ادب اور جمالیات

پروفیسر شکیل الرحمٰن

ترتیب و مقدمہ: شیخ عقیل احمد

ادب اور جمالیات

پروفیسر شکیل الرحمٰن

ترتیب و تقدیم
شیخ عقیل احمد

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

© جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ

ADAB KI JAMALIYAAT

(Articles of Shakeelur Rehman)

by

Shakeelur Rehman

A-267, South City Gurgaon (Haryana)

Compiled by

Shaikh Aquil Ahmad

262-D, Shipra Sun City, Indrapuram, Ghaziabad-201014

aquilahmad2@gmail.com Web Site: people.du.ac.in/~aahmad/

Mob:09911796525

Year of Edition 2011

ISBN 978-81-8223-911-1

Price Rs. 350/-

Acc No. 11,085

نام کتاب	:	ادب اور جمالیات
مصنف	:	پروفیسر شکیل الرحمن
ترتیب و تقدیم	:	شیخ عقیل احمد
سن اشاعت	:	۲۰۱۱ء
قیمت	:	۳۵۰ روپے
کمپوزنگ اور سرورق	:	سلام الدین خان(+919015698045)
مطبع	:	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی-۶

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(INDIA)

Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540

E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com

website: www.ephbooks.com

انتساب

جمالیات کی بازدید

سے

دلچسپی رکھنے والوں کے

نام

نقشِ جمال

- جمالیات کی جستجو 6
- جمالیات 25
- اساطیر کی جمالیات 33
- امیر خسرو کی جمالیات 43
- قلی قطب شاہ کی جمالیات 57
- 'مثنوی چراغِ دیر' تحیر کی جمالیات کی ایک مثال 95
- مرزا غالب کا داستانی مزاج 107
- 'روشنی' کی جمالیات 131
- ترجمان القرآن کے اسلوب کا جمالیاتی معیار 157
- غبارِ خاطر کی رومانیت 175
- عورت (۱) 195
- تیسرا آدمی 229
- فراق کی جمالیات 253
- ہتک 287
- اردو کی کلاسیکی مثنویوں میں 'فینتاسی' کا جمال 301
- بہارِ عشق 319
- زہرِ عشق 331

جمالیات کی جستجو

بابائے جمالیات پروفیسر شکیل الرحمن ہندوستانی جمالیات کا تنقیدی استعارہ بن چکے ہیں۔ انہوں نے ادب اور فنونِ لطیفہ کی جمالیاتی جہتوں سے اردو کے قارئین کو روشناس کرایا ہے۔ ''ہندوستانی جمالیات'' میں ہندوستان کی ہزاروں سال پرانی تہذیبی جمالیات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ہندوستان جمالیاتی سطح پر دیگر ممالک سے زیادہ زندہ و تابندہ نظر آتا ہے۔ ''غالب اور ہند مغل جمالیات'' میں غالب کی شاعری ہی نہیں بلکہ مغل دور کے فنونِ لطیفہ کی لطافت اور نزاکت پر عالمانہ جمالیاتی ڈسکورس ہے۔ ''رومی کی جمالیات'' اور ''حافظ کی جمالیات'' تصوف اور روشنی کے فلسفے کی جمالیات پر محیط ہے۔ اس کتاب میں شامل تمام مضامین میں 'تصوف کی جمالیات'' اور ''روشنی کی جمالیات'' شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں۔

جمالیات ایک ایسی اصطلاح ہے جس کی تعریف و توضیح پیش کرنا انتہائی مشکل کام ہے کیوں کہ اس میں اتنی تہیں اور جہتیں پائی جاتی ہیں کہ ان کی تہوں اور جہتوں کو کھولنا اور ان پر روشنی ڈالنے کا کام کبھی ختم نہیں ہو سکتا ہے۔ کوئی ماہر جمالیات اس کی تہوں کو اتنا ہی کھول سکتا ہے اور اس پر روشنی ڈال سکتا ہے جتنا اس کا مطالعہ اور مشاہدہ وسیع ہوگا۔ شکیل الرحمن نے فیثا غورث، سقراط، افلاطون، ارسطو، لیونارڈو، بوآئیلو (Boileau)، بام گارٹن (Baumgarten)، ہیگل، نوالس (Novalis)، چرنی شاسکی (Chernyshoiski) اور بلنسکی

(Belinsky) وغیرہ جیسے فلسفیوں کی نظریات پر تبصرہ کرتے ہوئے جمالیات کی جو توضیح وتشریح پیش کی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اصطلاح کثیر الجہات صورت میں مظاہر قدرت ہے اور سمٹی ہوئی حالت میں خدائے واحد کے مترادف ہے۔ جس کی تعریف، توضیح اور تشریح جتنی بھی کی جائے کم ہے۔ جس طرح اس دنیا کو بہتر سے بہتر بنانے کا کام ابھی جاری ہے اسی طرح بقول شکیل الرحمٰن ''جمالیات'' کی تعریف، توضیح اور تشریح کا کام ابھی جاری ہے اور اس کی معنویت پھیلتی جا رہی ہے اور اس کی نئی جہتیں مزید نمایاں ہوتی جا رہی ہیں۔

شکیل الرحمٰن کے مطابق فنون لطیفہ یا مناظر کائنات کے کسی بھی ذرہ کے اصل جوہر کی دریافت جمالیات کی مدد کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے۔ فلسفیوں کا خیال ہے کہ کسی بھی شے کا اصل جوہر خدا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جمالیات ایک ایسا Tool ہے جس کی مدد سے خدا اور اس کی صفات کو بھی دریافت کیا جا سکتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے تو اپنی تخلیقات میں ادب اور آرٹ کے نہ جانے کتنے ہی جواہرات دریافت کیے ہیں، لیکن افسوس کہ شکیل الرحمٰن کی تنقیدی جمالیات کو کماحقہ ابھی تک کسی نے دریافت نہیں کیا ہے۔ شاید کم ظرف صوفیوں کی طرح ان کے نقاد بھی راہِ مقام میں ہی بھٹک جاتے ہیں۔

شکیل الرحمٰن نے ادب اور آرٹ کی تخلیق میں اساطیر کی اہمیت پر زور دیا ہے کیوں کہ شاید ہی کوئی اعلیٰ درجہ کا ادب یا فن لطیف ہو جس کی تخلیق میں شعوری یا غیر شعوری طور پر اساطیر کے اثرات موجود نہ ہوں۔ شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ اساطیری روایت اور کردار تخلیق کار یا فنکار کے لاشعور کی گہرائیوں میں موجود رہتے ہیں۔ اجتماعی یا نسلی شعور سے اساطیر کی لہریں نامحسوس طور پر آتی رہتی ہیں اور شعور کو متاثر کرتی رہتی ہیں۔ اسی لیے کوئی بھی بڑا تخلیقی فنکار اساطیر سے گریز نہیں کر سکتا۔ اسی لئے انہوں نے اساطیر کو ایک خاموش متحرک روایت سے تعبیر کیا ہے جس کا سفر ہمیشہ جاری رہتا ہے اور تخلیقی آرٹ کا باطنی رشتہ کسی نہ کسی سطح پر اساطیر اور اس کی روایت سے قائم رہتا ہے۔ ''آرچ ٹائپ'' کی توضیح وتشریح پیش کرتے ہوئے انہوں نے کہا ہے کہ تخلیقی فنکاروں کی حسی اور نفسی کیفیتوں کی شدت سے آرچ ٹائپ میں تحرک پیدا ہوتا ہے اور بنیادی اور

قدیم علامتیں اپنی تہداری اور معنی خیز جہتوں کے ساتھ نمایاں ہونے لگتی ہیں۔ شکیل الرحمن نے اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ لوک کہانیوں کی جڑیں اساطیر کی گہرائیوں میں پائی جاتی ہیں۔ انہوں نے ایسے لوگوں کو بے جڑ کا پودا قرار دیا ہے جو متھ اور لوک کہانیوں کے بغیر رہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ لوک کہانیاں اعلیٰ درجہ کی جدید تخلیق کا سرچشمہ ہیں۔

لوک کہانیوں میں فینٹاسی کی خاص اہمیت ہے۔ بلکہ اس کے بغیر لوک کہانیوں کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ لوک کہانیوں کے اثر سے فینٹاسی اردو کی کلاسیکی شاعری میں بھی پائی جاتی ہے لیکن اردو کے پہلے ناقد مولانا حالی نے ادب میں فینٹاسی (Fantasy) کی تخلیق یا مافوق الفطرت عناصر کے استعمال پر سخت تنقید کی تھی کیوں کہ یہ خواب وخیال کی دنیا خلق کرتی ہے جو انسانی فطرت کے خلاف ہے۔ اس کے بعد تمام ناقدین نے مولانا حالی سے اتفاق کرتے ہوئے فینٹاسی کو ادب میں ممنوع قرار دے دیا لیکن شکیل الرحمن ناقدین کی رائے سے اتفاق نہیں کرتے ہیں۔ فینٹاسی کے متعلق ان کا خیال ہے کہ یہ تخلیقی فکر ونظر کی ایک صورت ہے اور انسان کی نفسیات سے اس کا گہرا رشتہ ہے۔ شکیل الرحمن نے کارل مارکس کے حوالے سے اس کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ انسان کی ترقی اور اس کی فکری ارتقا میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی اہمیت صرف ادبیات ہی میں نہیں بلکہ مصوری، موسیقی، فیزکس اور علم ریاضی میں بھی ہے۔ شکیل الرحمن نے اسے ذہن کا وہ نفسیاتی عمل قرار دیا ہے جس سے نئی دوربینی پیدا ہوتی ہے اور وژن نئی صورتوں کو پانے لگتا ہے۔ کلیات غالب اور اردو کی کلاسیکی مثنویوں میں شکیل الرحمن نے فینٹاسی کے کمالات پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ ان کے مطابق اردو ادب میں غالب فینٹاسی کے سب سے بڑے تخلیقی فنکار ہیں جن کی سائیکی نے 'امیجری' کو صرف خلق ہی نہیں کیا بلکہ اسے توانائی بھی بخشی۔ غالب کے علاوہ فینٹاسی کی عمدہ مثالیں اردو کی کلاسیکی مثنویوں میں ملتی ہیں۔ دراصل ان مثنویوں کا تعلق عوامی قصوں اور دیومالا سے بھی رہا ہے اسی لئے مثنوی نگاروں نے ان قصوں میں تصادم اور کشاکش کی پیشکش کے لیے فینٹاسی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ شکیل الرحمن نے کدم راو پدم راو، قطب مشتری، سیف الملوک اور بدیع الجمال، چندر بدن اور مہیار، پھول بن، گلشن عشق اور طوطی نامہ وغیرہ مثنویوں میں فینٹاسی کے جو جوہر ملتے ہیں ان

پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ ان مثنویوں میں جو فینٹاسی پیدا کی گئی ہے، وہ اس لیے بھی پُرکشش ہیں کہ ہمارے لاشعور میں ان کا حسن اور ان کے تحیر کا حسن موجود ہے۔ فینٹاسی کے کرداروں کی نفسیات یا ان کے ہیجانات ہم سے علاحدہ نہیں ہیں کیوں کہ مسرتوں اور اداسیوں کی نہ جانے کتنی داستانیں ہم اپنے لاشعور میں لیے پھرتے ہیں۔ غرض شکیل الرحمٰن کی تنقید ہندوستانی تہذیب کی جڑوں سے وابستہ ہے۔

علامہ اقبال کی شاعری میں 'روشنی'، 'رنگ' اور 'رفتار' کا استعمال بطور استعارہ اور علامت کثرت سے ہوا ہے۔ اس کی معنویت پر بھی شکیل الرحمٰن نے روشنی ڈالی ہے۔ دراصل روشنی، رنگ اور رفتار کے درمیان گہرا رشتہ ہے۔ روشنی میں کئی رنگ پنہاں ہیں لیکن اس کی رفتار شدید تیز ہونے کی وجہ سے اس کے رنگ نظر نہیں آتے ہیں البتہ انہیں Prism یا قوسِ قزح میں دیکھا جا سکتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے اقبال کی شاعری میں استعارہ کے طور پر روشنی کے استعمال کی فلسفیانہ توضیح پیش کی ہے۔ دراصل اشراقی فلسفہ کے مطابق نورِ اعلیٰ تمام حرکات کا مبدا ہے اور حرکت کا سبب منور کرنے کی خواہش ہے اور یہی وہ خواہش ہے جو نور کو مضطرب کر دیتی ہے تاکہ یہ اپنی شعاعوں کو تمام چیزوں پر منعکس کر کے ان کی زندگی میں ایک روح پھونک دے۔ اس سے جو تجلیات نمو کرتی ہیں ان کی تعداد لامحدود ہوتی ہے اور ایسی تجلیات جن کی روشنی شدید ہوتی ہے وہ دوسری تجلیات کا سرچشمہ بن جاتی ہیں۔ گویا یہ کائنات ایک سایہ ہے ان بے پناہ تجلیوں کی شعاعوں کا جو نورِ اعلیٰ سے آتی ہیں۔ کائنات کی اشیا میں ان تجلیوں کے سبب جن کی جانب یہ مستقل حرکت میں رہتی ہیں ایک عشق کا جذبہ نمو پاتا رہتا ہے تاکہ وہ حقیقی نور کے سرچشمہ سے مستفیض ہوتی رہیں۔ یعنی یہ کارخانۂ عالم محبت و عشق کا ابدی ڈرامہ ہے۔ اسی لئے شکیل الرحمٰن نے اشارہ کیا ہے کہ اقبال کی شاعری میں عشق ایک ہمہ گیر تخلیقی جذبہ ہے اور عشق کی گرمی سے ہی معرکۂ کائنات ہے۔ اقبال کے اس شعر

عشق کی جست نے کردیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

پر تبصرہ کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن نے 'روشنی' کی جمالیات کی توضیح اس طرح کی ہے کہ عشق سے روشنی کا شعور حاصل ہوا اور تنویرِ نگاہ سے کائناتی جلووں کی پہچان ہوئی اور لامکاں کی روشنیوں کا ادراک حاصل ہوا۔ انہوں نے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ نگاہ، نگاہِ شوق اور نظر بطور استعارہ استعمال ہونے کے پیچھے ''روشنی'' کا 'آرچ ٹائپ' حد درجہ متحرک ہے۔ ''روشنی کی جمالیات'' میں شکیل الرحمٰن نے فکر و فلسفہ کی جس بلندی پر پہنچ کر اقبال کی شاعری میں روشنی، رنگ اور رفتار بطور استعارہ اور علامت استعمال کیے جانے کا جو جواز پیش کیا ہے، وہاں تک پہنچنے میں بڑے سے بڑے ماہر اقبالیات کی پوری زندگی ختم ہو جائے گی۔ انہوں نے مطالعہ اقبال کا نظریہ ہی بدل دیا ہے۔

امیر خسرو کے متعلق شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ وہ حسن ازلی، حسن انسانی اور حسن حیات و کائنات کے ایک بڑے شاعر ہیں، حسن کے مظہر کے عاشق ہیں اور ''ہیومنزم'' (Humanism) ان کے کلام کا اصل جوہر ہے کیوں کہ انسان ہی وہ مخلوق ہے جو حسن مطلق اور حسن کائنات کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا وژن رکھتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے انسان کی عظمت کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہہ کر کہ ''انسان روح کی مانند کائنات میں سما جاتا ہے اور اس میں تحرک پیدا کر دیتا ہے اور یہ بھی سچائی ہے کہ یہ دنیا اتنی چھوٹی ہے کہ انسان کا وجود اس میں سما ہی نہیں سکتا۔'' ابن عربی کے اس قول کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ انسان خدا کا آئینہ ہے اور خدا انسان کا آئینہ ہے۔ تبھی تو انسان کا وجود اتنی چھوٹی سی دنیا میں سما نہیں سکتا ہے۔ انسان روح کی مانند دنیا میں سما کر تحرک پیدا کر سکتا ہے تو پھر وہ انسان ہی ہے جو کائنات کے ہر شے کے جمال اور زندگی کے تمام رنگوں کا عاشق ہے۔ امیر خسرو نے اپنی شاعری میں رنگ اور روشنی کے علاوہ سیاہی یا ظلمت کے حسن کو بھی پہچاننے کی بات کہی ہے۔ دراصل فلسفیوں کا خیال ہے کہ ظلمت کوئی ایسی متمایز شے نہیں ہو سکی قائم بالذات ماخذ سے ظہور کرتی ہو بلکہ نور کے اثبات میں ہی اس کی نفی پوشیدہ ہے۔ یعنی جلوہ کو قائم رکھنے کے لیے ظلمت کو منور کر دیتا ہے۔ اسی لیے شکیل الرحمٰن کا خیال

ہے کہ سیاہی کے حسن کے جلوے کو بھی جس نے پہچان لیا دراصل وہی صاحب فکر ونظر ہے۔ جمال وجلال کا رسیا ہے، خالق کی تخلیقات کے حسن کا حصہ اور جوہر ہے۔ شکیل الرحمٰن نے امیر خسرو کی جمالیات کے ضمن میں جس طرح انسان کی عظمت، مظاہر خدا اور مناظر کائنات پر روشنی ڈالی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ تصوف کے رموز سے بخوبی واقف ہیں۔

شکیل الرحمٰن کو مشرقی شعریات کی جمالیات پر دسترس حاصل ہے۔ وہ جب بھی سنسکرت جمالیات کے جوہر مثلاً راگ راگنیوں، رس اور رسوں میں شرنگار رس، بھوں اور بھوؤں میں رتی بھو وغیرہ کے متعلق گفتگو کرتے ہیں تو ساتوں طبق روشن ہو جاتے ہیں۔ انہوں نے عورت کے وجود کو جشن زندگی کا سرچشمہ قرار دیا ہے کیوں کہ عورت کا وجود ایک نغمہ ہے۔ اسی کی وجہ سے اردو ادب کو راگ راگنیوں کی خوبصورت متحرک تصویریں حاصل ہوئی ہیں۔ سات سروں میں عورت مختلف راگوں کے درمیان ابھرتی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کا مطالعہ سنسکرت جمالیات کی روشنی میں کیا ہے اور مرکزی جمالیاتی پیکر یعنی عورت کو روشنیوں، خوشبوؤں، رنگوں، راگوں اور راگنیوں کا سرچشمہ قرار دیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ راگ راگنیوں کا تعلق 'وقت' اور موسموں سے گہرا ہے، عورت ہر وقت اور ہر موسم میں ایک نئی میلوڈی ہے۔ اسی عورت کے جمال کی وجہ سے قلی قطب شاہ کی شاعری میں شرینگار رس یعنی جنسی لذتوں کا احساس ہوتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے سنسکرت جمالیات کے ماہر بھرت کے ایجاد کردہ اکتالیس بھوؤں کا ذکر تے ہوئے ''رتی بھو'' کی اہمیت پر زور دیا جو جنسی محبت کا شدید جذبہ ہے۔ قلی قطب شاہ کی شاعری میں جو شرینگار رس ہے وہ اسی جذبے کی دین ہے۔ قلی قطب شاہ کی شاعری میں 'سیکس' کے تعلق سے جو لمسی اور حسی احساسات ابھرے ہیں اس سلسلے میں شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ ان سے انتہائی پرکشش 'جمالیاتی' فینومینن خلق ہو گیا ہے جس کا تعلق کئی سطحوں پر قاری کے تجربوں اور مشاہدوں سے ہے۔ اس لیے ان تجربوں سے قاری کو جمالیاتی انبساط حاصل ہونے لگتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے قلی قطب شاہ کی شاعری میں جمالیات کے انہیں پہلوؤں کو دریافت کیا ہے۔

شرینگار رس کی چار منازل یعنی ''وکاس''، ''وستار''، ''اہنکار اور'' کشوبھا'' کی

وضاحت کرتے ہوئے شکیل الرحمن نے اچھی تخلیق کو اس کلی سے تعبیر کیا ہے جو آہستہ آہستہ پھول بنتی ہے جسے ''وکاس'' کہا جاتا ہے۔ ''وکاس'' کے بعد پھول سے جب خوشبو پھیلنے لگتی ہے تو ''وستار'' شروع ہوتا ہے۔ ''وستار'' کے بعد پھول کو جب یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کا حسن اور اس کی خوشبو اپنا اثر دکھانے لگے ہیں تو اس میں ''اہنکار'' پیدا ہو جاتا ہے جو فطری ہے۔ ''وکاس اور ''وستار'' کے بعد ایک قسم کی مستی اور سرشاری آ جاتی ہے جس کی کیفیت تیز جھولا جھولنے کی مانند ہوتی ہے۔ یہ شرینگار رس کی آخری منزل ہے جسے ''کشوبھا'' کہا گیا ہے۔ شرینگار رس کے اس نظریہ کی روشنی میں شکیل الرحمٰن نے مرزا شوق کی مثنویوں کا جو مطالعہ پیش کیا ہے وہ قابل تعریف ہے اور ان کی جمالیاتی Approach کیخو بصورت مثال ہے۔ شکیل الرحمٰن نے مثنوی بہار عشق میں اس تجربہ کو کلی کی مانند چٹخنے سے تعبیر کیا ہے جب عاشق لب بام ایک خوبصورت چہرہ دیکھتا ہے۔ یہ ''وکاس'' کی منزل ہے۔ خوبصورت چہرہ دیکھنے کے بعد عاشق اور معشوق کے درمیان کشش محسوس ہونے، ذہنی اور نفسی تصادم، حسی کیفیات اور عشق وغیرہ کے تاثرات کو شکیل الرحمٰن نے ''وستار'' کہا ہے۔ عاشق اور معشوق کے تجربے رفتہ رفتہ جب جمالیاتی تجربے بننے لگے اور معشوق کو یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ اس پر کوئی فریفتہ ہو گیا ہے تو اس منزل کو شکیل الرحمٰن نے ''اہنکار'' سے اور جب دونوں کے تعلقات میں ایک خاص طرح کی مستی اور سرشاری پیدا ہو جاتی ہے تو اس منزل کو ''کشوبھا'' سے تعبیر کیا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے اس مثنوی کا تجزیہ شرینگار رس کے ان چاروں منازل کی روشنی میں جس طرح کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ سنسکرت جمالیات پر ان کو دسترس حاصل ہے۔

فراق کی شاعری میں بھی شکیل الرحمٰن نے جنسی محبت کے شدید جذبہ کو دریافت کیا ہے۔ انہوں نے فراق کی شاعری میں دو آرچ ٹائپس (Archetypes) تحرک یعنی 'رات' اور 'عورت' کی موجودگی پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ دونوں فراق کی سائیکی میں اترے ہوئے ہیں اور ان کی جمالیات مختلف رنگوں اور جہتوں کے ساتھ نمایاں ہوتی رہتی ہیں جس کی وجہ سے فراق کا وجود رقص کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے فراق کی جمالیات

میں عورت، اس کے جسم اور اس کے پورے وجود کو جمالِ کائنات کا نقش قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ اس عمل میں 'سیکس' کی لہروں کی شدت موجود رہتی ہے۔ شکیل الرحمن کے بیانات سے معلوم ہوتا ہے کہ ماہرِ سنسکرت جمالیات بھرت کے ایجاد کردہ انتہائی پُر اثر ''رتی بھو'' کے ارتعاشات فراق کی شاعری میں بھی موجود ہیں جس کی وجہ سے فراق کی شاعری میں انتہائی پُر کشش 'جمالیاتی' فینومینن خلق ہوگیا ہے۔ شکیل الرحمن نے ہندوستانی جمالیات اور بدھ مفکر و معلم جمالیات اشوگھوش، جس نے فنی تخلیق سے جمالیاتی انبساط پانے کی جانب اشارے کیے تھے کے حوالے سے 'مہا سکھا' کی اصطلاح سے جمالیاتی انبساط کو سمجھاتے ہوئے کہا ہے کہ فراق کی شاعری سے وہی انبساط حاصل ہوتا ہے جو 'یوگ اور سیکس کی ہم آہنگی کے تجربے سے ہوتا ہے۔

شکیل الرحمن نے ''آہنگ'' کو موسیقی کی اصل روح قرار دیا ہے اور اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ دنیا میں ایسی کوئی شے نہیں ہے جس میں ہم آہنگی موجود نہ ہو۔ انہوں نے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ دنیا کو آواز، آہنگ اور روشنی کا ظہور سمجھا گیا ہے۔ سورج اس فکر و نظر کی بنیادی مرکزی علامت ہے۔ انہوں نے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ سورج (سوریہ) کی روشنی کے ساتوں رنگ موسیقی میں سات 'سروں' سے قریب ہیں۔ 'سوریہ' روشنی اور آواز دونوں کی علامت ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ روشنی اور آواز کی ہم آہنگی سوریہ ہے۔

دنیا کے تمام مقدس یا آسمانی کتابوں میں بھی اس بات کی وضاحت کی گئی ہے کہ خدا تعالیٰ نے ایک خاص نظام کے تحت اس کائنات کی تخلیق کی اور تخلیق کردہ موجودات میں ہم آہنگی پیدا کی۔ مثلاً چاند، سورج اور زمین اپنے اپنے مدار میں ایک دوسرے کی گردش ایک نظام کے تحت کرتے ہیں جس کی وجہ سے صبح ہوتی ہے، دن ہوتا ہے، شام ہوتی ہے پھر رات ہوتی ہے اور یوں ہی وقت گزرتا رہتا ہے یعنی ان تینوں سیاروں میں بھی ہم آہنگی پائی جاتی ہے اور ان میں ہونے والے تغیرات کے اثرات بلاواسطہ یا بالواسطہ طور پر بے شمار چیزوں پر پڑتے ہیں۔ آسمان، زمین اور سمندر میں پائی جانے والی ایسی کوئی چیز نہیں ہے جن کا رشتہ

دوسری چیزوں سے نہ ہو اور ان میں ہونے والے تغیرات کے اثرات ایک دوسرے پر نہ پڑتے ہوں اور ان تمام چیزوں میں ہم آہنگی نہ پائی جاتی ہو۔لہٰذا کائنات میں ایسی کوئی چیز نہیں ہے جس سے انسانی رشتے بھی قائم نہ ہوسکیں۔اس کی وضاحت علامہ اقبال نے اپنے ایک شعر میں اس طرح کی ہے:

فطرت کا سرود ازلی اس کے شب و روز
آہنگ میں یکتا صفتِ سورۂ رحمٰن

شکیل الرحمٰن نے شاعری میں ''آہنگ'' کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے لکھا ہے کہ شاعری میں اکثر دو مصرعے جب ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں تو بہاؤ کے ساتھ ایک جذبہ خلق ہو جاتا ہے، آہنگ کی ایک جمالیاتی تصویر ابھر آتی ہے۔شکیل الرحمٰن نے آہنگ کے کرشمے کو فراق کی شاعری میں دریافت کیا ہے۔ان کا خیال ہے کہ فراق نے ادبی روایات کے جلال و جمال کے آہنگ کی مکمل طور پر نمائندگی کی ہے۔ان کی شاعری میں لفظوں کی تکرار نے شاعر کی حسی اور لمسی کیفیتوں کو تخلیقی سطح پر حددرجہ محسوس بنا دیا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے فراق کی شاعری میں 'شب' اور 'شام' کے استعمال سے عجیب و غریب کیفیت پیدا ہونے پر گفتگو کرتے ہوئے رات کے فلسفہ پر جس طرح روشنی ڈالی ہے اور اس کی خوبیوں اور پراسرار کیفیتوں کی وضاحت کی اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ رات کی تاریکی کو دن کی روشنی پر ترجیح دیتے ہیں۔انہوں نے بعض مذہبی خیالات کے حوالے سے لکھا ہے کہ اللہ تعالیٰ نے دن کی روشنی سے رات کو جنم دیا ہے لیکن بے شمار مثالوں اور دلیلوں سے رات کی تاریکی کو دن کی روشنی سے افضل قرار دیا ہے۔اس سلسلے میں انہوں نے ممتاز مصور Vincent Van Gogh کے اس خیال سے اتفاق کیا کہ رات دن سے زیادہ زندہ اور مختلف گہرے رنگوں کو لیے ہوتی ہے۔اس کی وضاحت انہوں نے اس طرح کی ہے:

''اس کی تصویروں میں اکثر محسوس ہوتا ہے جیسے رات ابدی حسن کے اسرار لیے سرگوشی کر رہی ہے۔شب کی عطا کی ہوئی تاریکی جتنی گہری اور پراسرار ہوتی

ہے اُتنی دن کی روشنی نہیں ہوتی۔ دن کی روشنی میں وہ تہداری کہاں جو رات کی تاریکی میں ہے۔ شب کے اسرار اور اس کی تاریکی سے جو جمالیاتی لذت اور انبساط حاصل ہوتا ہے وہ روح میں جان پرور کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔''

اسی لیے شکیل الرحمن کا خیال ہے کہ فراق کی شاعری میں ''شب، شام اور احساس وادراک کی ہم آہنگی اور وحدت سے ایک عمدہ جمالیاتی منظر نامہ سامنے آ گیا ہے، جس سے حسی سطح پر جذباتی رومانی قدروں کا مطالعہ جمالیاتی انبساط بخشنے لگتا ہے''۔ انہوں نے اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ فراق نے شب اور آہنگِ شب سے جو باطنی رشتہ قائم کیا ہے اس سے ان کی شاعری میں میلوڈی پیدا ہوگئی ہے۔ شکیل الرحمن نے فراق کی شاعری کو کئی رسوں کا مجموعہ قرار دیا ہے۔

سنسکرت جمالیات میں ''اَدبھت رَس'' یعنی تحیر کی جمالیات کی اہمیت پر بہت زور دیا گیا ہے۔ شکیل الرحمن نے ابھینو گپت، بھرت منی، ممٹ اور اچاریہ نارائن کے حوالوں کی روشنی میں اَدبھت رَس یا چمتکار رس یا 'لوکوٹ تارا (Lokottara) پر جس طرح بحث کی ہے اور اس کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اسے پڑھ کر قاری خود 'اَدبھت رَس' میں ڈوب جاتا ہے اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ سنسکرت جمالیات پر ان کی نظر کتنی گہری ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''تحیر رسوں کا نقطۂ عروج ہے، تحیر کی جمالیات کے بغیر کسی بھی اعلیٰ فن کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی آرٹ میں تحیر کی جمالیات قاری کے ذہن میں کشادگی پیدا کر کے اسے ایک افضل سطح پر لے جاتی ہے۔ یہ وہ سطح ہے جو زندگی کے جلال و جمال کو صرف حد درجہ متقوی ہی نہیں بناتی بلکہ زندگی کے حسن کو دیکھنے کے لیے ایک وژن بھی عطا کر دیتی ہے۔''

انہوں نے غالب کی ''مثنوی چراغِ دیر'' کا مطالعہ اَدبھت رس یعنی تحیر کی جمالیات کی روشنی میں کر کے غالب کی تنقید کا ایک نیا پہلو ایجاد کیا ہے۔ شکیل الرحمن نے غالب کی مثنوی میں جو تحیر کی کیفیت پائی جاتی ہے اس پر گفتگو کرتے ہوئے کہا ہے کہ کالی داس نے اپنی شاعری میں تحیر پیدا کرنے کے لیے پرانی ایپک سے فوق الفطری کیفیتوں کا سہارا لیا تھا لیکن غالب اپنی شاعری

میں اوبھت تجربوں کے لیے کسی رزمیہ یا ایپک کے پاس نہیں گئے بلکہ اپنی سائیکی کی مدد سے شاعری میں اوبھت رس یا تحیر پیدا کیا جس نے ان کی شاعری کو عظیم سے عظیم تر بنا دیا۔ شکیل الرحمن نے غالب کی مثنوی چراغ دیر کے کینوس میں تین رنگوں کو دریافت کیا ہے جس میں پہلا سرخ رنگ جو جبلت کا رنگ ہے، دوسرا آسمانی جو آسمان کا رنگ ہونے ساتھ ساتھ روح اور باطن کا رنگ بھی ہے اور تیسرا اس سرخ اور نیلے کے امتزاج سے بنا ہے یعنی بنفشی (Violet) جسے صوفیانہ فکر کا رنگ کہا جاتا ہے۔ ان رنگوں کی موجودگی نے مثنوی میں جو جمالیاتی وحدت پیدا کی ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے شکیل الرحمن نے کہا ہے کہ اس سے حیرت انگیز مسرت حاصل ہوتی ہے۔ ان رنگوں کی مدد سے بنارس کے حسن کا تحیر جو جمالِ زندگی کی علامت ہے، کے پس منظر میں جس طرح جلال و جمال کے تحیر کو ابھارا گیا ہے، وہ ایک بڑے تخلیقی فنکار ہی کا کارنامہ ہو سکتا ہے۔

شکیل الرحمن نے غالب کا تہذیبی مطالعہ پیش کرتے ہوئے کہا ہے کہ غالب ایک تہذیب کی طرح پھیلے ہوئے تھے اور وہ ہند مغل جمالیات کی زندہ مثال تھے۔ ان کے شعور اور لاشعور میں داستان ایک مستقل روایت کی حیثیت رکھتی ہے اس لیے ان کی شاعری اور نثری تخلیقات میں اساطیری اور داستانی رجحان حد درجہ متحرک ہے۔ غالب دراصل ایک ایسا تخلیق کار تھا جنھوں نے برصغیر کے بے شمار قصوں، کہانیوں اور داستانوں کی عظیم روایتوں سے تخلیقی نوعیت کا رشتہ قائم کر رکھا تھا جن کا انعکاس ان کی تخلیقات میں موجود ہے۔ شکیل الرحمن نے غالب کی نثری اور شعری تخلیقات سے متعدد مثالیں پیش کی ہیں جن میں دیومالا، قصص، مذہب اور امیجری کی وہ کائنات ہے جو داستانیت کے تحیر اور اس کی فینٹاسی (Fantasy) سے تخلیقی رشتہ رکھتی ہے۔ شکیل الرحمن کے مطابق غالب کی تخلیقات میں جو فکر کی توانائی اور تخیل کی بلند پروازی پائی جاتی ہے اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ غالب نے ہند مغل تہذیب کی بے پناہ گہرائیوں میں اپنی جڑیں پھیلا رکھی تھیں۔

شکیل الرحمن نے اپنے ہر مضمون میں ایک نیا زاویہ پیش کیا ہے۔ مثلاً اسلوبیات کے موضوع پر اب تک جتنی کتابیں اور مضامین لکھے گئے ہیں ان میں تمام ماہرین اسلوبیات نے

صرف خارجی پہلوؤں کو ملحوظ خاطر رکھا ہے لیکن شکیل الرحمٰن نے ترجمان القرآن کے اسلوب کا جائزہ پیش کرتے ہوئے اس کے باطنی پہلو کی اہمیت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔جس سے معلوم ہوتا ہے کہ جسم میں روح کی جو اہمیت ہے وہی اہمیت اسلوب میں باطنی پہلو کی بھی ہے۔جس کی بہترین مثالیں مولانا ابوالکلام آزاد کی تخلیقات میں موجود ہیں۔شکیل الرحمٰن کے مطابق ترجمان القرآن کا اسلوب جو ابلاغ کا اپنا حسن رکھتا ہے، تزکیہ نفس بھی کرتا ہے اور ایک معروضی Objective زاویہ نگاہ بھی عطا کرتا ہے۔شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ اب تک قرآن کی متعدد تفسیریں لکھی جا چکی ہیں لیکن ان میں بیشتر تفسیروں کا اسلوب عربی آمیز ہے۔اردو کلچر میں پوری طرح ڈھل نہیں پائی ہیں جس سے بعض مفاہیم کی تشریح پیچیدہ معلوم ہوتی ہے لیکن مولانا نے قرآن کے آہنگ کو اپنی شخصیت میں پوری طرح جذب کر کے اس کے دقیق سے دقیق مسائل کو بھی اس کی اصل روح کو برقرار رکھتے ہوئے اردو تہذیب کے سانچے میں ایسے ڈھال دیا ہے کہ اسے پڑھ کر بعض ایسی سچائیاں اور حقیقتیں قاری پر منکشف ہو جاتی ہیں کہ آنکھیں کھلی رہ جاتی ہیں۔شکیل الرحمٰن نے جہاں مولانا کی اردو زبان و ادب پر بے پناہ قدرت کی بات کہی ہے وہیں اردو کلچر اور زبان کی توانائی اور برقی کیفیتوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کس طرح قرآن کا جلال و جمال اردو کے سانچے میں ڈھل گیا۔وہ لکھتے ہیں کہ ''قرآن مجید کی پاکیزہ خوشبوؤں سے قاری کے احساس و شعور اور اس کے پورے وجود کو معطر کرنے کا جو اسلوب مولانا نے خلق کیا ہے وہ ان کی پچھلی تحریروں کے اسالیب سے مختلف تو ہے ہی تسویہ، مطابقت اور ہم آہنگی Harmony کا بھی منفرد اور خوبصورت نمونہ ہے۔''

مولانا ابوالکلام آزاد نے ترجمان القرآن کے علاوہ غبارِ خاطر میں بھی نثری اسلوب کا جادو جگایا ہے۔احمد نگر کی قلعہ میں نظر بند ہونے کے دوران لکھے گئے تمام مضامین یقیناً ان کے دل کے غبار ہی ہیں لیکن مولانا نے اس غبار کو نثر کے سانچے میں ڈھالنے کے لئے قلعہ کے بند کمرے میں اپنی ایک الگ دنیا بنائی جس میں قدرت کے تمام رنگین نظارے، قطار در قطار خوشبو بکھیرتے ہوئے پھول اور نغمے گاتے ہوئے پرندے موجود تھے۔اس لیے ان کے نثری اسلوب

میں ایسی کیفیت پیدا ہوگئی ہے کہ ہر شخص اس کی طرف کھنچتا چلا جاتا ہے۔ غبار خاطر کی نغمگی اور خوشبو نے شکیل الرحمن کو بھی اپنی طرف کھینچا اور انہوں نے مولانا کے مضامین میں ان کی رومانیت کو دریافت کیا۔ مولانا کی رومانیت کو دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ شکیل الرحمن نے رومانیت کی جمالیات کی طرف جو اشارے کئے ہیں وہ قابلِ تعریف ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''رومانیت انجمن سے نکل کر تنہائی کی ایسی فضا چاہتی ہے، جہاں احساسات پر کسی قسم کی گرفت نہ ہو''۔ شکیل الرحمن کا خیال ہے کہ رومانی فنکار کو اپنے باطن کی سرمستیاں اس قدر عزیز ہیں اور وہ انہیں اس قدر عزیز جانتا ہے کہ انہیں کسی قیمت پر کھونا نہیں چاہتا ہے۔ رومانیت باطن کی آگہی ہے۔ باطن کی روشنیوں کے تئیں بیداری ہے''۔ شکیل الرحمن نے مولانا کی رومانیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فطرت کا حسن اور انسان کی تخلیقات کا حسن، دونوں فنکار کی رومانیت کو بیدار اور متحرک کئے رہتے ہیں۔ مولانا کی رومانیت میں علم کا دباؤ نہیں ہے اور حسن سے ایک معصوم سا رشتہ قائم ہے۔ علم سے جو آگہی حاصل ہوئی ہے اور حسن کو دیکھنے و محسوس کرنے کا جو وژن ملا ہے اس کا جوہر بھی ان کی رومانیت میں موجود ہے۔

اسی طرح شکیل الرحمن منٹو اور پریم چند کو فکشن کے فنکار کی حیثیت سے جب متعارف کراتے ہوئے ان کی فنی خوبیوں یا جمالیات کا جائزہ لیتے ہیں تو ان کے ہم عصر فکشن کے نقاد معمولی نظر آنے لگتے ہیں اور ان کی کوتاہ قامتی عیاں ہو جاتی ہے۔ پریم چند نے اپنے افسانوں میں عورتوں کے مختلف کرداروں کے ذریعے ان کی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کو ابھارا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ عورتیں مختلف روپ میں کس طرح نفسیاتی کشمکش میں مبتلا رہتی ہیں۔ شکیل الرحمن نے پریم چند کی خلق کی ہوئی ان عورتوں کے مختلف روپ کا تنقیدی جائزہ پیش کیا ہے اور ان کرداروں میں نرگسیت کی نشاندہی کی ہے اور اس نرگسیت سے پیدا ہونے والی نفسیاتی کشمکش سے افسانے کے فن میں کیا کیا خوبیاں پیدا ہوتی ہیں، ان کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ مثلاً افسانہ ''دو بہنیں'' میں روپ کماری اور افسانہ ''بازیافت'' کی عورت کے کردار کی نفسیات کا جائزہ لیتے ہوئے ''نرگسیت'' اور نرگسیت کی وجہ سے پیدا ہونے والے شعور اور لا

شعور کے تصادم کی اہمیت پر زور دیا ہے اور یہ بھی بتانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح پریم چند نے اپنے افسانوں میں نرگسی مزاج یا نرگسی ذہن کے ذریعے پیدا ہونے والی کشمکش سے افسانے کے فن کا جادو جگایا ہے۔

عورتوں کے کردار اور ان کی نفسیات کو فکشن میں شروع سے ہی پیش کیا جاتا رہا ہے جس سے فکشن کا معیار بلند ہوا ہے لیکن کم ہی نقادوں نے اس کی طرف توجہ دی ہے۔ فکشن کے زیادہ تر ناقد ترقی پسند اور غیر ترقی پسند تخلیق کاروں کی فہرست سازی میں مصروف رہے لیکن شکیل الرحمن شاید اس دور کے پہلے نقاد ہیں جنہوں نے پریم چند کے افسانوں پر تنقید کرتے ہوئے نرگسیت اور عورتوں کی نفسیات کا باریک بینی سے تنقیدی جائزہ پیش کیا اور افسانے کے فن کی اصل روح تک رسائی حاصل کی۔ مثلاً ''زادراہ کی ایک کردار ''پدما'' جو پیشے سے وکیل ہے، فرائیڈ کے اصولوں کو پسند کرتی ہے اور اس کے اصولوں پر چلتی ہے۔ شادی کے بندھن میں بندھنا نہیں چاہتی ہے بلکہ آزاد زندگی گزارنا چاہتی ہے لیکن جنسی خواہشات کی تکمیل کے لئے کوشاں بھی رہتی ہے۔ پدما کے اندر ایسی سوچ اس لئے پیدا ہوئی کہ اس کے والدین کے درمیان رشتے کبھی خوشگوار نہیں تھے اور بڑی بہن ''رتنا'' اور اس کے شوہر ''مسٹر جھلا'' کے درمیان ہمیشہ کشیدگی رہتی تھی اور دونوں ایک دوسرے سے جدا ہونا چاہتے تھے۔ پدما اپنی بڑی بہن رتنا سے مل کر دونوں کے درمیان کشیدگی کی شدت کا حال معلوم کرتی ہے اور دونوں کو عدالت کے ذریعے الگ کرنے کا فیصلہ کرتی ہے اپنے فیصلے پر عمل کرتے ہوئے دونوں کو قانونی طور پر الگ کر دیتی ہے لیکن خود مسٹر جھلا کی قربت کی پیاسی بن جاتی ہے۔

شکیل الرحمن نے فکشن کی تنقید میں علم نفسیات اور علم نفسیات کی اصطلاحات سے کام لے کر جس طرح فکشن کی جمالیات کا معیار بلند کیا ہے اور جس طرح مسٹر جھلا کی ذات میں (پدما کی) ذات کو ضم کرنے کی کوشش اور بے قراری کو ''آتش مانیا'' کے مریض سے مشابہ قرار دے کر خارجیت کے جادو کو ٹوٹتے ہوئے اور پدما کے لاشعور کے تقاضوں کو پورا ہوتے ہوئے دکھایا ہے اس کا جواب نہیں ہے۔ نیز پدما کی نفسیات سے یہ اخذ کرنا کہ حیاتی تسلسل یعنی Vital

Continuity کی واحد جبلّت جو دو جبلتوں یعنی تحفظِ ذات اور اشاعت ذات پر مشتمل ہے، ان کے وسیع المطالعی اور نفسیاتی تنقید پر غیر معمولی دسترس ہونے کا ثبوت ہے۔ پریم چند کے نقادوں میں شاید ہی کسی نقاد نے پریم چند کے نسوانی کرداروں کی نفسیات کا تجزیہ اس انداز سے کیا ہوگا۔

شکیل الرحمن فکشن میں فنی جمالیات کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک فکشن میں موضوع سے زیادہ اہم فن ہے۔ فن کو نقطۂ عروج تک پہنچانے میں جن چیزوں کا اہم رول ہوتا ہے ان میں مختلف کرداروں کے حرکات و سکنات، عمل اور ردِ عمل سے پیدا ہونے والی کشمکش، تصادم اور ہیجانات ہیں۔ فکشن کے انہیں کرداروں کی شخصیت میں قاری اپنے بعض جبلتوں، ہیجانات اور جذبات کو دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ بابائے جمالیات نے ان کرداروں کو مرکزی کرداروں سے الگ ایک تیسرے کردار کے روپ میں دریافت کیا ہے۔ جنہیں تیسرا آدمی یا تیسری شخصیت سے تعبیر کیا ہے۔ یہ تیسرا آدمی مرکزی کرداروں کی طرح مثالی نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ بے ہنگم ہوتا ہے جو اپنی موجودگی کا احساس ہر جگہ دلاتا رہتا ہے۔ یہ کردار اپنے حرکات و سکنات اور اعمال سے مرکزی کرداروں کی پُرسکون زندگی میں کشیدگی پیدا کر دیتا ہے لیکن کبھی کبھی اپنے اندر خوش گوار تبدیلی پیدا کر کے مرکزی کرداروں کی زندگی کی ہیجانی کیفیت اور کشمکش کو دور بھی کر دیتا ہے۔ بابائے جمالیات کے مطابق یہ تیسرا آدمی مرکزی کرداروں سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ کیوں کہ ناظر یا قاری اس تیسرے آدمی سے اپنے آپ کو زیادہ قریب پاتا ہے بلکہ بعض دفعہ قاری اپنے آپ کو تیسرا آدمی بھی سمجھنے لگتا ہے۔ شکیل الرحمن کے ان بیانات سے معلوم ہوتا ہے کہ تیسرا آدمی قاری پر اپنے اعمال کا گہرا اثر ڈالتا ہے۔ شکیل الرحمن نے تیسرے آدمی کی پہچان کے لئے انگریزی کے مشہور و معروف ڈرامہ نگار شکسپیر کی لاثانی تخلیقات ''رومیو اور جیولیٹ'' میں 'پیرس' اور ''جولیس سیزر'' میں مارکس انٹونی یا بروٹس کی مثال دی ہے کیوں کہ یہ وہ کردار ہیں جو علامت بن گئے ہیں۔ چونکہ یہ کردار قاری کے دل و دماغ پر پہلے سے چھائے ہوئے ہیں اس لئے انہیں تیسرے آدمی کے طور پر پیش کر کے پریم چند کے افسانوں میں تیسرے آدمی کی شناخت بہتر طریقے سے کرائی گئی ہے۔ اس کے بعد انہوں نے پریم چند کے افسانہ ''گھاس والی'' میں چین سنگھ، دوکھیاں میں بھون داس

گپتا اور حقیقت میں پورنما کا بوڑھا شوہر اور بعد میں اس کے پرانا عاشق امرت کو تیسرے آدمی سے تعبیر کیا ہے۔ یہ تینوں کردار 'پیرس' اور 'بروٹس' کی طرح اپنی زندگی اور شخصیت کے نشیب وفراز اور مختلف موڑ پر اپنے خاص تعمیری اور تخریبی حرکات وسکنات سے مرکزی کرداروں کی زندگی اور افسانے کی فضا میں عجیب وغریب کیفیت پیدا کرتے ہیں، مثلاً چیمن سنگھ ملیا اور اس کے شوہر مہا بیر، بھون داس گپتا، پدما اور اس کے شوہر ونود اور امرت اپنی پرانی محبوبہ پورنما کی زندگیوں میں اس طرح ہلچل اور کشیدگی پیدا کردیتے ہیں کہ افسانے کا فن اپنی بلندیوں کو چھو لیتا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے تیسرے آدمی کی کردار نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے اُن جملوں کو خاص اہمیت دی ہے جنہیں یہ کردار مرکزی کرداروں کی زندگی میں زہر گھولنے اور کشیدگی پیدا کرنے میں استعمال کرتے ہیں۔ ایسے جملوں کو شکیل الرحمٰن نے ''الفاظ کی زنجیر'' سے تعبیر کیا ہے اور اسے بطور عنوان استعمال کر کے افسانے میں موجود ایسی عبارتوں کو جگہ جگہ کوٹ کیا ہے اور ان کا تنقیدی جائزہ پیش کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لفظوں سے کھیلنے کے ہنر کو کس قدر اہمیت دیتے ہیں۔ مثلاً افسانہ ''دو سکھیاں'' میں پدما اور ونود کے درمیان بگڑتے ہوئے رشتوں کو بھانپ کر اور پدما کو روتے ہوئے دیکھ کر ہمدردی کے جو جملے استعمال کرتا ہے وہ کسی بھی عورت کو اپنے دام میں پھانسنے کے لئے کافی ہے۔

شکیل الرحمٰن نے تیسرے آدمی کی نفسیات کا جائزہ پیش کرتے ہوئے اس کے بعض ایسے حرکات وسکنات کی طرف توجہ دلائی ہے جو اُس وقت پیش آتے ہیں جب کردار خواب و خیال کی دنیا میں جیتا ہے اور خوبصورت سپنے دیکھتا ہے لیکن خیالی دنیا سے حقیقت کی دنیا میں واپس لوٹتا ہے تو اس کے سارے سپنے ریت کے محل کی مانند بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں اور کرداروں کے محسوسات کے ذریعے المیہ نمایاں ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس وقت ایسے کرداروں کے چہروں کے تاثرات اور بدلتے ہوئے رنگ بھی دیکھنے کے لائق ہوتے ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے ایسی صورتِ حال کو ''شیش محل'' کے عنوان کے تحت پیش کیا ہے کیوں کہ سپنے شیش محل کی طرح حسین ہوتے ہیں لیکن جلد ہی ٹوٹ جاتے ہیں۔

تیسرے آدمی کی شخصیت کے بعض پہلوؤں سے نسوانی کردار کس طرح متاثر ہو کر اس کی طرف کھنچتے ہوئے نظر آتے ہیں، اس کا جائزہ بے حد خوبصورت اور موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ مثلاً افسانہ ''نئی بیوی'' میں ایک سولہ سترہ سال کا اُجڑ اور دہقانی لڑکا تیسرے آدمی کی شکل میں بڈھا لالہ ڈنگامل کی نئی بیوی آشا جو سادگی پسند ہے، کی زندگی میں آ کر کس طرح اس کی زندگی کا سلیقہ بدل دیتا ہے اور آشا خودنمائی کرنے لگتی ہے۔ اسی طرح افسانہ ''مالکن'' کی رام پیاری جو ایک بیوہ ہے لیکن اس بیوہ میں جو کھوائی ہونے والی بیوی کی پرچھائیں دیکھتا ہے اور موقع پا کر باتوں باتوں میں اپنی پسندیدگی بھی ظاہر کر دیتا ہے جس کی وجہ سے رام پیاری کی زندگی اور سوچ بدل جاتی ہے اور کس طرح اس کی سنسان زندگی میں وہ ایک ہلچل پیدا کر دیتا ہے۔ رام پیاری اپنے جذبات کا اظہار اس طرح کرتی ہے ''تم بڑے دل لگی باز ہو، ہنسی ہنسی میں سب کچھ کہہ گئے''۔ شکیل الرحمٰن نے اس جملے پر اس طرح تبصرہ کیا ہے ''رام پیاری کی جذباتی زندگی، زندگی کے المیہ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے اور یہی اس افسانے کا حسن ہے۔ تیسرے آدمی کی پرچھائیں عورت کے بنیادی رجحان پر اثر انداز ہوتی ہے اور نفسیاتی رویے کو تبدیل کرنا چاہتی ہے۔'' اس تبصرے سے معلوم ہوتا ہے کہ عورتوں کی نفسیات پر ان کی نظر کتنی گہری ہے اور تیسرے آدمی کے رول کو خاص کر عورتوں کی زندگی اور نفسیات کو بدلنے میں کتنا اہم ہے۔ ان دونوں افسانوں میں عورتوں کی زندگی میں کسی مرد کی پرچھائیں اور دہقانی اور اُجڑ نوجوانوں کی اہمیت کو دکھانے کے لئے ''اجڑ اور دہقانی'' اور ''پرچھائیں'' کے عنوان کے تحت اپنا تجزیہ پیش کیا ہے۔ ایسے ہی چند عنوانات مثلاً ''جال'' اور ''تعلیم یافتہ'' وغیرہ قائم کر کے تیسرے آدمی کے مختلف رول پر روشنی ڈالی گئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے افسانے کی تنقید میں ایک انفرادیت قائم کی ہے۔ جبکہ عام طور پر افسانے کے نقادوں نے صرف مرکزی کرداروں کی کردار نگاری پر روشنی ڈالی ہے اور ''تیسرے آدمی'' جیسے کرداروں کو ذیلی کردار کہہ کر نظر انداز کر دیا ہے جس سے فنی اعتبار سے افسانے کی تنقید کا حق ادا نہیں ہو سکا ہے۔ غالباً شکیل الرحمٰن فکشن کے پہلے نقاد ہیں جنہوں نے افسانے کی Microscopic اور بصیرت افروز تنقید پیش کی ہے۔

