بھی اگر بلندی سے اردگرد کی زمین پر نظر ڈالیں تو نظر زمین کے محض ایک ٹکڑے پر رک نہیں جاتی بلکہ دوریوں تک بڑھتی اور پھیلتی چلی جاتی ہے اور ٹیلے، جنگل، ندیاں اور مکان محض ایک وسیع تر مدّوجزر کو جنم دے کر رہ جاتے ہیں اس دور میں کرشن چندر نے اسی بلندی پر سے ماحول کو دیکھا ہے۔ اس کے ہاں کردار کے نہ ابھرنے کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے۔

تقسیم کے بعد یہ صورتِ حال باقی نہ رہی اور ماحول کو بلندی پر سے دیکھنے کی بجائے اشکال و مظاہر کو براہِ راست مَس کرنے کا رجحان اُبھر آیا۔ چنانچہ تقسیم کے بعد کے بیشتر افسانے

دراصل کردار کے افسانے ہیں۔ یہ درست ہے کہ تقسیم سے قبل کے دور میں بھی کردار کے افسانے لکھے گئے تھے لیکن ایک تو ان کی تعداد کم ہے دوسرے ان میں سے بیشتر کی اساس ایک ایسے کردار پر استوار ہے جو زیادہ سے زیادہ کسی جنسی الجھن میں مبتلا ہے۔ لیکن تقسیم کے بعد افسانہ نگار نے نسبتاً وسیع پس منظر کا اہتمام کیا ہے اور کردار کو بہت سے نفسیاتی اور سماجی عوامل کی مدد سے ابھارا ہے۔ بحیثیت مجموعی نئے دور کی کردار نگاری میں کشادگی کا احساس ہوتا ہے اور کردار کے نفسیاتی اور ذہنی تصادم کے بہت سے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ حقیقت ہے کہ تقسیم کے بعد لکھے گئے بیشتر افسانے پلاٹ کی پیشکش یا طنز یہ عناصر کی آمیزش کے باعث نہیں بلکہ کردار نگاری کے عمل کی وجہ سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کے کردار (ایک چادر میلی سی) اشفاق احمد کے کردار مسعود (امی) اور داؤد جی (گڈریا) احمد ندیم قاسمی کے کردار مولوی ابل (الحمدللہ) اور میاں سیف الحق (کفن دفن) میرزا ادیب کا کردار مائی پھاتاں۔ سعادت حسن منٹو کے کردار جانکی اور ٹوبہ ٹیک سنگھ۔ آغا بابر کا سبز پوش۔ ہاجرہ مسرور کا کردار دبھالو، رحمان مذنب کے کردار تپلی جان اور نوچندی (خلا) امجد الطاف کا کردار اللہ بخش (چونے کی کلھیا) انور عظیم کا کردار شاہد (لڑھکتی چٹان) خلیل احمد کے کردار غوثیہ (وہ حجابات جو آنکھوں پر کٹے تھے قائم) اور بھابی۔ جاوید جعفری کا کردار رونی (سپنوں کے جال) اور صادق حسین صلاح الدین اکبر، رام لعل۔ غلام الثقلین نقوی، قاسم محمود، یونس جاوید، انور سجاد۔ خدیجہ مستور، احمد شریف۔ فرخندہ لودھی۔ بلراج کومل، جیلانی بانو، مہندر ناتھ اور عبدالسلام کے بہت سے ذیلی کردار نہ صرف زندگی کے مختلف شعبوں سے ابھرے ہیں بلکہ ان کی تعمیر میں متعدد ذہنی، سماجی اور نفسیاتی عوامل نے بھی حصہ لیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کردار

محض جنسی تصادم کی پیداوار نہیں بلکہ زندگی کی ہزاروں کروٹوں نے انہیں جنم دیا ہے جو لوگ تقسیم کے بعد کے اردو افسانہ کو کم تر اور انحطاط پذیر قرار دیتے ہیں، وہ دراصل اُردو افسانے کی اس نئی کروٹ سے آشنا ہی نہیں۔ بے شک تقسیم کے بعد لکھے گئے اعلیٰ پائے کے افسانوں کی تعداد کم ہے تاہم جو ہیں اپنے فنی محاسن اور کردار کی پیشکش کے باعث اُردو افسانے کی روایت کو آگے بڑھانے میں ممد ثابت ہوئے ہیں اور ان کی وجہ سے اردو افسانے کے تدریجی ارتقاء کا عمل جاری ہے۔

لیکن نئے دور کے اُردو افسانے میں کردار نگاری کا رجحان محض افسانہ نگار کی صوابدید کا نتیجہ نہیں۔ یعنی یہ نہیں ہوا کہ تقسیم سے قبل تو افسانہ نگار نے ایک خاص قسم کے افسانے لکھے اور تقسیم کے بعد ایک صبح اُس نے فیصلہ کر لیا کہ آئندہ وہ صرف کردار کے افسانے لکھے گا۔ ادب کی تخلیق اس قسم کے شعوری اقدامات کے تابع نہیں ہوتی۔ فی الاصل کردار نگاری کے اس بھرپور رجحان کے پسِ پُشت بعض سماجی کروٹوں اور بحرانی کیفیتوں کا وجود صاف نظر آتا ہے اور افسانہ نگار نے محض غیر شعوری طور پر افسانے کے اس عنصر پر توجہ مبذول کی ہے جو ان بحرانی کیفیات کے باعث ابھر کر نمایاں ہو گیا ہے چنانچہ اُردو افسانے میں کردار نگاری کے اس رجحان کی چند وجوہ بالکل واضح ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ تقسیم کے باعث لاکھوں افراد نے نقلِ مکانی کی اور سارا معاشرہ ایک بحران میں سے گذرا جس کے باعث فرد کی پُر سکون زندگی میں ہلچل پیدا ہوئی اور اسے ایک ایسے ماحول کو چھوڑ کر جہاں وہ صدیوں سے گزر اوقات کر رہا تھا، اور جہاں ایک طویل تصادم اور آمیزش نے اُس کے کردار کے بہت سے ابھرے ہوئے پہلوؤں کو ہموار کر کے اسے محض ایک مثالی نمونہ (TYPE) کا درجہ عطا کر دیا تھا، ایک بالکل نئے ماحول میں از سرِ نو

جہد للبقا کے دَور سے گزرنا پڑا اور اس اجنبی ماحول سے تصادم کے باعث اس کی شخصیت کے بہت سے پہلو ابھر کر نمایاں ہو گئے ۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے کوئی شخص کسی گلی میں آکر رہے اور ایک طویل مدت کی کشمکش کے بعد محلہ والوں سے ذہنی سمجھوتہ کرنے میں کامیاب ہو جائے اور پھر اسے یکلخت یہ مکان چھوڑ کر کسی اور محلہ میں جاکر رہنا پڑے ایسی صورت میں اُسے نئے محلہ کے باشندوں سے ذہنی سمجھوتہ کرنے سے قبل ایک بار پھر تصادم اور کشمکش کے جملہ مراحل سے گذرنا ہوگا۔ اس تصادم کی لپیٹ میں محلہ والے بھی آجائیں گے اور سارا ماحول ایک میدانِ کارزار کی صورت اختیار کر جائے گا۔ تصادم کے باعث افراد کی پُرسکون اور میکانکی زندگی پر کاری ضرب لگے گی اور کردار ابھرتے چلے آئیں گے تقسیم کے واقعہ نے فرد کو بالکل اسی طرح کردار میں تبدیل کیا اور زندگی میں وہ حرکت اور ڈرامائی کیفیت پیدا کی جسے افسانہ نگار نے اپنا موضوع بنایا۔

دوسری وجہ یہ ہے کہ تقسیم ملک نے دیواریں اور حد بندیاں قائم کیں اور لکیر کے دونوں جانب ماحول سمٹ کر رہ گیا۔ شہروں کی آبادی میں یکلخت اضافہ ہوا اور " جائے کم است و مردماں بسیار" کے تحت تصادم اور آویزش زیادہ ہو گئی جس طرح کوئی شخص چھت سے اُتر کر کمرے میں آجائے تو اس کی نظر اُونچی اُونچی دیواروں کو پار نہیں کر سکتی اور اس لئے دُور کی بجائے قریب کی اشیاء پر مرتکز ہو جاتی ہے۔ بعینہ جب تقسیم کے باعث دیواریں قائم ہوئیں اور ماحول سمٹا تو لامحالہ افسانہ نگار نے معاشرے کے وسیع مد و جزر کے بجائے قریبی ماحول پر ایک نظر ڈالی اور یوں اسے وہ لاتعداد کردار دکھائی دیئے جو اسے پہلے نظر نہ آتے تھے بہر حال وجوہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہوں تقسیم کے بعد کے اردو افسانے میں کردار نگاری کے ایک بھرپور رجحان کی نفی ممکن نہیں اور یہی اصل بات ہے!

شمس آغا کے افسانے

شمس آغا کے نام سے کم لوگ واقف ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ شمس نے اپنے سارے افسانے "ادبی دنیا" میں لکھے اور قریباً ایک سال کے اندر اندر اپنی ساری تخلیقات پیش کرکے رخصت ہو گیا۔ چنانچہ وہ لوگ جنہوں نے اس مدت میں "ادبی دُنیا" نہیں پڑھا، شمس کے نام سے واقف نہ ہو سکے۔ یوں بھی بے اعتنائی ایک قدرتی بات ہے اور اسے ناظرین کی قلیل یادداشت پر محمول کیا جا سکتا ہے لیکن افسوس اس بات کا ہے کہ اُردو افسانے کے اچھے نقادوں نے بھی اس افسانہ نگار کی تخلیقات کا جائزہ نہیں لیا در آنحالیکہ وہ معمولی درجے کے افسانہ نگاروں کا شد و مد سے ذکر کرتے رہے ہیں۔

شمس کی زندگی کا مطالعہ کرنے سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ادب کی طرف اس کا میلان محض شوقیہ یا حصولِ شہرت کے لئے نہیں تھا بلکہ وہ صرف اس لئے کچھ

تکھتا تھا کہ اپنی زندگی کے کربناک واقعات سے پیدا ہونے والے شدید جذباتی تناؤ کو آسودہ کرکے چند ہموار سانسیں لے سکے۔ چنانچہ اس کے ماحول اور فن میں ایک گہرا جذباتی ربط موجود ہے اور یہ دونوں ایک دوسرے کو کروٹ دیتے چلے گئے ہیں۔ شمس کی مختصر سی زندگی[1] ایک طرف تو افلاس سے جنگ، دہشت پسندی کی روش، محبت کی اذیت، خودکشی کے منصوبے اور بالآخر روپوشی و خودکشی کی داستان ہے تو دوسری طرف ان چند فن پاروں کی کہانی ہے جو اُس کے ہاں زندگی سے تصادم کے باعث وجود میں آئے یہ چند فن پارے اس کی ہنگامہ خیز زندگی کی پیداوار بھی ہیں اور اس کے عکاس بھی اور اسی لیے ان میں ایک ایسا انوکھا پن ہے جو ماحول کی طرف فن کار کی شدید جذباتی اور ذہنی پیش قدمی کے بغیر پیدا ہی نہیں ہو سکتا۔

شمس کے افسانوں میں آرزو اور فریبِ آرزو، خواب اور تعبیرِ خواب، کھیل اور کھلاڑی اور نتیجتاً خواب اور حقیقت کے تصادم کی بڑی سچی تصویریں ملتی ہیں۔ وہ بنیادی طور پر رومان پرست ہے اور ہر حسین شے کو دیکھتے ہی نہ صرف ٹھٹھک کر رک جاتا ہے بلکہ ایک والہانہ ردِ عمل کا اظہار بھی کرتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ حُسن کی گریز پا کیفیات سے انکار نہیں کرتا اور اس قدر حقیقت پسند ہے کہ خوبصورتی کے عقب میں موت کی چاپ کو بھی برابر سنتا رہتا ہے۔ یہ طریقِ کار اس کے افسانوں میں اس قیمتی شے کو جنم دیتا ہے جو بیک وقت خود فراموشی اور خود آگاہی کے عناصر سے لبریز ہے اور جو اسے ایک طرف تو حُسن کی سحر انگیز کیفیات میں یکسر ڈوبنے نہیں دیتی اور دوسری طرف اسے زندگی کے تلخ حقائق میں کھو جانے

---

[1] شمس ۲۴ برس کی عمر میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے روپوش ہو گیا تھا۔

سے بھی باز رکھتی ہے۔

خواب اور حقیقت کا یہ تصادم اس کے افسانوں ۔ "خواب" "سراب" اور "شکست" میں خاص طور پر بہت نمایاں ہے۔ "خواب" میں وہ بچوں کے قہقہوں، فہمی کے جوان خیال حلقوں اور بابا مالی کے "تھکے ہوئے مضمحل خوابوں" سے ایک پُراسرار سی فضا تعمیر کرنے کے بعد جب، بچپن، جوانی اور بڑھاپے کی مثلث کی طرف اشارہ کرتا ہے اور کائنات میں انسان کی بظاہر بے حد اہم زندگی کی پستی کو اجاگر کرتا ہے تو رومان اور حقیقت کے تصادم کا ایک نہایت اعلیٰ نمونہ تخلیق ہو جاتا ہے۔ کچھ یہی کیفیت شمس کے افسانہ "سراب" پر بھی مسلط ہے۔ یہاں بھی رومانی وارفتگی نے ایک خواب انگیز سی فضا کو تعمیر کیا ہے اور عین جس وقت "گرمی اور سردی مل کر بہار بنا دیتی ہیں اور دن اور رات کا فرق ملائم ہو جاتا ہے" وہ اس ساری رومانی فضا کو حقیقت سے ٹکرا کر اس طرح ریزہ ریزہ کرتا ہے کہ قاری چونک کر بیدار ہو جاتا ہے۔ "شکست" ۔ خواب اور حقیقت کے ٹکراؤ کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ جہاں دوسرے افسانوں میں حقیقت نے خواب کا سحر توڑا ہے وہاں اس افسانے میں آرزو کی شدت گریز اور فرار پر غالب آئی ہے۔

لیکن محض اس تصادم کی پیش کش ہی شمس کا منتہائے مقصود نہیں۔ اس تصادم کے پسِ پشت اس کا گہرا تفکر، عمیق تجزیاتی مطالعہ اور ماحول کا گہرا شعور بھی کارفرما ہے شمس کے یہ افسانے محض زندگی کی ایک عام داستان کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ان کے ذریعے فنکار نے زندگی کی پہنائیوں تک اترنے کی بھی کوشش کی ہے۔ "خدا، موت کی طویل اہرمنی تاریکی، کائنات کی کروڑوں گڑگڑاہٹیں اور کروڑوں سکوت" آرزو کا فریب اور ڈوب کر ابھر آنے کی خصوصیت، کائنات میں انسان کا مقام — یہ اور درجنوں

ایسے مسائل ہمہ وقت اس کے سامنے ہیں اور وہ اپنے مطالعہ کے دوران میں زندگی کے ان معمّوں کو حل کرنے کی برابر کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ ایک مفکّر کے درجے پر بھی پہنچ جاتا ہے۔ مگر خوبی کی بات یہ ہے کہ شمس کے اس گہرے تفکّر نے کہیں بھی اس کے افسانے کی دلچسپی میں کمی نہیں آنے دی۔ بلکہ بیشتر اوقات افسانے کے تار و پود میں توانائی پیدا کی ہے۔ اس ضمن میں شمسؔ کے اندازِ نظر کی تازگی اور اس کی رومانی وارفتگی نے بھی اس کی مدد کی ہے لیکن اس کی وجہ اس کے اسٹائل کی وہ جاذبیت بھی ہے جس کا ذکر آگے چل کر آئے گا۔

شمسؔ کے گہرے تفکّر اور ہمدردانہ اندازِ نظر کا مثالی نمونہ وہ نوجوان ہے جسے اس نے اپنے افسانوں میں بڑے التزام سے پیش کیا ہے۔ یہ نوجوان اپنے ماحول کے مختلف پہلوؤں — امارت اور غربت کا تضاد، حسن و حیوان کی کشمکش، خواب اور حقیقت کی آویزش اور تعمیر و تخریب کی پیکار کو بڑی گہری نظر سے دیکھتا ہے اور انسان کے بنائے ہوئے قوانین کے کھوکھلے پن کو محسوس کر کے کبھی تو فطرت کی آغوش میں اپنے زخموں کا مداوا تلاش کرتا ہے، کبھی کائنات میں گم ہو کر زمینی مظاہر کو حقیر قرار دے ڈالتا ہے اور کبھی معاشرے کی غیر ہمواریوں کا مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے انہیں طنز کا ہدف بناتا ہے۔ چنانچہ جہاں اس کے افسانوں میں فطرت سے ہم آہنگ ہونے کا رجحان کارفرما ہے۔ وہاں اس نے انسانی زندگی کی بے ثباتی اور پستی کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ علاوہ ازیں فطری مناظر میں گہری دلچسپی نے اس کی نگارش میں ایک شاعرانہ انداز بھی پیدا کیا ہے۔ شمسؔ کے افسانوں سے یہ چند ٹکڑے اس بات کی وضاحت میں پیش کئے جا سکتے ہیں

○ وہ رُک گیا اور چاند کا چہرہ کانپتے ہوئے پانی میں جھلملانے لگا۔ اس کا دل

چاہا کہ وہ خطِ کیف سے چیخیں مارے۔ درخت بے حس و حرکت کھڑے تھے۔ جھاڑیاں دم روکے ہوئے تھیں۔ لانبی لانبی گھاس میں نمی آگئی تھی چاروں طرف ایک جمود تھا اور خاموشی ۔ ہاں دُور، کہیں دُور۔ میلوں پرے کوئی بنسری بجا رہا تھا۔ اس کا دل چاہا وہ پتھر پر کھڑا ہو کر بنسری بجانے والے کو آواز دے۔ اسے اپنے پاس بُلالے یا خود بنسری بن کر اس کے جاگتے ہوئے لبوں سے جا لگے اور نغمہ بن کر کائنات کو بھینچ کر اپنے سینے سے لگالے"

—— سُراب

"مشرقی افق پگھلتے ہوئے تانبے کی طرح سُرخ ہو گیا تھا۔ جاوید نے مکان کی بالائی چھت سے ابھرتی ہوئی صبح کو دیکھا اور ساکت کھڑا دیکھتا چلا گیا۔ یہ کس کا حسین سپنا، کس کا جہاں آرا در پر تو تھا۔ کس کی سنہری زلفیں بکھریں اور دنیا جگمگا اٹھی۔ یہ کس کے ہونٹوں کی سُرخی بڑھی اور رنگوں کی جوالا پھوٹ پڑی۔ بدلیوں کے رخسار گلابی ہو گئے۔ اس نے سوچا صبح کی دیوی دھندلکوں کے سمندر میں نہاتی یکایک ننگی ہو گئی ہے اور کائنات کی آنکھیں چندھیا گئی ہیں۔ نسیم سحر کے ٹھنڈے جھونکے اس کی پیشانی کو چھوتے ہوئے گزرنے لگے اور اسے یکایک محسوس ہوا فضا بدل گئی ہے، ہوا بدل گئی ہے منظر اور ماحول بدل گئے ہیں اور اس کی تھکی ہوئی دنیا کا ہر حصّہ بتدریج دُھلتا چلا جا رہا ہے۔ اور ہر مضمحل احساس کسی فراخ اور شاداب وسعت سے ہم کنار ہو رہا ہے۔ دُور سامنے دو میل کے فاصلے پر "کوٹ امیر شاہ" کا اسٹیشن، اس کی پانی کی سُرخ ٹینکی نظر آ رہی تھی۔ وہ شہر کے تمام گرد آلود افکار اور دلخراش

احساسات وہیں چھوڑ آیا تھا۔ اس ریلوے لائن پر گاڑیاں دوڑتی تھیں جو ان پُر سکون بے داغ دیہات کو گھنے اور سنجیدہ شہروں سے ملاتی تھیں۔ شہر رنگین تھے اور مغرور، وہاں سر بفلک عمارتیں تھیں اور رنگین لوگ۔ وہاں آرٹ تھا، تمدّن اور تہذیب! لیکن یہ دیوی وہاں ننگی نہ ہو سکتی تھی۔ وہاں اسے اظہارِ جمال پسند نہ تھا۔ سورج دھواں دھار مشرق میں سے ایک تھرتی آنکھ کی طرح نکلتا اور کمال بے حسی سے بڑھتا ہوا، مغرب کے گدلے افق میں چھُپ جاتا۔ سورج نکلتا اور لوگ اس کا طنز بھرا چہرہ دیکھ کر جھنجھلا جاتے۔"

——— دیارِ محبوب میں ایک دن

ان ٹکڑوں میں شمسؔ کی فطرت پرستی کے بارے میں دو اہم باتیں سامنے آتی ہیں۔ پہلی تو یہ کہ فطرت سے ہم آہنگ ہونے کی ان کیفیات میں رُومانی عناصر کی فراوانی ہے چنانچہ شاید اسی لئے فطرت کی ان تصاویر میں نسوانی حُسن کے نقوش عام طور سے ملتے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے شمسؔ نے قطعاً غیر شعوری طور پر فطرت کو اپنی محبوبہ کا نعم البدل قرار دے لیا ہے ——— کائنات کو بھینچ کر اپنے سینے سے لگا لینا، بنسری بن کر جاگتے ہوئے لبوں سے جا لگنا، صُبح کی دیوی کا نہاتے نہاتے یکا یک ننگے ہو جانا اور بدلیوں کے رخساروں کا گلابی ہو جانا ——— یہ تمام باتیں اس کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ وہ مظاہرِ فطرت سے رُوحانی ملاپ کی ساعتوں میں بھی اپنے ماحول کو فراموش نہیں کرتا۔ اسے فطرت کی آغوش میں پہنچتے ہی ان لوگوں پر افسوس ہونے لگتا ہے جو ساری عمر شہر کی گلیوں میں گزار دیتے ہیں اور جن کی مناظرِ فطرت سے لُطف کشید کرنے کی صلاحیتیں ہی کند ہو چکی ہیں۔ فطرت پرستی کے ان رجحانات کا نتیجہ

یہ نکلا ہے کہ کوشمس کے فن میں فطرت کی سی کشادگی اور وسعت پیدا ہو گئی ہے۔ اُن کوتاہ قد افسانہ نگاروں کے برعکس جو میرٹھ کے پنواڑیوں، تنور والوں اور غنڈوں کے مخصوص محاوروں کو یکجا کر دینا ہی افسانہ نگاری کا کمال سمجھتے ہیں، شمس کے افسانوں میں ایک وسیع تر اندازِ نظر ملتا ہے اور وہ ہر چند کہ ماحول کی جزئیات پر اپنی نظریں برابر مرکوز رکھتا ہے اور شہر کے "صبح و شام" کی تصویر کشی میں اپنی جزو بینی کا سارا کمال صرف کر دیتا ہے "تاہم وہ شہر کی دھواں دھار فضا میں بھی اس "کہکشاں" کا متلاشی ضرور رہتا ہے جس پر سے ہوتا ہوا وہ حلقۂ شام و سحر سے نہیں تو کم از کم اس شہد کی مکھیوں کے چھتے" یعنی شہر سے باہر نکل سکے۔

لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ شمس کے ہاں فطرت پرستی کا میلان گریز اور فرار کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس کے برعکس اس کی زندگی اور فن کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے عملاً بھی زندگی سے جنگ کی ہے اور فن میں بھی اس سرکشی کو قائم رکھا ہے اور ہر بار چاہے وہ محبت کے کرب میں مبتلا تھا یا ملازمت کی ذلت میں، اس کی غیور نگاہیں بڑے اطمینان سے گرد و پیش کا جائزہ لیتی اور اس سے متصادم ہوتی چلی گئی ہیں۔ شمس کی یہ سرکشی اور بغاوت اس کے افسانے "کہاں" میں بھی ہے اور "افتاد" میں بھی اور اس کی دوسری کئی تخلیقات میں بھی جا بجا اس کے شواہد ملتے ہیں۔ چنانچہ اسی لیے شمس کے ہاں طنزیہ کیفیت بڑی نمایاں ہے مگر اس کی یہ طنز محض معمولی عیوب پر نہیں، اس کا رُخ اُن عالمگیر عیوب کی طرف بھی ہے جن کی وجہ سے انسانیت داغدار ہوئی ہے۔ اس ضمن میں شمس نے معاشرے کے بعض خاص کرداروں کو بھی پیش کیا ہے۔ یہ کردار بظاہر بڑے سنجیدہ لوگ ہیں اور سوسائٹی میں کسی حد تک قابلِ عزت بھی ہیں لیکن چونکہ یہ بعض ناہمواریوں میں

مبتلا ہیں لہٰذا جب طنز نگار انہیں نمایاں کر کے پیش کرتا ہے تو وہ ہماری زہریلی ہنسی کو بیدار کر دیتے ہیں۔ شمسؔ کے افسانوں میں عزیز احمد نمبردار، پنجاب سنگھ، لالی جی، خالہ اماں سائیں چھلّے شاہ، بابا مالی اور درجنوں دوسرے کردار ایک ٹائپ ہونے کی حیثیت سے فن کار کے طنز کا نشانہ بنتے اور قاری کی تفریح طبع کا باعث ثابت ہوتے ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ ساتھ شمسؔ کے افسانوں میں زندگی کے وہ بے مثال کردار بھی موجود ہیں جو اپنی شدید انفرادیت کے باعث نہ اس سے قبل پیدا ہوئے اور نہ جن کی مکرر تخلیق کا کوئی سوال ہی پیدا ہوتا ہے۔ ان کرداروں، خاص طور پر ریاضؔ اور، وحید کے مطالعہ میں شمسؔ نے جس گہرے خلوص اور عمیق مطالعہ کا ثبوت دیا ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔

شمسؔ آغا اُردو افسانے کے ارتقائی دور میں پیدا ہوا۔ اس لئے اس کے ہاں افسانے کے تمام ترقی پذیر رجحانات موجود ہیں — طنز، کردار نگاری، عمیق تجزیاتی مطالعہ اور سماجی و معاشرتی مسائل کا گہرا احساس وغیرہ۔ لیکن جدید اُردو افسانے نے اپنی پیش قدمی میں جس چیز کو نظر انداز کر دیا تھا، وہ شمسؔ کے ہاں اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ موجود ہے۔ میری مراد افسانے کے پلاٹ سے ہے۔ اس اعتبار سے شمسؔ کے افسانے اپنے دَور کے بیشتر افسانوں سے ممتاز ہیں۔ شمسؔ کی یہ خوبیٔ صناعت جس کی مدد سے وہ اپنے پلاٹ میں بے ساختگی پیدا کرتا ہے، گہرے مطالعے کی طالب ہے۔ یہاں صرف اس قدر کہنے پر اکتفا کروں گا کہ اس کے افسانوں کا تار و پود اس فطری انداز سے تیار ہوا ہے اور فنکار افسانے کے انجام کی طرف اس بے نیازی سے بڑھتا ہے کہ قاری کو انجام کے قریب آنے پر بھی انجام کے نقوش پہلے سے دکھائی نہیں دیتے اور نتیجتاً

جب "انجام" اس کی توقعات کو جھٹلاتا ہوا اُبھرا ہے تو وہ حیران سا ہو کر رہ گیا ہے۔ اپنی تخلیق میں جدید افسانے کے سارے لوازم اور ماحول کے تجزیاتی مطالعہ کے ساتھ فنکار کا پلاٹ پر اس قدر توجہ مبذول کرنا اُردو افسانے میں ایک نئی روایت قائم کرنے کے مترادف تھا۔ چنانچہ اس زاویے سے بھی شمس کے افسانوں کا مطالعہ نہایت ضروری ہے۔

میں نے اس مضمون کی ابتدا میں لکھا تھا کہ فطری مناظر میں گہری دلچسپی کے باعث شمس کے فن میں فطرت کی سی کشادگی اور وسعت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ بات دراصل اس کے انداز نظر سے متعلق ہے لیکن فطرت پرستی کا ایک اور نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اس کی تحریر کے جمالیاتی نقوش بڑے شوخ ہو گئے ہیں اور ان کی وجہ سے اس اسلوب نے جنم لیا ہے جس کی دلکشی اور رعنائی متاثر کئے بغیر نہیں رہتی۔ شمس کی تحریر میں تشبیہات کی تازگی اور فراوانی، الفاظ کا برمحل استعمال، ملائمت اور ایک عجیب سی سحر انگیز کیفیت کی نمو، میرے اس مؤقف کی تائید کرے گی کہ اگر شمس افسانے نہ لکھتا تو یقیناً شعر کہتا۔ لیکن چونکہ اس نے صرف افسانے لکھے ہیں۔ اس لئے شعری لطافت اور افسانوی جزو بینی کے انضمام سے ایک ایسے اسٹائل نے جنم لیا ہے جو بیک وقت دل رُبا بھی ہے اور دل کشا بھی!

یہ چند نمونے قابلِ غور ہیں:

"اس کے بعد وہ رات کو سوتے ہوئے اچانک بیدار ہو جاتا اور دیکھتا کہ وہ بے پناہ اداسی میں ڈوبا ہوا ہے۔ اس کے گرد کوئی تاریک سا حلقہ چھایا ہوا ہے۔ ایک عجیب سی گرفت، جیسے وہ اپنی کوئی عزیز ترین شے کھو چکا ہے اور اب — ایک بیکراں گمنام احساس جیسے جان توڑتا ہوا ہمیشہ ہمیشہ کے

لئے الوداع کہہ رہا ہے ۔ کہکشاں اُبھر چکی ہوتی اور تاریک آسمان ستاروں سے بھرپور ہوتا۔ زمین پر ایک غم ناک تاریکی اور ایک مدھم سی دلگیر روشنی آپس میں دست وگریباں ہوتیں۔ چاروں طرف سکوت طاری ہوتا ــــ ہاں ایک آدھ ستارہ ٹوٹ جاتا تو روشنی کی ایک لمبی سی لکیر تیز نوکیلے احساس کی طرح اس کی اداسیوں کو چیرتی ہوئی، انہیں زخمی کرتی ہوئی، ان میں آگ لگاتی ہوئی، خلا میں کھو جاتی اور اسے کائنات ایک ایسا مہیب وتاریک دل نظر آتا ہے جس میں آنسوؤں کی طرح ٹمٹمانے والے ستاروں، تیز نوکیلے احساس اور تنہا اُداسی کے سوا اور کچھ نہ ہو ــ اور جب وہ الجھی ہوئی خاموش دیواروں کی طرف دیکھ کر آسمان کی جانب نظر دوڑاتا تو اسے کہکشاں کا غبار ایک ایسا راستہ دکھائی دیتا جو اونگھتے ہوئے مسافروں کو دھیرے دھیرے کسی مسرور اور شاداب دنیا میں لے جاتے کاش وہ کہکشاں کے غبار پر تیزی سے دوڑتا ہوا اس دنیا میں پہنچ سکتا اور بھابی کے تصوّر، غم اور آرزو کو سانپ کی کینچلی کی طرح اتار کر اس محدود وتاریک خلا میں پھینک دیتا!

ــــ شکست

" اب اس کے ہونٹ اور بھی بوجھل ہو گئے تھے۔ شاید وہ ان جزیروں میں پہنچ چکا تھا۔ جہاں دن اور رات کا فرق ملائم ہوتا ہے اور سردی اور گرمی مل کر بہار بنا دیتی ہیں۔ کسی پیڑ پر کوئی بلبل بول رہی تھی۔ ٹوٹ ٹوٹ کر اور اسے محسوس ہوا جیسے ایک چاندنی رات میں ــ نہیں، سحر کی دھندلی

دھندلی چاندنی میں کوئی ستارہ ٹوٹ کر کسی شیشے کے جام سے ٹکرا گیا ہے یا کسی تنہا جنگل میں کسی دوشیزہ کے ہاتھ سے ایک نازک سی بربط چھوٹ کر گر پڑی ہے۔ اُونچے اونچے دیودار جھوم گئے ہیں اور ننھے ننھے قرمزی پھول مسکرا اٹھے ہیں۔ فضا میں ایک مٹھاس سی پھیل گئی ہے۔ ایک ہلکا سا ابھار کر سلا دینے والا تصادم چھا گیا ہے جیسے اس کے دل کی دیواریں بج اٹھی ہیں یہ آواز اس کی ہستی میں تیر رہی ہے۔ جیسے کسی سوئی ہوئی ننھی سی جھیل میں آسمان کی پہنائیوں سے چند قطرے آگرے ہوں یا بہار کی دیوی کے دو نازک کنگن آپس میں ٹکرا گئے ہوں۔

—— سُراب

شمس ان جزیروں کی تلاش میں ہم سب سے بہت دُور چلا گیا ہے اور یہ دُوری روز بروز بڑھتی چلی جا رہی ہے لیکن اپنے افسانوں کی سحر انگیز فضا میں وہ ہمارے دلوں سے بہت قریب ہے اور ہمیشہ قریب رہے گا۔

آزاد کا ایک مدّاح

مثل تو یہی ہے کہ چراغ سے چراغ جلتا ہے۔ مگر زندگی ایک مسلسل سفر کا نام بھی ہے اس لئے یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہو کہ یہاں ہر شخص ایک مشعل اٹھائے اپنے حصے کی مسافت طے کرتا اور پھر اسے کسی تازہ دم راہ رو کو سونپ کر خود خاک ہو جاتا ہے اور زندگی روشنیوں کے اس پیادہ پا کارواں کی معیت میں اپنی یلغار کو جاری رکھتی ہے۔ کچھ یہی حال زبان و ادب کے مشعل برداروں کا ہے کہ وہ ایک بے پناہ لگن کے ساتھ محبت، روشنی اور مسرّت کے اس نشان کو اپنے پیش رووں سے حاصل کرتے اور اپنے حصّے کی مسافت طے کر کے دوسروں کو تھما دیتے ہیں۔ یوں علم و ادب کے اس عظیم الشان اولمپک کی روشنی چند جان ہار مشعل برداروں کی بدولت منزل کی طرف رواں رہتی ہے۔

جب میں دنیائے ادب پر ایک نظر ڈالتا ہوں تو مجھے یوں لگتا ہے جیسے ہر ملک

اور ہر شہر سے ظلم، تاریکی اور جہالت سے لڑنے والے یہ مشعل بردار ایک ہی منزل کی طرف رواں ہیں۔ تاہم ان میں سے ہر ایک کی رفتار اور طریقِ کار دوسروں سے مختلف ہے۔ خود ہمارے ادب میں مولانا آزاد ایک ایسے ہی شخص تھے لیکن آزاد کا دائرۂ عمل نہایت وسیع اور ان کی رفتار دوسروں سے کہیں زیادہ تیز تھی۔ پھر آزاد مشعل برداروں کے ایک متحرک گروہ سے بھی متعلق تھے۔ ایک ایسا گروہ جس میں ان کے علاوہ ذوق، انشا، سودا اور شاید ولی بھی شامل تھے۔ آزاد نے "آبِ حیات" میں سودا۔ انشا اور ذوق کا ذکر کرتے ہوئے جس عقیدت اور شیفتگی کا مظاہرہ کیا ہے اس سے ان کے اکتسابِ نور کا سلسلہ بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ آزاد جب ۱۹۱۰ء میں فوت ہوئے تو ان کی مشعل کو جس شخص نے ہاتھ میں لے کر آگے بڑھنا شروع کیا، اس کا نام تھا صلاح الدین احمد۔ آج سے تقریباً دو برس پہلے آزاد کا یہ مشعل بردار جب چلتے چلتے رُک گیا تو سب نے دیکھا کہ اب آزاد کی مشعل کو آگے لے جانے والا کوئی بھی نہیں تھا۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ مستقبل میں جب کوئی شخص روشنی کے اس غبار کے قریب سے گزرا۔ وہ اس مشعل کو آگے لے جانے پر خود کو مجبور پائے گا۔

مولانا آزاد نے روشنی کی کرن ذوق سے حاصل کی۔ جب غدر میں ان کے گھر کا اثاثہ لُٹ گیا۔ ان کی دودھ پیتی بہن بم کے دھماکے سے اور ان کے والد مولوی محمد باقر انگریز کی گولی سے جاں بحق ہوئے اور ان کا خاندان بے یار و مددگار ہو کر رہ گیا تو آزاد کو جس ایک چیز کا فکر دامن گیر ہوا وہ ان کے استاد ذوق کی غزلوں کا پلندہ تھا کہ آزاد کی عزیز ترین متاع یہی تھی۔ اس کے بعد آزاد نے ذوق کی اس مشعل کو بجھنے نہیں دیا اور اپنی ساری زندگی علم و ادب کے اسی مسلک کے لئے وقف کر دی جس کا علم بردار اُن کا استاد

تھا۔ آزاد کی یہ مشعل جب مولانا صلاح الدین احمد کے ہاتھ میں آئی تو مولانا کی عمر دس برس سے زیادہ نہیں تھی۔ وہ آزاد کے شاگرد بھی نہیں تھے اور آزاد کو شائد انہوں نے محض لاہور کی سڑکوں پر جنون کی حالت میں بے مطلب گھومتے ہوئے ہی دیکھا تھا۔ لیکن اکتسابِ نور کسی سلسلۂ تلمذ کے تابع نہیں۔ مولانا نے روحانی طور پر آزاد ہی سے فیض حاصل کیا اور زبان وادب کے میدان میں بھی انہوں نے آزاد کے مسلک ہی کو آگے بڑھایا تعلیم کے ایام میں آزاد ان کا ہیرو بن چکا تھا اور آزاد کے لیئے ان کے دل میں ایک ایسی گہری محبت جنم لے چکی تھی جو عمر کے ساتھ ساتھ بڑھتی ہی چلی گئی۔ آغا باقر بیان کرتے ہیں کہ:

" ایک دفعہ میں نے ضیاء الدین برنی صاحب کے حوالے سے لکھا تھا کہ مولانا شبلی نے ایک بھرے جلسے میں کہا کہ میں نے آبِ حیات چالیس مرتبہ پڑھی ہے اور پھر بھی میرا دل سیر نہیں ہوا۔ مولانا صلاح الدین احمد نے وہ مضمون پڑھا تو فرمایا کہ آبِ حیات کا کچھ ذکر نہیں، میں دربارِ اکبری جیسی ضخیم کتاب سو مرتبہ سے زیادہ پڑھ چکا ہوں اور پھر بھی میرا دل سیر نہیں ہوا۔ نہ معلوم ابھی کتنی مرتبہ اور پڑھوں گا۔ جہاں سے جی چاہے پوچھ لیجئے۔ مجھے فقرے کے فقرے یاد ہیں:

لیکن آزاد اور ان کی تحقیقات سے مولانا کی یہ محبت اور عقیدت محض روایات تک محدود نہیں۔ خود انہوں نے آزاد کی زندگی اور فن پر دوسروں سے کہیں زیادہ مقالے لکھے ہیں اور زندگی کے آخری ایام میں جب وہ عام تقاریب میں جانا ترک کر چکے تھے تو "آزاد ڈے" کی تقریب میں بڑے التزام کے ساتھ شریک ہوتے رہے۔ مولانا نے اپنے مضامین میں آزاد کو جو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے وہ بجائے خود اس بات پر دال

ہے کہ مولانا' آزاد ہی کو روشنی کا سب سے بڑا مینار سمجھتے تھے۔ لکھتے ہیں

" الفاظ کے جو نگینے اس نادرہ کار نے اپنی عبارت کے کندن میں جڑے ہیں اور تشبیہات کے جن گہر ہائے آبدار سے اس نے اپنی نگارش کی بے محابا تزئین کی ہے۔ ان کی درخشانی اور ان کا جمال آج بھی نگاہوں کو خیرہ کرتا ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ اس تمام جواہر نگاری میں تصنع یا تکلف کی ایک جھلک تک نظر نہیں آتی۔ یہ بات اس نے اپنے خوشہ چینوں اور ناکام مقلدوں کے لئے چھوڑ دی تھی۔"

" اُردو کے انشاپرداز دو ہیں، محمد حسین آزاد اور ابوالکلام آزاد۔ باقی جن حضرات کا شمار ہمارے بلند پایہ ادباء میں ہوتا ہے ان میں بہت کم صاحب طرز تھے۔ بیشتر محض قلمکار تھے اور ان کا تعلق اپنے اپنے فنون اور اپنے اپنے مقاصد سے زیادہ اور خالص انشا پردازی سے نسبتاً کم تھا۔"

" آزاد کی ایک نمایاں خصوصیت جو اُردو کے کسی اور انشاپرداز کے حصے میں نہیں آئی حتیٰ کہ ابوالکلام آزاد کو بھی میسر نہیں ہوئی یہ ہے کہ اس کی نثر بیک وقت مرصع بھی ہے اور سہل بھی اور اس سے ایک اعلیٰ درجے کا تعلیم یافتہ ناظر بھی اسی طرح فیض پاتا ہے جس طرح ایک معمولی قابلیت کا طالب علم!"