شکیل الرحمٰن نے سماج میں موجود تیسری طاقت کو بھی دریافت کیا ہے جس کا رول افسانوں کے کرداروں پر کافی اہم ہوتا ہے اور جس سے کرداروں کی زندگی کافی حد تک اثر انداز ہوتی ہے اور کبھی مختلف کرداروں کے درمیان کشیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ جس سے کہانی میں قاری کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔ یہ تیسری طاقت سماج کی وہ منظم طاقت ہے جو اپنے مفاد کے لئے مذہب، ذات پات، سماج اور برادری کے نام پر لوگوں کی زندگی میں انتشار پیدا کرتی ہے۔ شکیل الرحمٰن افسانہ ''زادِراہ'' میں سیٹھ دھنی رام، کبیر چند، بھیم چند، سنت لال اور افسانہ ''خون سفید'' میں جگن کو تیسری طاقت کے نمائندے قرار دیتے ہیں جو کہانیوں میں کشیدگی پیدا کرتے ہیں اور انہیں کرداروں سے کہانی میں المیہ پیدا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شکیل الرحمٰن تیسری طاقت کی موجودگی کو اہم قرار دیتے ہیں۔

شکیل الرحمٰن کے تنقیدی تحرکات کی یہ چند تمثیلیں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی تنقیدی لہروں کی دریافت کے لیے سمندر سطح چاہیے۔ ان کی تنقید میں ایک نئی روح ہے۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ ان کا تنقیدی اسلوب دوسروں سے بالکل منفرد ہے، وہ فکشن کی زبان میں تنقید لکھتے ہیں، اس لیے ان کی تنقید بنیادی طور پر تخلیقی تنقید ہے، ان کی بعض عبارتیں تو ایسی ہیں جنہیں پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ نثر نہیں شعری واحدے ہیں۔

میں نے ان کے تنقیدی تفردات کے حوالے سے جو دعوے کیے ہیں، وہ کھوکھلے نہیں ہیں۔ ان دعووں کی دلیل کے طور پر ان کی تحریروں کا ایک انتخاب بھی پیش ہے تا کہ قاری غیر جانب داری اور معروضیت کے ساتھ یہ پرکھ سکے کہ میرے دعوے بلا دلیل نہیں ہیں بلکہ دلیل کے مقابلے میں دعوے کچھ بھی نہیں ہیں۔

شیخ عقیل احمد
ستیہ وتی کالج، نئی دہلی

جمالیات

جمالیات

منطق پر اظہار خیال کرتے ہوئے ہیگل نے کہا تھا کہ پہلے ہی بتا دینا کہ منطق کیا ہے ممکن نہیں ہے، جب تک ہم اس کی پوری وضاحت کر کے اس کے خدوخال نہیں ابھاریں گے اور مکمل آگاہی حاصل نہیں کریں گے اس وقت تک اس بات کا علم ممکن نہیں کہ منطق کیا ہے۔

جمالیات کے تعلق سے بھی یہی بات کہی جا سکتی ہے۔ 'جمالیات' اور اس کے بنیادی موضوع کے متعلق ہم اس وقت تک کچھ نہیں کہہ سکتے جب تک کہ اس کا علم حاصل نہ ہو جائے اور اس کے جوہر کی پہچان نہ ہو جائے، بڑی معنی خیز، تہہ دار اصطلاحوں کی تشریحیں اور تعبیریں ہو سکتی ہیں اور صرف تشریحوں اور تفسیروں ہی سے ان کے مفاہیم کو سمجھا جا سکتا ہے۔ عنوان کی اصطلاحیں سائنسی اصطلاحوں کی طرح ٹھوس اور صرف خاص رُخ کو پیش کرنے والی اصطلاحیں

نہیں ہوتیں۔

جمالیات کی ایک بڑی تاریخ ہے۔ ارتقائی منزلوں کو طے کرتے ہوئے جانے کتنے تصورات پیدا ہوئے ہیں، تصورات تبدیل ہوئے ہیں، مختلف تصورات میں مفاہیم کی نئی جہتیں پیدا ہوئی ہیں، خود جمالیات نے جانے کتنی اصطلاحوں کو خلق کیا ہے اور یہ سلسلہ جاری ہے۔ جب ایسی صورت ہے تو ظاہر ہے جمالیات کے اندر سے پھوٹے ہوئے سوالات میں بھی تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جمالیات کی کوئی ایک تعریف نہیں ہو سکتی، اس کی مختلف تشریحوں سے اس کے ایک سے زیادہ پہلوؤں کو سمجھا جا سکتا ہے۔ معنی خیز ادبی اور فنی اصطلاحوں کا حسن تو یہی ہے۔ بعض ادبی اور فنی اصطلاحیں غالبؔ کی اصطلاح میں 'چراغاں' کی کیفیت پیدا کر دیتی ہیں اور جانے کتنے مناظر کے ساتھ 'تماشا' بن جاتی ہیں۔

یونانی فلسفیوں خصوصاً فیثا غورث وغیرہ نے جمالیات کو فلسفے کا ایک پہلو قرار دیا تھا۔ ارسطو نے اسے حسن، حسن کی فطرت و ماہیت اور فنون لطیفہ سے قریب تر کیا اور فن کارانہ تجربے کو جمالیاتی تجربہ سمجھا۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اس منزل سے جمالیات کے باطن سے ایسے سوالات پھوٹنے اور ابھرنے لگے کہ جن کا تعلق حسن، حسن کی ماہیت اور تخلیقی عمل اور فنون لطیفہ کے جوہر سے تھا، حالانکہ اس سے قبل سقراط نے اسے صرف اخلاقیات سے وابستہ کر رکھا تھا اور افلاطون نے اپنی 'ری پبلک' کے اچھے شہریوں کے لیے اسے علم حاصل کرنے کا ایک ذریعہ سمجھا تھا۔ لیونارڈ نے فطرت کے جلال و جمال اور فنون کے رشتوں کو سمجھنے کے لیے جمالیات کا سہارا لیا، بوآئیلو (Boileau) نے تخلیقی فن کے معیار کے لیے 'جمالیت' کو عزیز جان، بام گارٹن (Baumgarten) نے آرٹ کے ذریعہ دنیا کے حسن کو پانے اور فن کار اور حیات و کائنات کے حسی رشتوں کو سمجھنے میں اس کی مدد لی۔ ہیگل نے اسے زندگی اور آرٹ کے حسن کو سمجھنے کا ذریعہ جانا اور کائنات کی روح کے عمل اور تخلیقی آرٹ کی جگہ تلاش کرتے ہوئے جمالیات کو بڑا ذریعہ سمجھا۔ نووالس (Novalis) نے رومانیت کی قدر و قیمت کا اندازہ کرتے ہوئے فن کار کے منفرد جمالیاتی رویے کو اہمیت دی۔ چرنی شوسکی (Chernyshoiski) نے انسان اور وجود کے رشتے کو سمجھنے کے لیے تمام جمالیاتی کیفیتوں اور رشتوں کو غیر معمولی اہمیت دی۔ بلنسکی

(Belinsky) نے جمالیات کو فنی صداقت اور حقیقت کو سمجھنے کا ایک بڑا ذریعہ بنایا۔ کسی نے کہا
لہ سماجی تبدیلیوں اور انسانی زندگی کی تبدیلی سے جمالیاتی قدریں تبدیل ہو جاتی ہیں، لہٰذا حسن کو
یکھنے اور محسوس کرنے کا رویہ بھی بدل جاتا ہے۔ کسی نے یہ بتایا کہ حسن قدر نہیں جبلت ہے
ر جبلت تبدیل نہیں ہوتی۔ قدروں کی تبدیلی سے حسن کو دیکھنے، اسے محسوس کرنے اور اس سے
ف اندوز ہونے کا انداز بظاہر جتنا بھی بدل جائے بنیادی طور پر کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ایک
بستان اس طرح سوچتا ہے کہ جمالیات فرد کے باطن کا معاملہ ہے۔ تخلیقی عمل میں باطنی جمالیاتی
ز بے یقیناً اہم ہیں، لیکن وہ تجربے خارجی جمالیاتی قدروں کی دین ہے۔

ظاہر ہے ایسی صورت میں 'جمالیات' کی تعریف ممکن نہیں ہے۔ جمالیات کے تعلق
سے یہ تشریحیں، تعبیریں اور تفسیریں اہمیت رکھتی ہیں۔ ان تصورات کے علاوہ دوسرے جانے
لتنے تصورات موجود ہیں کہ جن کی اہمیت ہے۔ یہ سب جمالیات کی مختلف جہتوں کی وضاحت
لرتے ہیں۔ ہر خیال اور ہر تصور میں کوئی نہ کوئی سچائی موجود ہے۔ ایسے سیکڑوں تصورات سے یہ
ت تو واضح ہوتی ہے کہ جمالیات کی اصطلاح ایک انتہائی معنی خیز معمولی اصطلاح ہے اور فنون
لیفہ میں اس کی معنویت اپنی تہہ داری کے ساتھ پھیلی ہوئی ہے اور ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ
ون لطیفہ جمالیات کی دین ہے۔ جمالیات ہی تجربہ کو فنی تجربہ بناتی ہے۔ جمالیاتی فکر و نظر ہی
سے تخلیق ہوتی ہے، جمالیات سے ہی فن کار کے وژن میں کشادگی پیدا ہوتی ہے، اس سے فنون
لیفہ میں جلال و جمال کا ایک نظام قائم ہوتا ہے۔

فن و ادب کی تنقید تو بنیادی طور پر جمالیاتی ہوتی ہے۔ ناقد اور فن کار کے جمالیاتی
شعور سے رشتہ قائم ہوتا ہے تو فن کا سچا جوہر سامنے آتا ہے۔ فن کار تو اپنے جلال و جمال کے
نظاہر ہی پیش کرتا ہے اور ان مظاہر کو محسوس کرنے اور ان کی وضاحت و تشریح کرنے کے لیے
اقد کو اپنے جمالیاتی شعور ہی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ زبان و ادب کا معاملہ ایسا ہے کہ اساطیری،
زہبی، صوفیانہ، فکری، سائنسی، طبی، غرض ہر قسم کی اصطلاحیں جذب ہو جاتی ہیں۔ شرط یہ ہے کہ
ن اصطلاحوں میں جمالیاتی جہتوں کی نشاندہی اور تخلیق کے جلوؤں اور فن کار کی شخصیت کے رموز
کی نقاب کشائی کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ ایسی اصطلاحیں جو ان کارناموں کو انجام دینے

میں مددگار ثابت ہوتی ہیں وہ فنی اور جمالیاتی معنویت کو واضح کرتی ہیں اور اکثر اپنی تہہ دار اور پہلو دار خصوصیتوں سے قاری کے ذہن کو فن کی عظمت اور بزرگی اور جمالیاتی جہتوں سے آشنا کرتی ہیں۔ جمالیاتی انبساط پانے میں مدد کرتی ہیں، فن و ادب کی اپنی اصطلاحیں سماجیات، عمرانیات، معاشیات، نفسیات اور اساطیر و مذاہب کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ مختلف علوم سے اصطلاحیں حاصل ہوتی رہتی ہیں اور ادبی اقدار کی جمالیاتی وضاحت و تشریح اور تجزیے کے قابل ہوتی ہیں تو وہ ادبی اور فنی اصطلاحوں کی صورتیں اختیار کر لیتی ہیں۔

بام گارٹن (۱۷۱۴ء-۱۷۶۲) نے سب سے پہلے فلسفۂ حسن کے لیے Aesthetics کی اصطلاح استعمال کی تھی۔ یہ کہا تھا کہ یہ فلسفے کا ایک علاحدہ مستقل موضوع ہے۔ اس اصطلاح کا ماخذ یونانی لفظ Aisthetikos ہے۔ اس کے معنی ایسی شے کے ہیں کہ جس کا ادراک حواس کے ذریعہ ہو۔ بام گارٹن نے اس میں احساس اور ادراک دونوں کو اہمیت دی اور اسے ایک علم سے تعبیر کیا۔ جمالیات کی تاریخ اپنے نام سے زیادہ قدیم ہے، قدیم ترین علماء نے حسن، فن اور فنی صداقت پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ یونانی جمالیات اور ہندوستانی جمالیات کی اپنی تہہ دار تاریخ ہے۔ ہندوستان کے قدیم اچاریوں نے 'بھو' یعنی ذہنی کیفیات، 'رس' یعنی جلال و جمال کے عرفان کا جوہر، جمالیاتی تجربوں کی فنی ترسیل کی خوشبو اور جمالیاتی انبساط' آنند' کا جادو، آہنگ اور آہنگ کی وحدت اور 'النکار' یعنی اظہار کے حسن وغیرہ پر جس شدت سے اظہار خیال کیا ہے، جمالیات کی تاریخ میں اس کی بڑی اہمیت ہے۔

اس ادبی اصطلاح کی معنویت پھیلتی جارہی ہے اور اس کی نئی جہتیں نمایاں ہوتی جارہی ہیں۔ تاریخی جوہروں سے معمور انسانی اقدار، فن کاروں کی تخلیقات، احساس و ادراک، کائنات کے جلال و جمال کے مظاہر، شعور و عرفان، آسودگی اور انبساط، پیکر تراشی، آواز اور اس کی گونج، اشارتی مفاہیم، رمزیت و اشاریت، ڈرامائی خصوصیات، فضا آفرینی، سچائی کی صورت کی تبدیلی، شعوری اور لاشعوری کیفیات، خارجی اور باطنی تحرکات کی وحدت، تخلیقی عمل کی پراسرار کیفیتیں، تخیل اور 'وژن'، تجربوں کا حسن اور تخلیق یا کلام کی آرائش و زیبائش، سب اس کے دائرے اور اس کی گرفت میں ہیں۔ جمالیات کی مدد کے بغیر فنون لطیفہ کا مطالعہ ہی ممکن نہیں

ہے۔ جمالیات تو فنون کی روح ہے۔ اس اصطلاح کا سب سے صاف اور واضح مفہوم یہ ہے کہ فن کار کے جمالیاتی شعور نے حیات و کائنات کے جلال و جمال سے کس نوعیت کا تخلیقی رشتہ قائم کیا ہے اور جو تخلیق سامنے آئی ہے اسکا حسن کیا ہے، کیسا ہے۔ ایسی دریافت سے جہاں سماج کے جمالیاتی مزاج اور رجحان کی پہچان ہوتی ہے، وہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فن کار کے جمالیاتی تجربوں نے سوسائٹی کے باطن میں کس نوعیت کی تحریک پیدا کی ہے۔ کبھی کبھی تو فن کاروں کے ایسے تجربوں کی تحرک سے سماج کا مزاج ہی بدل جاتا ہے۔ رجحان اور رویے میں تبدیلی آجاتی ہے۔ ہندوستان کی مجسمہ سازی کی تاریخ اس کی عمدہ مثال ہے۔

جمالیات کا تعلق انسان اور اس کے سماج سے ہے، انسان کے حواس خمسہ سے ہے، اس کے شعور اور لاشعور سے ہے۔ وہ عمر بھر حسن کی تلاش ہی میں مصروف سفر رہا ہے، خالق کائنات کا حسن ہو یا سماجی زندگی کا، اپنی ذات کا حسن ہو یا دوسرے افراد کا، حیات و کائنات کا حسن ہو یا فطرت کے جلال و جمال کا، زندگی کا حسن ہو یا موت کا، فنونِ لطیفہ میں تو اس کے تجربے پیش ہوئے ہیں۔ وہ 'تری مورتی' ہو یا 'نت راج'، وینس کا پیکر ہو یا بدھ کا مجسمہ، تاج محل، اجنتا اور ایلورا ہو یا حافظ، کبیر اور غالب، ڈیوائن کامیڈی، میک بتھ اور شاہنامہ فردوسی ہو یا عجمی اور مغل آرٹ۔

افسوس کی بات یہ ہے کہ اب بھی جمالیات کا ذکر آتا ہے تو بعض حضرات اسے علم سماجیات یا علم عمرانیات یا علم نفسیات کی طرح، تاریخی تسلسل میں صرف چند علمائے جمالیات کے نظریات کی روشنی ہی میں پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ نظریات یقیناً اہم ہیں لیکن یہی سب کچھ نہیں ہیں۔ اب جمالیات کی اصطلاح کا معاملہ دوسری تمام ادبی اور فنی اصطلاحوں سے مختلف ہے۔ اس اصطلاح نے جہاں فنونِ لطیفہ کی روح کی گہرائیوں کو سمجھنا شروع کیا ہے وہاں ماضی کے فنون کو دیکھنے کے لیے نیا وژن بھی عطا کر دیا ہے۔ ماضی کے فنون کے جلال و جمال کو دیکھنے، پرکھنے اور ان سے جمالیاتی انبساط پانے کا انداز ہی تبدیل کر دیا ہے۔ جمالیات نے ماضی کے فنون کے نئے جمالیاتی انکشافات کے لیے اکسایا اور بے قرار کیا ہے۔ اتنی بڑی تبدیلی فنونِ لطیفہ کی تاریخ میں کبھی نہیں ہوئی تھی۔ اتنا بڑا انقلاب جو فنونِ لطیفہ کو دیکھنے کے لیے ایک ہمہ گیر

'وژن' عطا کرنے نہیں آیا تھا۔ اس کے لیے جمالیات کو ایک سائنس یا ایک ایسا علم کہ جس کے حدود مقرر ہوں سمجھنا غلط ہے۔ یہ اصطلاح ایک ایسا نقطہ یا بندو ہے کہ جس میں تمام مظاہر سمٹ آتے ہیں اور تمام مظاہر کے رنگ روپ کو سمیٹ کر سکڑتا ہے تو ایک نقطہ بن جاتا ہے۔ ایک معنی خیز تہہ دار اصطلاح!

جمالیات کی اصطلاح نے یہ احساس عطا کیا ہے کہ جمالیات فنونِ لطیفہ کی روح ہے۔ جمالیاتی فکر ونظر، جمالیاتی نقطۂ نگاہ۔ وجدان وعرفان، جمالیاتی شخصیت وشعور، جمالیاتی موضوع اور طرز ادا کے بغیر کسی فن کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ ہر بڑے تخلیقی فن کار کا ایک اپنا جمالیاتی نظام ہوتا ہے جو اپنی جمالیاتی روایات اور اپنے عہد کے جمالیاتی نظام سے گہرا تخلیقی رشتہ رکھتا ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ عہد کے جمالیاتی نظام سے کسی تخلیقی فن کار کا اپنا جمالیاتی نظام قائم ہوتا ہے۔ حسن کا احساس ہی فن کی تخلیق کا باعث بنتا ہے اور اس کا بنیادی مقصد جمالیاتی سطحوں پر عرفان عطا کرنا اور مسرت سرمدی سے آشنا کرتا ہے، المیہ یا ٹریجڈی بھی اپنے حسن سے متاثر کرتی ہے۔ بڑے فن کار اپنی جمالیاتی فکر ونظر اور اپنے 'وژن' ہی سے ٹریجڈی کو حسن کا جلوہ دیتا ہے۔ ہر اچھی اور بڑی تخلیق جمالیاتی ہوتی ہے۔ معاشرتی، معاشی یا نفسیاتی نہیں ہوتی۔ اگرچہ معاشرتی، معاشی اور نفسیاتی اقدار وعوامل کے تحرک ہی سے کوئی تجربہ تخیل کا جوہر بنتا ہے۔ جمالیات صرف کروچے، ہیگل، کانٹ، بام گارٹن، ینگ، شلر، وائٹ ہیڈ، برک اور ہیوم وغیرہ کے تصورات وخیالات کا نام نہیں، اگرچہ یہ اور ایسے جانے کتنے علما نے جمالیات کی گرہیں کھولی ہیں اور بصیرتیں عطا کی ہیں۔ فنونِ لطیفہ کی روح تک رسائی ایسے خیالات سے یقیناً مختلف انداز سے ہوتی ہے، لیکن جب فنونِ لطیفہ کے جوہروں کی پہچان کا معاملہ پیش نظر ہوتا ہے تو قاری یا ناقد کی اپنی جمالیاتی بصیرت ہی فن کاروں کی جمالیات سے تخلیقی رشتہ قائم کرتی ہے اور اسی رشتے سے جمالیاتی انکشافات ہوتے ہیں۔

○○○

اساطیر کی جمالیات

اساطیر فنونِ لطیفہ کی سب سے قدیم پُر اسرار متحرک روایت ہے۔ انسان کے نسلی لاشعور (Collective Unconsciousness) میں سیال پگھلی ہوئی سرسراتی ہوئی روایت، رقص، مجسمہ سازی، مصوری اور لٹریچر کی اس قدیم پُر اسرار روایت نے عمدہ اور عمدہ ترین تخلیقات عطا کی ہے۔ لیجنڈ لوک کہانی اور 'خالص متھ' تینوں اساطیر کی تشکیل میں شامل ہیں۔ تمثیل (Allegory) نے اساطیر کے ارتقا میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ اشیا و عناصر کو شخصیتیں ملی ہیں، چاند سورج ستارے، پانی، ریت، قوسِ قزح، آبشار، سمندر وغیرہ کو شخصیتیں عطا کی ہیں، ان میں تحرک پیدا کیا ہے۔ واقعات و کردار کو اجتماعی 'فینٹاسی' (Collective Phantasy) کی صورت عطا کرنے میں تمثیل ہمیشہ پیش پیش رہی ہے۔

1952-53 میں پٹنہ یونیورسٹی میں ایم اے کا طالب علم تھا۔ اس وقت کرسٹوفر کاڈول (Christopher Caudwell) کی مشہور تصنیف ''الیوژن اینڈ ریئلیٹی'' (Illusion and Reality) نظر سے گزری تھی۔ کاڈول نے مارکسی نقطۂ نظر سے شاعری کے تعلق سے مختلف موضوعات پر گفتگو کی تھی۔ مثلاً 'شاعری کا جنم'، 'جدید شاعری کا ارتقا'، 'انگریزی شعراور پرانی روایت'، 'انگریزی شعراور صنعتی انقلاب'، 'انگریزی شعراور سرمایہ داری کا زوال'، 'شاعری کی خصوصیات'، 'سائیکی اور فینٹاسی'، 'شاعری اور خواب کا عمل'، 'شاعری کا مستقبل' وغیرہ۔ ان ہی موضوعات میں ایک موضوع تھا 'اساطیر کی موت' (The Death of Mythology)۔ کرسٹوفر کاڈول نے مارکسی نقطۂ نظر سے اساطیر کی موت کا اعلان کیا تھا اور کہا تھا کہ شاعری کو اساطیر کی نہیں مادی سچائیوں کی شعور کی ضرورت ہے۔ اس خیال سے اتفاق کیا تھا کہ 'متھ' سچی نہیں ہوتی، اس میں صرف فوق الفطری کردار ہوتے ہیں۔ اس کا جواب اس طرح دیا گیا تھا کہ تخلیق کے تعلق سے کوئی نہ کوئی تصور موجود ہوتا ہے، جو احساس کی دین ہوتا ہے اور اس تصور کی بڑی اہمیت ہے۔ اساطیر ایک خاموش متحرک روایت ہے کہ جس کا سفر ہمیشہ جاری رہے گا۔ تخلیقی آرٹ کا باطنی رشتہ کسی نہ کسی سطح پر اساطیر اور اس کی روایت سے قائم رہتا ہے۔ معروف علم نفسیات جے سی یونگ (J.C. Yuang) نے نسلی اور اجتماعی لاشعور (Collective Unconsciousness) کا تصور پیش کر کے اور اس پر تفصیلی گفتگو کر کے یہ ثابت کر دیا کہ اساطیری روایت و کردار انسان کے لاشعور کی گہرائیوں میں موجود رہتے ہیں اور کوئی بڑا تخلیقی فنکار ان سے خود کو بچا کر نہیں جا سکتا۔ اجتماعی یا نسلی شعور سے اس کی لہریں نامحسوس طور پر آتی رہتی ہیں، شعور متاثر ہوتا رہتا ہے، اجتماعی لاشعور میں اس کی آنچ بہت تیز ہوتی ہے۔

'متھ' (Myths) اور آرچ ٹائپس کی علامتوں (Archetypal Symbols) کو تین دائروں میں رکھ کر لٹریچر کے مطالعے میں مدد لیں تو بہتر ہوگا۔ ایک دائرہ ایسے متھ کا جو خاص ہیں، دیوتاؤں اور عفریتوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ دو مختلف دنیاؤں کی پہچان ہوتی ہے جو ایک دوسرے سے مختلف ہیں، لیکن استعارے انہیں ایک دوسرے سے منسلک رکھتے ہیں۔ لٹریچر میں جنت جہنم کا ذکر ہوتا رہتا ہے اور مذہب ایک سے زیادہ سطح پر انہیں ایک دوسرے سے قریب رکھتا ہے۔ دوسرا دائرہ رومانی ہے۔ ایسی دنیا میں اساطیری دنیا کے نقش ابھرتے رہتے ہیں، جو

انسان کے تجربوں سے بہت قریب ہوتے ہیں، رومانی ذہن انہیں بہت قریب کر لیتا ہے اور تیسرا دائرہ بہت حد تک حقیقی مادی دنیا سے تعلق رکھتا ہے لیکن اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فنکار کا تخلیقی ذہن اساطیری فضاؤں کی جانب لپک رہا ہے یا لپکنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایلن پو (Ellen Poe)، ٹھامس ہارڈی (Thomas Hardy) اور ورجنیا ولف (Virginia Wolf) کی تخلیقات میں مثالیں ملتی ہیں۔ اساطیر میں جو دنیا آباد ہے اس میں پانچ دنیاؤں کی پہچان مکمل طور پر ہوتی ہے۔ ایک روحانیت کی دنیا، دوسری انسان کی، تیسری جانوروں اور پرندوں کی چوتھی نباتات کی اور پانچویں معدنیات کی۔ ان سب کے پیکر، ان سب کی علامات موجود ہیں۔

لٹریچر میں اساطیر کی روشنی کہیں بہت تیز رہی ہے اور کہیں ہلکی، ادیبوں کا رشتہ 'متھ' سے براہ راست بھی رہا ہے اور یہ بھی ہوا ہے کہ کلاسیکی اور پرانی 'متھ' سے ہلکی روشنی حاصل کر کے تخلیقی فنکاروں کے 'وژن' نے اپنی 'متھ' بنالی ہے۔ یونانی، رومن، چینی، ہندوستانی، مصری اور لاطینی امریکی اساطیر کی روایات سے فائدہ تو اٹھاتا ہے ساتھ ہی اپنے تجربوں اور خصوصاً مذہبی تجربوں کی روشنی میں اپنی 'متھ' خلق کر لی ہے۔ ولیم بلیک (William Blake) نے اساطیر کی جمالیات کے رنگ و آہنگ سے اپنی نظموں میں جو حرارت اور چمک دمک پیدا کی ہے ہم جانتے ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ عیسائیت نے بھی اسے خوب متاثر کیا ہے اور اپنی 'متھ' کی تخلیق میں اس نے اپنے مذہب کو بہت قریب رکھا ہے۔ (محمد اقبال کی تخلیق 'جاوید نامہ' سے بھی اسی قسم کی سچائی سامنے آتی ہے) بعض شعرا کو اس بات کا احساس تھا کہ وہ اپنی 'متھ' بھی خلق کر رہے ہیں۔ ڈبلیو بی ایٹس (W.B. Yeats) نے 1926 میں 'A Vision' میں اپنی 'متھ' کی وضاحت کی ہے۔ ہرمین ملول (Herman Melvile) نے 'موبی ڈک' (Moby Dick) میں، جیمس جوائس (James Joyce) نے 'یولائی سس' (Ulysses) میں اور ڈی ایچ لارنس (D.H. Lawrence) نے 'The Plumed Serpant' میں جہاں کلاسیکی اساطیر سے مواد حاصل کیے وہاں اپنی 'متھ' بھی تخلیق کی ہے۔ ان تخلیق کے مطالعے سے ایک بات کا احساس بڑی شدت سے ہوتا ہے کہ ان فنکاروں نے کلاسیکی اساطیر سے براہ راست روشنی بہت کم لی ہے اس 'لاشعور' کا عمل بہت زیادہ ہے کہ جسے یونگ نے اجتماعی یا نسلی لاشعور (Collective Unconsciousness) کہا ہے۔

اس سے قبل کہ 'سائیکی' اور آرچ ٹائپ (Archetypes) پر کچھ اور گفتگو کی جائے، خود اساطیر کی ایک گہری اور معنی خیز روایت 'لوک کہانی' کی بابت کچھ جانکاری حاصل کرلیں تو بہتر ہے۔ 'لوک کہانی' بلاشبہ اساطیر کی گہرائیوں میں اپنی جڑیں پھیلائے بیٹھی ہے۔ دنیا کے مختلف علاقوں کی لوک کہانیوں نے اپنے اپنے علاقوں میں اساطیر کی بنیادیں مضبوط کی ہیں، کہانیاں پہلے زبانی سنائی جاتی تھیں۔ ہر جگہ Oral Traditions کی مثالیں موجود ہیں۔ ایک علاقے سے دوسرے علاقے کا سفر کہانیوں کو مسلسل متاثر کرتا رہا ہے، تبدیلیاں بھی ہوئی ہیں لیکن کہانیاں موجود رہی ہیں۔ سفر کرتے ہوئے کہانیوں میں جو تبدیلیاں ہوئیں وہ عین فطری ہیں۔ 'متھ' اور 'ایپک' کی روایتوں کی مددگار کہانیاں آج بھی موجود ہیں، 'مہابھارت' اور مقامی اساطیر میں ان کی پہچان ہوتی ہے۔ لوگ کہانیوں میں 'علاء الدین اور اس کا چراغ'، 'علی بابا چالیس چور'، 'حضرت سلیمان اور جنات'، 'پری بانو اور جادوگر'، 'شرون کمار'، 'ماہی گیر اور جن'، 'سند باد جہازی'، 'آبِ حیات اور خوجہ خضر' کیکاؤس ['اوستا' میں کاوی اوسان (Kavi Us'an) رِگ وید میں 'کاویہ اوساناس' (Kaya Us'anas)] 'پورن بھگت'، 'الا ودل'، 'ہیرا نجھا'، 'سوہنی مہینوال'، 'لیلیٰ مجنوں'، 'شیریں فرہاد'، 'مرزا صاحباں' اور جانے کتنی لوک کہانیاں صدیوں صدیوں سے احساس اور جذبے سے قریب ہیں۔ نسل در نسل یہ کہانیاں چلی آرہی ہیں، مختلف علاقوں اور مختلف زبانوں اور بولیوں میں انگنت لوک کہانیاں موجود ہیں۔ بہت سی لوک کہانیاں گیتوں اور لوک نغموں میں بھی پیش ہوتی رہی ہیں اور آج بھی گاؤں، دیہاتوں میں سنائی جاتی ہیں۔ فردوسی کے 'شاہنامہ' اور مہابھارت میں پرانی لوک کہانیاں شامل ہیں جو جگہ جگہ موضوعات میں چمک دمک پیدا کرتی ہیں۔

آیئے اپنے ملک کے ایک دور دراز علاقے سنتھال پرگنہ کی ایک لوک کہانی سناتے ہیں جو اپنی معنی خیزی لیے توجہ کا مرکز بنتی ہے۔ ہم نے پچھلے صفحات میں دیکھا ہے کہ دنیا کے بہت سے ملکوں میں تخلیق کے تعلق سے ایک سے زیادہ کہانیاں موجود ہیں۔ تخلیق کائنات، دنیا کی تخلیق، زندگی کی تخلیق، انسان اور اشیا و عناصر کی تخلیق، یونان، روم، مصر چین، ہندوستان ایسے ممالک ہیں کہ جہاں اجتماعی احساس اور اجتماعی فکر نے 'تخلیق' کو بہت اہمیت دی ہے۔ کائنات کی تخلیق کیسے ہوئی، دنیا کس طرح بنی، انسان کب اور کیسے وجود میں آیا، اشیا و عناصر کی تخلیق کیونکر

ہوئی، کہانیوں کے ذریعہ سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ سنتھال پرگنہ (جھارکھنڈ) کی یہ لوک کہانی اس طرح ہے (موضوع 'تخلیق' ہے):

'ابتداء میں ہر جانب صرف پانی ہی پانی نظر آتا تھا' ٹھاکر جیوٗ (خالق) نے سب سے پہلے مگرمچھ، کیکڑے، مچھلیاں اور چھوٹے بڑے آبی جانور پیدا کیے اور انہیں پانی میں ڈال دیا، اس کے بعد پرندوں کا ایک جوڑا بنایا جو اس کے کلیجے کے اندر سے نکلے پھر اس جوڑے کو زندہ کر دیا، اس کے بعد حکم دیا کیکڑوں کو، مگرمچھوں کو، مچھلیوں اور تمام چھوٹے بڑے آبی جانوروں کو کہ وہ پانی کے اندر سے زمین کو باہر نکالیں۔ ان سب نے مل کر زمین کو اوپر کیا اس کے بعد ٹھاکر جیو نے پہاڑ پیدا کیے، پھر زمین میں بیج ڈالے، گھاس لگائی، درخت اُگائے، پرندوں کو غذا ملی اور وہ چہچہانے لگے، ان پرندوں نے اپنا گھونسلہ بنایا، مادہ پرندے نے دو انڈے دیے، ان سے ایک لڑکے اور ایک لڑکی نے جنم لیا، انہوں نے کھیتوں سے دانے کھائے، دونوں اس وقت تک ننگے رہے جب تک کہ ٹھاکر جیو نے انہیں لباس کا احساس نہ بخشا، دونوں نے پتوں سے اپنا ننگا پن دور کیا، دونوں بڑے ہوئے اور سات اولادیں ہوئیں پھر تعداد بڑھتی گئی، اس کے بعد ٹھاکر جیو کو ایسا لگا جیسے انسان گمراہ ہو رہا ہے۔ انہوں نے انہیں پہاڑوں اور غاروں کے اندر جگہیں دیں، پھر آگ کی بارش کی، سب آگ کی اس بارش میں نہائے۔ اس کے بعد افزائش نسل کا سلسلہ اور تیز ہو گیا۔ ٹھاکر جیو نے آبادی کو تقسیم کر کے مختلف علاقوں میں آباد کر دیا اور وہ آج وہیں ان علاقوں میں آباد ہیں۔

ایسی لوک کہانیوں میں پانی، مٹی، ہوا اور آگ کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ دنیا، انسان اور اشیاو عناصر کی تخلیق میں ان کا ذکر کم و بیش ہر جگہ ہے۔ دھرتی، بیج، اناج، جنس، رحم مادر، موسم اور موسم کی تبدیلی وغیرہ کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ اکثر لوک کہانیوں میں مادی زندگی سے آگے بڑھ کر روحانی زندگی کی جہتوں کو بھی نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہم نے یونانی اساطیر میں ایسے کئی قصے پچھلے صفحات میں پڑھے ہیں کہ جن میں لہو کے قطروں سے گلِ لالہ اور دوسرے کئی سُرخ پھولوں نے جنم لیا ہے اور آنسوؤں کے قطروں سے سفید پھولوں کی بہار آگئی ہے۔ ہندوستان میں ایسی لوک کہانیاں بھی ملتی ہیں کہ جن میں انسان کا جسم نغموں اور آہنگ کا مرکز ہے، اس کی ہڈیوں سے سریلے نغمے نکلنے لگتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک سنتھال لوک کہانی توجہ طلب ہے کہ جس میں اساطیر کا جوہر صاف دکھائی دے رہا ہے۔

ایک ضعیف جوڑے کے سات بیٹے تھے اور ایک بیٹی تھی، ایک روز ایسا ہوا کہ لڑکی کی انگلی زخمی ہوگئی، جو سبزی کاٹ رہی تھی اس میں انگلی سے ٹپکتا لہو جذب ہوگیا۔ سات بھائیوں نے سبزی کھائی تو بڑی لذت ملی، وہ سوچنے لگے کہ میری بہن کے لہو کے چند قطروں سے سبزی اتنی لذیذ ہوگئی ہے تو یقیناً اس کے گوشت میں بھی بڑی لذت ہوگی۔ ان بھائیوں نے یہ سوچ کر اپنی بہن کو قتل کردیا۔ گوشت نکال کر ہڈیاں لے کر ایک تالاب کے پاس آئے۔ ایک مچھلی تالاب سے اوپر آئی کہا، ان ہڈیوں کو تالاب کنارے دفن کردو وہاں جہاں چونٹیاں رینگ رہی ہیں، بھائیوں نے مچھلی کی بات مان لی اور اپنی بہن کی ہڈیاں کو چیونٹیوں کے پاس تالاب کے کنارے دفن کردیا۔ ابھی زیادہ دن گزرے نہ تھے کہ وہاں کہ جہاں ہڈیاں دفن تھیں ایک انتہائی خوبصورت پودا نکل آیا کہ جس میں نفیس، پُرکشش پھول آگئے، پودا بڑھتے بڑھتے درخت ہوگیا اور پھلوں سے جھک گیا ——— پھر ایسا ہوا درخت سے ایک انتہائی خوشگوار موسیقی سنائی دینے لگی۔ ایک بھائی نے درخت کی ایک چھوٹی سی ڈالی کاٹ لی اور اس سے بنسری بنالی، بنسری منہ پر رکھتے ہی سریلی آواز نکلنے لگی۔ بجائے بغیر صرف ہونٹوں پر رکھنے سے اتنی دلفریب آواز سن کر علاقے کے تمام لوگ دیوانے سے ہوگئے، لگے رقص کرنے۔

اور پھر اس کے بعد اس درخت کی ڈالیوں سے بنسریاں بننے لگیں!

انسان غور نہیں کرتا اس کا وجود نغموں سے بھرا ہوا ہے، اس کا جسم گنگناتا رہتا ہے۔ اس کی ہڈیوں سے انتہائی لطیف آہنگ پھوٹتا رہتا ہے۔

ٹھاکرجیو (خالق کائنات) نے انسان میں کائناتی آہنگ (Cosmic Rythm) کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ مرتب کردیا ہے۔ ذرا سنتے رہیے اپنے وجود کے آہنگ کو دیکھئے پوری کائنات میں کیسی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں!

ہندوستان میں آریا، یونانی، ہون، عرب، ترک، ایرانی، منگولی، افغانی سب آئے، جنگیں بھی ہوئیں اور محبتوں کے رشتے بھی قائم ہوئے۔ صدیوں میں تمدنی اور تہذیبی آمیزشوں کی تاریخ پھیلی ہوئی ہے۔ زبانیں متاثر ہوئیں، مذاہب اور تمدنی اقدار متاثر ہوئے، زندگی کو دیکھنے کا زاویہ نگاہ بھی تبدیل ہوتا رہا، قصوں کہانیوں پر گہرے اثرات ہوئے، لوک کہانیوں میں نئے موضوعات شامل ہوتے گئے، ایک قوم کی کہانیاں دوسری قوم کی کہانیوں پر اثر انداز ہوئیں۔

لوک کہانیوں کے موضوعات میں جہاں فوق الفطری پیکروں، پریوں، روحوں، عفریتوں، دیوؤں اور دیوی دیوتاؤں کے کردار موجود رہے وہاں پرندوں، جانوروں اور سانپوں کے کردار بھی متحرک رہے۔ جنگل وجدل، جادوٹونا، شاہی خاندانوں میں سازشیں اور بادشاہوں کے خلاف سازشیں گاؤں کی زندگی، چور، ڈاکو، لٹیرے، مذہبی پیشوا صوفیوں اور سادھو مہاتماؤں کی عظمت لوک قصوں کہانیوں میں یہ موضوعات بھی شامل رہے۔ مذہبی اور روحانی تجربوں سے نئے تجربوں تک عوامی ذہن نے سفر کیا اور عام سمجھ بوجھ کی کہانیاں سامنے آئیں۔

مختلف علاقوں میں گھوم گھوم کر کہانیاں سنانے کی روایت بہت ہی قدیم ہے۔ رامائن اور مہابھارت کی کہانیاں بھی اسی طرح سنائی جاتی تھیں۔ پرانے لوک کہانیاں سنانے والوں کو 'کتھا کار' کہا جاتا تھا۔ کہانیاں سنانے والے تنہا بھی ہوتے اور کئی لوگوں کے ساتھ بھی۔ کہانیاں سنانے کے لیے شاعری، ڈراما، رقص موسیقی سب کا سہارا لیا جاتا، 'پنچ تنتر' کی کہانیاں پیش ہوئیں تو کردار اکثر خود جانوروں کا روپ دھار لیتے۔ آج بھی گاؤں دیہات میں گیتوں کے سہارے کہانیاں سنا کر بھیک دکشنا لینے والے نظر آتے ہیں۔

اس بات میں یقیناً بڑی صداقت ہے کہ جو شخص 'متھ' اور لوک کہانیوں کے بغیر رہتا ہے وہ بے جڑ کا پودا ہے۔ اس کی جڑیں مضبوط اور گہرائیوں میں اتری ہوئی نہیں ہیں۔ اجتماعی ذات (Collective Self) سے رشتہ رکھے بغیر بھلا کون سچائی یا حقیقت کو بخوبی جان سکتا ہے۔ اجتماعی اور نسلی شعور ہی سے حقیقت کی معنویت میں کشادگی پیدا ہوتی ہے۔ اپنے وجود کی سچائی کا علم ہوتا ہے۔

'ذہن اور 'ذہنی عمل' کی جگہ یونگ نے 'سائیکی' اور 'سائیکک' (Psychic) کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں اس لیے کہ 'ذہن اور 'ذہنی عمل' دونوں شعور (Consciousnes) سے تعلق رکھتے ہیں، 'سائیکی' اور 'سائیکک' کا شعور اور لاشعور دونوں سے تعلق ہے۔ یونگ کا خیال ہے کہ شعوری ذہن 'لاشعوری سائیکی' سے ابھرتا ہے۔ اور اجتماعی یا نسلی لاشعور (Collective Unconsciousness) ذات کے شعور سے کہیں زیادہ گہرائیوں میں ہے۔ 'آرچ ٹائپس' (Archetypes) اجتماعی لاشعور میں جذب ہیں، جو مختلف علامتوں اور پیکروں میں ظاہر ہوتے ہیں اور جو بہت قدیم ہیں۔ 'متھ' اور اساطیر کے گہرے مطالعے سے یونگ نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ یہ انسانی فطرت کے بنیادی اظہار کے ذرائع ہیں۔

یونگ نے 'سائیکی' کو پیچیدہ، مرکب اور الجھا ہوا (Complex) کہا ہے۔ یہ نفسیاتی الجھنوں کا گہوارہ ہے۔ جس طرح انسان کا جسم مختلف حصوں سے جڑا ہوا ہے، ہاتھ پاؤں، گردن، دھڑ وغیرہ اسی طرح 'سائیکی' کے بھی لاشعوری حصے میں ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ ہم 'سائیکی' کی ہی ایک مرکب الجھی ہوئی زندگی بسر کرتے ہیں۔ لاشعور کے دو واضح حلقے میں ایک حصہ 'ذات' کا ہے اور دوسرا 'نسل' کا۔ ذاتی لاشعور میں آرچ ٹائپس' (Archetypes) ہوتے ہیں۔ 'سائیکی' کا داخلی ماحول لاشعور کا ماحول ہے، جو شعور کے ماحول سے قطعی مختلف ہے۔ 'ذات' کے حصے کے پس منظر میں نسلی لاشعور ہے کہ جس میں 'آرچ ٹائپس' ہیں۔

'آرچ ٹائپ' جو ایک نفسیاتی اصطلاح ہے اس کی بنیاد یونانی لفظ 'آرچ' (Arche) ہے۔ 'آرچ' کے لغوی معنی ہیں 'خالص، بنیادی، اولین، قدیم ترین، قدیمی! 'ٹائپ' ٹائپوس (Typos) ہے یعنی 'صورت'، 'فارم' اصطلاحی معنی ہیں۔ بنیادی صورت، اولین، قدیم ترین یا خالص فارم، یونگ نے 'آرچ ٹائپ' (آرکی ٹائپ) کی اصطلاح 'نسلی اور اجتماعی لاشعور' (Collective Unconsciousness) کے مواد، مضمون یا مافیہ کے لیے استعمال کیا اور اس کے بعد یہ اصطلاح ادبی اور فنی تنقید میں استعمال ہونے لگی، رفتہ رفتہ یہ ایسی جمالیاتی اصطلاح بن گئی جو تخلیقی فنکار کے اجتماعی یا نسلی لاشعور کے اولین قدیمی اور بنیادی جمالیاتی علامتوں اور استعاروں اور نسلی تجربوں کو سمجھانے لگی۔ یونگ سے قبل بھی 'آرکی ٹائپ' کی اصطلاح کے استعمال ہونے کی خبر ملتی ہے۔ فیلو جوڈیوز (Philo Judeaus) نے انسان کے ذہن میں خدا کے پیکر (God Image) کو سمجھانے کے لیے اس اصطلاح کو استعمال کیا تھا۔ اس طرح آئرنیوس (Irenaeus) نے اس اصطلاح کو اپنی ذات یا اپنے وجود کے اندر سے خلق نہیں کیں بلکہ اس کے وجود کے باہر جو 'آرکی ٹائپس' تھے ان کی نقل کی ہے''۔ قدیم یونانی مفکروں نے خالق کائنات کو نور اور روشنی 'آرکی ٹائپ' کہا تھا اور خیال، تصور یا 'آئیڈیا' میں الوہی خصوصیات کو پانے کی کوشش کی تھی۔

'آرچ ٹائپ' اولین، بنیادی، قدیمی، یا خالص تصورات کا سرچشمہ ہے۔ تخلیقی فنکاروں کی حسی اور نفسی کیفیتوں کی شدت سے 'آرچ ٹائپس' میں تحرک پیدا ہوتا ہے اور بنیادی اور قدیمی علامات اپنی تہہ داری اور معنی خیز جہتوں کے ساتھ نمایاں ہونے لگتی ہیں۔ خود فنکار ان کے مسلسل

عمل اور اظہار کی پہچان بن سکتا یا پہچان نہیں پاتا۔ نسلی یا اجتماعی لاشعور سے بعض ایسی بنیادی صورتیں اور تصویریں سامنے آجاتی ہیں جو اپنی معنویت کو لیے ہوئے فنکار کے تجربوں کی معنویت میں وسعت، گہرائی، کشادگی پیدا کر دیتی ہیں، تخلیقی فنکار کے اپنے تجربے اور پیکر 'آرچ ٹائپس' کی شدت کے وسیلے سے روشن اور معنی خیز بن جاتے ہیں۔ تخلیق کا پُراسرار عمل ہی 'آرچ ٹائپس' کے سرچشمے سے باطنی رشتہ قائم کر کے انہیں متحرک کرتا ہے۔ بنیادی معاملہ اعلیٰ ترین سطح پر فنکار کے تخلیقی عمل کا ہے۔ پہلی جہت کی شاعری اور دوسری جہت کی شاعری کا تحرک 'آرچ ٹائپس' کو متحرک نہیں کر سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ صرف بڑے تخلیقی فنکاروں کی تخلیقات میں 'آرچ ٹائپس' کا مطالعہ ادبی تنقید میں اہمیت رکھتا ہے، اس لیے کہ بڑی تخلیق ایک انتہائی پُراسرار تخلیقی عمل کا نتیجہ ہوتی ہے، تیز دوسری جہت سے اور آگے بڑھ کر تیسری اور چوتھی جہت تک پہنچ جاتی ہے۔ پہلی اور دوسری جہت تک پہنچنے والے ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات میں بعض لفظوں یا بعض علامتوں یا استعاروں کے بار بار استعمال سے اکثر یہ غلط فہمی پیدا ہو جاتی ہے کہ 'آرچ ٹائپس' ہیں یا 'آرچ ٹائپس' کے تحرک کا نتیجہ ہیں۔ ادبی تنقید میں تخلیقی فنکار کی شخصیت اور اس کے ذہن کی حیثیت غیر معمولی ہے، شخصیت اور ذہن کا بہتر مطالعہ کیا جائے تو 'سائیکی' کو سمجھنے میں زیادہ مدد ملے گی، 'آرچ ٹائپس'، 'سائیکی' ہی میں موجود ہوتے ہیں، نفسیات کے علما نے اسے اہمیت دیتے ہوئے کہا ہے کہ 'سائیکی'، 'مدر لکوڈ' (Mother Liquid) ہے، پچھلی نسلوں، قوموں اور قبیلوں کے بنیادی تجربوں کا سفر جاری رہتا ہے اور انسان کے نسلی لاشعور میں یہ تجربے موجود رہتے ہیں۔ تخلیقی فنکار کی 'سائیکی' میں جب شدت پیدا ہوتی ہے تو ان تجربوں سے ایک انتہائی پُراسرار معنوی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ 'آرچ ٹائپس' کا اظہار عموماً استعاروں اور علامتوں میں ہوتا ہے۔ دیومالا اور قدیم ترین قصوں کہانیوں کے کردار اور حسّی تصورات نے تجربوں کی معنویت میں ابھرتے ہیں، صرف ایک 'امیج' یا پیکر جانے کتنی سچائیوں کا مظہر اور علامیہ بن جاتا ہے۔ انسان کی پچھلی نسلوں، قوموں اور قبیلوں میں آگ، روشنی، سانپ، عورت، مرد، آفتاب، آسمان، رات، لہو، پانی، جادو وغیرہ جو اہمیت رکھتے ہیں ہمیں اس کا علم ہے۔ یہ سب اور ان کے علاوہ جانے اور کتنے کا رشتہ ان سے قائم ہوتا ہے اور ان کی معنی خیزی نئے تجربوں میں جہتیں پیدا کرتے ہوئے جانے کتنے جلوؤں کو کھینچ لیتی ہے، ان کے تعلق سے جانے کتنے جلوے سامنے آجاتے ہیں۔ جمالیاتی 'آرچ

ٹائپس' کی پہچان اسی منزل پر ہوتی ہے کہ جہاں کوئی بڑا فنکار 'سائیکی' سے گہرا معنی خیز باطنی رشتہ کر کے (جو عموماً لاشعوری ہوتا ہے) اپنی انفرادی اسطوری کیفیتوں اور نقوش کی تخلیق کر دیتا ہے۔ اردو بوطیقا میں غالب اس کی سب سے بڑی مثال ہیں کہ جنھوں نے آتش، نور، خدا، محبوب، لہو، پرچھائیں وغیرہ سے ایک انفرادی اساطیر کی جمالیات سامنے رکھ دی ہے۔ دنیا کے کسی بھی ادب کی تاریخ سامنے رکھ لیجیے اور کسی بھی ادب کی عمدہ تخلیقات کا مطالعہ کیجیے ایک سچائی بار بار ابھرے گی کہ کسی بھی بڑے تخلیقی فنکار کے فن میں تجربہ اور 'متھ' کا رشتہ حد درجہ گہرا ہے اور 'متھ' کے گہرے رشتے کی وجہ سے فن میں تابناکی اور معنی خیزی پیدا ہوئی ہے اور کبھی کبھی اس حد تک کہ خود فنکار کی تخلیق ایک اعلیٰ 'متھ' کا جمالیاتی نمونہ بن کر لیجنڈ بن گئی ہے۔ شیکسپیئر، غالب، گوئٹے، حافظ، رومی، کبیر اور اقبال سب متھ سے ایک پُر اسرار ذہنی رشتہ رکھتے ہیں۔ 'آرچ ٹائپس' میں متھ کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ 'متھ' سے ذہنی اور جذباتی رشتہ اور اس رشتے کی جمالیاتی صورتیں 'آرچ ٹائپس' کی قدر و قیمت اور اہمیت کو اور بڑھا دیتی ہیں، اس لیے کہ حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کی ایک نئی جہت توجہ طلب بن جاتی ہے۔

'سائیکی' کے 'آرچ ٹائپس' کی کئی جہتیں نمایاں ہوتی رہتی ہیں۔ سب سے اہم اور معنی خیز جہت علامتوں کی ہے، جو اکثر تخلیقی فنکاروں کے ذاتی 'متھ' کو نمایاں کرتی ہے اور نفسی سطح پر ایک آہنگ بخشتی ہے، جس سے فنکار کے تخلیقی ذہن تک پہنچنے میں آسانی ہوتی ہے۔

یونگ نے چند اہم 'آرچ ٹائپس' کا ذکر کیا ہے ان میں 'مدر آرچ ٹائپ' (Mother Archetype)، شیڈو (پرچھائیں) (The Shadow) 'ضعیف دانش مند' (Wise Old Man)، منڈل (Mandala) 'ذات' (The Self) وغیرہ معنی خیز سرگوشیاں کرتے ہیں۔

اردو کے جن تخلیقی فنکاروں کے تخلیقی وژن میں 'سائیکی' کی لہروں اور سائیکو اساطیر (Psycho-mythology) کی چمک دمک کی زیادہ پہچان ہوتی ہے ان میں کبیر، میر، غالب، اقبال، فراق اور اختر الایمان وغیرہ کے نام اہم ہیں۔

○○○

امیر خسرو کی جمالیات

امیر خسرو کے کلام کی رومانیت اور جمالیات کو ممتاز درجہ حاصل ہے۔ اس رومانیت اور جمالیات میں 'ہیومنزم' کے جوہر ہی سے مختلف رنگوں کی شعاعیں پھوٹی ہیں، 'ہیومزم' کلام کی روح ہے۔ امیر خسرو نے انسان کو بلند تر درجہ عطا کر کے اسے کائنات کے مرکز پر کھڑا کر دیا ہے۔ تمام رومانی افکار و خیالات اور جمالیاتی تصورات کا سرچشمہ انسان ہے۔ حسن مطلق اور حسن کائنات دونوں کو محسوس کرنے اور دیکھنے کا 'وژن' انسان ہی رکھتا ہے، انسان اور انسان کا رشتہ عظیم ہے۔ اسی رشتے اور اسی محبت سے کائنات کا حسن و جمال قائم ہے۔ انسان کو 'دُرِ پاک' کہہ کر مخاطب کیا ہے اور کہا ہے اے درِ پاک (انسان) تیری تلاش میں آسمان، مدتوں خاک چھانتا رہا، تب کہیں تو ملا ہے:

چنبر نہ چرخ بے بخت خاک
تا تو بروں آمدی ای درِّ پاک!
(مطلع الانوار)

انسان پر نگاہ ڈالتے ہیں، اس کے ذہن کے کرشموں اور اس کی تخلیقی صلاحیتوں پر سوچتے ہیں تو انہیں محسوس ہوتا ہے جیسے ایک قطرے سے گوہر بنا وجود اپنے اندر نو سمندر رکھتا ہے، ایک قطرے میں نو سمندروں کا جلال و جمال ہے:

ساخت زیک قطرہ چو مردم گہر
طرفہ کہ نُہ بحر بیک قطرہ در
(مطلع الانوار)

امیر خسرو کی نظر میں انسان کائنات کی زندگی ہے، وہ روح کی مانند کائنات میں سماجاتا ہے اور اس میں تحرک پیدا کرتا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی سچائی ہے کہ یہ دنیا اتنی چھوٹی ہے کہ انسان کا وجود اس میں سما ہی نہیں سکتا۔

جان و جہانِ ہمہ عالم توئی
وانکہ نگنجند بجہاں ہم توئی!
(مطلع الانوار)

امیر خسرو علم و حکمت، عقل و شعور و آگہی اور شخصی آزادی اور آزادی روح وغیرہ کی اہمیت کے اس وقت قائل ہیں جب یہ سب انسانی مرتبے کی بلندی میں حصہ لیں۔ انسانی مرتبے کی بلندی کے لیے انسان کی نظر کی کشادگی اور تہہ داری کو اہم تصور کرتے ہیں، فکر و نظر کی گہرائی ہی سے انسان فقیری میں امیری کرتا ہے، اہل نظر اور صاحب فکر و نظر کو گدڑی میں لپٹا دیکھتے ہیں تو لگتا ہے وہ گدڑی میں لعل دیکھ رہے ہیں، اسے دنیا کا حاکم اور ملک کا پاسباں تصور کرتے ہیں۔

مرد بینا در گلیم و بادشاہ عالم است

تیغ خفتہ در نیام و پاسبان کشور است!

(نہایۃ الکمال)

تلوار میان میں سوئی رہے، چھپی رہے مگر ملک کی پاسبانی تو وہی کرتی ہے، اسی طرح مرد بینا گلیم میں دنیا کی بادشاہت کرتا ہے!

امیر خسرو فکر و نظر کی کشادگی اور تہہ داری یا 'وژن' کی تیز اور تیز تر شعاعوں کی قدر و قیمت جانتے ہیں۔ لہٰذا انسان کو صاحب نظر دیکھنا چاہتے ہیں، انہیں یقین ہے کہ اسرار کائنات کی خبر صرف صاحب نظر کو ملتی ہے۔ کائنات کی سچائیاں صرف اس وقت بے نقاب ہوتی ہیں جب صاحب نظر کے 'وژن' کی تیز کرنیں پڑتی ہیں، فرماتے ہیں:

چشم حاصل کن کہ آنگہ می نماید بے حجاب
آنچہ پنہاں در پسِ ایں شیشۂ صافی دراست

(نہایۃ الکمال)

کائنات کے پردے کی ہر سچائی بے نقاب ہو جائے اگر تم صاحب نظر بنو۔

امیر خسرو نے بار بار تکبر اور غرور سے اپنی بیزاری کا اظہار کیا ہے اور انسانی رشتوں اور محبت کی قدر و قیمت سمجھائی ہے، ایک جگہ کہتے ہیں وہ لوگ جو تکبر اور غرور کی علامت تھے مخلوق کے سر کے تاج بنے ہوئے تھے آج وہ سب پاؤں کے دھول بن گئے ہیں، جنہوں نے انتہائی غرور کے ساتھ حکومت کی، اب کہاں ہیں؟ زمین کے اندر جانے کہاں! ان کے تو نام و نشان مٹ گئے ہیں:

آں سروراں کہ تاج سر خلق بودہ اند
اکنوں نظارہ کن کہ ہمہ خاک پاشدند
سری کہ زیرِ زیں شد نہفتہ شاہاں را
ہماں سراست کہ بر آسماں فراختہ اند!

نفس کی غلامی پسند نہیں کرتے، انہیں تو وہ لوگ عزیز ہیں جو نفس کی غلامی پر اپنی آزادی

کو فوقیت دیتے ہیں:

اے من غلام ہمت آپ پاک بندۂ
کز بندگیِ نفس بد آزاد می رود!

امیر خسرو کے نزدیک صاحب نظر تو وہ ہے کہ جو حسن و جمال کا اعلیٰ ترین نظریہ اور تصور رکھتا ہو۔ کائنات کی ہر شے کے جمال کا عاشق ہو، زندگی کے تمام رنگوں کا عاشق ہو، وہ نابینا ہے جو عاشق میں شمار کیا جائے، لیکن سیاہ فام شخص کے حسن کو نہ پہچان سکے، سیاہی کے حسن کے جلوے کو بھی جس نے پہچان لیا دراصل وہی صاحب فکر و نظر ہے، جلال و جمال کا رسیا ہے، خالق کی تخلیقات کے حسن کا حصہ اور جوہر ہے۔ فرماتے ہیں:

نزدیک اہل بینش کو رست و کور بیشک
عاشق کی پیش چشمش زنگی صنم نہ باشد!

وہ عاشق ہی کیا ہوا کہ جس نے سیاہ فام فرد کے جمال کو نہ پہچانا اور اس کی پرستش نہ کی۔ جمال کا یہ تصور پوری انسانیت کو ایک دائرے میں کھینچ لیتا ہے، بنیادی تصور یہ ہے:

جمال مطلق آمد جلوہ آہنگ
مقید گشت یک رنگی بصد رنگ

ابدی اور ازلی حسن نے اپنا جلوہ دکھانا چاہا تو اپنے رنگ کو سیکڑوں رنگوں کے سانچے میں ڈھال دیا۔

'ہیومنزم' انسان اور انسان کی محبت اور انسان اور جمال حیات و کائنات کا عشق امیر خسرو کے فن کی روح ہے۔ اسی سے ان کے شعری تجربوں میں گہرائی اور تہہ داری آئی ہے۔ ایمان کے لیے عشق و محبت کو ضروری جانتے ہیں، محبت نہیں تو پھر ایمان کہاں۔ فرماتے ہیں 'عشق و محبت ہی نشانِ صحت ایماں ہے، کوئی نہ ملے تو گھر کی بلی سے محبت کرو، یہ بھی ممکن نہ ہو تو اپنے دل کو پتھر سے کچل دو اس لیے کہ وہ مر چکا ہے:

دلت برگربہ ای گرمہر بانست
نشان صحت ایماں ہمانست
دلت را گربہ برد، دگز نہ بردست
بروپیش سنگ اندازش کہ مردست!

انسان سے مخاطب ہوکر کہتے ہیں تو خدا کے خزانوں کی کنجی ہے تو کوئی کھلونا نہیں کہ اس سے کھیلنے کے سوا اور کوئی کام نہیں لیا جا سکتا:

گنج خدا را تو کلید آمدی
نز پی بازیچہ پدید آمدی!

زندگی حاصل ہوئی ہے تو دریا میں غوطے لگاؤ اور قیمتی موتی نکالتے رہو، اتنے موتی نکالو کہ دریا خالی ہو جائے اور دنیا موتیوں سے بھر جائے، کہتے ہیں جب فیصلہ کرلیا کہ دریا میں غوطے لگانا اور موتی نکالنا ہے تو غور وفکر کے دریا میں غوطے لگائے اور ہر بار اتنے موتی نکال لائے کہ دریا خالی ہو گیا اور دنیا میرے تجربوں کے موتیوں سے بھر گئی:

دلم چوں بہ گوہر کشی خاص گشت
بدریائی اندیشہ غواص گشت
بہر غوطہ چنداں بروں ریخت دُر
کہ دریا تہی گشت و آفاق پُر!

بہتر رشتے کے لیے زبان شیریں ضروری ہے، میٹھی زبان 'ہیومنزم' کے لیے ہردَم بہترین آہنگ ہے۔ یہ رشتے قائم کرتی ہے ما سے مضبوط اور مستحکم بناتی ہے:

خسرو گر انگبیں می خواہی اور شکّر لباں
اول اندر کام شیریں کن زبان خویش را

امیر خسرو کے رومانی ذہن اور جمالیاتی شعور کی تشکیل میں ترک ہندی روایات و

اقدار، ہندوستان کے خوب صورت ماحول کے جلوؤں، مذہب کی روشنی اور پاکیزگی اور تصوف کی داخلی آنچ نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ ان کے کلام میں احساس جمال کی گہرائی اور رومانیت کی صحت مندی اور لطافت توجہ کا مرکز ہے۔ وہ حسن ازلی، حسن انسانی اور حسن حیات و کائنات کے ایک بڑے شاعر ہیں۔ حسن کے ہر مظہر کے عاشق ہیں۔ ان کے نزدیک عشق جوہرِ زندگی ہے، عشق ہی سے انسان اور انسان کے رشتے قائم ہوتے ہیں۔ انسان دوستی کا جذبہ باطن سے ابھرتا ہے، 'ہیومنزم' ہی وہ نگاہ عطا کرتی ہے کہ جس سے کائنات کے حسن کی نئی تشکیل ہوتی نظر آتی ہے، اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا رہتا ہے۔ جلوہ نمائی کے لیے مضطرب حسن نے منادی کرادی ہے کہ جو جان دے بس اسی عاشق کا منتظر اور مشتاق ہوں:

منادی کرد حسن جلوہ مشتاق
کہ ایک درما کو جان عاشق

حسن و جمال کے حوالے سے تغزل کی چاشنی لیے ہوئے کلام کا یہ رُخ دیکھئے:

چوں جمالت آیت رحمت شد اندر شان خلق
آخر ایں چندیں زبہر کشتم تاویل چیست

اس حیرت کی لطافت کا اندازہ کرنا مشکل ہے کہ جب خلق میں تیرا جمال رحمت کی نشانی ہے تو پھر جو میں نظارۂ جمال کی تاب نہ لا کے ختم ہو گیا یا قتل ہو گیا تو اس کا سبب کیا ہے؟

کبھی حسن حقیقی کی لامحدودیت کا احساس ہوتا ہے تو انہیں یقین آ جاتا ہے کہ یہ حسن انسان کی عقل و فہم میں سما نہیں سکتا:

در نیائی بہ فہم عالمیاں
ورنہ گنجی بہ وہم آدمیاں

معبود حقیقی اور اس کے جمال کو بھلا کوئی اپنی عقل سے پہچان سکتا ہے، اس کے لیے ظاہر ہے وجدان کو خود ایک لطیف ترین مظہر بننا پڑے گا، وجدان بھی شاید ایک پہلو کو کسی حد تک

محسوس کرلے، پورے حسن کو دیکھنا قطعی ناممکن ہے۔ عقل میں بھلا اتنا دم کہاں کہ وہ جمال حقیقی تک پہنچے۔ امیر خسرو ان فلسفیوں کی باتوں پر ماتم کرتے ہیں جو یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ جمال خالق کو عقل سے پہچانتے ہیں:

حکیم گفت شناسم بہ عقل یزداں را
زہے کمال حماقت و ایں چہ گفتار است!

عاشق کو محبوب کی خوشبو ملتی رہتی ہے، معبود حقیقی کے جمال کا ذکر ہر جگہ ہے اور وہ ہے کہ بس اپنے چہرے کو چھپائے رہتا ہے، پھول سیکڑوں ہزاروں پردے میں رہے اس کی خوشبو اسے پردے میں رہنے نہیں دیتی۔

رُخ چہ پوشی چوں حدیث حسن تو پنہاں نماند
گل بصد پردہ دراواز بوئے خود مستور نیست!

خالق کائنات جو حسن حقیقی ہے، کبھی ظاہر ہوتا ہے اور کبھی پوشیدہ رہتا ہے، حسن کے چند پہلو اجاگر ہوتے ہیں تو جانے کتنے پہلو پوشیدہ رہتے ہیں، اگر وہ مکمل طور سامنے آجائے تو ہوش اڑ جائیں، سانس رُک جائے، جان نکل جائے۔

چہ پوشی پردہ بروئے کہ آں پنہاں نمی ماند
وگربی پردہ می واری تنی راجاں نمی ماند!

اگر یہ حسن بے نقاب ہوجائے تو مسیح و خضر کی جان بھی جاتی رہے:

مسیح و خضر راں آں روئے بنمائی
بکُش جانم مرا گر زندہ مانند

امیر خسرو کے نزدیک یہ ایک بڑی سچائی ہے کہ جس سے آدم کی تخلیق ہوئی اُس قطرے کے دل میں ایک عالم ایک جہاں پوشیدہ اور پنہاں ہیں:

قطرہ آبے کہ تن مردم است
در دل آں قطرہ جہانے گم است

یہ بہت بڑی سچائی ہے، اسی کے احساس و شعور کی وجہ سے کائنات اور حسن کائنات انسان کے وجود اور باطن میں سمٹ آیا ہے، اسی نے عارف کی وہ نگاہ عطا کی ہے کہ جس سے نئی شعاعیں پھوٹتی رہتی ہیں۔ اسی نگاہ کے جادو سے عشق پیدا ہوتا ہے اور عشق کی سرمستی جنم لیتی ہے اور وجدان حسن حقیقی کے بعض جلوؤں کو دیکھ لیتا ہے۔ خالق کا حسن، جلال و جمال کا مرکز اور انسان کی نگاہ عشق کا سرچشمہ! یقیناً حسن حقیقی نے عشق کو جنم دیا ہے لیکن یہ عشق ہی ہے کہ جس کی وجہ سے سوز و گداز پیدا ہوتا ہے اور معبود حقیقی سے رشتے کی پہچان ہوتی ہے۔ امیر خسرو کا خیال یہ ہے کہ کائنات اور اس کے جلال و جمال کا عرفان حاصل ہو جائے تو انسان اس سے پرے چلا جاتا ہے اور محبوب کے حسن اور اس کی لطیف شعاعوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی نگاہیں مجازی اور مادی جلوؤں میں گم ہو کر نہیں رہ جاتیں:

تا تو نمودی جمال نقش ہمہ نیکواں
رفت بروں از دلم نقشِ تو از جاں نہ رفت!

عشق کیا ہے یہ عاشق ہی جانتا اور محسوس کرتا ہے، عشق میں گرفتار ہونا یا خود کو عشق میں ڈبو دینا بظاہر جس قدر بھی نشان بخت بد نظر آئے حقیقت یہ ہے کہ وہ ابدی سعادت ہے۔ کہتے ہیں:

عشق اگرچہ نشان بخت بد است
نزد عاشق سعادت ابد است!

حضرت محبوب الٰہی شیخ خواجہ نظام الدین چشتیؒ امیر خسرو کے مرشد تھے، آپ کی ہستی عشق و محبت کی علامت تھی۔ امیر خسرو کو عزیز تر جانا اور عزیز تر رکھا۔ حضرت سلطان المشائخ محبوب الٰہیؒ نے فرمایا تھا کہ روز قیامت ہر فرد سے سوال ہوگا تم کیا لائے ہو، مجھ سے دریافت کیا

جائے گا تو کہوں گا کہ اس ترک اللہ (امیر خسرو) کے سینے کا سوز لایا ہوں — اور جب حضرت محبوب الٰہی کا وصال ہوا تو امیر خسرو دیوانے سے ہو گئے اپنے آنسوؤں کے قطروں کو ان لفظوں میں جذب کر دیا:

گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس
چل خسرو گھر آپنے سانج بھئی چوندیس

یعنی میرا محبوب سیج پر سو گیا ہے، مکھڑے پر گیسو بکھر گئے ہیں چل خسرو تو بھی اپنے گھر چل ہر جانب شام ہو رہی ہے! دو مصرعوں میں عاشق کا درد سمٹ آیا ہے!

امیر خسرو کو تصور کا سرچشمہ حضرت محبوب الٰہی کی چوکھٹ ہی پر ملا تھا، خواجگان چشت کی افضل روایات کو اسی چوکھٹ کے آس پاس پایا تھا۔ عشق الٰہی کا سبق اسی مقام پر پڑھا تھا، عشق کے سوز و گداز کو اسی مقام پر جانا تھا۔ یہی وہ چوکھٹ تھی کہ جہاں انسان اور انسان کے بہتر رشتوں، محبت کی قدر و قیمت، انسان دوستی کے جوہر، عوام کی خدمت اور دل نوازی کی بابت خبر اور نظر دونوں ملی تھی، غیر مذاہب کے لوگوں کے ساتھ محبت اور شفقت کا سبق حاصل ہوا تھا۔ ان اسباق کو پڑھ کر امیر خسرو کے احساس و شعور اور پورے وجود میں چراغاں کی سی کیفیت ہو گئی۔

امیر خسرو کے اپنے تجربے یقیناً بہت قیمتی ہیں لیکن ان اسباق کا رول کم اہم نہیں ہے، 'ہیومنزم' اور انسان کی قدر و قیمت اور انسان دوستی کے جذبے نے انہیں ملک کی مٹی کی خوشبو سے آشنا کیا۔ وہ اپنے ملک کی ہر شے کے حسن پر فریفتہ ہو گئے، ہر شے اور ہر انداز کو پسند کرنے لگے۔ مثنوی 'نُہ سپہر' میں کہتے ہیں: ہندو اتنا وفادار ہے کہ اپنی وفاداری میں تلوار اور آگ سے کھیل سکتا ہے اور ہندو عورت اپنے شوہر سے اس قدر محبت کرتی ہے کہ اپنی وفاداری میں اس کی چتا میں جل کر مر جاتی ہے۔ ہندو مرد اپنے دیوتا کے لیے اپنی زندگی قربان کر دیتا ہے، اسلام میں ان باتوں کی اجازت نہیں ہے۔ اگر اجازت ہوتی تو بہت سے افراد اس سعادت مندی کو حاصل کرنے کے لیے قربان ہو جاتے۔ بلاشبہ یہ باتیں قابل ستائش ہیں۔ ہندوؤں کے عقیدے کو

دیکھتے ہوئے اسے دوسرے کئی مذاہب کے ماننے والوں کے عقیدوں سے برتر تصور کرتے ہیں۔ ہندوؤں کی توحید پرستی کی اہمیت کا احساس اس طرح دلایا ہے:

نیست ہنوز ار چہ کہ دیندار چوما
ہست بسے جائے باقرار چوما
معترف وحدت و ہستی وقدم
قدرت ایجاد ہمہ بعد عدم
رازق ہر پُر ہنرو بے ہنری
عمر بروجاں وہ ہر جا نوری
خالق امغاں بہ نیکی و بدی
حکمت و حکمش ازلی و ابدی
فاعل مختارو مجازی بہ عمل
عالم ہر کلّی و جزوی ز ازل
عیسویاں روح و ولدبستہ برد
ہندو ازیں جنس نہ پیوستہ برد
اختریاں ہفت خدا کردہ یقیں
ہندویَ توحید سرا منکر ازیں
عنصریاں چار خدا بردہ گماں
گفتہ یکی ہندو ثابت بہماں
خلق دگر نور وظلم خواندہ بدل
ہندو از ینہا ہمہ پیوند گل

وانچہ کہ معبود برہمن بفرق
معترف است اور کہ نہ مثلی است ز حق
معتقد انند بتقلید دراں
کانچہ رسیدہ است بما از پدراں
(مثنوی نُہ سپہر)

امیر خسرو کہتے ہیں کہ ہندوستان کے لوگ توحید پرست ہیں، دین مختلف ہے لیکن اکثر عقیدے وہی ہیں کہ جو ہمارے ہیں، وہ خالق کو واحد اور ازلی وابدی مانتے ہیں اور اس بات کو بھی مانتے ہیں کہ خدا عدم سے ہر شے کو وجود میں لا سکتا ہے، خدا رازق ہے، ہر شخص کا رازق وہنر مند ہو یا بے ہنر، ہر جاندار کی جان اسی کی دی ہوئی ہے اور ہر جان دار کی جان وہی لیتا ہے، وہ خالق ہے نیک وبد افعال کا اور اس کی حکمت ازلی وابدی ہے، عمل میں تنہا حاکم ومختار ہے، کُل اور جز وکا علم ازل سے ہے۔ امیر خسرو کہتے ہیں کہ نصرانیوں نے روح اور بیٹے کو شامل کر لیا۔ ہندوؤں نے ایسا نہیں کیا۔ ہندو ستارہ پرستوں کی طرح سات خداؤں کو نہیں مانتے، عنصری کا گمان ہے کہ خدا چار ہیں، لیکن ہندو ایک ہی خالق کو مانتے ہوئے توحید پر قائم رہے، پارسی (زرتشتی) ثنویت کے قائل ہیں دو خدا کو مانتے ہیں، ہندو ایسا نہیں سمجھتے، وہ (ہندو) مختلف اشیاء وعناصر کی عبادت کرتے ہیں، لیکن اس بات کو مانتے ہیں کہ سب ایک ہی خالق کی تخلیق ومخلوق ہیں، 'حق' تنہا ہے، ایک ہے اس کا کوئی شریک نہیں، مختلف اشیاء وعناصر کی پوجا دراصل تقلیدی عمل ہے۔ وراثت میں جو حاصل ہوا اس کی پیروی کی۔

امیر خسرو کی 'ہیومنزم' ایک مثبت رجحان ہے، کون سا عقیدہ درست ہے اور کون سا غلط، کوئی بھی شخص وثوق کے ساتھ نہیں کہہ سکتا۔ حقیقت یا سچائی کی بنیادی صورت اور فطرت کے متعلق فیصلہ نہیں کر سکتے، مختلف عقائد اور نظریات ہیں اور ہو سکتے ہیں، اس مثبت رجحان کے مطابق ایک بڑی سچائی زندگی ہے۔ یہ ہے اور ہم

اسے بسر کرتے ہیں۔ لہٰذا اس زندگی کو آگے بڑھانے، نکھارنے اور اسے زیادہ سے زیادہ حسین اور خوبصورت بنانے کی کوشش ضروری ہے۔ مشائخ چشت کی روایات میں یہ 'ہیومنزم' یا انسان دوستی، یہ محبت اور یہ عشق بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ احتجاج بھی ہے اور انسان کے لہو کے رنگ کی پہچان کا خوبصورت تجربہ بھی۔ اس مثبت رجحان نے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ یہ دنیا اور یہ زندگی ہماری بنیادی دلچسپی کا مرکز ہے اور ہیومنزم ہمارا نصب العین یا آئیڈیل ہے۔ انسان اور انسان کے باہمی رشتوں کی ہم آہنگی 'ہیومنزم' کا تقاضا ہے۔ اللہ کا جلوہ ہر شخص میں ودیعت ہے۔ اس جلوے سے رشتہ قائم کرنا خالق سے رشتہ قائم کرنا ہے۔ انسان سب سے بڑی قوم ہے، انسانیت جو عشق و محبت کی صورت جلوہ گر ہوتی ہے، اسی قوم کی زندگی ہے۔ اس رجحان سے وہ 'تیبوز' (Taboos) ٹوٹ سکتے ہیں کہ جن کی وجہ سے ہماری رگوں سے لہو جاری ہوتا رہتا ہے۔ اخلاقیات کی سب سے بہتر بنیاد 'ہیومنزم' ہی ہوسکتی ہے۔ امیر خسرو کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے اس حقیقت کی پہچان ہوجاتی ہے کہ 'ہیومنزم' کے تصور میں توازن ہے، وہ داخلی موزونیت یا 'ہارمونی' کو ضروری جانتے ہیں۔ ہزار برس پہلے چین کے معروف مفکر اور دانشور کنفیوسیش (Confucius) نے اس رجحان کو بڑی شدت سے نمایاں کیا تھا اس نے کہا تھا انسان کا وجود ایک بہت بڑی حقیقت اور سچائی ہے۔ انسان اور انسان کے متوازن رشتوں اور انسانی قدروں کی اہمیت کا احساس دیا ہے۔ انسانی قدریں، 'ہیومنزم' میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔ انسان ہونے کا احساس و شعور اس وقت تک حاصل نہیں ہوسکتا جب تک کہ رشتوں کا احساس نہ ہو۔ انسان کی بنیادی خواہشوں یا بنیادی جبلتوں میں ایک جبلت یہ ہے کہ دوسروں سے خوبصورت رشتے قائم ہوں۔ امیر خسرو رشتوں کا احترام کرتے ہیں۔ ان کا جمالیاتی شعور حسن کو ٹٹول لیتا ہے اور جمال زندگی کی وحدت کو عزیز جانتا ہے۔ کلامِ خسرو میں فن کار کا ذہن اعلیٰ اور عمدہ قدروں کی تلاش میں سرگرداں ہے، حسن اور

وحدت حسن کی تلاش ہی زندگی کا بنیادی مقصد ہے۔ حسن اور وحدت حسن ہی میں سب کچھ ہے۔ عشق حسن کا معاملہ یہ ہے:

کافر عشقم مسلمانی مرا درکار نیست
ہر رگِ من تار گشتہ حاجتِ زنار نیست

یعنی میں عشق کا مارا کافر، مجھے مسلمانی کی بھلا کیا ضرورت، میری ہر رگ تار بن گئی ہے، مجھے زنار کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔

انسان وجودِ کل کے حسن کا حصہ ہے، اپنے حسن کا عاشق، امیر خسرو کہتے ہیں میں نہ گل ہوں اور نہ بلبل، نہ شمع نہ پروانہ، اپنے حسن کا عاشق اور دیوانہ ہوں، میرا وجود بھی دراصل حصہ ہے وجودِ کل کے حسن کا،

نے گلم نے بلبلم نے شمع نے پروانہ ام
عاشق حسن خودم بر حسن خود دیوانہ ام

قبلہ ہو یا بت کدہ ہر جگہ محبوب کا عشق میرے ساتھ رہتا ہے، دوست کے عاشقوں کو بھلا کفر و ایماں سے کیا سروکار:

ما و عشقِ یار اگر در قبلہ گر در بتکدہ
عاشقانِ دوست را با کفر و ایماں کار نیست

سیاہ رنگ کو تو آنکھوں میں جگہ دی گئی ہے اور آنکھ کی پتلی میں تو ہر فرد سیاہ ہی دکھائی دیتا ہے، سیاہ رنگ پر طعنہ زن کیوں ہو۔ اس رنگ میں (ہندوستانیوں کے سیاہ رنگ میں) آب حیات (چشمۂ ظلمات یا بحرِ ظلمت —— سیاہی کا دریا چشمہ) کی آمیزش ہے:

سیہ را خود بدیدہ جانگاہ است
کہ اندر دیدہ ہم مردم سیاہ است

ہند را اے مدعی طعنہ بہ تاریکی مزن
زانکہ اندر ظلمتِ او آبِ حیواں مدغم است!
(دول رانی خضر خاں)

کہتے ہیں:

باکہ دمہ صحبت از انساں گزیں

یعنی میل جول اور محبت اور دوستی سے عقل بڑھتی ہے، تجربہ وسیع ہوتا ہے۔

خسرو کعبہ میں ہو یا بُت خانہ میں، ہر جگہ اس کا دل تیرے در پر رہتا ہے، تیری دیوار دل میں بسی ہوتی ہے:

در کعبہ و بُت خانہ ہر جاکہ رود خسرو
دل با درِ تو بد خو دیوار ہماں در دل!

اور تیرے چہرے کے ہزار نام ہیں:

یک روئے ترا ہزار نام است

○○○

قلی قطب شاہ کی جمالیات

'عورت' اور اس کا جمال محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کی جمالیات کا مرکز ہے، ایک بڑے حسن پسند اور حسن پرست اور ایک حیرت انگیز رومانی ذہن کے اس شاعر نے عورت اور اس کے جمال کو جیسے اپنے وجود میں جذب کر لیا تھا۔ اس کے کلام میں رنگ و نور، نغمہ و آہنگ اور خوشبوؤں کی جو دنیا ملتی ہے وہ اسی جذبی کیفیت کی دین ہے۔ شاعری کی حسن پسند نے ماحول کے تمام حسن کو سمیٹ لیا ہے، عورت کا وجود ایک نغمہ ہے، یہ غیر معمولی شعور ہے، اس کی وجہ سے اردو ادب کو راگ راگنیوں کی خوبصورت متحرک تصویریں حاصل ہوئی ہیں۔ مثلاً داؤد راگ (لحنِ داؤد)، رام کیسری (رام کلی راگ)، سری راگ، دھنا سری، کماچ (ایک راگنی)، کنرا

(ایک راگ) ملہار (راگنی)، سات سروں (سبد سات) میں عورت مختلف راگوں (راگاں) کے درمیان ابھرتی ہے۔ یہ سب سر اس کے وجود کے نغمے کی جہتیں بن جاتے ہیں۔ عورت ہی کے مرکز۔۔۔ زندگی کے خوبصورت جشن کا آغاز ہوتا ہے اور شاعری جشنِ زندگی کا پہلا بڑا فنکار بن کر سامنے آتا ہے۔ زندگی کا جشن مناتے ہوئے مسرتوں اور لذتوں کی ایک خوبصورت دنیا خلق ہو جاتی ہے۔ محمد قلی قطب شاہ 'سیکس' اور شرینگار رس کے پہلے بڑے شاعر ہیں، جنسی تجربوں کی لذتوں اور خاص لمحوں کی شیرینی اور مٹھاس کے ایسے نمونے اردو شاعری میں موجود نہ تھے۔ پہلی بار ایسے تجربے سامنے آئے ہیں:

چنچل کا مکھ چھبیلا ہے ادھر امرت رسیلا ہے

یا

قطب شہ کوں کھلاتیاں ہیں سہیلیاں رنگ بھرا میوا

عورتوں کے تعلق سے جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ اپنی خاص مٹھاس اور شیرینی لیے ہوئے ہیں۔ 'سیکس' کی لذتوں کو لیے ہوئے یہ الفاظ اپنی مثال آپ ہیں، مثلاً:

دھن (عورت، محبوبہ) ساجنا، سجن، سجائی، سودھن (خوبصورت عورت) لالن، لالہ (محبوب) گوریاں، للات (پیارا) للن، للنا (محبوب) موہناں، موہن (محبوب) موہنیاں، استری، پدمنی، پیو، پیا، پیو (محبوب) آرسے (اروقتی) انکھیاں، انگ (جسم، بدن) بالاں (بال) باہاں (باہیں) بھنواں (بھنویں) ٹھڈی (ٹھاڑی) ادھراں (ادھر کی جمع۔ ہونٹ) لباں (لب کی جمع) مرگ نینی (غزال آنکھیں) کچ (پستاں) کچلے (سرپستان) گیسواں (گیسو کی جمع) گالاں (گال) مکھ (چہرہ) کنچلی (انگیا) کنچک (چولی) کجل (کاجل) کسنان (چولی) رپے (روپ) دھڑی (مسّی کی تہہ) سرخاں (سرخ رنگ والیاں) سرنگ (خوش رنگ) سنجوگ (جنسی عمل) شوانی (شہوانی) کاجلا (کاجل) اناپٹ (ہم آغوشی) لذتاں (لذتیں) گدگمیاں (گدگدیاں) لیلاٹ (خوشی) النکار (حسن) باس (خوشبو) بوسیاں (بوسے)

بھیٹن (سرپستان) پیم، پم، پیرم، پرم (محبت)

یہ رس بھرے الفاظ شاعر کے جمالیاتی تجربوں کے آئینے بن گئے ہیں۔ حسی، نفسی، جنسی جمالیاتی تجربوں نے ان لفظوں اور ان لفظوں کے اشاروں سے تغزل کا ایک پرکشش معیار قائم کر دیا ہے۔ انبساط اور مسرت اور Joy and Passion کی ایسی تصویریں اردو کی بوطیقا کے ابتدائی عنوانات کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان تجربوں میں مختلف تحرک اور آہنگ کی کیفیتوں میں وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ احساسِ حسن گہرا ہے، حسن کی کئی جہتوں پر شاعر کی نظر ہے۔ یہ جہتیں جمالیاتی وحدت قائم کر دیتی ہیں اور ہمیں جمالیاتی انباسط (Aesthetic Plasure) حاصل ہوتا ہے:

بھواں آبرو میں مادے برد باندے
عشق کے راگ تاں میں بھید باندے

ترے کیس میں کنول ہور سور آوے
کمان بھنواں میں کاجل ساجساندے

چولی تنگ انگ میں نت نارنگ پنجھی
نین سوکاں سوں موچت نت پھاندے

○

پھل گالاں ایسے گالاں تھے ہوا بلبل مست
رنگیلا جام لے اپ ہت منج کتی محبوب

○

دو نین ابرو تلیں ہیں نار کیرے خواب میں
دو مست شوخی سوں سہتے مسجد کیرے محراب میں

بت خانہ نین تیرے ہور یت نین کیاں پتلیاں
مج نین میں پوجاری پوجا اردھان ہمارا

اس پتلیاں کی صورت کی خواب میں جو دیکھے
رشک آئے مج کرے مت کوئی سجدہ اس دورا

تمن مکھ میں خدا کا نور مج نیناں بھریا دیکھے
کنن صورت تمن سر بھر نہ ہمرا ہی کرن سکتا

مکھ میں بنفشہ رنگ تلا کا نور میں تو پایا
جیوں سیام رنگ چندا سوں سب جگ پہ چندنا چھایا

تری تھوڑی کے جل منے سو جیو کا جیون ہے
زندگی کی روح

او چشمہ منے مین تمن جیو کیا ٹھارا
میں

داکھ کا ہنگام ہے ساقی پلاے جیوں گلاب
ہے تھڈی پانی تیرا سر چشمۂ آب حیات

تمارا حسن میرے دو نین میں نقش باندیا ہے
آنکھوں باندھ دیا

جے کوئی دیکھیں تمن کوں کچ ہوویں ان کے نہالاں کچ
جو تم کو کچھ

○

سینے کے باغ میں تیرے بہشتی میوے چنتا ہوں
کہ تازے میوے کے انگے سو کے سو میوے ہے سب کچ

تمہارا حسن دیکھیا جب ہوا ہوں جیوں جمشید

نظر آیا

تمہارے ذکر تھے پایا ہوں عمر میں جیوں نوح

تھڈی کے خم تھے پلاؤ ہمیں کوں لعل مد
چاہ زغن — سے — ہم کو

ہمارے ہونٹ ہوئے تم کو بے چومن مجروح
نہ چومنے سے

ہونٹاں کے بود سے تھے پایا جیاں روح
ہونٹاں کے ناد میانے ہے دوا روح
مانند درمیان

اس چومن تھے مو چومن دور خدایا نہ کریں
کہ حیات آب ولب ہے مرا دل اس پہ کشید

تجن کے ہونٹ امرت کا لذت یک دس چاکے تھے
ون چکھنے سے

سو ولذت کوں اجنوں لک کیا ہے منج رسن تعویذ
وہ — کو — اب تک — میری زبان

ادھر تیرے کا عکس پیالے میں جھمکے
عجب ہے کہ دستا ہے پانی میں آتش
ترے دو زلف ہیں سحراں میں ماہر
ترے دو لعل ہیں خونخوار اوباش

انکھیاں پتلیاں و پلکاں ہور بھواں
اہے یک ٹھار میں دو چار اوباش

○

محمد قلی قطب شاہ کی جنسی حسیت (Sex Sensibility) بہت بیدار اور متحرک ہے، بھرت نے جن اکتالیس 'بھوؤں' (Bhavas) کا ذکر کیا ہے ان میں 'رتی بھو' (Rati Bhava) کو بھی بہت اہمیت دی ہے۔ 'رتی بھو' جنسی محبت کا شدید جذبہ ہے۔ شاعر کے کلام میں جو شرینگار رس ہے وہ اسی جذبے کی دین ہے۔ چہرے کے ذکر کے ساتھ زلف، بھوں، ابرو، نین، گال، تھڈی اور ہونٹ کی خوبصورتی اور لذتوں کا ذکر ملتا ہے۔ ہونٹ اور تھڈی کے ذکر کے ساتھ ہی سرچشمۂ آبِ حیات کی یاد آجاتی ہے اور شاعر اس کی لذت حاصل کرنے لگتا ہے۔ جنسی حسیت کی بیداری کی وجہ سے محبوب کی ایسی تصویریں سامنے آتی ہیں کہ جن میں گلاب کی مانند گال، محراب اور کمان کی طرح بھنویں، بنفشی رنگ کے چہرے، رس بھرے ہونٹ، کسی ہوئی تنگ چولی —— سب توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ گلاب کی طرح گال دیکھ کر بلبل بھی مست ہے، آنکھوں کی پتلیاں دیکھ کر عاشق یہ محسوس کرتا ہے جیسے وہ کسی بت خانے میں کھڑا ہے، تنگ چولی پر نظر جاتی، لگتا ہے چولی کے اندر دو پرندے بند ہیں، محبوب کے چہرے کا عکس اگر پیالے میں جھلکے تو پانی میں آگ لگ جائے، ہونٹوں کے رسوں سے روح تازہ دم ہو جائے۔

رومانیت اپنے رنگوں اور تیور کے اظہار کے لیے آزادی چاہتی ہے۔ محمد قلی قطب شاہ نے پابند غزلوں کے اندر بھی اپنی رومانیت کے بیباکانہ اظہار کے لیے آزاد فضا کی تخلیق کی ہے لیکن رومانیت کو سب سے زیادہ آزادی جشن زندگی مناتے ہوئے ملی ہے۔ بسنت، شب برات اور برسات جیسی نظموں میں رومانیت جیسے اپنی پچی آزادی کے ساتھ ظاہر ہوئی ہو، ایسا احساس ملتا ہے، مثلاً:

بسنت کا پھول کھلیا ہے سو جیو یاقوت رمانی
کرو مل کر سہیلیاں سب بسنت کے تائیں مہمانی

بسنت کا رُت بجھایا ہے براہ اگ کوں خوشیاں سیتی
نویلیاں مل کرو مجلس نویلا آج شاہانی
نئی

سکل جھاڑاں کوں لاگے ہیں جواہر کے نمن پھولاں
سب لگے مانند
سو پھولاں سو کرے تل تل پیا پر گوہر افشانی

بسنت پھولاں کا شبنم مے سو بھر ساقی صراحی میں
جوں اس مد تھے مدن چڑ کر ہمن رنگ ہوئے نورانی
سے

جو گرجے مست ہو بادل صراحی نت کرے غلغل
پیو پیالا او غلغل تا دسوں ہے میگھ نیسانی
وہ

پلا ساقی سراسرے کہ تا ہوئے کشف ہمنا کوں
کہ اس مے تھے دیسے منج کوں سدا سب راز پنہائی
سے دکھائی دے مجھے
عنبر ہور عود و مشک و زعفراں کا روت آیا ہے
اَسی تھے باس انو کا جگ میں کرتا ہے گلستانی
لیے آن

نچھل پھل کے عرق میا نے کلاؤ تم کدم چھند سوں
میں
ولے فتنۂ عرق سب باس میں کرتا ہے سلطانی

بندھاؤ حوض خانے چاند وسورج کے سہیلیاں مل
بھر اُو نیر امرت کا کہ کھیلیں رنگ افشانی

بسنت پھل کا حمایل پہن کر آئی انگن میں دھن
عورت
سو پھل سنگار کے نقشاں منے حیراں ہے نانی
پھولوں کے میں

بسنت کا جشن غیر معمولی نوعیت کا ہے، رومانی ذہن بسنت کے رنگوں اور حسن میں جذب ہے، مست اور آزاد ہے، بسنت کا پھول یاقوت رمانی کی مانند کھلا ہے۔ اس پھول کا جلوہ اور اس کی خوشبو اس بات کا تقاضا کر رہی ہے کہ اس کا استقبال کرو، اے سہیلیوں سب مل کر بسنت کو اپنا مہمان بنالو۔ بسنت کی رُت سے ہر جانب مسرتیں بکھر گئی ہیں۔ فراق کی آگ بجھ گئی ہے، لہٰذا اس کے لیے ایک نئی مجلس شاہانہ ترتیب دو، دیکھو بسنت کے آتے ہی تمام درخت اپنے پھولوں کی چمک دمک اور خوشبوؤں کو لیے دعوت نظارہ دے رہے ہیں۔ لگ رہا ہے جیسے یہ پھول جواہرات کی طرح لدے ہوئے ہیں۔ تم اپنے پیا پر پھولوں کو موتیوں کی طرح نچھاور کرو۔ شاعر کے جمالیاتی احساس کی یہ جہت دیکھئے، کہتا ہے اے ساقی بسنت کے پھولوں پر شبنم کے جو قطرے ہیں، انہیں شراب کی طرح صراحی میں ڈال دو تا کہ اس شراب کے پینے سے مجھ پر ایسی مستی طاری ہو جائے کہ چہرہ نورانی ہو جائے۔ اچانک شاعر کی نظر اس صراحی پر پڑتی ہے کہ جس سے شراب ڈھل رہی ہے۔ غلغل کی آواز سے لگتا ہے جیسے بادل بھی مست ہو کر گرج رہے ہیں۔ اس غلغل کی آواز کو ابر نیساں کی آواز سمجھ کر بس پیتے جاؤ، پیالہ پر پیالہ پیتے جاؤ۔

بسنت میں، شراب میں پھولوں کا رس جیسے پراسرار طور پر شامل ہو جاتا ہو۔ ایک تو شراب کا نشہ اور پھر بسنت کے خوبصورت پھولوں کا رس، اے ساقی یہ شراب مجھے پلاتا جا تا کہ میں پراسرار روحانی دنیا کا سفر کرنے لگوں۔ مجھ کو کشف ہونے لگے، ایسی شراب سے مخفی راز بھی دکھائی دینے لگتے ہیں۔ یہ جو بسنت رُت ہے دراصل عنبر، عود، مشک، زعفران کا رُت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان سب کی خوشبو جذب ہو کر دنیا کو گلستان میں تبدیل کر دیتی ہے۔ ہم افشانی رنگ کھیلنا چاہتے ہیں لہٰذا تم سب مل کر چاند اور سورج کے حوض خانوں کو آبِ حیات سے بھر دو۔ بسنت کے پھولوں کا ہار پہن کر مہ جبیں صحن میں نکل آئی ہے، جس کے پھولوں کے نقش و نگار کو دیکھ کر مانی بھی حیرت زدہ ہے۔ سورج کی کرنوں کو پھولوں کی چھڑیاں بنا کر ہم ایک دوسرے کو مارتے ہیں، سہیلیوں کے ساتھ یہ کھیل اللہ کرے میں ہمیشہ کھیلتا رہوں۔

بسنت جشنِ زندگی کا ایک دلکش پہلو ہے، جمالیاتی تجربوں اور رومانیت کا بیباکانہ اظہار ہوا ہے، ایک بہت ہی آزاد فضا میں رومانیت کا اظہار ہوا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے جمالیاتی رومانی شعور نے بسنت کو زندگی کی بے پناہ مسرتوں اور لذتوں کا سرچشمہ بنا دیا ہے۔ اشعار پڑھتے ہوئے جمالیاتی احساس اور جمالیاتی استعارے متاثر کرتے ہیں، بسنت کے پھول یاقوت رمانی ہیں۔ بسنت رُت میں ہجر کا غم جاتا رہتا ہے۔ نئی نئی مسرتیں حاصل ہوتی رہتی ہیں۔ شاعر کے جمالیاتی وژن کی پہچان وہاں زیادہ ہوتی ہے جہاں وہ یہ کہتا ہے:

بسنت پھولاں کا شبنم مئے سو بھر ساقی صراحی میں
جو اس مد تھے مدن چڑ کر ہمن رنگ ہوئے نورانی

بسنت کے پھولوں پر شبنم کے جو قطرے گرے ہیں انہیں شراب کی صراحی میں ڈال دے، اس سے شراب کا نشہ اتنا بڑھ جائے گا کہ میرا وجود نور سے بھر جائے گا۔

شاعر غلغل کی آواز کو ابر نیساں کی آواز تصور کرتا ہے، ایسی شراب پینے سے زندگی کے رموز و اسرار کھلنے لگیں گے۔ شاعر کی جمالیات میں خوشبوؤں کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ یہاں بھی عود، عنبر، مشک اور زعفران کی خوشبو موجود ہے کہ جس سے دنیا گلستان بنی ہوئی ہے۔ اسی طرح

کلامِ مآئی میں رنگوں کی بھی ہے، یہاں بھی یاقوتِ رمانی، جشنِ زندگی کا ایک بہت بڑا جشن سمجھتے ہوئے اسے ہمیشہ منانا چاہتا ہے۔

بندھاؤ حوض خانے چاند و سورج کے سہیلیاں مل
بھر او نیر امرت کا کہ کھیلیں رنگ افشانی!