" آزاد کی نثر میں نہ کہیں ابہام ہے نہ کوئی پیچیدگی، نہ کہیں جھٹکا لگتا ہے نہ کوئی حادثہ پیش آتا ہے، ایک شفاف جوئے آب ہے کہ گاتی اور رقص کرتی ہوئی، مطالب کے سبزہ زاروں میں بہتی اور اپنے کناروں پر لطائف و نوادر کے گل و نسرین کھلاتی چلی جاتی ہے۔"

" مگر فطرت اپنے بھید کہاں تک چھپائے گی۔ اس کے شوخ اور لاڈلے بچے اس

کے آنچل سے کھیل کر اس کی آغوش میں چھپ کر اس کے سینے سے لگ کر اس کے کان سے منہ لگا کر، اس کے من کے بھیدوں اور اس کے سُکھ کے بولوں سے کچھ نہ کچھ پا ہی لیتے ہیں اور اگر اور کچھ نہیں تو اس کی موہنی مورت کو اپنے من میں اس طرح بسا لیتے ہیں کہ جب کبھی آنکھیں کھولتے ہیں تو اسی کا سندر رُوپ سامنے آجاتا ہے وہ اسے خود بھی دیکھتے ہیں، دوسروں کو بھی دکھاتے ہیں اور اسے خطوط و رنگ یا الفاظ کا جامہ پہنا کر آئندہ نسلوں کے لئے یادگار بھی چھوڑ جاتے ہیں۔ آزاد مادرِ فطرت کے ایک ایسے ہی لاڈلے بچے تھے اور انہوں نے فطرت کے جمالِ جہاں آرا کے جو نقوش اپنی یادگار چھوڑے ہیں وہ ان کے مرقعے ہیں جن میں انہوں نے ہزارہا جلووں کو ہماری چشمِ تماشا کے لئے بے نقاب کر دیا ہے۔"

آزاد — مولانا صلاح الدین احمد کے ہیرو تھے۔ ہیرو دراصل وہ آئینہ ہے جس میں نہ صرف مدّاح کی اپنی جملہ صفات منعکس ہوتی ہیں بلکہ وہ آرزوئیں بھی متشکل ہو کر سامنے آجاتی ہیں جن کی تکمیل عام زندگی میں ممکن نہیں۔ گویا ہیرو ایک خواب ہے اور اس خواب کو دیکھنے والا اپنے ذہنِ رسا سے بھی اس میں رنگ بھرتا ہے۔ آزاد نے جب "آبِ حیات" میں انشا کو بطور ایک ہیرو پیش کیا تو ایسا کرنے پر وہ مجبور تھے انشا کی شخصیت کا تحرک آزاد کی اپنی بے قرار طبیعت کے عین مطابق تھا۔ پھر انشا کی آزادہ روی آزاد کے مزاج سے ہم آہنگ بھی تھی۔ البتہ انشا کی مخصوص بذلہ سنجی کی روش سے آزاد کو کوئی مناسبت نہیں تھی چنانچہ انہوں نے تخیل کی ایک ہی جست سے انشا کی داستانِ حیات میں ایسے کے وہ سارے نقوش بھر دیئے جو انہیں لاشعوری طور پر بے حد عزیز تھے۔ پھر انشا زبان و بیان کے سلسلے میں دیسی الفاظ کی ترویج

کے علم بردار تھے اور آزاد کو انشا کی یہ ادا بھا گئی تھی۔ بہر حال آزاد اور انشا کی طبیعتوں میں کئی باتیں مشترک تھیں اور اسی لئے آزاد نے انشا کی شخصیت کے آئینے میں جب اپنا ہی رُوپ دیکھا تو وہ نرگسیت کے میلان کے تحت اسے ہیرو بنانے پر مجبور ہو گئے۔ بالکل اسی طرح مولانا صلاح الدین احمد نے آزاد کی شخصیت کے آئینے میں جب اپنی ہی جھلک دیکھی تو وہ ایک ایسے سحر میں مبتلا ہوئے جس سے وہ پھر کبھی باہر نہ آسکے۔

آزاد اور مولانا کی شخصیتوں کی ہم آہنگی کئی سطحوں پر اجاگر ہوئی۔ آزاد بنیادی طور پر ایک مردِ آزاد تھے۔ تخلص کے لئے آزاد کے لفظ کا انتخاب ہی بتا رہا ہے کہ ان کی شخصیت کا غالب اور اہم ترین پہلو آزادی اور آوارہ خرامی کے رجحان سے متعلق تھا۔ دراصل آزاد کی طبیعت میں ایک عجیب سی بے قراری تھی جس کے تحت انہوں نے نہ صرف سارے ہندوستان کی سیاحت کی بلکہ ایران اور روس تک ہو آئے۔ پھر جیسے یہ طویل آوارہ خرامی، ان کے ذوقِ سفر کی تسکین کے لئے ناکافی تھی انہوں نے لاہور کی سڑکوں اور باغوں میں پیدل چلنا شروع کر دیا اور زندگی کے آخری لمحے تک پیدل ہی چلتے رہے اس جسمانی تحرک کے پسِ پشت ایک ذہنی پراگندگی بھی موجود تھی۔ وہ نہ صرف تاریخ اور ادب کے مختلف ادوار میں مصروفِ سفر رہے بلکہ تخیل اور خواب کی دنیا میں بھی چہل قدمی کرتے رہے۔ ان کی آنکھوں کے سامنے خوابوں کی ایک جنت سدا موجود رہی جسے انہوں نے کبھی دربار، کبھی چشمۂ حیوان اور کبھی حیاتِ جاوداں کا نام دیا۔ وہ گویا مہاتما بدھ کی طرح کسی ایسے بڑ کے درخت کی تلاش میں تھے جہاں انہیں نروان حاصل ہو سکتا۔ اس کے حصول کے لئے انہوں نے کتب خانۂ آزاد کی تعمیر بھی شروع کی۔ چنانچہ ریاض الاخبار

کے نامہ نگار نے جولائی ۱۹۵۸ء کے پرچے میں لکھا "اس ہفتے ہمارا گزر اس سڑک پر ہوا جس کے کنارے باغ میں کتب خانۂ آزاد بن رہا ہے۔ پروفیسر آزاد کو سامنے دیکھا۔ اہتمامِ تعمیر میں عرق ریزی کے ساتھ مصروف ہیں۔ ہم ان کے پاس گئے تو فرمانے لگے۔

"فقیر کا تکیہ ہوتا ہے۔ اس میں ایک کنواں ہوتا ہے۔ پانی کا مٹکا بھرا ہوا ہوتا ہے۔ ٹھیکرے میں اُپلا سُلگتا رہتا ہے۔ کوئی مسافر آ نکلتا ہے۔ حقہ بھر کر پیتا ہے۔ پانی سے ٹھنڈا ہوتا ہے۔ فقیر آزاد کا تکیہ علم و ادب کا تکیہ ہے۔ کچھ کتابیں ہوں گی۔ قلم دوات اور کاغذ ہو گا۔ درختوں کا سایہ بھی ہے۔ چمن ہرے بھرے ہیں۔ نالیوں میں پانی جاری ہے۔ راہِ علم کے مسافر آئیں۔ کتاب سے دل بہلائیں، اخباروں سے شگفتہ ہوں۔ فقیر آزاد دُعا کے سوا اور کسی شے کا طالب نہیں۔"

آزاد کی یہ قلندری اور آزادہ روی کبھی کسی بندش کو قبول کرنے پر آمادہ نہ ہوئی اور وہ تمام عمر ایک مردِ آزاد کی طرح وہ سب کچھ کرتے رہے جو ان کی دانست میں صحیح اور مستحسن تھا۔ اس ضمن میں آزاد نے خوف، دباؤ، ترغیب، تحریص۔ کسی بات کے سامنے اپنا سر نہیں جھکایا۔ وہ آزاد پیدا ہوئے تھے اور آزاد ہی دنیا سے رخصت ہوئے

آزاد کی یہ ممتاز خصوصیات، مولانا صلاح الدین احمد کی شخصیت میں ابتدا ہی سے موجود تھیں۔ ان کی ذات کے اندر کوئی ایسا اُبال، ایسا ہیجان تھا جو داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر نمودار ہوتا رہا۔ خارجی سطح پر تو اس نے آوارہ خرامی کی صورت اختیار کی۔ وہ سارے ہندوستان میں گھومے۔ کشمیر سے جنوبی ہند تک اور سندھ سے بنگال تک انہوں نے جگہ جگہ کا پانی پیا۔ زندگی کے آخری بیس برسوں میں وہ لاہور کی سڑکوں

اور باغوں میں پیدل چلتے رہے۔ یہاں تک کہ بعض لوگوں نے یہ کہنا شروع کیا کہ آزاد کے بعد مولانا ہی لاہور کے دوسرے پیدل آدمی ہیں لیکن اس جسمانی تحریک کے پسِ پشت ایک فعال شخصیت کا سارا تحرک بھی موجود تھا۔ آزاد ہی کی طرح مولانا نے بھی اپنی ساری زندگی اردو ادب اور زبان کی خدمت کے لیئے وقف کر دی اور بے پناہ ریاضت سے ایک ایسا نیا اور تازہ اسلوب پیدا کیا کہ صاحب طرز انشا پرداز کہلائے

مولانا صلاح الدین احمد کے ہاں جسمانی اور ذہنی تحریک نے آزادہ روی کی اس روش کو ابھارا جو بعد ازاں ان کی شخصیت کا ایک امتیازی وصف قرار پائی۔ انہوں نے کبھی قید و بند کی حالت کو پسند نہیں کیا۔ بند کمرہ ہو یا بند ملک۔ ان کا سانس فوراً رکنے لگتا تھا۔ جب انہیں جوانی کے ایام میں ایک سرکاری ملازمت کے لیئے منتخب کیا گیا تو انہوں نے محض اس لیئے ملازمت قبول کرنے سے انکار کر دیا کہ وہ اپنی آزاد طبیعت کو انگریز کی ملازمت کے بندھنوں میں جکڑا ہوا نہیں دیکھ سکتے تھے۔ انہوں نے ایک مردِ آزاد کی سی زندگی بسر کی اور کبھی کسی خوف، دباؤ، تحریص، ترغیب سے متاثر نہیں ہوئے زندگی کے آخری ایام میں جب بڑے بڑے سورماؤں کی زبانوں پر تالے پڑ گئے تھے اور سارا ماحول ایک زندان کی صورت اختیار کر گیا تھا تو مولانا ان چند شخصیتوں میں سے ایک تھے جنہیں سانس رکنے کا بڑی شدت کے ساتھ احساس ہوا لیکن مولانا نے اس احساس کو چند دوستوں تک ہی محدود نہ رکھا بلکہ انتہائی جرأت کے ساتھ اس کا برملا اظہار بھی کر دیا۔

آزاد ہی کی طرح مولانا بھی تمام عمر خواب دیکھتے رہے لیکن یہ خواب جاہ و حشمت دولت و ثروت اور قوت و شہرت کے خواب نہیں تھے۔ ان خوابوں کی منزل تو وہ

"چشمۂ حیواں" تھا جہاں علم و ادب کے پیاسے آئیں اور پیاس بجھا کر آگے کو چل دیں آزاد نے کتب خانۂ آزاد کی تعمیر اور بقا میں اپنے خوابوں کی تکمیل کا سامان دیکھا، مولانا نے اکادمی پنجاب کے منصوبے میں اپنے خوابوں کو متشکل کر دیا۔ آزاد نے علم و ادب کے تکیہ کا نقشہ کھینچا تھا۔ مولانا نے اکادمی پنجاب کی جو تصویر پیش کی وہ اس تکیے ہی کا جدید رُوپ تھی۔ ان کا ارادہ تھا کہ لاہور کے شور و شغب سے بہت دور پنجاب کے کسی سرسبز و شاداب پہاڑی علاقے میں ایک چھوٹی سی بستی آباد کریں۔ جہاں ملک کے منتخب مصنفین ایک سادہ مفید اور باوقار زندگی بسر کر سکیں۔ جہاں ایک بہت بڑی لائبریری ہو۔ نہانے کے لئے تالاب ہو، مطالعہ کے لئے جنگلی درختوں کے ٹھنڈے میٹھے سائے ہوں اور گھومنے کے لئے میلوں لمبی پگڈنڈیاں۔ یہ بستی ہنگامے سے دُور بھی ہو اور نزدیک بھی! دُور اتنی کہ یہاں کے لوگ ستاروں اور پتھروں سے ہم کلام ہوں اور قریب اتنی کہ وہ چند گھنٹوں میں کسی شہر کے ہنگاموں میں خود کو کھو سکیں

میں نے اس زمانے میں ایک بار کہیں لکھا تھا کہ مولانا نے اپنی زندگی میں بہت سے خواب دیکھے ہیں۔ ان میں سے بعض پورے ہوئے، بعض پورے نہ ہو سکے لیکن اکادمی پنجاب کا یہ خواب اتنا عظیم اور شاندار خواب ہے کہ ایک روز یہ پورا ہو کر رہے گا۔ افسوس کہ مولانا کی زندگی میں ان کا یہ خواب پورا نہ ہو سکا۔ بالکل اسی طرح جیسے آزاد کی زندگی میں ان کا خواب پورا نہیں ہوا تھا لیکن اس خواب کی عظمت تقدس اور سحر کچھ ایسا ہے کہ مجھے یقین ہے جو شخص بھی آزاد اور مولانا کی مشعل کو اٹھائے گا وہ مجبور ہو جائے گا کہ اس خواب کو پورا کرنے کے لیے اپنے خون کا آخری قطرہ تک صرف کر دے۔

آزاد کا اسلوبِ فکر

ہر چند مولانا آزاد کے اسلوبِ تحریر کے بارے میں تو بہت کچھ کہا جا چکا ہے لیکن ان کے اسلوبِ فکر کے بارے میں یہ دیکھنا ابھی باقی ہے کہ یہ کن اجزائے مرتب ہوا تھا اور کس حد تک یہ اپنے زمانے کے مروج اور مقبول فکری نظام سے الگ اور جدا تھا۔

مولانا آزاد کے زمانے میں جو فکری نظام مروج ہوا اس کی ابتدا غدر سے ہوتی ہے بلکہ شاید یہ کہنا زیادہ موزوں ہو کہ یہ غدر کا فوری اور براہِ راست نتیجہ تھا۔ اس اعتبار سے اس کی نوعیت ایک بڑی حد تک سیاسی تھی۔ مگر اس بالائی سطح کے کے نیچے کچھ سماجی اور ملی تقاضے بھی تھے۔ جن کے باعث

اس کی نوعیت محض سیاسی نہ رہی ۔ سرسید اس فکری تحریک کے مبلغ اور محرک تھے انہیں اس بات کا شدید احساس تھا کہ انگریز ہندی مسلمانوں سے ناراض ہے اور وہ غدر کو ایک بڑی حد تک مسلمانوں کی بغاوت سمجھتا ہے ۔ بات بھی صحیح تھی ۔ انگریز سے قبل مسلمان اس برِ صغیر پر قابض تھے اور چونکہ انگریز نے سلطنت کی باگ ڈور مسلمان سے چھینی تھی ۔ اس لئے وہ اسے اپنا حریف سمجھتا تھا اور اسے سیاسی طور پر ختم کر دینے کے درپے تھا ۔ ایک وجہ اور بھی تھی ۔ انگریز کے تحت الشعور میں صلیبی جنگوں کی یاد ابھی باقی تھی اور وہ اس سنہری موقعہ سے فائدہ اٹھا کر مسلمانوں سے انتقام لینے کا آرزومند تھا اس زمانے میں عیسائی مشنریوں کی جارحانہ تگ و دو اس مذہبی ردِ عمل کا ایک بیّن ثبوت ہے ۔ بہرکیف سرسید کو اس نازک صورتِ حال کا شدید احساس تھا اور وہ انگریز اور ہندی مسلمان میں مفاہمت پیدا کرنے کے لئے کوشاں تھے ۔ اس کے لئے انہوں نے مسلمانوں کو تہذیبی اور فکری سطح پر انگریزوں سے قریب تر کرنے کی سعی کا بھی آغاز کر دیا مگر سرسید کا یہ اقدام محض انگریز کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے نہیں تھا ۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ مسلمان بحیثیت ایک قوم بہت پیچھے رہ گئے تھے ۔ ان پر رجعت پسندی کا تسلّط قائم ہو چکا تھا اور وہ مغربی اقوام کے قدموں سے قدم ملا کر چلنے سے گریزاں تھے جب کہ ان کے ہندو اہلِ وطن اس دوڑ میں بہت آگے نکل گئے تھے ۔ مسلمانوں کا یہ فکری اور سماجی انجماد محض لباس تعلیم ، رسوم اور عقائد تک ہی محدود نہیں تھا بلکہ اس نے زبان اور ادب کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا ۔ فارسی زبان کی تلمیحات تشبیہات اور لفظی تراکیب رائج تھیں اور شعرا زبان کے علاوہ فکر کے بنے بنائے سانچوں میں بھی قید تھے ۔ لکھنو کی شاعری جو اس وقت کا ایک رائج اور مقبول سکہ تھا جسم کی شاعری ہو کر رہ گئی تھی جس میں نئے موضوعات

کا فقدان تھا اور رفعت وعظمت کا تو نام ونشان بھی نہیں تھا۔ سرسید زبان اور ادب کی اس سطح پر بھی مسلمانوں کو انجماد اور تقلید سے نجات دلانا چاہتے تھے۔

سرسید کی کامیابی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ انہیں ایسے پُر خلوص اور عالی ظرف رفقاء مِل گئے جو ان کے موقف کو پھیلانے اور کامیاب بنانے کے لئے بہت مضطرب تھے۔ ان لوگوں نے تحریر اور تقریر، دونوں ذرائع سے سرسید کے خواب کو تعبیر بخشی اور اس نئی تحریک کو پروان چڑھایا جو ملّی اعتبار ہی سے نہیں، ادبی اعتبار سے بھی اس زمانے کی سب سے فعّال تحریک تھی۔ اس تحریک کے چند بنیادی اور امتیازی اصول وضوابط تھے مثلاً یہ کہ نفسِ مضمون کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی جائے اور خیال آفرینی کے بجائے مشاہدہ اور واقعہ کے بیان پر زیادہ توجہ صرف کی جائے۔ دوسرے ادب اور سماجی اور سیاسی حالات کے باہمی ربط کے پیشِ نظر ادب کو سماجی اصلاح کے لئے ایک حربے کے طور پر استعمال کیا جائے۔ آخری یہ کہ انگریزی تعلیم سے فائدہ اٹھاکر مغربی افکار تک رسائی حاصل کی جائے تاکہ ہندی مسلمان مغرب کی ترقی پذیر اقوام کے شانوں سے شانہ ملاکر چل سکیں ہرچند یہ مینیفسٹو باقاعدہ طور پر پیش نہیں کیا گیا۔ تاہم سرسید کی تحریروں اور ان کے رفقاء کے ارشادات سے جو نقوش مرتب ہوتے ہیں وہ ایک مینیفسٹو ہی کی حیثیت رکھتے ہیں۔

اسی مینیفسٹو کے تحت ایسے ادب کا آغاز ہوا جس کا مقصد تصنع اور تکلف کے میلانات کو ترک کر قوم کو ابھارنے، اس کی اصلاح کرنے اور ماضی میں اس کے زوال و انحطاط کے اسباب کو سامنے لاکر اسے مستقبل کی تعمیر کے لئے آمادہ کرنا تھا۔ اس عظیم الشان خواب کے دیکھنے والے سرسید تھے اور مولانا حالی، شبلی، نذیر احمد، اسمٰعیل میرٹھی، وحید الدین سلیم پانی پتی، مولانا آزاد اور دوسرے اکابر نے اسے حقیقت میں

مبتدل کرنے کی بھرپور کوشش کی۔

بظاہر بات کچھ ایسی ہی تھی۔ سرسید نے ایک بہت بڑی مشین تیار کی تھی جس میں بہت سے لکھنے والے کارآمد پرزوں کی طرح فٹ ہو گئے تھے۔ مولانا آزاد بھی انہی پرزوں میں سے تھے اور بادی النظر میں یوں لگتا ہے جیسے وہ بھی رضائے رہبر کے سامنے اپنا سر تسلیم خم کر چکے تھے۔ لیکن کیا واقعی ایسا تھا؟ جہاں تک دوسرے اکابر کا تعلق ہے یہ بات بالکل صحیح تھی مثلاً مولانا حالی نے سرسید کی فکری جہت سے قطعاً انحراف نہیں کیا مگر آزاد کا مُوقف دوسرے حضرات سے ایک بڑی حد تک مختلف تھا اور وہ اس فکری تحریک کا ایک کارآمد پرزہ ہونے کے باوصف اس سے جُدا بھی تھے۔ مثلاً حالی اور ان کے رفقاء ادب اور سیاسی سماجی حالات کے باہمی ربط کے قائل تھے اور ادب کے افہام و تفہیم کے سلسلے میں بھی سماجی مقاصد اور حالات کو تمام تر اہمیت دینے کے حق میں تھے لیکن مولانا آزاد ان مقاصد اور حالات کی نفی کئے بغیر ادب اور ثقافت کے ربطِ باہم کے داعی تھے اور ان کے زاویۂ نگاہ کی تعمیر ایک وسیع ثقافتی پس منظر کے مطالعہ سے ہوئی تھی انیسویں صدی کے ربع آخر میں ادب اور سیاسی سماجی حالات کے رشتے کا احساس ایک پُرزور دھماکے کی حیثیت رکھتا تھا اور بہت سے اذہان اس سے بُری طرح متاثر ہوئے اس قدر کہ انہیں ادب اور ثقافت کے اس نازک تر رشتے کی اہمیت کا احساس ہی نہ ہو سکا جو مولانا آزاد کی تحریروں میں بڑے واضح اثرات کی صورت میں ابھرا تھا۔ یہی وہ ثقافتی رشتہ ہے جس نے بیسویں صدی کے مغربی ادب اور فکر میں بڑی اہمیت حاصل کی اور جو آج ادب کی پرکھ کے سلسلے میں سب سے زیادہ فعّال رشتہ متصوّر ہوتا ہے۔ اس زاویئے سے دیکھئے تو مولانا آزاد اپنے وقت سے بہت آگے تھے۔

مگر اس سے پہلے کہ میں آزاد کے اس مؤقف کو پیش کروں مجھے چند لمحوں کے لئے آزاد کی ایک نفسیاتی اُلجھن کا ذکر کرنے کی اجازت دیجئے کہ ان کے مؤقف کی تعبیر میں اسی الجھن کا بھی ہاتھ تھا۔ یہ تو ہر شخص جانتا ہے کہ آزاد اپنے وطن کے والہ و شیدا تھے۔ اس کا ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ غدر کے ایام میں انہوں نے "اردو اخبار" کو مجاہدوں کا آرگن بنا دیا تھا یہاں تک کہ "دہلی کے آخری تاجدار نے ازراہِ لطف اس کا نام "اخبارالظفر" تجویز کیا۔" آزاد کو اس دلیرانہ اقدام کی بہت بڑی قیمت جلد ہی ادا کرنا پڑی ان کے والد مولوی محمد باقر غداری کے الزام میں انگریز کی گولی کا نشانہ بنے اور خود آزاد انگریز کے عتاب سے بچنے کے لئے انتہائی بے سروسامانی کی حالت میں ایک طویل عرصہ تک جگہ جگہ چھپتے پھرے۔ پھر جب حالات ذرا اعتدال پر آئے اور انہوں نے محسوس کیا کہ اب حریف کا ہاتھ اس قدر مضبوط ہو چکا ہے کہ انحراف اور بغاوت کی کسی سعی کے مشکور ہونے کا ذرہ برابر احتمال باقی نہیں تو انہوں نے اپنے مسلک میں لچک پیدا کر کے انگریز سے مفاہمت کر لی۔ خود آغا باقر نبیرۂ آزاد نے آزاد کے اس اقدام پر حیرت کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ " مجھے اس بات پر حیرانی ہوئی کہ جو شخص ۱۸۵۷ء کی جنگ میں صفِ اوّل کے مجاہدوں کے دوش بدوش کام کر رہا تھا اس نے یہ پست اندازِ تحریر کس طرح اختیار کیا۔" اور اس کے جواز میں یہ نکتہ پیش کیا ہے کہ بگڑے ہوئے حالات کو از سرِ نو منظم کرنے کے لئے آزاد نے فاتح کے ساتھ مکمل تعاون کیا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ فاتح کے ساتھ آزاد کا یہ تعاون محض بالائی سطح تک محدود اور سراسر مصلحتِ وقت کے تابع تھا مگر آزاد کے باطن نے فاتح کو ہرگز قبول نہ کیا تھا۔ وہ ان لوگوں میں سے نہیں تھے جو وقت کے سامنے جھکنے کے ساتھ ساتھ اپنے ضمیر کو سلا دینے میں بھی خاصے

مشتاق ہوتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلا کہ آزاد کے اندر ایک کہرام سا برپا ہو گیا۔ ایک طرف وہ حکومت سے سمجھوتہ کرنے پر مجبور تھے۔ دوسری طرف اپنے ضمیر کی آواز سے برسر پیکار ہو گئے تھے۔ چنانچہ بعدازاں ان پر دیوانگی کی جو حالت طاری ہوئی قیاس کہتا ہے کہ وہ دراصل شخصیت کے دونیم ہونے ہی کے باعث تھی۔ مگر دیوانگی تو فطرت کا انتقام تھا۔ عام زندگی میں آزاد نے اپنے اس مسلک کا اظہار ضرور کیا جس کا مقصد اپنے وطن کی عظمت کو اجاگر کر کے بالواسطہ طریق سے فاتح کی مذمت کرنا تھا۔ اگر یہ آواز زیادہ گھمبیر ہوتی تو کچھ عجب نہیں کہ وہ دیوانگی کی زد سے محفوظ رہتے لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی ایک حقیقت ہے کہ اگر یہ آواز ناپید ہوتی تو ہم آزاد کو اس کے اصل رُوپ میں دیکھنے سے یقیناً محروم رہ جاتے۔

مولانا آزاد کے اس خاص روپ کی ابتدا انجمن پنجاب کے جلسوں سے ہوئی انہی جلسوں میں نیچر شاعری کی تحریک کا بھی آغاز ہوا۔ مولانا حالی اس بات کے معترف تھے کہ "نیچر کی شاعری" کا مشاعرہ مولانا آزاد نے شروع کیا تھا" ہر چند مولوی عبدالحق نے اس کا سہرا مولانا حالی کے سر باندھا ہے لیکن قرائن کہتے ہیں کہ یہ آزاد ہی کے ایک مخصوص میلان کا نتیجہ تھا خاص طور پر اس لئے کہ تحریک انجمن پنجاب میں حبِ وطن کا جذبہ غالب حیثیت رکھتا تھا اور وطن کے مظاہر کی تصویر کشی ایک اہم رجحان کے طور پر موجود تھی اور یہ باتیں آزاد کی طبیعت کے عین مطابق تھیں۔ چنانچہ انجمن پنجاب کے ابتدائی مشاعروں ہی میں حب الوطنی کے موضوع پر حالی اور دوسرے اکابر نے جو نظمیں پڑھیں قیاس کہتا ہے کہ ان کی تحریک آزاد ہی کی طرف سے ہوئی ہو گی۔

مولانا آزاد کے زمانے میں نیچر شاعری سے مراد طرز بیان کی سادگی، خارجی واقعہ

کا بیان اور خیال آفرینی کے بجائے اثر آفرینی وغیرہ لیا جاتا تھا اور مولانا حالی نے تو بالخصوص نیچرل سے مراد وہ انداز لیا تھا جو تصنع اور تکلف سے پاک صاف اور نیچر یعنی فطرت کے عین مطابق ہو۔ آزاد کو نیچر شاعری کے اس مفہوم سے تو انکار نہیں تھا لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اپنے ایک فطری میلان کے تحت انہوں نے نیچر شاعری میں وطن کے مناظر کی تصویر کشی اور حب الوطنی کے جذبے کو بھی شامل کر لیا تھا چنانچہ انجمنِ پنجاب کے مشاعروں میں نیچر شاعری کا یہ پہلو بڑے بلیغ انداز میں سامنے آتا رہا۔

بات دراصل یہ ہے کہ مولانا آزاد صحیح معنوں میں اپنی دھرتی کے سپوت تھے اور انہیں مادرِ وطن سے بے پناہ اُنس تھا۔ مگر یہ اُنس محض چند سیاسی یا سماجی نعروں کے تابع نہیں تھا۔ وہ ایک تاریخ دان بھی تھے اور انہوں نے اپنی دھرتی اور تہذیب کا غائر نظر سے مطالعہ بھی کیا تھا۔ اس لئے جب وہ وطن کی بات کرتے تھے تو ان کی نظریں صدیاں عبور کر کے وطن کی ثقافتی جڑوں تک اُترتی چلی جاتی تھیں اور وہ اپنے نتائج اس ارضی اور ثقافتی رشتے کی روشنی ہی میں مرتب کرنے پر خود کو مجبور پاتے تھے۔ حب الوطنی کی یہ معراج ہے کہ انسان وطن کے خارجی اور ارضی پیکر ہی پر اپنی جان نچھاور نہ کرے بلکہ ان معنوی رشتوں کو بھی تلاش کرے جو وطن کی ثقافتی فضا پر مشتمل ہوتے ہیں۔ آزاد انہی ثقافتی رشتوں کی تلاش میں تھے اور ہر نئے انکشاف پر ان کی طبیعت کھل اٹھتی تھی۔

آزاد کا یہ رجحان ان کی تحریروں میں شروع سے آخر تک موجود ہے۔ مگر یہاں اس لذیذ حکایت کے صرف چند نقوش ہی پیش کئے جا سکتے ہیں مثلاً اُردو زبان کی ابتدا اور اس کے خاص مزاج ہی کو لیجیے۔ آزاد کے زمانے میں عام خیال

یہ تھا کہ فارسی، اُردو کی ماں ہے یا پھر یہ خیال رائج تھا کہ سنسکرت سے پراکرتوں نے جنم لیا اور ان پراکرتوں سے دیسی بولیاں پیدا ہوئیں۔ دونوں صورت میں اُردو ایک بدیسی زبان ہی قرار پاتی ہے لیکن آزاد کے جذبۂ وطن پرستی کے لئے یہ بات قابلِ قبول نہیں تھی۔ چنانچہ انہوں نے تحقیق کر کے یہ ثابت کر دیا کہ سنسکرت اور فارسی تو بدیسی زبانیں تھیں لیکن اُردو کا رشتہ ان دیسی بولیوں سے استوار ہے جو آریاؤں کی آمد سے پہلے ہی یہاں بولی جاتی تھیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ آزاد کے زمانے میں ابھی وادیٔ سندھ کی تہذیب زیرِ زمین پڑی تھی اور لوگ موہنجوڈرو، اور ہڑپہ کے قدیم تمدن اور اس کی زبان کے رسم الخط کی موجودگی سے بھی بے خبر تھے۔ ایسے میں آزاد کا یہ کہنا کہ پراکرتیں اسی دیس کی بولیاں تھیں اور بڑے اوصاف کی حامل تھیں، صاف طور پر اس بات کا غماز ہے کہ ان کے ہاں نہ صرف یہ کہ تاریخ دان کی بصیرت بہت تیز تھی بلکہ وہ زبان کے سلسلے میں ارضی رشتے کے بھی قائل تھے۔ آزاد کے الفاظ میں:۔

"پراکرت کے معنی ہیں جو طبیعت سے نکلے۔ پس پراکرتیں وہ زبان ہیں جو طبیعت (نیچر) نے اپنی اپنی زمین میں پیدا کیں"۔

"(ہندوستان) کے اصلی رہنے والے کون تھے اور ان کی زبان کیا تھی؟ اس عہد کی نامی زبانیں وہ ہوں گی جن کی نشانی تامل، اوڑیا اور تلنگو وغیرہ اضلاع دکن اور مشرق میں اب تک یادگار موجود ہیں۔ بلکہ اس حالت میں بھی ان کی شاعری اور انشاپردازی کہتی ہے کہ یہ گٹھلی کسی لذیذ میوے کی ہے اور سنسکرت سے اسے لگاؤ تک نہیں"۔

"چنانچہ ماگدی (بہاری)، شورسینی، مہاراشٹری وغیرہ پراکرتیں اب بھی اپنی قدامت کا پتہ دیتی ہیں"۔

مولانا آزاد نے فارسی یا سنسکرت کے بجائے برج بھاشا کو اردو کی ماں قرار دیا۔ بے شک بعد ازاں دوسرے ماہرین لسانیات نے ان کے اس نظریے کو باطل

قرار دیا لیکن اس سے آزاد کے اس بنیادی مؤقف کو کوئی صدمہ نہیں پہنچا کہ اُردو اسی زمین کی ایک بولی ہے۔

مولانا آزاد ثقافتی رشتے کے تقدس کے کس قدر قائل تھے، اس کا اندازہ ان کے ان چند جملوں سے بآسانی ہو سکتا ہے

"جس طرح کوئی زمین اپنی قابلیت کے موافق بے کچھ نہ کچھ روئیدگی کے نہیں رہ سکتی اسی طرح کوئی زبان اپنے اہلِ زبان کی حیثیت بموجب نظم سے خالی نہیں رہ سکتی۔ ہر روئیدگی کی رنگینی اور شادابی اپنی سرزمین کی خاصیت ظاہر کرتی ہے۔"

"ہر ملک کی انشاپردازی اپنے جغرافیے اور سرزمین کی صورت حال کی تصویر بلکہ رسم و رواج اور لوگوں کی طبیعتوں کا آئینہ ہے۔"

مولانا آزاد کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ بدیسی زبانوں کی تشبیہات، استعارات اور لفظی پیکروں کی بے محابا درآمد سے اردو کو نقصان پہنچا ہے۔ اس کے علاوہ وہ تخیل آفرینی کے بجائے جذبے اور اثر کے قائل تھے۔ دونوں صورتوں میں ان کے باطن کا یہ میلان برانگیختہ تھا کہ زبان اور ادب کو اپنے وطن کی سرزمین سے رشتہ استوار کرنا چاہیے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:-

"یہ افسوس دل سے نہیں بھولتا کہ انھوں نے ایک قدرتی پھول کو جو اپنی خوشبو سے مہکتا اور رنگ سے لہکتا تھا، مفت ہاتھ سے پھینک دیا۔ وہ کیا ہے؟ کلام کا اثر اور اظہارِ اصلیت۔ ہمارے نازک خیال اور باریک بین لوگ استعاروں اور تشبیہوں کی رنگینی اور مناسبتِ لفظی کے ذوق و شوق میں خیال سے خیال پیدا کرنے لگے اور اصلی مطالب کے ادا کرنے میں بے پرواہ ہو گئے۔"

"اُردو کے مالک ان لوگوں کی اولاد تھے جو فارسی زبان رکھتے تھے۔ اسی واسطے

انہوں نے تمام فارسی بحریں اور فارسی کے دلچسپ رنگین خیالات اور اقسام انشا پردازی کا فوٹوگراف فارسی سے اُردو میں اتار لیا (یوں) ہندی بھاشا کے خیالات جو خاص اس ملک کے حالات کے بموجب تھے ، انہیں بھی مٹا دیا۔ چنانچہ خاص و عام پپیہے اور کوئل کی آواز اور چنپا چنبیلی کی خوشبو بھول گئے"۔

مولانا آزاد نے ایک سچے وطن دوست کی طرح اُردو زبان پر بدیسی اور اجنبی تشبیہات و استعارات کی یلغار ہی کو ناپسند نہیں کیا بلکہ حسّی سطح پر بھی اپنے ایک خاص میلان کا مظاہرہ کیا۔ اس برِّ صغیر پر حملہ آور ہونے والے آریا اور ان کے بعد ایرانی، نسلاً متحرک اقوام سے منسلک تھے اور اس لئے ان کے ہاں حسیاتی برانگیختگی کی بہ نسبت تخیّل کا تحرک زیادہ تھا۔ دوسری طرف یہاں کے اصلی باشندے ہزار ہا برس سے زمین سے وابستہ تھے اور ان کے ہاں حسّیات کا تسلط زیادہ قوی تھا۔ بے شک آزاد نے حسّیات کی شاعری کو مسلط کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی اور تشبیہہ و استعارے کے مناسب استعمال کی برابر تلقین کرتے رہے لیکن چونکہ ان کی طبیعت میں اپنے وطن کے لئے بے پناہ محبت موجود تھی۔ اس لئے موازنہ کرتے وقت اپنے طبعی جھکاؤ کو چھپا نہ سکتے تھے۔ چنانچہ لکھتے ہیں :۔

" بھاشا زبان جس شے کا بیان کرتی ہے اس کی کیفیت ہمیں ان خط و خال سے سمجھاتی ہے جو خاص اسی شے کے دیکھنے سننے یا چھونے سے حاصل ہوتی ہے۔ اس بیان میں اگرچہ مبالغے کا زور یا جوش و خروش کی دھوم دھام نہیں ہوتی مگر سننے والے کو جو اصل شے کے دیکھنے سے مزہ آتا ہے وہ سننے سے آجاتا ہے۔ برخلاف شعرائے فارس کی کہ یہ جس چیز کا ذکر کرتے ہیں صاف اس کی برائی بھلائی نہیں دکھا دیتے بلکہ اس کے مشابہ ایک اور شے جسے ہم نے اپنی جگہ اچھا یا بُرا سمجھا ہوا ہے ، اس کے لوازمات کو شے اول پر لگا کر

ان کا بیان کرتے ہیں مثلاً پھول کہ نزاکت رنگ اور خوشبو میں معشوق سے مشابہ ہے، جب گرمی کی شدت میں معشوق کے حُسن کا انداز دکھانا ہے تو کہیں گے کہ مارے گرمی کے پھول کے رخساروں سے شبنم کا پسینہ ٹپکنے لگا۔"

آزاد کے اس بیان کو اگر تشبیہہ اور استعارے کے ضمن میں ان کے خیالات کے سامنے رکھ کر پڑھا جائے تو صاف محسوس ہوگا کہ انہوں نے بیان کی سادگی کی طرف اپنے طبعی جھکاؤ کا جو مظاہرہ کیا یا تخیل کے مقابلے میں حسیات کو زیادہ اہمیت دی یا پھر ہر اجنبی شے کو مصنوعی قرار دیا تو ان سب کے پسِ پشت اصل بات یہ تھی کہ وہ وطن کے اس خاص رنگ سے متاثر تھے جو مزاجاً ارضی، سادہ، براہِ راست اور مادری تھا۔

حالی اور سر سید نے مسلمانوں کو انگریزی تہذیب سے قریب تر کرنے کی جو خواہش کی اس کے عقب میں چند واضح سیاسی اور سماجی مقاصد تھے اور یہ حقیقت ہے کہ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو مسلمان ترقی کی دوڑ میں بہت پیچھے رہ جاتے۔ چنانچہ تاریخی اعتبار سے تو سر سید اور ان کے رفقاء کا یہ اقدام بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ انہوں نے مسلمانوں کو نظریاتی سطح پر ایک قوم بننے اور اپنے آدرش کے مطابق زندگی بسر کرنے کے لئے ذہنی طور پر تیار کیا۔ مگر ثقافتی لحاظ سے جس اقدام کو اہمیت ملی وہ آزاد کا تھا کہ انہوں نے اپنے مسلمان ہم وطنوں کو وطن کی خاک سے وابستگی پیدا کرنے کی تحریک دی اور یوں انہیں آنے والے ایک اہم دور کے لئے تیار کیا —— ایک ایسا دَور جب پاکستان ان کا وطن قرار پایا اور وہ اس کی بقا اور تحفظ کے لئے جان کی بازی تک لگا دینے پر تل گئے۔ اس لحاظ سے دیکھئے تو مولانا آزاد وہ پہلے وطن دوست پاکستانی تھے جو ہندوستان کی دھرتی پر پیدا ہوئے۔

پطرس کی مزاح نگاری

اُردو نثر میں ظرافت کی کہانی دراصل طنز کی کہانی ہے۔ خالص مزاح کے فروغ وارتقاء کی داستان ایک تشنہ اور نامکمل حالت میں رہ گئی ہے۔ اس کی کئی وجوہ میں سے اہم ترین وجہ یہ ہے کہ خالص مزاح کا فروغ، سکون وعافیت کی فضا کے تابع ہوتا ہے اور اردو نثر کے فروغ کا دور ایک طویل سیاسی، مجلسی اور ذہنی کش مکش اور تصادم کا دَور ہے ظاہر ہے کہ اس دَور نے طنز کی نمو کے لئے تو ایک سازگار فضا قائم کی ہے لیکن خالص مزاح کے فروغ کو اس سے صدمہ پہنچا ہے۔ دوسری اہم وجہ یہ ہے کہ خالص مزاح کے لئے عالی حوصلگی، ہمدردانہ اندازِ نظر، زندگی سے اُنس اور زندگی کی ناہمواریاں اور صعوبتوں کا تبسم کے ساتھ خیر مقدم کرنے کا جو رجحان ضروری ہے، اُردو ادباء کے ہاں عام طور سے ناپید رہا ہے۔ ایک طرف تو مشرقی اسلوبِ فکر کے تحت زندگی کی نفی کا رجحان عام تھا۔ دوسری

طرف مغربی افکار کے تحت تصادم اور کش مکش کو تحریک ملی اور یہ دونوں باتیں خالص مزاح کے لئے مضر ہیں۔ خالص مزاح کے فروغ کے لئے زندگی اور اس کی ناہمواریوں کا خندہ پیشانی سے خیر مقدم کرنا اور روزمرّہ کی چھوٹی چھوٹی پریشانیوں کو کائنات کے وسیع تر نظام کے چوکھٹے میں رکھ کر دیکھنا نہایت ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو نثر میں خالص مزاح کسی رجحان یا رَو کی صورت میں ظاہر نہیں ہوا بلکہ صرف چند اذہان کا بے محابا اظہار رہے۔ مثلاً غالبؔ کے خطوط میں خالص مزاح کے نقوش نہ صرف غالبؔ کی عالی حوصلگی کے غمّاز ہیں بلکہ اس بات کا نتیجہ بھی ہیں کہ غالب نے زندگی سے فرار حاصل کرنے کے بجائے اسے سینے سے لگانے کی کوشش کی ہے اور زندگی کی مختلف کیفیات سے مسرت کی تحصیل کو اپنا مسلک بنایا ہے۔ غالب کو زندگی سے اُنس ہے اور وہ اپنی ذات کو وسیع تر کائنات میں کوئی اہم مقام دینے کو بھی تیار نہیں۔ چنانچہ اسے نہ صرف خارجی زندگی سے محظوظ ہونے کی صلاحیت حاصل ہے بلکہ وہ اپنی ذات کے مخصوص جذباتی تقاضوں پر بھی ہنس سکتا ہے۔ یہی حال پطرسؔ کا ہے کہ اپنے زمانے کے شدید فکری اور احساسی بحران کے باوجود اس نے زندگی کو پیار بھری نظروں سے دیکھا اور اپنی کشادہ دلی اور وسعتِ نظر کے تحت زندگی کی ناہمواریوں سے محظوظ ہوتا چلا گیا۔ چنانچہ پطرسؔ نے خالص مزاح کا جو معیار قائم کیا وہ کسی روایتی رجحان کے تابع نہیں تھا بلکہ فنکار کے ایک مخصوص میلان کی پیداوار تھا۔ اسی لئے پطرسؔ کے خالص مزاح کا معیار مثالی حیثیت رکھتا ہے اور اسے ابھی ایک طویل مدّت تک کسی حریف کا خطرہ نہیں۔

یوں شاید یہ کہا جائے کہ ہر خالص مزاح نگار کے فن میں اس کا "میلانِ طبع" تو کارفرما ہوتا ہے۔ پھر پطرسؔ کی انفرادیت کس بات میں ہے؟ دراصل سارا فرق میلانِ طبع کی

نوعیت کا ہے۔ مزاح کی دنیا میں ذوقِ مزاح کے علاوہ ماحول کی طرف ہمدردانہ پیش قدمی بھی اشد ضروری ہے۔ جہاں تک ذوقِ مزاح کا تعلق ہے، اس کی تشکیل میں تعلیم، خاندانی روایات، طبعی حالات، ذہنی معیار، کردار کی نوعیت اور جسمانی کمزوری یا توانائی۔ ان سب کا ہاتھ ہوتا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات محض یہی نہیں کہ مزاح نگار کن باتوں پر ہنستا ہے اور کس طرح ہنستا ہے بلکہ یہ بھی کہ آیا اس کی ہنسی تخریب، نشتریت اور ایذا رسانی کے جذبے سے تحریک پاتی ہے یا ہمدردانہ اندازِ نظر کا نتیجہ ہے۔ اردو زبان کے ایسے مزاح نگار بھی ہیں جن کے ہاں مزاح نگاری کی ساری صلاحیتیں محض لفظی قلابازیوں یا عملی مذاق تک محدود ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ لوگ اس مزاح کے قائل ہیں جو جسم تک محدود ہے اور جسے ذہن سے کوئی خاص علاقہ نہیں۔ یوں بھی لفظی قلابازیوں یا عملی مذاق سے پیدا ہونے والا مزاح تخریبی عمل ہی کی ایک صورت ہے کیوں کہ یہ مزاح کردار یا لفظ کا حلیہ بگاڑنے، اسے بدشکل کرنے اور اس کی ہیئت کذائی پر ایک جذبۂ افتخار کے تحت قہقہہ لگانے کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس مزاح میں سبک روی، کشادگی، ہمدردی اور اغماض درگزر کی وہ اعلیٰ کیفیات موجود نہیں ہوتیں جو مزاح کے جدید تصور کے لئے ضروری ہیں۔

پطرس کے مزاح کا ایک امتیازی وصف یہ ہے کہ اس میں فنکار نے زندگی کے مضحک پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے وقت یا کردار کی بوالعجبیوں یا صورت واقعہ کی ناہمواریوں کو اجاگر کرتے ہوئے ایک ہمدردانہ اندازِ نظر کا مظاہرہ کیا ہے۔ اسی لئے اسے عملی مذاق کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ عملی مذاق سے فائدہ نہ اٹھانے کا سبب یہ بھی ہے کہ پطرس کا ذوقِ مزاح نہایت بلند ہے۔ وہ مزاح کے اس رنگ کا گرویدہ ہے جو وسیع القلبی اور ذہنی کشادگی سے تحریک پاتا ہے۔ مختصراً اس کے مزاح میں ایک صحت مندانہ

کیفیت ہے۔ وہ ایک ایسی سرزمین کا نمائندہ ہے جس کے باسی جسمانی اور ذہنی طور پر صحت مند ہونے کے باعث حریف کو کچوکے دے دے کر نہیں ہنستے بلکہ اسے گلے سے لپٹا کر مسرت اور طمانیت کے قہقہے لگاتے ہیں۔ پطرس کی مزاح نگاری کی یہی خصوصیت سب سے زیادہ دلکش ہے کہ اس میں خلوص، توانائی اور کشادہ دلی ہے۔ وہ نہ صرف اپنے ماحول اور اس کے کرداروں سے پیار کرتا ہے اور اسی لئے اسے ناہمواریاں اور بوالعجبیاں عزیز ہیں بلکہ وہ خود پر ہنستے ہوئے بھی کوئی تحقیر آمیز رویہ اختیار نہیں کرتا۔ یہ بڑی بات ہے۔ گویا پطرس کا مزاح تخریب، تحقیر، انتقام اور نشتریت سے اس درجہ محفوظ ہے کہ وہ خود پر ہنستے ہوئے بھی توازن اعتدال، اور شخصی وقار کا خاص خیال رکھتا ہے۔ یوں بھی خود پر ہنسنے کے لئے وسیع القلبی کی ضرورت ہے۔ عام شخص جو زندگی کی ہماہمی اور شوریدہ سری میں انتہائی سنجیدگی سے مبتلا ہو خود پر ہنسنے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ یہ کام مزاح نگار ہی کر سکتا ہے۔ تاہم یہاں بھی ذوقِ مزاح اور شخصی ردِ عمل کے اثرات مختلف نتائج پیدا کرتے ہیں، بعض لوگ خود پر ہنستے وقت انسانی عظمت اور وقار کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ گویا وہ کائنات کی اس بہت بڑی ناہمواری پر ہنس رہے ہوں۔ اور بعض لوگ جن کا مطمعِ نظر وسیع نہیں ہوتا۔ خود پر یوں ہنستے ہیں گویا اپنی ذلت، حماقت اور اوچھے پن سے دوسروں کو ہنسانے کی سعی میں ہوں۔ پطرس مقدم الذکر گروہ سے تعلق رکھتے ہیں، اسی لئے ان کے ہاں عملی مذاق کی بجائے صورتِ واقعہ سے مزاح پیدا ہوا ہے۔ عملی مذاق ایک شعوری عمل ہے۔ اس میں کوشش اور آورد کے عناصر موجود ہوتے ہیں اور اس کے خالق کی حیثیت اس مسخرے کی سی ہوتی ہے جو دوسروں کو ہنسانے کی شعوری کوشش میں مبتلا ہو۔ بدقسمتی سے اُردو مزاح کی روایت مسخرہ پن اور عملی مذاق کے سوا اور کچھ نہیں۔ اسی لئے جدید دور میں بھی بعض مزاح نگاروں نے مزاح کی اس

روایت سے کوئی قدم آگے نہیں بڑھایا۔ پطرس نے اس روش کو ترک کر کے اپنی مزاح نگاری کو صورتِ واقعہ پر استوار کیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پطرس کی مزاح نگاری کو مزاحیہ تقابل، مزاحیہ کردار اور اسٹائل کی خندہ آور کیفیات سے بھی تقویت ملی ہے۔ تاہم دراصل اس کی مزاح نگاری کا طرۂ امتیاز وہ مضحک کیفیات ہیں جو صورتِ واقعہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ پطرس کو صورت واقعہ کی تعمیر کا ایک خاص سلیقہ ہے۔ وہ واقعہ کی مختلف کڑیوں کو اس انداز سے مربوط کرتا ہے کہ مضحک کیفیات کی نمود کسی شعوری کاوش کا نتیجہ معلوم نہیں ہوتی بلکہ از خود حالات و واقعات کی ایک مخصوص نہج سے ابھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ یہی اصل بات ہے ورنہ عملی مذاق سے جو صورتِ واقعہ وجود میں آتی ہے اس کے پیچھے تخریبی عمل اور ایذا رسانی کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔ دوسرے اس میں ہنسانے کی شعوری کاوش موجود ہوتی ہے اور یہ دونوں باتیں مزاح کے صحیح مزاج سے مطابقت نہیں رکھتیں بلکہ مزاح کی خود روانی کو نقصان پہنچاتی ہیں۔ صورت واقعہ سے مزاح کی نمو ایک فنکارانہ گرفت کی بھی طالب ہے اور پطرس نے اس کا متعدد بار مظاہرہ کیا ہے۔ وہ یوں کہ صورتِ واقعہ کی تعمیر میں پطرس نے توقعات کو بڑی خوبی سے ابھارا اور پھر فسخ کیا ہے مثلاً "مریدپور کا پیر" میں پطرس نے ایک ابھرتے ہوئے لیڈر کے کردار کو پیش کیا ہے یہ کردار جب تک عملی زندگی سے دور رہتا ہے ایک متوازن نقطۂ نظر کی ترویج میں بڑا کامیاب نظر آتا ہے اور ناظر کو اس کے آئندہ اقدامات سے توقعات وابستہ ہو جاتی ہیں لیکن جب اسے عملی طور پر سیاست دان بننے کی ضرورت پیش آتی ہے یا یوں کہیے کہ جب حالات و واقعات اسے یکلخت عمل کے میدان میں جھونک دیتے ہیں اور اسے سماجی حالات سے نبرد آزما ہونے کے لئے تجربہ، لچک اور توانائی کی ضرورت

محسوس ہوتی ہے تو صورتِ حال بدل جاتی ہے۔ تخیل کے رنگ محل اور عمل کی سنگلاخ حقیقت میں بڑا فرق ہے۔ چنانچہ یہ کردار بعض ناہمواریوں کے باعث جو محض بے چینی اور گھبراہٹ کی پیداوار ہیں، سیاست کے بعض اہم تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتا اور لڑکھڑا جاتا ہے۔ اس سے توقعات فسخ ہوتی ہیں اور ایک کامیاب صورتِ واقعہ وجود میں آجاتی ہے۔ اس صورتِ واقعہ کی پیش کش میں پطرس نے فنکارانہ گرفت کا ثبوت بہم پہنچایا ہے اور کہیں اس بات کا گمان بھی نہیں ہوتا کہ یہ کسی شعوری کاوش کا نتیجہ ہے۔

کچھ یہی کیفیت پطرس کے مشہور مضمون "مرحوم کی یاد میں" بھی ابھری ہے۔ مرزا صاحب اگر مصنف کو اپنی ٹوٹی پھوٹی بائیسکل پر سوار کر کے، اس کی ہیئت کذائی پر قہقہے لگاتے تو یہ بات عملی مذاق کے تحت آکر جاذبیت اور خود روانی سے محروم ہو جاتی اور کہانی کے کردار ایذا رسانی یا حماقت کا مظاہرہ کرتے ہوئے ناظر اور مصنف دونوں کی ہمدردی گنوا بیٹھتے۔ چنانچہ جو ہنسی وجود میں آتی اس میں جذبۂ افتخار اور تخریب پسندی کے عناصر سب سے زیادہ نمایاں ہوتے۔ یہاں صورت اس کے برعکس ہے۔ مرزا صاحب اپنی فطرت کے ہاتھوں مجبور ہیں کہ خرید و فروخت کے معاملے میں اپنی روایتی منافع پرستی کے رجحان کو بروئے کار لائیں اور "میں" کے پردے میں چھپا ہوا کردار اپنی معصومیت کے حصار میں اس درجہ قید ہے کہ دوسروں کی باتوں پر بغیر سوچے سمجھے ایمان لے آنا اس کی عادت بن چکی ہے۔ چنانچہ یہ کردار عام انسانی لچک سے محروم ہونے کے باعث کسی نئی صورتِ حال سے بیکا یک ہم آہنگ نہیں ہو سکتا۔ اور ایک سیدھی لکیر پر بے تحاشا بڑھا چلا جاتا ہے پس جو صورتِ واقعہ وجود میں آتی ہے نہ تو مرزا صاحب کے کسی عملی مذاق کا نتیجہ ہے اور نہ

"میں" کے مسخرہ پن کا۔ اس کا باعث محض مزاحیہ کردار کی مخصوص ناہمواریاں ہیں اور چونکہ فطری ناہمواریاں کسی تحریک یا کوشش کا نتیجہ نہیں ہوتیں بلکہ از خود ابھرتی ہیں۔ لہٰذا ان سے پیدا ہونے والی صورتِ واقعہ میں بھی روانی اور بہاؤ کی کیفیات قائم رہتی ہیں اور ناظر کی ہنسی کو تحریک دینے میں کامیاب ہوجاتی ہیں۔ چنانچہ اس مضمون میں بائیسکل کا سارا واقعہ مزاحیہ کردار کی ناہمواریوں کے باعث مزاحیہ صورتِ واقعہ کو ابھارتا چلا گیا ہے۔ اور یہی اس کی سب سے بڑی خوبی ہے۔

پطرس نے اپنے مضامین میں کوئی ایسا بھرپور مزاحیہ کردار پیش نہیں کیا جو اپنی فطری ناہمواریوں سے محفل کو زعفران زار بناتا چلا جاتا تاہم اس نے "میں" کے پردے میں مصنف کے ہم زاد کا ایک ایسا کردار ضرور پیش کر دیا ہے جو مزاحیہ کردار سے قریبی مماثلت رکھتا ہے اسے ہم ایک مکمل مزاحیہ کردار تو نہیں کہہ سکتے تاہم اس میں کچھ ایسی ناہمواریاں ضرور ہیں جن کے باعث مزاحیہ صورتِ واقعہ کو تحریک ملی ہے۔ بالعموم ایک اچھا مزاحیہ کردار اس قدر جاندار ہوتا ہے کہ اس کی ناہمواریوں کے بیان میں صورتِ واقعہ کی مضحک کیفیات ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں لیکن پطرس کے ہاں مزاحیہ کردار اُبھرا ہوا نظر نہیں آتا۔ چنانچہ "سویرے جو کل آنکھ میری کھلی" "میں ایک میاں ہوں" "مرید پور کا پیر" "مرحوم کی یاد میں" اور بیشتر دوسرے مضامین میں مصنف کے ہم زاد کی ناہمواریاں دراصل صورتِ واقعہ کی مضحک کیفیات کو ابھارنے میں ایک حربے کا کام دیتی ہیں۔ ان کی اپنی کوئی مستقل حیثیت نہیں۔

پطرس اُردو نثر میں خالص مزاح کا سب سے بڑا علم بردار ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تقسیم کے بعد اس نے دو تین مضامین ایسے بھی لکھے جن میں مزاح کے بجائے

طنز کے عناصر موجود تھے۔ تاہم دراصل پطرس نے خالص مزاح کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں ہی نام پیدا کیا ہے۔ بعض لوگوں نے پطرس کے خالص مزاحیہ مضامین میں طنز کے عناصر تلاش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن کامیاب نہیں ہو سکے۔ دراصل چونکہ اُردو نثر میں زیادہ فروغ طنز کو حاصل ہوا ہے اس لئے یہ ایک رسم سی بن گئی ہے کہ کسی ادیب کی ظرافت کا تجزیہ کرتے وقت اس کی طنزیہ صلاحیتوں کا ذکر بھی ضرور ہو پطرس کے ہاں طنز کے عناصر کا تذکرہ اس وجہ سے بھی عام ہے کہ ہمارے یہاں طنز اور مزاح کے فرق کو پوری طرح ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ طنز، زندگی اور ماحول سے برہمی کا نتیجہ ہے اور اس میں غالب عنصر نشتریت کا ہوتا ہے۔ طنز نگار جس چیز پر ہنستا ہے اس سے نفرت کرتا اور اسے تبدیل کر دینے کا خواہاں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس مزاح، زندگی اور ماحول سے اُنس اور مفاہمت کی پیداوار ہے اور مزاح نگار جس چیز پر ہنستا ہے اس سے محبت کرتا اور اسے اپنے سینے سے چمٹا لینا چاہتا ہے۔ طنز نگار توڑتا ہے اور توڑنے کے دوران میں ایک فاتحانہ قہقہہ لگاتا ہے۔ چنانچہ طنز میں جذبۂ افتخار کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود ہوتا ہے۔ دوسری طرف مزاح نگار اپنی ہنسی سے ٹوٹتے ہوئے تار کو جوڑتا ہے اور بڑے پیار سے ناہمواریوں کو تھپکنے لگتا ہے۔ چنانچہ مزاح میں غالب عنصر ہمدردی کا ہوتا ہے۔ طنز اور مزاح کے اس فرق کو پوری طرح گرفت میں لینے کے لئے راقم الحروف نے ایک ضرب المثل مرتب کی ہے۔ جو ہر چند کہ ناپختگی کے باعث تفریحِ طبع کا سامان بھی بہم پہنچا سکتی ہے۔ تاہم جس سے طنز اور مزاح کا فرق ایک حد تک ضرور واضح ہوتا ہے۔ ضرب المثل ہے ـــ قبل از طعام طنز، بعد از طعام مزاح۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ جب معدہ خالی ہو اور بھوک اپنے پورے جوبن پر تو انسانی مزاج میں برہمی اور چڑچڑاپن

پیدا ہو جاتا ہے گویا حیاتین کی عارضی کمی ماحول کی طرف اس کے سارے ردِ عمل کو متاثر کرتی ہے۔ ایسے میں اس کی ہنسی میں بھی نشتریت، تخریب اور نفرت کے عناصر کی آمیزش ہو جاتی ہے اور اس کے نتیجے میں طنز اور زہر خند کو تحریک ملتی ہے دوسری طرف کھانے کے بعد انسانی ردِ عمل ایک نیا روپ اختیار کرتا ہے۔ سیرابی کے احساس کے ساتھ ساتھ ماحول سے یگانگت بڑھ جاتی ہے اور زندگی کانٹوں کی بجائے پھولوں کی ایک سیج دکھائی دینے لگتی ہے۔ ایسے میں اگر ہنسی کو تحریک ملے تو اس میں مفاہمت، اُنس اور ہمدردی کے عناصر اُبھر آتے ہیں۔ شاید اسی لئے دعوت کے بعد ہلکے پھلکے لطائف کا رواج عام ہے۔ بحیثیت مجموعی طنز اور مزاح کا فرق، طنز نگار اور مزاح نگار کے ردِ عمل کی نوعیت ہی سے واضح ہوتا ہے۔ چنانچہ ماحول اور زندگی کی طرف طنز نگار کا ردِ عمل قدرے درشت، تخریب آمیز اور احساسِ برتری کا حامل ہو گا لیکن مزاح نگار کا ردِ عمل اُنس، ہمدردی اور مفاہمت کا غماز ہو گا۔ اس فرق کو ملحوظ رکھ کر دیکھیں تو پطرس کے ہاں طنز کا شائبہ بھی نظر نہیں آتا۔ مثلاً پطرس کے مضمون "کتے" کے بارے میں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مشاعروں کو کتوں کے ہنگامے سے تشبیہ دے کر پطرس نے مشاعرے پر طنز کی ہے۔ یہ بات درست نہیں۔ اوّل تو پطرس کا سارا لہجہ ہی ہمدردی اور توازن سے مملو ہے۔ دوسرے اس میں نشتریت کا عنصر ناپید ہے۔ تیسرے طنز کا طرۂ امتیاز کہ طنز نگار خود کو اس ناہمواری سے بلند و بالا تصور کرتا ہے جسے وہ نشانۂ طنز بناتا ہے اس تشبیہ میں موجود نہیں۔ پطرس کا یہ کہنا کہ "ہم نے کھڑکی میں سے کئی بار آرڈر! آرڈر! پکارا لیکن ایسے موقع پر پردھان کی بھی کوئی نہیں سنتا" اس بات پر دال ہے کہ مصنف نے اس موازنے کے دامن میں اپنی ذات کو شامل کر کے طنز کو پوری طرح کُند کر دیا ہے اور اس کا یہ موازنہ

طنز کی بجائے مزاحیہ تقابل (COMIC COMPARISON) کا نمونہ بن گیا ہے۔ یہی حال پطرس کے دوسرے مضامین کا ہے۔ چونکہ زندگی اور ماحول کی طرف مصنف کا سارا رجحان اُنس و محبت سے مملو ہے اس لیئے اس نے اپنی ظرافت کو بھی مسرت اور حظ میں اضافے کے لیئے ہی استعمال کیا ہے، تخریب یا اصلاح کے لیئے نہیں!

خاتمے سے قبل اس بات کا اظہار مقصود ہے کہ پطرس کی مزاح نگاری اس کی شخصیت کا آئینہ ہے۔ جدید نفسیاتی تحقیقات کے مطابق ہنسی ایک ایسا آلہ ہے جس سے ہنسنے والے کے کردار پر سب سے زیادہ روشنی پڑتی ہے۔ یہ بات کہ ہنسنے والا کن باتوں پر ہنستا ہے اور کس انداز سے ہنستا ہے، اس کے کردار کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ پطرس کے مضامین کا مطالعہ کریں تو ان کے مصنف کا کردار کسی نامطمئن، برہم، روتے بسورتے انسان کا کردار نظر نہیں آتا بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ہم چند لمحوں کے لیئے ایک صحت مند بامذاق اور ہمدرد انسان کی صحبت میں بیٹھے رہے ہوں۔ اس کے علاوہ زندگی اور ماحول کی طرف پطرس کا مخصوص ردِ عمل، ناظر کے کردار میں بھی وزن، ہم آہنگی اور مفاہمت پیدا کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ وہ یوں کہ پطرس ایک گہری نظر سے انسانی کردار کی اُن ناہمواریوں کو اپنی گرفت میں لیتا ہے جو انسان کی عظمت کا باعث ہیں نہ کہ ایسی ناہمواریوں کو جو انسانی کردار کے لیئے ایک بدنما دھبہ ہیں۔ نتیجۃً قاری کے ردِ عمل میں بھی ایک نمایاں تبدیلی پیدا ہوتی ہے اور وہ بھی ناہمواریوں کو خندۂ استہزا سے اڑانے کی بجائے ان سے محظوظ ہونے کی صلاحیت پیدا کر لیتا ہے۔ اس سے خود قاری کے کردار میں بلندی، وزن اور ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں پطرس کا ردِ عمل ایک صحت مند انسان کا ردِ عمل ہے وہ ایک کشادہ دل کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اور یہاں سے گذرتا ہے مسرت اور شادمانی، مٹھیاں بھر بھر کے بکھیرتا چلا جاتا ہے۔ اسی میں پطرس کی جہت ہے، اور یہی بات اسے مزاح نگاروں میں ایک ممتاز مقام عطا کرتی ہے۔

انشائیہ کیا ہے؟

انشائیہ کیا ہے ——— بادی النظر میں انشائیہ یا ایسے کی حدود کو متعین کرنا ایک خاصا کٹھن کام ہے۔ کیوں کہ نہ صرف تاریخی اعتبار سے انشائیہ کے مفہوم اور ہیئت میں کئی ایک انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں بلکہ ہر انشائیہ کیا بلحاظ مواد اور کیا بہ لحاظ ٹیکنیک ایک جداگانہ کیفیت کا حامل ہے۔ تاریخی اعتبار سے بیکن لیمب اور چیسٹرٹن کے طریقِ کار میں اس قدر تضاد ہے کہ ان کے لکھے ہوئے مضامین کو ایک ہی زمرے میں شامل کرتے ہوئے سخت ہچکچاہٹ محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح دورِ جدید کے بیشتر لکھنے والوں نے انشائیہ کے سلسلے میں کافی سے زیادہ آزادی سے زیادہ آزادی سے کام لیا ہے اور ناقد کے لئے انشائیہ کے مقتضیات اور امتیازی محاسن کو علیحدہ کر کے دکھانا مشکل ہو گیا ہے۔ تاہم غائر نظر سے دیکھنے پر انشائیہ کی تنوع

کیفیات اور ابلاغ واظہار کے مختلف سانچوں کے پس پشت ایک علیٰحدہ صنفِ ادب کے نقوش واضح طور پر ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور ہم ذرا کوشش سے انشائیہ کی حدود کو متعین اور محاسن کو بے نقاب کر سکتے ہیں۔

ایک چیز جو انشائیہ کو دوسری اصنافِ ادب سے ممیز کرتی ہے اس کا غیر رسمی طریقِ کار ہے۔ دراصل انشائیہ کے خالق کے پیشِ نظر کوئی ایسا مقصد نہیں ہوتا جس کی تکمیل کے لئے وہ دلائل و براہین سے کام لے اور ناظر کے ذہن میں ردّ و قبول کے میلانات کو تحریک دینے کی سعی کرے۔ اس کا کام محض یہ ہے کہ چند لمحوں کے لئے زندگی کی سنجیدگی اور گہما گہمی سے قطع نظر کرکے ایک غیر رسمی طریقِ کار اختیار کرے اور اپنے شخصی ردِّ عمل کے اظہار سے ناظر کو اپنے حلقۂ احباب میں شامل کرے۔ دوسرے لفظوں میں تنقید یا تفسیر کا خالق اس افسر کی طرح ہے جو چست اور تنگ سا لباس زیبِ تن کئے دفتری قواعد و ضوابط کے تحت اپنی کرسی پر بیٹھا، احتساب اور تجزیئے کے جملہ مراحل سے گزرتا ہے اور انشائیہ کا خالق اس شخص کی طرح ہے جو دفتر سے چھٹی کے بعد اپنے گھر پہنچتا ہے، چست اور تنگ سا لباس اتار کر ڈھیلے ڈھالے کپڑے پہن لیتا ہے اور ایک آرام دہ موڑھے پر نیم دراز ہوکر اور حقّہ کی نَے ہاتھ میں لئے انتہائی بشاشت اور مسرّت سے اپنے احباب سے مصروفِ گفتگو ہو جاتا ہے۔ انشائیہ کی صنف اسی شگفتہ موڈ کی پیداوار ہے اور اس کے تحت انشائیہ کا خالق نہ صرف رسمی طریقِ کار کی بجائے ایک غیر رسمی انداز اختیار کرتا ہے بلکہ غیر شخصی موضوعات پر نقد و تبصرے سے کام لینے کی بجائے اپنی روح کے کسی گوشے کو بے نقاب اور اپنے شخصی ردِّ عمل کے کسی پہلو کو اجاگر کرتا ہے۔ انشائیہ کے خالق کے پاس کئی ایک ایسی کہنے کی باتیں ہوتی ہیں جنہیں وہ آپ تک پہنچانے کی سعی

کرتا ہے۔ اس طور کہ آپ فی الفور اس کے دائرۂ احباب میں شامل ہو جاتے اور اس کے دل تک رسائی پا لیتے ہیں۔ شاید اسے کوئی واقعہ بیان کرنا ہوتا ہے کسی ذہنی کیفیت پر سے نقاب اٹھانا یا محض زندگی کے مظاہر کو ایک نئے زاویئے سے پیش کرنا ہوتا ہے اور وہ اس صنفِ ادب کا سہارا لے کر اپنی شخصیت یا ذات کے کسی نہ کسی گوشے کو عُریاں کرنے میں کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔ بنیادی طور پر انشائیہ کے خالق کا کام ناظر کو مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اس کے لیئے وہ طنز سے کچھ زیادہ کام نہیں لیتا کیوں کہ طنز ایک سنجیدہ مقصد لے کر برآمد ہوتی ہے اور اس کے عمل میں نشتریت کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک اچھے انشائیہ میں طنز کبھی بھی مقصود بالذّات نہیں ہوتی بلکہ محض ایک "سہارے" کا کام دیتی ہے۔ اسی طرح انشائیہ کا خالق محض مزاح تک اپنی سعی کو محدود نہیں رکھتا کیونکہ محض مزاح سے سطحیت پیدا ہوتی ہے اور بات قہقہہ لگانے اور ہنسنے ہنسانے سے آگے نہیں بڑھتی۔ لہ