کلاسیکی شاعری میں جذبہ (Passion) اور تخیل (Fancy) دونوں کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ سلطان محمد قلی قطب شاہ کی شاعری میں بھی جذبے کی شدت اور تخیل کی پرواز کی بہت سی مثالیں موجود ہیں، بسنت کے موضوع پر ان کے شعری تجربے دونوں خصوصیتیں لیے آئے ہیں:

بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا
تمہیں ہیں چاند میں ہوں جوں ستارا
تم

نچھل کندن کے تاراں انگ جھونا
بندی ہوں چھند بندسوں کر سنگارا

بسنت کھیلیں ہمن ہور ساجنا یوں
ہم اور ساجن
کہ اسماں رنگ شفق پایا ہے سارا
شفق رنگ جھینے میں تارے مکٹ جوں
سرج کرنا ںمن زرتار تارا

پیا گِگ پر ملا کر لیائی پیاری

بسنت کھیلی ہوا رنگ رنگ سنگارا

جو بن کے حوض خانے رنگ مدن بھر
سو روما روم چڑکیاں لائے دھارا
رُواں رُواں

بھگی چولی میں بھیٹن نس نشانی
عجب سورج میں ہے کیوں نس کوٹھارا
رات

بسنت ونت جھد سو کندن گال اوپر
پھولایا آگ کیسر کی بہارا

○

'عشق کی بسنت' کھیلنے کی آرزو ہے، محبوب چاند ہے عاشق تارا۔ 'عشق کی بسنت' کھیلنے کے لیے جسم کندن کی مانند بنا ہوا ہے، جس میں عجیب چمک دمک ہے۔ عاشق (عورت) کا بدن کندن کی طرح چمک تو رہا ہے سنگار نے اسے اور بھی جاذبِ نظر بنا دیا ہے، جس طرح آسمان شفق کی وجہ سے رنگا رنگ دکھائی دیتا ہے، ہم اسی طرح ساجن کے ساتھ بسنت کا کھیل کھیلنا چاہتے ہیں۔ سورج کی کرنوں کی طرح زر کے تاروں سے بنا ہوا لباس اسی طرح جھلک رہا ہے کہ جیسے شفق کے رنگ کے پیچھے سے تارے اپنی جھلکیاں دکھاتے ہیں۔ اپنی بسنت کو پیا کے قدموں سے مل کر آئی ہوں اس لیے بسنت کھیل کے رنگ رنگ کو سنگار حاصل ہو گیا ہے۔ جو بن کے حوض خانوں میں عشق کا رنگ بھر کر جسم کے رُویں رُویں میں بجلی سی دوڑ جاتی ہے۔ چولی رنگ سے بھیگ جاتی

ہے، رنگ سے بھیگی چولی میں سے سرپستان رات کی نشانی بنی سیاہ دکھائی دیتی ہے اور اسے دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ سورج کی مانند پستان کے درمیان شب کو کیسے جگہ مل گئی، جسم کا رنگ بسنتی ہے اور گال کندن جیسے ہیں، ایسا لگتا ہے کہ زعفران کی آگ کی بہار جوش میں آئی ہوئی ہے۔ قطب شاہ نے ایسی بسنت کھیلی ہے کہ تینوں عالم رنگ رنگ ہو گئے ہیں۔

بسنت پر ایسی پیاری خوبصورت نظمیں شاید ہی کسی نے کہی ہوں کہ جیسی محمد قلی قطب شاہ نے کہی ہیں۔ بسنت جشنِ زندگی کا استعارہ بن گئی ہے۔ ایسی نظموں میں غنائی شاعری کی لطافت اور نغمگی ہے، نفسیاتی تخیل متاثر کرتا ہے، احساس اور جذبے میں نفاست ہے، شعور اور لاشعور کی کیفیتیں متاثر کرتی ہیں۔ شاعر کے جمالیاتی شعور کی پہچان مشاہدوں سے ہوتی ہے۔ دل کی باتوں میں سادگی اور دل نشینی ہے۔

شاعر نے بسنت کو 'عشق کی بسنت' میں تبدیل کر دیا ہے۔ روشنی، رنگوں اور عورت کے جسم کے اشاروں اور استعاروں کی وجہ سے بڑی چمک دمک پیدا ہو گئی ہے۔ حسی اور جذباتی تجربوں نے لفظوں اور استعاروں کو منور کیا ہے۔ نفسی اور جذباتی تجربوں کی روشنی اور حرارت اشعار میں روشنی اور گرمی پیدا کرتی ہے۔ چھٹی اور ساتویں صدی کے دو علمائے جمالیات ڈنڈی (Dandi) اور بھامہ (Bhama) نے کہا تھا کہ اچھی شاعری میں جذبے کے مطابق 'شبد' (الفاظ) ہوں تو جذبات کے رنگوں کا ظاہر ہونا عین مظہری ہے۔ ڈنڈی نے عمدہ مرتب لفظوں کو کلام کا خوبصورت لباس نہیں بلکہ کلام کا خوبصورت جسم کہا ہے۔ جذبوں کے رنگوں کے مطابق لفظوں کی ترتیب کلام کی روح بن جاتی ہے۔ پھول، یاقوتِ رمانی، جواہر، شبنم، شراب، صراحی، نورانی رنگ، غلغل کی آواز، بادل کی مستی، عنبر، عود، مشک، زعفران اور ان کی خوشبو، چاند، سورج، افشانی رنگ، پھولوں کے نقش و نگار، سورج کی کرنیں وغیرہ نظم کی جمالیاتی سطح بلند کرتے ہیں۔ اسی طرح دوسری نظم میں چاند، تارا، کندن جیسا جسم، سنگار، بسنت کا رنگ، آسمان شفق کا رنگ، زر کے تاروں سے بنا ہوا لباس، جوبن اور اس کے حوض خانوں میں عشق کا رنگ، رنگ سے بھیگی چولی، سرپستان رات کی نشانی، کیسر کی آگ، تینوں عالم کی رنگینی — ان سے ایک انتہائی دلکش، پرکشش فضا تشکیل ہوتی ہے۔ تمام 'شبد' جمالیاتی تجربوں کا جسم بن جاتے ہیں۔ ان نظموں کو

پڑھتے ہوئے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ یہ بسنت کی تصویر کشی نہیں ہے بلکہ احساس اور جذبے کے پیکروں کی تشکیل ہے۔ بسنت پر مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ فر، یئے:

پیارے بسنت کا ہوا آیا
آئی
سکیاں تن مشک زعفراں لایا
لائی

گلالی رنگا کے برن بہو جنس سوں
بہت طریقہ سے
چھبلیاں رنگیلیاں کے قد پر شبایا

نبیؐ صدقے اے قطب شہ اس بسنت میں
رتن میگھ برس عجائب دکھایا
موتی کی بارش برس کر

○

پپیہا گاوتا ہے میٹھے بیناں
مدھر رس دے ادھر پھل کا پیالہ
ہونٹ پھول جیسے
پیاری ہور پیا ہت میں سو ہت لے
اور ہاتھ ہاتھ
سرو بن میں ہنڈ میں گل پھول مالا

کنٹھی کویل سُرس ناداں سناوے

نغمے

تنن تن تن تنن تن تن تلالا

گرج بادل تھے دا در گیت گاوے
سے
کویل کوکے سو پھل بن کے خیالا
پھولیں

○

پیاری کے مکھ میانے کھیلا بسنت
پھولاں حوض تھے چڑکے چھڑکیا بسنت

بسنت باس چمن چمن کے چنری بند ہے
جوا بہر کے لہراں سوں آیا بسنت

جوبن حوض میں نورتن رنگ بھرے
بسنت راگ گاؤ سہایا بسنت

رنگا بند میانک بندے گلسری
گلے گل لڑاں سو دکھایا بسنت

نوی بالی کونلی کدم میں بھیجے
پرت پیالے بھر بھر پلایا بسنت

محبت

بسنت کی خماری نین میں بھری
ہنڈولے نین دل ڈلایا بسنت

اومنگاں سوں بسنت آیا نورانی
امنگوں کے ساتھ
کریاں کسوت سکیاں سب آروسانی
کرتی ہیں عروسی

بسنت کے پھُل کھلے ہیں اب رنگیلے
پھول
ہوا حیران دیکھ اس تائیں مآئی
کو

گُنتُل کے جھولے سہتے ہیں او مکھ پر
اس
کہ جو پھُل پر ڈلے بھونرا سوگیائی
پھول

کوبک کویل بسنت کے راگ گائی
کہ پائی ہے اسے رت میں سک نشانی
اس سکھ کی

○

سبز سارے نورتن کسوٹ کیے ہیں رنگ رنگ
سرونیا میں سو شبنم کا سراپا بسنت

سارے پھولاں تیئں بسنت کا پھول مہمانی کیا
گل پیالہ ہو کے خدمت تائیں چت لایا بسنت
کے لیے

جوت مانک سوں بسنت کے گل کھلے عالم منے
میں
پھل بست تھے سب فلک پر لال رنگ چھایا بسنت

سور کا رنج میں بسنت کا رنگ جھلکتا نور سوں
ہور چندر کے حوض میں چندن سو مہکایا بسنت
چاند

تریاں چڑ کہ ترنگ نکلیاں بسنت کے ڈھنگ سوں
پھول ہر اک کھل کے اب باساں سیتیں گایا بسنت

سرتھے انچل ڈھال کر بھیج پر پلو کر یوں تے
سے
بجلی چڑ کے ہاتھ لے تھا ڈی تو رنگ پایا بسنت

چڑیاں کے منبر بند تھے سب فلک پکڑیا ہے رنگ

بوندے
اس گھر ابراں کے رنگ تھے موتی برسایا بسنت
سے

موتیاں یاقوت گھر گھریوں دھک انباراں پھرے
ہر گدا مسکیں خاقاں سم کا دکھلایا بسنت
برابر

شکر ایزد کر معانی رات دن آنند سوں
تیرے مندر میں خوشیاں آنند سوں آیا بسنت

○

خیالات کی دلآویزی متاثر کرتی ہے، رنگارنگ تجربوں کی وجہ سے اشعار میں لطف کی کئی سطحیں پیدا ہوگئی ہیں کہ جن سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ خواب جیسے فکشن (Dreem Fiction) میں لطف انبساط کی ایسی ہی تصویریں ابھرتی ہیں۔ شاعر کے صاف شفاف تخیل کی وجہ سے ایسے جمالیاتی تاثرات حاصل ہوئے ہیں۔ رَس بھرے لفظوں کے ذریعے رَس بھرے تجربوں تک پہنچتے ہیں۔

سلطان محمد قلی قطب شاہ کی رومانیت اپنی مکمل آزادی کا اظہار اس طرح کرتی ہے:
بسنت کی ہوا آئی اور سکھیوں کے تن مشک وزعفران کی خوشبو سے معطر ہو گئے۔ کوئلوں کے نغمے گونجنے لگے، موروں کی رسیلی آواز سے دِل متاثر ہونے لگا، طرح طرح کے گلابی لباس نظر آنے لگے، موتیوں کی بارش ہونے لگی، پپیہا کے رسیلے گیت گونجنے لگے، پھول جیسے ہونٹوں کے پیالوں سے شہد ملنے لگا محبوب اور عاشق سرو کے بن میں گلاب کے پھولوں کی مالا پہنے گھومنے لگے۔ کوئلوں کے نغموں سے لگا جیسے یہ آواز نکل رہی ہے تنن تن تن تنن تن تن! بسنت کی آنکھ سے آنکھوں کا چمن پھولوں اور پھلوں سے معمور ہو گیا ہے۔ بسنت کی روشنی ایسی ہے کہ جس سے دنیا

کے تمام پھول کھل گئے ہیں۔ آسمان پر لال رنگ چھایا ہوا ہے۔ سورج کی دھوپ میں بسنت کا رنگ ہی نور بنا ہوا ہے اور چاند کے حوض میں بسنت نے چندن بھر دیا ہے کہ جس کی خوشبو ہر جانب بکھری ہوئی ہے۔ بسنت کی وجہ سے ہر گھر میں موتی اور یاقوت بھر گئے ہیں۔ تمام جنگل آسمان کی مانند سبز ہو گئے ہیں، جن پر ستاروں کی طرح پھول کھل گئے ہیں:

رتن میگھ برس عجائب دکھایا

موتی کی بارش برس کر

محمد قلی قطب شاہ کی جمالیات میں خوشبو (مشک و زعفران) سریلی نشیلی آوازیں (کوئل، پپیہا، مور) رنگ (گلابی، سبز، سرخ) چمکتی قیمتی اشیاء (موتی، یاقوت) روشنی (سورج، چاند، تارے (نغمے) اور نغموں کی دُھن (تنن تن تن تنن تن تن) جمالِ محبوب (روشنی — شیریں لب، ہونٹوں کے پیالوں میں شہد) کی اہمیت غیر معمولی ہے۔ شاعر کے نفسیاتی تخیل اور اس کے احساس اور جذبے کے حسن اور نفاست کی پہچان ہوتی ہے۔ جذبہ مناسب لفظوں اور استعاروں میں مجسم ہو گیا ہے۔ خوشبو، آواز، رنگ اور نغموں کے تعلق سے جو الفاظ سامنے ہیں وہ باطنی آہنگ لیے ہوئے ہیں۔ یہ جمالیاتی اشاروں کی صورتیں اختیار کر کے ذہن کو مفاہیم کی جمالیاتی جہتوں تک لے جاتے ہیں۔ الفاظ اور استعارے اور کلام کی غنائیت اور نغمگی یہ سب قاری اور فنکار کا رشتہ بن جاتے ہیں۔ یہ تمام الفاظ اور یہ استعارے حسن کے ارتعاشات کے قریب پہنچا دیتے ہیں۔

جشنِ زندگی کے عاشق نے بسنت کے بعد 'شب برات' کو ہی خاص موضوع بنایا ہے۔ اس موضوع پر کم و بیش دس نظمیں ملتی ہیں، ان نظموں میں بھی شاعر کا جمالیاتی احساس گہرا ہے۔ اردو زبان کا پہلا رومانی شاعر روشنیوں کا عاشق ہے 'شب برات' چونکہ روشنیوں کا دلکش تہوار ہے، اس لیے اس سے اس کی جذباتی وابستگی ہے:

خدا کے کرم سیتے شبرات آیا

شب برات

خوشیاں کا اجالا جگت میں دکھایا

براتاں لے کر آیا ساریاں میں خوش ہو
سب
خوشیاں عشرتاں سوں کہ جگ جگ جگایا
کے ساتھ دنیا جگ جگ کرنا

مندرجہ ذیل اشعار توجہ طلب ہیں:

خوشیاں عشرتاں ذوق دایم سونت نت
شہا کے مندر ٹمٹمایاں بجایا
درگاہ میں

جو شبرات ات جھلک سوں جگ میں آیا
تو سب جگ اس جھلک تھے جگ جگایا
سے

شرف شبرات تھے سب رات پائے
شرف سب رات تے شبرات پایا
گگن درپن نمن جھکمن لکیا ات
آسمان آئینہ کی مانند روشن ہوگیا
رین روشنی سرج بن دن گنوایا
رات سورج بغیر
رین ظلمات میں جوں خضر کا نیر
رات مثل پانی

ہے مہتاباں کی تاباں کا سمایا

سرج چند تار پھل بازباں تھے رہی دھرت
سورج چاند پھول بازی سے زمین
انبر گلشن تھے روشن جھلک پایا
آسمان سے

تجلی یوں دیا حق قطب شہ کوں
کہ نس کوں دن تھے روشن کرد پایا
رات سے زیادہ کر کے روشن کیا

شب برات کے آتے ہی ایک انتہائی خوشگوار روشنی پھیل جاتی ہے، شب برات کی آمد خوشیوں اور عشرتوں کی باراتوں کی آمد ہے، روشنی ہی روشنی ہے، ہر جانب تمام عالم جگمگانے لگتا ہے، چراغوں کے سلسلے قائم ہو جاتے ہیں، چراغوں کی کثرت سے رات اتنی روشن ہو گئی ہے کہ لگتا ہے کہ سورج کے طلوع ہوئے بغیر دن نمودار ہو گیا ہے، دھرتی کے ان چراغوں کا عکس آسمان پر پڑتا ہے تو آسمان آئینہ کی مانند جھلکنے لگتا ہے۔ آتش بازی اور چراغوں کی وجہ سے آفتاب شرم سے چھپ جاتا ہے۔ شب میں نظر نہیں آتا۔ مہتاب چھوڑے جاتے ہیں تو اس کی تابناکی اور تابانی ظلمات میں آب حیات کا منظر پیش کرتی ہے، پھول بازیوں سے لگتا ہے جیسے سورج چاند تارے زمین پر اتر آئے ہیں۔

رین ظلمات میں جوں خضر کا نیر
رات مثل آب حیات
ہے مہتاباں کی تاباں کا سمایا
سرج چند تار پھل بازباں تھے رہی دھرت
سورج چاند پھول بازی سے زمین

انبر گلشن تھے روشن جھلک پایا
آسمان سے

یہ کیسے ممکن ہے کہ زندگی کے جشن یا تہواروں کے جشن کا ذکر ہو اور عورت کا ذکر نہ ہو۔ ابھی ہم نے دیکھا 'بسنت' کے رنگوں اور بھیگے بھیگے رنگوں میں عورت کس طرح ابھری تھی، اس کا جسم کس طرح خوبصورت نغمہ بن گیا تھا۔ عورت تو محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کا مرکز، چشمۂ جمالیات ہے۔ جشنِ شب برات میں عورت اور اس کے جمال کی جہتیں اس طرح ابھری ہیں:

دہن پستے نین شکر اُدھر بنڈ گھڑیکے نازک
آنکھ ہونٹ پنکھڑی

کہ جوں خشخش نمن باریک ہے خوئے مکھ پہ ناریاں کی
مثل کے مانند پسینہ چہرہ عورتوں

کجل نیناں سہیلیاں کے سوپر مل سیام باداماں
کاجل

تھوڑی ہے سیب دستاں جوں کے چارولیاں ہیں چاریاں کی
دانت جس طرح

برن اسانی پانیاں تِس منے دالاں ہوایاں کے
جسم اس میں

مجھسی کندن کی یوں دِستی کہ جو جھیلی ہے تاریاں کی
نظر آتی خوشہ

سورج مشعل، چندر جوتاں، ستارے جونکہ گلریزاں
مثل

دیپائی تنکوں مکھ پیشانی خویاں آکنواریاں کی
چمکائی چہرہ کا عرق

یو حاجب ہور کھڑی بازی نلی پھل جت میں پرگٹ سو
ظاہر
جو ابرو ہور جو بن مکٹ تھے نیچے گلعذاریاں کی
اور ـ سے

نچھل پیالے جوہیریاں کے کمل ہاتاں میں لے سکیاں
مہروں ـ کنول ہاتھوں
کرن بھنجن ادھر سے سوں خماراں سب خماریاں کی
توڑنے ـ ہونٹ کی ـ سے

جوبر تھے پگ لگوں موتیاں ہیں دپے ہور جوہریاں ناریاں
سے پاؤں تک ـ چمکتی
سبھیں تو ہے نبیؐ صدقے قطب صاحب جھاریاں کی
جھلکاریاں

سہاگن رات شبرات آ سجن گھر آئے بھی سر تھے
پھر از سر نو
جھلک جوتاں کے ابرن تن چڑا جھلکائے بھی سر تھے
پھر از سر نو

سجن کے پھول سے تن کوں لٹاپٹ ہوا نندوں سوں
عروسانی سو باساں میں اوک مہکائے بھی سر تھے

○

شب برات روزی کا برات پھر لیایا
پیا کا مکھ کا عرق دیکھ سے پیا روشن

شب برات دِکھا دے برس کوں یک نس جوت
پھنواں بلال تھے نس دِن ہے موجیا روشن
میرا دل

○

نین مستی کے گل ریزاں سو بھر کر
نلی طاؤس چک چومن کری رے

لڑاں موتیاں کیاں تج ہنسنے کیاں جھیلاں
کی کی
تو جھیلاں تھے جگت درپن کری رے
سے دنیا آئینہ

نشانی گال تج مشرق و مغرب
تیرے
بنداں خوئے تار کی سر پر کری رے
بوند پسینے
ترا صورت عطارد کیا لکھے گا
تو قدرت سیتے تن ابرن کری رے

جسم پر لباس ہے

عشق کے نو بہار کی توں کلی ہے
پھلاں امریت کے جوبن کری رے
میوۂ آب حیات

(کوئی اور شب برات)

○

اس رات میں محبوباؤں کے دہن، پستے، آنکھیں شکر کی مانند میٹھی اور ہونٹ گھڑوں کی مصری کی طرح نازک نظر آتے ہیں، ان کے چہرے پر پسینہ کی بوندیں خشخش کی طرح باریک دکھائی دیتی ہیں۔ محبوباؤں کی کاجل لگی آنکھیں باداموں کی طرح، تھوڑی سیب کی طرح اور دانت چارولیوں کی طرح آتے ہیں۔ اس رات محبوبہ آتی ہے تو لاکھوں چاندسورج کی روشنی ہوتی ہے۔ دوشیزائیں نغمہ سرا ہوتی ہیں، دنیا کے دِل میں ایک بار پھر زندگی کا نور پیدا ہو جاتا ہے۔ محبوباؤں کے رخسار سے عاشق کی آنکھوں میں نور بھر جاتا ہے، اس شب کو زلفِ محبوب کے سات نسبت ہے، محبوباؤں کے جسم پر آرائش وزیبائش سے نور جھلک رہا ہے۔ شب نورانی لباس میں انتہائی پرکشش نظر آتی ہے۔ شب برات محبوباؤں کے چہروں سے روشن ہے۔ کسی ایک کا چہرہ سورج ہے تو دوسرے کا چاند — ہر محبوب کا لباس نورتن کا لباس ہے، بادشاہ کو رِجھانے کے لیے شراب کی طرف راغب کرنے کے لیے، یہ تمام محبوبائیں شرابِ عشق پیے ہوئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر چہرہ آفتاب کی مانند روشن ہے، ان کی زلفیں لہرا رہی ہیں اور ان کے زلفوں کی خوشبو آسمان تک پہنچ رہی ہے۔ سارا آسمان خوشبو خوشبو ہے، خوشبو میں وہ سحر ہے کہ لاکھوں فرشتے اُتر آئے ہیں، کیسے کیسے پرکشش خوبصورت پستان ہیں ان پر سیاہ بالوں کی لٹیں ایسی نظر آ رہی ہیں جیسے پہاڑوں پر کالے بادل آگئے ہوں۔ مہتاب کی طرح رُخسار اور پھولوں کے ہار پھول جھڑیاں نظر آتے ہیں۔ ''پیا باج پیالا پیا جائے نا'' کا معاملہ ہے۔ پیا کے بغیر زندگی کیا، جشن زندگی کیا، تہوار کیا، محفل کیا، عورت کی حیثیت مرکزی ہے۔ عورت مسرتوں اور خوشیوں کا سرچشمہ ہے، زندگی کی مستی اسی سے قائم ہے، شراب وہ ہے، نشہ وہ ہے، اس کے حسن کے سامنے شمع

پگھلنے لگتی ہے، جس طرح سورج کے سامنے اولے پگھل جاتے ہیں:

پگلتے جوں ہولے سورج سامنے
اولے
تجھے دیکھ دھن دوں پگلتا شمع

عورت کی جمالیات کے گہرے احساس نے جو غنائی شعور بخشا ہے، اس کی نغمگی شاعر کے کلام میں سرایت کرگئی ہے، اس کا وجود مست ہے، لہٰذا ہر شے مست مست ہے۔ موسمِ سرما میں بھلا محبوب کیوں یاد نہ آئے:

ہوا آئی ہے لے کے بھی تھنڈ کالا
پھر
پیا بن سنتا تا مدن بالے بالا

رہن نا سکے من پیا باج دیکھے
نہ رہ سکے دل محبوب بغیر
ہووے تن کوں سکھ جب ملے پیو بالا
اے ستیل ہوا منج مگے نا پیا بن
مجھے گزرے
مگر پیو کنٹھ لا کرے منجن نہالا
گلے لگا مجھے نہال

سجن مکھ شمعے باج اوجالا نہ بھاوے
کی شمع کے بغیر
بھلایا ہے منج جیوں کوں او اوجالا
میرے دل کو وہ
جو رات آوائے چندنی کی مُنج کوں ستاوے
چاندنی مجھے

کہ چند نامنخ نہیں نین سوز لالا
میرے لیے چاندنی نہیں بلکہ چشم سوز لال

○

تن ٹھنڈت لرزت جوبن گرجت
ٹھنڈے لرزتا ہے گرجتا ہے
پیا مکھ دیکھت کنچلی کس ہکتے آج

ناری مکھ جھمکے جیسے بجلی
انجل بارک میں سہے اُس لاج

موسموں پر غور کرتے اور موسموں سے لطف اندوز ہوتے عورت کا حسی پیکر (Pychic Image) موجود رہتا ہے، اس پیکر کے ابھرتے ہی شاعر مست ہو جاتا ہے، خود کہتا ہے:

مکھہ تیرا دیکھ کر میں آج مست
تیرے مکھ کے تیئں ہوا ہوں بُت پرست

یونگ (Jung) نے اسے 'سول امیج' (Soul Image) کہا ہے۔ اس 'امیج' کا تحرک غیر معمولی ہوتا ہے۔ یہ 'امیج' باطن میں عجیب سی ہلچل پیدا کیے رہتا ہے اور پورا وجود مستی میں جھومنے لگتا ہے۔ 'مکھ تیرا دیکھ کر میں آج ہوا مست' اسی مستی کی پہچان ہے۔ جمالِ محبوب عاشق کے پورے وجود کو مست کر دیتا ہے لہٰذا تمام اشیاء و عناصر مست مست دکھائی دیتے ہیں، ایسی رومانی کیفیت طاری ہوتی ہے کہ اس کی مثال نہیں ملتی، محبوب کا پورا وجود غنائی شعور میں جذب

ہوتا محسوس ہوتا ہے:

مدن مست بدل مست سجن مست پری مست
عشق کا دیوتا بادل محبت
ہوی مست پون مست لگن مست پری مست
ہوا لگاؤ محبت

چڑھی مست بہی مست ڈالی مست رہی مست
مکھا مست سوا مست سہن مست پری مست
چہرہ

کھڑی مست انچل مست ڈھلی مست اور ہی مست
وہ
گزک مست نقل مست بچن مست پری مست
مٹھائی ربوسہ ذائقہ تبدیل کرنے والی شیرینی بات
پری مست پیوں مست سرا مست ہوی مست
شراب ہوا
ملی مست کبھی مست رسن مست پری مست
زبان

کھیا مست پھلاں مست کجل مست کھلی مست
پھول کاجل
لٹاں مست نین مست دیکھن مست پری مست
زلف آنکھ دیکھتی ہے

تلا مست طرا مست دھری مست دھڑی مست

ٹیکا   مسی کی تہہ

شکر مست چمن مست ہنسن مست پری مست

چومنا، بوسہ   ہنسی

چولی مست کھلی مست کمل مست بھنور مست

کنول

قطب مست کری مست یون مست پری مست

جوانی

محبوب کے وجود اور لباس سب پر مستی چھائی ہوئی ہے، محبوب ایک متحرک پیکر ہے، پھول کی مالا ہو، زلف ہو، آنکھیں ہوں، کاجل یا ٹیکا ہو، مسّی کی تہہ ہو، ہنسی ہو، سب متحرک ہیں مست ہیں۔ پری کی مستی غیر معمولی ہے اس لیے کہ جوانی کی مستی حسن کی کئی جہتوں کو لیے ہوئے ہے۔ عاشق کی مستی ان ہی خوبصورت جہتوں کی وجہ سے ہے۔ عاشق چولی کو دیکھ ہرا ہے، مست بھنور میں مست کنول کو دیکھ رہا ہے۔ عورت رنگ ہے، خوشبو ہے، نشہ ہے، شاعر اس کے ہونٹ پر فدا ہے :ع تیرے ہوٹاں کے حصے میں تھے دِلا منج کوں دوا، اس کی آنکھوں پر عاشق ہے :ع نین جھلکارتی بجلی نمن جب جھمکے گی، اس کی زلف میں کشش محسوس کرتا ہے :ع زلف کی جدوں میں بلجیا ہے دیکھو بادِ صبا، جب سگھڑ سندری اپنے بال کھولتی ہے تو چمن کے تمام پھول اس کی خوشبو پاتے ہیں، چمن کے پھولوں کو سندری کے بال ہی سے خوشبو حاصل ہوتی ہے:

چمن   پھول   سب   باس   خوشبو   پائے
سگھڑ   سندری   جب   اپس   کیس   کھولے

بال

عورت کے تعلق سے یہ اشعار شاعر کے گہرے رومانی جمالیاتی ذہن کو بڑی شدت سے نمایاں کرتے ہیں:

پیا کے نین میں بہوت چھند ہے
بہت عشوہ
او دو زلف میں جیو کا آنند ہے

بچن یوں مٹھائی سوں بونے بچن
سے
کہ اس خوش بچن میں لذت قند ہے

○

اُدھر رنگ بھرے سنجتے مانک نمن
ہونٹ رنگین زیب دیتے ہیں موتیوں کی طرح
کہ یاقوت رنگ رنگ ان تھے درساز ہے
سے

○

نین ہیں دو پیاری کے جیسے ممولے
بھنواں کی ترازو دسوں بھوچھند تولے
بھوں سے بہت عشوہ

دھن کا دہن ہیریاں کا کھن، لب لعل کندن ہے ذقن
عورت ہیروں کی کان
سُنے سینے پر کچ رتن نیں ایسی کیس کس یوکری
سونے جیسے سینہ سرپستانی کے موتی نہیں ایسی کہیں

جو چولی ناز کی توں جینت پنی چست پہنی
عجب نیں جو گگن تج گن کوں گاوے
نہیں تیرے

چندر تج مکھ انگے کاں دے گا
چاند تیرے چہرے آگے کہاں مقابل آئے گا
سورج بی تیری جوت مانگے نہ آوے
بھی روشنی کے سامنے

○

نکر بھانہ پیو مد دیو اپ ادھر تھے
بہانہ اپنے ہونٹ سے
کہ اس کی مد کی منج کوں لگی ہے خماری
شراب مجھ کو
ترے دو نین ہیں بدمست متوال
آنکھ شراب کے متوالے
ترے دو گال ہیں خوبی کے گلال

ترے مکھ کی لٹاں نئیں ہیں کہ دو ناگ
چہرہ زلفیں نہیں
سلیماں کی انگھوٹھی کے ہیں رکھوال
انگوٹھی

بھواں تیریاں کوں کیوں لیکھے گا نقاش
تیری لکھے
کمال دو کھینچا ہے سخت اشکال

سکیاں کے ہات میں دیکھ پیالی مد کی
ہاتھ دیکھے شراب
نہیں دیکھیا اگن کے تئیں جوسیاں
دیکھا آگ کو

توں موتی بے بہا ہے تج بہا نئیں
تو تجھے قیمت نہیں
جگت کا مال ہے تیرا سو پامال
دنیا

جہاں ہے سیمیاء کا نقش اس تھے
اس لیے
کہے ہیں عارفاں سب اس کوں ش تمثال

پیا ائے ہے روپ کا رنگ سوں
کہ چوتا ہے اس مکھ تھے نیر زلال

عورت کی آنکھوں میں جادو ہے، زلف میں زندگی کا آنند ہے، لفظوں میں لذتِ قند ہے، ہونٹ رنگین اور دانت موتیوں کی طرح، ہونٹ کی رنگ یاقوتی ہے، دہن ہیروں کی کان ہے، چھاتیاں سونے کی مانند چمک رہی ہے، سرپستاں قیمتی موتی ہیں دنیا میں ایسے موتی کہاں! چست چولی کا دلکش نظارہ دیکھ کر کون جانے آسمان بھی جھوم جائے، نغمہ سرا ہو جائے۔ چاند محبوب کے چہرے کے مقابل نہیں آسکے گا، چاند کا حسن اس کے سامنے ماند ہے، سورج کی روشنی اس کے وجود کی روشنی کے سامنے نہیں آسکتی، اس جمال کا بھلا وہ کیا مقابلہ کرے گی۔ اے میرے محبوب کوئی بہانہ نہ کر، اپنے ہونٹ میرے حوالے کردے تا کہ اس کی شراب سے میرا خمار اور بڑھ جائے۔ تیری زلف میں کنول کا رس ہے کہ جس کی خوشبو پھیلی ہوئی ہے، بھوئیں کمان کی مانند تنی ہوئی ہیں، کاجل کا حسن اپنا جلوہ دکھا رہا ہے۔ تنگ چولی کے اندر دو پنچھی ہیں، آنکھ میں جو سرمہ ہے اس نے

میرے دل کو جیت لیا ہے، آنکھیں شراب کا نشہ لیے ہوئی ہیں، دونوں گال گلال بنے ہوئے ہیں، یہ جو تیری زلفیں ہیں، وہ حضرت سلیمان کی انگوٹھی کی رکھوالی کررہی ہے، تیری بھوئیں کماں کی طرح کھنچی ہوئی ہیں، سخت، بھلا نقاش کیسے اس کی تصویر بنا سکے گا، محبوب موتی 'بے بہا' ہے بھلا اس کی قیمت کوئی کیا لگا سکے گا، ساری دنیا کی دولت بھی اس کا سودا نہیں کر سکتی:

ترا کنٹھ (آواز) سن کویلاں (کوئل) پائیں حظ
ترا رنگ دہن دیکھ کلیاں پائیں حظ!

"کلیات محمد قلی قطب شاہ" کا مرکزی جمالیاتی پیکر (عورت) روشنیوں، خوشبوؤں، رنگوں، نغموں، راگوں اور راگنیوں کا سرچشمہ ہے۔ اس کے سامنے کوئی بھی روشنی، کوئی بھی خوشبو، کوئی بھی رنگ، کوئی بھی نغمہ اور کوئی بھی راگ اہمیت نہیں رکھتا:

تمہارا حسن دیکھیا جب ہوا ہوں جیوں جمشید
تمہارے ذکر تھے (سے) پایا ہوں عمر میں جیوں نوح

حاجت نہیں جو سور چند دن رات یوں نکلیا کریں
بس ہے دِپانے دو جگت تج مکھ کا درپن چراغ

سرج چاند تج مکھ تھے پاتے فروغ
اَپے دیپ جگ میں دِپاتے فروغ

تمہارا حسن سو قدرت تھے روشنی پایا
ہوراں کا حسن ترے حسن آنگنے جیسے چراغ

تج حسن کیرے دور میں رقاص ہوئے کر
کرتا ہے رقص مستی سو پاکر گگن اُمس

عورت کا وجود مختلف راگوں کا سنگم ہے۔ اس کے ہونٹ ہر راگ الاپ سکتے ہیں، اساوری ہو یا دھنا سری، بسنت ہو یا کلیان، گوری ہو یا ملہار رام کلی:

مکت راگاں پیاری اب رگے راگ گاتی ہے
مکھاری رات گاتی مکھ لباراں سوں سہاتی ہے

صباحی راگ گا کر منج صبا کے تخت بسلا دو
مجھے — بٹھاؤ
دھنا سریکا کہہ دھن منج کوں سورنگ پیالا پلاتی ہے
عورت — سیکڑوں رنگ

مرے سنگ مل بجاتی سنگھ گاتی سنگھرا اُبھرتا
سری راگاں جو گاتی استری توں منج کو بھاتی ہے
مجھ کو

الاپے گا گڑا گڑرا کماں بھوں کا چڑائی ہے
ایک راگ
عشق کی آگ میں ابرو کماں کوشی سکاتی ہے

کہ گوری راگ جو گاوے تو گوریاں کا ملک جنتیوں
سو سارنگ نینی سب رنگ میں سورنگاں سو سہاتی ہے

سبھی راگاں کے گل پھل ہار بایا ہے سو ملہارا
گلے میں پھول کا ہار ڈالا

جو گاوے رام کیری رام کر راواں ریجھاتی ہے
رام کیری

○

جو بن حوض میں تو رتن رنگ بھرے
بسنت راگ گاوَ سہایا بسنت
ایک راگ کا نام

○

کرے مشتری رقص مجہ بزم میں نت
برس گانٹھ میں زہرہ کلیاں گایا
کلیان

راگ راگنیوں کا تعلق 'وقت' اور موسموں سے گہرا ہے، عورت ہر 'وقت' اور ہر موسم میں ایک نئی میلوڈی (Melody) ہے۔

'جمالِ محبوب' محمد قلی قطب شاہ کا محبوب ترین موضوع ہے۔ جمالِ رُخ پر نظر جاتی ہے تو نظر کے ایسے تجربے اپنے آہنگ کے ساتھ متاثر کرنے لگتے ہیں:

چھبیلی ہے صورت ہمارے سجن کی
ناز و ادا والی
کیا پُوتلی اس کہوں اپ نین کی
پتلی آنکھوں کی

یہ دیکھیا نچھل کوئی اس سار صورت
دیکھا صاف چمکدار مانند
سراؤں کتے زیب اپنے موہن کی

چندا سا دیکھیا مکھ اس سرو قد پر
دیکھا
تو ہوتی ہے شرمندہ تپلی گگن کی

ترا حسن پھل بن تھے نازک دیسے تو
پھول
نہ دیسے تیرے انگے چھپ کوئی بن کی
نین تیرے دو پھول نرگس تھے زیبا
آنکھیں
نزاکت ہے تج مکھ میں رنگین چمن کی

تیرے زلفت پھنداں میں دل عاشقاں کے
رہے ہیں سو عاشق ہو پیو کی نین کی

نبی صدیق قطبا سوں اوپیو لمیا ہے
تو کیا کہہ سکوں بات اس مکھ سمن کی

'مست شباب' (سورج تارے دِپائی ہے سندر چندر پشانی میں ● مگر رستا ہے عکس
ں کا گگن سمدور پانی میں) 'ادارئے حسن' (میں اس نور سوں بعد یا کیا عجب ● در جگ روشنی
یا کس نمیں خبر) 'چنچل نین' (دو نین تج ابروتیں ہیں نار کیرے خواب میں ● دوست شوقی
اوں سہتے مسجد کیرے محراب میں) 'ہلال بھوں' (نس دن دُعا تھے مونظر پڑیا ہلال بھوں اوپر
● اس روشنی کے سم نہ آوے روشنی خورشید کا) 'سروِ رواں' (سرو خوش قد دیکھیا سب سرو کے
ن میں عجب ● اس کے سر کوئی نہیں سب باغ و گلشن میں عجب) 'تصویر حسن' (پیاری ہے
زک کلی جوں چپنے کی ● تو ریشم تھے آلے ہیں بالاں کے اُس کھب) 'کندن کی پتلی' (نین

ہیں پیاری کے جیسے مو لے ● بھنواں کی ترازوسوں بھو چھند تو لے)' سجن مکھ کا اُجالا' (سجن مکھ کا اوجالا چند تھے آلا ● اِدھر تھے چودے جم امرت پیالہ) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جو سلطان محمد قلی قطب شاہ کی جمالیات کی سب سے ممتاز جہت کو نمایاں کرتی ہیں۔ جنسی حسیت بصری تجربوں میں کیا خوب ڈھلی ہے۔ ذکر صورت کا ہو یا زلف (الک، بال) کا، آنکھ (لوچن) کا ہو یا ابرو (بھنواں) کا، ہونٹ (ادھر) کا ہو یا دانت (دسن) کا، کان (سرون) کا ہو یا پستان (کنج) یا سرپستان (کچ - کچوبن) کا، چھاتی پر کسی چولی (کسنان) کا ہو یا آنکھوں میں کاجل (کجلی) کا محمد قلی قطب شاہ اپنے جمالیاتی احساس اور سرمستی سے قاری کے احساسِ جمال پر حاوی ہو جاتے ہیں۔ تشبیہوں کے خوبصورت نگینوں سے اشعار کو پرکشش بناتے رہتے ہیں۔ کماچ، منڈل، پکھاوج اور طنبورے- اور بسنت راگ، دھنا سری اساوی، گوری، ملہار کلیان کا یہ عاشق اپنے وجود کے آہنگ کے ساتھ رقص کرتا محسوس ہوتا ہے:

امنگاں آپ اُمنگاں سوں اپس میں آپ مل ناچیں
تنت کا تنن ناچیں ہوئے تن تن تنن سارا!

جمالِ محبوب عاشق کے دل میں رقص کو جنم دیتا ہے، اس کا وجود رقاص بن جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ خود جمالِ محبوب میں رقص اور تحریک ہے، اس کا اثر عاشق کے دلر پر ہوتا ہے:

ہوئی تج نین پتلی دل میں رقاص
سدا منج نین کی منزل میں رقاص

تمھیں منج خواب سو بیداری میں دیسے
جدھر دیکھوں کھڑی تل تل میں رقاص

بھواں کا طاق میں سجدا کروں میں
ہوئے سائیں مری محفل میں رقاص

رقص میں جھوم جھوم جانے اور محبوب کی ہر ادا کو مست دیکھنے اور پورے ماحول اور پوری فضا میں مستی کی ایسی تصویریں اردو شاعری میں نہیں ملتیں۔ مدن مست، گجن مست، پری مست، پون مست، لگن مست، مکھا مست، کھپا مست، پھلا مست، کجل مست، لٹاں مست، نین مست، دیکھن مست، ہنس مست، چمن مست، چولی مست، کنول مست بھنور مست، جھومے جانے اور مستی کی ایسی تصویریں کہاں ملتی ہیں۔ محبت اور لذتیت بت پرستی میں تبدیل ہوگئی ہے:

بھیٹن کدو پٹ سیتی دھن کچ کچ اپنا طول کر
سر پستان پستان پستان
ہم دونو کچ سوں کچ لگا کچ کچ کریں ہر بار عیش
پستان پستان پستان

چھاتی ہوں چھاتی ایک کریک جیب ہور یک میت سوں
اور دوست
تج نکھ سیتی نکھ منج کرنے میں ہے ٹھارے ٹھار عیش
تیرے ناخن ناخن میرے

میرے ترے روما دِلی جمنا و گنگا جوں مل ابیں
وہ لکیر جو ناف نیچے کی طرف سیدھی جاتی ہے
رواں رواں سو مچھلی ہوئے کر کرتے ہیں تج گنگ دھار عیش
رواں رواں تیری گنگا کی دھاریں
تیرے میرے پاؤں سکی جوں ناگ ناگن مل رہے
صدقے نبیؐ کرتا قطبت کرتار تھے آپار عیش
خدا کی عنایت سے

(نقشہٗ وصال)

'سیکس' کے تعلق سے جو لمسی اور حسی احساسات اُبھرے ہیں اور جنسی عمل کا جو نقش اُبھرا ہے ان سے ایک انتہائی پرکشش 'جمالیاتی فینومینن' (Aesthetic Phenomenon) خلق

ہوگیا ہے۔ چونکہ اس جمالیاتی فینومینن کا تعلق کئی سطحوں پر قاری کے تجربوں اور مشاہدوں (Observation) سے ہے، اس لیے قاری کے اپنے جذبے میں ہیجان پیدا ہوتا ہے، جسے وہ خود ہی زیادہ پہچانتا ہے۔ یہ سچے جذبے (Genuine Emotion) ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم زیادہ متاثر ہوتے ہیں۔ چونکہ یہ مجرد (Abstract) اشارے نہیں ہیں۔ جو بات کہی گئی ہے صاف صاف کہی گئی ہے اس لیے اس شعری جمالیاتی فینومینن سے حسی اور جمالیاتی سطح پر ایک رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ عاشق کی آنکھیں محبوب کے جسم کو چکھتی ہیں، ہونٹ سے ہونٹ ملتے ہیں اور عاشق کو آبِ حیات نصیب ہوتا ہے۔ جنسی لذت حاصل کرنے کے لیے ہونٹ ایک بڑا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ بازو گلے کا ہار بن جاتے ہیں، محبوب بازوؤں میں سما جاتا ہے، سینے سے سینہ ملتا ہے۔ سر پستان اور پستان سے لذت حاصل ہوتی ہے۔ ناف سے نیچے کی طرف جو لکیر جاتی ہے وہ گنگا اور جمنا کے سنگم تک پہنچا دیتی ہے اور پھر محبوب کی گنگا کی دھاریں تیز ہو جاتی ہیں، ناگ ناگن کی طرح پاؤں مل جاتے ہیں۔ یہ اپنے سچے جذبے اور اپنے سچے تجربے لگتے ہیں، لہٰذا قاری کو ہر لمحہ جمالیاتی انبساط حاصل ہونے لگتا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی جمالیات اس طرح جو جمالیاتی لذت و مسرت اور آسودگی یا Poetic Relish عطا کرتی ہے اس کی مثال اردو کی بوطیقا میں نہیں ملتی۔ انسان ہی جنسی عشق کی خوبصورت راہوں سے گزر سکتا ہے، فرشتے نہیں۔ وہ یہ لذت حاصل نہیں کر سکتے:

محبت کی لذت فرشتاں کو نئیں ہے
بہت سعی سوں ہوں یہ لذّت پچھانی

○○○

'مثنوی چراغِ دیر'

تحیر کی جمالیات کی ایک مثال

ہندوستانی جمالیات میں تحیر کی جمالیات کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ اسے ادبھُت رَس کہا گیا ہے، اسے چمتکار سے تعبیر کیا گیا ہے۔ ابھینو گپت، بھرت منی، ممٹ سب کے یہاں اس کا ذکر ملتا ہے۔ نٹ شاستر میں بھرت نے تحیر کو بہت زیادہ اہمیت دی ہے۔ اکیسویں باب میں کہا گیا ہے کہ کسی بھی تجربے کی عظمت کا انحصار تحیر پر ہوتا ہے، تجربہ اس طرح پیش ہو کہ تحیر پیدا ہو۔ ابھینو گپت کے ابھینو بھارتی کے مطابق حالات اور ماحول تحیر پیدا کرنے میں بڑا کردار ادا کرتے ہیں۔ ہندوستان کے اس معروف معلّمِ جمالیات نے کئی ایسے حالات کا ذکر کیا ہے کہ جن کے سبب تحیر پیدا ہوسکتا ہے۔ آچاریہ نارائن بھی ایک معروف معلم جمالیات گزرے ہیں۔ انہوں نے جمالیات کے موضوع پر جو کام کیا تھا موجود نہیں ہے۔ اس کا ذکر ملتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ

آچاریہ نارائن ہی نے تحیر اور تحیر کی جمالیات کو اہم جانا تھا، ادبھت سے زیادہ تحیر کے 'چمتکار' کی اصطلاح استعمال کرتے تھے، ان کے پوتے وشواناتھ کی دلچسپی بھی جمالیات سے بہت گہری تھی۔ ان کی تحریروں میں آچاریہ نارائن کے خیالات ملتے ہیں۔ آچاریہ نارائن نے ادبھت رس اور تحیر کے اپنے تصور کی آمیزش کے بعد 'چمتکار' کی اصطلاح سامنے رکھی تھی۔ فنون اور خصوصاً ڈراما اور شاعری میں 'چمتکار' کی قدر و قیمت کا احساس دلایا تھا۔ 'رس گندھار' کے مصنف جگن ناتھ پنڈت نے تحیر اور انبساط پر اچھی گفتگو کی تھی، انہوں نے ادبھت اور 'چمتکار' کی جگہ 'لوکوٹ تارا' (Lokottara) کی اصطلاح استعمال کی تھی۔ اس کا مفہوم ہے ایسی تیز چمک کہ جس سے تحیر پیدا ہو۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستانی جمالیات میں تحیر اور تحیر کی جمالیات کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ فوق الفطری واقعات سے ان تجربوں تک کہ جو عام زندگی کے تجربوں سے علاحدہ ہوں جن کے اچانک پن اور جن کی تازگی اور اجنبیت سے تحیر پیدا ہو، ہندوستانی جمالیات میں موضوع بنے رہے ہیں۔ سنسکرت ادب فوق الفطری واقعات و کردار سے بھرا پڑا ہے، انہونی باتیں طرح طرح سے تحیر پیدا کر کے چونکا دیتی ہیں۔ بھاسا کالیداسؔ اور بھوابھوتی کے اہم رزمیوں میں فوق الفطری حالات و کردار موجود ہیں، ان سے تحیر پیدا کیا گیا ہے۔ کالیداس کی عظمت کی ایک بڑی پہچان یہ بھی بتائی جاتی ہے کہ وہ پرانی ایپک سے فوق الفطری کیفیتوں کو حاصل کرتے ہیں اور قاری کو متحیر کرتے رہتے ہیں۔ 'شکنتلا' کے چوتھے، پانچویں، چھٹے اور ساتویں ایکٹ میں پرانی ایپک سے متحیر کرنے والے واقعات ملتے ہیں۔ اُرویشی کا کردار بھی حیرت انگیز ہے۔ اس طرح نارائن جب مہابلی کے آشیرواد سے بونے سے دیوہیکل پیکر بن جاتے ہیں تو ادبھت رس کی پہچان ہوتی ہے۔

غالبؔ تحیر کی جمالیات کے ایک بڑے شاعر ہیں۔ وہ ادبھت تجربوں کے لیے کسی رزمیہ یا ایپک کے پاس نہیں جاتے بلکہ اپنی سائیکی کی مدد سے چمتکار کرتے رہتے ہیں۔ اردو اور فارسی کی غزلوں میں تحیر پیدا کرتے رہنے کا ایسا سلسلہ ہے کہ چمتکار اور اس کے جلووں کی گنتی نہیں کی جاسکتی۔ حیرت اور تحیر اور طلسمی کیفیتوں نے کلام غالب کو بڑی عظمت بخش دی ہے۔ کثرت

انشائے مضمونِ تحیر سے ''جہاں اردو اور فارسی بوطیقا کو ایک انوکھا طرز احساس ملا ہے، وہاں گنجینۂ معنی کے طلسم کی ایک دنیا بھی حاصل ہوئی ہے۔ محبوب کے عکس سے آئینے میں آگ لگ جاتی ہے، آبلوں میں آنکھیں پیدا ہو جاتی ہیں، محبوب کی خوب صورت کلائیوں کو دیکھ کر شاخِ گل جلنے لگتی ہے، حلقۂ زنجیر میں نگاہیں پیدا ہو جاتی ہیں، شیریں کی سیاہ زلف کو سانپ کہہ دینا کوئی نئی بات نہیں ہے، لیکن جادوگری یہ ہے کہ اس کا ماورا دفن ہو جاتا ہے تو پورا پہاڑ سبزے کی شدت سے سبز ہو جاتا ہے اور زمرد کا مزار بن جاتا ہے۔ لہو کے قطرے دامن پر گرتے ہیں تو پھول بن جاتے ہیں، چاند آفتاب کے ہاتھ میں کاسۂ گدائی نظر آتا ہے۔ مہندی سے رنگے ہاتھ دیکھ کر گل، پروانے کی طرح رقص کرنے لگتے ہیں۔ محبوب کے ذکر سے اس کے خوب صورت لب شراب کے پیالے پر ابھرتے ہیں۔

تحیر کے حسن و جمال کی یہ خوبصورت مثالیں ہیں۔

'مثنوی چراغِ دیر' تحیر کی جمالیات کا ایک خوب صورت نمونہ ہے۔ یہ ایک بڑے حسن پسند فن کار کی تخلیق ہے، جو ادب کی دنیا میں گریٹ ونڈر (Great wonder) کا ایک بڑا فن کار ہے۔ 'مثنوی چراغِ دیر' اپنی تازگی اور اجنبیت کے ساتھ تخلیق فن کا ایک شاہکار بن گئی ہے۔ تازگی اور اجنبیت ہی بڑے تخلیقی آرٹ کا جوہر ہے۔ تحیر کی جمالیات کی یہ دونوں بنیادی خصوصیتیں اس مثنوی میں توجہ طلب بن جاتی ہیں۔ 'رسو' اور خصوصاً 'شرنگار رس' کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے اس بات کا احساس بڑی شدت سے ہوا کہ تحیر رسوں کا نقطۂ عروج ہے، تحیر کی جمالیات کے بغیر کسی بھی اعلیٰ فن کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی آرٹ میں تحیر کی جمالیات قاری کے ذہن میں کشادگی پیدا کر کے ایسے ایک افضل سطح پر لے جاتی ہے۔ یہ وہ سطح ہے جو زندگی کے جلال و جمال کو صرف حد درجہ مقوی ہی نہیں بناتی بلکہ زندگی کے حسن کو دیکھنے کے لیے ایک وژن بھی عطا کر دیتی ہے۔ تحیر کی جمالیات کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ حسن کا سحر قاری کو فن کار کے تخیلی اور وجدانی تجربوں کی گہرائیوں میں اس قدر اتار دیتا ہے کہ خود قاری کی فکر و نظر میں تبدیلی پیدا ہونے لگتی ہے، اس حد تک کہ اسے خود اپنی شخصیت تبدیل ہوتی محسوس ہونے لگتی ہے،

وہ فن کار کے تحیر آمیز تجربوں میں جذب ہو جاتا ہے۔ 'مثنوی چراغِ دیر' تحیر کی جمالیات کا ایسا نمونہ ہے کہ جس کا حسن قاری کی فکر ونظر کو اس طرح گرفت میں لے لیتا ہے کہ زندگی کے نقش ہائے رنگ رنگ کی تصویریں دیگر نظر آنے لگتی ہیں۔

غالبؔ کی مثنویوں کا ذکر آیا کہ مثنوی 'ابر گہر بار' کی مناجات کے جوشِ طوفاں اور اس مثنوی کے خوب صورت تجربوں سے ذہن وابستہ ہو جاتا ہے۔ مثنوی 'ابر گہر بار' یقیناً ایک اچھی مثنوی ہے اور سرمہ بینش 'درد و داغ'، 'بادِ مخالف'، 'رنگ و بو' وغیرہ کی تخلیقی سطح سے بلند ہے لیکن 'مثنوی چراغِ دیر' کو غالبؔ کی جمالیات میں جو اہمیت حاصل ہے وہ کسی دوسری مثنوی کو نصیب نہیں ہے، اس لیے کہ اس مثنوی کے دوسرے حصے میں کاشی یا بنارس کی تصویر کشی میں ان کا جمالیاتی شعور ایک مرکز پر سمٹ آیا ہے، بلکہ اس لیے کہ یہ مکمل تخلیقی کارنامہ ہے، تحیر کی جمالیات کا ایک خوبصورت نمونہ۔

غالبؔ اپریل ۱۸۲۷ء میں دہلی سے کلکتے کے لیے روانہ ہوئے اور تین چار ماہ بنارس میں رہے، سرائے تورنگ میں قیام کیا، اس وقت ان کی عمر انتیس برس تین ماہ تھی، 'مثنوی چراغِ دیر' کا خالق انتیس -تیس برس کا فن کار ہے، حد درجہ حساس اور باطنی طور پر بیدار! ہند مغل جمالیات کی آمیزش اور آویزش سے قریب تر اس مثنوی کی تکنیک اور اس کے تخلیقی سانچے میں اس جمالیات کا وہ جلیل وجمیل پہلو بھی موجود ہے، جس میں خوب صورت اور دلکش، حسین اور دل فریب عناصر کی کثرت تو ہے لیکن جمالیاتی وحدت بھی ہے۔ مختلف اور متضاد بکھرے ہوئے جمالیاتی پیکر اور عناصر اپنے باطنی رشتے کا احساس لاتے ہیں اور اس طرح جلیل اور جمیل عناصر کی وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔

'مغل جمالیات' اور خصوصاً مغل مصوری میں خیال کے تنوع سے مختلف عناصر کی صورتیں جنم لیتی ہیں، لیکن ذہن ان کی ترتیب اور وحدت کو پالیتا ہے۔ اس نظم کی وحدت بظاہر نظر نہیں آتی لیکن گہرے مطالعے سے محسوس ہو جاتی ہے۔ ذہن تین مختلف صورتوں کی وحدت اور اس وحدت کے حسن کو پالتا ہے بظاہر تین بے ربط تصویروں میں جو باطنی رشتہ ہے وہی

الیاتی وحدت کا احساس دیتا ہے۔ غالبؔ اس مثنوی میں ایک بڑے تشبیہ کار، کنایہ ساز اور امت نگار نظر آتے ہیں۔ مغل جمالیات میں تشبیہ، کنایہ اور علامت کی جو اہمیت ہے اس کا ہمیں م ہے۔ یہی جمالیاتی تجربوں کے اظہار کے عمدہ ذرائع ہیں، ان تینوں کی تخلیقی صورت مجرد جاتی ہے تو جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اس مثنوی کی تکنیک کا حسن بھی یہی ہے۔

غالبؔ کی دوسری مثنویوں کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ 'چراغِ دیر' کا تخلیقی سانچہ لف ہے۔ زمانے کے دستور کے مطابق یہ مثنوی مناجات اور حمد یا شکرِ خدا سے شروع نہیں تی، تجربوں کا مزاج کے مطابق غالبؔ نے ابتدائیہ کی صورت ہی بدل دی ہے۔ وہ چاہتے تو یا مناجات میں ایک نیا انداز پیدا کر سکتے تھے، جس طرح انہوں نے 'مثنوی ابر گہر بار' میں کیا ہے۔ 'مثنوی ابر گہر بار' کے گیارہ سو اشعار میں حمد، مناجات، نعت (جس میں معراج کا خصوصی ر بھی شامل ہے) منقبت وغیرہ سب ہیں۔ 'مثنوی رنگ و بو' کی طرح 'چراغ دیر' میں کوئی تمثیل ز نہیں ہوئی ہے۔ مثنوی 'درد و داغ' کی طرح اس میں کوئی کہانی نہیں ملتی، مثنوی 'سرمہ بینش' طرح اس میں کسی بادشاہ کی مدح نہیں ہے اور حسن و عشق کے بیان کو تصور کا رنگ نہیں دیا ہے۔ مثنوی 'بادِ مخالف' کا انداز بھی نہیں ہے۔ غالبیات میں 'چراغ دیر' کا تخلیقی سانچہ مختلف نوعیت ہے۔ غالب کی کسی مثنوی کا کینوس ایسا نہیں ہے کہ جس پر تین مختلف رنگوں سے ایسی تصویریں ہوں اور ان کا باطنی طلسمی رشتہ بھی ہو۔ بلا شبہ اس مثنوی میں ایک اجنبیت ہے اور اجنبیت کی رگی ہے جو تحیر کی جمالیات کی سطح بلند کر دیتی ہے۔ 'مثنوی چراغ دیر' مرزا غالب کی ایک نمائندہ لیق ہے، جو جلال و جمال کا ایک عمدہ معیار قائم کرتی ہے۔ جلال کا پہلو اس طرح ابھرتا ہے:

رنگِ سنگم شرارے می نویسم
کفِ خاکم غبارے می نویسم

تو جمال کا پہلو اس طرح:

زر نگیں جلوہ ہا غارت گرِ ہوش
بہارِ بستر و نو روز آغوش!