لہ طنز یا مزاح انشائیہ کی ایک اضافی خوبی ہے، اس کا جزوِ لاینفک ہرگز نہیں چنانچہ یورپی ادب میں ہمیں بہت سے اعلیٰ درجے کے ایسے انشائیے ملتے ہیں جن میں خیال اور اسلوب کی تازگی ہی سب کچھ ہے لیکن جن میں طنز یا مزاح سے کوئی کام نہیں لیا گیا پھر یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ جہاں کہیں انشائیہ میں طنز یا مزاح مقصود بالذّات قرار پایا ہے انشائیہ کا مزاج ہی تبدیل ہو جاتا ہے اور وہ انکشافِ ذات کے عمل کو تج کر ایک محتسب یا مسخرے کے طریقِ کار کو اپنا لیتا ہے۔ یہاں ذرا توقف کیجئے تاکہ میں بعض اصولی اور بنیادی باتوں کی طرف آپ کو متوجہ کر سکوں۔ طنز، زندگی کی ناہمواریوں کے احساس سے جنم لیتی ہے۔

اس کے برعکس ایک اچھا انشائیہ پڑھنے کے دوران میں آپ شاید حظ، مزاح تعجب، طنز، اکتسابِ علم اور تخیل کی سبک روی ایسے بہت سے مراحل سے روشناس ہوں۔ لیکن انشائیہ کے خاتمے پر آپ کو محسوس ہوگا کہ آپ نے زندگی کے کسی تاریک گوشے پر روشنی کا ایک نیا پرتو دیکھا ہے اور آپ زندگی کی عام سطح

بقیہ حاشیہ از صفحہ ۲۴۳

اور ناہمواریاں صرف اس وقت نظر کی گرفت میں آتی جب آپ عام ذہنی روِش سے اوپر اٹھ کر ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ طنز نگار وہ شخص ہے جو آپ کو فراز سے مخاطب کرتا ہے اور چونکہ وہ ایک بلند جگہ پر کھڑا ہے اور خود کو ان ناہمواریوں سے محفوظ سمجھتا ہے جنہیں وہ مذاق کا نشانہ بناتا ہے۔ اس لئے اس کی ہنسی میں جذبۂ افتخار اور احساسِ برتری ہمیشہ موجود رہتا ہے دوسری طرف مزاح نگار نشیب کے اس مقام پر کھڑا ہے جہاں وہ خود ناہمواریوں سے ہم آہنگ ہے اور اس لئے قدرتی طور پر اس کا ردِعمل ہمدردی اور محبت سے مملو ہے لیکن ان دونوں کے برعکس انشائیہ نگار نہ تو آپ کو فراز سے مخاطب کرتا ہے نہ نشیب سے وہ تو آپ سے ایک ہموار سطح پر ہم کلام ہوتا ہے۔ بے شک طنز و مزاح کا استعمال اس کے لئے شجرِ ممنوعہ نہیں ہے اور وہ اپنے مرکزی نقطے (ہموار سطح) سے لحظہ بھر کے لئے اوپر اور نیچے بھی جاتا ہے۔ تاہم وہ ہر بار اپنے مرکزی نقطے کو لوٹ ضرور آتا ہے دوسری طرف طنز نگار فراز کے نقطے سے ایک قدم نیچے نہیں اُترتا اور مزاح نگار نشیب کے نقطے سے ایک قدم اوپر نہیں جاتا۔ اپنے اپنے مرکزی نقطے سے ذرا سی

(باقی صفحہ ۲۴۵ پر)

سے اوپر اُٹھ آئے ہیں۔ کشادگی اور رفعت کا یہ احساس ایک ایسا متاع گراں بہا ہے جو نہ صرف آپ کو مسرت بہم پہنچاتا ہے بلکہ آپ کی شخصیت میں بھی کشادگی اور رفعت پیدا کر دیتا ہے۔

انشائیہ کی ایک اور امتیازی خصوصیت اس کی "عدم تکمیل" ہے۔ ایک مقالہ لکھتے وقت جہاں یہ ضروری ہے کہ موضوعِ زیرِ بحث کے تمام تر پہلوؤں پر سیر حاصل تبصرہ کیا جائے اور تحلیل، تجزیہ اور دلیل سے اپنے نقطۂ نظر کو اس انداز سے پیش کیا جائے کہ مقالہ ایک مکمل و اکمل صورت اختیار کرلے وہاں انشائیہ کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں موضوع کی مرکزیت تو قائم رہتی ہے لیکن اس مرکزیت کا سہارا لے کر بہت سی ایسی باتیں بھی کہہ دی جاتی ہیں جن کا بظاہر موضوع سے کوئی گہرا تعلق نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں ایک مقالے کی بہ نسبت انشائیہ کا ڈھانچہ کہیں زیادہ لچکیلا (LOOSE) ہوتا ہے اور اس میں مقالے کی سنگلاخی کیفیت موجود نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ انشائیہ میں ایک مرکزی خیال کے باوصف دلائل کا کوئی منضبط سلسلہ قائم نہیں کیا جاتا اور انشائیہ کے مطالعہ کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ انشائیہ لکھنے والے موضوع

(بقیہ حاشیہ از صفحہ ۲۴۴)

جنبش بھی ان کے لئے مہلک ہے لیکن انشائیہ نگار نسبتاً آزاد ہے اور دونوں اطراف میں آ جا سکتا ہے۔ تاہم خود انشائیہ نگار کے لئے اپنے مرکزی نقطے کو ترک کر کے کسی اور نقطے کو اپنا لینا موت کو آواز دینا ہے۔ پس انشائیہ اور طنزیہ یا مزاحیہ مضمون میں زمین اور آسمان کا فرق ہے اور جو لوگ انشائیہ کو "پہچانتے" ہیں اسے کسی اور صنف سے خلط ملط کرنے کے کبھی مرتکب نہیں ہوتے

(و۔ ا)

کے صرف اُن پہلوؤں کو اُجاگر کیا ہے جو اس کے شخصی ردِ عمل سے اثر پذیر تھے۔ اور جن کی منفرد کیفیت اس بات کی متقاضی تھی کہ مصنف ان کو ناظر تک پہنچانے کی سعی کرتا۔ اس مقام پر ایک انشائیہ اور غزل کے ایک شعر میں گہری مماثلت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ غزل کے شعر کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کسی ایک نکتہ کو اُجاگر تو کیا جاتا ہے لیکن اس کے تمام تر پہلوؤں کو ناظر کے فکر و ادراک کے لئے نامکمل صورت میں چھوڑ دیا جاتا ہے۔ یہی حال انشائیہ کا ہے کہ اس میں موضوع کے صرف چند ایک انوکھے پہلوؤں کو پیش کر دیا جاتا ہے اور اس کے بہت سے دوسرے پہلو تشنہ اور نامکمل حالت میں رہ جاتے ہیں۔ بنیادی طور پر انشائیہ لکھنے والے کا مقصد آپ کی سوچ بچار کے لئے راستہ ہموار کرنا ہے بے شک وہ اپنے موضوع کے کے بیان میں صرف واردات اور تجربات اور اپنے ذاتی ردِ عمل کے اظہار تک ہی اپنی مساعی کو محدود رکھتا ہے تاہم اس کے پیشِ نظر مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ آپ کو سوچنے پر مائل کرے۔ چنانچہ ایک اچھے انشائیہ کی پہچان یہ ہے کہ آپ اس کے مطالعہ کے بعد کتاب کو چند لحظوں کے لئے بند کر دیں گے اور انشائیہ میں بکھرے ہوئے بہت سے اشارات کا سہارا لے کر خود بھی سوچتے اور محظوظ ہوتے چلے جائیں گے

انشائیہ نگار کی اس روش کا نتیجہ انشائیہ کی وہ مخصوص صورت ہے جو اسے دوسری اصنافِ ادب سے متمیز کرتی ہے۔ یعنی ایک انشائیہ نثر کی دوسری اصناف سے اپنے اختصار کے باعث علیحدہ نظر آتا ہے۔ سانیٹ کی طرح انشائیہ کا بھی ایک مختصر سا میدان ہے۔ جس کے اندر انشائیہ لکھنے والا آپ کو تصویر کا ایک مخصوص رُخ دکھاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب تک وہ جذبات احساسات اور تخیلات میں کانٹ

چھانٹ اور کفایت (ECONOMY) کا قائل نہ ہو، اس کے لئے چند لفظوں میں موضوع کی سب سے نوکیلی کیفیات کو پیش کرنا مشکل ہوگا۔ لیکن اختصار کی یہ خصوصیت اس بات کے تابع ہے کہ انشائیہ کا پس منظر کس قدر شاداب یا بے آب وگیاہ ہے۔ چنانچہ بقول ہڈسن اگر انشائیہ لکھنے والے نے اس لئے اختصار سے کام لیا ہے کہ اس کے پاس کہنے کی باتیں ہی گنتی میں کم ہیں اور اس کے تجربات اور محسوسات تعداد اور شدت میں نہ ہونے کے برابر ہیں تو اس کا لکھا ہوا انشائیہ یقیناً انشائیہ کے معیار پر پورا نہیں اُترے گا۔ اس کے برعکس اگر انشائیہ لکھنے والے کا ذہن زرخیز ہے اور اس کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے لیکن اس نے انشائیہ کی محدود سی دنیا میں اپنے احساسات اور تخیلات کو اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی سعی کی ہے تو اس کا یہ انشائیہ یقیناً ایک قابلِ قدر چیز ہوگا اور ناظرین کو وہ تمام کیفیات مہیا کرے گا جو انشائیہ سے مخصوص ہیں۔

ایک آخری چیز جسے انشائیہ کا امتیازی وصف سمجھنا چاہیے، اس کی تازگی ہے یوں تو تازگی ایک ایسی خصوصیت ہے جس کے بغیر کوئی بھی صنفِ ادب فن کے اعلیٰ مدارج تک نہیں پہنچ سکتی۔ تاہم شاید انشائیہ ہی ایک ایسی صنف ہے جس میں نہ صرف تازگی کا سب سے زیادہ مظاہرہ ہوتا ہے بلکہ جس کی ذرا سی کمی بھی انشائیہ کو اس کے فنی مقام سے نیچے گرا دیتی ہے۔ تازگی سے مراد محض اظہار و ابلاغ کی تازگی نہیں کیونکہ یہ چیز تو بہر حال انشائیہ میں موجود ہونی چاہیے۔ تازگی سے مراد موضوع اور نقطۂ نظر کا وہ انوکھا پن بھی ہے جو ناظر کو زندگی کی یکسانیت اور ٹھہراؤ سے اوپر اٹھا کر ماحول کا از سرِ نو جائزہ لینے پر مائل کرتا ہے۔ عام طور پر ہم سب زندگی کے مظاہر کو ہر روز دیکھتے دیکھتے ان کے اس قدر عادی ہو جاتے ہیں کہ ہمیں ان کے بہت سے انوکھے

پہلو نظر ہی نہیں آتے اور زندگی ہمارے لئے ایک کھلی ہوئی کتاب کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ سب محض ہمارے ردِّ عمل کا قصور ہے ورنہ زندگی کے دامن میں نئے پہلوؤں کے قحط کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ انشائیہ لکھنے والے کا کام یہ ہے کہ وہ ہمیں ایک لحظہ کے لئے روک کر زندگی کے عام مظاہر کے ایسے پہلو دکھاتا ہے جنہیں ہماری نظروں نے اپنی گرفت میں لیا ہی نہیں تھا اور جو ہمارے لئے گویا موجود ہی نہیں تھے۔ اس مقام پر ایک انشائیہ لکھنے والے اور ایک غیر ملکی سیّاح میں قریبی مماثلت بھی دکھائی دیتی ہے کہ جس طرح ایک سیّاح کو کسی نئے ملک کی بہت سی ایسی انوکھی باتیں فوراً معلوم ہو جاتی ہے جو اہلِ وطن کی نظروں سے اوجھل ہوتی ہیں اسی طرح ایک انشائیہ لکھنے والا زندگی کے عام مظاہر کے ان تازہ پہلوؤں کو فوراً دیکھ لیتا ہے جو زندگی میں سطحی دل چسپی کے باعث ایک عام انسان کی نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔

زندگی کی ان انوکھی اور تازہ کیفیات کا احساس دلانے کے لیے انشائیہ کا خالق کئی ایک طریق اختیار کرنا جانتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ بلندی پر سے زندگی کے بظاہر اعلیٰ اور بلند مظاہر کی پستی کا ایک تصوّر قائم کرتا ہے یا ایک شریر آئینے میں سے ماحول کا بگڑا ہوا منظر دکھاتا ہے یا پھر زندگی کے تسلیم شدہ قواعد و ضوابط پر نظرِ ثانی سے ہمیں چونکانے لگتا ہے۔ بہر صورت اس کا کام تصویر کا دوسرا رُخ پیش کرنا اور ہمیں عادت اور تکرار کے حصار سے لحظہ بھر کے لئے آزادی دلانا ہے تاکہ ہم غیر جانبدارانہ طریق سے زندگی کے روشن اور تاریک رُخ کا جائزہ لے سکیں۔ واضح رہے کہ انشائیہ کا خالق کوئی نتیجہ اخذ نہیں کرتا اور نہ کوئی مشورہ ہی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ

وہ کوئی مکمل نقطۂ نظر پیش کرنے سے بھی اجتناب کرتا ہے۔ اس کا کام محض ایک عام چیز کے کسی انوکھے اور تازہ پہلو کی طرف آپ کو متوجہ کرنا اور آپ کو ایک مخصوص انداز سے سوچنے کی ترغیب دینا ہے۔ مثال کے طور پر بعض انگریزی مضامین کے عنوانات دیکھئے کہ کس طرح انشائیہ لکھنے والے نے زندگی کی عام ڈگر سے ہٹ کر زندگی کے دیوانہ وار بڑھتے ہوئے قافلے پر ایک نظر ڈالی ہے اور ایک انوکھی صنفِ ادب کا سہارا لے کر ناظر کو بھی اپنے تجربے میں شامل کر لیا ہے۔ یہ چند عنوانات دیکھئے:۔

"IN PRAISE OF MISTAKES"

ROBET LYND

"ON THE PLEASURE OF NO LONGER BEING YOUNG"

CHESTERTON

"WHY DISTANT OBJECTS PLEASE"

HAZLITT

"ON THE IGNORANCE OF THE LEARNED"

HAZLITT

یہ عنوانات اس بات پر دال ہیں کہ انشائیہ کا خالق اپنے موضوع کے انتخاب

میں جدت سے کام لیتا ہے۔ تاہم بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی کیونکہ انشائیہ کا خالق مضمون کے تار و پود میں بھی ایک خوشگوار تازگی کو برقرار رکھتا ہے چنانچہ انشائیہ کے مطالعہ کے بعد ناظر کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ چند لمحوں میں حظ، تعجب اور مسرت کی بہت سی منازل طے کر آیا ہے ۔ غور کیجئے تو انشائیہ کی امتیازی صورت ایک بڑی حد تک اسی خوشگوار تازگی کی رہینِ منت ہے۔

انشائیہ کے بنیادی محاسن کو اجاگر کرنے کے بعد قدرتی طور پر یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ اردو میں انشائیہ کی صنف کے بارے میں تحقیق کی جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ اردو انشائیہ نے اب تک کیا ترقی کی ہے اور مستقبل میں اس کے فروغ و ارتقاء کے کیا امکانات ہیں۔ لیکن جب اردو انشائیہ کا جائزہ لیا جائے تو مایوسی کا سامنا ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض نقادوں نے اردو انشائیہ کے تاریخی اور تدریجی ارتقاء کو مثالوں سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اردو میں انشائیہ کے وجود کو ثابت کرنے کی دھن میں انہوں نے کسی قابلِ قدر تحقیقی سرگرمی کا ثبوت نہیں دیا بلکہ ہر قسم کے طنزیہ مضامین یا غیر شخصی سنجیدہ نگارشات کو انشائیہ کا نام دے کر محض خود کو تسلی دینے کی سعی کی ہے۔ فی الواقع اردو میں تاحال انشائیہ کی صنف بطور ایک تحریک کے معرضِ وجود میں نہیں آئی۔ سرسید احمد خاں کے بعض مضامین کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ ہم انہیں انشائیہ کے تحت شمار کر سکتے ہیں لیکن میری دانست میں ایسا کرنا درست نہیں کیونکہ سرسید کے بیشتر مضامین میں ایک تو سنجیدہ مباحث کا انداز ملتا ہے جو انشائیہ میں نہیں ہونا چاہیئے دوسرے اندازِ بیان میں وہ شگفتگی نہیں جو انشائیہ کا بنیادی وصف ہے۔ تیسرے ان مضامین میں سرسید نے اپنی

ذات کے کسی نامعلوم گوشے کو عریاں کرنے کی بجائے خارجی زندگی کے واقعات اور مسائل کو نمایاں کیا ہے۔ سرسید کے بعد انشائیہ کے ضمن میں سجاد حیدر یلدرم اور خواجہ حسن نظامی کے نام عام طور سے پیش کئے جاتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان اہلِ قلم نے انشائیہ نویسی کی صلاحیت کے باوصف اس صنفِ ادب کا کوئی صحیح نمونہ پیش نہیں کیا۔ سجاد حیدر یلدرم کا مضمون "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" یقیناً انشائیہ کے زمرے میں آتا ہے لیکن ہر شخص جانتا ہے کہ یہ مضمون اوریجنل نہیں بلکہ ماخوذ ہے۔ سجاد حیدر کے بعض دوسرے مضامین میں کہیں کہیں انشائیہ نویسی کے تیور ضرور ملتے ہیں، لیکن ان میں سے شاید کوئی ایک مضمون بھی ایسا نہیں ہے جسے "انشائیہ" کے طور پر پیش کیا جا سکے۔ خواجہ حسن نظامی کے ہاں بھی انشائیہ نویسی کا رجحان تھا اور وہ ایک انشائیہ نویس کی طرح زندگی کے بظاہر غیر اہم موضوعات پر قلم اٹھانے پر بھی مائل تھے (مثلاً مچھر وغیرہ پر ان کے مضامین) لیکن ان تمام مضامین میں انشائیہ کی دو اہم خصوصیات کا فقدان ہے۔ ایک تو ان مضامین کا لہجہ انشائیہ کے لہجے سے ہم آہنگ نہیں۔ دوسرے ان میں مصنف کی اپنی ذات یا شخصیت اُجاگر نہیں ہوتی۔ چنانچہ یہ مضامین انشائیہ کے تحت شمار نہیں ہو سکتے۔ فرحت اللہ بیگ کے ہاں وہ بہت سی باتیں ملتی ہیں جو انشائیہ کا امتیازی وصف قرار پا چکی ہیں مثلاً شگفتہ اندازِ نگارش اور موضوع سے مصنف کا گہرا تعلق وغیرہ۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ فرحت اللہ بیگ کے ہاں بھی دوسرے کرداروں کی عکاسی یا واقعات کا بیان ہی انشاء کا غالب ترین عنصر ہے اور اسی لئے وہ بھی اپنی ذات کے کسی گوشے کو عُریاں نہیں کر سکے۔ "نذیر احمد کی کہانی" اور "پھول والوں کی سیر" اردو ادب میں زندہ رہنے والی تخلیقات ضرور ہیں، لیکن انہیں انشائیہ کے طور پر پیش کرنا بے حد مشکل ہے۔

جدید دور میں مولانا ابوالکلام آزاد کی تصنیف "غبارِ خاطر" کے بعض مضامین انشائیہ سے قریبی تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً چڑیوں کے سلسلے میں مولانا موصوف کے تجربات یا قہوہ کے بارے میں ان کا مخصوص ردِ عمل اِن مضامین میں پُرشکوہ اسلوبِ نگارش کی بجائے مولانا نے ایک ایسا ہلکا پھلکا اور شگفتہ سٹائل اختیار کیا ہے جو انشائیہ کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ افسوس کہ مولانا نے اپنے اس مخصوص انداز میں کچھ زیادہ مضامین تحریر نہیں کئے۔ اگر وہ اس صنف کی طرف سنجیدگی سے متوجہ ہوتے اور اپنے مضامین سے انکشافِ ذات کا کام بھی لیتے تو یقیناً انہیں انشائیہ کے ضمن میں ایک امتیازی مقام حاصل ہوتا ——— جدید دور میں مضمون نگاری کو بے شک اہمیت ملی ہے۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ انشائیہ کی بجائے طنزیہ اور مزاحیہ مضامین کو فروغ حاصل ہوا ہے۔ چنانچہ پطرس کے تقریباً سارے مضامین مزاحیہ ہیں اور کنھیا لال کپور کے بیشتر مضامین طنزیہ ہیں۔ لیکن ان دونوں کے ہاں شاید ایک مضمون بھی ایسا نہیں جسے انشائیہ کے مزاج کا حامل کہا جاسکے۔ رشید احمد صدیقی کے ہاں اگرچہ طنزیہ انداز غالب ہے اور ان کے مزاح کی اساس ایک حد تک لفظی اُلٹ پھیر پر ہی قائم ہے۔ تاہم ان کے مضامین میں کہیں کہیں انشائیہ کے تیور ضرور مل جاتے ہیں۔ پھر بھی ہم انہیں "انشائیہ نویس" تو یقیناً نہیں کہہ سکتے۔ کرشن چندر کی کتاب "ہوائی قلعے" کے بعض مضامین انشائیہ سے قریب ہیں لیکن شاید یہ زمانہ ہی طنز و احتساب کا تھا کہ کرشن چندر نے خود کو اپنی ذات کی بجائے خارجی ناہمواریوں کی طرف متوجہ کیا اور اسی لئے انشائیہ تخلیق نہیں کر پائے۔ ان کے مقابلے میں فلک پیما کے ہاں انکشافِ ذات کا عنصر نسبتاً

زیادہ ہے اور ان پر انگریزی انشائیہ کا اثر بھی ہے مگر بدقسمتی سے فلک پیما کے بیشتر مضامین مختصر نوٹس (NOTES) کی صورت اختیار کر گئے ہیں یا مکالمے کے انداز میں ڈھل گئے ہیں۔ چنانچہ ان مضامین کو بھی ہم انشائیہ نہیں کہہ سکتے۔

جدید ترین دور میں انشائیہ کی طرف سنجیدگی سے توجہ ہونے لگی ہے۔ ڈاکٹر داؤد رہبر کے بعض مضامین بالخصوص "لمحے" اور "چمن آرائی" کو انشائیہ کا نام دیا جا سکتا ہے۔ دوسرے مضامین میں ڈاکٹر صاحب نے غواصی کی بجائے بیان اور مشاہدے پر نسبتاً زیادہ توجہ صرف کی ہے۔ اس سے انشائیہ کی بجائے افسانے کا رنگ زیادہ شوخ ہوا ہے۔ مشکور حسین یاد نے بھی انشائیہ لکھنے کی کوشش کی ہے۔ اپنے مضامین میں انہوں نے انشائیہ کے بنیادی محاسن کو پیشِ نظر ضرور رکھا ہے، لیکن وہ اپنے خیالات کے اظہار میں ضرورت سے زیادہ سنجیدہ ہیں۔ دوسرے ان کے ہاں ایک نمایاں اصلاحی رنگ بھی آ گیا ہے۔ یہ دونوں باتیں انشائیہ کے لئے مضر ہیں۔

پچھلے چند برس میں انشائیہ نویسی کے سلسلے میں کچھ اور نام بھی سامنے آئے ہیں۔ مثلاً مشتاق قمر نے "چھڑی"، "لیونا ہم"، "بیٹھنا" اور "آئس کریم کھانا" لکھ کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ آگے چل کر ایک اہم انشائیہ نگار کے رُوپ میں اُبھرنے والے ہیں۔ جمیل آذر کا انشائیہ "پک نک" اور محمود ہاشم کا انشائیہ "بے ہمتی" بھی صحیح معنوں میں انشائیہ ہیں اور ان دونوں نے انشائیہ کے امتیازی محاسن کو اچھی طرح ملحوظ رکھا ہے۔ اسی طرح غلام جیلانی اصغر بھی ایک نہایت عمدہ انشائیہ "بستر پر لیٹنا" لکھ کر اس صف میں شامل ہو چکے ہیں۔ ان دنوں انشائیہ سے دلچسپی کا ایک اہم ثبوت یہ ہے کہ انشائیوں کے مجموعے پیش کرنے کا رجحان بھی وجود میں آ گیا ہے۔ پچھلے دنوں ڈاکٹر وحید قریشی نے انشائیوں کا ایک نہایت ضخیم مجموعہ بڑی محنت

سے مرتب کیا مگر انشائیے کے نام سے اس میں ہر طرح کے معیاری اور غیر معیاری طنزیہ، مزاحیہ اور سنجیدہ مضامین جمع کر دیئے۔ دراصل جب تک انشائیہ کے امتیازی محاسن کو پوری طرح ملحوظ نہ رکھا جائے اس قسم کے مجموعوں کو پیش کرنے سے انشائیہ کی تحریک کو فائدہ کے بجائے نقصان پہنچنے کا زیادہ احتمال ہے۔ چنانچہ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم پہلے سنجیدگی سے انشائیہ کا مطالعہ کریں، اس کی حدود متعین کریں، اسے "پہچانیں" اور پھر اس میزان پر ہر اُس ادبی تخلیق کو تولنے کی کوشش کریں جسے بطور انشائیہ پیش کیا جائے۔ میری دانست میں انشائیہ کو فروغ دینے کا یہی ایک احسن طریق ہے۔

اُردو ادب اور سماجی رُجحانات

اگر آپ میں سے بعض حضرات کو یہ موضوع ناپسند ہو تو وہ اپنی ناپسندیدگی کے برملا اظہار میں یقیناً حق بجانب ہیں اور مجھے ذاتی طور پر اس ردِ عمل کو ناپسندیدہ قرار دینے کا کوئی حق نہیں۔ یوں بھی موضوع کے انتخاب میں پاکستان کونسل راولپنڈی کے منتظمین نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ صاحبِ مضمون کی صوابدید کو قطعاً کوئی تکلیف نہ دی جائے۔ یہ بات بجائے خود ایک اہم سماجی رجحان کی نشان دہی بھی کرتی ہے۔ ایک ایسا سماج جس میں بدن کی صفائی سے لے کر روح کی صفائی تک کے اقدامات کسی خارجی تحریک کے منت کش ہوں اور "انفرادیت" کا اظہار "بے راہروی" کے مترادف قرار پا چکا ہو وہاں ادیب کی صوابدید بھلا کیا معنی رکھتی ہے! بہرحال پاکستان کونسل قابلِ مبارک باد ہے کہ اس نے اپنے مسلک پر سختی سے

عمل کر کے مجھے آج کے ایک اہم سماجی رجحان کا احساس دلایا ہے۔

معاشرے کے پیکر کو ایک خاص وضع تفویض کرنے کا یہ رجحان نیک نیتی کی پیداوار تو ہے اور مقصد کی رفعت اور عظمت کے اعتبار سے یہ قابل قدر بھی ہے لیکن اس کا طریق کار ایک بڑی حد تک غیر فطری ہے۔ یہ تو ایسا ہی ہے جیسے کوئی بزرگ محض عادتاً پوتوں کی برہم فوج پر پند و نصائح سے حملہ آور ہو اور پوتے ایک نگاہِ غلط انداز سے اس سارے حملے کو مسترد کرتے چلے جائیں۔ اگر محض نصیحت کے عمل سے نیکی کی فتح اور برائی کی بیخ کنی ممکن ہوتی تو اب تک ہم سب "نروان" حاصل کر چکے ہوتے اور اگر ایسا نہیں ہوا تو ماننا پڑے گا کہ معاشرے کی اصلاح پند و نصائح کو نشیب کی طرف لڑھکانے سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ نشیب سے جنم لے کر اوپر کی طرف آتی ہے۔ تمام فعّال سماجی تحریکات نے ہمیشہ عوام میں جنم لیا ہے اور وہیں سے وہ سارے معاشرے پر مسلط ہوئی ہیں۔ یہی حال ادب کا بھی ہے۔ ادب نہ "فراز" پر تخلیق ہوتا ہے اور نہ فراز کے کسی مشورے ہی کے تابع ہے۔ یہ نشیب کی پیداوار ہے اور خاص طور پر نشیب کے اس علمبردار کا اظہارِ ذات ہے جسے فرد کا نام ملا ہے۔ گویا ادب کی تخلیق آزاد فضا ہی میں ممکن ہے۔ ایک ایسی آزاد فضا جس میں ادیب لحظہ بھر کے لئے معاشرے کے بوجھ کو اپنے شانوں سے اتار دے اور اپنی ذاتی حیثیت میں اس کا نباض، پارکھ یا عکاس بن کر نمودار ہو۔ ادیب معاشرے کی صدیوں پرانی اور پامال شاہراہ کا مسافر نہیں بلکہ اندھیری رات میں خود اپنی شمع سے ایک نئی پگڈنڈی دریافت کرتا ہے اور دریافت کرنے کے اصول و ضوابط بھی ساتھ ساتھ تخلیق کرتا جاتا ہے۔ ایسا آزاد عمل کسی قسم کی بندشوں، حد بندیوں یا مشوروں کو کب خاطر میں لاتا ہے۔

ادیب کے اس مسلک کا اس شدّومد سے میں نے اس لئے ذکر کیا کہ ان دنوں

اردو ادباء کو "اسلامی ادب" تخلیق کرنے کے مشورے برابر موصول ہو رہے ہیں (اور اس ضمن میں ہمارے بعض بزرگ نقاد خاص طور پر سرگرم ہیں) جہاں تک اسلام کا تعلق ہے اس کی عظمت عالمگیری اور اس کے ضابطۂ حیات کے حُسن اور افادیت سے تو شائد کسی کافر کو بھی انکار نہیں اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اگر خیر، صداقت اور صراطِ مستقیم پر چلنے کے اُن اوصاف کو جن کا اسلام علمبردار ہے، اپنا لیا جائے تو فرد اور معاشرہ دونوں، سلامتی، امن اور انسان دوستی سے آشنا ہو جائیں، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا اس سلسلے میں پند و نصائح کی بارش نتیجہ خیز ثابت ہو سکتی ہے؟ اور کیا ادب اور آرٹ کو اس نیک مقصد کے حصول کے لئے شعوری طور پر استعمال کرنے کا میلان خود ادب کے مسلک کی نفی نہیں؟ اسلامی معاشرے کی تشکیل اسی صورت میں ممکن ہے کہ نشیب میں اسے قبول کرنے کا ایک عالمگیر رجحان وجود میں آئے۔ یہ رجحان صرف اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب فرد کے اندر نجات، نیکی اور صداقت کی ایک سچی خواہش جنم لے۔ گھر کی پاکیزہ فضا، اعلیٰ تعلیم کی فراوانی، مطالعۂ کتب کا میلان اور مطالعۂ نفس کی تحریک ہی اس سطح کو ہموار کر سکتی ہے اور یہ سب کچھ پند و نصائح کی بوچھار سے نہیں بلکہ نشیب کے ایک قدرتی اُبال سے حاصل ہو گا۔ پند و نصائح کے باوصف نہ تو اب تک وطنِ عزیز میں قتل کی واردات میں کوئی کمی آئی ہے اور نہ ملک سے قمار بازی، نفع اندوزی، شراب نوشی، جھوٹ، مکر، رشوت ستانی، خواتین کی توہین، غنڈہ گردی، اور لاتعداد دوسرے جرائم میں انحطاط کا رجحان ہی پیدا ہوا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں یہ سمجھنا کہ کسی روز الٰہ دین کے چراغ کی مدد سے چشم زدن میں ایک مثالی معاشرہ وجود میں آجائے گا محض ایک خوش فہمی ہے۔

جہاں تک ادیب کا تعلق ہے اسے ایک خاص قسم کے ادب کی تخلیق پر مجبور کرنا محض اس لئے ہے کہ ابھی تک ادب کے مسلک اور طریقِ کار کے بارے میں غلط فہمیاں عام ہیں۔ ادب معاشرے کی اصلاح کا ذریعہ نہیں بلکہ ایک خلاق ذہن کا اظہارِ ذات ہے۔ ادب کو تزکیۂ نفس کی ایک صورت بھی قرار دیا جا سکتا ہے کہ یہ جذبے کے بوجھل اور دم رو کنے والے تناؤ کو لعینہٖ پیش کرنے یا دبا دینے کے بجائے اس کی تہذیب کر کے پیش کرتا ہے۔ بنیادی طور پر تخلیق کا سارا عمل انفرادی ہے۔ اجتماعی نہیں۔ اسے خاص طور پر اصلاح کی کسی خدمت پر مامور کرنا اس کے مزاج اور مسلک سے چشم پوشی کی ایک صورت ہے۔ مولوی عبدالحق صاحب نے اپنے ایک خطبے میں کہا تھا کہ زبان کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ جو اسے استعمال کرے اسی کی یہ ملکیت ہے۔ مولوی صاحب کی اس بات کو ذرا سے تصرف کے ساتھ میں یوں پیش کروں گا کہ ادب کا بھی کوئی خاص مذہب نہیں اور جو شخص جس مسلک پر پوری طرح کاربند ہوگا (اور یہ مسلک اس کی ذات میں رچ بس چکا ہوگا) وہ اپنی تخلیق میں اس کے پرتو کو تو شامل کرنے پر مجبور ہوگا۔ ادب تو اسپِ تازی کی طرح ہے جو اس پر سوار ہوگا، اس کے ذریعے اپنی اس منزل پر جا پہنچے گا جس کا خود اسے بھی کوئی علم نہیں۔ لیکن شرط یہ ہے کہ وہ گھوڑے کی سواری کے اصول و ضوابط سے واقف ہو اور اس کی باگ کسی اور شخص کو تھمانے کے بجائے اپنی ہی گرفت میں رکھے۔ پھر جو اس کی داخلی جہت ہوگی از خود ادب کی جہت کا روپ دھار لے گی۔ مثلاً اگر کوئی واقعی مسلمان ہندو، عیسائی یا بدھ مذہب کا پیرو ہے یا اس کے مزاج میں تیزی، تخنکی، برہمی یا دھیماپن ہے تو اسے کوئی مشورہ دینے کی قطعاً ضرورت نہیں۔ یہ چیز از خود اس کی تخلیق میں در آئے گی اس اعتبار سے اگر کسی ادیب کی تخلیق میں سچے اسلامی جذبات کا اظہار ہو تو اصولاً اس

میں کوئی حرج نہیں لیکن ادب ریاکاری کے عمل کو برداشت نہیں کر سکتا۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ مثلاً ادیب "اندر" سے اسلامی اقدار سے ہم آہنگ نہ ہو اور محض قبول عام کی سند حاصل کرنے کے لیئے ادب کو "اسلامی" رنگ میں پیش کرے۔ کیونکہ ایسی صورت میں ادب خود بول اٹھے گا کہ میں فرمائش پر تیار ہوا ہوں اور مجھ میں ایمان، صداقت اور خلوص کا فقدان ہے جو روح دین ہے۔ آج "اسلامی" ادب پیدا کرنے کے مشورے تو دیئے جا رہے ہیں لیکن بقول اقبال یہ پوچھنے کی کوشش نہیں ہو رہی کہ۔

"تم سبھی کچھ ہو، بتاؤ تو مسلمان بھی ہو؟"

کیا ہم لوگ صحیح معنوں میں مسلمان ہیں؟ اگر ایسا نہیں (اور یقیناً نہیں)، تو پھر اس دن کا انتظار کرنا ہوگا جب ہم ایک داخلی ضرورت کے تحت، صداقت اور ایمان کی صراطِ مستقیم پر گامزن ہونے پر خود کو مجبور پائیں گے۔ پھر جب خود ہمارا باطن، اس مسلک کو اختیار کرے گا تو قدرتی طور پر ادب میں بھی اس کا اظہار ہونے لگے گا۔

ادب بنیادی طور پر باہر سے کسی نظریئے کی اشاعت اور نقطۂ نظر کی اشاعت اور نقطۂ نظر کی ترویج پر مامور نہیں ہو سکتا، کیوں کہ یہ اس کی آزادہ روی کے منافی ہے ترقی پسند تحریک نے جب اردو ادب کو مارکسی نقطۂ نظر کی اشاعت کے لیئے وقف کر دینے کی کوشش کی تو اس کا جو نتیجہ نکلا ہمارے سامنے ہے اور آج اگر کسی اور نقطۂ نظر کی ترویج کے لیئے اسے استعمال کرنے کا رجحان پیدا ہوا ہے تو اس کا نتیجہ بھی بہت جلد ظاہر ہو جائے گا۔ دراصل ادب کے بارے میں آج تک یہ نظریہ بہت مقبول رہا کہ یہ ایک ایسا عمل ہے، جو شعوری سطح پر ایک خاص مقصد کے حصول کے لیئے وجود میں لاتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو کا نظریہ یہ کہ کوئی پرکشش شے ہے جو فنکار کو اپنی طرف کھینچتی ہے اور فنکار

اس کشمش کے سامنے بے دست وپا ہوکر ایک نئی سرزمین کو دریافت کرتا ہے۔ فن کے بارے میں جدید ترین تصورات کا نقطۂ آغاز ہے۔ اور آج اس نہج پر فن کے مقتضیات سے آشنا ہونے کا میلان عالمگیر صورت اختیار کر چکا ہے۔ ونسنٹ ٹامس لکھتا ہے کہ تخلیق کا عمل اجتہاد کا عمل ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ تخلیق سے قبل فنکار کو نتیجے کا کوئی علم نہیں ہوتا۔ اسی طرح ٹی۔ای ہیلم کے الفاظ کہ نتیجے کی پیش گوئی کرنا ایسا ہی ہے جیسے خلق کرنے سے پہلے کوئی چیز تخلیق کرنا، اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ تخلیق کا عمل اس داخلی ہیجان کا نام ہے جو کسی پُر کشش شے کو سامنے پاکر وجود میں آتا ہے۔ لیکن نہ صرف یہ کہ خالق کو خود پتہ نہیں ہوتا کہ یہ پُرکشش شے کسی نوعیت کی ہے اور کہاں ہے بلکہ اس کی طرف جانے کے لئے اُسے ایک نیا راستہ بھی خود ہی تخلیق کرنا ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں کسی مشورے کے تحت (چاہے وہ مشورہ کتنا ہی قیمتی اور قابلِ قدر کیوں نہ ہو) ادب تخلیق کرنے کی کوشش کرنا ادب کے بنیادی مزاج سے ناآشنائی کا ثبوت بہم پہنچانا ہے اور بس!

دوسرا سماجی رجحان اپنے مزاج کے اعتبار سے ارضی ہے۔ پاکستان بننے کے بعد یہ رجحان خاصا توانا ہوا ہے اور اس کی متعدد وجوہ ہیں، مثلاً ایک یہ کہ انتقالِ آبادی کے بعد شہروں میں وسعت پیدا ہوئی اور لوگ مجبوراً ایک دوسرے کے بہت قریب آگئے ایک کھلے صحرا میں کھڑا ہوا شخص اپنی ذات میں کائنات ہے اور وہ آسمان ایسی غیر ارضی شے سے رشتہ استوار کرنے پر مجبور ہے کہ اس کی نظروں کو روکنے والی اشیاء درمیان میں موجود ہی نہیں۔ لیکن ایک شہری معاشرے میں نظریں قدم قدم پر اشیاء اور اجسام سے ٹکراتی ہیں۔ تقسیم کے بعد پاکستان کی آبادی میں روز افزوں اضافہ بھی اس ارضی رجحان

کو مہمیز لگانے کا باعث بنا ہے کہ اب ہر طرف ایک جمِ غفیر کا سامنا ہوتا ہے۔ چنانچہ اب لامسہ، سامعہ اور شامہ خاصی متحرک ہو رہی ہیں کہ یہ تمام ارضی قوتیں اشیاء اور اجسام کی موجودگی میں زیادہ برانگیختہ ہو جاتی ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ساری دنیا ایک مشینی دور میں داخل ہو چکی ہے۔ ہیروشیما اور ناگاساکی پر جوہری بم کے جو دھماکے ہوئے ان کی صدائے بازگشت مسلسل چلی آ رہی ہے۔ چاروں جانب ایک ہنگامۂ محشر برپا ہے۔ ہوائی جہازوں، راکٹوں، موٹروں، ریلوں، ٹریکٹروں اور لاتعداد دوسری مشینوں کا مشترکہ "نغمہ" ہمارے حواس پر بتدریج مسلط ہوتا جا رہا ہے۔ ریڈیو اور لاؤڈ سپیکر نے آواز کو دہ چند کر کے پیش کر دیا ہے۔ گویا آج سے پہلے نظر کا راج تھا اور یہ نظر آفاق کی وسعتوں کو ٹٹول رہی تھی لیکن آج آواز کی بادشاہت قائم ہو رہی ہے اور اب ہم آواز کی اندھی لہروں سے کائنات کو ٹٹول رہے ہیں۔ آواز میں اپنی طرف متوجہ کرنے کی بڑی سکت ہے اور اس لئے آواز کی اس فراوانی نے ہمارے مابعدالطبیعاتی انہماک پر کاری ضرب لگائی ہے اور ہمیں اپنے ماحول کا شدید احساس دلایا ہے۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ پاکستان بننے سے پہلے ہم ایک ثقافتی خلا میں مقیم تھے، لیکن پاکستان کے حصول کے بعد ہماری جڑیں اس خطۂ پاک میں اترنے لگی ہیں اور اب ہمیں نہ صرف اپنے وطن کی اشیاء، مظاہر، رسوم اور زبانوں سے بلکہ وطن کی تلمیحات اور تاریخ سے بھی دلچسپی پیدا ہو رہی ہے۔ مثلاً مرکزی اردو بورڈ نے "مغربی پاکستان کی تاریخ" کے نام سے ایک کتاب چھاپی ہے اور دوسرے اداروں کی طرف سے بھی سرزمین پاکستان کی تاریخی اصل معلوم کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ بہر نوع اہلِ پاکستان کی تاریخی کہانی پاکستانیوں کے اُن آباؤ اجداد کے ذکر سے شروع ہوتی ہے، جو پروٹو آسٹرولائڈ، دراوڑی اور آریائی

خون کی آمیزش سے پیدا ہوئے تھے۔ اس قسم کی تحقیق کا رجحان نہ صرف مستحسن ہے بلکہ اس ارضی میلان کا ثمر بھی ہے جس نے حب الوطنی کی صورت میں اپنا بھرپور اظہار کیا ہے۔ اب ہمارے ہاں سمندر پار کی تہذیبوں سے جذباتی وابستگی کے ساتھ ساتھ اپنے وطن کی اشیاء اور مظاہر سے پیار کرنے کی خواہش بھی پیدا ہو رہی ہے اور یہ چیز ارضی رجحان ہی کی ایک صورت ہے۔

اس ارضی رجحان نے اُردو ادب کو کئی جہات سے متاثر کیا ہے۔ ان میں سے ایک جہت تو منفی ہے اور اس نے لذتیت اور فحش نگاری کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ اس روایت کے محرکات میں گوشت پوست کے جسم سے قربت نیز معاشرے میں جسم کی تشہیر کا وہ رجحان زیادہ اہم ہے، جو ٹیڈی لباس کی عریانی سے لے کر فلموں اور نجی یا بیرونی رسائل کی جذبات انگیز تصاویر کی نمائش تک پھیلتا چلا گیا ہے۔ ادب پر اس کا ابتدائی اور بلاواسطہ اثر یہ مرتسم ہوا ہے کہ لفظوں کے ذریعے جسم کی عریانی اور اس عریانی سے لطف اندوز ہونے کا میلان ابھر آیا ہے۔ میں اس سلسلے میں اس قسم کی تحریروں کا ذکر نہیں کر رہا جو "ایک آنہ لائبریریوں" سے مہیا کی جاتی ہے بلکہ ایسے ادب کا ذکر کرتا ہوں جو بعض اوقات ہمارے ثقہ ادیبوں کے قلم سے، اور بیشتر اوقات ہمارے طباع، ذہین اور نوجوان ادباء کے قلم سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس ضمن میں مغربی ادب کے اثرات بھی کم اہم نہیں۔ دراصل عریانی یا فحاشی ہمیشہ ماحول کی نسبت سے جانچی جاتی ہے۔ مغربی معاشرے اور اس کے فحش ادب میں حدِ فاصل کچھ زیادہ نہیں۔ لیکن ہمارے ہاں ضبط و امتناع کی روایت اور مغرب سے برآمد شدہ نئی نویلی ہیجان انگیزی میں خاصا بُعد ہے اور اسی لئے یہاں فحاشی کے ہر عمل کی نشاندہی

نسبتاً آسان ہے۔ مگر اردو ادب میں ارضی رجحان کے نفوذ کا منفی پہلو صرف اسی حد تک ہے۔ اس کے بعد اس کے مثبت اثرات کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اردو شاعری میں رومانیت اور بعض اوقات مریضانہ قسم کی رومانیت کا بہت چلن رہا ہے اور اس کے تحت شاعر نے زندگی کے حقیقی خد وخال سے دامن چھڑا کر خواب و خیال کے قلعوں میں خود کو محصور کیا ہے۔ مزید برآں فارسی ادب سے اخذ و قبول کے ایک شدید رجحان نے تشبیہات استعارات بلکہ تلمیحات کے ضمن میں بھی ایسے بنے بنائے سانچوں کو درآمد کیا ہے جو ہمارے دیس کی فضا کے لئے اجنبی تھے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ان سانچوں کو استعمال کرتے وقت ہمارے شعراء نے اپنی انفرادیت، اُپج اور تخلیقی عمل کا اظہار نہیں کیا۔ کیوں کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو میر غالب اور اقبال پیدا ہی نہ ہو سکتے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اگر اپنے وطن اور اس کے مظاہر کو اپنانے کی وہ روش جس کی سفارش مولانا محمد حسین آزاد نے کی تھی آج سے بہت عرصہ پہلے پوری طرح رائج ہو جاتی تو آج اُردو شاعری کا زندہ رہنے والا حصہ موجودہ حصہ سے کہیں زیادہ وسیع اور وقیع ہوتا۔ بہر کیف دورِ جدید میں ارضی رجحان کے طفیل اردو کی تقریباً تمام اصناف میں خاکِ وطن سے رشتہ استوار کرنے کی ایک تحریک نے جنم لیا ہے۔ اردو نظم میں تو یہ تحریک بہت ہی واضح ہے لیکن غزل ایسی صنف میں بھی جو روایت سے نسبتاً زیادہ منسلک ہے، اس کے شواہد اب عام طور سے ملنے لگے ہیں۔" مثلاً جدید تر غزل میں پیڑ، جنگل، پتھر، برف، گھر، شہر، پتے، شاخ، دھوپ، سورج، دھواں، زمین، آندھی، سانپ، کھڑکی، منڈیر، کبوتر، ڈھول اور درجنوں دوسرے الفاظ اپنے تازہ علامتی رنگوں میں ابھر آئے ہیں۔ ان لفظوں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ اپنے ماحول کے عکاس ہیں اور زمین کی باس اور رنگ کو قاری تک پہنچاتے

ہیں۔ زمین جس پر سال کے بیشتر حصے میں تیز سورج چمکتا ہے، آندھیاں آتی ہیں، دھواں اور غبار چھا جاتا ہے اور پھر اچانک ساون کی برکھا ہر شے پر سبز رنگ انڈیل دیتی ہے جہاں شہر، کھڑکیوں، منڈیروں، کواڑوں اور گلیوں کی ایک گڈمڈ سی تصویر پیش کرتے ہیں اور جہاں جنگل اپنے پیڑوں، پتوں، شاخوں اور سایوں سے ہر گزرنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ یہ ماحول ایرانی چمن اور سطح مرتفع کا ماحول نہیں بلکہ جنگلوں، شہروں، دیہاتوں اور کھیتوں کا ماحول ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر علامتیں اسی ماحول سے اخذ کی جائیں تو ان میں شاعر اپنی ذات کا اظہار نسبتاً آسانی سے کر سکے گا۔"[1]

افسانے میں کردار نگاری کا رجحان بھی دراصل ارضی رجحان ہی کا ایک پہلو ہے۔ اردو افسانے پر فراز سے بات کرنے کی روش بہت مسلط رہی ہے اور اس کے تحت کردار کے بجائے مثالی نمونے کو وجود میں لانے ہی کی زیادہ تر کوشش ہوئی ہے۔ لیکن موجودہ دور میں جسم سے قربت نیز ایک بالکل نئی صورت حال سے تصادم کے باعث، کردار اُبھرنے لگے ہیں اور افسانہ نگار نے بڑے خلوص سے انہیں اپنی تخلیقات میں جگہ دی ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ اب اردو کا ادیب اپنے رومانی اور تخیلی خول سے باہر آکر چاروں طرف پھیلی ہوئی دھرتی، اس کی اشیاء مظاہر اور ان کی تمام تر نوکیلی کیفیات کو محسوس کرنے لگا ہے مگر وہ ان اشیاء کے بیان تک رُک نہیں گیا بلکہ تخلیقی عمل کو بروئے کار لاکر انہیں شعریت اور فن سے مملو کرنے میں کامیاب بھی ہوا ہے۔ فن کی تعریف کہ وہ زینے کے دو قدموں میں ایک ربط قائم کرتا ہے دیوں کہ نچلی اور ادنیٰ سطح ایک بلند تر اور ارفع سطح سے مربوط

---

[1] "اردو شاعری کا مزاج" از مصنف۔

ہو جاتی ہے، اردو ادب کے ان مظاہر کا جائزہ لیتے وقت بالکل صحیح دکھائی دیتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب میں ارسن اور اس کی علامت یعنی جسم نے روحانی کایا کلپ کا مظاہرہ کیا ہے اور وہ فن کے عمل سے گزر کر تہذیب اور رفعت کے مدارج تک پہنچا ہے اور یہی اصل بات ہے۔

تیسرا اور آخری سماجی رجحان جس کا تذکرہ مقصود ہے، بظاہر دو متضاد پہلو رکھتا ہے لیکن بنیادی طور پر یہ ایک ہی رَو ہے جو کبھی خود اذیتی اور کبھی ایذا رسانی کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ نفسیات نے ان دونوں کیفیات کا الگ الگ تجزیہ کیا ہے لیکن دراصل یہ ایک ہی جذبے کی دو جہات ہیں۔ کیونکہ تکلیف چاہے کسی کو دی جائے یا اپنے لئے پسند کی جائے، یہ مزاجاً تکلیف ہی ہے۔ پھر ان دونوں کا محرک بھی ایک ہی ہے یعنی جب باہر کی زندگی فرد پر ٹیبو (TABOO) مسلط کرے اور معاشرہ اسے ضبط و امتناع کی روش اختیار کرنے پر مجبور کرے تو فرد اپنی نارسا خواہشوں کو دبا دیتا ہے لیکن یہ خواہش یا خواہشیں دب تو سکتی ہیں مر نہیں سکتیں اور اس لئے جب بھی موقع ملتا ہے، لاتعداد دوسری راہوں سے تسکین حاصل کر لیتی ہیں۔ ان میں سے ایک صورت تو یہ ہے کہ فرد اپنی ذات کی طرف مُڑ جاتا ہے اور اپنے جسم اور ذہن کو خواہش کا ہدف بنا لیتا ہے اور اس عمل میں لطف محسوس کرتا ہے۔ دوسری صورت وہ ہے جب فرد دوسروں کو دُکھ پہنچا کر لطف اندوز ہوتا ہے۔ جدید اردو ادب میں یہ دونوں روشیں اُبھری ہیں۔

ایک طرف تو ایسے بالکل نوخیز، اور نوآموز ادیب ہیں جو معاشرے سے کٹ کر اپنی ذات میں اسی طور گُم ہو گئے ہیں کہ انہیں خود اپنی بھی خبر نہیں رہی۔ وہ انقطاع کے اس عمل کو مانتے تو ہیں لیکن جواز یہ پیش کرتے ہیں کہ ادبی تخلیق کے لئے ابلاغ بے معنی ہے

ان ادیبوں کی حالت ان نفسیاتی مریضوں کی سی ہے جو آزاد تلازمۂ خیال کے عمل سے گزارے جاتے ہیں اور جس طرح آزاد تلازمۂ خیال کا ثمر ادب نہیں کہلا سکتا، بالکل اسی طرح ان ادباء کی تخلیقات بھی یکسر مبہم اور ابلاغ سے ناآشنا ہونے کے باعث محض الفاظ کا ایک ڈھیر ہیں۔ میری رائے میں اُردو ادب کے اس حصّے کو کسی ادبی تحریک کے طور پر نہیں بلکہ ایک نفسیاتی عارضے کے طور پر لینا چاہیئے اور یہ دیکھنے کی کوشش ہونی چاہیئے کہ اس کی وجہ آخر کیا ہے؛ یعنی خارجی زندگی میں وہ کونسی ناقابلِ برداشت صورتِ حال ہے وہ کونسا اعصابی دباؤ ہے جس سے تنگ آکر ان ادباء نے خود کو اپنی ذات میں چھپا لیا ہے مگر یہ مسئلہ ادبی نہیں نفسیاتی ہے، اور اس لئے کسی ماہرِ نفسیات ہی کو اس طرف متوجہ ہونا چاہیئے۔

دوسری روش ایذا رسانی کا وہ عمل ہے جس کا ہدف باہر کی دنیا اور اس کے مظاہر ہیں۔ اردو ادب میں اس روش نے ادباء کی پگڑیاں اچھالنے اور ان کی تذلیل کرنے کا رُوپ دھار لیا ہے۔ ادبی گزٹوں اور ڈائریوں سے لے کر جارحانہ تنقیدی مضامین تک — اس روش کے شواہد عام طور سے ملتے ہیں۔ پھر اس نے نئی نسل کو پرانی نسل کے سامنے ایک مدِّ مقابل کے طور پر پیش کیا ہے اور اپنے منشور میں توڑ پھوڑ اور تخریب کے رجحان کو شامل کر لیا ہے۔ کچھ عرصہ ہوا میں نے اس تحریک کے ایک علم بردار سے پوچھا کہ آخر آپ اس انتہا پسندی کے کیوں مرتکب ہوتے ہیں؟ فرمانے لگے کہ جب تک ان بڑے بوڑھوں کو ذلیل نہ کیا جائے ان کا سحر باطل نہیں ہو سکتا۔ مجھے یقین ہے کہ یہ سارا جارحانہ عمل ان ادباء کی شخصیتوں کے کسی بنیادی سقم کے باعث نہیں بلکہ سماجی زندگی کی ایک خاص صورتِ حال کا نتیجہ ہے کیوں کہ جب دریا کے سامنے بند باندھ دیا جائے تو لازم ہے کہ وہ کناروں سے اُچھل جائے گا۔

ادب کی پرکھ

پچھلے دنوں ایک نجی محفل میں اردو کے ایک بزرگ نقاد نے کسی تازہ کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے فرمایا تھا: "میرے لئے اس کتاب کو پسند کرنا ناممکن ہے، اس لئے کہ یہ تو میرے عقائد ہی کے خلاف ہے۔" اور میں سوچنے لگا تھا کہ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں اگر عقیدے کو کسوٹی مقرر کیا جائے تو اس کے کیا نتائج برآمد ہوں گے! ظاہر ہے کہ اس کے تصور ہی سے میں کانپ اٹھا تھا کیوں کہ میرا خیال ہے کہ ایسا کرنے سے دنیا کے بہترین ادب کا غالب حصّہ گردن زدنی قرار پائے گا۔ یہی نہیں بلکہ ہر نقاد اپنے عقیدے کے مطابق ایک خاص نوع کے ادب ہی کو قابلِ قبول سمجھے گا اور یوں ادب کی پرکھ کے لئے وہ مشترکہ میدانِ عمل اور زاویۂ نگاہ ختم ہو جائے گا جو ہزارہا برس کے انسانی تجربات کا ثمر ہے اور جس کی مدد سے انسان نے ہمیشہ ادب کے دائمی عناصر کو خس و خاشاک سے الگ کیا ہے۔

میں ادب اور عقیدے کے باہمی رشتے کی نفی نہیں کر رہا۔ جب کوئی شخص ادب تخلیق کرتا ہے تو ظاہر ہے کہ ادب پارے میں اپنی ساری شخصیت سمو دیتا ہے اور اس شخصیت کے تار و پود میں عقائد کا جو عنصر ہے وہ بھی لامحالہ کسی نہ کسی طرح ادب پارے میں ضرور منتقل ہو جاتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کسی ادب پارے کے اجزائے ترکیبی میں عقائد کا عنصر کس مقدار میں ہوتا ہے۔ یعنی آیا اس کی حیثیت غالب عنصر کی ہوتی ہے یا یہ بہت سے دیگر عناصر میں سے محض ایک عنصر ہے؟۔ اس ضمن میں خود انسانی شخصیت کا تجزیہ بھی ضروری ہے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ اس میں عقیدے کا عنصر کس مقام پر شامل ہوتا ہے۔

انسانی شخصیت کے دو رُخ ہیں۔ ایک ذاتی اور شخصی۔ دوسرا عمومی اور اجتماعی۔ ذاتی یا شخصی رُخ زندگی کے واقعات و حادثات اور معاشرے کی کروٹوں سے مرتب ہوتا ہے اس رُخ کی تشکیل میں فرد کی اقتصادی حالت، تعلیم، صحت، خاندانی حالات اور والدین کی تربیت، غرضیکہ بہت سے عناصر حصّہ لیتے ہیں۔ ان ہی عناصر میں سے ایک وہ عقیدہ بھی ہے جو وہ والدین سے حاصل کرتا ہے۔ تجربہ شاہد ہے کہ اگر کوئی بچّہ جنگل کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا جائے تو سنِ بلوغت کو پہنچنے پر اس کے ہاں عقیدے کا خانہ بالکل خالی نظر آئے گا جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ عقیدہ ایک اکتسابی شے ہے موروثی نہیں۔ اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ لوگ عقائد کے ضمن میں بعض اوقات انقلابی تبدیلیاں بھی قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں تک کہ بعض اوقات مذہب بھی تبدیل کر لیا جاتا ہے اور کبھی کبھار عقائد کی دنیا کو یکسر ترک کر دینے کا رجحان بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ تاہم تعلیم، واقعات اور تربیتی نظام کے برعکس عقیدے کے محرکات زیرِ زمین بھی ہوتے ہیں اور مختلف گہری لکیروں کی صورت انسانی سائیکی میں بھی موجود ہوتے ہیں مگر انہیں عقیدے کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ یہ تو وہ کچا مواد ہے جو عقیدے کی تشکیل اور

نمو ہیں صرف ہوتا ہے اور اس سے ہر قسم کا عقیدہ مرتب ہو سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں عقیدے کی سطح تو شعوری ہے لیکن عقیدہ سازی کا رجحان غیر شعوری ہے اور شخصیت کے عمومی اور اجتماعی رُخ کی ایک کروٹ ہے۔ ینگ نے اس اجتماعی رُخ کو اجتماعی لاشعور کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ یہ سائیکی کی اس دنیا کی نشان دہی کرتا ہے جس میں لاکھوں نسلوں کے مشترکہ تجربات گہرے پائدار نقوش یا آرکی ٹائپ کی صورت موجود ہوتے اور انسانی اعمال کے لئے بنی بنائی گھاٹیوں کا کام دیتے ہیں۔ انسانی شخصیت میں شخصی اور ہنگامی عناصر تو محض بالائی سطح کا چھلکا ہیں۔ اصل چیز تو وہ عمومی اور اجتماعی عناصر ہیں جو نسلی سرمائے سے مرتب ہوتے ہیں — وہ نسلی سرمایہ جس کی ایک خفیف سی کروٹ عقیدہ سازی کے رجحان کو مہمیز لگاتی ہے۔ اسی سرمائے کی بے شمار دوسری کروٹیں علامت سازی، دیومالا اور فن کی تخلیق میں خود کو اجاگر کرتی ہیں۔

دراصل عقیدے سے مراد عام طور سے مذہبی عقیدہ لیا جاتا ہے اور اس لئے زمانی طور پر بھی اس کی حدود کو قائم کرنا ممکن ہے۔ اول تو عقیدے کی نوعیت اکتسابی ہے موروثی نہیں (موروثی تو صرف عقیدہ سازی کا رجحان ہے) دوم خود عقیدہ کسی نہ کسی مذہب سے وابستہ ہوتا ہے اور مذاہب کی تاریخ چند ہزار سال قبل مسیح سے پیچھے مشکل ہی سے جاتی ہے۔ پھر دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ مذاہب کی تشکیل سے پہلے ہی انسانی سائیکی میں گہرے پائیدار نقوش ثبت ہو چکے تھے۔ دیکھنا یہ بھی چاہیئے کہ یہ نقوش کب ثبت ہوئے؟ اس پر ابھی نفسیات اور علم الانسان نے صرف یہی روشنی ڈالی ہے کہ یہ بہت ہی پرانے ہیں اور اُس لمحے سے وجود میں آنے شروع ہوئے ہیں جب انسان کو شعور کی پہلی کرن حاصل ہوئی تھی۔ ظاہر ہے کہ یہ سارا زمانہ لاکھوں برس پر پھیلا ہوا ہے اس لئے

جب انسانی شخصیت کا ذکر آئے تو یہ بڑا ظلم ہے کہ اسے چند واقعات عقائد اور شخصی زندگی کی بعض محرومیوں یا کامرانیوں تک محدود کر کے یہ سمجھ لیا جائے کہ معرکہ سر ہو گیا کیوں نہ اس کے پس منظر میں جھانک کر یہ دیکھا جائے کہ اس کی جڑیں کتنی گہری ہیں اور ان جڑوں نے کہاں کہاں سے توانائی حاصل کی ہے؟

جڑوں کا ذکر آیا ہے تو شخصیت کی تعمیر میں زمین کے کردار کو ملحوظ رکھ کر بات کو آگے بڑھانا ہوگا۔ انسان زمین کا باسی ہے۔ زمین ہی اس کی ماں، دوست مربّی اور حریف ہے اور اس کی ساری داستانِ حیات اپنے اسی رفیق کی گود میں آرام کرتے، روٹھ کر الگ ہونے اور ٹھمک کر دوبارہ اس کی گود میں چلے آنے کی داستان ہے خود انسان کے بدن کی تعمیر میں جو عناصر صرف ہوئے ہیں، اس زمین ہی سے مستعار ہیں اور جب انسان مرجاتا ہے تو یہ تمام عناصر دوبارہ اس زمین ہی کو لوٹ جاتے ہیں۔ چنانچہ انسانی شخصیت حیاتیاتی سطح پر بھی مطالعہ اور تجزیہ کی طالب ہے۔ حیاتیاتی طور پر پودے حیوان اور انسان میں صرف مدارج کا فرق ہے۔ ورنہ یہ سب "زندگی" کی ایک ہی بیکراں کروٹ کے مظاہر ہیں۔ مثلاً انسان اور پودا بظاہر دو بالکل مختلف چیزیں ہیں لیکن کبھی غور کیجئے کہ پودا بھی ایک انسان ہے جو سر کے بل کھڑا ہے۔ ہمارے سروں کے بال (یعنی ہم میں سے جن کے سروں پر بال ہیں) اور پودے کی جڑیں حیاتیاتی طور پر مختلف شاید نہیں۔ جب انسانی جسم اور اس کے پاؤں کے نیچے پھیلی ہوئی دھرتی میں ایک ناقابلِ شکست رشتہ موجود ہے تو ضرور ہے کہ زمین کا مزاج بھی انسانی جسم میں منتقل ہو کر اس کے کردار کی تشکیل و تکمیل میں حصہ لیتا ہوگا۔ یہیں سے کلچر کا مسئلہ بھی پیدا ہوتا ہے کیوں کہ ایک خاص خطۂ زمین اپنی مخصوص خوشبو، توانائی، نمکینی یا شیرینی کو اپنی سطح پر اُگے ہوئے درختوں اور پھرتے

ہوئے مویشیوں اور انسانوں میں بھی منتقل کر دیتا ہے۔ اسی لئے ایک خاص خطے کے انسانوں کی زبان، عادات و اطوار، رسوم اور دیو مالا ایک خاص نوعیت کی ہوتی ہے اور وہ اپنے ماحول سے پوری طرح ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ جب صورت حال یہ ہو کہ افریقہ میں بسنے والوں کے اجسام نے اپنے لئے جنگل کی سیاہی سے رنگ مستعار لیا ہو، یورپ میں رہنے والوں نے برف سے اور خود ہمارے وطن کے باشندوں نے اپنی دھرتی کے مٹیالے رنگ سے تو پھر اس بات کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ انسانی شخصیت کی تعمیر میں خاکِ وطن کا کس قدر حصہ ہے۔ رنگ تو صرف ایک سطح ہے۔ دوسری سطح خون اور نسل ہے۔ تیسری سطح دیو مالا ہے، چوتھی سطح رقص، موسیقی، ادب، رسوم اور وہ تمام مظاہر ہیں جن کا تعلق اس دھرتی سے ہے۔ اس کی ایک سطح مذہب بھی ہے۔ لیکن مذہب وہ واحد عنصر ہے جس کی نوعیت قومی سے زیادہ بین الاقوامی ہے۔ مذہب اس دھرتی سے مٹ بھی جاتا ہے جہاں یہ نازل ہوا تھا اور اس دھرتی میں فروغ بھی پاتا ہے جہاں یہ نازل نہیں ہوا تھا۔ یہ ایک اڑنے والا بیج ہے جو مناسب دھرتی، پانی، ہوا اور دوسرے سازگار عناصر کی موجودگی میں اپنی جسٹر پکڑ سکتا ہے۔ لیکن دوسرے عناصر زمین سے اس درجہ وابستہ ہیں کہ نقلِ مکانی کی صورت میں خود کو گنوا بیٹھتے ہیں۔ چنانچہ جب کوئی قوم ایک جگہ سے ہجرت کر کے کسی ایسی دوسری جگہ چلی جائے جہاں پہلے سے ایک قوم آباد ہو تو وہ زود یا بدیر نئے ماحول میں اس طور ضم ہو جاتی ہے جس طرح نمک پانی میں حل ہو جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی اس کا سارا کلچر اور دیو مالا بھی اس قوم کی دیو مالا اور مزاج میں گم ہو جاتی ہے جس پر یہ مسلط ہوئی تھی۔ خود مصر، عراق اور ہند کی تاریخ اس بات کی گواہ ہے کہ یہاں جو قومیں باہر سے آئیں، اپنی دیو مالا سمیت یہاں کی فضا میں ضم ہو گئیں۔ انہوں نے

پانی میں نمک کا اضافہ تو کیا لیکن پانی ٹھہرا ہوا نہیں تھا بلکہ پیچھے سے مسلسل بہتا چلا آرہا تھا اس لئے جیسے جیسے وقت گزرتا گیا، نمک کی مقدار کم ہوتی گئی (اگرچہ کبھی ختم نہ ہوئی) یہی دھرتی کے کلچر کا امتیازی وصف ہے کہ یہ کبھی منجمد نہیں ہوتا بلکہ اس کے سوتے ہر لحظہ زمین سے پھوٹ رہے ہوتے ہیں جب کہ باہر سے آنے والا کلچر اپنے پس منظر اور زمین سے منقطع ہونے کے باعث بہت کم زور ہو جاتا اور خود کو نئی دھرتی کے کلچر کے رحم و کرم پر چھوڑ جاتا ہے۔ چنانچہ یہ زود یا بدیر (ایک نئی کروٹ کا اضافہ کرکے) اس میں غرق بھی ہو جاتا ہے۔

بات کچھ پھیل سی گئی ہے! میں یہ کہہ رہا تھا کہ انسان کی شخصیت کی تعمیر میں اس زمین کی تاثیر کا ہاتھ ہے۔ جس میں اس کی جڑیں اُتری ہوئی ہیں۔ اس زمین کے بھی دو پہلو ہیں۔ ایک وہ جو گہرے پائدار نقوش کی صورت میں خام مواد بن کر انسانی شخصیت کا جزو بنتا ہے۔ دوسرا وہ جو زمین کی تاثیر کو کردار میں منتقل کر دیتا ہے! اس لئے جب کسی ادب پارے کا جائزہ لیا جائے تو نقاد کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ زمین اور شخصیت کے تمام تر پہلوؤں کو احترام، ہمدردی اور دلچسپی سے دیکھے اور اس بات کو نظر انداز نہ کرے کہ کس پہلو کی کیا اہمیت ہے! چنانچہ عقیدے کو شخصیت اور ادب کی پرکھ اور تجزیئے کے لئے ایک کسوٹی مقرر کرنا ایک محدود اور تنگ نقطۂ نظر کو فروغ دینے کے مترادف ہے۔

کچھ یہی حال ان فنکاروں کا بھی ہے جو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی فطری نمو کو تنگ عقائد کی مقراض سے قطع کر دیتے ہیں۔ ایک عظیم فنکار اپنی فطری نمو کے راستے میں کوئی بند نہیں باندھتا۔ وہ اسے آزاد فضا میں پھیلنے کی کھلی اجازت دیتا ہے۔ اس کا تن تنگ مادی

حدود کو پار کر کے آسمانی رفعتوں کی طرف پھیلتا تو ہے لیکن اس کی جڑیں سدا زمین ہی سے وابستہ رہتی ہیں۔ ایک عظیم فن کار تو برگد کے پیڑ کی طرح ہے۔ اس کی جڑیں پاتال تک اتری ہوتی ہیں اور اس کا سر آسمانی بلندیوں تک اٹھا ہوتا ہے اور اس کا دامن اتنا کشادہ ہوتا ہے کہ وہ ہر عقیدے اور کروٹ سے لطف اندوز ہونے کے لئے سدا مستعد رہتا ہے۔ وہ ادیب جو صرف زمین کی بالائی سطح پر ایک لمبا چوڑا مصنوعی چھتنار بناتے ہیں لیکن جن کی جڑیں زمین کے اندر نہیں ہوتیں، آندھی کے پہلے ہی جھونکے سے اکھڑ کر دور جا گرتے ہیں۔ اسی طرح وہ ادیب جو اپنی جڑوں کی فطری نمو کو شعور کی مقراض سے قطع کرتے رہتے ہیں، ان کا فن چھتنار کی صورت اختیار کر ہی نہیں پاتا۔ ان دونوں کی حالت قابلِ رحم ہے!