'مثنوی چراغِ دیر' کی تکنیک بھی تحیر کے حسن سے آشنا کرتی ہے۔ غور فرمائیے اس نظم کے کینوس میں تین واضح رنگ ہیں، جو بظاہر ایک دوسرے سے مختلف اور متضاد ہیں لیکن مجموعی طور پر جو جمالیاتی وحدت پیدا کرتے ہیں، اس سے حیرت انگیز مسرت حاصل ہوتی ہے۔ آیئے ہم ان تینوں رنگوں کو اس طرح سمجھنے کی کوشش کریں۔ نفسیاتی نقطۂ نظر سے پہلا رنگ سرخ ہے یعنی جبلت کا رنگ، دوسرا آسمانی یا نیلا ہے جو آسمان کا رنگ بھی ہے اور روح اور باطن کا رنگ بھی اور تیسرا اس سرخ اور نیلے کے امتزاج سے بنا ہوا بنفشئی (Violet) جسے نفسیات کے بعض علما نے صوفیانہ تخیل اور صوفیانہ فکر کا رنگ کہا ہے۔ جمالیاتی نقطۂ نظر سے یہ تینوں رنگ اس نظم میں اہمیت رکھتے ہیں۔

درد و غم، باطنی اضطراب، تپش اور بے چینی اور جستجو کے اظہار میں پہلا رنگ یعنی سرخ مثنوی کے پہلے حصے میں موجود ہے، محسوس ہوتا ہے جیسے 'کینوس' پر پہلے جبلت اور احساس اور جذبے کی گرمی اور شدت کا سرخ رنگ اچانک پھیلتا ہے:

نفس باصورد مسازست امروز
خموشی محشرِ راز است امروز
رگِ سنگم شرارے می نویسم
کفِ خاکم غبارے می نویسم

جذبات میں حد درجہ گرمی ہے، رگِ سنگ سے لہو ٹپکنے والا ہے، بے چینی ہے، اضطراب ہے، غم کا پہاڑ ٹوٹ پڑا ہے، شوق اور خواہشوں کا دم گھٹنے لگا ہے۔ اپنے وجود میں 'خونِ صد برق' کا شدید احساس ہے۔ داستانِ غم سنانے کے لیے ہونٹ کانپ رہے ہیں، فغاں ایسی ہے کہ باہر نکلے تو جگر کے ٹکڑے ہو جائیں، تنہائی کا احساس کاٹے جا رہا ہے، یہ احساس شدید ہے کہ سمندر کی لہروں نے باہر پھینک دیا ہے، رگِ سنگ بن کر چنگاریوں سے لکھنے کی خواہش ہے تا کہ سانس، جو صورِ محشر کی ہم نوا ہے اور خاموشی جو اسرارِ محشر ہے اپنی تپش، گرمی اور آواز کے ساتھ سامنے آجائے، قیامت بپا ہو جائے۔

ذات کا آتشیں چکر ہے، جلیل و جلیل تر تجربوں کی شدت ہے، جمالیاتی تناؤ توجہ طلب ہے۔ یہ پہلا رنگ یعنی سرخ، حد درجہ باطنی ہے۔ اس رنگ کے ساتھ جو تصویریں ابھرتی ہیں وہ باطن کے درد و غم، اضطراب اور بے چینی اور بہت حد تک فن کار کی چیخ کو پیش کرتی ہیں۔ ان کے پس منظر میں زندگی کی شکست و ریخت اور انفرادی محرومی کا شدید تر احساس موجود ہے۔

صحرا نوردی کے تجربوں سے لاشعور اچانک بیدار ہو جاتا ہے اور یہ احساس عطا کرتا ہے کہ تم اپنے دل میں پھولوں کی ایک ایسی زمین رکھتے ہو جس کا آئین بہار ہے اور جس کا ماحول دل نشیں ہے:

بخاطر دام اینک گل زمینی
بہار آئیں سوادِ دل نشینی

اور آہستہ آہستہ یہ احساس باطن کے نگار خانے میں آتا رہتا ہے۔ گہرائیوں میں لے جاتا ہے۔ اچانک دوسری رنگین موج تیزی سے آ جاتی ہے، دوسرا رنگ 'نیلا' اسی شدت سے 'کینوس' پر پھیل جاتا ہے۔ بہ ظاہر اس حصے کے تجربے حد درجہ خارجی نظر آتے ہیں، لیکن یہ اتنے ہی باطنی بھی ہیں۔ سرخ رنگ پر آسمانی یا نیلا رنگ چھا جاتا ہے۔ اچانک آہنگ تبدیل ہو جاتا ہے۔ بحر وہی ہے لیکن شخصیت کا آہنگ چونکہ مختلف ہو جاتا ہے، اس لیے تجربوں کا آہنگ بھی بدل جاتا ہے۔ خوب صورت اور کومل اور نازک الفاظ سامنے آتے ہیں، عمدہ کنایے اور تشبیہیں اور بصیرت افروز تراکیب، غم کی لہروں کو حسرت اور تحیر کی لہریں جذب کر لیتی ہیں، عام قاری کے دل کو بنارس کے جلوے شعری تجربوں میں چھوتے ہیں، لیکن سچائی یہ بھی ہے کہ سرخ پر آسمانی یا نیلے رنگ کی لہریں فن کار کی روح کی گہرائیوں کے جلوؤں کو پیش کرنے لگتے ہیں:

بنارس را کسے گفتا کہ چین ست
ہنوز از گنگ چینش بر جبین ست
تناسخ مشرباں چوں لب کشایند
بہ کیشِ خویش کاشی راستایند

که ہر کس کاندراں گلشن بمیرد
دگر پیوند جسمانی نگیرد
چمن سرمایۂ امید گردد
بہ مردن زندۂ جاوید گردد
زہے آسودگی بخش روا نہا
کہ داغِ چشم می شوید ز جانہا
شگفتے نیست از آب و ہوایش
کہ تنہا جاں شود اندر فضایش
بیا اے غافل ازکیفیتِ ناز
نگاہے بر پری زادانش انداز
ہمہ جانہائے بے تن کن تماشا
ندارد آب و خاک ایک جلوہ حاشا
نہاد شاں چو بوئے گل گراں نیست
ہمہ جانند جسمے درمیاں نیست
دریں دیرینہ دیرستانِ نیرنگ
بہارش ایمن ست از گردشِ رنگ

شہر بنارس، بہشت و فردوں کی صورت سامنے ہے۔ اس دیر کے سامنے عقیدت سے سر جھک جاتا ہے۔ حسن بنارس سرمستی اور وجدانی کیفیت کا باعث بنتا ہے اور آہستہ آہستہ اس کے جلوے باطن کے جلوے بن جاتے ہیں۔ اپنے وجود کے حسن، اپنے باطن کے جمال اور اپنی روح کی روشنی کا احساس غیر شعوری طور پر بڑھتا ہے۔ شہر کا جلوہ باطن کا جلوہ ہے اور باطن کا جلوہ شہر کا جلوہ نظر آنے لگتا ہے۔ جمیل تر احساسات شعری تجربے بن جاتے ہیں۔ 'پر جلشن' کا یہ عمل اپنی پراسراریت اور طلسمی کیفیتوں سے متاثر کراتا ہے۔ مثنوی کے اس حصے میں تحیر کی جمالیات

کے جانے کتنے نقش ابھرتے ہیں۔ پراسراریت، طلسمی کیفیت، تجربے کی اجنبیت اور اس کی تازگی خود شاعر کو اس کا علم نہیں رہتا کہ کس لمحے وہ 'خارج' میں ہے اور کس لمحے باطن میں۔ شہر آرزو کی تصویر بھی سامنے آتی ہے۔ باطن کے جلوے بھی نمایاں ہوتے ہیں اور بنارس کا حسن بھی ظاہر ہوتا ہے۔ شاعر اس شہر کو اپنے وجود کی بہشت کا آئینہ بنالیتا ہے۔ جلوۂ تمثال ذات میں گم ہو جاتا ہے اور اس کی آواز گہرائیوں سے سنائی دیتی ہے۔

بنارس کی تعریف میں وہ اجنبیت (strangeness) ہے جو تحیر کے حسن کا بنیادی جوہر ہے۔ بنارس کی تعریف محبوب کی تعریف ہے۔ حسن کے شدید احساس سے ایسے تجربے سامنے آئے ہیں جن میں 'شہر' محبوب بن گیا ہے اور ایک محبوب کا جلوہ جانے کتنے محبوبوں میں نظر آنے لگا ہے۔ سرمستی پیدا ہوتی ہے تو بنارس کی آب و ہوا میں صرف روح ہی روح نظر آتی ہے:

شگفتے نیست از آب و ہوایش
کہ تنہا جاں شود اندر فضایش

غالبؔ کے سومناتِ خیال میں خوب صورتوں اور پیاری پیاری پری زادوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ ان پیاری خوبصورت پری زادوں اور صورتوں کو اپنے نگار خانے میں سجاتے ہیں۔ اسی طرح کہ جس طرح آزر اپنے بتوں کو سجاتا تھا۔ ان دلکش حسین پیکروں کے تحرک۔ اور رقص سے اسی طرح لطف اندوز ہوتے ہیں کہ جس طرح آزر اپنے بتوں کے تحرک سے لطف اندوز ہوتا تھا:

بیا اے غافل از کیفیتِ ناز
نگاہے بر پری زادانش انداز

کلام میں تحیر کا حسن ان لمحوں میں زیادہ متاثر کرتا ہے جب ہم جسم سے بے نیاز روحوں کا نظارہ کرتے ہیں۔ آب و خاک سے بنے ہوئے ایسے پیکروں کا حسن کبھی ایسا نہیں ہوتا۔ لگتا ہے یہ وہ چہرے اور وہ وجود ہیں کہ جن کا آب و خاک سے کوئی تعلق نہیں ہے:

ہمہ جانہائے بے تن کن تماشا
ندارد آب و خاک ایں جلوہ حاشا

تحیر کا جمال اپنی تازگی لیے اس طرح سامنے آیا ہے کہ ان کی فطرت ایسی ہلکی پھلکی ہے جس طرح پھول کی خوشبو ہوتی ہے۔ شعلۂ طور جلوہ تھا، ان بتوں کا بدن جلوۂ طور سے خلق ہوا ہے، جس بت کو دیکھیئے سر سے پاؤں تلک خدا کا نور ہے۔ جلوے میں ایسی دمک ہے کہ شعلہ سا اٹھنے لگتا ہے۔ ان کے وجود کی تابناکی کی تابش سے آرزو میں تڑپ پیدا ہو جاتی ہے، آتش شوق بھڑک اٹھتی ہے، یہ خوب رو بت، بت پرست برہمنوں کو بھی جلا ڈالتے ہیں۔ غالبؔ کی حسن پسندی نے حیرت انگیز پیکر سجائے ہیں، مثلاً کہتے ہیں ان کے چہرے گلستاں کی مانند شگفتہ ہیں اور چہروں کی روشنی سے گنگا کے کنارے چراغاں کی سی کیفیت ہے:

بساماں دو عالم گلستاں رنگ
زتاب رخ چراغان لب گنگ

تحیر کی جمالیات کی پہچان وہاں بھی ہوتی ہے جب حسینوں کی مستی دیکھ کر موجوں کی مستی خاموش ہو جاتی ہے، پانی مجسم ہو جاتا ہے، پانی جو جسم مل جاتا ہے اور گنگا اپنی تمنا کے اظہار کے لیے بے تاب اور مضطرب نظر آتی ہے۔ موج کی صورت آغوشیں کھولے ہوئے ہے۔ سیپ کے اندر موتی بے قرار محسوس ہوتا ہے، پانی پانی ہو جاتا ہے۔ بتانِ آزر کی مانند متحرک، سحر انگیزیت سجے ہوئے ہیں۔ تحیر کے حسن کو اس طرح پیش کرنے کے عمل کو ہندوستانی جمالیات میں 'چمتکار' بھی کہا گیا ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ تجربے معجزہ اور فوق الفطری فضا سے قریب ہونے کے باوجود تحیر کا اپنا حسن رکھتے ہوں۔ بنارس کے اسٹیج پر حسینوں کے جلوؤں کا ایک ڈراما اسٹیج ہوتا ہے جو 'چمتکار' کے جادو کو لیے متحرک پیکروں کی حیرت انگیز کیفیتوں کو ذہن پر نقش کر دیتا ہے۔

اس مثنوی کی تیسری اور آخری تصویر یہ ہے کہ شاعر جلوۂ تمثالِ ذات کے شدید تر احساس کے ساتھ 'جنوں' کو حاصلِ سفر سمجھتا اور اسی لمحہ اسی جوں میں سرمستی اور اس سرمستی میں توازن پیدا کرنے کے لیے اپنی 'سائیکی' کو متحرک کرتا ہے اور اجتماعی لاشعور سے 'بزرگ دانش مند' کا حسی پیکر ابھارتا ہے جو خود اس کی اپنی پرچھائیں اور اس کے اپنے وجود کا روشن حصہ ہے۔ یہ 'پیکر روشن بیاں' اور آسمان کی گردش کے راز داں کی صورت جلوہ گر ہوتا ہے۔ 'روشن بیان' بنارس

کی جانب جو اشارہ کرتا ہے وہ فن کار کے باطن کا اشارہ بن جاتا ہے۔ یہ باطن کے بھی جلوے ہیں جو نظر آ رہے ہیں۔ اس کا ہر اشارہ معنی خیز ہے اور فن کار کی باطنی کیفیتوں کی غمازی کر رہا ہے:

سوئے کاشی باندازِ اشارت
تبسم کرد و گفتا ایں عمارت
کہ حقا نیست صانع را گوارا
کہ از ہم ریزد ایں رنگیں بنارا
بلند افتادہ تمکین بنارس
بود بر اوج او اندیشہ نارس

پہلے حصے میں غم و درد کی تیز لہروں کے ساتھ ٹوٹ کر گر جانے، زمانے کی شکست و ریخت سے وجود کے بکھر جانے کا جو لاشعوری خوف ہے اسے اپنی ذات کی عظمت کا احساس سہارا دیتا ہے:

بخاطر دارم اینک گل زمینے
بہار آئیں سوادِ دل نشینے

اور اس کے بعد 'روشن بیاں' باطن کی اس روشنی کی تصدیق کر دیتا ہے، جو بنارس کے خوب صورت پیکروں کے احساس سے باطن میں نظر آتی ہے اور اس لاشعوری خوف کو اس طرح دور کرتا ہے کہ خدا نہیں چاہتا کہ یہ عمارت ٹوٹ جائے۔ یہ عمارت رنگین ہے، بلند ہے، پُر وقار ہے۔ آخر میں یہ آواز گونجتی ہے، ہوس کو فنا کر دے اور اپنے نفس کو دل کی آگ سے بے قرار رکھ، عقل و دانش سے کام نہیں نکلتا تو جنوں سے کام لے، جب تک سانس کی ڈور نہیں ٹوٹتی راستہ طے کرنا نہ چھوڑ، شرارے کی مانند فنا ہونے کے لیے اٹھ اور دامن جھٹک کر آزاد ہو جا، 'لا' کو تسلیم کر کے الا کا نعرہ بلند کر، اللہ کا ورد کر اور ماسوا اللہ کو پھونک ڈال۔

اس مثنوی کا حسن بنیادی طور پر وہی ہے جو کسی بھی اچھی مغل تصویر کا ہے۔ تصویریں

بظاہر بکھری ہوئی ہیں لیکن ان میں ایک معنوی ربط ہوتا ہے۔ یہاں بھی تین تصویریں ہیں، تین حصے ہیں، تینوں اپنا رس اور اپنا جلوہ رکھتے ہیں۔ بہ ظاہر تینوں تصویریں اپنی علاحدہ حیثیت رکھتی ہیں لیکن ان میں معنوی ربط موجود ہے۔ جلال و جمال کے تحیر کو جس طرح ابھارا گیا ہے، وہ ایک بڑے تخلیقی فن کار ہی کا کارنامہ ہوسکتا ہے۔ یہ تین پہلو یا یہ تین تصویریں زندگی کو سمیٹ لیتی ہیں۔ فرد، ذات یا اس کا وجود، اس کی باطنی کیفیات، درد و کرب، اضطراب، ایک تصویر اس طرح ابھرتی ہے، دوسری تصویر جلال فرد کے برعکس جمالِ زندگی کی ہے، بنارس کے حسن کا تحیر جمالِ زندگی کی علامت ہے، جلالِ فرد کے تحیر سے جمالِ زندگی کے تحیر تک غالبؔ نے تحیر کی جمالیات کی زندگی اور اجنبیت کو انتہائی فن کارانہ طور پر احساس سے قریب تر کردیا ہے۔ آخر میں یعنی تیسری تصویر میں تحیر کا حسن اس طرح نمایاں ہوتا ہے کہ ایک بزرگ دانش مند، روشن بیاں کا پیکر ابھرتا ہے، وجد کے جلال اور زندگی کے جمال سے آشنا، انتہائی تجربہ کار، یہ تصویر بھی سحر انگیز ہے، یہ روشن بیاں جو وجود ہی کے باطن کا پیکر ہے، جنوں کی تعلیم دیتا ہے، کہتا ہے شرارے کی مانند فنا ہونے کے لیے ہاتھ اور دامن جھٹک کر آزاد ہوجا، اس آخری حصے میں زندگی کے جمال اور اس کے تحیر کی ایک اور ہی انوکھی تصویر سامنے آتی ہے۔ بلاشبہ 'مثنوی چراغِ دیر' مرزا غالبؔ کا ایک غیر معمولی کارنامہ ہے۔

○○○

مرزا غالب کا داستانی مزاج

مرزا غالب ایک تہذیب کی طرح پھیلے ہوئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی ایک بڑی تہذیب کی علامت کے طور پر زندہ ہیں۔ وہ صدیوں کے جمالیاتی اقدار کے سفر کی داستان پیش کرتے ہیں، ان کے ذریعہ ایک بڑی تہذیب کا جمالیاتی شعور حاصل ہوتا ہے، ایک ایسی علامت ہیں کہ جن کی مدد سے ایک بڑی تہذیب اور ہندوستان کی مٹی پر دو بڑی تہذیبوں کی خوبصورت ترین آمیزشوں کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ غالب ایک بڑی سچائی کا نام ہے، ایک ہمہ گیر تہذیب کی ایک بڑی علامتی سچائی! ان کے ساتھ تو وہ تہذیب ہی رخصت ہوگئی کہ جس نے ایک ہمہ گیر نظام جمال کی تشکیل کی تھی، ہندوستانی جمالیات کے تسلسل کو قائم رکھا تھا اور جمالیاتی تجربوں کی خوبصورت آمیزش سے تہذیب کی اعلیٰ اور افضل ترین اقدار کو دیکھنے کے لیے ایک

'نگاہ' بخش دی تھی۔

مرزا غالب کے جمالیاتی شعور اور ان کے 'وژن' میں وسط ایشیا اور اسلامی ملکوں کی تہذیبی قدروں کی آمیزش کے جمالیاتی تجربوں کے تاریخی سفر اور تہذیبی مرکزوں کے جمالیاتی تجربوں، ہندوستانی تہذیب اور اسلامی تہذیب کی آمیزش اور اس کے تہذیبی جلوؤں، ہند مغل جمالیات کی مصوری، نقاشی، صورت گری، موسیقی، رقص اور فن تعمیر کی جمالیاتی جہتوں، مابعد الطبیعیاتی سطح تک لے جانے والے عوامی نغمہ نگاروں اور فنکاروں کے تجربوں اور مغل شعری اسالیب کی جمالیاتی اور سبک ہندی کی سحر انگیزی یعنی نظیریؔ، عرفیؔ، ظہوریؔ، خسروؔ اور بیدلؔ، صائبؔ اور حزیںؔ وغیرہ کے اسالیب کی جہتوں کی جو اہمیت ہے اس سے کم ہند مغل جمالیات کے داستانی طلسمات اور قدیم قصوں، حکایتوں، فسانوں اور داستانوں کے ذخائر اور سحر انگیزیوں کی نہیں ہے۔ مرزا غالب کے شعور اور لاشعور میں 'داستان' ایک مستقل روایت کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کی شاعری اور نثری تخلیقات میں داستان کی روایت حد درجہ متحرک ہے۔

'ہند مغل جمالیات' میں داستانی فضا، داستانی رومانیت اور داستانی سحر آفریں واقعات و کردار کی جو اہمیت ہے، ہمیں معلوم ہے۔ سنسکرت اور پراکرتوں کی کہانیاں اور عربی اور فارسی حکایتیں اور داستانیں اپنی بے پناہ رومانیت کے ساتھ اس جمالیات کے پس منظر میں موجود ہیں۔ ہند مغل جمالیات نے شاعری، مصوری، صورت گری، مجسمہ سازی، فن تعمیر اور عوامی گیتوں اور نغموں میں دستانیت کو شدت سے جذب کیا ہے، شعری روایات میں داستانی کردار اور ان سے وابستہ حکایات و واقعات ملتے ہیں۔ ہند مغل مصوری نے اکبر کے عہد میں ہندی اور عجمی داستانوں کے واقعات نقش کیے اور 'داستانیت' ہند مغل مصوری کی روح میں جذب ہوگئی۔ غالبؔ جو ان روشن روایتوں کی علامت تھے، شعوری طور پر بھی ان سے بے خبر نہ تھے۔ انھوں نے جہاں محلوں کی آرائش و زیبائش دیکھی تھی، وہاں قلعوں کی اندرونی دیواروں کی تصویریں بھی دیکھی تھیں۔ جہاں صورت گری اور مجسمہ سازی کے نمونے دیکھے تھے، وہاں مثنویوں اور رزمیہ نظموں میں مصوروں کی تصویر کاری کے شاہکار بھی دیکھے تھے۔ جہاں تخیلی قصوں اور داستانوں کو

پڑھا تھا، وہاں مذہبی اور اخلاقی حکایتوں اور میدان کربلا کے واقعات اور قصص الانبیا، قصص القرآن اور دوسرے مذاہب کی تمثیلوں اور حکایتوں سے بھی واقف تھے۔ ان عظیم روایات سے ان کا رشتہ تخلیقی نوعیت کا ہے۔ اس تخلیقی رشتے کی بہتر پہچان ان کی تہذیبی شخصیت کی بھی پہچان ہوگی۔

ہندوستان بھی قصوں، کہانیوں اور داستانوں کا ایک قدیم ملک ہے۔ ہندوستانی ذہن نے اساطیری ماحول میں نت نئی کہانیاں اور حکایتیں خلق کی ہیں، جس نے کتنے اساطیری کرداروں کو تراشا ہے۔ ہندوستانی حکایتوں اور قصوں میں جہاں انسان کی بنیادی جبلتوں کا اظہار ہے، وہاں زندگی میں تنظیم پیدا کرنے اور زندگی کے حسن سے لطف اندوز ہونے اور مختلف ذہنی سطحوں پر جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کی آرزو بھی ہے۔ جذبات کی عجیب وغریب دنیا ملتی ہے، جہاں رموز واسرار، تحیر، دہشت، محبت اور جنس اور مابعد الطبیعیاتی اور دینی تجربوں کی انگنت جہتیں ہیں۔ اسی طرح عرب اور ایران بھی قصوں اور کہانیوں کے بڑے ممالک رہے ہیں۔ ان علاقوں میں بھی قصوں اور کہانیوں کی روایات ماضی کے اندھیروں میں ہیں۔ عربی ذہن اور عجمی شعور دونوں قصوں کہانیوں کے معاملے میں ہمیشہ شاداب رہے ہیں۔ عرب اور ایران کی کہانیوں اور داستانوں کی زندہ روایتوں کا طویل سلسلہ رہا ہے۔ عربوں اور ایرانوں نے ہندوستانی قصوں، کہانیوں اور حکایتوں کو بھی اپنے ذہنوں وشعور اور اپنی روایات سے اس طرح جذب کیا ہے کہ ان کی صورتیں بدل گئی ہیں۔ عرب میں داستان گوئی ایک فن کی صورت زندہ رہی ہے۔ ایرانیوں کا فوق الفطری اور رومانی ذہن بڑا شاداب تھا۔ ۵۵۰ء کے لگ بھگ 'پنچ تنتر' کے ترجمے ایران میں بے حد مقبول ہوئے اور انوار سہیلی اور عیار دانش نے ساری دنیا میں مقبولیت حاصل کی۔ شاہنامہ فردوسی کے کرداروں اور بعض افسانوی قصائص نے بے حد متاثر کیا۔ 'اخلاق محسنی، گلستاں، چہار درویش، سیر حاتم، گل بکاؤلی، گل صنوبر اور داستان امیر حمزہ نے داستان نگاری کا ایک بڑا دبستان قائم کر دیا۔ عربی اور فارسی کی مشہور داستانوں، قصوں اور حکایتوں کے ترجمے اردو زبان میں ہوئے اور انہیں پورے ملک میں مقبولیت حاصل ہوئی۔ 'الف لیلیٰ' نے

داستانی خصوصیات کو لوگوں کے احساس اور جذبات سے ہم آہنگ کر دیا اور داستانِ امیر حمزہ نے داستان کی ایک عمدہ روایت قائم کر دی۔ عربی اور فارسی داستانیں، قصے اور حکایتیں تہذیبی آمیزش کے دور میں بے حد مقبول رہی ہیں اور دو بڑی تہذیبوں کی خوبصورت آمیزش میں پر اسرار طور پر شریک بھی رہی ہیں۔ ہندوستانی ذہن نے انہیں فوراً قبول کر لیا اور انہیں بازاروں اور گھروں میں مقبول بنایا۔ ہمیں اس حقیقت کا علم ہے کہ عربی اور فارسی داستانیں گھروں اور بازاروں میں کس حد تک پسند کی جاتی تھیں۔ اردو نے اس ہمہ گیر تہذیبی آمیزش میں اس طور پر بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیا کہ ان کے ترجمے ہوئے اور اردو زبان کے ذریعہ یہ قصے مقبول ہوئے۔ اردو داستان نگاروں اور کہانی نویسوں نے انہیں پیش کرتے ہوئے اپنے فن کا بھی شدت سے مظاہرہ کیا۔ بعض قصوں کو تہذیبی مزاج کے مطابق ڈھالا۔ ان میں اضافے کیے۔ کرداوں سے دوسرے کئی واقعات اور حادثات وابستہ کر دیے۔ ترمیم و تنسیخ اور اضافوں کا ایک طویل سلسلہ رہا۔ اردو زبان نے اس سلسلے میں بھی بلاشبہ ایک بڑی تہذیبی خدمت انجام دی ہے۔ تہذیبی شعور کی تشکیل اور اس کی آبیاری میں اس نے نمایاں کارنامہ انجام دیا۔ یہ زبان نہ ہوتی تو داستانوں کا اتنا بڑا سرمایہ ہندوستان میں حاصل نہ ہوتا اور تہذیبی آمیزش کا ایک بڑا پہلو تشنہ رہ جاتا۔

'داستانی طلسمات اور قصوں، فسانوں اور داستانوں کی سحر انگیزی 'ہند مغل جمالیات' کا ایک مستقل موضوع ہے۔ ہندوستان میں ان کی طویل داستان ہے اور مختلف ملکوں کی تہذیبی آمیزش سے ان میں انگنت جمالیاتی جہتیں پیدا ہوئی ہیں۔ داستانیت نے اس ملک کے تخلیقی فنکاروں کے شعور اور لاشعور کو ہمیشہ کسی نہ کسی سطح پر اپنی گرفت میں رکھا ہے۔ علامتوں، استعاروں، تشبیہوں اور اشاروں اور تمثیلوں کی تخلیق میں پُر اسرار حصہ لیا ہے۔ عوامی شعراء کے مزاج کو متاثر کیا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی اور رومانی تصورات میں تازگی پیدا کی ہے۔

مرزا غالب کے عہد تک داستانوں کا ایک بڑا طویل سلسلہ رہا ہے۔ ان کی روایات نے تہذیبی آمیزش میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ ہندوستانی روایات میں داستانوں، قصوں اور کہانیوں

ں روایات نے تہذیبی آمیزشوں کے ساتھ پُراسرار سفر کیا ہے۔ اعلیٰ فنون میں 'روایت' نہیں، ایات کام کرتی ہیں۔ ظاہری روایت اور روایات کی جتنی بھی پہچان ہو جائے، روایات کے ن میں، انتہائی گہرائیوں میں گزرتی ہوئی روایتوں کی روشنیوں کی پہچان آسان نہیں ہوتی۔ رہی اندر ان کا رشتہ جانے کتنی خوبصورت اور دلآویز لہروں اور کیفیتوں سے قائم ہو جاتا ہے۔ لبؔ ایک بڑے شاعر تھے۔ ایک بڑے خلاق ذہن کے مالک۔ شعوری اور لاشعوری طور پر وں نے برصغیر کی جانے کتنی روایتوں اور ان کے باطن میں گزرنے والی روشن لہروں سے رشتہ م رکھا تھا۔ قصوں، فسانوں اور داستانوں کی عظیم تر روایتوں سے ان کا رشتہ تخلیقی نوعیت کا ہے مطالعہ غالب میں اس تخلیقی رشتے کو نظر انداز کر کے غالب کے خلاق ذہن اور ان کے ہمہ گیر ن' کی دریافت نہیں ہو سکتی۔

غالبؔ کے عہد میں داستانیں بے حد مقبول رہی ہیں۔ عربی اور فارسی کی داستانیں روں میں پڑھی جاتی تھیں۔ اردو کی بعض مختصر داستانیں اور داستان امیر حمزہ، الف لیلہ بوستان خیال وغیرہ خواص وعوام میں مقبول تھیں۔ منثور اور منظوم قصوں اور مثنویوں کو پسند کیا تا تھا۔ قدیم شعراء کی مثنویاں اور نثر نگاروں کی کئی تمثیلیں اور داستانیں لوگ شوق سے پڑھتے۔ ہنامہ فردوسی، الف لیلہ، داستان امیر حمزہ وغیرہ کے نسخوں کی مصوری کی بھی دھوم تھی اور ساتھ ہی تصویروں کے چربے بھی اتارے جاتے۔ ان تصویروں نے داستانی رجحان کی تشکیل میں اپنے پر بھی ایک نمایاں حصّل لیا ہے۔ غدر سے پہلے اور غدر کے بعد دہلی، لکھنؤ، رام پور، حیدرآباد اور ں وغیرہ میں داستان سنانے والے چھوٹے بڑے درباروں سے وابستہ تھے، اور بعض داستان یوں کی شہرت دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ شہروں میں ساتان گوئی کی مجلسیں منعقد ہوا کرتی ں۔ داستان گوئی ایک رنگین اور لطیف فن بن گئی تھی۔ رامائن اور مہابھارت کے قصے، طوطا کہانی، تلا، بیتال پچیسی، سنگھاسن بتیسی، آرائش محفل، گل صنوبر، کلیلہ ودمنہ کی بعض کہانیاں، نوطرز مرصع، وبہار، الف لیلہ، بوستان خیال، لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، جام جمشید، فسانہ عجائب، گلزار سرور، فۂ محبت، حاتم طائی کے سات سفر کی کہانیاں، الہ دین کا چراغ، سند باد جہازی، خلیفہ ہارون

رشید، سیف الملوک و بدیع الجمال، سند باد نامے، کل کا گھوڑا، راجہ اندر اور پریاں پری بانو، بغداد کا سوداگر، گل بکاؤلی اور جانے کتنی کہانیاں اور داستانیں مقبول تھیں۔ باورچی خانے کی دیوار کا پھٹنا اور نکلنا ایک عورت کا، شہر بغداد کے مزدور کی کہانی، یک چشم قلندر، شہزادی کا عقاب بن جانا، پہاڑ پر پیتل کا گنبد، سند باد جہازی کا سفر، مردم خور سردار، کبڑا دولھا، چین کی شہزادی، شاہ جنات کی کہانی، سوتے جاگتے کا قصہ، علی بابا اور مرجینا، عمرو عیار اور ان کی زنبیل، ملکہ مہر نگار، امیر حمزہ کو لے جانا کوہ قاف میں اور وہاں پُراسرار تجربوں سے دوچار ہونا وغیرہ ایسے داستانی واقعات تھے جن سے لوگ واقف تھے۔ عام گفتگو میں بھی ان کے حوالوں اور اشاروں سے کام لیتے تھے۔ بار بار کی ہوئی کہانیوں کو بھی دوسروں سے بخوشی اور لگن کے ساتھ سنتے اور مسرور ہوتے۔ عام بول چال میں داستانی محاوروں اور ترکیبوں کا استعمال ہوتا۔ داستانیت اس دور کے تہذیبی مزاج کا ایک تابناک پہلو بنی ہوئی تھی۔ اس عہد کے تہذیبی مزاج و شعور کا مطالعہ کرتے ہوئے اس تابناک پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

مرزا غالب کا فعال شعور ان عظیم روایات اور ان کے تحرک سے ایک مستحکم باطنی رشتہ قائم کرتا ہے۔ داستانوں، قصوں اور کہانیوں اور ان کی تصویروں سے فنکار کا شعوری اور غیر شعوری رشتہ غیر معمولی حیثیت رکھتا ہے۔ غالبؔ جو اس تہذیب کی علامت تھے، اپنے تہذیبی شعور کو اس تابناک حیثیت کے ساتھ بھی نمایاں کرتے ہیں۔

فارسی شعراء کے مصور دواوین اور قلمی نسخوں اور ایران اور وسط ایشیا کے فنکاروں کے داستانی رجحان سے ان کا رشتہ تخلیقی نوعیت کا تھا۔ انہوں نے اس عظیم سرمائے کا رس حاصل کیا تھا۔ ہند مغل فنکاروں کی تصویروں میں ان داستانوں کے حسن کے جلوے دیکھے تھے۔ داستانوں اور قصوں کے عاشق تھے، لہٰذا ان روایات سے بھی ان کا ایک غیرِ معمولی تخلیقی رشتہ قائم ہوا ہے۔ ان کے عہد میں داستان امیر حمزہ، الف لیلہ اور بوستان خیال وغیرہ مقبول تھیں اور یہ داستانیں غالب کے زیر مطالعہ رہی ہیں۔

'ذکر غالب' میں جناب مالک رام نے تحریر فرمایا ہے:

''انہیں قصے کہانی کی کتاب سے بھی دلچسپی تھی، جن دنوں داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال، ان کے مطالعے میں تھیں، بہت خوش تھے''۔ (۲٦١)

سید وقار عظیم نے لکھا ہے:

''داستان سے غالب کی جو گہری دلچسپی تھی، اس کا اظہار اول تو گلزار سرور اور 'بوستان خیال' کے دیباچوں سے ہوتا ہے اور دوسرے اس مزیدار خط سے جو انہوں نے میر مہدی مجروح کو لکھا تھا''۔ (ہماری داستانیں: ص ١٩)

غالب، میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:

''مولانا غالب علیہ الرحمہ ان دنوں میں بہت خوش ہیں۔ پچاس ساٹھ جزو کی کتاب ''امیر حمزہ کی داستان'' کی اور اسی قدر حجم کی ایک جلد 'بوستان خیال' کی آگئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی توشک خانے میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں، رات بھر شراب پیا کرتے ہیں:

کسے کیں مرادش میسر بود
اگر جم نہ باشد سکند بود''

(اردوئے معلی، ص ١٢٤، ١٨٦١ء)

حدائق انظار کے دیباچے میں یہ جملے توجہ طلب ہیں:

''افسانہ و داستان میں وہ کچھ سنو کہ کبھی کسی نے نہ دیکھا ہو نہ سنا ہو!''

''داستان طرازی، من جملہ فنون سخن ہے، سچ یہ ہے کہ دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے''۔

''ہرچند خردمند، بیدار مغز تواریخ کی طرف بالطبع مائل ہوں گے لیکن قصہ کہانی ذوق بخشی و نشاط انگیزی کے بھی دل سے قائل ہوں گے''۔ (عود ہندی ص ١٨٢-١٨٣)

جناب مالک رام تحریر فرماتے ہیں:

''...... یہ شوق اس حد تک تھا کہ کبھی کبھی وہ گھر پر داستان گوئی کا سلسلہ بھی شروع کروا دیتے تھے۔ ان دنوں دوست احباب کا مجمع رہتا، یوں ان کا شوق بھی پورا ہو جاتا اور گھڑی دو گھڑی دوستوں کے جمع ہو جانے سے رونق بھی ہو جاتی۔ اسی طرح کی داستان گوئی کسی زمانے میں جمعرات اور جمعہ کو، ہفتے میں دو دن ان کے مکان پر ہوتی تھی۔ اس کی اطلاع سالک کو ایک خط میں دیتے ہیں:

''گھر میں تمہارے سب طرح خیر و عافیت ہے، محمد مرزا پنج شنبہ اور جمعہ کو داستان کے وقت آ جاتا ہے، میں نے ان سے بھی فیض پایا ہے۔ بہت سے اشارات، تلمیحات اور کردار و واقعات کو داستان نگاروں نے اپنا لیا ہے اور انہیں داستانی رنگوں میں پیش کیا ہے۔ مذہبی جنگوں میں حصہ لینے والے جانے کتنے سورماؤں کے واقعات کو داستانی صورت دے کر انہیں یکسر تبدیل کر دیا ہے۔ مذاہب کی تمثیلوں اور حکایتوں کی روشنی لی ہے۔ اشاروں، علامتوں، تلمیحوں، نیم تاریخی اور فرضی کرداروں اور شخصیتوں سے غالب کی ذہنی وابستگی ایک بڑے رومانی فنکار کی وابستگی ہے۔ روایات اور داستانوں سے انہوں نے کہاں کیا حاصل کیا، یہ بتانا ناممکن ہے، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مختلف مذاہب کی تمثیلوں، تلمیحوں اور روایتی واقعات سے رشتہ قائم ہونے کا ایک بڑا ذریعہ داستانیں بھی ہیں۔ غالب کے فعال لاشعور اور شعور اور ان کی صناعی نے ایک ایسی عظیم روایت کا جوہر عطا کیا ہے، جس نے تہذیبی شعور کی تشکیل میں حصہ لیا تھا اور جس کی وجہ سے خود غالب کے ذہن کا ایک دریچہ کھلا تھا۔ انہوں نے اپنے خلاقانہ ذہن سے اپنی تخلیق میں اس روایت کی روشنی حاصل کی تھی اور خود اس بڑے تہذیبی شعور کی علامت بن گئے تھے، ہم ان کے ذریعہ بھی اس روایت کی اعلیٰ ترین روشنی اور اس کے دوررس اثرات تک پہنچتے ہیں۔

'مکاتیب غالب' میں ایک ایسے داستان گو کا ذہن ملتا ہے، جس کی اپنی امتیازی خصوصیات ہیں۔ 'داستانیت' کا حسن ایک نئے انداز سے متاثر کرتا ہے۔ مکاتیب غالب ایک

اہم ترین داستان گو اور داستان نگار ہے۔ ان کا افسانوی رجحان فوراً توجہ طلب بن جاتا ہے۔ دنیا جہان کی باتیں سنانے والا ایک داستان نگار یا داستان گو، توجہ کا مرکز بنتا ہے اور ہم اس کے اسلوب میں داستانی لب ولہجہ کو پاتے ہوئے ان کے افسانوی رجحان کو پالیتے ہیں۔ داستانی روایات کے گہرے اثرات قبول کرتے ہوئے غالب اپنے مکاتیب میں اپنے عہد کے ایک ایسے ممتاز داستان نگار کی صورت میں بھی ملتے ہیں، جو تفصیل اور اختصار، منظرکشی اور جزئیات نگاری کے ساتھ نکتہ آفرینی کو بھی اہم سمجھتا ہے۔ اس داستان نگار کی نکتہ آفرینی کی غفلت، واقعات کے آفاقی پہلوؤں میں نمایاں ہے۔ غالب نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا کہ مراسلہ کو داستانی خصوصیتیں بھی عطا کردیں اور ایسے مکالمے تحریر کیے کہ ہم داستانی فضاؤں کو محسوس کرنے لگے۔ ہجر میں وصال کے مزے اس طرح بھی ملے ہیں۔

ایک منظر اس طرح پیش ہوا ہے:

''......۲۱ رواں دن ہے، آفتاب اس طرح نظر آتا ہے، جس طرح بجلی چمک جاتی ہے، رات کو اگر کبھی کبھی تارے دکھائی دیتے ہیں تو لوگ ان کو جگنو سمجھنے لگتے ہیں، اندھیری راتوں میں چوروں کی بن آئی ہے، کوئی دن نہیں کہ دو چار گھر کی چوری کا حال نہ سنا جائے، مبالغہ نہ سمجھنا، ہزار ہا مکانات گر گئے، سیکڑوں آدمی جا بجا دب کر مر گئے، گلی گلی ندی بہہ رہی ہے۔ پانی نہ برسا، اناج نہ پیدا ہوا''۔

دوسرا منظر دیکھئے:

''......خود کالے میاں صاحب مغفور کا گھر اس طرح تباہ ہوا کہ جیسے جھاڑو پھیر دی۔ کاغذ کا پرزہ، سونے کا تار، پشمینہ کا بال باقی نہ رہا، شیخ کلیم اللہ جہان آبادی کا مقبرہ اجڑ گیا، ایک اچھے گاؤں کی آبادی تھی، ان کی اولاد کے لوگ تمام اس موضع میں سکونت پذیر تھے، اب ایک جنگل ہے اور میدان میں قبر، اس کے سوا کچھ باقی نہیں، وہاں کے رہنے والے اگر گولی سے بچے ہوں گے تو خدا

ہی جانتا ہوگا کہ کہاں ہیں''۔

ایک المناک منظر یہ بھی ہے:

''پانچ لشکر کا حملہ پے در پے اس شہر پر ہوا، پہلا باغیوں کا لشکر، اس میں شہر کا اعتبار لٹا، دوسرا خاکیوں کا، اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکیں و آسمان و زمیں و آثار ہستی سراسر لٹ گئے، تیسرا لشکر کال کا، اس میں ہزار ہا آدمی بھوکے مرے، چوتھا لشکر ہیضے کا، اس میں ہزار ہا آدمی پیٹ بھر مرے، پانچواں لشکر تپ کا اس میں تاب و طاقت نہ پائی، اب تک اس لشکر نے شہر سے کوچ نہیں کیا''۔

یہ غالب کا منفرد داستانی انداز اور لب ولہجہ ہے۔ داستان اس طرح سناتے ہیں اور زندگی کی المناکی کو محسوس بناتے ہیں۔ نئی داستانیت کے موجود کا اندازہ ملاحظہ فرمائیے:

''قاری کا کنواں بند ہوگیا۔ لال ڈگی کے کنویں یک قلم کھاری ہو گئے، خیر کھاری ہی پانی پیتے، گرم پانی نکلتا ہے، پرسوں میں سوار ہو کر کنویں کا حال دریافت کرنے گیا تھا، مسجد جامع سے راج گھاٹ دروازے تک بے مبالغہ ایک صحرائے لق و دق ہے، اینٹوں کے ڈھیر جو پڑے ہیں اگر اٹھ جائیں تو ہُو کا مکان ہو جائے۔ مرزا گوہر کے باغیچے کے اس طرح کوئی بانس نشیب تھا، اب وہ باغیچہ کے صحن کے برابر ہو گیا یہاں تک کہ راج گھاٹ کا دروازہ بند ہو گیا، فصیل کے کنگورے کھلے رہے ہیں، باقی سب لٹ گیا ہے۔ کشمیری دروازے کا حال تم دیکھ گئے ہو، اب آہنی سڑک کے واسطے کلکتہ دروازے سے کابلی دروازے تک میدان ہو گیا۔ پنجابی کٹرہ، دھوبی کٹرہ، رامجی گنج، سعادت خاں کا کٹرہ، جرنیل کی بیوی کی حویلی، رامجی داس گودام رضوان ہر شب کو آتا ہے'' (اردوئے معلی ۲۳۷)

''یہ اسی مطالعے اور شوق کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے نواب کلب علی خاں کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کی تشبیب اور مدح میں حمزہ اور اس کی اولاد اور اس کے دوسرے افراد کا ذکر کیا ہے''۔ (ذکر غالب ص ۲۶۲)

بنارس کے مہاراجہ کی فرمائش پر مرزا رجب علی بیگ سرور نے ملا رضی کے ''حقائق

العشاق'' (فارسی) کو گلزار سرور کے نام سے اردو میں پیش کیا تو غالبؔ نے اپنی تقریظ میں سرور کے اسلوب بیان کی تعریف کرتے ہوئے داستانی رنگ پیدا کردیا ہے۔اس تقریظ کو لکھتے ہوئے خود ان کا اپنا ذہن ایک داستان نگار کا نظر آتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ داستانیت میں جذب ہوگئے ہیں۔

ہمیں اس کی بھی خبر ہے کہ مرزا کے بھتیجے خواجہ امان دہلوی نے ''بوستان خیال'' کے چھ حصوں کا ترجمہ ''حدائق انظار'' کے نام سے کیا تھا اور غالب نے دیباچہ لکھا تھا۔تیسری اور چوتھی جلد کا ترجمہ پہلے کیا اور پھر باقی جلدوں کے ترجمے کیے، آخری حصے کا ترجمہ کر رہے تھے کہ ان کا انتقال ہوگیا اور ان کے بیٹے قمر الدین خاں راقم نے اسے مکمل کیا۔منشی نول کشور نے ''بوستان خیال'' کا ترجمہ کرا کر علاحدہ شائع کیا تھا۔ غالب کے اس دیباچے سے بھی داستانوں سے ان کی گہری دلچسپی اور وابستگی کا پتہ چلتا ہے۔

'بوستان خیال' سے غالب کو طلسمات کی ایک کائنات حاصل ہوئی تھی، جوان کے مزاج سے قریب بھی۔ طلسمی روح، طلسمی خط، اور شاہنامۂ خورشیدی، وغیرہ سے ان کا ذہن جتنا متاثر ہوا ہوگا اس کا اندازہ ہم لفظ 'طلسم' اور 'طلسم' سے وابستہ تصورات اور خیالات اور تراکیب سے بخوبی کرسکتے ہیں۔اسی طرح 'داستان امیر حمزہ' نے غالب کے ذہن وشعور کو متاثر کیا ہے۔ غالب نے اس طویل داستان میں جلوۂ صد رنگ اور طلسمات کی ایک کائنات دیکھی ہوگی۔ انہوں نے داستانوں سے جتنا بھی دل بہلایا ہو، حقیقت یہ ہے کہ داستانیت ان کے مزاج کا ایک حصہ بنی ہے۔انہوں نے اپنی 'فینٹاسی' اور اپنے شعری تجربوں میں داستانیت کو شعوری اور لاشعوری طور پر جذب کیا ہے۔ غالبیات میں داستانیت ایک مستقل زندہ متحرک رومانی اور جمالیاتی روایت بھی ہے اور ایک منفرد مزاج بھی۔

غالب کے دور میں 'قصص القرآن' اور 'قصص الانبیا' وغیرہ بھی بہت مقبول تھے۔ داستانوں والے کے مکانات، صاحب رام کا باغ اور حویلی، ان میں کسی کا پتہ نہیں چلتا۔قصہ مختصر شہر ایک صحرا ہوگیا اب جو کنویں جاتے رہے اور پانی گوہر نایاب ہوگیا تو یہ صحرا، صحرائے کربلا

ہو جائے گا۔

ڈرامائی منظر نگاری، داستانوں کی ایک بڑی خصوصیت رہی ہے۔ مکاتیب غالب میں جو داستانی مزاج ملتا ہے، وہ ڈرامائی منظر نگاری پسند کرتا ہے اور ڈرامائی مناظر کو حد درجہ محسوس بنا دیتا ہے۔ واقعات المیہ ہوں اور کردار ٹریجڈی سے دوچار ہوں تو داستانیت کا جوہر اور توجہ طلب بن جاتا ہے۔ مثلاً:

''...... بڑے زور کی آندھی آئی، پھر خوب مینھ برسا، وہ جاڑہ پڑا کہ شہر کرۂ زمہریر بن گیا۔ بڑے دریبہ کا دروازہ ڈھا گیا، قابل عطار کے کوچے کا بقیہ مٹا گیا، کشمیری کٹڑے کی مسجد زمین کا پیوند ہوگئی، سڑک کی وسعت دو چند ہوگئی''۔
(۲۶ر مئی ۱۸۶۵)

یا

''...... عالم بیگ خان کے کٹڑے کی طرف کا دروازہ گر گیا، مسجد کی طرف کے دالان کو جاتے ہوئے جو دروازہ تھا گر گیا، سیڑھیاں گرا چاہتی ہیں، صبح کے بیٹھنے کا حجرہ جھک رہا ہے، چھتیں چھلنی ہوگئی ہیں، مینھ گھڑی بھر برسے تو چھت گھنٹہ بھر برسے''۔
(۱۶ر ستمبر ۱۸۶۴)

یہ کسی داستان سے وابستہ کوئی تصویر یا تفصیل کا کوئی حصہ لگتا ہے۔ عالم بیگ خان جیسے اس قصے کا کوئی کردار ہو اور کہانی میں اس کے دروازے کا گرنا غیر معمولی بات نظر آئے۔ پوری فضا شدید بارش سے متاثر ہوئی ہے۔ چھت کے ٹوٹنے کا امکان دل میں وسوسے پیدا کرنے لگتا ہے۔ کسی غریب مفلوک الحال کردار کا مکان کہیں گر نہ جائے، کہانی سننے والے کی ساری ہمدردی اس شخص سے وابستہ ہو جاتی ہے۔ مرزا غالب اپنے ایک خط میں جہاں یہ کہتے ہیں:

''سون عالم دو ہیں، ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل۔ حاکم ان دونوں عالموں کا وہ ایک ہے ...... ہر چند قاعدہ عام یہ ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں، لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالم ارواح کے گنہ گار کو

دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں''۔

تو لگتا ہے جیسے یہ کسی داستان کی ابتداء ہے جس سے نفس داستان کے اشارے مل رہے ہیں۔

جون ۱۸۶۱ء کا ایک مشہور خط ہے:

''...... تیرہ برس حوالات میں رہا...... میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلّی شہر کو زنداں مقرر کیا اور مجھے زنداں میں ڈال دیا...... برسوں کے بعد جیل میں خانہ سے بھاگا۔ تین برس بلاد شرقیہ پھرتا رہا۔ پایان کار مجھے کلکتہ سے پکڑ لائے اور پھر اسی مجلس میں بٹھا دیا۔ جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے، دو ہتھکڑیاں اور بڑھا دیں۔ پاؤں بیڑی سے فگار، ہاتھ ہتھکڑیوں سے زخم دار، مشقت مقرری اور مشکل ہوگئی۔ طاقت یک قلم زائل ہوگئی...... سال گزشتہ بیڑی کو زاویہ زندانی میں چھوڑ کر مع دو ہتھکڑیوں کے بھاگا۔ میرٹھ، مراد آباد ہوتا ہوا رام پور پہنچا۔ کچھ دن دو مہینے وہاں رہا تھا کہ پھر پکڑ آیا۔ اب عہد کیا کہ پھر نہ بھاگوں گا۔ بھاگوں کیا، بھاگنے کی طاقت بھی تو نہ رہی ہے۔ حکم رہائی دیکھئے کب صادر ہو...... بہر تقدیر بعد رہائی کے تو آدمی سوائے اپنے گھر کے اور کہیں مل جاتا، میں بھی بعد نجات سیدھا عالم ارواح کو چلا جاؤں گا''۔

غالب کو تھوڑی دیر کے لیے علاحدہ کر دیجئے اور جن حالات کا ذکر ہے، انہیں نظر انداز کر دیجئے تو محسوس ہوتا ہے کہ داستان کا کوئی اہم کردار دشمنوں کے ہاتھوں اپنی گرفتاری، اپنے فرار ہونے اور پھر اپنی گرفتاری کے واقعات سنا رہا ہے۔ دشمنوں کے نرغے میں تین بار پھنسا اور دو بار فرار ہوا، اور اب اتنا نحیف اور کمزور ہوگیا ہے اور بار بار کی گرفتاری سے اتنا ٹوٹ گیا ہے کہ موت ہی میں راہ نجات نظر آ رہی ہے۔ ایک خوبصورت فارسی شعر:

فراخ آں روز کہ از خانہ زنداں بردم
سوی شہر ازیں داری، ویران بردم

غالب نے اس فارسی سے اپنی موجودہ ذہنی کیفیت کو اس طرح واضح کر کے سکون پایا ہے کہ وہ دن کتنا مبارک ہوگا، جب میں زنداں سے نکل جاؤں گا اور ویران وادی سے اپنے شہر کی طرف روانہ ہو جاؤں گا۔

ایک ڈرامائی منظر کو اگر ہم اس طرح دیکھیں، سلطان وقت کے خلاف بغاوت ہوئی ہے۔ بادشاہ نظر بند ہے، سارے شہر میں بے چینی سی ہے۔ باغیوں کی گرفتاریاں ہو رہی ہیں۔ ایک ہوشیار اور چالاک باغی نے بغاوت میں شریک ہونے کے باوجود خود کو بچائے رکھا ہے۔ رات کے اندھیرے میں اپنے گھر میں دبکا بیٹھا ہے اور اپنے کسی ساتھی سے سرگوشیاں کر رہا ہے۔

> ''......میرا شہر میں ہونا حکام کو معلوم ہے مگر چونکہ میری طرف بادشاہی دفتر میں سے یا مخبروں کے بیان سے کوئی بات نہیں پائی گئی لہٰذا طلبی نہیں ہوئی ورنہ بڑے بڑے جاگیردار بلائے ہوئے یا پکڑے ہوئے آتے ہیں، میری کیا حقیقت تھی۔ غرض اپنے مکان میں بیٹھا ہوں، دروازے سے باہر نہیں نکل سکتا۔ سوار ہونا اور کہیں جانا تو بہت بڑی بات ہے، رہا یہ کہ کوئی پاس آوے، شہر میں ہے کون؟ گھر کے گھر بے چراغ پڑے ہیں۔ مجرم سیاست پاتے ہیں جرنیلی بندوبست''۔ (۵ر ستمبر ۱۸۵۷ء)

غالب نے اپنی زندگی اور اپنے تجربوں سے مکاتیب میں جن چند اہم باتوں کا ذکر کیا ہے، انہیں میں نے اپنی کتاب ''مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات'' میں سند باد جہازی اور ایک ضعیف شخص کے مکالموں میں پیش کیا ہے۔ غالب کا ہر بیان داستان کا ایک حصہ نظر آنے لگا ہے۔ سند باد جہازی کے کردار کے ساتھ جزیرے پر پڑے ایک ضعیف نڈھال شخص کی باتیں سند باد کے سفر کی داستانوں کا حصہ بن گئی ہیں۔ مثلاً وہ ضعیف شخص سند باد سے گویا ہوتا ہے:

> ''......آدمی ہوں، دیو نہیں، بھوت نہیں، ان رنجوں کا تحمل کیونکر کروں؟ بڑھاپا، ضعیف قویٰ اب بولو دیکھو تو جانو میرا کیا رنگ ہے، شاید کوئی دو چار گھڑی بیٹھتا ہوں ورنہ پڑا رہتا ہوں، گویا صاحب فراش ہوں، نہ کہیں جانے کا ٹھکانا، نہ

کوئی میرے پاس آنے والا، وہ عرق جو بقدر طاقت بنائے رکھتا تھا، اب میسر نہیں......''۔ (۲۸ نومبر ۱۸۵۹)

''......برس دن میں اوجاع (دکھ تکلیف) سہتے سہتے روح تحلیل ہوگئی۔ نشست و برخواست کی طاقت نہ رہی اور پھوڑے تو خیر، مگر دونوں پنڈلیوں میں ہڈیوں کے قریب دو پھوڑے ہیں۔ کھڑا ہوا اور ہڈیاں چرچرانے لگیں اور رگیں پھٹنے لگیں۔ بائیں پانو پر کیفِ پا سے جہاں پھوڑا ہے، پنڈلی تک ورم ہے، رات دن پڑا رہتا ہوں''۔ (۱۸۶۲)

جب سند باد پوچھا کہ کیا تم اٹھ نہیں سکتے تو جواب ملا:

''ناتواں دست ہوں، حواس کھو بیٹھا، حافظہ کو رو بیٹھا، اگر اٹھتا ہوں تو اتنی دیر میں اٹھتا ہوں کہ جتنی دیر میں قد آدم دیوار اٹھے''۔ (۱۵ رفروری ۱۸۶۴ء)

سند باد اس شخص کو غور سے دیکھتے ہوئے سوچ رہا تھا کہ کتنا خوبصورت شخص ہوگا یہ شخص اپنی جوانی میں؟ وہ ضعیف دل کی کیفیت بھانپ کر بولا:

''......تمہارا حلیہ دیکھ کر تمہارے کشیدہ قامت ہونے پر مجھ کو رشک نہ آیا۔ کس واسطے کہ میرا قد بھی درازی میں انگشت نما ہے۔ تمہارے گندمی رنگ پر رشک نہ آیا، کس واسطے کہ جب میں جیتا تھا تو میرا رنگ چمپئی تھا اور دیدہ ور لوگ اس کی ستائش کیا کرتے تھے، اب جب کبھی مجھ کو وہ اپنا رنگ یاد آتا ہے تو چھاتی پر سانپ سا پھر جاتا ہے''۔ (۱۸۵۹ء)

۱۸۵۷ء کے واقعات اور تجربات......اور خود ان کی اپنی زندگی اور ان کی ذات، مکاتیب کے بنیادی موضوعات کہے جا سکتے ہیں اور یہ کم نہ تھے، واقعات کا مشاہدہ کرنے والے وہ خود تھے، اس لیے وہ خود اس کے مرکزی کردار ہیں۔ ان کی نئی داستانیت نے ان مشاہدوں کو ایک ہمہ گیر اور تہہ دار شخصیت کے ساتھ جذب کیا ہے۔ جمالیاتی داستانی رجحان کے لیے یہ موضوعات بڑے اہم تھے، چونکہ داستان نگار خود اس داستان کا مرکزی کردار تھا اور ذات اور

سماجی واقعات کی ایک وحدت قائم تھی، اس لیے یہ نئی داستان اور زیادہ جاذبِ نظر بن گئی۔

۱۸۵۷ء کے واقعات کے تعلق سے جو خط ہیں، وہ نئی داستانیت کے مختلف پہلو ہیں۔ الفاظ، احساسِ غم واندوہ سے پھوٹے ہیں اور ساتھ ہی اس احساس کے مرہم بن گئے ہیں۔ ہر بیان میں درد گہرا ہے۔ اظہار کا انوکھا پن درد کی گہرائی کا احساس دیتا جاتا ہے۔ ہر نقش عہد کی تلخیوں کو لیے ہوئے ہے۔ رزم و بزم کے معرکے نہیں ہیں، ایسے عبرتناک اور حیرت انگیز مرقعے ہیں کہ جن کا تصور اس دور میں نہیں کیا جا سکتا تھا۔ کوئی خضر ہے اور نہ دستگیر، کوئی اسمِ اعظم ہے نہ کوئی تعویذ، زمانے کی شکست و ریخت میں ایک داستاں گو اپنی ذات اور اپنے عہد کے تجربوں کو لیے سحر و تسخیر کی ایک ایسی داستان سنا رہا ہے، جو نہ کبھی سنی گئی اور نہ لکھی گئی۔ یہ طلسمات کی نئی سیر ہے، نئے جادوگر اور دیو پسِ پردہ عمل کر رہے ہیں اور مظلوم اسی طرح مٹ رہے ہیں، جیسے پھر کبھی ان کا کوئی نقش نہیں ابھرے گا۔ زخموں کا چراغ ہے جو ذات سے معاشرے تک روشن ہے اور یہ اسی چراغ کی داستان ہے۔ 'حلقۂ یک بزم' کا ماتم تاریخی اور تہذیبی اقدار کے المیے کی معنویت طرح طرح سے ابھارتا ہے۔ 'حیرت تپیدن ہا' اور 'خوں بہائے دیدن ہا' سے یہ داستان نئی داستان بنی ہے۔ عالم طلسم شہر خموشاں کے یہ نئے مناظر فنکار غالب کے کرشمے ہیں۔ یہ داستانی استعارے ہیں جو خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں واقعات کی جانب اشارے کر رہے ہیں۔ لفظوں کا تاثر ان کے آہنگ میں پوشیدہ ہے۔ چہروں کی دھندلی پرچھائیاں سرگوشیاں کرتی ہیں۔ ایک لمناک لمحے میں کئی المناک لمحے بہ یک وقت یکجا ہو گئے ہیں، کوئی بڑا آئینہ ٹوٹا ہے اور اس کے ٹکڑے بکھر گئے ہیں، انہیں جوڑ دیجیے تو عہد کی داستان ایک ساتھ جانے کتنے عکس کو ایک دوسرے میں پیوست کرے گی۔ داستان نگار کا وجود پھیلتا ہے اور ایک وسیع تر وجود کا احساس عطا کرنے لگتا ہے۔ تجربے اور خاموشی دونوں کے آہنگ سے یہ آواز جنم لیتی ہے جو قاری کے حواس پر چھانے لگتی ہے۔

غالب کی دیومالا میں فینٹاسی (Fantasy) کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ اس 'فینٹاسی' کی آبیاری میں داستانیت اور داستانی مزاج نے یقیناً بہت بڑا حصہ لیا ہے۔ 'امیجری' کی

...بی تخلیقی صورتیں برصغیر کے کسی فنکار کے آرٹ میں موجود نہیں ہیں۔ پیکر اور 'امیجری' کی یہ
...ائنات نفسی تجربوں کی دین ہے۔ سائیکک فینومینا (Psychic Phenomena) کی
...ورت جمالیاتی بن گئی ہے۔ غالب کی داستانیت کلاسیکی رموز اور آہنگ سے متاثر کرتی ہے۔
...ن کی تہذیبی شخصیت کی تشکیل میں تہذیب کی داستانیت نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا
...کہ ان تخلیقی پیکروں کے پس پردہ اساطیری داستانی رجحان بھی حد درجہ متحرک ہے اور تخلیقی عمل
...ے حسّی تجربے بے حد درجہ جمالیاتی بن گئے ہیں، یہ پیکر فنکار کے تخلیقی وجدان، اس کے عرفان
...ر اس کی آگہی کے خوبصورت ترین آئینے ہیں۔ داستانیت نے تغزل میں جان پرور کیفیتیں پیدا
...ں ہیں۔ شعری اسلوب کو پُر وقار اور دلنشیں بنایا ہے۔ فضا آفرینی کو طلسمات سے آشنا کیا ہے۔
...بوب کے ذکر سے اس کے خوبصورت لب شراب کے پیالے پر اُبھرتے ہیں۔ مہندی لگے
...تھ دیکھ کر گل، پروانے کی طرح رقص کرنے لگتا ہے۔ آگ دست چنار میں حنا نظر آتی ہے،
...وئیں کی طرح نگاہیں حلقۂ زلف میں جمع ہوتی ہیں۔ شام خیالِ زلف سے صبح طلوع ہوتی ہے،
...شت کا ہر بگولہ شراب کا پیالہ بن جاتا ہے۔

شیریں کی سیہ زلف کو سانپ کہہ دینا کوئی نئی بات نہیں ہے، لیکن جادوگری یہ ہے کہ
...ں کا مارا ہوا دفن ہو جاتا ہے تو پورا پہاڑ سبزے کی شدت سے سبز ہو جاتا ہے اور زمرد کا مزار بن
...اتا ہے۔ حلقۂ زنجیر میں نگاہیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ آسمان عقد ثریا کا آئینہ توڑتا ہے، ساری دنیا
...لسم شہر خموشاں بن جاتی ہے، حلقۂ گرداب شعلۂ جوالہ بن جاتا ہے، داغوں کا سلسلہ چراغوں کا
...لسلہ بن جاتا ہے، محبوب کی خوبصورت کلائیوں کو دیکھ کر شاخِ گل جلنے لگتی ہے، ایک نقش پا کے
...ندر پورا صحرا سما جاتا ہے، آنسو کا ہر قطرہ حلقۂ زنجیر بن جاتا ہے، عکس رُخ یار سے آئینہ پگھلنے
...لگتا ہے، آبلوں میں آنکھیں پیدا ہو جاتی ہیں، آگ شعلوں کے پیکروں کے سہارے اڑتی ہے
...ر پروانے کی طرح جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔ سمندر شعلوں کا سمندر بن جاتا ہے، تیزی رفتار
...سے گھبرا کر صحرا کی زمین صحرا چھوڑ کر بھاگتی ہے، چاند، آفتاب کے ہاتھ میں کاسۂ گدائی نظر آتا
...ہے، شرر و شعلہ کے بغیر انسان جلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

ایسی سیکڑوں مثالیں ہیں۔ یہ غالب کی دیو مالا ہے۔ 'امیجری' کی وہ کائنات ج
داستانیت کے تحیر اور اس کی 'فینٹاسی' سے تخلیقی رشتہ رکھتی ہے۔ تجربوں کو معنی خیز اور تہہ دار او
شعری اسلوب کو پُر وقار اور دلنشیں بنانے میں داستانی مزاج نے بہت بڑا حصہ لیا ہے۔ غالب
نے دنیا اور پوری زندگی کو 'داستانوں کے طلسم' کی طرح محسوس کیا ہے۔

عالم طلسم شہر خموشاں ہے سر بہ سر
یا میں غریب کشور بود و نبود تھا

داستانوں کے طلسمی شہروں میں جس طرح باغ، پہاڑ، پُر اسرار قلعے اور لعل و گوہر سے
چمکتی ہوئی دیواریں دیکھتے ہی دیکھتے گم ہو جاتی ہیں اور اچانک محسوس ہوتا ہے جیسے طلسمی شہر گم ہو گیا
ہے، اچانک ایک شہر خموشاں نگاہوں کے سامنے ہے، اسی طرح اس عالم میں دیکھتے ہی دیکھتے
اشیاء وعناصر گم ہو جاتے ہیں۔ اس فریب افسوں اور فریب تماشا کو کیا کہیئے کہ یہ پتہ نہیں چلتا یہ
سب کہاں چلے جاتے ہیں، ابھی جلوہ تمثال ہوتا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے گم ہو جاتا ہے۔ انسان
صحرائے تحیر میں حیرت آئینہ بن جاتا ہے۔ ایسی طلسمی کیفیتوں کا نتیجہ صرف مایوسی اور حسرت۔ جلوۂ
گل کو جب سمیٹ لیا جاتا ہے اور تمام اشیاء وعناصر گم ہو جاتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے، ابھی ابھی
ان سے جو رشتہ تھا اب نہیں ہے، ذہن اس سوال سے پریشان ہو جاتا ہے کہ واقعی ان سے کوئی رشتہ
تھا؟ داستانی رجحان سے ایک جمالیاتی تجربہ خلق ہوا ہے، جس سے نقشہائے دلفریب اور 'طلسم دہر'
کے ساتھ 'فضائے حیرت آباد تمنا' کے جمالیاتی تاثرات حاصل ہوتے ہیں۔

فوق الفطری کرداروں میں غالب نے 'پری' کو پسند کیا ہے۔ محبوب بھی پری کی طرح
پُر اسرار ہے لہٰذا وہ پری بھی ہے۔ پری کا حسن محبوب میں نظر آتا ہے۔ ابتدائی شاعری میں
داستانی رجحان لیے حسن کو اس پیکر میں زیادہ محسوس کیا ہے اور اسے محبوبانہ طلسمی ادائیں عطا کی
ہیں۔۔ یہ طلسمی ادائیں رفتہ رفتہ تجریدی بن گئی ہے۔ پری جمال کا پیکر ہے، اس کے پروں کے
رنگ دلکش اور انوکھے ہیں، اس میں فوق الفطری طلسمی کیفیتیں ہیں۔ پری کو دیکھنے کا شوق بڑھتا
ہے اور جب وہ سامنے آجاتی ہے تو حیرت کی انتہا نہیں رہتی۔ دیکھنے والا دم بخود ہو جاتا ہے:

حیرت، حدِ اقلیم تمنائے پری ہے
آئینے پہ آئین گلستان ارم باندھ

'پرستان' (گلستانِ ارم) بھی ہے اور پری بھی اور پُر اسراریت کی شدت کا نتیجہ 'حیرت' بھی ہے! پرستان کو بہشت کا گلستان کہا ہے۔ حیرت کی تعریف یہ کی ہے کہ محبوب کی تمنا حد سے بڑھ جاتی ہے تو تمنا حیرت بن جاتی ہے۔ پرستان تک پہنچنے کے واقعات داستانوں میں سنتے ہوئے اسے دیکھنے کی تمنا بڑھتی ہے اور جب داستان نگار پرستان پہنچا دیتا ہے تو یہ تمنا حیرت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہاں بھی کم و بیش وہی کیفیت ہے۔ کسی پری کو چاہنے، دیکھنے ور محسوس کرنے کی تمنا جب انتہا کو پہنچ جاتی ہے تو وہ حیرت کی صورت اختیار کر لیتی ہے ور حیرت کا تقاضا یہ ہے کہ وہ جلد سامنے آجائے۔ غالب نے حیرت اور پرستان کو ایک دوسرے سے بہت قریب دیکھنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے۔ آئینہ حیرت کی علامت ہے، وہ اس پر آئین گلستان ارم کو باندھ دینا چاہتے ہیں تا کہ حقیقی مادی دنیا اور پرستان ایک دوسرے سے مل جائیں۔ دوسرے مصرعے کے انداز اور اس کی ردیف سے تعویذ باندھنے کا سا تاثر پیدا ہوتا ہے اور ساتھ ہی پُر اسرار کشش کا احساس ملتا ہے۔ غالب نے حیرت کو 'حد اقلیم تمنائے پری' اور آئینے کو حیرت کا استعارہ بنا کر اس شعر کا حسن بڑھا دیا ہے۔ داستانی اسرار سے شعر کی فضا میں ایک طلسمی کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ اردو کے بعض کلاسیکی اور روایتی شعراء نے بھی 'پری' کے لفظ کو استعمال کیا ہے، لیکن محبوب کے ظاہری حسن اور اس کے چند اشاروں سے بات آگے نہیں بڑھی ہے۔ غالب تو پوری فضا کی جانب لپکتے ہیں۔ جلوۂ محبوب کو پھیلا کر دیکھنے کا بنیادی جمالیاتی رویہ موجود ہے۔ 'حیرت' اور گلستان ارم میں رشتہ قائم کر کے جلوۂ محبوب کو ایک وسیع تر 'کینوس' پر دیکھنے کی خواہش توجہ طلب ہے۔

غالب نے اپنے تجربوں کے اظہار کے لیے داستانی رجحان کو کبھی کبھی بڑی شدت سے نمایاں کیا ہے اور پُر اسرار کیفیتوں میں اپنی انفرادیت کا احساس دلایا ہے:

آئینہ دام کو سبزے میں چھپاتا ہے عبث

کہ پری زاد نظر، قابل تسخیر نہیں

شعر پڑھتے ہوئے نگاہوں کے سامنے ایسے مرتبان، بوتل اور شیشے کے صندوق ابھرنے لگتے ہیں جن میں 'پری' اور 'جن' اور دوسرے فوق الفطری پیکر اور عناصر بند ہیں۔ اس داستانی روایت سے بلاشبہ غالب کے ذہن کا ایک تعلق ہے۔ پری زاد اور تسخیر کے لفظوں سے کام لیتے ہوئے اور آئینے کو شیشے کی صورت دیتے ہوئے غالب نے کچھ اور ہی لطف پیدا کرد ہے۔ آئینہ اور نظر ایسے پیکر ہیں جو شیشے کے مرتبان اور پری زاد، پری، دیو، یا جن سے گہرا معنوی رشتہ رکھتے ہیں، بلکہ یہ ان ہی کے واضح اشارے ہیں۔ شیشے میں پری زاد کو بند کرنے کی کوشش کے عمل کے لمحوں کی پُراسراریت نے اس شعر کی فضا کو متاثر کیا ہے۔ یہاں 'جوہر سبز' وہ عمل ہے جو پری زاد کو شیشے میں اتارنے کی قوت یا پُراسرار طاقت کا نتیجہ ہے۔ آئینے کا 'جوہر سبز' نظر کو دام بنا کر کھینچنے کی کوشش کر رہا ہے۔ غالب یہ کہنا چاہ رہے ہے کہ نظر جب تک آئینے کے سامنے ہوتی ہے ایسا لگتا ہے جیسے وہ اس شیشے میں گرفتار ہو گئی ہے۔ جب ہٹ جاتی ہے تو محسوس ہوتا ہے اسے تسخیر کرنا ممکن نہیں۔ آئینہ پری زاد نظر کو خود میں اتار نہیں سکتا ہے۔ اس کے لیے انہوں نے اپنے داستانی رجحان کو شدت سے نمایاں کیا ہے۔ پری زاد نظر سے نظر کی پھسلتی اور گم ہوتی پُراسرار کیفیت کا جو تاثر دیا ہے، اس کی داد کس طرح دی جائے! جوہر آئینہ یا جوہر سبز کو دام کی صورت میں پیش کرنا غالب ہی کا کارنامہ ہے۔

غالبیات میں کہیں پری شیشے میں اتری نظر آتی ہے، کہیں پری کا سایہ پڑتے ہی دیوانگی طاری ہو جاتی ہے، کہیں محبوب کی آنکھیں پری کی آنکھوں کی مانند خوبصورت اور پُراسرار ہیں اور خیالات کو پریشان کرتی ہیں، کہیں پری کی آنکھوں کے عکس سے آئینے کا حسن بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ کہیں یہ کہا جا رہا ہے کہ عشق جنون سے پہچانا جاتا ہے اور جب تک پری کا سایہ نہ پڑے، جنون پیدا نہیں ہوتا اور کہیں یہ سرگوشی ہے کہ پری کے سائے سے محفوظ رہنے کے لیے آئینے کے پیچھے موم تعویذ بن گیا ہے۔ محبوب کی آرائش اسے پری کی صورت جلوہ گر کر رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ آئینہ دیوانہ ہو جائے گا۔ وہ تعویذ بازو کی وجہ سے محفوظ ہے۔ کہیں یہ کہا جا رہا ہے کہ

محبوب کی بوجھل پلکیں شہد کی مکھی کی طرح آئینے پر ڈنک مار رہی ہیں۔ اس جادو کا اثر آئینے کے موم پر یہ ہوتا ہے کہ وہ خود جادو کا طلسم بن جاتا ہے اور کہیں یہ کہا جارہا ہے کہ وحشت جنون بہار کے تصور سے پری کے پروں کے سائے کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ افسونِ خواب وہ جادو ہے جسے پڑھنے سے دشمن کو نیند آجاتی ہے۔ کہیں چشم پری رموز و اسرار کی کائنات بن گئی ہے اور کہیں زلف پری کا سلسلہ دراز ہے۔ پھر پری کا طلسم غالب کے محبوب کے تصور میں جذب ہو گیا تو اردو شعریات کے اعلیٰ ترین جمالیاتی تجربے سامنے آنے لگے:

بسکہ آئینے نے پایا گرمیِ رخ سے گداز
دامنِ تمثال مثلِ برگِ گل تر ہو گیا
دیکھ اس کے ساعد سیمیں و دست پُر نگا
شاخِ گل جلتی تھی مثلِ شمع، گل پروانہ تھا

محبوب کے اعلیٰ ترین اور ارفع ترین شعری تجربوں میں 'پری' کے طلسمی تاثرات جذب ہوتے گئے۔ محبوب کے تعلق سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ پری اپنے تمام طلسمات کو جمالیاتی تجربوں میں جذب کر کے آہستہ آہستہ اتر تی گئی ہے۔ اس کے بعد غالب کا محبوب اپنے جلوؤں اور طلسمی کیفیتوں کے ساتھ اس طرح ابھرا ہے کہ کسی پری یا کسی طلسمی (داستان) پیکر کی ضرورت ہی نہ رہے۔

غالب کے کلام میں جہاں 'پری' کی اہمیت ہے وہاں کالے جادو، روحوں کو بلانے کے نقش، جادوگر، پہاڑ کی آواز اور اس کی بازگشت، تعویذ، افسونِ ربط (یعنی کسی شئے پر جادو کرنا اور اس کا اثر دوسرے پر ہونا) صحرا کے چھوٹے ہو جانے کے عمل، پُراسرار وحشت اور اس وحشت کی پرواز، تحیر کی پُراسرار فضا، وسیع تر صحرا کو ایک ہی جنبش میں طے کرنے کے عمل، طلسمی تجربوں، قیس، فرہاد، سد سکندر، حضر، زلیخا، شیریں، صور اسرافیل، بت خانۂ آزر، تخت سلیمان، دست موسیٰ، لقا کی داڑھی، عمر کی زنبیل، فرعون، عنقا وغیرہ کی بھی کم اہمیت نہیں ہے۔ ان سب کا رشتہ اسطور، مذاہب، قصص اور داستانوں سے ہے۔

غالب کی بصیرت اور ان کی صورت گری ہندوستان کی صدیوں کی روایات اور اس ملک کی مٹی اور فضا کی دین ہے۔

غالب کی داستانی مزاج نے طلسم، تحیر، دام، فسوں، حلقۂ حصار، صحرا، بیاناں، جادو، دشت، وحشت، سراب، صدا اور سراغ وغیرہ کو شدت سے قریب کیا ہے۔ یہ سب صورت گر فنکار کی تخلیق کے محرک بھی ہیں اور تکنیک اور اظہار کے ذرائع بھی۔ ان سے متحرک ہو کر تجربے اپنی صورتیں بھی اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ اشارات و اعلامات کی صورت میں بھی ابھرتے ہیں اور آئینے کی طرح چمکتے ہوئے ارتقائی پیکر بھی بن جاتے ہیں۔ ان سے تخلیق ابہام کا فن متاثر ہوتا ہے۔ آزاد تلازموں کی تخلیق میں بھی فنکار کا ذہن ان کی روشنی حاصل کرتا ہے۔ مثلاً "طلسمِ شہر خموشاں، طلسم رنگ، طلسم خاک، طلسم آئینہ، طلسم موم جادو، طلسم قفل ابجد، طلسم پیچ و تاب، حیرت تماشائی، حیرت کش یک جلوہ معنی، حیرت، جلوہ، حیرت نظارہ، حیرت گلزار، حیرت کاغذِ آتش زدہ، حیرتِ نقش پا، حیرتِ نگاہ، سرمۂ حیرت، حیرت رم، صحرائے تحیر، حیرت زدہ جلوۂ نیرنگِ خیال، دامِ ہر کاغذِ آتش زدہ، دام تہِ سبز، دام تمنا، دام نشاط، دام رغبت نظارہ، دام رگ گل، دام جوہر آئینہ، قفس گرم، فسون اثر، فسونِ نشاط، فسون خواب، افسون آگاہی، حلقۂ صد کام، حلقۂ دام تماشا، حلقۂ دام بلا، حلقۂ پرسش آزر، حلقۂ دام خیال، حلقۂ یک بزم ماتم، حصارِ شعلۂ جوالہ، صحرائے تحیر، صحرائے طلب، صحرائے محشر، بیابان خراب، بیابان تمنا، جادۂ صحرائے جنون، جادو صحرائے آگاہی، خاک دشتِ مجنوں، جنون شوق، وحشت چشم پری، وحشت اندیشہ، وحشت جنون بہار، وحشت سراغ، وحشت شور تماشا، دیباچۂ وحشت، وحشت تسخیر، سراب یک تپش، سراب حسن، موج سراب، موج سراب صحرا، صید زبوں، صید وحشت طاؤس، صید دیوانگی" وغیرہ۔

جانے کتنے داستانی روح اور جوہر لیے "لفظوں" جانے کتنی افسانوی رنگ لیے ترکیبوں اور پیکروں کے ذریعے غالب کے تخلیقی تخیل کا اظہار ہوا ہے۔ شاعر کے تخیل نے اپنی تہذیب اور اپنے عہد کی قدروں سے ایک گہرا رشتہ پیدا کر کے اپنے تخلیقی تجربوں کو تابناکی

بخشی ہے اور ساتھ ہی ماضی کے جلال و جمال کے رس کی لذت سے آشنا کیا ہے۔ آزاد تخیل، اسطور مذاہب، قصص اور داستانوں کے نقوش، واقعات و کردار کے تئیں حسن بیداری بھی پیدا کرتا ہے اور ان کے ذریعہ تخلیقی تجربوں کا اظہار بھی کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فنکار کے تخیل نے تہذیب کے ایک بہت بڑے سرچشمے کو اپنے اندر سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ قدیم اور جدید پیکروں کو اپنے نئے تجربوں سے ہم آہنگ کر کے جہاں امتزاجی رنگوں کی تخلیق میں مصروف رہا ہے، وہاں ان سے اپنے جذباتی اور حسی پیکروں اور تمثالوں کی ایک بڑی دنیا خلق کر دی ہے۔

اردو ادب میں ایسی تخلیقی فکر نہیں ملتی کہ جس میں علم، تخیل، جذبہ اور تاثر سب ایک دوسرے میں جذب ہوں۔ ایسے اجتماعی اور نسلی شعور کی مثال نہیں ملتی جو صدیوں کے تجربوں کی روشنی اور رنگوں کی آمیزش سے رمز وایما اور علامات و تماثیل سے ایسی کائنات خلق کر دے کہ کلام کی تاثیر اپنی جگہ قائم رہے اور ذہن صدیوں کے تخیلات سے رشتہ قائم کرے۔ غالب کی فکر کی توانائی اور ان کے تخیل کی بلندی کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تہذیب کی بے پناہ گہرائیوں میں جڑیں پھیلائے ہوئے ہیں۔ اردو ادب میں اتنا بڑا صورت گر پیدا نہیں ہوا۔ لفظوں میں کسمساتے ہوئے پیکروں کی تخلیق کا فن وہی ہے جو ہندوستان کے بت تراشوں اور صورت گروں کا رہا ہے۔ مذاہب، اسطور اور قصص کی طویل پُراسرار روایتوں سے تخلیقی رشتے کی پہچان دراصل غالب کی تہذیبی شخصیت کے ایک اہم ترین پہلو کی پہچان ہے۔

○○○

'روشنی' کی جمالیات

محمد اقبالؔ کی شاعری جمالیاتی طور پر خبر کا تجربہ نہیں، نگاہ، نظر، وژن اور 'وجدان' کا تجربہ ہے، ان کی نگاہ تجربے کو وجدانی اور حد درجہ حسیاتی بنا دیتی ہے۔

کہا جاتا ہے جب 'نظر اور نگاہ' کا تجربہ حسیاتی اور وجدانی بنجاتا ہے تو وہ ہواؤں کی لہروں سے زیادہ خوش گوار اثر پیدا کرتا ہے۔ وہ رنگ اور وہ روشنی جو انسان کے لاشعور میں ہے یا اس دنیا سے باہر ہے، وجدان کے تجربے سے سامنے آتی ہے۔

بڑے فنکاروں کے وجدانی تجربوں میں 'ایتھر' کی لہروں کی کیفیت ملتی ہے، اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اپنے وقت یا اپنے زمانے سے نہیں 'باہر' سے تجربے آرہے ہیں۔ ایسے

تجربوں سے لفظوں اور علامتوں میں تیز تر لہریں پیدا ہو جاتی ہیں۔ کئی جہتوں کا احساس ایک ساتھ ہوتا ہے، پہلے ہم رنگ، روشنی، خوشبو اور پیکروں کی لہروں سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کے بعد 'سچائی' اثر کرتی ہے، انسان میں ان سچائیوں کی وجہ سے ایک حساس 'آرگن' (Organ) پیدا ہوا ہے جو روشنی اور رنگ کی لہروں کو محسوس کرتا ہے، اپنے وقت سے دور، روشنی اور رنگ کو محسوس کرتا ہے۔

اقبالؔ کی شاعری میں یہ حس بہت بیدار ہے!

''اقبال کی جمالیات'' میں روشنی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے کئی پہلو شعری تجربوں میں نمایاں ہوئے ہیں۔ 'روشنی' کو نقطۂ ارتکاز سمجھ کر 'اقبالیات' کا مطالعہ کیا جائے تو تجربوں کی بازآفرینی کا احساس شدید تر ہوتا جائے گا۔

اقبالؔ نگاہ اور نظر کی تیزی، شوخی، روشنی اور اس کی لطیف چبھن کو حرکت اور بیداری قلب کے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ نگاہ، نگاہ شوق اور نظر کے پیچھے 'روشنی' کا 'آرچ ٹائپ' Archetype حد درجہ متحرک ہے۔ یہ اقبالیات کے کلیدی پیکر اور استعارے ہیں۔ پیہم جستجو اور تسخیرِ کائنات کے شعری تجربوں اور باطن اور خارج میں دور تک روشنیوں اور سچائیوں کو پانے کے لیے باطنی، لاشعوری تخلیقی ہیجانات میں انہیں اہمیت حاصل ہے۔ عشق، خودی اور ذوق وشوق کا ان سے گہرا رشتہ ہے۔ معنوی استعارہ بن کر کبھی ان میں سے کوئی استعارہ یا پیکر شعری تجربے میں یہ رنگ پیدا کرتا ہے۔

کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبار جہاں
نگاہِ شوق اگر ہو شریک بینائی

اور کبھی جاں پرور جمالیاتی اور رومانی استعارہ بن کر لامکاں کی فضاؤں اور حریم ناز اور خدا کی تجلیوں تک پہنچ جاتا ہے اور شعری تجربے کو حد درجہ معنی خیز بنا دیتا ہے۔

حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں

'یہ نگاہ اور نظر' کی تیز روشنی کا احساس ہے جس کا اثر کائنات سے دور سچائیوں پر ہوتا

ہے۔ نگاہ اور نظر باطنی روشنیوں کی علامتیں ہیں۔ باطنی روشنی یا لاشعوری تخلیقی نور کی کرنوں نے ایسے شعری تجربے بھی روشن کیے ہیں:

گاہ مری نگاہِ تیز، چیر گئی دل وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں
فقط نگاہ سے ہوتا ہے فیصلہ دل کا
نہ ہو نگاہ میں شوخی تو دلبری کیا ہے
دل اگر اس خاک میں زندہ و بیدار ہو
تیری نگہ توڑ دے آئینہ مہر و ماہ
دلوں میں ولولے آفاق گیری کے نہیں اٹھتے
نگاہوں میں اگر پیدا نہ ہو اندازِ آفاقی
خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں
اور ع تری نگاہ میں ابھی شوخی نظارہ نہیں۔!

عشق ایک ہمہ گیر تخلیقی جذبہ ہے۔ اقبال اس کی گرمی، تپش اور روشنی اور رفتار پر زبردست اعتماد رکھتے ہیں۔ عشق کی گرمی سے معرکۂ کائنات ہے۔ علم سے پیدا ہوئے تمام سوالوں کا جواب عشق دیتا ہے۔ اسی میں تمام جواب پنہاں ہیں۔ ہنگامۂ زیست اسی سے قائم ہے۔ اسی سے خودی مستحکم ہوتی ہے۔ اقبال کی جمالیات میں عشق، روشنی، وجدان، گرمی، تپش اور رفتار کی ایک معانی خیز قدر ہے۔ آرزو، سرمستی اور جنونی اس کی خصوصیات ہیں۔ ایک جست میں اس کا نوری سفر مکمل ہو جاتا ہے اور زماں و مکاں کا میکانکی تصور پاش پاش ہو جاتا ہے۔ تسخیر اس کی فطرت ہے، اس کی روشنی سچائیوں کا احساس عطا کر کے انسان کو تکمیل ذات کا عرفان عطا کرتی ہے۔ اقبال کے اہم ترین روشنی پیکر، نگاہ اور نظر کے پیچھے اس کی روشنی ہے۔ یہ عشق کی خلق کی ہوئی نظر کا کرشمہ ہے:

در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آور، اے ہمتِ مردانہ

حیرت کو بصیرت میں تبدیل کرنے والے اس جذبے کے پیچھے روشنی کا حسیاتی پیکر اس قدر متحرک ہے کہ اقبالؔ اسے، دانش نورانی، کہتے ہیں اور اقبالیات میں اس ہمہ گیر تخلیقی جذبے اور پراسرار اور معانی خیز تخلیقی قوت کا اس سے عمدہ نام اور کہیں نظر نہیں آتا، خدائی صفات کے عکس کو پیدا کرنے کے لیے عشق کو نور کی صورت میں محسوس کرنا عین فطری ہے۔

انسان ایک مشتِ خاک ہے لیکن اس خاک میں ذوق تجلی بھی پنہاں ہے۔ جب وہ خود آگاہ ہو جاتا ہے۔ عشق کی روشنی اس کے وجود میں پگھل جاتی ہے اور دل میں آفاق گیری کے ساتھ جب عشق کا سفر شروع ہو جاتا ہے اور لامکاں تک نظر اور نگاہ اپنی روشنی کے ساتھ پہنچنے لگتی ہے اور تجربے حد درجہ روشن اور حد درجہ تابناک ہو جاتے ہیں تو اقبالؔ کی جمالیات میں روشنی کے 'آرچ ٹائپ' کے تحرک سے ایسے لطیف شعری تجربے ملتے ہیں:

آیۂ کائنات کا معنی دیریاب تو
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

وہ آیۂ کائنات کا اصل مفہوم ہے، اس لیے اس کی تلاش میں رنگ و بو کا قافلہ نکل پڑا ہے۔ رنگ و بو کی یہ دنیا اسی کے وجود کا نتیجہ ہے، اور اس صورت میں نہ ہوتا تو رنگ و بُو کی یہ دنیا بھی نہیں ہوتی، وہ ہے، آیۂ کائنات کا اصل مفہوم بن کر ہے، اسی لیے رنگوں اور خوشبوؤں کی یہ دنیا وجود میں آئی ہے، دوسرے مصرعے میں جمالیاتی پیکر تراشی توجہ چاہتی ہے، رنگ و بُو کے قافلے کی ایسی تصویر سامنے آجاتی ہے جس میں تلاش کے عمل میں کئی تاثرات ابھرتے ہیں، حیرت بھی ہے، دیکھنے کی آرزو بھی ہے، قریب ہو جانے کی تمنا بھی ہے، مسرت کی انجانی لہریں بھی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک ساتھ کئی رنگ اور جانے کتنی خوشبو مختلف گوشوں میں پھیلتی جا رہی ہے۔ محبوب کی تلاش کی یہ تصویر حد درجہ جاذبِ نظر بن جاتی ہے۔ قافلہ ہائے رنگ و بو کی یہ تلاش 'روشنی' کی تلاش ہے، وہ روشنی جو تمام رنگوں اور تمام خوشبوؤں سے عظیم تر ہے۔

اور بات اسی حد تک نہیں ہے!

اسے ایک نظر دیکھنے اور ایک نظر التفات کے لیے پھیلے ہوئے آسمانوں میں نوری پیکر ایک دوسرے کے رقیب بن گئے ہیں، کش مکش تجلیات کا یہ جمالیاتی تجربہ بھی کتنا لطیف ہے۔

زہرہ و ماہ و مشتری از تو رقیب یک دگر
از پئے یک نگاہ تو کش مکش تجلیات

'روشنی' کے حیاتی پیکر نے کیسی خوبصورت تصویر پیش کی ہے، یہ شاعر کے وجدان اور اس کی نظر کا جمالیاتی تجربہ ہے۔ کشمکش تجلیات کی اس سے عمدہ تصویر شاید ہی کہیں نظر آئے۔ میں نے ایسے ہی تجربوں کو 'ایتھر میڈیم' سے حاصل کردہ حیاتی تجربوں کی صورتوں سے تعبیر کیا ہے۔

عشق ہی 'درون خانہ' کے ہنگاموں کو سمجھتا ہے۔ دانش نورانی، دانش برہانی سے بلند تر ہے۔ عقل کے ساتھ سرمستی اور حیرت کی بات کرتے ہوئے اسے سراپا تنویر اور سراپا نور کہا ہے۔ 'تمام آگاہی' میں نور اور تنویر ہی کا احساس ملتا ہے۔

ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک
ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی

'خرد' کو چراغِ رہگزر سے تعبیر کرتے ہوئے عشق کی تمام آگاہی کی طرف نہایت ہی لطیف اشارہ اس طرح ملتا ہے:

خرد سے راہرو روشن بصر ہے
خرد کیا ہے چراغِ رہگزر ہے
درونِ خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا
چراغِ رہگزر کو کیا خبر ہے

عشق کی عظیم تر روشنی ہی معراج ہے، جسے اقبالؔ نے 'انقلاب اندر شعور' کہا ہے، اس کی رفتار سے یہ شعری تجربہ حاصل ہوا ہے:

عشق کی اک جست نے کردیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

'روشنی' کے احساس سے 'عشق' کی تہہ دار اور معنی خیز روشنی حاصل ہوئی اور عشق سے روشنی کا شعور حاصل ہوا اور تنویرِ نگاہ سے کائناتی جلوؤں کی پہچان ہوئی اور لامکاں کی روشنیوں کا ادراک حاصل ہوا۔ ان شعری تجربوں کے پیچھے کائناتی اور لاشعوری روشنیوں کا احساس شدید تر ہے:

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گِل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں
بے حجابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا طلسم
اک ردائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں
کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں
عشق کی اِک جست نے طے کردیا قصۂ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

'بے حجابی' حسن کا انکشاف بھی ہے اور حسن کی جلوہ گری بھی، ابدی حسن اور نور نے نگاہوں کے طلسم کو توڑ دیا، نظر کو اپنی روشنی پر اعتماد آیا۔ اس نیلی سی چادر سے اور دور میں اس روشنی کے سہارے چلا گیا۔ نگاہ نے اسی کو آسمان سمجھ لیا تھا، اس طلسم کو تیرے نور نے توڑا اور میری نگاہ کی روشنی کا سفر شروع ہوگیا، میرے لیے یہ نیلی چادر آسماں نہ رہی اور یہ آفتاب، یہ چاند، یہ مشتری، یہ ستارے جو میرے ہم سفر بنے ہوئے تھے تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گئے، یہ میرے ہم سفر تھے۔ لیکن ان کی روشنی اتنی تیز، اتنی گرم، اتنی سرمست، اتنی بے خود، اس قدر طلسمات کو کاٹنے والی نہیں تھی جتنی کہ میرے عشق کی روشنی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میرے ہم سفر پیچھے رہ گئے اور میں آگے بڑھتا جا رہا ہوں، جب تک ابدی حسن کو شدت سے محسوس نہیں کیا تھا، اس نور نے

یرے شعور میں انقلاب پیدا نہیں کیا تھا، جلوہ بے حجاب نہ تھا، اس وقت تک عشق اور باطن کی روشنی میں اضطراب، تیزی، لپک، گرمی اور سرمستی نہ تھی، جب اس کی بے حجابی سے نگاہوں کا طلسم ٹوٹا تو عظیم روشنی سے میرا ایک باطنی رشتہ قائم ہوگیا اور میں خود روشنی کا ایک متحرک پیکر بن گیا اور اس کی ایک جست نے زمان و مکاں کی زنجیریں توڑ دیں، زمین و آسماں اب میرے لیے بیکراں نہ تھے، لاانتہا اور بے کنارہ نہ تھے۔

اقبال کے یہ انتہائی حسیاتی اور وجدانی تجربے ہیں اور ایسے تجربوں میں بلاشبہ ہواؤں کی خوش گوار لہروں سے زیادہ اثر ہے۔ روشنی کے یہ تجربے انتہائی قیمتی ہیں، اس لیے بھی کہ ان کا 'میڈیم' مختلف ہے۔

''خودی'' انسان کی تخلیقی صلاحیتوں اور تخلیقی قوتوں کا جوہر ہے، اس لیے کہ 'عشق' اس کی روح ہے، 'اسرار خودی' میں 'جوہر الماس' اس کی خوبصورت علامت ہے، عشق اور خودی دونوں روشنی کے شدید ترین احساس کی جمالیاتی صورتیں ہیں، جلال و جمال کے پیکر اور اقبالیات کے معنی خیز پیکر! انہیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ نگاہ اور نظر ان ہی کے معنی خیز پیکر ہیں۔ تنویر عشق اور نور خودی کے پس منظر میں 'نگاہ' اور 'نظر' کے تجربوں کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ نگاہ اور نظر کی روشنی دراصل عشق اور خودی کی روشنی ہے، جس سے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

تری نگاہ میں ہے معجزات کی دنیا
مری نگاہ میں ہے حادثہ کی دنیا
عجب نہیں کہ بدل دے اسے نگاہ تری
بلا رہی ہے تجھے ممکنات کی دنیا
مجھ کو بھی نظر آتی ہے یہ بوقلمونی
وہ چاند، یہ تارا ہے، وہ پتھر یہ نگیں ہے
دیتی ہے مری چشم بصیرت بھی یہ فتویٰ
وہ کوہ یہ دریا ہے، وہ گردوں یہ زمیں ہے

حق بات کو لیکن میں چھپا کر نہیں کہتا
تو ہے! تجھے جو کچھ نظر آتا ہے، نہیں ہے!
حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے
عکس اس کا مرے آئینۂ ادراک میں ہے

نظر آئے گا اسی کو یہ جانِ دوش و فردا
جسے آگئی میسر مری شوخیِ نظارہ

خودی بلند تھی اس خوں گرفتہ چینی کی
کہا غریب نے جلاد سے دمِ تعزیر
ٹھہر ٹھہر کر بہت دل کشا ہے یہ منظر
ذرا میں دیکھ تو لوں تابناکیِ شمشیر

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا
کہ ذرہ ذرہ میں ہے ذوقِ آشکارائی
کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں
نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی
اسی نگاہ میں ہے قاہری و جباری
اسی نگاہ میں دلبری و رعنائی
اسی نگاہ سے ہر ذرہ کو جنوں میرا
سکھا رہا ہے رہ و رسمِ دشت پیمائی
نگاہِ شوق میسر نہیں اگر تجھ کو
ترا وجود ہے قلب و نظر کی رسوائی

حیات و موت نہیں التفات کے لائق
فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود

دیکھے تو زمانے کو اگر اپنی نظر سے
افلاک منور ہو ترے نور سحر سے
خورشید کرے کسب ضیا تیرے شرر سے
ظاہر تری تقدیر ہو سیمائے قمر سے
دریا متلاطم ہوں تری موجِ گہر سے
شرمندہ ہو فطرت ترے اعجازِ ہنر سے

اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی
کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی

عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب

یہ سب اسی 'نگاہ' اور 'نظر' کے حسیاتی جمالیاتی تجربے ہیں، حادثات اور ممکنات کی دنیا میں جانے کتنے پُر اسرار تجربے انتظار میں ہیں، حسن کی تجرید یا حسن کے مبہم لیکن پُر اسرار سَرسَراتے ہوئے تجربوں کے تاثرات ابھرتے ہیں۔ پردۂ افلاک کے حادثوں کا عکس آئینۂ ادراک میں ہے۔ اسی نگاہ میں قاہری اور جباری بھی ہے اور دلبری و رعنائی بھی، یعنی جلال اور جمال دنوں کا گہوارہ ہے۔ نگاہ کی روشنی کا کرشمہ ہے جس سے ہر ذرہ دشت پیمائی کا سبق سیکھ رہا ہے، جس طرح پردۂ افلاک کے حادثوں کا عکس آئینۂ ادراک میں ہے، اسی طرح عالم نو، جو ابھی پردۂ تقدیر میں ہے، اس نگاہ پر بے حجاب ہے۔

یہ تجربے 'اقبالیات' کے قیمتی جمالیاتی تجربے ہیں، ہر تجربے کی جمالیاتی سطح ادراک نور سے خلق ہوئی ہے۔ اردو کی بوطیقا میں یہ آواز پہلی بار دور سے سنائی دیتی ہوئی اچانک احساس اور جذبے سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ آپ ایک بار پھر ان اشعار کو پڑھیے۔ یہ الفاظ جو روشنی کے احساس سے خلق ہوئے ہیں، ایسی آوازوں کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں کہ ہم ان آوازوں کو دیکھنے لگتے ہیں۔ یہ جمالیاتی ''اورا'' Aesthetic Aura کے تجربے ہیں جن کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ خارجی فضا اور اشیا کی بصیرت افروز صورتیں پیدا ہو جائیں۔ التباس اور واہمہ کی پُر اسراریت کے ساتھ ان کے تاثرات اور ان کی آوازیں محسوس بھی ہوتی ہیں اور دکھائی بھی دیتی ہیں۔ اس لیے کہ ان کے محبوبانہ حملے حواس پر انتہائی پُر اسرار طور پر — لیکن انتہائی شدت سے شروع ہو جاتے ہیں۔ یہاں کائناتی التباس Cosmic Illusion بھی ہے اور اس التباس کے ردِعمل کا نتیجہ بھی ہے۔ کائناتی التباس کے جمالیاتی تجربے حادثات اور ممکنات کی دنیا میں مجرد صورتوں میں ہیں، آئینہ ادراک میں پردۂ افلاک میں پوشیدہ حادثوں کے عکس اور نگاہوں میں بے حجاب پردۂ تقدیر میں چھپے عالمِ نو کی تصویروں کے تاثرات میں ان جمالیاتی تجربوں کو دیکھا جا سکتا ہے اور اس کے ردِعمل کی پہچان 'نظر' تو ہے۔ شوخیِ نظارہ، ذوقِ آشکارائی، نگاہِ شوق، جنون، خودی اور خودی کی نگاہ، نورِ سحر، شرر، سیمائے قمر، متلاطم دریا، موجِ گہرا، اعجازِ ہنر اور تابِ ناکِ شمشیر کو دیکھنے والی نگاہ سے ہوتی ہے۔

تمام کلیدی الفاظ اور تمام کلیدی تراکیب روشنی کے پیکر ہیں، نور اور روشنی کے جمالیاتی ادراک نے ''مائیکی'' پر ان لفظوں، استعاروں اور ترکیبوں کو جمالیاتی اظہار اور جمالیاتی تموج کے اظہار کا عمدہ ذریعہ بنایا ہے۔ یہ سارا عمل 'ذات' کے فنکارانہ اور جمالیاتی انکشاف کا عمل ہے اور یہی عمل جمالیات میں جمالیاتی مسرت اور بصیرت کا نقطۂ آغاز سمجھا جاتا ہے۔ غالباً پروست نے کہا تھا کہ انسان کے تمام تجربوں کا عطر ''اسرار'' ہے اور اس کا انکشاف ذہن ہی کرتا ہے یا آرٹ! اسرار و رموز کی آزادی فن کار کے ادراک کا شعور اور اس کے پراسرار تخلیقی عمل سے گہرا رشتہ رکھتی ہے۔ بڑے فنکاروں کے تاثرات سے اس عطر کی خوشبو پھیلتی ہے، اسرار کو آزادی نصیب ہوتی ہے۔ اقبالؔ کا یہ کارنامہ اردو بوطیقا میں اپنی نوعیت کا پہلا مابعدالطبعیاتی جمالیاتی

کارنامہ ہے۔ مابعد الطبعیات نے یہ تجربے جانے کب پیش کیے تھے لیکن موسیقی کے آہنگ کی طرح ان کی ترتیب اور حواس پر روشنیوں کی پُر اسرار آوازوں کی طرح چھا جانے کی جو کوشش اقبال نے کی ہے وہ صرف ایک فنکار ہی کر سکتا ہے، فلسفی نہیں کر سکتا۔