ادب کی تخلیق کے سلسلے میں اس بات کی قطعاً کوئی قید نہیں کہ اس میں ادیب نے کس عقیدے کا اظہار کیا ہے یا سرے سے کسی عقیدے کو پیش بھی کیا ہے یا نہیں دیکھنا صرف یہ ہے کہ اس نے جو کچھ پیش کیا ہے اس میں خلوص اور فن کا کیا عالم ہے اگر وہ پُر خلوص ہے اور اس کے ہاں تخلیقی عمل توانا ہے، نیز وہ اظہار و ابلاغ پر بھی قادر ہے تو لا محالہ اس کی تخلیق ادب کے زمرے میں شامل ہو گی چاہے اس نے کیسے ہی تاثرات یا عقائد کا اظہار کیوں نہ کیا ہو! یہ ادب کی پہلی شرط ہے۔ اس کے بعد ادب کے ارتقائی مدارج ہیں اور ایک عظیم فن کار اپنی کشادگیٔ قلب و نظر کی بنا پر محدود نظر رکھنے والے ادبا سے بالکل الگ نظر آتا ہے۔

ادب کی تخلیق میں عقیدہ کی آمیزش ایک فطری عمل ہی کے تابع ہے۔ پھر یہ عنصر اکیلا بھی نہیں ہوتا بلکہ اس کے ساتھ شخصیت کی لاتعداد دوسری پرتیں منعکس ہو رہی

ہوتی ہیں۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ فن کے نقطۂ نظر سے اس ادب کا جائزہ لے اور اس پر حکم لگائے کہ یہی فن کی پرکھ کے لئے ایک مستحسن اور آزمودہ نسخہ ہے۔ لیکن اگر نقاد اپنے کسی عقیدے کے تحت ادب کو پرکھنے کی کوشش کرے اور ہر اس ادب پارے کو گردن زدنی قرار دے جو اس کے (یعنی نقاد کے) عقیدے کے مطابق نہیں تو پھر ادب کا خدا ہی حافظ ہے! کیوں کہ ایسی صورت حال میں وہ سارا ادب جس میں عیسائیوں کے عقائد کا اظہار ہوا ہے، ایک مسلمان نقاد کی نظروں میں گردن زدنی ہوگا اور علیٰ ہذا القیاس وہ ادب جس میں مسلمانوں کے عقائد کا اظہار ہوا ہے، ایک عیسائی مبصر کی نظروں میں ناقابل قبول قرار پائے گا اور یہ سلسلہ پھیلتا جائے گا کہ ادب اپنی عالم گیر قدروں کو تج کر چھوٹے چھوٹے مذہبی گروہوں، فرقوں، قبیلوں اور ذاتوں میں بٹتا چلا جائے گا۔

ادب اور خبر

سوال اگر یہ ہو کہ کیا کسی ادب پارے میں صحافتی رُجحان کی آمیزش مستحسن ہے تو میرا جواب ہوگا کہ "ہرگز نہیں!" — اس لئے کہ ادبی اور صحافتی رجحانات میں بڑا فرق ہے اور وہ جب کسی فن پارے کی تشکیل میں بیک وقت صرف ہوتے ہیں تو ایک دوسرے کی نفی کر دیتے ہیں۔ نتیجتاً جو "تخلیق" وجود میں آتی ہے نہ تو ادب کے زمرے میں شامل ہوتی ہے اور نہ صحافت کے — ادب بنیادی طور پر ادیب کے اظہارِ ذات کی ایک صورت ہے اور یہ اظہار، باطن کا وہ نغمہ ہے جو مزاجاً اشارے کنائے، استعارے اور تمثیل کی اساس پر قائم ہے اور جذبے کی تہذیب کر کے قاری کو جمالیاتی حظ بہم پہنچاتا ہے۔ ادب میں خارجی حقیقت ایک عجیب سی خوابناک اور سحر انگیز کیفیت میں ڈھل جاتی ہے۔ لیکن اس کے برعکس صحافت، خارجی حقائق کو براہِ راست مَس کرتی ہے اور اس کا کام

فہم وشعور کی مدد سے حقائق اور واقعات کا تجزیہ اور ادراک ہے۔ صحافت کے لئے یہ بات انتہائی خطرناک ہے کہ وہ واقعے کو جذبے کے آئینے میں سے دیکھنے کی کوشش کرے کیوں کہ اس طرح خارج اور اس کے رجحانات اپنی واقعی صورت میں سامنے نہیں آتے اور نتائج اخذ کرنے کے اس عمل کو جو صحافت کا منتہائے مقصود ہے، بُری طرح مسخ کر دیتے ہیں۔ صحافت تو تجزیئے اور تحلیل کے اس عمل کا نام ہے جو جذباتی خردش سے بے نیاز ہو کر حقائق اور واقعات کو پرکھتا اور ان سے نتائج اخذ کرنے کے عمل میں ایک جج کی سی بصیرت اور خنک مزاجی کو بروئے کار لاتا ہے۔ صحافت اور ادب کے اس فرق کو ملحوظ رکھیں تو ظاہر ہے کہ کسی فن پارے میں ان دونوں رجحانات کے بیک وقت وجود کی سفارش کرنا ممکن نہیں ہوگا اور اس لئے میں سوال کی اس خاص "ترتیب" کو نظر انداز کرکے اسے از سرِ نو مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔

سوال کچھ یوں مرتب ہو سکتا ہے کہ کیا کسی معاشرے میں صحافتی رجحانات کا فروغ، اس کے ادبی فن پاروں کی تخلیق میں مزاحم تو نہیں ہوتا؟ میرا جواب یہ ہے کہ ایک فن کار جو فن کے مقتضیات سے کما حقہٗ آگاہ ہے، اپنی تخلیق کو صحافتی اندازِ نظر سے تو صاف بچا لیتا ہے تاہم اس کے اپنے فن کی بقا کا تقاضا یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کے صحافتی افق سے کما حقہٗ آشنا ہو۔ اگر ایسا نہیں ہوگا تو فنی اظہار کے باوصف، ادب پارے کے مزاج میں وہ کشادگی اور گہرائی پیدا نہ ہو سکے گی جو زمانے کے واقعات، حادثات اور رجحانات کے مطالعہ سے حاصل ہوتی ہے اور جو ایک بڑے فن کار کو معمولی درجے کے لکھنے والوں سے جدا کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایک فن پارے کی اہم ترین خوبی یہ ہے کہ وہ فرد کے باطن کی نقاب کشائی سے روحِ عصر کی بھی نقاب کشائی کرے یہاں مجھے ایک لطیفہ یاد آگیا

کچھ عرصہ ہوا لاہور کا ایک اُردو ادیب یورپ کی سیر کو گیا اور بطورِ خاص سارتر سے جا کر ملا۔ جب باتیں شروع ہوئیں تو سارتر نے اس سے پہلا سوال یہ کیا: الجزائر کے بارے میں آپ کا خیال ہے؟ ہمارے ادیب نے عرض کیا کہ مجھے سیاسی مسائل سے کوئی سروکار نہیں میں تو صرف ریگزارِ ادب کا مسافر ہوں۔ اس پر سارتر نے گفتگو کے سارے سلسلے کو یہ کہہ کر ختم کر دیا کہ جو ادیب اپنے زمانے کے حالات و واقعات ہی سے بے نیاز ہو مجھے اس کے ادیب ہونے پر ہی شک ہے! — مبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے، اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ میں اس واقعہ کی طرف اشارہ کر کے ادب میں خبر کے عنصر کی آمیزش کو مستحسن قرار نہیں دے رہا ہیں تو صرف یہ عرض کر رہا ہوں کہ ادیب کے لئے لازم ہے کہ وہ باخبر رہے۔ اس کی آنکھیں ماحول کے ہر بدلتے رنگ کو غور سے دیکھیں اور اس کے کان ماحول کی ہر اُبھرتی ڈوبتی چاپ کو سنیں اور اس کا یہ ادراک وہ پس منظر تیار کرے جس پر اس کا فن نئے سے نئے نقوش اُبھارتا چلا جائے۔ اُردو شاعری میں مولانا ظفر علی خان اور علامہ اقبال کا کلام خبر کے عنصر سے بلاواسطہ اور بالواسطہ متاثر ہونے کے فرق کو بڑی خوبی سے پیش کرتا ہے ظفر علی خان اپنے زمانے کے سیاسی جزر و مد سے بے حد متاثر تھے۔ وہ خود ایک مقبول اخبار کے مدیرِ اعلیٰ بھی تھے۔ اور ہندوستان کی سیاسی تحریک میں انہیں ایک اہم لیڈر کی حیثیت بھی حاصل تھی۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک قادر الکلام شاعر بھی تھے لیکن صاف محسوس ہوتا ہے کہ ان کے ہاں خبر نے فن پر فتح حاصل کی اور وہ سامنے کے واقعات و حادثات کو بعینہٖ اپنے اشعار میں سموتے چلے گئے۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ ان اشعار نے وقتی طور پر تو عوام کو بے حد متاثر کیا لیکن جب وہ ہنگامی حالات جو ان اشعار کا موضوع تھے، وقت کی گرد میں دب گئے تو ان سے متعلق اشعار بھی تاثر سے تہی ہو گئے اور آج ان کی حیثیت تاریخ کے ایک پامال ورق سے زیادہ نہیں۔

دوسری طرف علامہ اقبال بھی خبر کے عنصر سے متاثر تھے لیکن بالواسطہ انداز میں! اُن کا

ذہنی افق کشادہ اور ان کی سیاسی بصیرت بہت تیز تھی اور ان پر وقت کی ہر کروٹ گہرے اثرات بھی ثبت کرتی تھی۔ لیکن اقبالؔ کے ہاں یہ سارے واقعات و حادثات گڈ مڈ ہو کر ایک کشادہ سے پس منظر میں ڈھل جاتے تھے اور علامہ اقبال اس پس منظر سے بصیرت اخذ کر کے اپنے اشعار میں ایک نئی سطح کا اضافہ کر دیتے تھے۔ گویا اقبالؔ کے ہاں خبر پر فن غالب آگیا تھا اور یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ اقبال کا مطالعہ کرتے ہوئے ذہن کسی خاص واقعے یا حادثے کی طرف منتقل نہیں ہوتا بلکہ سطح کے نیچے کی کروٹوں سے متعارف ہوتا ہے۔ پھر ظفرؔ علی خاں کے ہاں تو خبر کا عنصر جذباتیت سے ملوث ہوا ہے جس کے نتیجے میں خبر اور جذبہ دونوں متاثر ہوئے ہیں لیکن اقبالؔ نے خارج کے حقائق کو دیکھنے کے لئے لیڈی آف شیلٹ کا آئینہ استعمال کیا۔ اس آئینے کی یہ خوبی ہے کہ وہ اصل کے عکس ہی کو پیش نہیں کرتا بلکہ اس عکس کی تہذیب بھی کر دیتا ہے۔ لیڈی آف شیلٹ نے جب ایک اضطراری جذبے کے تحت آئینے سے منہ موڑ کر حقیقت کا سامنا کرنے کی کوشش کی تو یہ عمل اس کی موت کا باعث ثابت ہوا۔ اسی طرح جب کوئی فنکار فن کے شفاف آئینے کو ترک کر کے زندگی کے حقائق اور حوادث سے براہِ راست متصادم ہوتا ہے تو خبر کی ناتراشیدہ صورت کو استعارے کی بیضویت عطا کرنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ نتیجہ فن کی موت کی صورت میں برآمد ہوتا ہے۔ مگر خود اس تمثیل میں یہ امر ناگزیر ہے۔ کہ لیڈی آف شیلٹ کا آئینہ باہر کی فضا کا عکس پیش کرے یا کم از کم وہیں سے اپنا رنگ مستعار لے۔ یہی دراصل فنکار اور اس کے اردگرد پھیلی ہوئی زندگی کا ازلی و ابدی رشتہ بھی ہے۔ جب کوئی فنکار اپنے ماحول اور معاشرے سے منقطع ہو کر خود کو محض ایک رومانی قلعے میں محصور کر لیتا ہے تو دراصل اپنے فن کے پھیلاؤ کے سارے امکانات

ہی کو ختم کر دیتا ہے۔

حاصلِ گفتگو یہ ہے کہ جب صحافتی رجحانات اور وہ حادثات و واقعات جو ان کی اساس ہیں، ادب پارے کے پیکر میں داخل ہوتے ہیں تو اسے یقیناً مجروح کر دیتے ہیں اور ہر اچھا فن کار صحافت کی اس یلغار سے خود کو سدا بچائے رکھتا ہے لیکن اعلیٰ فن اس بات کا یقیناً متقاضی ہے کہ فن کار کا مطمحِ نظر وسیع اور اس کے ہاں خبر سے متاثر ہونے کا میلان قوی ہو تاکہ وہ زمانے کی نت نئی کروٹوں سے اپنے لئے ایک وسیع پس منظر تیار کر سکے۔

عظیم ادب اور پُرامن دَور

مسئلہ یہ ہے کہ کیا عظیم ادب صرف پُرامن دور ہی میں تخلیق ہو سکتا ہے ؟ اس سوال کا جواب ہاں یا نہیں میں دینے سے قبل اُن چند ضمنی مسائل سے عہدہ برآ ہونے کی ضرورت ہے۔ جو اس سوال کی لپیٹ میں آتے ہیں ۔ مثلاً یہ بات کہ عظیم ادب سے مراد کیا ہے ؟ یا پُرامن دَور کے الفاظ سے اشارہ کِس قسم کے دَور کی طرف ہے ؟ یہ دو باتیں طے ہو جائیں تو مسئلہ زیرِ بحث کو سمجھنا اور اس کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرنا نسبتاً آسان ہوگا

پہلے عظیم ادب کے سوال کو لیجئے ! عظیم ادب کی تعریف کئی پہلوؤں سے ہو سکتی ہے ۔ مثلاً اس طرح کہ عظیم ادب وہ ہے جو ایک بہتر اور خوب تر معاشرے کو وجود میں لاتا ہے یا عظیم ادب ایک پورے دور کے فکر و احساس کا آئینہ ہے ۔ پھر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ عظیم ادب ایک ایسی روحانی عظمت سے مملو ہوتا ہے کہ انسان اس کی طرف

بے اختیار کھنچا چلا جاتا ہے۔ دراصل عظیم ادب کی لاتعداد پرتیں ہیں اور ہر تعریف اس کی ایک آدھ پرت کو چھُو کر سچائی کی جھلک تو دکھاتی ہے لیکن اس کی مکمل نقاب کشائی نہیں کرتی۔ تفاصیل اور پیچیدگیوں سے دامن بچا کر اگر یہ کہا جائے کہ عظیم ادب وہ ہے جو وقت کے بندھنوں سے آزاد ہو کر اپنے اُن دائمی عناصر کو سامنے لاتا ہے جو زیادہ سے زیادہ افراد کو جمالیاتی تسکین بہم پہنچانے کی سکت رکھتے ہیں تو ہر چند کہ یہ تعریف بھی مکمل تو نہ کہلا سکے گی تاہم "وقت" اور "جمالیاتی تسکین" کے پہلوؤں کو سامنے لا کر عظیم ادب کی اہم ترین پرتوں کی نشان دہی ضرور کر دے گی۔ واضح رہے کہ میں نے وقت کے ساتھ جمالیاتی تسکین کے پہلو کو منسلک کر دیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ بعض اوقات کوئی ادب پارہ اپنی تاریخی حیثیت کے باعث وقت کو شکست دے دیتا ہے اور اس کی تخلیق کے سینکڑوں برس بعد تک بھی اس کا ذکرِ خیر ہوتا رہتا ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ اسے عظیم ادب کے زمرے میں بھی شامل کیا جائے۔ عظیم ادب تو وہ ہے جو وقت کو شکست دینے کے بعد اپنی مقناطیسی قوت سے بھی دست کش نہ ہو اور اپنی تخلیق کے سینکڑوں ہزاروں برس بعد بھی انسانی احساسات کو متاثر کر سکے۔ سیفو اور آمارو کی نظمیں آج بھی قاری کو زندہ اور تازہ محسوس ہوتی ہیں اور کالیداس اور شیکسپیئر کی تخلیقات میں آج بھی انسانی احساسات کو مس کرنے کی سکت موجود ہے۔ اسی لئے یہ تخلیقات عظیم ادب کے زمرے میں بھی شامل ہیں۔

عظیم ادب کے امتیازی محاسن میں جمالیاتی تسکین کے پہلو سے تو شاید کسی کو بھی انکار نہ ہوا لیکن "وقت" کے عنصر کا ذکر قاری کی کسمساہٹ کو ضرور تحریک دے سکتا ہے اس ضمن میں مجھے یہ کہنا ہے کہ گھوڑ دوڑ کی طرح ادب دوڑ کو بھی ذرا فاصلے سے دیکھیں

تو بات بنتی ہے۔ یہ فاصلہ مکانی بھی ہو سکتا ہے اور زمانی بھی۔ مکانی فاصلے کی اہمیت تو آج کے دور میں کچھ زیادہ نہیں رہی، البتہ زمانی فاصلہ آج بھی اہم ہے۔ بات یہ ہے کہ قریبی اشیاء، افراد یا ادب پاروں کے بارے میں جب ہم کوئی حکم لگاتے ہیں تو ہماری اپنی ذات کی بہت سی کوتاہیاں اسے ملوّث کر دیتی ہیں۔ مطلب یہ کہ تعصب یا پاسداری کے میلانات قوتِ فیصلہ کو مسخ کر دیتے ہیں اور تخلیق اس کے خالق کی حیثیت کے پیشِ نظر ایک خاص رنگ میں نظر آنے لگتی ہے۔ غالبؔ کے دَور میں جب اُن کے کلام سے بے اعتنائی کی روش عام ہوئی تو کیا عجب کہ غالبؔ کی شراب نوشی، جوُے کے سلسلے میں قید و بند اور دوسری باتوں نے بھی قارئین کے تعصب کو تحریک دے دی ہو۔ لیکن اب کہ ایک زمانی فاصلہ درمیان میں آ گیا ہے تو غالبؔ کی شخصیت کی کوتاہیاں صرف قاری کے تبسّم کو جنبش میں لاتی ہیں اور اس کے کلام کی داخلی توانائی قاری کو پوری طرح متاثر کرتی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ادب میں ہر دس برس کے بعد ایک نئی پود جنم لیتی ہے جو اپنی پیش رو نسل سے منحرف ہوتی ہے۔ لیکن اس سے اگلے دس برس کی پود ان پیش رووں کو از سرِ نو دریافت کرنے کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ وقت کی گرد کے بیٹھتے ہی فضا صاف ہو جاتی ہے اور دیکھنے والے حقیقت کو اس کے اصل روپ میں دیکھنے لگتے ہیں۔ یہی بات عظیم ادب کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے کہ جب واقعات و حادثات کی گرد بیٹھ جانے پر بھی ایک ادب پارہ اپنی چمک دمک اور متاثر کرنے کی صلاحیت کو برقرار رکھ سکے تو گویا اس میں عظمت کا کوئی نہ کوئی پہلو ضرور مخفی ہوتا ہے۔

اور اب "پُرامن دور" کے الفاظ کو لیجیے! سوال یہ ہے کہ کیا ہم کسی دَور کو پُرامن کہہ

سکتے ہیں؟ کیوں کہ کسی نہ کسی اعتبار سے ہر زمانہ انتشار اور آویزش کی آماجگاہ بنتا ہے اور اس میں رہتے ہوئے ہر فرد کو ایک داخلی یا خارجی کلبلاہٹ سے نبرد آزما ہونا ہی پڑتا ہے۔ کچھ عرصہ ہوا میں نے ایک ایسی نظم پڑھی جو پہلی صدی بعدِ مسیح میں لکھی گئی تھی اور جس میں یہ شکایت کی گئی تھی کہ امن، انصاف اور خوشحالی والا ست جگ بیت چکا اور اب تو حرص و آز، تصادم اور افراتفری والا کل جگ مسلط ہے۔ چنانچہ حقیقت یہ ہے کہ ہر دور میں تلملاہٹ اور تموّج تو ہمیشہ موجود رہا ہے۔ اس لئے خالص "امن کا دور" ایک مفروضے کے سوا اور کچھ نہیں۔ زیرِ بحث مسئلے میں امن کے دور کو جنگ، وبا، قحط یا بحران کے نسبتاً مختصر اور ہنگامی دور کی نسبت ہی سے متعین کرنا ممکن ہے۔ یعنی یہ کہا جائے کہ الجھاؤ اور تصادم کے ایک کربناک اور ہنگامہ خیز دور کے دونوں طرف جو نسبتاً طویل اور پُرسکون ادوار پھیلے ہوئے ہیں، ان پر بغیر کسی سے مشورہ لئے، امن کی تختی آویزاں کی جا سکتی ہے۔

عظیم ادب اور پُرامن دور کے مفاہیم کو متعین کرنے کے بعد اب مسئلہ اپنی بہت سی شکنوں کو تج کر سامنے آگیا ہے۔ یعنی اب سوال اس صورت میں ابھرا ہے کہ کیا انتہائی کرب کی اس جذبات انگیز فضا میں جو کسی آسمانی یا زمینی بلا کے نازل ہونے پر وجود میں آتی ہے عظیم ادب کی تخلیق ممکن ہے؟ اس کا آسان جواب یہ ہے کہ انتہائی ہنگامہ خیز فضا میں تخلیقِ ادب کا عمل سست رو ہوتا ہے اور اس کی چند خاص وجوہات ہیں۔ مثلاً ایک یہ کہ جذبے کی دم روکنے والی کیفیت اوّل تو الفاظ میں سمٹنے سے انکار ہی کر دیتی ہے اور اگر سمٹے تو بالعموم ہائے، اُف اور آہ ایسے صوتی اور جذباتی کلمات سے آگے نہیں جاتی۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب برانگیختہ جذبے کے اظہار کا نام نہیں بلکہ جذبے کی

تہذیب کی ایک صورت ہے۔ انتہائی غم، خوف، درد یا کسک کے لمحات میں جذباتی ابال کی شدت تخلیقِ فن کے راستے میں مزاحم ہو جاتی ہے لیکن جب جذبے کا تشنج کم ہوتا ہے تو تہذیبِ جذبات کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ خود فن بھی اسی تہذیبی عمل کی اساس پر قائم ہے اور جذبے کی برانگیختگی اور اس کی تہذیب میں جو زمانی بُعد ہے، یہی دراصل فن کا محرک ہے۔ اس مقام پر ذہن ہنگامی دور میں تخلیقِ ادب کی سُست روی کی دوسری اہم وجہ کی طرف از خود منتقل ہو جاتا ہے۔ اگر حادثہ، واقعہ، شے یا المیہ بہت قریب ہو تو انسان اسے پوری طرح دیکھ بھی نہیں سکتا، بعینہٖ جیسے چہرے کو اگر آئینے کے بہت قریب لے جائیں تو اس کے تمام خدوخال ہی نگاہوں سے اوجھل ہو جائیں۔ چنانچہ تخلیقِ ادب کے لئے جس فنی بُعد (DETACHMENT) کی اشد ضرورت ہے۔ وہ جنگ، وبا یا قحط وغیرہ سے قربت کے لمحات میں پوری طرح سامنے نہیں آتا اور اس کے نتیجے میں تخلیق کا عمل بھی ملتوی ہو جاتا ہے۔

اس ضمن میں دو اور باتوں کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔ ایک تو یہ کہ ہنگامہ خیز دور چاہے وہ پوری قوم سے وابستہ ہو یا صرف فن کار کی زندگی سے، دراصل تخلیقِ ادب میں محض بیج قبول کرنے کا دَور ہے۔ کہتے ہیں کہ شِبُو اور پاروتی کے ملاپ میں ساری کائنات لرزہ براندام ہو گئی تھی۔ اصل بات شاید یہ ہے کہ جب جذبات کا جوالا مکھی اپنے عروج پر پہنچا تھا تو ملاپ کے راستے ہموار ہوئے تھے۔ یہی جذباتی اُبال تخلیق کا سنگِ بنیاد بھی ہے ٹیگور نے اپنی ایک نظم میں دھرتی کے بارے میں لکھا ہے کہ "لو وہ کسان اپنا ہل لئے آگیا اور قرطِ جذبات سے دھرتی کا سارا سریر کانپنے لگا۔" جذباتی تموّج کا یہ دَور دراصل تخم ریزی اور ملاپ کا دَور ہے۔ تخلیق کا نہیں؛ تخم ریزی کے بعد ایک نسبتاً پُرسکون دَور کی آمد ضروری ہے

تاکہ کھیتی کو پانی ملتا رہے اور فصل بخیریت تمام خوشوں میں ڈھل سکے۔

دوسری بات یہ ہے کہ بیج قبول کرنے اور اس کے بارور ہونے میں کوئی فاصلہ مقرر نہیں اور اس بات کا تمام تر دارومدار فن کار پر ہے کہ وہ کس قدر جلد یا تاخیر سے فنی بُعد کی تحصیل کرتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ اس کے حصول میں اسے عمر عزیز کا معتد بہ حصّہ صرف کرنا پڑے اور یہ بھی ممکن ہے کہ دوسرے ہی لمحے وہ عرفان کے اس مقام تک پہنچ جائے۔ اسی طرح کوئی قوم یا معاشرہ بھی اپنے خاص مزاج کے تحت زود یا بدیر اس مقام تک پہنچتا ہے۔ بہر حال اصل بات "فاصلے" کا وجود ہے اور یہ بات ہرگز طے نہیں کہ اس کے ظاہر ہونے میں کتنے منٹ گھنٹے، دن، سال یا صدیاں درکار ہوں گی۔ رہا یہ سوال کہ کیسے معلوم ہو کہ یہ "فاصلہ" وجود میں آ گیا ہے تو اس ضمن میں گزارش یہ ہے کہ تخلیق خود بتا دے گی کہ وہ کسی حادثے کا فوری نتیجہ ہے یا فنی بُعد کا ثمر!

مجروح انا کا سفر

فرد کی طرح قوم یا ملک کی بھی ایک اپنی "انا" ہوتی ہے جو بعض اوقات کسی بڑے حادثے یا بحران سے مجروح ہوجاتی ہے پھر جس طرح "انا" کے مجروح ہونے کے بعد فرد کے ہاں توڑ پھوڑ کا میلان جنم لیتا ہے، بعینہٖ جب قوم کی انا مجروح ہوتی ہے تو وہ بھی ایک تخریبی عمل میں مبتلا ہوجاتی ہے۔ فرد کی زندگی میں تخریبی عمل ان ہستیوں تک محدود رہتا ہے جو کسی نہ کسی طرح اس سے متعلق ہوتی ہیں اور جنہیں زک پہنچا کر اسے محسوس ہوتا ہے گویا اس نے اپنے "دشمن" سے انتقام لے لیا ہے۔ بالکل اسی طرح قوم کی زندگی میں تخریبی عمل کا ہدف وہ قدریں، ضوابط اور آداب بنتے ہیں جو گویا اسے اپنے آغوش میں لیے ہوتے ہیں اور جن سے قوم اپنی ہزیمت کا انتقام لینی ہے۔ شاید اس کی اہم ترین وجہ یہ ہے کہ قوم اپنے ماحول میں آسودگی اور اطمینان سے زندگی بسر کرتے ہوئے اس خوش فہمی میں مبتلا ہوتی ہے،

کہ ہر بلائے زمینی یا آسمانی کا مقابلہ اس کی وہ قدریں، ضوابط اور آداب کر لیں گے جنہیں اس نے اپنا خون دے کر پروان چڑھایا ہے۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ وقت انجماد اور ٹھہراؤ کے ہر عمل کو خندۂ استہزا میں اڑا دینے کا عادی ہے اور اس لئے جب کوئی بحرانی کیفیت، کوئی عظیم سانحہ اسے پیش آتا ہے اور اس کی اقدار اس سانحہ کی یلغار کو روکنے میں کامیاب نہیں ہوتیں تو قطعاً غیر شعوری طور پر اس کے اجتماعی ذہن میں یہ احساس بیدار ہو جاتا ہے کہ اس کے ثقافتی اور ذہنی سرمائے نے اس کا تحفظ نہیں کیا — یعنی اسے دھوکا دیا ہے! پھر قطعاً غیر شعوری طور پر ہی قوم ان قدروں، ضوابط اور آداب کے خلاف صف آرا ہو جاتی ہے اور انہیں توڑ پھوڑ دینے کی کوشش کرتی ہے۔ لیکن اس توڑ پھوڑ کی بھی دو صورتیں عام طور سے معرضِ نمو میں آتی ہیں۔ ایک وہ جس کے تحت وہ ان نئی قدروں کو جنم دیتی ہے جو پرانی اور فرسودہ قدروں کی جگہ لے لیتی ہیں، یہ مثبت عمل ہے۔ دوسری وہ جس کے تحت وہ محض پرانی قدروں کو توڑنے تک اپنے عمل کو محدود رکھتی ہے۔ یہ منفی عمل ہے۔ آزادی کے بعد کے اُردو ادب میں مجروح انا کا یہ منفی عمل اپنی پوری شدت کے ساتھ اُبھرا ہے اور اس نے تعمیر کے بجائے تخریب کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ایک ایسی مثال قائم کی ہے جو ہرگز قابلِ تعریف نہیں۔ پھر دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ یہ منفی عمل اور اس کو تحریک دینے والی مجروح انا اُردو ادب میں پہلی بار نمودار نہیں ہوئی بلکہ اس سے پہلے بھی متعدد بار ایسے ہی بحرانی حالات کے نتیجے میں نمودار ہو چکی ہے۔ زیرِ نظر تحریر کا مقصد مجروح انا کے اس سفر کو مختصراً بیان کرنا ہے تاکہ آج کے تخریبی اور منفی عمل کے پس منظر کو سمجھا سکے۔

مجروح انا کے اس سفر کا آغاز اٹھارویں صدی کے نصفِ آخر میں ہوتا ہے۔ بیشک اورنگ زیب کی وفات کے بعد مغل سلطنت رو بہ زوال ہونا شروع ہو گئی تھی اور ۱۷۶۹ء

میں نادر شاہ کے حملے نے دلی کو سخت زک بھی پہنچائی تھی۔ نیز اس زمانے کے ہندوستان میں مرہٹوں اور انگریزوں کی قوت میں برابر اضافہ ہو رہا تھا جس کے نتیجے میں مغل حکومت بہت کمزور ہو گئی تھی۔ تاہم کئی سو برس کے مغل اقتدار کا رعب ابھی تک اذہان پر مسلط تھا۔ مرہٹے ابھی خود کو دہلی کے تابع محسوس کرتے تھے اور انگریز بھی مغل بادشاہ کا نام لے کر ہی حکومت کرتا تھا۔ پھر اچانک دو تین ایسے واقعات یکے بعد دیگرے رُونما ہوئے کہ مغل حکومت پر سے عوام کا اعتماد اُٹھ گیا اور اس اعتماد کے اٹھتے ہی ساری ہندوستانی قوم ایک زبردست انتشار کی نذر ہو گئی۔ یہ واقعات تھے ۱۷۵۷ء میں پلاسی کی لڑائی، ۱۷۶۱ء میں احمد شاہ ابدالی کا حملہ اور روہیلہ سردار کے ہاتھوں شاہ عالم ثانی کی ہتک! ان میں سے تاریخی لحاظ سے تو پلاسی کی جنگ اور احمد شاہ ابدالی کے حملے کو بڑی اہمیت حاصل ہے کہ ان واقعات نے مغل سلطنت کے زوال کو تحریک دی تھی۔ لیکن نفسیاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو قوم کی انا کو مجروح کرنے میں دراصل اس روہیلہ سردار کا ہاتھ تھا جس نے شاہ عالم کی دونوں آنکھیں نکال دی تھیں۔ جنگ میں شکست کا مسئلہ ہنگامی نوعیت کا حامل ہوتا ہے اور اگر کوئی بنیادی تبدیلی فی الفور رُونما نہ ہو تو وقت اس زخم کو ایک حد تک مندمل بھی کر دیتا ہے۔ لیکن اگر زخم کی نوعیت شخصی یا نفسیاتی ہو تو اس کے نہایت گہرے نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ نادر شاہ اور اس کے بعد احمد شاہ ابدالی نے دِلّی کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی اور دلی کے مکینوں نے واقعتاً شکست اور بے بسی کے اس عالم کو ناپسند بھی کیا تھا لیکن اس سے ان کا ذہنی توازن یقیناً متزلزل نہیں ہوا تھا۔ دوسری طرف روہیلہ سردار نے شاہ عالم ثانی کی جس طرح توہین کی اس بات نے عوام کو یہ احساس ضرور دلایا ہو گا کہ ان کے ملکی استحکام کا سب سے بڑا علم بردار بھی ایک معمولی گوشت پوست کے انسان سے مختلف نہیں۔ نیز یہ کہ اس نے اتنی بڑی قومی توہین کو برداشت

کرکے انفعالیت اور بزدلی کی ایک مثال قائم کر دی ہے۔ سطح پر تو عوام کو شاید اس بات کا احساس نہ ہو لیکن ان کے دلوں کے اندر جیسے کوئی شے ایک جھنکار کے ساتھ ٹوٹ گئی تھی پھر چونکہ اس زمانے کا بادشاہ ملکی استحکام کے علاوہ ملکی روایات، قوانین اور ثقافتی مظاہر کے لئے بھی ایک "مرکزی نقطے" کا درجہ رکھتا تھا۔ اس لئے اگر اس کے رُو بہ زوال ہونے پر عوام کے دلوں سے اس کے ساتھ وابستہ اشیاء اور مظاہر کی قدر و منزلت بھی کم ہو گئی تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس بہت بڑے قومی حادثے کے بعد اُردو ادب میں مجروح انا نے دو واضح منفی صورتیں اختیار کیں۔ اوّل یہ کہ اس نے ان معرکوں کو جنم دیا جن میں سنجیدہ ادبی مذاق کو بالائے طاق رکھ کر ادباء اور شعراء نے سستے اور بھونڈے مذاق اور ایذا رسانی کے طریقِ کار کو اپنا لیا اور دوم اس نے "ریختی" کے ذریعے قوم کے انفعالی رجحانات کو ابھارنے میں مدد دی۔ مقدم الذکر روش کا حال کسے معلوم نہیں! آزاد نے "آبِ حیات" میں اسے تفصیل سے بیان کیا ہے۔ بعض اُردو شعراء بالخصوص انشا اور مصحفی اور ان کے شاگردوں نیز شہر کے شرفاء حتیٰ کہ خود حاکمِ وقت نے جس طرح ان سستی قسم کی نقلوں، فحش اور بھونڈے لطیفوں اور کیچڑ پھینکنے اور پگڑیاں اچھالنے کے عمل میں دلچسپی لی — اس حکایت کو دراز تر گفتن کی یہاں ضرورت نہیں۔ لیکن آج جب ہم ٹھنڈے دل سے اس سارے دور پر ایک گہری نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ کسی اندرونی روگ نے ساری قوم کے ذہنی توازن ہی کو بگاڑ دیا تھا اور وہ ایک انتقامی روش میں یکسر بہہ گئی تھی۔ بہر حال ایذا رسانی، انتقام اور قدروں سے بے اعتنائی کی وہ روش جو اس زمانے کے اُردو ادب میں رُونما ہوئی اس کا براہِ راست تعلق اس حادثے سے ہے جس کا اوپر ذکر ہوا ہے۔ شاید یہ بات محض ایک مفروضہ قرار پائے۔ لیکن کبھی کبھی

مجھے خیال آتا ہے کہ جب انشاؔ نے مصحفیؔ کے بارے میں لکھا کہ ؎

تھا مصحفیؔ کانا جو چھپانے کو پس از مرگ

رکھے ہوئے تھا آنکھ پہ تابوت میں انگلی

تو اس نے قطعاً غیر شعوری طور پر عوام کے اس "رد عمل" کو پیش کر دیا تھا جو شاہ عالم ثانی کی آنکھوں کے نکال دیئے جانے سے پیدا ہوا تھا اور اس زخم کو ننگا کر دیا تھا جو اس توہین سے قوم کے دل میں پیدا ہو چکا تھا اور جسے قوم کے "اجتماعی شعور" نے ہرگز فراموش نہیں کیا تھا۔

دوسری روش ریختی کی صورت میں نمودار ہوئی یہ عمل بھی ایک بڑی حد تک غیر شعوری تھا اور اس کے ذریعے اس زمانے کے شاعر نے اپنے رہبروں کا گویا مذاق اڑایا تھا۔ یا پھر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ انفعالیت کی وہ مثال جسے ملک کے سربراہ نے قائم کیا تھا، جب عوام کی سطح پر اتری تو ریختی میں تبدیل ہو گئی اور ہندوستانی قوم عینیت کے رجحان میں بہہ گئی۔ نفسیاتی لحاظ سے دیکھا جائے تو اس رجحان کا فروغ اس بات پر دال ہے کہ اس زمانے کے مرد نے اپنی جنس سے انحراف کر کے گویا اس بات کا اظہار کیا کہ ملک کی سربلند اور مقتدر ہستیاں انفعالیت اور زنانہ پن کے رجحان کی پیداوار تھیں۔ بہرحال ریختی کے نمو کی نفسیاتی وجوہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہوں یہ ایک حقیقت ہے کہ اس کے ذریعے اس زمانے کے عوام نے ایک طرف تو نام نہاد "مردانگی" کے تصور کا مذاق اڑایا اور دوسری طرف ان تمام اخلاقی قدروں کی نفی کر دی جو ملکی اور سماجی سالمیت کے تصور سے متعلق تھیں۔ چنانچہ ریختی کے ذریعے فحش نگاری اور ہیجڑا پن کی ایک باقاعدہ تحریک وجود میں آ گئی۔ اقدار، ضوابط اور آدب کو توڑ پھوڑ دینے کا یہ عمل بھی دراصل مجروح انا کا ایک منفی عمل تھا اور یہ بھی یقیناً دلی

کے حادثے ہی کی پیداوار تھا۔

مجروح انا کے اس سفر کا دوسرا سنگ میل ۱۸۵۷ء کا غدر ہے۔ غدر ہندوستانیوں کے ذہنی اور جذباتی اُبال کی ایک صورت تھی۔ اور اس کے ذریعے انہوں نے اجنبی حکومت اور اس کے تسلط کے جوئے کو اپنے کندھوں سے اتار پھینکنے کی ایک نہایت قابلِ قدر کوشش کی۔ لیکن اسے ہندوستان کی بدقسمتی کہیئے کہ جس تحریک کو جنگِ آزادی کا نام ملنا چاہیئے تھا محض شکست کے باعث "غدر" کے نام سے موسوم ہوئی۔ اس غدر کے نتیجے میں نہ صرف مغل سلطنت ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ختم ہوگئی، نہ صرف قومی اتحاد کے تمام خواب پریشان ہو گئے، بلکہ ایک ضابطۂ حیات، ایک پورا نظامِ زندگی بھی گویا بیخ و بن سے اکھڑ گیا۔ ایک بار پھر عوام کے دلوں میں اس حقیقت کا تلخ احساس پیدا ہوا کہ ان کا نظامِ زندگی نئے حالات سے عہدہ برآ ہونے میں ناکامیاب ہو گیا ہے اور زندگی کے وہ آداب، ضوابط اور قدریں جنہیں خون دے کر پروان چڑھایا گیا تھا، قوم کے تحفظ میں قطعًا ناکام ثابت ہوئی ہیں۔ اس تلخ احساس نے قوم کی انا کو مجروح کیا اور توڑ پھوڑ کے اس رجحان کو تحریک دی جو "غدر" کے کچھ ہی عرصہ بعد "پنچی اخبارات" کی یلغار کی صورت اختیار کر کے سارے ہندوستانی معاشرے پر مسلط ہو گیا "پنچ اخبار" دراصل اس زمانے کے ایک عام شخص کی ذہنیت اور ردِ عمل کا غماز تھا اور انتہائی جذباتی اور عامیانہ انداز میں اپنے سوا سب کی پگڑیاں اچھالنے کا متمنی تھا۔ رجحانات کو ہدفِ طنز بنانے کی روش کا ذکر نہیں کہ اس کے ذریعے اودھ پنچ اور اس کے ہمنوا اخبارات نے ایک قومی خدمت بھی سرانجام دی۔ مقصد اس مجروح انا کو واضح کرنا ہے جو اس سارے رجحان کے پس پشت موجود تھی۔ چنانچہ اودھ پنچ نے سرشار، حالی اور شرر کے ساتھ جو کاغذی جنگ لڑی اس کی سطح بے حد پست تھی اور اس میں ایذارسانی کا جذبہ ہی سب سے توانا