دنیا کے بڑے شاعروں کے کلام میں رنگوں کا احساس 'جمالیات' میں مطالعے کا اہم ترین پہلو ہے۔ شعرا کے حسی تجربوں میں ایک یا ایک سے زیادہ رنگوں کے احساس سے بصیرت بھی حاصل ہوتی ہے اور بلاغت کی جلوہ گری کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ پھولوں کا رنگ، آسمانوں کا رنگ، جھیلوں اور سمندروں کا رنگ، محبوب کے چہرے کا رنگ، حسن حقیقی کا رنگ، درختوں اور جنگلوں کا رنگ، روشنیوں کا رنگ، شراب کا رنگ، شعراء کے کلام میں ایک یا ایک سے زیادہ رنگ 'امیج' یا ذہنی پیکر بھی بن گئے ہیں۔ رنگ کے استعارے حسی پیکروں کی معنویت کی گہرائی اور اس کی مختلف جہتوں کی معانی خیز علامتیں بن گئے ہیں۔ اکثر بڑے شعرا اس جہان رنگ و بو کے تجربوں کو پیش کرتے ہوئے رنگوں کے احساس اور کبھی کبھی شدید ترین احساس کے ساتھ جلوہ گر ہوئے ہیں۔ ہومرؔ، تلسیؔ داس، کالیؔ داس، فردوسیؔ، شیکسپیئرؔ، غالبؔ، ورڈس ورتھ، ٹینی سنؔ، شیلےؔ، کیٹسؔ اور دوسرے شعرا کے یہاں رنگوں کا ذکر موجود ہے۔ بعض فنکاروں نے اپنے محبوب رنگ کو امتیازی صورت دی ہے۔ غالبؔ کا محبوب رنگ سرخ ہے۔ ٹینی سنؔ 'گلِ آفتاب' کے رنگ کا عاشق ہے، ایٹس گلابوں کے کئی رنگوں کو پسند کرتا ہے۔ فارسی شعرا بھی گلاب اور سرخ رنگ کے عاشق ہیں۔

اقبالؔ کا محبوب رنگ بھی سُرخ ہے اور 'لالہ' اس رنگ کی بھی علامت ہے لیکن ان کے پورے کلام میں رنگ کی اہمیت زیادہ نہیں ہے، روشنی نے اپنے نور میں جیسے تمام رنگوں کو جذب کر لیا ہو، رنگ، کے مقابلے میں روشنی زیادہ توجہ طلب ہے۔ اگر چہ انہوں نے سرخ رنگ، خون جگر، لہو ترنگ اور لالے کی سرخی کا ذکر کیا ہے، لیکن ان کی جمالیات میں اسے کوئی نمایاں جگہ حاصل نہیں ہے۔ ان کی جمالیات میں بار بار روشنی کے شدید احساس سے واسطہ پڑتا ہے اور کوئی رنگ، استعارہ بن کر اس طرح توجہ کا مرکز نہیں بنتا، جس طرح غالبؔ کی شاعری میں سرخ رنگ بن جاتا ہے۔ 'لالہ' ایک خوب صورت معنی خیز، ذہنی پیکر ضرور ہے لیکن اس سے محبت محض رنگ کی

وجہ سے نہیں ہے۔ اقبالؔ لالہ کے کئی رنگوں کا ذکر کرتے ہیں، حقیقت یہ ہے کہ اقبال نگاہ، نظر اور وژن کی روشنی کو دنیا کے تمام رنگوں پر فوقیت دیتے ہیں۔ انہیں غالباً خود اس سچائی کا احساس تھا۔ فرمایا ہے:

نگاہ وہ نہیں جو سرخ و زرد پہچانے
نگاہ وہ ہے جو محتاج مہر و ماہ نہیں

دانشِ نورانی نے جو روشنی عطا کی ہے اس سے 'نگاہ' کا کام صرف رنگوں کو پہچاننا نہیں ہے اور یہ نگاہ تو مہر و ماہ کی بھی محتاج نہیں ہے۔ کائنات اور لامکاں تک اس روشنی کا سفر جاری ہے۔ اس روشنی میں حیرت بھی ہے اور سرمستی بھی۔ عقل میں بھی حیرت اور سرمستی لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ ایک سراپا تاریک ہے، دوسرا یعنی عشق ''تمام آگاہ''! یہ نگاہ اپنی روشنیوں کے ساتھ جانے کتنی بلندیوں تک جاتی ہے اور جانے کتنی گہرائیوں میں اترتی ہے۔ ''میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں''، ''میری نگاہِ تیز چیر گئی دل وجود''، ''عشق تماشائے ذات'' اور ''عشق کی گرمی سے معرکۂ کائنات'' کے شاعری تجربے، ایتھر، کی لہروں جیسی کیفیتوں کو سمجھاتے ہیں، قافلہ ہائے رنگ و بوتو اسی روشنی کو تلاش کرتے پھرتے ہیں۔

اقبالؔ نے جہانِ رنگ و بُو کا ذکر کئی بار کیا ہے، لیکن یہ محسوس نہیں ہوتا کہ کوئی رنگ یا کوئی خوشبوان کے احساس اور جذبے میں اس طرح جذب ہے کہ روشنی کے مقابلے میں اس کی اہمیت کسی طرح بھی بڑھ گئی ہو، یا برابر ہو۔ ایسا کوئی تجربہ نہیں ملتا۔ سرخ رنگ پسند کرتے ہیں، لیکن غالبؔ کی طرح اس پر عاشق نہیں ہیں، وہ نظر اور نگاہ جو کائنات اور لامکاں میں اپنی روشنی کے ساتھ جانے کتنی روشنیوں، جانے کتنے رنگوں اور جانے کتنی خوشبوؤں اور جانے کتنی تجلیوں کو پالیتی ہے۔ وہ اس زمین کے رنگوں یا خوشبوؤں کو یقیناً زیادہ اہمیت نہیں دے گی۔ جہانِ رنگ و بو کا ذکر انہوں نے اس طرح کیا ہے:

اسی سے پوچھ کہ پیشِ نگاہ ہے جو کچھ
جہاں ہے یا کہ فقط رنگ و بو کی طغیانی

جو کچھ سامنے ہے نظر اور نگاہ کی روشنی کے لیے فقط رنگ و بو کی طغیانی ہے۔ یہ نظر تو
نہاں' کا کوئی اور ہی تصور رکھتی ہے، جو نگاہ لامکاں تک پہنچے، جس سے خالق کائنات کی تجلیات
ں خلل پڑے، جس سے آئینۂ مہر و ماہ ٹوٹے اور جس سے اندازِ آفاق سے آفاق گیری کے
دلے پیدا ہوں اور جس کی شوخیِ نظارہ کا اندازہ کرنا ممکن نہ ہو، وہ نگاہ، رنگ و بو کی طغیانی کو یقیناً
یادہ اہمیت نہیں دے گی۔

اقبالؔ نیلگوں فضا کو دیکھتے ہیں تو آسمان اور اس کے رنگ سے پرے روشنیوں کی
سری دنیاؤں کو محسوس کرنے لگتے ہیں، یہ ان کا وژن ہے اور روشنی کا بالیدہ ادراک ہے، ظاہر
ہے یہ ادراک آسمان کو حسن کی حد سمجھنے نہیں دے گا، پھیلا ہوا اور حد نگاہ بنا ہوا نیلا آسمان ان کے
ساس جمال کو کسی لمحے نہیں روک سکا، آسمان کے رنگ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

یہ نیلگوں فضا جسے کہتے ہیں آسماں
ہمت ہو پَر کشا تو حقیقت میں کچھ نہیں

یہ اس لیے کہ تخلیقی فکر نے 'سائیکی' میں روشنی کے 'آرچی ٹائپ' کو متحرک کر کے جو
بڈیم پایا ہے اس سے ضمیرِ فلکِ نیل فام کی حقیقت معلوم ہوگئی ہے۔ ع

فاش ہے مجھ پہ ضمیرِ فلکِ نیل فام

''مقامِ رنگ و بو کی تسخیر'' کو نگاہ کی روشنی کے سفر کا نقطۂ آغاز سمجھنا چاہیے۔ اس لیے کہ
سفر خرد کے سہارے نہیں، خودی اور عشق کی روشنی کے ساتھ روشنیوں کی دنیا میں ہوتا ہے۔

اقبالؔ اگرچہ ''اودے اودے''، ''نیلے نیلے پیرہن''، ''رنگ و بو کی طغیانی''، ''نیلگوں
ما''، ''ہنگامۂ رنگ و صورت''، ''مقامِ رنگ و بو''، ''چراغِ لالہ''، ''پردۂ رنگ''، ''نیلی نیلی فضا''،
ردائے نیلگوں'' کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن ان سے صرف رنگوں کے احساس کا پتہ نہیں چلتا۔ ان
ا حسی تجربوں میں ان کی اہمیت زیادہ نہیں ہے۔ اکثر اشعار میں ان رنگوں کو معمولی درجہ بھی دیا
ہے۔ یہ احساس ان کی جمالیات کا کوئی عنوان نہیں بن سکتا۔ ان کی شاعری میں روشنی کا

احساس زیادہ گہرا اور بلیغ ہے اور روشنی کے تجربے زیادہ معنی خیز ہیں، بلاشبہ وہ رنگ سے زیادہ روشنی کے عاشق اور روشنی کے شاعر ہیں۔ اردو شاعری میں ان کی طلسماتی فضا اس طرح منفرد نظر آتی ہے۔ یہ جادو مختلف ہے۔ یہاں روشنی کی جمالیات کے وہ پہلو ہیں جو اردو شاعری میں پہلے موجود نہ تھے۔

اقبالؔ کی شاعری میں روشنی کے ایک تجربے وہ ہیں جو لاشعور میں ایتھر اور لہروں سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں، تجربوں کی حساسیت اور لفظوں کی بلند آہنگی کے ساتھ طلسماتی فضاؤں اور کائناتی جلوؤں کے تاثرات شدت سے ابھارتے ہیں اور ان سے متاثر کرتے ہیں۔

اور — دوسرے تجربے وہ ہیں جو فرد کے وجود سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔ تجربوں کی شادابی اور لفظوں کی سیمابیت کے ساتھ حرکت اور عمل کی فضاؤں اور اضطراری کیفیتوں کے تاثرات شدت سے ابھارتے اور متاثر کرتے ہیں۔

ان دونوں تجربوں میں ایک بامعنی رشتہ ہے۔ پہلی روشنی کے لیے آفتاب، چاند، تارے، تجلیات، صبح، جلوہ گاہ، لامکاں، وغیرہ کی علامتیں۔ بلاشبہ اقبالؔ پھولوں میں نرگس، سوسن، لالہ اور گلاب وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں۔ پھولوں کی مہک، غنچوں کی چٹک، کلیوں کی دل تنگی اور عارضوں کی تابانی اور عروسِ لالہ کے حسن اور نرگس کی بینائی کا ذکر بھی ان کے کلام میں ملتا ہے، لیکن کہیں بھی ان کے رنگوں پر فریفتہ نظر نہیں آتے۔ اپنے تاثرات میں ان کے رنگوں کو شامل نہیں کرتے۔ ان کے مقابلے میں خورشید، آفتاب، چاند، ستارے، انجم، تجلی، عشق، شوق، ذو، صبح، ضمیر کی روشنی، جگنو، جلوہ گاہ، لامکاں وغیرہ کا ذکر زیادہ بھی ہے اور ان سے اٹوٹ ذہنی، جذباتی اور حسیاتی رشتہ بھی قائم ہے۔ ان کی روشنیاں ان کے تاثرات میں شامل ہیں اور یہ سب استعاروں، پیکروں اور علامتوں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے ہیں۔ ان کے کلام میں ان ہی روشنیوں کی تیز اور معانی خیز لکیریں ابھرتی ہیں اور وہ روشنی کے متحرک 'آرچ ٹائپ' کے ایک بڑے شاعر نظر آتے ہیں۔

'لالہ' سے ان کی ذہنی وابستگی اور ان کا جذباتی رشتہ ان کی خاموشی و دل سوزی، سرمستی و رعنائی کی وجہ سے بھی ہے۔ اس پھول کے مختلف Shades پر ان کی نظر ہے، لیکن اس کی

رمزیت صرف رنگ کی وجہ سے نہیں ہے۔ 'لالۂ طور' (پیام مشرق) کی رباعیوں تک اس کی صورت تہذیب حجاز اور امتِ محمدی کی علامت کی ہو جاتی ہے۔ ایک سو باسٹھ رباعیوں میں اس کا رنگ اپنی جگہ اہمیت نہیں رکھتا۔ یہ پھول ایک بڑی تہہ دار، حسین تر اور اعلیٰ ترین اقدار کی محافظ تہذیب کا علامیہ ہے، اس کے رنگ سے زیادہ اس کی دل سوزی، اس کی پراسراریت اور اس کی رعنائی و سرمستی متاثر کرتی ہے۔ اس کی خونی کفنی شہیدوں کی یاد تازہ کرتی ہے۔ آتشِ لالہ میں کشمیر نظر آتا ہے، وہ کشمیر کے جذبات اور احساسات کی تصویر بن جاتا ہے۔ 'ارمغان حجاز' کی نویں نظم میں 'لالہ' آتشیں پیرہن، عاشق کے دل کی علامت ہے، وہ زندگی کے تسلسل کا احساس عطا کرتا ہے۔ لالہ کبھی کشمیری نوجوان کی علامت (ارمغان حجاز کی سولہویں نظم) لہو کی علامت بن کر ابھرتا ہے اور کبھی حسنِ ازل کی علامت (کوشش ناتمام) کبھی عرب کی تہذیب کا استعارہ بنتا ہے اور کبھی خود اقبال کے نفس کی آگ کی علامت۔ ظاہر ہے صرف اس کا رنگ شاعری کی توجہ کا مرکز نہیں ہے۔ آخری دور میں جب اقبال اسے کائنات کی تسخیر کا ذریعہ اور ایک بڑی تہذیب کی علامت بناتے ہیں تو وہ رنگ کے پیکر سے زیادہ روشنی کا پیکر بن جاتا ہے۔ ایک روشن تہذیب کا علامیہ اور عشق کی روشنی کا استعارہ۔ اس مصرعے میں:

پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن

روشنی ہی کا احساس ہے 'لالۂ صحرا' اقبال کی ایک نمائندہ نظم ہے اور میرے نزدیک یہ نظم اردو نظم کی تاریخ میں ایک شاہکار کی حیثیت رکھتی ہے۔ پوری نظم میں اس پھول کے رنگ کا کوئی تاثر موجود نہیں ہے۔

'لالۂ صحرا' کو اپنے وجود کا آئینہ بنالیا ہے۔ 'پیام مشرق' کی بعض نظموں اور غزلوں میں 'لالہ' کے پیکر ملتے ہیں۔ پھول کی صورت میں بھی یہ جلوہ گر ہوا ہے۔ لالہ، تنہائی، ساقی نامہ، جوئے آب، شاعر، بائرن، شوپن ہار ونطشہ وغیرہ، تو وہاں اس کے شرار اور اس کی آتشیں روشنی پر نظر ہے۔ 'فصل بہار' پر نظر ہے لیکن بہار کے رنگوں کا کوئی تاثر نہیں ہے۔ لالہ، ان کا محبوب پھول ہے۔ اس کے ذکر کے ساتھ اس کے رنگوں کا احساس طرح طرح سے دلا سکتے تھے۔ ظاہر ہے ان کی دل چسپی اس کے رنگوں سے نہیں تھی۔ جس فنکار کے آئینۂ ادراک میں، پردۂ افلاک میں

پوشیدہ حادثوں کا عکس ہو اور روشنی کے 'آرچ ٹائپ' کو اتنی شدت سے ابھارا ہو۔ ظاہر ہے اس کے یہاں رنگوں کے حسیاتی تجربے یا تاثرات نہیں ہوں گے۔ وہ ایسے تجربوں کو معنی خیز استعارہ بھی نہیں بنا ئے گا۔ لطیف معنوی رمز کی صورتوں میں بھی اسے پیش نہیں کرے گا۔ یہی وجہ ہے کہ 'شعر اقبال' کے آخر میں اقبالؔ کے یہاں ایسے تجربے نہیں ملتے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی کتاب 'اردو غزل' کے اقتباسات اور بعض شعراء کے کلام میں رنگوں کے تعلق سے چند اشعار پیش کرنے کے بعد اقبالؔ کے معاملے میں انہوں نے کوئی ایسی بات نہیں کہی ہے جو توجہ طلب ہو، یا جس سے یہ محسوس ہو کہ اقبالؔ کے بعض اشعار میں رنگوں کا جس طرح ذکر آیا ہے اس کی اہمیت ایسی نہیں ہے کہ ایک یا ایک سے زیادہ رنگوں کو معنی خیز استعارہ یا لطیف معنوی رمز تصور کریں۔ اقبال کا تو یہ خیال ہے کہ جہانِ رنگ و بو کی معنویت 'نگاہ' اور 'نظر' سے قائم ہے، یا یہ کہا جائے کہ نگاہ اور نظر کے فیض ہی سے جہانِ رنگ و بو میں معنویت پیدا ہوتی ہے:

جہان رنگ و بو گلدستۂ ما
ز ما آزاد و ہم وابستۂ ما

دلِ مارا باد پوشیدہ راہے است
کہ ہر موجود ممنوِ نگاہے است

جہاں غرِ از تجلّی ہائے مانیست
کہ بے ما جلوۂ نور و صدانیست

جہانِ رنگ و بو کی مصوری کرتے ہیں تو کہیں کہیں رنگ کے چھینٹے پڑ جاتے ہیں۔ مثلاً صف باندھے دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہوں یا ایسے دوسرے مصرعے، لیکن ہوتا یہ ہے کہ وہ فوراً ندی کے پانی، موجِ حسین اور آئینے کے پیکر اور تلازمے استعمال کرنے لگتے ہیں۔ سیماب، موج، آب جو، جگنو، شمع، ستارہ، ماہتاب کی کرن، دن کا سفیر، ماہتاب، سورج کا پیرہن، آئینہ، کوکب، ماہِ تاباں، آبشار کی چادر، سنگ مرمر، صنیا، چاندی، مہتاب کی قبا، رخسار، نور، اختر اور روشنی کے دوسرے پیکر توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔

فطرت پسندی کے تمام تاثرات پر نظر ڈالیے اور فطرت کی تصویروں کا ایک جائزہ لیجئے تو محسوس ہوتا کہ اقبالؔ کی نظر رنگوں کی طرف زیادہ توجہ دینا نہیں چاہتی۔ حالانکہ فطرت کی مصوری میں رنگوں کے ذکر کی بڑی گنجائش تھی۔ وہ تو گل کی پتی کو بھی دیکھتے ہیں تو ''ہست و بود'' کے راز پر غور کرنے لگتے ہیں۔ 'بانگ درا' کی نظم 'آرزو' میں بھی سوئے ہوئے سبزے، سبزے کے بچھونے، اور دہرے دہرے بوٹے کا ذکر اس طرح کرتے ہیں جیسے محض ہرے رنگوں کے چھینٹوں سے بعض مصرعوں میں کام لے رہے ہیں۔ 'چشمہ'، 'ندی'، 'کہسار'، 'پانی کی موج'، 'آئینہ'، 'سورج'، 'دیا'، 'بجلی'، 'صبح'، 'شبنم' اور تاروں کے الفاظ کی گونج سنائی دیتی ہے۔ حسن اور فنکار کے جلال و جمال کے متعلق اقبال کا تصور یہ ہے:

حسن خلاق، بہار آرزوست
جلوہ اش پروردگار آرزوست

سینۂ شاعر، تجلی زارِ حسن
خیزد از سینائے او انوارِ حسن

از نگاہش خوب گردو خوب تر
فطرت از افسونِ او محبوب تر

انہوں نے شاعر کے باطن میں حسن کے گہوارے اور سرچشمے کو پایا ہے اور انوار حس کو باطن کے سینائی سے جلوہ گر ہوتے دیکھا ہے۔ حسن کو نور کی صورت میں محسوس کیا ہے۔ اسی وجہ سے ان کی جمالیات میں رفعت، وسعت اور گہرائی کے حسن کی اہمیت بڑھی ہے۔ فطرت پسندی میں اقبالؔ کی نظر عام رومانی شعرا کی طرح محض خارجی پہلوؤں پر نہیں ہوتی۔ روشنی کے امیج نے حسن کا جو احساس عطا کیا ہے اس سے وہ داخلی اور باطنی جلوؤں تک پہنچ جاتے ہیں اور ساتھ ہی فطرت کو اپنے احساس، جذبے اور اضطراری کیفیتوں کا آئینہ بنا دیتے ہیں۔ فطرت اپنی جمالیات یعنی اپنے جلال و جمال اور اپنی مسرت آمیز لہروں اپنی سوگواری کے ساتھ ان کے وجود

کا حصہ بن جاتی ہے۔

فطرت پسندی کے خوبصورت شعری تجربوں میں چھوٹے چھوٹے لفظوں کی تصویریں جمع ہوگئی ہیں۔ ان کا رشتہ انسان کے ماضی کے تصورات سے گہرا اور معنی خیز ہے اور یہ سب تصویریں اپنے تلازمات میں زرخیز بھی ہیں اور قابلِ شناخت بھی۔ روشنی کے یہ پیکر صرف فنکار کے جذبات اور احساسات سے متاثر نہیں کرتے بلکہ اپنے تلازموں کی گہرائی اور زرخیزی سے بھی متاثر کرتے ہیں۔ فضا آفرینی اور اظہار تاثرات کے پیش نظر ان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ اقبالؔ نے ان صورتوں کے شعری کردار کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔ فطرت اور فنکار کے درمیان جیسے دونوں کے نغموں کے آہنگ سے کوئی باطنی رشتہ قائم ہو۔ اس آہنگ نے فطرت کو وجود کی روشنی کا آئینہ بھی بنا دیا ہے اور خود 'وجود' کے اندر فطرت اپنے جلال و جمال کے ساتھ پھیل گئی ہے۔ اقبالؔ کے حسن کے تصور میں تبدیلی بھی آئی ہے۔ زمینی پیکروں مثلاً پہاڑ، ندی، برف، دریا، غنچۂ گل، کہسار، باغ، گلستاں وغیرہ کے پیکروں سے گریز کا عمل ملتا ہے۔ کائناتی پیکر جو پہلے بھی ان پیکروں کے ساتھ موجود تھے زیادہ ابھرنے لگتے ہیں۔ جمالیاتی فکر میں وسعت، گہرائی اور تہہ داری آتی ہے اور روشنی کا 'آرچ ٹائپ' اور زیادہ متحرک ہو جاتا ہے۔ کائناتی روشن پیکر اور نوری علامتیں زیادہ واضح اور معنی خیز بنتی ہیں۔

''بانگِ درا'' کی نظموں کے عنوانات پر ایک سرسری نظر ڈالیے تو روشنی کے حیاتی پیکر کے تحرک کا اور احساس ہوگا۔

'آفتاب'، 'صبح آفتاب'، 'ماہِ نو'، 'پیامِ صبح'، 'چاند'، 'جگنو'، 'صبح کا تارہ'، 'ایک پرندہ اور جگنو'، 'بچہ اور شاعر'، 'اخترِ صبح'، 'چاند اور تارے'، 'جلوۂ حسن'، 'دوستارے'، 'نمودِ صبح'، 'چاند'، 'بزمِ انجم'، 'شمع اور شاعر'، 'نوید صبح'، 'شعاع امید'۔

''بانگِ درا'' کی کم و بیش تمام اچھی نظموں میں روشنی کا شدید تر احساس موجود ہے اور تخیل کی نوری لکیریں پھیلی ہوئی ہیں۔

''ابر کہسار'' میں ''درافشاں، لبِ جو، گرداب، زادۂ بحر، پروردۂ خورشید، شورشِ قلزم، شبستاں''۔

''آفتابِ صبح'' میں سیمائے افق، کوکب، نیرِ اعظم، نور بجود ملک۔

''انسان اور بزمِ قدرت'' میں پرتوِ مہر، سیم سیال، سورۃ الشمس۔

''نالۂ فراق'' میں خورشید آشنا، عالم نما۔

اسی طرح دوسری نظموں میں ضو گستری، چشمۂ حیواں، کشتی سیمیں، جلوہ آشام، ضو، تابِ دوام، کوہِ نور، بزم انجم، فلک فروزی، فکر فلک رس، فلک تاب اور دوسرے الفاظ و تراکیب موجود ہیں۔

''بالِ جبریل'' اور دوسرے مجموعوں میں ''روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے۔'' ساقی نامہ، نگاہِ شوق، فصل بہار، شعاعِ امید، ذوق و شوق ایسی نظمیں تھیں جن میں رنگوں کے ذکر کی بڑی گنجائش تھی۔

'روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' ایسی نظم ہے جس میں فلک، زمین، فضا اور مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج، جلوۂ بے پردہ، خورشید جہاں تاب کا ذکر ملتا ہے۔ ساقی نامہ میں پردۂ رنگ اور نیلی نیلی فضا کی باتیں دو اشعار میں اس طرح ختم ہو جاتی ہیں:

جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں

فضا نیلی نیلی ہوا میں سرور
ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور

''پردۂ رنگ'' اور نیلی نیلی فضا سے بات آگے نہیں بڑھتی۔ ضمیرِ حیات کی روشنی زندگی کی تابناکی اور بیداری کائنات وغیرہ کی اہمیت زیادہ ہو جاتی ہے۔

وہ مے جس سے روشن ضمیرِ حیات
وہ مے جس سے ہے مستی کائنات

دل طور و سینا و فاراں دو نیم
مری خاکِ جگنو بنا کر اُڑا!

جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے
مرا عشق، میری نظر بخش دے

چمک اس کی بجلی میں تارے میں ہے
یہ چاندی میں سونے میں پارے میں ہے

روشنی کے متحرک اور بیدار 'آرچ ٹائپ' نے پردۂ رنگ اور نیلی نیلی فضا سے ذہن کو کس طرح موڑا ہے۔ ضمیر حیات کی روشنی، تجلی، جگنو، نظر، عشق، بجلی، تارے، اور چاندی، سونے اور پارے اسی احساس کے ساتھ شعری تجربوں میں ابھرتے ہیں اور آگے بڑھے:

یہ موجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے
خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے

خودی کیا ہے رازِ درون حیات
خودی کیا ہے؟ بیداری کائنات

فروزاں ہے سینے میں شمع نفس
مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس
اگر یک سرموئے برتر پرم
فروغ تجلی بسوزد پرم

''موجِ نفس''، تلوار، تلوار کی دھار، فروزاں، شمعِ نفس، تجلی، یہ سب روشنی کے پیکر اور اشارے ہیں۔

''شاعِ امید'' میں سورج، شعاعیں، صبح، تجلی کدۂ دل، خورشید، اجالا، لذتِ نظارہ، سینۂ روشن، مہر جہاں تاب، شوخ کرن، جوہر سیماب، تنویر، روشن، چشم مہ و پرویں، سحر وغیرہ کے الفاظ اور تراکیب سے روشنی کے متحرک لاشعوری حسیاتی پیکر کے تیز عمل کو سمجھا جا سکتا ہے۔ ''شعاعِ امید'' اقبال کی ایک نمائندہ نظم ہے اور عمدہ تخلیقی کارنامہ۔ شاعر نے تخلیقی آرٹ کی خوبصورت مثال پیش کی ہے۔ تخلیقی عمل کے کرب اور خارجی تصادم کی صورتوں کے جلوے نمایاں ہوتے ہیں۔

''نگاہِ شوق'' میں نگاہ کی تکرار سے ایک فضا بنتی ہے۔ اقبال باطن کی روشنی کے لیے نگاہ، نگاہِ شوق اور نظر کے استعاروں کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔

''جبرئیل وابلیس'' میں جب جبرئیل پوچھتے ہیں:

ہمدمِ دیرینہ کیسا ہے جہانِ رنگ و بو

تو ابلیس جہانِ رنگ و بو کو سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو میں تبدیل کر دیتا ہے۔ رنگ و بو کی دنیا اس طرح بدل جاتی ہے، معنی خیز بن جاتی ہے۔ وہ رنگ و بو پر تبصرہ نہیں کر سکا اس لیے کہ وہ اقبال کا المیہ کردار تھا۔ اقبال دراصل اس کے قائل ہیں:

خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا

''بالِ جبریل'' میں داغِ جگر کو چراغ بنانے کی بات کرتے ہیں اور ''ستارے کے پیغام'' میں کہتے ہیں:

تو اے مسافرِ شب خود چراغ بن اپنا
کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی

اس شعر کی تصویریں بھی توجہ چاہتی ہیں:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں

چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

جیسے جیسے تجربے پیچیدہ اور تہہ دار ہوتے گئے ہیں۔ روشنی کے احساس میں تجریدیت Abstraction پیدا ہوتی گئی ہے۔ روشنی کا تجربہ مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہوا ہے۔ ذوق وشوق، مسجد قرطبہ، لالۂ صحرا، ساقی نامہ، ابلیس و جبریل میں روشنی کی تجریدیت موجود ہے۔ ہر اس قیمتی شعری تجربے میں روشنی کی سیال صورت ہے جو تجریدیت کے پیکر میں ظہور پذیر ہوئی ہے۔ اچھی نظموں میں بھی یہ بات ملتی ہے۔ لفظوں نے صورتیں بدل لی ہیں۔ لیکن یہ سب روشنی کے تجربوں کی تخلیق ہیں۔

اقبالؔ نے تلمیحوں کو بھی اپنے شعری اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ ان تلمیحوں میں کئی معنی خیز تلمیحیں روشنی سے وابستہ ہیں۔ مثلاً:

جلوۂ طور و کلیم، آسمانِ فارس کے ستارے، چشم خلیل اور غروبِ آفتاب، آتش نمرود، والنجم صاحب مازاغ شقِ قمر، دستِ سفید، جلوۂ او، ان لطیفو، جمالِ زہرہ، چاہ بابل، شب معراج وغیرہ۔

ان میں تین تلمیحیں ان کے بنیادی تصورات سے اس طرح جذب ہوگئی ہیں کہ ان کی کرنیں مختلف شعری تجربوں میں جذب ہوگئی ہیں۔ 'جلوۂ طور و کلیم، جلوہ او اور شب معراج' عشق، جستجو اور آرزو، جلوۂ لامکاں، خودی، نورِ الٰہی، آئینۂ ادراک اور کائنات کے سفر کے تجربوں میں ان تلمیحوں کی روشنی پگھل گئی ہے۔

کلامِ اقبالؔ میں ان جمالیاتی تصویروں کی امتیازی صفات، تابناکی، حرارت، وسعت و تہہ داری، بصیرت اور حرارت کے پیکر، روشنی کے 'آرچ ٹائپ' کی متحرک اور فعال کیفیت کو سمجھاتے ہیں۔ اردو شاعری میں ذوق دیدہ وری اور روشن اور تابناک ذہنی تصویروں کی ایسی مثالیں نہیں ملتی ہیں۔ ان نوری پیکروں کے پیچھے حرکت کا احساس حد درجہ زندہ اور بیدار ہے۔

اقبالؔ کی شاعری میں روشنی کی جمالیات کے ان پہلوؤں کو 'ہندوستانی جمالیات' کی معنی خیز اصطلاح 'پرتیبھا' سے سمجھئے تو شعری تجربوں کی جمالیاتی کیفیتوں کا احساس گہرا ہوگا۔

''پرتی بھا'' کے معنی وہ وجدانی تجربے ہیں جو وژن اور 'کائنات' کے گہرے رشتے سے جنم لیتے ہیں اور افضل اور عمدہ ترین Super Eminent تجربوں کی صورتیں اختیار

کر لیتے ہیں۔ صدیوں کے باطنی تجربوں پر ان کی بنیاد ہوتی ہے اور جو روشنی عطا کرتی ہیں، اور اس روشنی کو متحرک بھی بنا دیتے ہیں۔ ''ہندوستانی جمالیات'' میں اسے ''کوی پرتی بھا'' بھی کہا گیا ہے۔ شیو کی افضل ترین تخلیقی قوت کو ''پار پرتی بھا'' کا نام دیا گیا ہے۔ یعنی اپنی ذات اور اپنے وجود کے اندر بیٹھ کر تمام اشیا اور ساری کائنات کا تخلیقی اظہار —— یعنی خود اپنے وجود کا اظہار۔

اقبالؔ کے تخیل اور ان کے اظہار کے سامنے ساری کائنات اور اس کے سارے نوری پیکر عریاں ہیں اور وہ زندہ اور جانے پہچانے لفظوں اور ان سے خلق کی ہوئی اصطلاحوں سے ان پیکروں اور علامتوں کو اپنی وجدانی کیفیتوں سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ 'پرتی بھا' میں عقل سے پرے ان شعاعوں کا احساس بھی شدید تر ہے جن سے تازگی اور پاکیزگی کے تاثرات وابستہ ہیں اور جنہیں ذہن 'ایتھر میڈیم' کے ذریعہ آہستہ آہستہ جانتا اور پہچانتا اور محسوس کرتا ہے۔ خودی، عشق، جنوں، جستجو، آرزو وغیرہ کے تمام جمالیاتی تاثرات کو اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ حرکت، گرمی، تابناکی، حرارت اور بصیرت کے تمام شعری تجربوں کے پیچھے صدیوں کے باطنی تجربے بھی ہیں اور شاعر کے افضل اور عمدہ ترین احساسات بھی۔

اقبالؔ کے نوری پیکروں کا کردار ''جذباتی'' ہے۔ یہ اپنے طور پر خاص کیفیتوں کا اظہار کرتے ہیں اور ہم انہیں ان کی کیفیتوں کے ساتھ محسوس کرتے ہیں۔ تجربے میں شامل ہو کر ان تجربوں کی علامتیں بن کر ان کی حیثیت موسیقی کی لہروں کی ہو جاتی ہے۔ ایک تجربے کی جذباتی کیفیت، دوسرے تجربے کی جذباتی کیفیت سے مختلف ہے۔ اقبال کی جمالیات میں التباس کے حسن کے ساتھ منفرد اظہاری کردار کو پہچانتے ہوئے نوری پیکروں کی جذباتی کیفیتوں کو بھی پہچاننے کی ضرورت ہے۔

اقبالؔ کے لفظوں، ترکیبوں اور استعاروں میں نامحسوس طور پر اظہاری تبدیلی ہو جاتی ہے۔ بہ ظاہر ایک ہی قسم کے پیکر مختلف اشعار میں ملتے ہیں، لیکن موسیقی کی لہروں کی طرح یہاں بھی اظہاری تبدیلی ہوتی ہے اور تاثرات مختلف ہوتے ہیں۔ اس لیے جانے پہچانے پیکر خود کو جتنا خاموش اور منجمد ظاہر کریں اور یہ بتائیں کہ وہ تو عام خاموش پیکر ہیں۔ وہ خاموش اور منجمد نہیں ہوتے، شعری تجربوں کے آہنگ سے اکثر ان کی صورت بظاہر بدلتی نظر نہیں آتی۔ لیکن ان کی

اظہاری صورت کے تاثرات بدل جاتے ہیں۔ اس لیے انہیں ترسیل کا شعری اور تصویری ذریعہ سمجھتے وقت محتاط رہنے کی ضرورت ہے ورنہ ہم جمالیاتی بصیرت اور جمالیاتی مسرت اور آسودگی حاصل کرنے میں زیادہ خوش نصیب نہ ہوں گے۔ اقبال کے ایسے شعری تجربوں سے اپنے عزیز اور محبوب پیکروں سے ایک بار پھر ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہوتا ہے اور اس طرح ان سے وابستہ بہت سی یادوں اور تجربوں کے ساتھ شاعر کے جذبات تخیل اور حسی تجربوں سے جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے، اور یہ اقبال کا کارنامہ ہے۔

اقبال کے تمام بنیادی پیکروں مثلاً چاند، ستارے، آسمان، آفتاب، صبح، برق، دریا، چشمہ، سمندر وغیرہ قدیم انسان کے ذہنی پیکروں کی طرح جانے پہچانے ہیں، اجتماعی لاشعور میں یہ جانے کتنے تجربوں کی علامتیں ہیں۔ یہ قدیم ترین حسی پیکر ہیں۔ ان پیکروں کا تعلق ''افسانوی مذہبی رجحان'' یعنی قبائلی زندگی کے اس رجحان سے بھی گہرا ہے جو ''متھ اور مذہب'' کا عطا کیا ہوا رجحان ہے۔ ''اقبال کی جمالیات'' میں ان تابکار اور روشن پیکروں اور ان سے خلق کی ہوئی ترکیبوں اور ان کی شعاعوں میں بنی ہوئی صورتوں سے قدیم انسان کے ذہنی اور حسی پیکروں کی طرف بھی ذہن جاتا ہے، جس میں مخصوص سیاروں، ستاروں اور درختوں کی اہمیت ہے، جو اپنے تحرک کے باوجود ذہن میں ٹھہرے ہوئے جمے ہوئے ہیں اور حسیاتی بن گئے ہیں۔ اور قدیم قبائلی تجربوں کی طرف بھی جاتا ہے، جن میں متھ اور مذہب کے عطا کیے رجحان Mythico Religious Attitude نے ایسے پیکروں کو بے حد محبوب رکھا ہے، ان پیکروں میں انجماد Concentration اور تحرک Movement دونوں کی کیفیتیں متاثر کرتی ہیں، ساتھ ہی ان کی حسی کیفیت مختلف جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ ان پیکروں سے جانے کتنے تاثرات، تصورات اور تجربات وابستہ ہیں، انسان کے سفر کے تجربوں کے جانے کتنے راز پنہاں یا ''مسٹری'' جانے کتنے معمے اور جانے کتنے موثر، دردانگیز اور مسرت آمیز تاثرات جذب ہیں۔ تصوف اور طریقِ معرفت کے پاکیزہ اور پیچیدہ حسی اور جذباتی فکری اور وجدانی تصورات اور تجربات کا بھی ان سے گہرا بامعنی رشتہ ہے۔ پوشیدہ معاملات کے تعبیر کنندگان Mystagogues کے بھی یہ محبوب پیکر رہے ہیں۔ یہ 'امیج' حیرت انگیز، ناقابلِ یقین، مخفی اور پوشیدہ خلاؤں میں پنہاں حسی تاثرات کی ظہور پذیر صورتوں اور فینومینا Phenomena کی

تصویریں ہیں۔ جذبہ اور احساس کی آمیزش اور ترکیب اور تخیل کے پُر اسرار عمل نے ان میں جانے کتنی جہتیں پیدا کی ہیں۔ یہ پیکر ذہنی اور جذباتی اسی وقت بنے ہیں جب ادراک نے انہیں مصور کر کے ''گیان'' بنا دیا ہے۔

اور اقبالؔ نے بھی اپنے احساس جمال سے انہیں گیان بنا دیا ہے، اور ہر پیکر نفی کیفیتوں کی وجہ سے اور زیادہ معنی خیز بن گیا ہے۔

اقبالؔ کے کلام میں جمالیاتی پیکروں کی ایک صورت تو یہ ہے کہ وہ روشن، تابناک، اور تاب کار کائناتی اور زمینی صورتوں کو دیکھتے ہیں۔ ان کا پورا شعور ان کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ ان روشن، تابناک اور تاب کار کائناتی صورتوں کے اثرات ان پر ہوتے ہیں، ان سے ایک ذہنی فضا بنتی ہے، ان کے کلام میں ''امیج'' کا شعور نمایاں ہوتا ہے۔ ''بانگِ درا'' میں ایسی کئی نظمیں ہیں جن میں جمالیاتی پیکروں کی یہ صورت موجود ہے۔ آفتاب، ستارے، ابر، کہسار، اور جگنو وغیرہ سے جہاں وہ مخاطب ہیں وہاں روشنی کے پیکر اسی انداز سے سامنے آئے ہیں۔ پیکروں سے ایک ذہنی رشتہ اور ایک جذباتی تعلق قائم ہے۔

جمالیاتی پیکروں کی دوسری صورت یہ ہے کہ تاب ناک اور تاب کار صورتوں کی تیز لہریں آتی ہیں اور ان تیز لہروں میں سائیکی، انہیں پگھلتا ہوا محسوس کرتی ہے۔ ایک موجود صورت سے جانے کتنی صورتیں جنم لیتی ہیں۔ جمالیاتی بیداری یا جاگرتی Aesthetic Awareness کی پہچان ہوتی ہے، اصل صورت قائم نہیں رہتی۔ سارتر کے الفاظ میں ایسے ''موجود پیکر'' لامعنویت میں گم ہو جاتے ہیں اور ان کا ''امیج'' ہر لمحہ محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہ ''امیج'' اپنی ذات میں کچھ نہیں ہوتے۔ وہ شعور کی لہروں پر خود شعور کا حصہ بن جاتے ہیں، جو ''نہیں'' ہوتا اس کے پیکر یا ''امیج'' کو شدت سے محسوس کرنا اور دیکھنا اپنے جمالیاتی تجربوں میں اسے سیال بنا دینا اور اس حد تک کہ ''امیج'' جو کچھ ظاہر کرے اس سے زیادہ جہتیں پیدا کرے یا اپنی ظاہری صورت سے زیادہ جہتوں کا احساس دلائے معمولی کارنامہ نہیں ہے۔

بالِ جبریل، ضربِ کلیم، جاوید نامہ اور اسرارِ خودی میں ایسے روشن اور تاب ناک پیکر موجود ہیں، ہم انہیں جتنا دیکھیں اور جتنا محسوس کریں، یہ پیکر ہم سے سرگوشیاں کریں گے۔

''اقبالؔ کی جمالیات'' میں جہاں روشنی کا احساس ''جمالیاتی جذبہ'' یا رَس بن گیا ہے

وہاں جمالیاتی شعری تجربہ بے حد قیمتی ہو گیا ہے اور یہ احساس ''جمالیاتی جذبہ'' اسی وقت بنا ہے جب خارجی کیفیت نے سائیکی پر باطنی ہیجانات سے **ایک معنی خیز** رشتہ قائم کیا ہے۔ جمالیاتی رجحان نے اپنے طور پر ''خارجی کیفیتوں'' کا فنکارانہ انتخاب کیا ہے۔

ہندوستان میں علمائے جمالیات نے یہ کہا ہے کہ ''رس'' یا جمالیاتی جذبہ'' پہلے موجود نہیں ہوتا۔ تخلیقی عمل میں پیدا ہوتا ہے اور پیکروں کی صورتیں اختیار کرتا ہے۔ حقیقی اور غیر حقیقی کے درمیان کی شئے جمالیاتی جذبے کی تخلیق ہوتی ہے اور جمالیاتی مسرت اور آسودگی عطا کرتی ہے۔ اس کا جمالیاتی آفاقی کردار متاثر کرتا ہے۔ 'رس' بنایا نہیں جاتا۔ شعوری طور پر اس کی تخلیق نہیں ہوتی، خارج اور باطن کی پُر اسرار آمیزش سے جنم لیتا ہے، یہ عام نفسیات کا موضوع نہیں ہے بلکہ جمالیاتی نفسیات کا موضوع ہے۔ اس لیے تخلیقی عمل ہے لاشعور میں پوشیدہ جمالیاتی تجربوں سے جب کسی خارجی کیفیت کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو یہ کیفیت اپنی صورت میں موجود نہیں رہتی۔ پُر اسرار داخلی عمل سے اس کی صورت جمالیاتی ہو جاتی ہے۔ حقیقی اور غیر حقیقی کے درمیان اس کے جمالیاتی آفاقی کردار کی پہچان ہوتی ہے۔ ایک سے زیادہ جذبے اپنے رنگوں کے ساتھ گھل جاتے ہیں اور 'رس' کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ آہنگ بدل جاتا ہے اور اسی پُر اسرار آہنگ سے ہمیں جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

اقبالؔ کے خوبصورت شعری تجربوں میں 'رس' کی یہ کیفیت موجود ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں جن 'دس گنوں' پر زور دیا گیا ہے ان میں کئی گن روشنی کے تجربوں میں ملتے ہیں۔ لفظوں کی مستحکم ترتیب، پیکروں کی جاگرتی، سادھی یعنی سی مسٹری، عام لفظوں میں گہری معنویت، نرمی، مناسب آہنگ، لہجے کی فطری کیفیتیں، غیظ وغضب سے آزادی، استعاروں اور پیکروں کی متحرک صورتیں، معنوی کیفیت سے فوراً ذہنی رشتہ قائم کرنے کی صلاحیت اور لفظوں کی آفاقی چمک، دمک، ان کی نوری اور آتشیں کیفیت — ظاہر ہے اقبالؔ کی وہ شاعری جو سچائی کا اظہار، متعلق، میں کرتی ہے۔ جمالیاتی نقطۂ نظر اور شاعری کی بہتر سچائیوں کے پیش نظر اہمیت نہیں رکھتی، وہی شاعری اہم ہے جو سچائی کا اظہار ''روشنی'' میں کرتی ہے۔

○○○

ترجمان القرآن کے اسلوب کا
جمالیاتی معیار

ترجمان القرآن کا اسلوب نئے اردو کلچر کا عطا کیا ہوا وہ روشن اسلوب ہے جو صرف شعور واحساس کو متاثر ہی نہیں کرتا بلکہ بصیرت بھی عطا کرتا رہتا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی اپنی بصیرت نے اس اسلوب کو خلق کیا ہے، جس کے لہجہ وانداز اور طریق استدلال سے مفاہیم واقدار کی وحدت کا احساس ملتا رہتا ہے۔ اس اسلوب میں شخصیت کو اس لیے زیادہ محسوس کرتے ہیں کہ قرآن حکیم شخص کا تجربہ بن گیا ہے۔ تجربہ جو نگاہ اور وجدان، بصیرت اور انبساط کا سرچشمہ ہے، قرآن پاک کے اٹھارہ پاروں کا ترجمہ قرآنی مفاہیم کے جوہر کو جس طرح نمایاں کرتا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مطالعہ کس طرح آزادانہ طور پر انہماک

اور شوق سے کیا گیا ہے، مختلف موضوعات اور مواد اور سادہ اور پیچیدہ مسائل کو سمجھنے میں وژن کا کارنامہ بھی کم اہم نہیں ہے۔ یہ مولانا ابوالکلام آزاد کے وژن ہی کا کرشمہ ہے کہ مفسرین کی بہت سی باتوں سے گریز کر کے جانے کتنی سچائیوں تک پہنچنے کی کامیاب کوشش ملتی ہے۔ جذبات کے اظہار میں توازن ہے، استعاروں کی گرہیں کھولی گئی ہیں۔ قرآن مجید کی پاکیزہ خوشبوؤں سے قاری کے احساس و شعور اور اس کے پورے وجود کو معطر کرنے کا جو اسلوب مولانا نے خلق کیا ہے وہ ان کی پچھلی تحریروں کے اسالیب سے مختلف تو ہے ہی، تسویہ، مطابقت اور ہم آہنگی Harmony کا بھی ایک منفرد خوبصورت نمونہ ہے۔ مختلف موضوعات کی تشریح اور قرآنی مفاہیم کے گوشوں کو اجاگر کرتے ہوئے آہنگ قرآن کو اس طرح جذب کیا گیا ہے کہ اکثر اس کا اثر تشریح کے آہنگ پر ہوا، جس سے اسلوب کی دل کشی اور دل آویزی اور بڑھ گئی ہے۔ ہم جسے حکیمانہ احساس کہتے ہیں وہ اسی آہنگ کی دین ہے۔ ترجمان القرآن کے اسلوب میں موضوع اور ہیئت کی مطابقت اور ہم آہنگی راحت بخشتی بھی ہے اور مسرت بھی، شاد بھی کرتی ہے اور انسانیت کے تئیں بیدار بھی کرتی ہے۔ یہ کتنی بڑی بات ہے کہ قاری اس اسلوب کے خالق کی طرح سوچنے اور محسوس کرنے لگتا ہے، اس کے حواس بیدار ہونے لگتے ہیں، تخلیق کائنات اور تخلیق آدم، خالق اور مخلوق اور تخلیقی جمالیاتی عوامل سب کو سمجھنے کے لیے ایک نظر مل جاتی ہے۔ یہ اسلوب جو ابلاغ کا اپنا حسن رکھتا ہے، تزکیہ نفس بھی کرتا ہے اور ایک معروضی Objective زاویہ نگاہ بھی عطا کرتا ہے۔ جملوں کی تعدیل یا سی میٹری (Symmetry) اور عبارتوں کے داخلی آہنگ نے ترجمان القرآن کے اسلوب میں بڑی مطابقت، ہم آہنگی یا ہارمونی (Harmony) پیدا کی ہے۔

ترجمان القرآن، میں مولانا ابوالکلام آزاد کے اسلوب کی دو جہتیں واضح ہیں۔ پہلی جہت وہ ہے جو جلد اول کے لیے بے مثال مقدمے میں ہے۔ نیز دونوں جلدوں کے وضاحتی بیانات میں ہے اور دوسری جہت تفسیروں میں۔ دونوں کی اپنی اپنی خصوصیات ہیں، لیکن مفاہیم اور اقدار کی وحدت کے شعور نے دونوں میں ایک باطنی رشتہ قائم کر دیا ہے۔ ایک ہی شخصیت ہے، اردو کا صاحب اسلوب فنکار ہے جو قرآن اور آہنگ کی قدر و قیمت جانتا ہے اور شارح اور

مفسر کی حیثیت سے اپنی بصیرت میں ایسی روشنی پیدا کرنا چاہتا ہے کہ جس سے وہ قرآن فہمی کو آسان بنا سکے اور بعض ایسے گوشے بھی اجاگر کر سکے جو اب تک مفسرین سے پوشیدہ تھے۔

ایک جہت یہ ہے:

○

''یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ دنیا میں جو چیز جتنی زیادہ حقیقت سے قریب ہوتی ہے اتنی ہی زیادہ سہل اور دلنشیں بھی ہوتی ہے اور خود فطرت کا یہ حال ہے کہ کسی گوشے میں بھی الجھی ہوئی نہیں ہے، الجھاؤ جس قدر بھی پیدا ہوتا ہے بناوٹ اور تکلف سے پیدا ہوتا ہے۔ پس جو بات سچی اور حقیقی ہوگی ضروری ہے کہ سیدھی سادی اور دل نشیں بھی ہو دل نشینی کی انتہا یہ ہے کہ جب کبھی کوئی ایسی بات تمہارے سامنے آجائے تو ذہن کو کسی طرح کی اجنبیت محسوس نہ ہو وہ اس طرح قبول کرے گویا پیشتر سے سمجھی بوجھی ہوئی بات ہے۔

......اس سے زیادہ سہل اور دلنشیں اسلوب بیان کیا ہوسکتا ہے؟ سات چھوٹے چھوٹے بول ہیں۔ ہر بول چار پانچ لفظوں سے زیادہ کا نہیں، ہر لفظ صاف اور دلنشیں معانی کا نگینہ ہے جو اس انگوٹھی میں جڑ دیا گیا ہے''۔ (ترجمان القرآن جلد اول ص 27-28 سورہ فاتحہ اسلوب بیان)

○

''ربوبیت اور رحمت کے بعد مالک یوم الدین کے وصف نے یہ حقیقت بھی آشکار کردی کہ اگر کائنات میں صفات رحمت و جمال کے ساتھ قہر و جلال بھی اپنی نمود رکھتی ہیں تو یہ اس لیے نہیں کہ پروردگار عالم میں غضب وانتقام ہے۔ بلکہ اس لیے ہے کہ وہ عادل ہے اور اس کی حکمت نے ہر چیز کے لیے اس کا ایک خاصہ اور نتیجہ مقرر کر دیا ہے۔ عدل منافی رحمت نہیں بلکہ عین رحمت ہے''۔ (ایضاً)

تفسیر سورہ فاتحہ کا فکر انگریز اور معنی خیز مقدمہ ایک مظہر ہے جو ایک فینو مینا، خلق کر دیتا ہے، فکر و نظر اور اسلوب کی ہم آہنگی نے حکیمانہ احساس کو حد درجہ محسوس بنا دیا ہے۔ عبارتیں سادگی کے حسن کو۔ لیے پر کار ہیں، موضوع اور ہیئت کی وحدت نے اس اسلوب کو زیادہ موثر اور جاذب نظر بنا دیا ہے۔ پورے مقدمے کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اسلوب کی اس جہت کی کئی سطحیں نمایاں ہوں گی۔ مصنف کی منظم شخصیت، اس کا رجحان، ذہن، عقل و فہم، دانشوری کی صحت اور اصابت اور پوری مذہبی اور تمدنی وراثت ——ان سطحوں پر ان کی پہچان ہو جاتی ہے، ان سب کی وجہ سے انتہائی گہرائی میں ایک برقی سطح پیدا ہوگئی ہے کہ جس کا گہرا رشتہ کلچر یا ثقافت سے ہے۔ ایسے اسلوب میں مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت ایک مظہر کی ہوگئی ہے۔