اور متحرک جذبہ تھا۔

مجروح انا کے اس سفر کا آخری سنگِ میل ۱۹۴۷ء کے فسادات تھے جن کے باعث سکون و عافیت کی فضا جو صدیوں سے قائم تھی آنِ واحد میں انتشار، سراسیمگی اور نفسا نفسی میں مبتدل ہو گئی۔ بے شک پاگل پن کا یہ زمانہ ہنگامی نوعیت کا تھا اور آبادی کے انتقال کے فوراً بعد اس نے خون سے ہاتھ رنگنے کی روایت کو بالائے طاق رکھ کر خوانِ یغما پر ہاتھ صاف کرنے کے عمل کو اپنا لیا اور یوں لوٹ کھسوٹ نفع اندوزی اور اقربا نوازی کو تحریک دی۔ تاہم نتائج کو سامنے رکھ کر دیکھیں تو محسوس ہوگا کہ یہ دونوں باتیں در اصل ایک ہی عمل کی دو مختلف صورتیں تھیں کیونکہ جان لینے اور مال لینے کے اقدامات بنیادی طور پر ایک ہی جذبے کی نشاندہی کرتے ہیں۔ بہر حال اس عظیم حادثے نے اہلِ وطن کو اپنی سماجی اقدار سے منحرف کیا اور ذہنی انتشار اور افراتفری کی ایک ایسی فضا قائم کی جو اگرچہ خود تو چند ہنگامہ خیز برسوں کے بعد ختم ہو گئی لیکن جس کے اثرات ہمیں آج کے معاشرے اور ادب پر مرتسم نظر آتے ہیں۔ ہوا یہ کہ ہنگامے اور انتشار کے اس دَور میں جو پود پروان چڑھی اس نے اعلیٰ قدروں سے بے اعتنائی کی روش گویا ورثے میں حاصل کی اس پود نے قدروں کے ٹوٹنے، گھروں کے اُجڑنے اور نظریات کے ریزہ ریزہ ہونے کا تماشہ دیکھا اور یوں ایک ایسا ذہن لے کر آگے بڑھی جو صحت مند نہیں تھا۔ پھر جب دس بارہ برس بعد یہ پود ملک کی شہری آبادی میں تبدیل ہوئی تو ایک نمایاں ناآسودگی (Frustration) اس کا طرۂ امتیاز تھا اور ادب کے نسبتاً تنگ میدان میں اس نے تخریبی عمل اور روایت سے منحرف ہونے کے

ایک انتقامی رجحان کو گویا اپنا لیا اور برہم نوجوانوں کے رُوپ میں ادب کی بنیادی اقدار ہی سے دست و گریبان ہو گئی۔ جس طرح انگلستان میں پہلی جنگِ عظیم کے زمانے کی پود جب ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ ادب کے میدان میں داخل ہوئی تو اس نے انگریزی ادب میں تخریب اور برہمی کا ایک رجحان پیدا کیا۔ بعینہٖ ہمارے ملک میں ۱۹۴۷ء کے حادثات سے متاثر ہونے والی پود نے بھی ہوش سنبھالتے ہی ایک انتقامی جذبے کے تحت اس ڈرامے کو ذہن کی سطح پر کھیلنے کا آغاز کیا جسے اس کے بزرگوں نے جسمانی سطح پر کھیلا تھا۔

اس بات سے بحث نہیں کہ اس میں قصور کس کا تھا۔ بحث تو اس بات سے ہے کہ پچھلے چار پانچ برس میں اجتہاد کے نام سے جو نعرہ بلند ہوا ہے یہ دراصل مجروح انا ہی کی ایک صورت ہے اور اس نے محض اپنا بھیس بدل کر ملک کے ایک ذہین، حساس اور طباع طبقے کو اپنا آلۂ کار بنایا ہے۔ اس منفی عمل کے شواہد اُردو ادب کی تمام اصناف میں نظر آ رہے ہیں۔ مثلاً غزل میں غزل کے بنیادی مزاج سے منحرف ہونے اور اسے نظم بلکہ نثر سے قریب تر کرنے کی ایک شعوری کاوش سطح پر ابھری ہوئی ملتی ہے۔ انشاؔ اور مصحفیؔ کے دور میں بھی کچھ ایسی ہی صورتِ حال پیدا ہو گئی تھی۔ جب انگلی، گردن اور ٹوپی ایسی ردیفیں استعمال ہوتی تھیں اور غزل کے مزاج کی لطافت کو شعراء نے جان بوجھ کر مجروح کیا تھا۔ آج اس روایت کے شواہد "ایک پانچے کا بنے گا پانچ" ایسے مصرعوں "سانڈ اور مکھیاں" ایسی ردیفوں اور ریل اور سگنل ایسی تشبیہوں کی صورت میں ملتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ان شعراء نے جان بوجھ کر غزل کو ابتذال کی سطح پر لانے کی کوشش کی ہے ۔ نظم میں "علامت پسندی"

کے نام پر ایسی نظمیں لکھنے کا آغاز ہوا ہے جن میں زبان کی مبادیات سے منحرف ہونے کی کاوشیں عام طور سے ملتی ہیں اور ایک شدید انتقامی جذبے کے تحت اسلوب کے کچے پن کو قائم رکھنے اور لفظ کو اس کے مفہوم سے جدا کرنے کی کاوش کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی گئی ہے۔ پھر جیسے سوچ کا متوازن انداز اور جذبے کی لطیف صورت قابلِ قبول نہ تھی، اس پود نے ارادی طور پر انتہائی الجھی ہوئی نظمیں لکھنے کا آغاز کیا ہے۔ نظمیں جن کی جہت تک کی نشان دہی کرنے سے وہ خود بھی قاصر ہے۔ پھر لطف کی بات یہ ہے کہ اس پود نے نظم کو اس کی شعریت سے منقطع کر کے نثر کی سطح پر لانے کا ایک ایسا سنگ دلانہ اقدام بھی کیا ہے جو سیزر کے الفاظ میں "THE MOST UNKINDEST CUT OF ALL" کے مترادف ہے۔ مقالہ نگاری کے سلسلے میں سنجیدہ اندازِ نگارش بلکہ سنجیدہ نگاری کا وہ رجحان ہی قابلِ مذمت قرار پایا ہے جو روایت کا ایک اہم حصہ تھا چنانچہ اس پود نے مقالہ نویسی کو دراصل افراد پر پے در پے حملے کرنے کا ایک وسیلہ قرار دیا ہے۔ اس جارحانہ تنقید کا بنیادی مقصد چونکانا ہے اور اس مقصد کی تکمیل کے لیئے اس پود نے نہ صرف مقالے کے عنوان میں مفلر، زکام اور لالٹین ایسے غیر متعلق الفاظ کا اضافہ کر کے قارئین کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ مقالے کے متن میں بھی آزاد تلازمۂ خیال کا سہارا لے کر ہر سنجیدہ ادبی کاوش اور اس کے مصنف کو ہدفِ طنز بنایا ہے۔ مزاجاً یہ تنقید نرگسیت کے زمرے میں آتی ہے۔ کیوں کہ دوسروں کی نفی کرنے کے رجحان میں دراصل اپنی ذات اپنے "ایغو" کو ابھارنے کی کوشش ہی بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ یا پھر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایک عام انسان اپنی ذات کو مرکزِ دو عالم بنا کر پیش نہیں کرتا بلکہ ان روابط کے سہارے زندہ رہتا ہے جو اس کے اندر باہر کی دنیا کے مابین استوار ہوتے ہیں اور جو دراصل جزو کو کل اور فرد

کو سوسائٹی سے وابستہ کر دیتے ہیں لیکن اگر روابط کے یہ دھاگے کسی طرح ٹوٹ جائیں تو اس کی تمام تر توجہ باہر کی دنیا سے کٹ کر محض اپنی ذات پر مرتکز ہو جاتی ہے اور وہ اپنے سوا ہر ذی رُوح کے وجود سے انکار کر دیتا ہے۔ سنہ ۱۹۴۷ء کے حادثات نے جس پود کو سماجی قدروں سے منقطع کر دیا تھا وہ آج ایک نفسیاتی عارضے میں مبتلا ہو کر اپنی ذات کے نقطے پر گویا رک گئی ہے۔ اور اس نے جارحانہ تنقید کے ذریعے دراصل اپنی ذات کے تحفظ کی کوشش کی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ ماحول سے ہم آہنگ نہ ہونے کا یہ عمل بھی مجروح انا ہی کی پیداوار ہے۔ وہ مجروح انا جس نے اپنے سفر کے دوران میں آج سے قبل بھی کچھ گُل کھلائے تھے اور جو آج بھی ابتذال اور پست ذہنی سطح کا مظاہرہ کر رہی ہے۔ لیکن اس مجروح انا کے سفر پر ایک طائرانہ نظر ڈالنے سے یہ امید افزا خیال ضرور ابھرتا ہے کہ جس طرح پہلے بھی ہمارے ادب نے ایسی ہنگامہ خیز انتقامی روشوں سے بالآخر چھٹکارا حاصل کر لیا تھا بالکل اسی طرح آج کی ذہنی طور پر مجروح نسل بھی ایک دن جوانی کے اس منہ زور جذبے سے ضرور خلاصی پائے گی اور وہ ذہنی توازن ضرور وجود میں آئے گا جو اس نسل کی ادبی تخلیقات کی بقا کا ضامن ہو گا۔

کلچر کا مسئلہ

پچھلے بیس برس میں کلچر کے مسئلہ پر ہمارے ہاں بہت سے اصحاب نے اظہارِ خیال کیا ہے اور کبھی کبھی تو نوبت تلخ و ترش تبادلۂ خیالات تک بھی جا پہنچی ہے لیکن تا حال کلچر اور اس کے مقتضیات کے بارے میں غلط فہمیاں عام ہیں، جذباتیت اپنے عروج پر ہے اور "کیا ہے" ؟ کے بجائے "کیا ہونا چاہیئے" ؟ نے مسئلہ کو الجھا کر رکھ دیا ہے۔ میرے لئے یہ دعوےٰ کرنا تو ممکن نہیں کہ میں اپنے اس مضمون میں ان الجھنوں کو ختم کر سکوں گا ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر قسمت نے یاوری کی تو شاید کلچر بالخصوص پاکستانی کلچر کا جائزہ لینے کے لئے کچھ زمین ہموار ہو جائے۔

ہمارے ہاں جب بھی کوئی صاحب کلچر کے نقوش کو اُجاگر کرنے کی سعی کرتے ہیں تو یہ دیکھنے کے بجائے کہ آج کے پاکستانی کلچر کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔ وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ پاکستانی کلچر کے اجزائے ترکیبی کیا ہونے چاہئیں ؟ ان کا استدلال

بھی ایک بڑی حد تک صاف ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ پاکستان چند اعلیٰ اسلامی اقدار کے فروغ کے لئے وجود میں آیا تھا اس لئے اس کا کلچر بھی ان اقدار کا مظہر ہونا چاہیئے۔ اصولی طور پر یہ بات بالکل صحیح ہے۔ بحیثیت مسلمان ہر پاکستانی کی یہ آرزو ہے کہ پاکستان کا کلچر پاکستانی مسلمانوں کے آدرش کے عین مطابق ہو، اس میں اسلام کی اعلیٰ اقدار کی فراوانی ہو اور یہ جملہ خارجی اثرات کو شکست دے کر اس عہد کی ہو بہو تصویر بن جائے جس میں اسلامی اقدار معاشرے پر پوری طرح مسلط تھیں اور نیکی مساوات اور توحید کا بول بالا تھا۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا آج کا پاکستانی کلچر اس آدرش کے مطابق ہے؟ بعض لوگ جو سہل پسندی کے خوگر ہیں لیبل کی تبدیلی کو ماہیت کی تبدیلی قرار دے کر خوش ہو جاتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ انہوں نے اپنا فرض پورا کر دیا۔ ایسا کرنا حقیقت پسندی کے منافی ہے۔ اس لئے کیوں نہ سب سے پہلے "کیا ہے؟" اور "کیسے ہے؟" کا جواب تلاش کیا جائے تاکہ اس کی روشنی میں "کیا ہونا چاہیئے؟" کا جواب مرتب ہو سکے۔

اوپر میں نے متعدد بار لفظ کلچر استعمال کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ میرے ذہن میں کلچر کا ایک خاص مفہوم ہے اور ضروری نہیں کہ قاری کے ذہن میں بھی یہی مفہوم موجود ہو اس لئے اگر کلچر کے مفہوم کی وضاحت کے بغیر ہی بحث ہوتی رہی تو عین ممکن ہے کہ قاری اور مضمون نگار الگ الگ ذہنی سطحوں پر چلتے رہیں اور بحث کا کوئی نتیجہ ہی برآمد نہ ہو۔ اس لئے میں بات کی ابتدا کلچر کے اس مفہوم کی وضاحت سے کروں گا جو میرے ذہن نے مرتب کیا ہے۔

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ کسی ظریف نے پاکستانی کلچر کے بارے میں یہ فقرہ کسا تھا کہ پاکستان میں کلچر وکلچر کوئی نہیں، یہاں تو محض ایگریکلچر ہے۔ بات تفننِ طبع کے لئے کہی گئی تھی اور اس لئے اس کا سواگت بھی قہقہوں سے ہوا تھا مگر سنجیدگی سے سوچا جائے

تو ظریف میاں کی اس بات میں سچائی کا عنصر بھی موجود تھا۔ کیوں کہ کلچر کا لغوی مفہوم ہی کھیتی باڑی ہے۔ TO CULTURE کا مطلب ہے زمین کو فصل کے لئے تیار کرنا، اس میں ہل چلانا، جھاڑ جھنکار سے اسے صاف کرنا اور اس میں کھاد ڈال کر اسے زرخیز بنانا تاکہ اس میں اُگنے والی فصل توانا ہو۔ مگر واقعہ یہ ہے کہ کلچر کا مفہوم محض زمین کی تیاری نہیں زمین تو کلچر کا صرف کثیف حصّہ ہے۔ اگرچہ اس کثیف حصّے کی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ اگر اسے خارج کر دیا جائے تو کلچر کا نام و نشان ہی باقی نہ رہے۔ دوسرا حصّہ کلچر کی پاکیزگی اور ارفع صورت میں سامنے آتا ہے۔ عام طور سے لوگ کلچر سے مراد یا تو اس کا ارفع پہلو لیتے ہیں یا کثیف پہلو مگر دونوں صورتوں میں کلچر کا اصل مفہوم اور مزاج اجاگر نہیں ہوتا۔ میرے ذہن میں کلچر کی علامت وہ سرسبز و شاداب پیڑ ہے جو اپنی غذا، زمین اور کھاد ایسی کثیف اشیاء سے حاصل کرتا ہے لیکن جس میں یہی کثیف اور بدبودار عناصر ایک خاص کیمیائی عمل سے گزر کر پھول ایسی نازک اور معطر شے میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ سارے کا سارا پیڑ، اپنی غلیظ خوراک اور زمین سے چمٹی ہوئی جڑوں سے لے کر رنگین اور عطر بیز پھولوں تک۔ کلچر کی علامت ہے۔

پیڑ کی اس علامت کو اگر پورے معاشرے پر منطبق کر دیا جائے تو پھر سوال پیدا ہوگا کہ معاشرے کا پیڑ، زمین اور کھاد کے جن کثیف عناصر سے توانائی کشید کرتا ہے۔ وہ کیا ہیں؟ نیز اس پیڑ پر جو پھول نمودار ہوتے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے؟ کسی معاشرے کے کلچر کو سمجھنے کے لئے چند ثقافتی تقاریب میں شرکت کر لینے سے کچھ نہیں ہوتا۔ اس کے لئے تو کلچر کے کثیف اور ارفع دونوں رُخوں کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ یعنی یہ دیکھا جائے کہ کسی معاشرے کے کلچر کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔ نیز یہ تمام اجزاء کس عمل سے گزر کر اپنی تکمیل کو پہنچتے ہیں۔ میرے نزدیک

کلچر کے کثیف عناصر معاشرے کی خارجی سطح یعنی اس کے چھلکے پر مشتمل ہوتے ہیں اور ان میں طرزِ بود و باش، رسوم، خوشی اور غم کی تقاریب، موسم کے ساتھ ہم آہنگی کے مواقع یعنی تہوار، کاروباری زبان، کامرانی یا ردِ بلا کے لیے اقدامات، اردگرد کے ماحول سے اخذ و اکتساب کا رجحان اور اسی قسم کی لاتعداد دوسری "صفات" شامل ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان تمام "صفات" کی حیثیت اس زمین کی سی ہے جس سے معاشرے کا پیڑ توانائی کشید کرتا ہے۔ ان تمام عناصر کو بجنسہٖ پیش کرنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم نے کسی کلچر کا مرقع پیش کر دیا کیوں کہ فی الحقیقت یہ تمام عناصر تو محض وہ "کچا مواد" ہے جو کلچر کی تعمیر میں صرف ہوتا ہے۔ اپنی کثیف حیثیت میں ان تمام عناصر سے جذبے کی گھٹن اور گرانباری وجود میں آتی ہے۔ یہ گویا معاشرے کا جسم ہے جس میں "روح" موجود ہی نہیں۔ جو معاشرہ جسم کے اس مرحلے پر رک چکا ہو اس میں کلچر کا فقدان ہوتا ہے۔ اس کے برعکس جس معاشرے میں یہ کثیف عناصر موجود ہی نہ ہوں وہ ایک خلا میں معلق ہوتا ہے اور اس میں کلچر پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔ وجہ یہ کہ کلچر کا عمل درخت کی نمو اور پھیلاؤ کا عمل ہے اور یہ عمل زمین کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ جس معاشرے میں کلچر کے اجزاے ترکیبی یعنی عناصرِ کثیف موجود ہوں وہ کچھ عرصے کے بعد ثقافتی اعتبار سے فعال ہو جاتا ہے اور اس کے فنونِ لطیفہ میں معاشرے کی وہ روح سمٹ آتی ہے جسے اس معاشرے کے کلچر کا بہترین ثمر قرار دینا چاہیے۔ ایک اور مثال سے بات شاید مزید واضح ہو سکے۔ جب ہمارے دانت روٹی کے ایک لقمے کو اچھی طرح چبا کر نگلنے کے لیے تیار کر دیتے ہیں تو اس کی صورت کو دیکھنے کی مشکل ہی سے کسی کو تاب ہوتی ہے لیکن یہی لقمہ آنتوں کے عمل سے گزر کر بالآخر صاف ستھرے خون کی صورت میں برآمد ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ زندگی کے لیے غلاظت سے رفعت تک کا یہ سارا عمل ضروری ہے،

یہی حال کلچر کا ہے کہ وہ زمین سے اپنی ابتدا کرتا ہے اور معاشرے کے ایک خاص نفسیاتی عمل سے گزر کر فنونِ لطیفہ میں ڈھل جاتا ہے اور ہم کلچر کے ثمر سے آشنا ہو جاتے ہیں۔

مگر دیکھنا یہ ہے کہ معاشرے کے اس خاص "نفسیاتی عمل" کی نوعیت کیا ہے؟ معاشرے کے ارتقاء میں پہلا درجہ وہ ہے جب معاشرے کا اثاثہ رسوم، پوجا کے مظاہر، تہواروں، تحفظِ ذات اور اکتسابِ لذت کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ گویا مزاجاً یہ اثاثہ مادی نوعیت کا ہوتا ہے۔ پھر اچانک اس پر ایک نئے اور بدیسی معاشرے کی یلغار ہوتی ہے۔ یہ حملہ جسمانی سطح پر بھی ہو سکتا ہے اور ذہنی سطح پر بھی! جسمانی سطح کے حملوں کی داستانیں تاریخ کے اوراق میں بکھری پڑی ہیں۔ ذہنی حملے کے ضمن میں چین اور جاپان میں بدھ مت کا فروغ یورپ میں یونانی افکار کا وہ تسلط جسے احیاء العلوم کا نام ملا اور جدید دور میں مشرق پر مغربی تہذیب کی یلغار کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ دونوں صورتوں میں وہ معاشرہ جو بدیسی یلغار کی زد میں آتا ہے اپنے آپ میں سمٹنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ عام زندگی میں جب جبلی میلانات، اسلاقی رجحانات کی زد میں آتے ہیں تو اپنے اخراج کا کوئی راستہ نہ پا کر سمٹتے اور سائکی (PSYCHE) کے اس دیار میں چلے جاتے ہیں جسے "اجتماعی لاشعور" کا نام ملا ہے بالکل اسی طرح جب کوئی معاشرہ کسی قوی تر معاشرے کی یلغار سے دوچار ہوتا ہے تو اپنے آپ میں سمٹ جاتا ہے لیکن یہ مر نہیں جاتا۔ بعینہٖ جیسے جبلی میلانات دب سکتے ہیں۔ مر نہیں سکتے۔ اس کے بعد (HYBERNATION) کا ایک وقفہ آتا ہے جس کے خاتمے پر وہ تمام کیفیت عناصر جو پرانے معاشرے کا جزوِ بدن تھے، فنونِ لطیفہ کی صورت میں اُبل پڑتے ہیں۔ بالخصوص ادب میں اساطیر، روایات اور قدیم طرزِ زندگی کے جملہ مظاہر ایک ارفع تر روپ میں ڈھل کر ظاہر ہوتے ہیں۔ مختصراً کسی معاشرے کے عام رجحانات صرف اسی

صورت میں کلچر کا حصّہ بنتے ہیں جب وہ وقت کے ایک وسیع کینوس پر، بدیسی یلغار کی زد میں آنے کے بعد اندر کی طرف مڑتے اور وہاں سے فنونِ لطیفہ کی صورت میں دوبارہ باہر آتے ہیں۔ اسی چیز کو معاشرے کے ایک خاص "نفسیاتی عمل" کا نام دینا چاہیے اور اسے بار ور ہونے کے لیئے وقت کے مراحل طے کرنے کی اجازت بھی ملنی چاہیئے۔ جو لوگ کسی حکم کے ذریعے کلچر کے ایک خاص پیکر کو معاشرے میں رائج کرنے کے حق میں ہیں، ان کے لیئے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے کہ کلچر کی نمو کا عمل تو مزاجاً لاشعوری، وقت کے وسیع کینوس کے تابع اور معاشرے کے ایک خاص نفسیاتی عمل کی پیداوار ہے، اسے کسی جادو کی چھڑی کی مدد سے پیدا نہیں کیا جا سکتا۔

ان چند معروضات کی روشنی میں پاکستانی کلچر کو سمجھنے کی کوشش ہو سکتی ہے۔ یعنی یہ دیکھنا ممکن ہے کہ آج کے پاکستانی کلچر کے اجزا ترکیبی کیا ہیں اور یہ کس خارجی دباؤ کے تحت اجتماعی لاشعور کا حصّہ بنے ہیں نیز یہ کس طرح فنونِ لطیفہ میں اساطیر، روایات، عقائد اور ARCHETYPAL IMAGES کی صورت میں اپنا اظہار کر رہے ہیں۔

پاکستانی کلچر کا کچا مواد وہی ہے جو آج سے تقریباً پانچ چھ ہزار برس قبل وادیٔ سندھ کی تہذیب میں موجود تھا۔ وہ لوگ جن کا مؤقف یہ ہے کہ آج کی پاکستانی تہذیب کا وادیٔ سندھ یعنی مہنجوڈرو اور ہڑپہ کی تہذیب سے کوئی علاقہ نہیں، دراصل تاریخ اور تہذیب کے اچھے طالب علم نہیں ہیں۔ ان لوگوں کے اذہان میں یہ غلط خیال جڑیں پکڑ چکا ہے کہ وادیٔ سندھ کی تہذیب، ہندو تہذیب تھی۔ یہ خیال تاریخ اور علمِ آثار و صنادید کا مطالعہ نہ کرنے کے باعث ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ وادیٔ سندھ کی تہذیب آریاؤں کی تہذیب سے قطعاً مختلف تھی اور بقول سر مارٹیمر ویلر اس وادی میں تہذیب کا بیج سمیریا سے موجود

عراق) سے آیا تھا۔ ابھی مہنجوڈرو کی نچلی سطح کی کھدائی نہیں ہو سکی۔ ورنہ شاید یہ بھی ثابت ہو جائے کہ وادیٔ سندھ کے لوگ عراق سے ہجرت کر کے یہاں آئے تھے۔ اس اعتبار سے یہ قیاس قطعاً غیر اغلب نہیں کہ وادیٔ سندھ کے لوگ سامی النسل[1] تھے۔ بہر کیف عربی تہذیب سے متاثر وادیٔ سندھ کی اس تہذیب کے شواہد آج کے پاکستانی معاشرے میں صاف نظر آتے ہیں۔ مثلاً مہنجوڈرو کی تختیوں پر جس بیل گاڑی کی تصویر کندہ ہے۔ وہ نہایت معمولی تبدیلیوں کے ساتھ آج بھی سندھ اور پنجاب کی سڑکوں پر چل رہی ہے پھر ان تختیوں پر جس باریش آدمی کی شبیہہ نظر آتی ہے، وہ آج بھی ہمارے کھیتوں میں ہل چلاتا اور الغوزہ یا بانسری بجاتا مل جاتا ہے۔ لطف یہ ہے کہ سندھ میں تو اس کی وضع قطع، حتیٰ کہ اس کی داڑھی کی تراش خراش میں بھی کوئی خاص تبدیلی نظر نہیں آتی۔ یہی حال

---

[1] ابو الجلال ندوی صاحب نے اپنے مضمون "سند نام کی بستیاں" مطبوعہ ماہِ نو خاص نمبر ۱۹۵۹ء میں لکھا ہے:۔

"سند ایک ایسی قوم کا نام تھا جو ایران کے ایران ہونے اور ہندوستان کے آریہ ورت ہونے سے پہلے مصر، شام، عرب، ایران و سند میں پھیلی ہوئی تھی .... یہ لوگ عربوں کے خیال کے مطابق جنوبی عرب میں بسنے والے حضرموت و سبا اور معین اور قتبان کے ہم نسل تھے۔ قدمائے سندھ کے تعلقات عراق عرب کے ساتھ ثابت ہو چکے ہیں۔ اس لئے بیجا نہ ہو گا اگر ہم وادیٔ سندھ کی مہروں کو اسی زبان میں پڑھنے کی کوشش کریں جسے عرب کا سنداد بولتا تھا:۔

اس کے لباس کا ہے جس میں تہ بند (تہمد) کو موہنجو ڈرو ہڑپہ کے زمانے میں بھی بڑی اہمیت حاصل تھی اور جو آج کے پاکستانی معاشرے میں بھی سب سے زیادہ مروج لباس ہے۔ ہمارے بیشتر مفکرین کلچر کی تلاش شہروں میں کرتے ہیں حالانکہ شہر تو ثقافتی اعتبار سے (NO MAN'S LAND) ہے جہاں دیسی کلچر سدا باہر کی ثقافتوں سے دست و گریباں رہتا ہے اور بادی النظر میں یوں دکھائی دیتا ہے جیسے ان کے ہاتھوں پٹ چکا ہو۔ چنانچہ جب وہ پاکستانی شہروں میں پتلون یا شلوار کا تسلط دیکھتے ہیں تو اسی کو اپنی ثقافت کا ایک جزو قرار دے لیتے ہیں حالانکہ اصل کلچر تو دیہات کی پیداوار ہے جہاں آج بھی پتلون اور شلوار کا نہیں بلکہ تہ بند کا راج ہے۔ وہ لوگ جو مشرقی اور مغربی پاکستان کے ثقافتی بُعد کو نمایاں کرنے میں اپنی جملہ صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں، ان کے لئے بھی یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے کہ لباس کی سطح پر ان دونوں صوبوں میں کس قدر مماثلت موجود ہے پھر لباس صرف ستر پوشی کی ایک صورت نہیں بلکہ معاشرے کے خاص مزاج اور انداز نظر کی بھی غمازی کرتا ہے اور جب اس سطح پر مماثلت دریافت ہو جائے تو اسے بہت سی دوسری ذہنی اور ثقافتی مماثلتوں کا پیش خیمہ سمجھنا چاہیئے۔ اس ضمن میں ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ پتلون اور پائجامہ شلوار وغیرہ خانہ بدوش اور آوارہ گرد قبائل کے کلچر کی نشان دہی کرتے ہیں جب کہ تہ بند زرعی معاشرے سے متعلق ہے۔ آسمان کے زیرِ سایہ سفر کرنے والا انسان ایک سپاہی کی طرح ہے جسے ہر ہر قدم پر نت نئی صورتِ حال سے نبرد آزما ہونے کے لئے مستعد رہنے کی ضرورت ہے چنانچہ وہ اپنے لئے ایک ایسا لباس منتخب کرتا ہے جو تیزی سے حرکت کرنے میں مزاحم نہ ہو۔ پتلون، شلوار اور پائجامہ اس کی کسی ایسی ہی ضرورت کی پیداوار ہیں لیکن تہ بند ایک ٹھہرے ہوئے زرعی معاشرے کی تخلیق

ہے جہاں حرکت، فطرت کی آہستہ روی سے ہم آہنگ ہے۔ چونکہ پاکستانی کلچر مزاجاً زرعی ہے اس لئے ہمارے ہاں تہہ بند ہی اصل لباس ہے اور یہی لباس موہنجوڈرو اور ہڑپہ کی تہذیب میں بھی رائج تھا۔ اس تہذیب کے شہروں میں گلیوں کا نظام بھی آج تک بیشتر پرانی وضع کے دیہات اور شہروں میں رائج ہے۔ گندم، جو وغیرہ کو اگانے اور انہیں محفوظ کرنے کے طریق وہی ہیں۔ یہ لوگ کھیتی باڑی کرتے تھے اور اپنے ہل کو دو بیلوں کی مدد سے چلاتے تھے۔ اس ہل میں کوئی تبدیلی نہیں آئی اور نہ بیلوں کی تعداد میں ہی کمی بیشی ہوئی ہے۔ ابھی تک وادیٔ سندھ کی زبان کا رسم الخط پڑھا نہیں جا سکا اور اس لئے ان لوگوں کے اعتقادات کے بارے میں صرف قیاس آرائی ممکن ہے تاہم یہ بات طے ہے کہ وہ زراعت پیشہ تھے، گندم اور کپاس اگاتے تھے۔ نہاتے اور الغوزے بجاتے تھے، ان کے بچے انہی کھلونوں سے کھیلتے تھے جن سے ہمارے آج کے دیہاتی بچے کھیل رہے ہیں۔ ان کے ہاں مٹی کے برتن بناتے اور انہیں استعمال کرنے کا رجحان مسلط تھا جو آج کے پاکستانی دیہات اور شہروں میں بھی موجود ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ وہ اپنے مُردوں کو جلاتے نہیں تھے بلکہ انہیں قبروں میں دفن کرتے تھے۔ گائیوں بھینسوں سے ان کی وابستگی نہایت مضبوط تھی اور یہ ان کے معاشرے میں بڑی اہمیت رکھتی تھیں۔ یوں بھی ان کی زراعت کے لئے بیل اور بھینس کا وجود ناگزیر تھا۔ چنانچہ موہنجوڈرو کی تختیوں پر بیل کی ایک نہایت خوبصورت تصویر بھی ملی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان لوگوں کے ہاں بیل سے وابستگی نہایت شدید تھی۔ یہی حال بھینس کا تھا کہ بھینس دودھ دیتی ہے اور دودھ ان کی زندگی میں امرت کا درجہ رکھتا تھا (آج کے پاکستانی معاشرے میں بھی تو یہ امرت ہی کا درجہ رکھتا ہے)، ان کے ہاں سب سے بڑی قسم "دودھ پتیر" کی

ہو گی کہ یہ آج بھی ہمارے معاشرے میں رائج ہے۔ بھینس پالنے کا رجحان اس قدر قوی تھا کہ گوجر خان، گوجرہ، گجرات، گوجرانوالہ سے لے کر گجرات کا ٹھیاواڑ تک گوالوں کے کلچر کے شواہد آج بھی ملتے ہیں۔ بھینس نے ان کی روایات، اساطیر، شاعری اور لوک کہانیوں میں بھی جگہ بنالی تھی۔ رانجھے اور ہیر کی کہانی سے (جس میں رانجھا بھینسوں کا چرواہا ہے) سوہنی مہینوال کی داستان تک (مہینوال کا مطلب ہے مہیں یعنی بھینس کا رکھوالا) بھینس کے اس کلچر کے اثرات سرایت کرتے چلے گئے ہیں۔ آج بھی ہمارے دیہاتی معاشرے میں محبوب کو "ماہی" کہہ کر پکارا جاتا ہے جو محبوب کی "مہیں" یعنی بھینس سے وابستگی پر دال ہے۔ بھینسوں سے ہمارے عوام کی وابستگی کا منظر لاہور کی سرکلر روڈ پر دن کے کسی بھی حصے میں دیکھا جا سکتا ہے۔ فی الحقیقت ہمارے کلچر کے اجزاء ترکیبی میں بھینس کا عنصر بڑی اہمیت رکھتا ہے اور اس نے ہمارے عام مزاج پر بھی گہرے اثرات مرتسم کئے ہیں۔ کسی معاشرے کے کلچر کا جائزہ لینے کے لئے یہ دیکھنا نہایت ضروری ہے کہ یہ کس جانور سے وابستہ ہے کیوں کہ یہ وابستگی محض سطح کی بات نہیں بلکہ ٹوٹم TOTEM کی صورت میں معاشرے کی جڑوں کی نشان دہی کرتی اور معاشرے کے خاص مزاج کو سامنے لاتی ہے مثلاً جس کلچر میں اونٹ اور گھوڑے سے لگاؤ موجود ہو وہاں کے عوام میں بھی گھوڑے کی سی برق رفتاری اور اونٹ کی سی جانفشانی کے شواہد عام طور سے ملیں گے۔ اسی طرح بھیڑ بکری سے وابستگی خانہ بدوشی کے رجحان کو مہمیز لگاتی ہے اور جو معاشرہ بھیڑ بکری سے وابستہ ہو، بالعموم خانہ بدوشی اختیار کر لیتا ہے۔ بھینس سے وابستگی، غنودگی ٹھہراؤ اور جسم کی سطح پر زندہ رہنے کے عمل کو مضبوط بناتی ہے۔ بھینس کی سست رفتاری اور بے نیازی تو ضرب المثل کا درجہ رکھتی ہے اور اس کی تصدیق ہر وہ موٹر ڈرائیور کو

سکتا ہے جیسے سڑک کے عین درمیان کھڑی ہوئی بھینس کو سامنے پاکر اپنی موٹر کا سوئچ ایک غیر معین عرصے کے لئے بند کرنا پڑتا ہے۔ یہی وہ بھینس ہے جو غلیظ جوہڑ کو سامنے پاکر بڑے وقار سے اس میں داخل ہوجاتی اور غلاظت میں لت پت ہوکر گھنٹوں بیٹھی اونگھتی رہتی ہے۔ وادیٔ سندھ کی تہذیب اسی بھینس سے وابستہ تہذیب تھی اور یہی روایت آج کے معاشرے تک بڑھتی چلی آئی ہے۔ میرا خیال ہے، باہر سے جو سیاح ہمارے ملک میں وارد ہوتے ہیں وہ پہلی ہی نظر میں ہمارے اس "وصفِ خاص" کو محسوس کر لیتے ہیں۔

وادیٔ سندھ کی تہذیب مزاجاً مادری تھی اور اس لئے اس کے عوام کے اعتقادات بھی زیادہ تر مادی اور جادو کی رسوم پر مشتمل ہوں گے۔ قیاس غالب ہے کہ وہ قبروں کو پوجتے تھے، کالے جادو کی مدد سے دشمن کو فنا کے گھاٹ اتارتے اور محبوب کو رام کرتے تھے۔ ان کی ساری زندگی پر گنڈا تعویذ، ٹونے ٹوٹکے، جنتر منتر چھائے ہوئے تھے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ آج کے پاکستانی معاشرے میں وادیٔ سندھ کی تہذیب کے یہ عناصر ہوبہو موجود ہیں۔ قبر پرستی، ٹونا ٹوٹکا، گنڈا تعویذ اور اسی وضع کی دوسری رسوم اس قدر عام ہیں کہ عوام میں انہیں "مذہبی رسوم" کی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔ میری دانست میں واقعہ یہ ہے کہ ہم ابھی تک اصل زندگی میں اسی روایت کے تابع ہیں جو وادیٔ سندھ کی تہذیب کے زمانے میں اپنے عروج پر پہنچی تھی۔ اور پاکستانی کلچر کے کثیف عناصر وہی ہیں جو وادیٔ سندھ کی تہذیب میں مروّج اور مقبول تھے۔

مگر سوال یہ ہے کہ یہ کثیف عناصر معاشرے کے کسی "نفسیاتی عمل" سے گزر کر پاکستانی کلچر کا حصّہ بنے ہیں؟ ۔ نفسیاتی عمل کی یہ داستان بہت طویل ہے۔ میں یہاں صرف چند اشاروں پر ہی اکتفا کروں گا۔ اس داستان کا نقطۂ آغاز تو وادیٔ سندھ کی تہذیب ہے

ہے جسے منظرِ عام پر لانے میں سر مارٹیمر وہیلر نے بڑی خدمات سرانجام دی ہیں۔ یہ تہذیب تقریباً دو تین ہزار برس تک اس خطے میں پھلتی پھولتی رہی اور مختلف عناصر کی آمیزش سے (جو ہزار ہا برس پر پھیلے ہوئے ہیں) اس کا ایک خاص مزاج متعین ہو گیا۔ پندرہ سو برس قبل مسیح کے لگ بھگ آریاؤں نے وادیٔ سندھ کے علاقے پر یلغار کی اور اس کے باشندوں کے ساتھ جنگ کا آغاز کر دیا۔ آخر آخر میں آریاؤں کو فتح ہوئی اور آریاؤں نے ان پر اپنی تہذیب مسلط کر دی۔ لیکن وادیٔ سندھ کی تہذیب فنا نہیں ہوئی بلکہ اس بیرونی دباؤ کے تحت معاشرے کے باطن میں سمٹ کر اجتماعی لاشعور کا حصّہ بن گئی۔ چنانچہ بعد ازاں جب آریاؤں کے ہاں فنونِ لطیفہ، مذہب، زبان اور دوسرے ثقافتی مظاہر کو فروغ ملا تو ان میں وادیٔ سندھ کے معاشرے کے کثیف عناصر رفعت آشنا ہو کر نہ صرف شامل ہوئے بلکہ فتح کے پرچم بھی لہرانے لگے۔ گیارھویں صدی میں اس مخلوط معاشرے پر مسلمانوں نے حملہ کیا اور سارے برِصغیر پر چھا گئے۔ اس خارجی دباؤ کے تحت قدیم کلچر کی کثیف لہریں سمٹ کر اجتماعی لاشعور کا حصّہ بن گئیں اور پھر کافی عرصہ کے بعد فنونِ لطیفہ کے ایک ایسے تازہ اُبال کی صورت میں سامنے آئیں جس میں اب سندھی تہذیب کے علاوہ آریائی تہذیب کی آمیزش بھی تھی اور مسلمانوں کا اسلوبِ زیست بھی اپنی جھلکیاں دکھا رہا تھا۔ کئی سو برس بعد اس برِصغیر کو مغربی تہذیب کی یلغار کا سامنا ہوا اور حسبِ سابق واپسی REGRESSION کے عمل نے خود کو دہرایا۔ اس طور کہ اب سندھی، آریائی اور اسلامی تہذیب کا مشترکہ پیکر خارجی دباؤ کی زد میں آیا اور اس نے سمٹ کر خود کو اجتماعی لاشعور میں ضم کر دیا۔ چنانچہ پچھلے پچاس برس میں فنونِ لطیفہ کا جو تازہ عروج سامنے آیا ہے اس میں اب قدیم سندھی اور آریائی اثرات کے پہلو بہ پہلو اسلامی تہذیب کے نسبتاً جدید اثرات بھی شامل ہیں۔ مغربی تہذیب کی یلغار ابھی جاری ہے اور شاید

ابھی کافی عرصہ اور جاری رہے۔ اس خارجی دباؤ کے تحت جیسے جیسے ہماری اپنی تہذیب سمٹتی اور سائکی کا حصہ بنتی جائے گی، ہمارے ثقافتی مظاہر میں اس کا زیادہ سے زیادہ رنگ نمایاں ہونے لگے گا۔ ابھی سے اُردو ادب میں تلمیحات، اساطیر اور ARCHETYPAL IMAGES حتیٰ کہ تشبیہات و استعارات کے اجزا تک کلچر کے اس ماضی تک پھیلے ہوئے نظر آنے لگے ہیں جو وادیٔ سندھ کی تہذیب کے زمانے میں نمودار ہو رہا تھا۔ دراصل کلچر ایک ایسا دریا ہے جو سدا اپنے منبع سے سمندر کی طرف بہتا رہتا ہے۔ ہم جس مقام پر بھی اس کے پانی کو چکھیں وہ اپنے منبع سے اس مقام تک کے جملہ ذائقوں کے امتزاج کو ضرور پیش کرے گا یا جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا کہ کلچر ایک پیڑ کے مانند ہے۔ ضرور ہے کہ جب ہم اس کے پھولوں کو چھوئیں گے تو دراصل اس کی جڑوں کو چھو رہے ہوں گے۔ اس سے مفر نہیں!

اب سوال یہ ہے کہ پاکستان میں وہ کلچر کس طرح وجود میں آئے جس پر اسلامی اقدار کا غلبہ ہو کہ یہی ہر پاکستانی مسلمان کی عزیز ترین خواہش ہے؛ اس ضمن میں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ پاکستانی کلچر میں غالب اسلامی عناصر کا اضافہ فوری طور پر کر دیا جائے مگر کلچر کے معاملے میں اس قسم کا "فوری عمل" شاید کچھ زیادہ نتیجہ خیز ثابت نہ ہو سکے۔ اولاً اس لیے کہ کلچر کا عمل لاشعوری ہے، شعوری نہیں۔ ثانیاً یہ اپنے سارے ماضی کو ساتھ لے کر چلتا ہے بعینہٖ جیسے ہر انسان اپنے اجتماعی لاشعور کو ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ ثالثاً کلچر کا عمل وقت کے وسیع کینوس پر پھیلا ہوتا ہے اور واپسی (REGRESSION) کے بغیر سامنے آ ہی نہیں سکتا۔ رابعاً کلچر معاشرے کی کثیف سطح کی کایا کلپ کا نام ہے اور کثیف سطح ایک خاص خطۂ زمین، اس کے موسم، نمک، ہوا اور پانی سے متشکل ہوتی ہے۔ تو پھر کیا ہو؛ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ اگر پاکستانی کلچر میں اسلامی اقدار کا نفوذ درکار ہو تو پاکستانی

مسلمانوں کو صحیح معنوں میں مسلمان بن کر دکھانا ہوگا۔ اصولی طور پر تو ہم نے پاکستان اسلامی اقدار کے نفاذ اور فروغ کے لیے حاصل کیا تھا لیکن کیا ہم نے ابھی تک اس "نفاذ اور فروغ" میں کوئی کامیابی حاصل کی ہے؟ اب ہمارے وطن میں زیادہ تر مسلمان ہی آباد ہیں اور اس کے باوصف چوری، ڈکیتی، اغوا، ملاوٹ، رشوت ستانی، جھوٹ، تعیّش، ذخیرہ اندوزی، ریاکاری، قماربازی، سُود، چوربازاری اور سمگلنگ جاری ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم میں سے بیشتر مسلمان ہی اس کے مرتکب ہوتے ہیں جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ بقول علامہ اقبالؔ ہم ابھی صحیح معنوں میں مسلمان ہی نہیں بن سکے۔ اگر بعض حضرات پاکستانی کلچر پر محض "اسلامی" کا لیبل لگا کر خوش ہونا چاہتے ہیں تو یہ الگ بات ہے، ورنہ اگر آرزو یہ ہو کہ پاکستانی کلچر میں اسلامی اقدار کا غالب عنصر ابھرے تو پھر ہمیں پہلے اسلامی اقدار کو (جو نیکی، عدل اور کشادہ دلی سے عبارت ہیں) اپنانا ہوگا اور وہ بھی محض چند ہفتوں کے لیے نہیں بلکہ صدہا سال کے لیے۔ اسی دوران میں جب خارجی دباؤ کے تحت اسلامی اقدار سمٹ کر پاکستانی قوم کے اجتماعی لاشعور کا حصّہ بن جائیں گی تو از خود یں ہمارے کلچر میں ظاہر ہونے لگیں گی۔ کلچر کا طریق کار وہی ہے جو ادب کا ہے۔ دونوں صورتوں میں ریاضت اور "جان مارنے" کی ضرورت ہے اور دونوں صورتوں میں وہی کچھ سامنے آتا ہے جو باطن میں موجود ہوتا ہے۔ اگر پاکستانی کلچر کو اسلامی اقدار کے مطابق ڈھالنا مقصود ہو (اور یقیناً مقصود ہے)، تو پھر بقول بلھے شاہ "اندر کی کوٹھڑی" کو گرد و غبار سے پاک صاف کرنا ہوگا۔ ایسا نہیں ہو سکتا کہ ہم "اندر کی کوٹھڑی" کو تو اسی حالت میں رہنے دیں اور کوٹھی کے باہر رنگ رنگ کی جھنڈیاں لہرا کر صفائی کا اعلان کر دیں۔ کلچر کسی ایسے شعوری عمل کا متحمل نہیں ہو سکتا!

ابلاغ سے علامت تک

ان دنوں ابلاغ کا لفظ خاصا بدنام ہے اور نوجوان ادباء کا ایک گروہ اسے سخت نفرت کی نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ یہ نہیں کہ لفظ ابلاغ میں کوئی صوتی یا معنوی سقم موجود ہے یا اسے "پور یو تھپھو" کے ساتھ ہی اردو میں درآمد کیا گیا ہے۔ نفرت کا باعث غالباً یہ ہے کہ ترقی پسند ناقدین نے اس لفظ کی حدود کو خاصا تنگ کر کے اسے نظریے کی ترسیل میں دو اور دو چار قسم کے ابلاغ کی صورت دے دی ہے یا شاید یہ بات ہو کہ نوجوان ادباء نے یہ سمجھ لیا ہے کہ جب کوئی ترقی پسند ادیب لفظ ابلاغ اپنی زبان پر لاتا ہے تو اس کا مقصد ایک میکانکی سے ابلاغ کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ترقی پسند ادباء نیز غیر ترقی پسند ادباء ابلاغ کی اہمیت اور حدود کے تعین میں بعض اوقات غالب کے اس موقف کو دہراتے ہیں جس کے مطابق تقریر کی خوبی اس بات میں ہے کہ جو "اس"

نے کہا میں نے بھی سمجھا گویا وہ میرے دل میں پہلے سے موجود ہے۔ مگر شاید اس شعر سے خود غالب کا مدعا ابلاغ کی میکانکی کیفیت کو سہارا دینا ہرگز نہیں تھا۔ اوّل تو یہی دیکھئے کہ غالب کے اس شعر میں "گویا" کا لفظ سو فی صد ابلاغ کی نفی کر دیتا ہے۔ دوم دل کی بات کبھی دو اور دو چار قسم کی نہیں ہوتی۔ پنجابی زبان کی وہ مثل کہ "دل دریا سمندروں ڈونگھے تے کون دلاں دیاں جانے" دل کی گہرائی، تہہ داری اور پیچیدگی کی بڑی عمدہ نشان دہی کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ عام کاروباری زبان میں تو ابلاغ کا میکانکی ہونا ضروری بھی ہوتا ہے اور مستحسن بھی اور جو لوگ ادب کو کسی سیاسی نظریے کی تبلیغ اور اشاعت کے لئے استعمال کرتے ہیں وہ اس سے اسی قسم کی خدمت لینے کے آرزو مند ہوتے ہیں چنانچہ ان کے ہاں سو فی صد ابلاغ مقصود بالذات ہی نہیں بلکہ نقدالادب کے ایک اصول کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ اس کا نتیجہ بھی مبہم نہیں رہتا کیوں کہ جو ادبا اس وضع کے ابلاغ کے مبلغ اور اس کے تابع ہیں ان کے ہاں ادب پر پراپوگنڈہ کا تسلط قائم ہو جاتا ہے اور وہ ادبا کے قبیلے ہی سے خارج ہو جاتے ہیں۔ ترقی پسند ادبا کے سلسلے میں یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ ان میں سے بعض بالائی سطح پر تو سو فی صدی ابلاغ کے قائل رہے لیکن جب ادب تخلیق کرنے کا لمحہ آیا تو ان کے اندر کا فنکار بیدار ہو گیا اور ان کا فن ابلاغ کی میکانکی صورت کے تابع نہ رہ سکا۔ چنانچہ اس جرم کی پاداش میں بعض کٹر قسم کے ترقی پسند ادبا نے انہیں ہدفِ ملامت بھی بنایا تاہم بحیثیتِ مجموعی ترقی پسند ادبا کے ہاں ابلاغ کے ایک محدود تصور نے نہ صرف ان کے اپنے فن کو گہرائی اور تہہ داری سے محروم رکھا ہے بلکہ دوسری طرف ان نوجوان ادبا کے ردِ عمل کو بھی برانگیخت کیا ہے جو ابلاغ ایسے کارآمد لفظ سے محض اس لئے دست بردار ہو رہے ہیں کہ ایک ادبی گروہ نے اسے برتے

محدود معنوں میں استعمال کیا ہے۔

ادب میں ابلاغ کی حیثیت کاروباری ہرگز نہیں ہے۔ یہ لین دین کی ایک صورت تو ہے لیکن صرف داخلی سطح پر! ترقی پسند ادبا سے غلطی یہ ہوئی کہ انہوں نے ادبی ابلاغ کو بھی معاشیات کا ایک اصول قرار دے ڈالا اور اس کے تحت ادبی تخلیق کو لفظوں کے شفّاف سے پلاسٹک تھیلے میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس سے اظہار اور ابلاغ (روح اور جسم) میں ایک واضح خلیج قائم ہوگئی اور ادب کو جنس کی طرح بیچا اور خریدا گیا۔ اس کاروباری لین دین کے پسِ پشت فکری سطح کی دوئی بھی کارفرما تھی۔ وہ یوں کہ جب سیاسی یا سماجی نظریے کی اشاعت کا مسئلہ سامنے آتا ہے تو "دہندہ" اور "گیرندہ" میں ایک نمایاں حدِ فاصل قائم کر دی جاتی ہے تاکہ معلوم ہو کہ کس قسم کے خریدار کو کیسا مال کتنی مقدار میں مہیا کیا گیا۔ یہی نظریہ اگر ادب پر حملہ آور ہو جائے تو فنکار اور قاری کی ثنویت کی صورت میں اُبھر آتا ہے اور فنکار کو یہ تاثر دینے کی کوشش ہونے لگتی ہے کہ وہ تو پروڈیوسر ہے جسے کنزیومر کے لئے، اس کی طلب کو ملحوظ رکھ کر، ایک خاص طرح کا مال تیار کرنا ہے۔ پھر چونکہ اس لین دین میں کنزیومر کا مفاد اور اس کی طلب ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے فن کار کی طبّاعی اور انتخاب CHOICE ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ جن ممالک میں نظریاتی فضا کا تسلط نسبتاً زیادہ ہے وہاں تو فنکار کی طبّاعی یا جدّت پسندی کا کوئی امکان ہی باقی نہیں رہ جاتا۔ اُس کا فرض تو محض یہ قرار پاتا ہے کہ وہ طلب اور رسد کی "سنہری" زنجیر کو ٹوٹنے نہ دے۔ چنانچہ نقدالادب کے سلسلے میں بھی فنکار اور قاری کا مسئلہ اُبھر آتا ہے اور ادب کے طالب علم کو اس بات کا احساس دلانے کی کوشش ہونے لگتی ہے کہ فنکار اور قاری میں تو دکاندار اور گاہک

کا سارشتہ ہے۔ اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ جب نوجوان ادباء اس حوالے سے ابلاغ کی افادیت کو محلِّ نظر قرار دیتے ہیں تو ان کی بات میں خاصا وزن ہوتا ہے اور اسے ایک ہلکی سی جنبشِ ابرو سے مسترد کر دینے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب میں فنکار اور قاری کا رشتہ تمام تر داخلی نوعیت کا ہے اور اس میں پروڈیوسر اور کنزیومر کے رشتے کی جھلک تک نظر نہیں آتی۔ قصہ یہ ہے کہ فنکار بیک وقت فنکار بھی ہوتا ہے اور قاری بھی۔ وہ اپنی ذات کے ایک رُخ سے کچھ حاصل کرکے اپنی ہی ذات کے دوسرے رُخ کے حوالے کر دیتا ہے اور یہ عمل تجارت کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتا۔ اس سے نوجوان ادباء کو بعض اوقات یہ غلط فہمی ہوئی ہے کہ "تخلیقِ فن" اظہار کے سوا اور کچھ نہیں۔ اور جب فن کار اپنی ہی ذات کی ایک سطح سے دوسری سطح کی طرف جست بھرتا ہے تو ابلاغ کا مسئلہ ہی بحث سے خارج ہو جاتا ہے۔ ساری گڑبڑ سوچ کے اس خاص انداز سے پیدا ہوئی ہے کیونکہ اظہار تو تجربے کی سطح پر ایک تخلیقی عمل کا نام ہے۔ جب تک اس عمل کو "جسم" عطا نہ ہوگا اسے تخلیق کا نام نہ دیا جا سکے گا۔ اب اس بات کا دارومدار فنکار پر ہے کہ اُس نے اپنے "اظہار" کے لئے کس قسم کا جسم منتخب کیا ہے۔ وہ اُس کے لئے سُر سنگ یا لفظ ان میں سے کوئی بھی چیز منتخب کر سکتا ہے اور جب وہ ایسا کرتا ہے اور اپنے اظہار کو یعنی تجربے کی رُوح کو لفظ، سنگ، سُر یا رنگ کا جسم عطا کرتا ہے تو گویا "تخلیق" کو جسم دیتا ہے۔ لیکن وہ روح کو جسم عطا ہی کیوں کرتا ہے؟ — یہ مسئلہ تخلیقی عمل کے دباؤ سے متعلق ہے اور نفسیات، حیاتیات اور دوسرے علوم اسے حل کرنے کی پوری سعی کر رہے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فن کار تخلیق کی روح کو جسم عطا کرکے وہی کام سرانجام دیتا ہے

جو حیاتیاتی سطح پر نسل کو جاری رکھنے کے عمل میں موجود ہے یا پھر یوں کہئے کہ وہ تخلیق کے اس عمل سے اپنی ہی ذات کو پہچانتا اور اس میں ایک نئی سطح کا اضافہ کرتا ہے (خدا نے جب کائنات کو تخلیق کیا تو اس کا مقصد بھی یہی تھا کہ وہ پہچانا جائے)، مگر لطف کی بات یہ ہے کہ فن کار بیک وقت خالق بھی ہے اور قاری بھی اور جب وہ تخلیق کو جسم عطا کرتا ہے تو اپنی ذات کے دو حصّوں میں ایک ربط قائم کرکے شخصیت کی تکمیل کی طرف اپنا قدم بھی اٹھاتا ہے۔ اس ربطِ باہم کو "اظہار" کا نام دے لیجئے (جیسا کہ نوجوان ادباء عام طور سے کرتے ہیں) لیکن اس میں دشواری یہ ہے کہ اظہار کا یہ عمل محض ایک کیفیت کا نام نہیں۔ اس ایک عمل میں دراصل دو عمل پنہاں ہیں — ایک روح کے بیدار ہونے کا عمل، دوسرا اس روح کے جسم میں منتقل ہونے کا عمل! بے شک بنیادی طور پر یہ ایک ہی عمل ہے لیکن اس میں جو تخلیقی جست پنہاں ہے اس کا یہ تقاضا ہے کہ اظہار کے ان دونوں حصّوں کو الگ الگ کرکے پیش کیا جائے تاکہ تخلیقی عمل کی نشان دہی ہو سکے۔ اسی مقام پر ابلاغ کا کارآمد لفظ مدد کو پہنچتا ہے اور روح کے جسم میں منتقل ہونے کے عمل کو اجاگر کر دیتا ہے۔ ترقی پسند ادباء نے اس مرکزی ربط کو تسلیم تو کیا ہے لیکن انہوں نے اپنی ایک خاص روش کے تحت اسے بھرے پر بیٹھے ہوئے فنکار اور نیچے بازار میں کھڑے ہوئے قاری کے ربطِ باہم کی صورت عطا کر دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ جب پلاسٹک کا تھیلہ اوپر سے نیچے کو آتا ہے تو یہ تھیلہ بلکہ اس کے اندر کا "خزانہ" بھی سب کو دکھائی دے جاتا ہے اور وہ ذہنی بُعد پیدا ہی نہیں ہوتا جو تخلیقی جست کا محرک ہے۔

یہاں چند لحظوں کے لئے توقف کیجئے تاکہ میں ایک اور مسئلہ کو آپ کے سامنے پیش کر سکوں۔ مسئلہ یہ ہے کہ کیا فن کی تخلیق میں اظہار پہلے ہوتا ہے یا ابلاغ؟ بعض

لوگوں کا خیال ہے کہ اظہار بارش کی وہ بوند ہے جسے موتی بننے کے لئے صدف کی ضرورت ہے اور صدف ابلاغ کی ایک صورت ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ جب انسان کے باطن میں تخلیق کا ثمر پوری طرح پک جاتا ہے تو پھر باہر کو ٹپکتا ہے کہ یہ بات اس کی فطرت کو ودیعت ہو چکی ہے۔ اب ایک صورت تو یہ ہے کہ اس ثمر کو قبول کرنے والی جھولی موجود ہی نہ ہو اور یہ زمین پر گر کر ضائع ہو جائے اور دوسری صورت یہ ہے کہ جب یہ پک کر گرے تو کوئی جھولی اسے تھام لے۔ تخلیق کے پختہ ثمر اور جھولی میں جو رشتہ ہے وہی اظہار اور ابلاغ میں ہے اور اس اعتبار سے ثمر، جھولی سے پہلے متحرک ہو جاتا ہے۔ ضمناً یہ بات ملحوظ رہے کہ یہ سارا عمل قطعاً داخلی ہے اور ثمر اور جھولی کا فاصلہ محض وضاحت کے لئے قائم ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فنکار کے ہاں روح سے جسم تک کا یہ فاصلہ پلک جھپکنے میں طے ہو جاتا ہے۔

مگر ایک اور گروہ کا یہ خیال ہے کہ ابلاغ اظہار سے پہلے وجود میں آتا ہے۔ بظاہر یہ بات ناقابلِ فہم ہے لیکن ایک اور زاویے سے دیکھئے تو کچھ ایسی غلط بھی نہیں۔ بات یہ ہے کہ

لہ پیڑ پر ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں بیج لگتے ہیں جن میں سے بیشتر ضائع ہو جاتے ہیں اور صرف چند ایک ہی دھرتی کی کوکھ میں پہنچتے ہیں اور مادۂ تولید کے کروڑوں تخلیقی جرثوموں میں سے صرف ایک دو ہی اپنی منزل تک رسائی پاتے ہیں۔ یہی حال انسانوں کا ہے کہ ان میں سے بیشتر کے ہاں تخلیقی جست وجود میں آتی ہے لیکن جھولی نہ ہونے کے باعث ضائع ہو جاتی ہے۔

جب فن کار کوئی شے تخلیق کرتا ہے تو تخلیق واقعتاً اظہار سے ابلاغ ہی کی طرف سفر کرتی ہے مگر جب یہ فن کار کے ہاں جسم حاصل کرنے کے بعد باہر کے قاری تک پہنچتی ہے تو قاری تخلیق کے جسم کو زینہ بنا کر واپس اس روح تک رسائی پانے کی کوشش کرتا ہے جسے شاعر کے ہاں اظہار کا نام ملا تھا۔ گویا وہ فنکار ہی کی طرح ایک تخلیقی جست بھرتا ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اس کی جست اظہار سے ابلاغ کے بجائے ابلاغ سے اظہار کی طرف ہوتی ہے یعنی ایک "الٹا تخلیقی عمل" وجود میں آجاتا ہے۔ یہ ایک نہایت لطیف نکتہ ہے جسے اگر ملحوظ نہ رکھا جائے تو ابلاغ کا مسئلہ الجھ کر رہ جائے۔ ترقی پسند نقاد، فنکار اور قاری میں لین دین کی ایک فضا قائم کرکے تخلیق کے سارے عمل کو مسخ کر دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فنکار جب کوئی چیز تخلیق کرتا ہے تو ابلاغ کا فریضہ سرانجام دے ڈالتا ہے کہ وہ خود ہی خالق بھی ہے اور قاری بھی! اور باہر کا قاری جب اس تخلیق کو پڑھتا ہے تو ایک اُلٹے تخلیقی عمل میں مبتلا ہو کر فن کار اور قاری کے رشتے کی "بازآفرینی" کرتا ہے۔ اب اگر تو فن کار کی تخلیق میں کوئی جان ہے تو وہ باہر کے قاری کے اندر ایک "اُلٹے تخلیقی عمل" کو جگا دے گی ورنہ ضائع ہو جائے گی۔ واضح رہے کہ دعوے تو ہر فنکار یہی کرے گا کہ اس نے اپنی تخلیق میں اظہار اور ابلاغ کے جملہ مدارج کو طے کر لیا ہے مگر اس کا فیصلہ باہر کا قاری کرے گا کہ فنکار اظہار یا ابلاغ کے مدارج سے گزرا کہ نہیں۔ ایک سچی تخلیق کا سب سے بڑا امتحان یہی ہے۔

اب ایک قدم اور آگے آجائیے۔ ترقی پسند نقاد ابلاغ سے یہ مراد لیتا ہے کہ فنکار باہر کے قاری کو اپنے سامنے فرض کرکے شعر کہے۔ چنانچہ وہ شعر کی افادیت اور مقصدیت کی بات چھیڑتا ہے اور شعر کو عوامی سطح پر اترنے کی ترغیب بھی دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شعر کے سامنے اتنا بڑا مقصد ہو تو شاعر قدرتی طور پر اپنے مافی الضمیر کو سیدھے صاف الفاظ، پیش پا افتادہ تراکیب اور پامال تلمیحات کے ذریعے پیش کرنے کی سعی کرے گا تاکہ قاری تک اُس

کی بات پوری طرح پہنچ جائے اور قاری ایک خاص جہت میں متحرک ہو سکے۔ شعر کا یہ عمل نظریاتی تبلیغ کے مینیفسٹو کے تو مطابق ہے لیکن شعر کے تخلیقی عمل سے اسے کوئی علاقہ نہیں۔ شعر ذہن کی اس سطح سے وارد نہیں ہوتا جو سوچ بچار اور نفع نقصان کے احساس کی سطح ہے اور نہ وہ جذبے کے بے محابا اظہار ہی کی ایک صورت ہے۔ شعر تو تخلیق کے ثمر کو ایک امیج کی صورت میں محسوس کرنے کا نام ہے اور جب شعر لفظوں میں منتقل ہوتا ہے تو گویا اسی امیج ہی کو گرفت میں لینے کی سعی کرتا ہے۔ یہ امیج محض باصرہ یا سامعہ، لامسہ یا شامہ سے نہیں بلکہ جملہ حسیات سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ گویا یہ زندگی سے الگ کی ہوئی زندگی ہی کی ایک قاش ہے اور اسے لفظوں میں مقید کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ چنانچہ اسی لئے جب شاعر شعر لکھتا ہے تو اپنی ذات کے ایک حصے کو دوسرے حصے تک منتقل کرنے میں کبھی پوری طرح کامیاب نہیں ہوتا۔ تاہم وہ ایک حد تک بھی کامیاب ہو جائے تو تخلیق کی بے پناہ جاذبیت متاثر کرنے لگتی ہے۔ بعض جدید نقاد محض ایک مرکزی امیج کے قائل نہیں۔ وہ یہ چاہتے ہیں کہ نظم متعدد امیجز کا ایک ڈھیر ہو حالانکہ امیج تو اپنی جگہ اسی طرح مکمل ہوتا ہے جیسے ایک سانس! آپ ہوا کو اپنے پھیپھڑوں میں آہستگی سے بھرتے ہیں اور پھر اسے آہستگی سے خارج کر دیتے ہیں اور ایک سانس مکمل ہو جاتا ہے۔ پھر آپ دوسرا سانس لیتے ہیں۔ علیٰ ہٰذا القیاس۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک مرکزی امیج (ایک سانس) ہی ایک نظم ہے۔ یہ امیج بڑا بھی ہو سکتا ہے اور چھوٹا بھی، سطحی بھی اور گہرا بھی، بانجھ بھی اور ایسا بھی جس کے بطن سے متعدد دوسرے امیجز پھوٹتے چلے جائیں۔ مگر اس کی حدود بہرحال متعین ہیں اور اس کی اکائی سدا قائم رہتی ہے۔ جو جدید شعرا بیک وقت پانچ سات سانسوں کو ایک دوسرے میں پیوست کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ اپنی نظم کو ٹوٹے پھوٹے سانسوں کی

ایک دھونکنی سی بنا دیتے ہیں اور پڑھنے والا سوچتا ہے کہ اس شاعر کو تو اتنا سانس چڑھا ہوا ہے کہ وہ بات ہی نہیں کر سکتا۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ اب بات کچھ یوں آگے بڑھے گی کہ شاعر ایمیج کو لفظوں میں منتقل کر کے گویا اظہار اور ابلاغ کے مدارج کو عبور کر لیتا ہے اور جب اس کی تخلیق باہر کے قاری کے ہاتھوں میں پہنچتی ہے تو فی الواقعہ ایک مکمل ایمیج کو اس کے سامنے پیش کر دیتی ہے مگر یہ ایمیج فریم میں جڑی ہوئی کوئی جامد تصویر نہیں ہوتا بلکہ اس میں ایک عجیب قسم کی برقی رَو ہوتی ہے جو قاری کے ذہن میں لاتعداد امیجز کو بیدار کرنے کا باعث بنتی ہے۔ ایمج اگر اس درجہ تک پہنچ جائے تو اس کی حامل نظم علامتی SYMBOLIC قرار پاتی ہے۔

مگر یہ نکتہ ابھی وضاحت طلب ہے۔ بات یہ ہے کہ جس نظم میں چند واضح قسم کے علامتی اشارے موجود ہوں اسے عام طور سے علامتی نظم کہہ دیا جاتا ہے حالانکہ علامت کو نظم کے پیکر سے کاٹ کر الگ کرنا اور دکھانا ایک بالکل میکانکی عمل ہے اور بیشتر اوقات جن علامتوں کی نشان دہی کی جاتی ہے وہ زیادہ سے زیادہ نشانات SIGNS کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مثلاً جب صلیب، ترسول یا عصا کا لفظ سامنے آتا ہے تو ذہن علی الترتیب عیسیٰؑ، شیو اور موسیٰؑ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے یا جب درانتی، کلہاڑا یا مشعل کے الفاظ ایک خاص فریم میں رکھ کر پیش کئے جاتے ہیں تو ان کی علامتی حیثیت کے بارے میں مشکل ہی سے کوئی الجھن پیدا ہوتی ہے حقیقت یہ ہے کہ یہ سب "علامتیں" نشانات ہی کی مختلف صورتیں ہیں۔ اس نکتے کی مزید وضاحت کے لئے یوں سوچئے کہ جب میں میز کی طرف آپ کو متوجہ کرتا ہوں تو ابلاغ سو فی صد ہوتا ہے (بشرطیکہ میں اور آپ ایک ہی زبان میں بات کر رہے ہوں) کیوں کہ ادھر میں نے میز کہا ادھر آپ نے سمجھ لیا۔ درمیان میں کوئی خلیج پیدا نہیں ہوئی جسے

عبور کرنے کی ضرورت پڑتی۔ اس سے اگلا قدم یہ ہے کہ میں کہوں "زید کی میز"! — میز کے سلسلے میں ابہام و تفہیم کی سطح پر میرا اور آپ کا اشتراک مکمل تھا اور اسی لئے ابلاغ بھی مکمل تھا لیکن جب میں نے "زید کی میز" کہا تو آپ فی الفور میز سے زید کی طرف زقند بھر گئے یعنی آپ نے ایک خلیج کو عبور کیا مگر یہ خلیج اس قدر معمولی ہے کہ کسی فنی بُعد کو وجود ہی میں نہیں لاتی۔ اب یہ سوچئے کہ میں نے کہا "میز کا شفاف سینہ" اور آپ کے اندر امیجز کا ایک پورا نظام حرکت میں آگیا۔ آپ نے دیکھا کہ میز نے آنِ واحد میں اپنی "میزیت" کو ترک کیا اور ایک اور سطح کی طرف جست بھرنے لگی یعنی یہ ہوا کہ کوئی شے اپنے سیاق و سباق، اپنے زمان و مکان سے منقطع ہو کر ایک نئے ماحول میں پہنچ گئی۔ اب میز کی حیثیت ایک ذی روح کی سی ہے — ایک ایسا ذی روح جس کا ایک سینہ ہے۔ پھر یہ سینہ شفاف بھی ہے ذہن جسم کی طہارت کی طرف منتقل ہوا اور پھر روح کی طہارت کی طرف منتقل ہو گیا۔ اب آپ دیکھئے کہ "زید کی میز" تو محض ایک پیش پا افتادہ سی بات تھی جس میں کوئی تخلیقی جان ہی نہیں تھی لیکن "میز کا شفاف سینہ" اس بادل کی طرح ہے جس میں بجلی کی رو آگئی ہو اور جسے اب ہم — THUNDER CLOUD کا نام دیں گے۔ یہ بادل کوئی پھیکا بانجھ سا بادل کا ٹکڑا نہیں بلکہ ایک "رقصِ صاعقات" کا مرکز ہستی ہے جس سے کوندے باہر کو لپکتے ہیں اور نئے نئے امیجز اور نئی نئی سطحوں کو روشنی کے دائرے میں لاتے ہیں تو ہم کہیں گے کہ مصرعہ "میز کا شفاف سینہ" مزاجاً علاماتی ہے کہ اس کے اندر وہ "تیسری شے" حلول کر گئی ہے جس نے اسے زندگی کی بوجھل سطح سے منقطع کر کے ایک اور DIMENSION میں منتقل کر دیا ہے مگر علامت کے دائرے کی خوبی یہ ہے کہ وہ نظم کے اندر پھیلتا چلا جاتا ہے اور اپنے ساتھ قاری کے باطن میں بھی پھیلاؤ پیدا کرتا جاتا ہے۔ مثلاً ایک مصرعہ کے اندر تو "میز کا شفاف سینہ"

ایمیج کی ایک خاص صورت کو پیدا کرے گا لیکن ساری نظم کے کینوس پر رکھ کر دیکھیں تو یہ ایمیج اس قدر کشادہ، گہرا اور تہہ دار نظر آئے گا کہ قاری متعدد سطحوں پر اس کے علامتی مفاہیم سے محظوظ ہوتا چلا جائے گا۔ جو لوگ بعض نظموں پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ ان میں تو محض ایک امیج کا سہارا لیا گیا ہے وہ دراصل اس ایمیج کی علامتی تہوں سے آشنا ہونے کی خود میں سکت ہی نہیں رکھتے۔ وہ تو بنیادی طور پر لین دین والے ابلاغ کے قائل ہیں اور چاہتے ہیں کہ نظم کی ساری علامتی تہیں ایک پلیٹ میں کھول کر رکھ دی جائیں۔ مگر وہ اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ تخلیقی عمل بجائے خود ایک چھوٹی موئی ہے اور قاری کا سارا جمالیاتی حظ بھی اس "چھوئی موئی" کی بازآفرینی کے سوا اور کچھ نہیں۔

تو بات یہاں تک پہنچی کہ شاعر کے اندر تخلیق کا ثمر پختہ ہوا اور جھولی میں آن گرا۔ یعنی امیج کی لفظ میں تجسیم ہو گئی۔ پھر جب یہ باہر کے قاری کے سامنے آیا (اور زمانہ بجائے خود ایک قاری ہے) تو اس نے جھولی کی تہوں کو یہاں وہاں سے کھول کر اس ثمر کے انگنت رنگوں اور خوشبوؤں کو ایک تخلیقی سطح پر محسوس کرنے کی سعی کی گویا وہ ایک الٹے تخلیقی عمل میں مبتلا ہوا۔ ثمر اور جھولی کا رشتہ کسی لین دین کے تابع نہیں بلکہ ایک ہی تخلیقی عمل کے دو مدارج کا امتزاج ہے اور یہ صرف اس وقت تخلیقی عمل کہلاتا ہے جب اس میں تخلیق کی ایک برقی رو سرایت کر جاتی ہے۔ تخلیق کا کام باہر کے قاری تک کسی نظریے کی ترسیل ہرگز نہیں بلکہ اسے ایک ایسے ایمیج کا احساس دلانا ہے جس کے اندر بہت سے امیجز کو متحرک کرنے کی سکت پیدا ہو گئی ہو۔ آخری بات یہ ہے کہ تخلیق جب تک ایک میلا کچیلا بادل کا ٹکڑا ہے۔ اس کی حیثیت کچھ بھی نہیں لیکن جب یہ ٹکڑا THUNDER CLOUD بن جاتا ہے تو سبحان اللہ!