دوسری جہت یہ ہے:

''ان لوگوں کی مثال ایسی ہے جیسے (ایک آدمی رات کی تاریکی میں بھٹک رہا تھا اس) نے (روشنی کے لیے) آگ سلگائی لیکن جب (آگ سلگ گئی اور اس کے شعلوں سے) آس پاس روشن ہوگیا تو قدرت الٰہی سے ایسا ہوا کہ (اچانک شعلے بجھ گئے اور) روشنی جاتی رہی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ روشنی کے بعد پھر اندھیرا چھا گیا اور آنکھیں اندھی ہو کر رہ گئیں کہ کچھ سجھائی نہیں دیتا، بہرے، گونگے، اندھے ہو کر رہ گئے۔ پس (جن لوگوں کی محرومی شقاوت کا یہ حال ہے) وہ کبھی اپنی گم گشتگی سے نہیں لوٹ سکتے''۔ (تفسیر: از البقرہ)

''اور (پھر غور کرو وہ واقعہ) جب ابراہیم کو اس کے پروردگار نے چند باتوں میں آزمایا تھا اور وہ ان میں پورا اترا تھا، جب ایسا ہوا تو خدا نے فرمایا اے ابراہیم! میں تجھے انسانوں کے لیے امام بنانے والا ہوں (یعنی دنیا میں آنے والی قومیں تیری دعوت قبول کریں گی اور تیرے نقش قدم پر چلیں گی۔ ابراہیم نے عرض کیا جو لوگ میری نسل میں سے ہوں گے ان کی نسبت کیا حکم ہے؟ ارشاد ہوا جو ظلم کی راہ اختیار کریں تو ان کا میرے اس عہد میں کوئی حصہ نہیں''۔ (تفسیر: از البقرہ)

مولانا واضح تفسیر وتشریح کے ساتھ مختلف مقامات پر تشریح ووضاحت بھی کرتے جاتے ہیں۔قرآن فہمی کو آسان بنانے اور دل ودماغ میں اتارنے کے لیے مولانا کے اسلوب کی یہ جہت نمایاں ہوئی ہے۔اسلوب کی اس دوسری جہت میں جوتوانائی اور آہنگ ہے وہ قرآن مجید کی عبارتوں کی برقی کیفیت توانائی اور آہنگ سے گہرا رشتہ رکھتی ہے۔تشریح اور وضاحت میں مولانا کے مزاج اور رجحان نے تفسیر کو تاویلات وتوجیہات سے بچائے رکھا ہے اوران کا اثر اسلوب پر بھی ہوا ہے، سادگی کا حسن پیدا ہوتا گیا ہے۔اگر صرف فقہی اور کلامی بحثوں میں پڑ جاتے تو انداز گفتار دوسرا ہوتا اور ایسی شیرین اور دلآویزی پیدا نہ ہوتی،عربی زبان کے نکات اور رموز کو بخوبی سمجھتے تھے۔عربی محاوروں کے مفاہیم اور طریقہ استعمال سے واقف تھے۔تفسیر اور تشریح میں انہوں نے اپنی فکر ونظر سے کام لیتے ہوئے جانے کتنی اسرائیلی روایات کو الگ کردیا ہے۔ان کے وژن نے دانشوری کی اس سطح پر روشنی عطا کی کہ جہاں عقل اور وجدان دونوں کی اہمیت ہے، وضاحت وتشریح میں عقل اور وجدان دونوں کے تحرک ہی نے ایسے اسلوب کو جان پرور بنادیا ہے جوارد وادب میں اپنی مثال آپ ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے ''اصول ترجمہ وتفسیر'' کے تحت جو کچھ لکھا ہے اس میں بہت سی باتوں کی وضاحت ہوجاتی ہے۔مولانا نے اپنے مطالعہ سے اس بات کو بخوبی سمجھ لیا تھا کہ پچھلی تفسیروں اور تشریحوں سے قرآن مجید کو سمجھنے میں دشواریاں بھی پیدا ہوئی ہیں،قرآن کی حقیقت نگاہوں سے پوشیدہ ہوتی گئی ہے اوراس کے مطالعہ وفہم کا عمدہ معیار قائم نہ ہوسکا ہے۔فرماتے ہیں:

> ''صدیوں سے اس طرح کے اسباب وموثرات نشو ونما پاتے رہے ہیں جن کی وجہ سے بتدریج قرآن کی حقیقت نگاہوں سے مستور ہوتی گئی اور رفتہ رفتہ اس کے مطالعہ وفہم کا ایک نہایت پست معیار قائم ہوگیا...... یہ پستی صرف معانی و مطالب ہی میں نہیں ہوتی بلکہ ہر چیز میں ہوتی ہے۔حتی کہ اس کی زبان، اس کے الفاظ، اس کی تراکیب اوراس کی بلاغت کے لیے بھی نظر وفہم کی کوئی بلند جگہ

نہیں رہی''۔(ترجمان القرآن جلد اول ص ۹)

یہی وجہ ہے کہ مولانا نے قرآن فہمی کو آسان بنانے کی ہر ممکن کوشش کی اور بلند پایہ شارح اور مفسر کی حیثیت سے قرآن مجید کی حقیقت کو واضح کرنا چاہا، کوشش کی کہ فکر ونظر کی نئی راہیں نکلیں۔ مولانا کو اس حقیقت کا علم تھا کہ قرآن مجید سچائیوں کے تئیں بیدار کر کے اعتماد اور یقین پیدا کرنا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے مختلف اقوال اور تاویل وتوجیہ میں ذہن کو الجھایا نہیں بلکہ چاہا کہ قرآن کی عمومیت کے تئیں بیداری پیدا ہو، لہٰذا ان کے مطابق اسلوب تراشا، ایسا اسلوب یا ایسا نیا تازہ آزاد اسلوب جو کلام الٰہی کی تعلیمات کی آزاد فضا کے مطابق ہو۔

مولانا نے قرآن حکیم کے اسلوب بیان پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے فرمایا ہے:

''قرآن حکیم اپنی وضع، اپنے اسلوب، اپنے انداز بیان، اپنے طریق خطاب، اپنے طریق استدلال، غرض کہ اپنی ہر بات میں ہمارے وضعی اور صناعی طریقوں کا پابند ہے اور نہ اسے پابند ہونا چاہیے، وہ اپنی ہر بات میں اپنا بے میل فطری طریقہ رکھتا ہے اور یہی وہ بنیادی امتیاز ہے جو انبیاء کرام (علیہم السلام) کے طریقہ ہدایت کو علم وحکمت کے وضعی طریقوں سے ممتاز کر دیتا ہے۔ (ترجمان القرآن ص 10)

''قرآن جب نازل ہوا تو اس کے مخاطبوں کا پہلا گروہ بھی ایسا ہی تھا، تمدن کے وضعی اور صناعی سانچوں میں ابھی ان کا دماغ نہیں ڈھلا تھا، فطرت کی سیدھی سادی فکری حالت پر قانع تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ قرآن اپنی شکل ومعنی میں جیسا واقع ہوا تھا، ٹھیک ویسا ہی اس کے دلوں میں اتر گیا اور اسے قرآن کے فہم ومعرفت میں کسی طرح کی دشواری محسوس نہیں ہوئی۔ صحابہ کرام پہلی مرتبہ قرآن کی کوئی آیت یا سورت سنتے تھے اور سنتے ہی اس کی حقیقت کو پالیتے تھے''۔(ایضا: ص 10)

یہی وجہ ہے کہ مولانا نے یہ چاہا کہ قرآن پاک کو ٹھیک ٹھاک سمجھ لینے کے لیے سادہ، دل کش اور دل نشیں اسلوب اختیار کیا جائے، زبان مشکل نہ ہو، مولانا یقیناً کامیاب رہے اور ان کی وجہ سے اردو ادب کو ایک روشن اسلوب بھی ملا جو مقدمۂ تفسیر، تفسیر البیان اور ''ترجمان القرآن'' میں اپنی ان دو جہتوں کو محسوس بناتا ہے کہ جن کا ذکر کیا گیا ہے۔ لفظوں اور عبارتوں کے تعلق سے وہ اتنے محتاط اور چوکنے تھے کہ مشکل لفظوں کو سہل اور آسان لفظوں سے بدلتے رہے ہیں۔ تحریر کیا ہے:

''یہ حقیقت پیش نظر رہے کہ ''ترجمان القرآن'' کے نوٹ تشریح و وضاحت کا ایک مزید درجہ ہیں ورنہ قرآن کا صاف صاف مطلب سمجھ لینے کے لیے متن کا ترجمہ پوری طرح کفایت کرتا ہے۔ میں نے تجربے کے لیے سورہ بقرہ کا مجرد ترجمہ ایک پندرہ برس کے لڑکے کو دیا جو اردو کی آسان کتابیں روانی کے ساتھ پڑھ لیتا تھا پھر ہر موقع پر سوالات کر کے جانچا۔ جہاں تک مطلب سمجھ لینے کا تعلق ہے وہ ایک مقام پر بھی نہ اٹکا اور تمام سوالوں کا جواب دیتا گیا پھر ایک دوسرے شخص پر تجربہ کیا جس نے بڑی عمر میں لکھنا پڑھنا سیکھا ہے اور ابھی اس کی استعداد اس سے زیادہ نہیں کہ اردو کے تعلیمی رسائل بہ آسانی پڑھ لیتا تھا، یہ تین جگہ تین فارسی لفظوں پر اٹکا لیکن مطلب سمجھنے میں اسے بھی کوئی رکاوٹ پیش نہ آئی۔ میں نے وہ الفاظ بدل کر نسبتاً زیادہ سہل الفاظ رکھ دیے''۔ (ترجمان القرآن حصہ اول ص ۱۷)

بہتر قرآن فہمی کے لیے اسلوب بیان کے تئیں ان کا جو محتاط رویہ تھا اس سے ایک طرف قرآن مجید کو ٹھیک ٹھاک سمجھ لینے میں مدد ملی اور دوسری طرف اردو ادب کو ایک منفرد اسلوب ملا، ترجمان القرآن کے اسلوب کے متعلق مولانا نے فرمایا ہے:

''اس کی ترتیب سے مقصود یہ ہے کہ مطالب قرآن کے فہم و تدبر کے لیے ایک ایسی کتاب تیار ہو جائے جس میں کتب تفسیر کی سی تفصیلات تو نہ ہوں لیکن وہ سب کچھ ہو جو قرآن کو ٹھیک ٹھاک سمجھ لینے کے لیے ضروری ہے۔ اس غرض

ہے جو اسلوب اختیار کیا گیا ہے امید ہے کہ اہل نظر اس کی موزونیت بہ یک نظر محسوس کرلیں گے۔ پہلے کوشش کی ہے کہ قرآن کا ترجمہ اردو میں اس طرح مرتب ہو جائے کہ اپنی وضاحت میں کسی دوسری چیز کا محتاج نہ رہے، اپنی تشریحات خود اپنے ساتھ رکھتا ہو پھر جابجا نوٹوں کا اضافہ کیا ہے، جو سورت کے مطالب کی رفتار کے ساتھ ساتھ برابر چلے جاتے ہیں اور جہاں کہیں ضرورت دیکھتے ہیں مزید رہنمائی کے لیے نمودار ہو جاتے ہیں۔ یہ قدم قدم پر مطالب کی تفسیر کرتے ہیں، اجمال کو تفصیل کا رنگ دیتے ہیں، مقاصد و وجود سے پردے اٹھاتے ہیں، دلائل وشواہد کو روشنی میں لاتے ہیں، احکام ونواہی کو مرتب ومنضبط کرتے ہیں اور زیادہ سے زیادہ مختصر لفظوں میں زیادہ سے زیادہ معانی ومعارف کا سرمایہ فراہم کرتے جاتے ہیں'' ۔ (ترجمان القرآن ص ۱۷)

زیادہ سے زیادہ مختصر لفظوں میں زیادہ سے زیادہ معانی ومعارف کا سرمایہ مولانا کے اس اسلوب کی ایک امتیازی خصوصیت ہے۔

مولانا فرماتے ہیں کہ قرآن کی صحت فہم کے لیے عربی لغت وادب کا صحیح ذوق شرط اول ہے۔ چونکہ یہ ذوق کمزور پڑتا گیا اس لیے مطالب میں بے شمار الجھاؤ پڑ گئے، عربی زبان کے محاورات ومدلولات کا ذوق سلیم باقی نہ رہا۔ 'ترجمان القرآن' کا مطالعہ کرتے ہوئے جہاں مولانا کے علم اور ان کے عربی لغت وادب اور محاورات ومدلولات کے صحیح ذوق کا پتہ چلتا ہے وہاں اردو کلچر اور زبان کی توانائی اور برقی کیفیتوں کی بھی بہتر پہچان ہوتی ہے۔ اس کی توانائی اور اس کی برقی کیفیتوں کا کرشمہ ہے کہ قرآن کا جلال وجمال مولانا کی قرآن فہمی کے ساتھ اس سانچے میں ڈھل گیا۔

○

اردو کے تعلق سے بات بہت اہم ہے کہ قرآن پاک کے فطری اسلوبوں سے آشنا ایک شخصیت نے اسے منتخب کیا اور تشریح وتعبیر اور ترجمانی میں اس زبان کی وجہ سے کوئی الجھاؤ پیدا

ہوا اور نہ کسی سطح پر مایوسی ہوئی۔ مولانا کا ایک بڑا مقصد پورا ہوا اس لیے کہ انہیں علم تھا کہ جوں جوں وصنعیت کا ذوق بڑھا ہے، قرآن کے فطری اسلوبوں سے طبیعتیں نا آشنا ہوتی گئی ہیں اور پھر وہ وقت آ گیا کہ قرآن کی ہر بات وضعی اور صنائی طریقوں کے سانچوں میں ڈھالی جانے لگی، چونکہ ان سانچوں میں ڈھل جانا مشکل تھا اس لیے مختلف قسم کے الجھاؤ پیدا ہونے لگے۔ مولانا ایسے اسلوب کے خواہش مند تھے کہ جس میں سادگی کا حسن بھی ہو، حسن کا جلال و جمال بھی اور اردو زبان نے ان کی ایسی مدد کی کہ ایک جانب قرآن کی تفسیروں کی تاریخ میں ایک تاریخی کارنامہ انجام پایا اور دوسری جانب اردو کی مروج اصطلاحات اور ان کے جوہر کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوا۔ اردو زبان کی مدد سے مولانا نے قرآن پاک کا طریق استدلال نمایاں کیا، اپنی زبان اور اپنے اسلوب کا رشتہ قرآن کی بلاغت سے قائم کیا، وضاحت کی ایسی تکنیک وضع کی جو اپنی تشریحات خود اپنے ساتھ لیے رہی، قرآن مجید کے عربی اسلوب کا تناسب اور اس کی ہم آہنگی اپنی مثال آپ ہے۔ یہ اسلوب ''سی میٹری'' Symmetry اور ہارمونی Harmony کا ایک اعلیٰ اور افضل جمالیاتی معیار قائم کرتا ہے، مولانا کی ذات اور شخصیت، ان علم اور مطالعے اور ان کی فکر و نظر اور وژن نے اردو زبان کی سحر انگیزی سے جو کام لیا ہے، کے اور عربی زبان میں موضوع اور ہیئت کے پیش نظر اور قرآن کی آیتوں کے جوہر کے پیش نظر اردو اسلوب میں جو ''سی میٹری'' اور ''ہارمونی'' پیدا کی ہے وہ ایک غیر معمولی کارنامہ ہے۔ اردو الفاظ مضمون کی نوعیت اور موقع و محل کے لحاظ سے جمالی اور جلالی صفات کے آئینہ دار بنتے ہیں اور صوتی تاثر عطا کرتے جاتے ہیں، ساتھ ہی معنی و مفہوم کی بلاغت کو محسوس بناتے جاتے ہیں، مشرقی اسلوبیات کی تاریخ میں ان باتوں کی وجہ سے اردو زبان اور مولانا کے اسلوب بیان دونوں کو ممتاز درجہ حاصل ہوتا ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد کے اسلوب کی پہلی جہت فصاحت، بلاغت اور سحر انگیزی کی عمدہ مثال ہے، یہ اسلوب دل و ذہن میں اتر کر بصیرت عطا کرتا ہے۔ ایسا حکیمانہ احساس ہے کہ جس سے موجود بصیرت تیز اور تیز تر ہو جاتی ہے، حقیقتوں کو واضح کرنے کے لیے لہجہ، خطاب اور انداز گفتار کا رنگ انتہائی پرکشش ہے۔ قرآن جو شخص کا تجربہ بنا ہے، جمالیاتی انبساط کا سرچشمہ محسوس

ہوتا ہے۔ اپنے اپنے منتخب کیے ہوئے مواد پر مولانا کی زبردست گرفت ہے، اپنے حاصل شدہ اور منتخب کیے ہوئے مواد کا استعمال آزادانہ طور پر کرتے ہیں تاکہ قرآن حکیم کے جوہر تیزی سے سامنے آتے جائیں، کہیں بھی یہ محسوس نہ ہو کہ کوئی بات پوشیدہ رکھی جارہی ہے۔ مولانا کے اسلوب کی اسی جہت نے ''فنکار نثر نگار'' کے جمالیاتی احساس و شعور کے تعلق کو بھی بیدار کیا ہے اور ایک جمالیاتی سطح کا احساس بخشا ہے کہ جو اس اسلوب کی بنیادی سطح ہے، اکثر مقامات پر انکشافات کا معجزہ اپنی آب و تاب سے متاثر کیا ہے۔

○

تفسیر سورۂ فاتحہ کے مقدمے کا اسلوب تجزیہ چاہتا ہے، اس کی کئی سطحیں ہیں۔ غور کیا جائے تو ایک سطح پر ''اپنی شخصیت'' کا احساس ملے گا یعنی فنکار نثر نگار، اپنی شخصیت سے واقف ہے۔ لہٰذا اسے معلوم ہے کہ خود اپنی ذات سے گفتگو کرتے ہوئے لوگوں سے مخاطب ہونے کے لیے کس سطح تک جانا ہے۔ فلسفیانہ، تاریخی اور نفسیاتی موضوعات و مسائل لیے اسی سطح سے اٹھتا ہے۔

دوسری سطح وہ ہے کہ جہاں وہ دوسروں تک اپنی باتیں پہنچاتا ہے، فلسفیانہ، تاریخی اور نفسیاتی موضوعات اور مسائل کے ساتھ اخلاقی اور کسی حد تک سماجی اور ثقافتی موضوعات و مسائل بھی موجود ہوتے ہیں کہ جن پر وہ اظہار خیال کرتا ہے۔

تیسری سطح وہ کہ جہاں اپنے سماجی اور ثقافتی ماحول سے رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ پوری انسانیت اور انسانیت کی تاریخ سے براہ راست گفتگو کرتا نظر آتا ہے۔

اور چوتھی سطح وہ ہے کہ جہاں انتہائی عمدہ جمالیاتی شعور اور زاویہ نگاہ کو محسوس بناتے ہوئے پوری کائنات کے حسن و جمال پر گفتگو کرتا ہے اور فلسفیانہ اور مابعد الطبعیاتی مسائل سے خود ان کی روشنی میں زندگی کے مقاصد پر اظہار خیال کرتا ہے۔ مولانا نے فرمایا ''ہر کتاب اور تعلیم کچھ مرکزی مقاصد ہوتے ہیں اور اس کی تمام تفصیلات انہیں کے گرد گردش کرتی ہے۔ جب تک یہ مراکز سمجھ میں نہ آئیں دائرے کی کوئی بات سمجھ میں نہیں آسکتی''۔ جو تین بنیادی موضوعات ترجمان القرآن کے محور ہیں، وہ ہیں 'تصور الوہی'، 'وحدت ادیان' اور 'مذہبی گٹ بندی کی:

مخالفت'۔ مولانا نے دین و مذہب کی بنیاد پر الگ جماعت بندی کی مخالفت کی، خدا اور مخلوق کے رشتوں پر جو بحث کی اور ربوبیت رحمت اور الطاف کے اصولوں کے تئیں جس طرح بیدار کیا اس سے انسانیت اور انسانی رشتوں کا ایک ہمہ گیر تصور سامنے آتا ہے۔ بنیادی تصور یا یہ کہئے کہ ترجمان القرآن کا بنیادی رس یہی ہے کہ''کوئی ہو، کسی نسل وقوم سے ہو، کسی نام سے پکارا جاتا ہو، لیکن اگر خدا پر سچا ایمان رکھتا ہے اور اس کے اعمال بھی نیک ہیں تو دین الٰہی پر چلنے والا ہے اور اس کے لیے نجات ہے''۔ (ترجمان القرآن) مولانا فرماتے ہیں:

''خدا کے ٹھہرائے ہوئے دین کی حقیقت تو یہ تھی کہ نوع انسانی پر خدا پرستی اور نیک عملی کی راہ کھولنا تھا یعنی خدا کے اس قانون کا اعلان کرنا تھا کہ دنیا ہر چیز کی طرح انسانی افکار و اعمال کے بھی خواص و نتائج ہیں۔ اچھے فکر و عمل کا بدلا اچھا ہے، برے فکر و عمل کا بدلا برا ہے۔ لیکن لوگوں نے یہ حقیقت فراموش کر دی اور دین و مذہب کو نسلوں، قوموں، ملکوں اور طرح طرح کی رسموں اور رواجوں کا ایک جتھا بنالیا، نتیجہ یہ نکلا کہ اب انسان کی نجات و سعادت کی راہ یہ نہیں سمجھی جاتی کہ کس کا اعتقاد اور عمل کیسا ہے بلکہ سارا دارو مدار اس پر آکے ٹھہر گیا ہے کہ کون کس جتھے اور گروہ بندی میں داخل ہے، اگر ایک آدمی کسی خاص مذہبی گروہ بندی میں داخل، اگر ایک آدمی کسی خاص مذہبی گروہ بندی میں داخل ہے تو یہ یقین کیا جاتا ہے کہ وہ نجات کا دروازہ اس پر بند ہو گیا اور دین کی سچائی میں اس کا کوئی حصہ نہیں، گویا دین کی سچائی، آخرت کی نجات اور حق و باطل کا معیار تمام تر گروہ بندی اور گروہ پرستی ہو گئی، اعتقاد اور عمل کوئی چیز نہیں ہے، پھر باوجودیکہ تمام مذاہب کا مقصود اصل ایک ہی ہے اور سب ایک ہی پروردگار عالم کی پرستش کرنے کے مدعی ہیں لیکن ہر گروہ یقین کرتا ہے کہ دین کی سچائی صرف اسی کے حصے میں آئی ہے، باقی تمام نوع انسانی اس سے محروم ہے۔ چنانچہ ہر مذہب کا پیرو دوسرے مذہب کے خلاف نفرت و تعصب کی تعلیم دیتا ہے اور دنیا میں خدا پرستی اور دین داری کی راہ سرتاسر بغض و عداوت، نفرت و توحش اور قتل و خوں ریزی کی راہ بن گئی ہے''۔ (ترجمان القراان ص ۱۹۲)

اس بنیادی تصور کی وجہ سے جو اسلوب خلق ہوا ہے وہ قاری کے شعور سے رشتہ قائم کر لیتا ہے، تصور کا نیا پن اظہار کی جس آزادی کا متلاشی تھا وہ آزادی جیسے اسے مل گئی ہو، مولانا نے بڑی آزادی سے گفتگو کی ہے اور اس کا سلسلہ قائم رکھا ہے۔ یہ اسلوب مولانا کی شخصیت، ان کی بنیادی امتیازی رجحان اور زاویہ نگاہ اور برصغیر کے تمدنی اور ثقافتی ورثے کو محسوس بناتا ہے۔

کلام پاک کی آیتوں نے مولانا کے اس تصور کو بڑی تقویت بخشی ہے۔ قرآن کہتا ہے:

> وما كان الناس الا امة واحدة فاختلفوا ولو لا كلمة سبقت من ربك لقضى بينهم فيما فيه يختلفون (۱۰.۱۹)

> اور ابتداء میں تمام انسانوں کا ایک ہی گروہ تھا (الگ الگ گروہوں میں متفرق نہ تھے) پھر ایسا ہوا کہ وہ باہم دگر مختلف ہو گئے اور اگر اس بارے میں تمہارے پروردگار نے پہلے سے ایک فیصلہ نہ کر دیا ہوتا (یعنی یہ کہ انسانوں میں اختلاف ہوگا اور مختلف راہیں لوگ اختیار کریں گے) تو جن باتوں میں لوگ اختلاف کرتے ہیں، ان کا (یہیں دنیا میں) فیصلہ کر دیا جاتا''۔ (ترجمان القرآن ص ۱۸۱)

مولانا اس کے پیش نظر جمعیت بشری کی ابتدائی وحدت اور ہدایت وحی کے ظہور پر اظہار خیال کرتے ہیں تو اسلوب مفہوم اور قدر کی وحدت کی علامت بن جاتا ہے، سنجیدگی کا حسن دل و ذہن کو متاثر کرنے لگتا ہے۔ کچھ اس طرح کی بصیرت تیز ہو جاتی ہے۔ تشریح اور وضاحت کا آہنگ بھی توجہ طلب ہے۔ فرماتے ہیں:

> ''وہ (قرآن) کہتا ہے ابتداء میں انسانی جمعیت کا یہ حال تھا کہ لوگ قدرتی زندگی بسر کرتے تھے ان میں نہ تو کسی طرح کا باہمی اختلاف تھا نہ کسی طرح کی مخاصمت۔ سب کی زندگی سی ایک ہی طرح کی تھی اور سب اپنی قدرتی یگانگت پر قانع تھے، پھر ایسا ہوا کہ نسل انسانی کی کثرت اور ضروریات معیشت کی وسعت سے طرح طرح کے اختلافات پیدا ہو گئے اور اختلافات نے تفرقہ، انقطاع اور ظلم و فساد کی صورت اختیار کر لی، ہر گروہ دوسرے گروہ سے نفرت

کرنے لگا اور ہر زبردست زیردست کے حقوق پامال کرنے لگا۔ جب یہ صورت حال پیدا ہوگئی تو ضروری ہوا کہ نوع انسانی کی ہدایت اور عدل و صداقت کے قیام کے لیے وحی الٰہی کی روشنی نمودار ہو، چنانچہ یہ روشنی نمودار ہوئی اور خدا کے رسولوں کی دعوت و تبلیغ کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ وہ ان تمام رہنماؤں کو جن کے ذریعے اس ہدایت کا سلسلہ قائم ہوا رسول کے نام سے تعبیر کرتا ہے کیونکہ وہ خدا کی سچائی کا پیغام پہنچانے والے تھے اور رسول کے معنی پیغام پہنچانے والے کے ہیں' (ترجمان القرآن ص ۱۸۱)

انسانیت اور انسان اور انسان کے ہمہ گیر رشتوں پر مولانا نے بہت صاف اور واضح گفتگو کی ہے، انہوں نے کہا ہے کہ ہدایت کبھی کسی خاص ملک وقوم یا عہد کے لیے مخصوص نہ تھی بلکہ تمام نوع انسانی کے لیے تھی چنانچہ ہر زمانے میں اور ہر ملک میں یکساں طور پر اس کا ظہور ہوا۔ ہدایت ہمیشہ ایک ہی رہی اور وہ ایمان اور عملِ صالح کی دعوت کے سوا کچھ نہ تھی'' مولانا جب جب اس کی وضاحت کرتے ہیں، اسلوب میں جذبے کی چمک دمک محسوس ہوتی ہے اور لفظوں اور عبارتوں کا آہنگ متاثر کرنے لگتا ہے۔ لفظوں کی موزونیت اور عبارتوں کی ہم آہنگی سے تاثیر بڑھ گئی ہے، ملاحظہ فرمائیے:

''فطرت الٰہی کی راہ کائنات ہستی کے ہر گوشے میں ایک ہی ہے وہ نہ تو ایک سے زیادہ ہوسکتی ہے نہ باہم دگر مختلف۔ پس ضروری تھا کہ یہ ہدایت بھی اول دن سے ایک ہی ہوتی اور ایک ہی طرح پر تمام انسانوں کو مخاطب کرتی، چنانچہ قرآن کہتا ہے خدا کے جتنے پیغامبر پیدا ہوئے خواہ وہ کسی زمانے اور کسی گوشے میں ہوئے ہوں۔ سب کی راہ ایک ہی تھی اور سب خدا کے ایک ہی عالمگیر قانون، سعادت کی تعلیم دینے والے تھے، یہ عالمگیر سعادت کیا ہے؟ ایمان اور عمل صالح قانون کا قانون ہے۔ یعنی ایک پروردگار عالم کی پرستش کرنی اور نیک عمل کی زندگی بسر کرنی ہے، اس کے علاوہ اور ان کے خلاف جو کچھ بھی دین کے نام سے کیا جاتا ہے، دین حقیقی کی تعلیم نہیں ہے''۔ (ترجمان القرآن ص ۱۸۳)

○

مولانا ابوالکلام آزاد ایک عمدہ جمالیاتی شعور رکھتے تھے، قرآن حکیم کے نظام جلال و جمال نے اسے اور بھی بالیدہ بنادیا، جمالیاتی فکر ونظر اور کائنات کے تعلق سے ایک وسیع زاویہ نگاہ نے اسلوب بیان کو بھی شدت سے متاثر کیا ہے۔ ترجمان القرآن کا جمالیاتی اسلوب منفرد خصوصیتوں کا حامل ہے۔ احساس جمال کی شدت سے اسلوب میں جوش، ولولہ، تیزی اور بہاؤ پیدا ہوا ہے۔ رومان پرور فضاؤں کی تشکیل ہوئی ہے، کہیں کہیں بلند پہاڑوں کے جگر کو چاک کر کے تیزی سے گرتے آبشاروں کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے، انداز بیان کا حسن قاری کے احساس اور جذبے کو گرفت میں لے لیتا ہے۔ چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

''چیونٹی اپنے بل میں رینگ رہی ہے، کیڑے مکوڑے کرکٹ میں ملے ہوئے ہیں، مچھلیاں دریا میں تیر رہی ہیں، پرند ہوا میں اڑ رہے ہیں۔ پھول باغ میں کھل رہے ہیں، ہاتھی جنگل میں دوڑ رہا ہے اور ستارے فضا میں گردش کررہے ہیں، لیکن فطرت کے پاس سب کے لیے یکساں طور پر پرورش کی گود اور نگرانی کی آنکھ ہے اور کوئی نہیں جو فیضان ربوبیت سے محروم ہو''۔
(ترجمان القرآن ص ۳۶)

''اگر سمندر میں طوفان نہ اٹھتے تو میدانوں کی زندگی وشادابی کے لیے ایک قطرہ بارش میسر نہ آتا، اگر بادل کی گرج اور بجلی کی کڑک نہ ہوتی تو باران رحمت کا فیضان بھی نہ ہوتا۔ اگر آتش فشاں پہاڑوں کی چوٹیاں نہ پھٹتیں تو زمین کے اندر کا کھولتا ہوا مادہ اس کرے کی تمام سطح پارہ پارہ کردیتا''۔ (ترجمان القرآن ص ۶۹۔۷۰)

''فطرت کے افادہ وفیضان کی سب سے بڑی گنجائش اس کا عالمگیر حسن و جمال ہے۔ فطرت صرف بناتی اور سنوارتی ہی نہیں بلکہ اس طرح بنتی سنوارتی ہے کہ اس کے ہر بناؤ میں حسن وزیبائش کا جلوہ اور اس کے ہر ظہور میں نظر افروزی کی نمود پیدا ہوگئی، کائنات ہستی کو اس کی مجموعی حیثیت میں دیکھو یا اس کے ایک ایک گوشہ خلقت پر نظر ڈالو۔ اس کا کوئی رخ نہیں جس

پر حسن و رعنائی نے ایک نقاب زیبائش نہ ڈال دی ہو، ستاروں کا نظام اور ان کی سیر و گردش، سورج کی روشنی اور ان کی بوقلمونی، چاند کی گردش اور اس کا اتار چڑھاؤ، فضاء آسمانی کی وسعت اور اس کی نیرنگیاں، بارش کا سماں اور اس کے تغیرات، سمندر کا منظر اور دریاؤں کی روانی، پہاڑوں کی بلندیاں اور وادیوں کا نشیب حیوانات کے اجسام اور ان کا تنوع، نباتات کی صورت آرائیاں اور باغ و چمن کی رعنائیاں، پھولوں کی عطر بیزی اور پرندوں کی نغمہ سنجی، صبح کا چہرہ خنداں اور شام کا جلوہ محبوب، غرض کہ تمام تماشا گاہ ہستی حسن کی نمائش اور نظر افروزی کی جلوہ گاہ ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا اس پردہ ہستی کے پیچھے حسن افروزی اور جلوہ گاہی کی کوئی قوت کام کر رہی ہے جو چاہتی ہے کہ جو کچھ بھی ظہور میں آئے، حسن و زیبائش کے ساتھ ظہور میں آئے اور کارخانہ ہستی کا ہر گوشہ نگاہ کے لیے نشاط، سامعہ کے لیے سرور اور روح کے لیے بہشتِ راحت و سکون بن جائے''۔ (جمال فطرت، ترجمان القرآن ص ۷۰)

مولانا کا یہ عقیدہ ہے کہ'' کائنات ہسی کا مایہ خمیر ہی حسن و زیبائی ہے، فطرت نے جس طرح اس کے بناؤ کے لیے مادی عناصر پیدا کیے، اسی طرح اس کی خوب روئی و رعنائی کے لیے معنوی عناصر کے بھی رنگ و روغن سے آراستہ کر دیا۔ روشنی، رنگ، خوشبو اور نغمہ حسن و رعنائی کے وہ اجزاء ہیں جن سے مشاطہ فطرت چہرہ وجود کی آرائش کر رہی ہے۔

''جس طرح تمہارے آلات موسیقی کے پردوں میں زیر و بم کے تمام آہنگ موجود ہوتے ہیں، اسی طرح ساز فطرت کے تاروں میں بھی اتار چڑھاؤ کے تمام آہنگ موجود ہیں، اس میں ہلکے سے ہلکے سر بھی ہیں، جس میں باریک اور سریلی صدائیں نکلتی ہیں، موٹے سے موٹے سر بھی ہیں جو بلند سے بلند اور بھاری سے بھاری صدائیں پیدا کرتے ہیں۔ ان تمام سروں کے ملنے سے جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہی موسیقی کی حلاوت ہے کیونکہ دنیا کی تمام چیزوں کی

طرح موسیقی کی حقیقت بھی مختلف اجزاء کے امتزاج و تالیف سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ نہیں ہوسکتا کہ کسی ایک ہی سُر سے نغمے کی حلاوت پیدا ہو جائے''۔
(ترجمان القرآن ص ۱۷)

مولانا کا یہ عقیدہ ہے کہ کائنات ہستی کا مایہ خمیر ہی حسن وزیبائی ہے، قرآن حکیم کے نظام جمال کی دین ہے دیکھیے قرآن کہتا ہے:

- (و صورکم فاحسن صورکم. ۳.۶۴)
- ''اور تمہاری صورتیں بنائیں تو کیا ہی حسین صورتیں بنائیں''۔
- الذی خلق فسوی. ۲.۸۷)
- ''اس نے ہر شئے کو پیدا کیا اور اس میں مناسبت وہم آہنگی حدکمال تک پیدا کی''۔
- (الذی احسن کل شئی خلقه. ۷.۳۲)
- ''اس نے جو چیز بنائی حسین بنائی''۔
- (لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم. ۴.۹۵)
- ''بلاشبہ ہم نے انسان کی فطرت کو بھی حسین بنایا ہے''۔
- ''اور تمہارے چوپاؤں میں جب شام کے وقت چراگاہ سے واپس لاتے ہو اور صبح کو لے جاتے ہو، جمال ہے''۔ (۱۶۔۶)
- اللہ آسمانوں اور زمین کا نور ہے''۔
- (اللہ نور السموات والارض. (۳۵.۲۴)
- اور (پھر دیکھو) تمہارے پروردگار نے شہد کی مکھی کی طبیعت میں یہ بات ڈال دی کہ پہاڑوں میں اور درختوں میں اور ان ٹیٹوں میں جو اسی غرض سے بلند کر دی جاتی ہیں، اپنے لیے گھر بنائے، پھر ہر طرح کے پھولوں سے رس چوسے، پھر اپنے پروردگار کے ٹھہرائے ہوئے طریقوں پر کامل فرماں برادری کے ساتھ گامزن ہو...... '' کیا کبھی ان لوگوں نے آسمان کی طرف نظر اٹھا کر دیکھا نہیں کہ کس طرح ہم نے اسے بنایا ہے اور کس طرح اس کے منظر میں خوشنمائی پیدا کر دی ہے اور پھر یہ کہ

کہیں بھی اس میں شگاف نہیں اور اسی طرح زمین کو دیکھو، کس طرح ہم نے اسے فرش کی طرح پھیلا دیا اور پہاڑوں کی لنگر ڈال دیے اور پھر کس طرح قسم قسم کی خوبصورت نباتات اگا دیں...... (۵۰۔۶۔۸)

قرآن پاک نے کائنات اور فطرت کائنات کے حسن کا ذکر طرح طرح سے کیا ہے۔ کائنات اور انسان کی مکمل ہم آہنگی کے حسن کو سمجھایا ہے، حسن کے تحرک اور آہنگ کو محسوس بنایا گیا ہے۔ حسن قلب اور حسن مشاہدہ کی اہمیت سمجھائی ہے۔ کائنات کے نگار خانے کے طلسم کے تیئں بیدار کیا ہے۔ جمال کائنات کی موزونیت اور بوقلمونی سمجھائی ہے۔ کہا ہے:

''اور ہم نے زمین میں ہر چیز کو موقع محل، کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے مناسب اور خوبصورت پیدا کیا ہے۔ (۱۵۔۱۹)

''بلاشبہ ہم نے اس دنیا کے آسمان کو ستاروں کے حسن سے آراستہ کیا ہے۔'' (۳۷:۶)

''اور ہم نے آسمان میں برج بنائے اور دیکھنے والوں کے لیے اس میں خوشنمائی پیدا کر دی''۔

ظاہر ہے کہ مولانا کے وجدان نے قرآن پاک کے نظام جمال سے گہرا رشتہ قائم کیا ہے اور صرف یہی نہیں بلکہ یہ نظام جمال ان کا تجربہ بھی بنا ہے۔

اردو نثر میں ''ترجمان القرآن'' کے پیش نظر مولانا کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اس نثر کو سلائم Sublime کا حسن اور جادو بخشا۔

سلائم ان کی شخصیت میں ودیعت تھا کہ جو ترجمان القرآن میں جمال کے سر کا تاج بن گیا اور قرآن حکیم کی آواز اور اس کا آہنگ تو خود ہی سلائم کے اعلیٰ ترین اور افضل ترین معیار کو پیش کرتا ہے۔

○○○

غبار خاطر کی رومانیت

مولانا ابوالکلام آزاد کی رومانی فکر و نظر ایک دلچسپ اور فکر انگیز موضوع ہے۔ غبار خاطر، ایک ایسی ادبی تخلیق ہے جو اپنی رومانیت کی وجہ سے بھی توجہ کا مرکز ہے۔ تنقید نگار ڈاکٹر سید عبداللہ کی اس تحریر سے اردو ادبی تنقید کی آبرو ہی جاتی رہی کہ ''غبار خاطر'' ہی ایک ایسی کتاب ہے جو ابوالکلام کی اصلی نثر سے بہت دور ہے، اس میں ابوالکلام کی تقریر، بہت مدھم اور دھیمی ہے، اس میں ابوالکلام کا قلم بیمار اور ضعیف معلوم ہوتا ہے۔ 'غبار خاطر' ایک لحاظ سے بیکاری کا مشغلہ ہے، اس میں خیال نے فرضی مکتوب الیہ کے نام فرضی خط لکھوائے ہیں، ان کی اکثر بحثیں فرضی ہیں''۔

[ابوالکلام کی تکرار پر نہ جایئے] اردو کے بعض تنقید نگار جب کسی وجہ سے لاشعوری دباؤ

محسوس کرتے ہیں تو ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہیں اور ایسی ہی نثر لکھتے ہیں۔ 'غبار خاطر' مولانا کی 'اصلی نثر' سے بہت دور ہے' یہ اصلی نثر کون سی ہے؟ اسی مضمون میں بات واضح ہوجاتی ہے۔ مولانا کی اصلی نثر 'الہلال' کی نثر ہے۔ 'غبارِ خاطر' اس داعیہ عظیم اور جذبہ شدید سے بھی خالی ہے' جس کے شعلے 'الہلال' میں مشتعل ہوکر اقصائے ہند میں آگ لگا چکے تھے۔ تنقید نگار نے مولانا کی 'بارعب' اور 'پر جلال نثر' ہی کو ان کی اصل نثر سمجھ لیا ہے۔ 'الہلال' کی صحافتی نثر اور 'غبار خاطر' کے فنی اسلوب کو سمجھے بغیر اور یہ سمجھے بغیر کہ فنکاری کہاں ہے، رویہ اور میلان، مزاج اور رجحان اور موضوعات کے انتخاب کی کیفیت اور صورت کیسی ہے، وہ 'غبار خاطر' میں بھی ایسی 'پر جلال نثر' پانے کے متمنی تھے کہ جس میں قوت، توانائی، سخت کوشی اور دشوار پسندی ہو۔ 'غبارِ خاطر' کے متعلق ڈاکٹر سید عبداللہ کی مجموعی رائے یہی ہے' غبار خاطر' ایک جوئے نغمہ خواں ہے جو حیات کے ضعف اور ولولہ ہائے زندگی کی غنودگی کی ترجمانی کر رہی ہے۔ اس میں صد ہزار نوائے جگر خراش کا سماں پایا نہیں جاتا''...... نہیں جانتا کس حد تک اسے ادبی تنقید کا انداز اور اسلوب کہا جا سکتا ہے، لیکن یہ عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ اردو کی ادبی تنقید آرٹ اور اس کے وجہر کے تئیں زیادہ بیدار نہیں ہوئی ہے۔ آرٹ کے شعور یا فنی شعور (Art Consciousness) کی کمی یقیناً محسوس ہوتی ہے۔ 'لسان الصدق' اور 'الوکیل' سے 'الہلال'، 'البلاغ' اور تذکرہ تک اور ترجمان القرآن سے غبار خاطر تک مولانا ابوالکلام آزاد کی نثر نے ایک سفر کیا ہے، یہ ان کی نثر کی مختلف منزلیں ہیں کہ جن پر ان کی شخصیت کا چھاپ پڑی ہوئی ہے، ترجمان القرآن کے اسلوب کی جمالیات اور غبار خاطر کی رومانیت سے اردو نثر میں سبلائم اور جمال کا ایک عمدہ معیار قائم ہوتا ہے۔

یکسانیت سے گریز کا عمل بنیادی طور پر رومانی عمل ہے۔ 'غبار خاطر' کے مضامین مجموعی طور پر یکسانیت، ماحول کی شکست و ریخت، سیاسی اتھل پتھل اور انتشار سے گریز کے عمل کے غماز ہیں، اسی عمل میں مولانا ابوالکلام آزاد کی رومانی مزاج کی پہچان ہوتی ہے، نیز اردو نثر کو ایک رومانی رجحان اور رویہ حاصل ہوتا ہے۔ رومانی مزاج خلوت میں اپنے احساس اور جذبے اور تخیل سے ایک دنیا خلق کرتا ہے، اپنے خوابوں کو سجاتا ہے، احساس حسن سے نئی تخلیق کا سلسلہ

جاری رکھتا ہے۔

مولانا اپنی طبیعت کی افتاد کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

''ابداء ہی سے طبیعت کی افتاد کچھ ایسی واقع ہوئی تھی کہ خلوت کا خواہاں اور جلوت سے گریزاں رہتا تھا، یہ ظاہر ہے کہ زندگی کی مشغولیتوں کے تقاضے اس طبع وحشت سرشت کے ساتھ نبھائے نہیں جا سکتے، اس لیے یہ بہ تکلف خود کو انجمن آرائیوں کا خوگر بنانا پڑتا ہے، مگر دل کی طلب ہمیشہ بہانے ڈھونڈھتی ہے، جونہی ضرورت کے تقاضوں سے مہلت ملی اور وہ اپنی کامجوئیوں میں لگ گئی''۔

در خرابا تم نہ دیدتی خراب
بادہ پنداری کہ پنہاں می زنم

(غبار خاطر: ساہتیہ اکادمی ص ۸۰)

آگے تحریر فرماتے ہیں:

''...... بارہ تیرہ برس کی عمر میں میرا یہ حال تھا کہ کتاب لے کر کسی گوشہ میں جا بیٹھتا اور کوشش کرتا کہ لوگوں کی نظروں سے اوجھل رہوں، کلکتہ میں آپ نے ڈلہوزی اسکوائر ضرور دیکھا ہوگا، جنرل پوسٹ آفس کے سامنے واقع ہے۔ اسے عام طور پر لال ڈگی کہا کرتے تھے، اس میں درختوں کا ایک جھنڈ تھا کہ باہر سے دیکھئے تو درخت ہی درخت، اندر جائیے تو اچھی خاصی جگہ ہے اور ایک بنچ بھی بچھی ہوئی ہے، معلوم نہیں اب بھی یہ جھنڈ ہے کہ نہیں میں جب سیر کے لیے نکلتا تو کتاب ساتھ لے جاتا اور اس جھنڈ کے اندر بیٹھ کر مطالعہ میں غرق ہو جاتا''۔
(ایضاً ص ۸۰۔۸۱)

خلوت اور تنہائی میں رومانی ذہن متحرک ہو جاتا ہے تو حسن پسندی کی پہچان ہونے لگتی ہے، تخیل بیدار ہونے لگتے ہیں، فطرت کے جلال و جمال سے ایک رشتہ قائم ہو جاتا ہے،

جذبات کے رنگوں کے تاثرات ابھرنے لگتے ہیں، باطنی اور روحانی خواہش اپنی تکمیل کے لیے بے چین رہنے لگتی ہیں، 'آزاد احساسات' خارجی اور باطنی مشاہدات میں بڑی کشادگی پیدا کرنے لگتے ہیں، گریز کے باوجود تہذیب، تاریخ اور انسانی رشتوں سے ذہن کا رشتہ قائم رہتا ہے، ان کے حسن و جمال سے شعوری اور غیر شعوری رشتہ غیر معمولی نوعیت کا ہوتا ہے، فنکار کا رومانی ذہن مرکزی حیثیت اختیار کر کے تاریخ و تمدن اور اپنے علم اور مشاہدوں کا آئینہ بن جاتا ہے۔ مولانا لکھتے ہیں:

''میں اپنے دل کو مرنے نہیں دیتا، کوئی حالت ہو، کوئی جگہ ہو، اس کی تڑپ کبھی دھیمی نہیں پڑے گی، میں جانتا ہوں کہ جہانِ زندگی کی ساری رونقیں اسی میکدہ خلوت کے دم سے ہیں، یہ اجڑا اور ساری دنیا اجڑ گئی:

از صد سخن پیرم یک حرف مرا یاد است
عالم نہ شود ویراں تا میکدہ آباد است

باہر کے ساز و سامان عشرت مجھ سے چھن جائیں لیکن جب تک یہ نہیں چھنتا میرے عشق و طرب کی سرمستیاں کون چھین سکتا ہے؟'' (غبار خاطر ص ۷۰)

مولانا کا ذہن جلوت سے گریزاں اور خلوت کا خواہاں ہے، رومانیت انجمن سے نکل کر تنہائی کی ایسی فضا چاہتی ہے، جہاں احساسات پر کسی قسم کی گرفت نہ ہو، آزاد احساسات کے تصور سے راحت ملتی ہے، شعوری اور غیر شعوری سطح پر جمالیاتی انبساط پانے کی تمنا ہی گریز کرنے پر مجبور کرتی ہے اور گریز کے عمل میں ننھے ننھے چراغ روشن کرتی ہے۔ مولانا اپنے رومانی ذہن کو عزیز جانتے ہیں اپنے 'دل کو مرنے نہیں دیتے' رومانی فنکار خارجی اور داخلی یا باطنی زندگی میں ایک گہرا رشتہ پالیتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ جہاں زندگی کا بھرم باطنی زندگی کی روشنی اور رنگ سے قائم ہے، میکدہ خلوت کی رونقیں نہ ہوں یعنی احساسات اور جذبات کے مختلف رنگ نہ ہوں، تخیل کی پرواز نہ ہو، احساسات کی آزادی نہ ہو تو جہان زندگی کا حسن بھی جاتا رہتا ہے۔ مولانا کی رومانیت تو یہ بتاتی ہے کہ میکدہ خلوت اجڑا تو پھر یہ سمجھو ساری دنیا اجڑ گئی، رومانی فنکار کو اپنے

باطن کی سرمستیاں اس قدر عزیز ہیں اور وہ انہیں اس قدر عزیز جانتا ہے کہ انہیں کسی قیمت پر کھونا نہیں چاہتا ہے۔ رومانیت باطن کی آ گہی ہے، باطن کی روشنیوں کے تیئں بیداری ہے۔ مولانا کہتے ہیں ''باہر کے ساز وسامان عشرت مجھ سے چھن جائیں لیکن جب تک یہ نہیں چھنتا میرے عیش وطرب کی سرمستیاں کون چھین سکتا ہے''۔ مولانا اپنے رومانی رجحان اور رویے کو اس طرح واضح کردیتے ہیں:

''...... طبیعت کی اس افتاد (خلوت پسندی) نے بڑا کام یہ دیا کہ زمانے کے بہت سے حربے میرے لیے بے کار ہو گئے، لوگ اگر میری طرف سے رخ پھیر لیتے ہیں تو بجائے اس کے کہ دل گلہ مند ہو اور منت گزار ہونے لگتا ہے، کیونکہ جو ہجوم لوگوں کو خوش کرتا ہے، میرے لیے بسا اوقات نا قابل برداشت ہو جاتا ہے۔ میں اگر عوام کا رجوع و ہجوم گوارا کرتا ہوں تو یہ میرے اختیار کی پسند نہیں ہوتی، اضطراب و تکلیف کی مجبوری ہوتی ہے۔ میں نے سیاسی زندگی کے ہنگاموں کو نہیں ڈھونڈا تھا، سیاسی زندگی کے ہنگاموں نے مجھے ڈھونڈ نکالا، میرا معاملہ سیاسی زندگی کے ساتھ وہ ہوا جو غالب کا شاعری کے ساتھ ہوا تھا۔

ما نبودیم بدیں مرتبہ راضی غالب
شعر خود خواہش آں کرد کہ گرد دفن ما!

(غبار خاطر)

میں نے عرض کیا ہے کہ یکسانیت سے گریز کا عمل بنیادی طور پر رومانی عمل ہے، مولانا گریز کے عمل کو خوب جانتے پہچانتے ہیں، فرماتے ہیں:

''...... یکسانی اگرچہ سکون و راحت کی ہو، یکسانی ہوئی اور یکسانی بجائے خود زندگی کی سب سے بڑی بے نمکی ہے۔ تبدیلی اگرچہ سکون سے اضطراب کی ہو مگر پھر تبدیلی ہے اور تبدیلی بجائے خود زندگی کی ایک بڑی لذت ہوئی۔ عربی میں کہتے ہیں ''حمّضوا مجالسکم'' اپنی مجلسوں کا ذائقہ بدلتے رہو، سو یہاں زندگی کا مزہ بھی انہی کو مل سکتا ہے، جو اس کی شیرینوں کے ساتھ اس کی تلخیوں کے بھی گھونٹ لیتے رہتے ہیں اور اس طرح زندگی کا ذائقہ بدلتے رہتے ہیں، ورنہ وہ

زندگی ہی کیا جو ایک ہی طرح کی صبحوں اور ایک ہی طرح کی شاموں میں بسر ہوتی ہے''۔ (غبار خاطر ص ۴۴)

آگے لکھتے ہیں:

''یہاں پانے کا مزا انہی کو مل سکتا ہے جو کھونا جانتے ہیں، جنہوں نے کچھ کھویا ہی نہیں انہیں کیا معلوم کہ پانے کے معنی کیا ہوتے ہیں''۔ (غبار خاطر ص ۴۵)

مولانا کی رومانیت حرکت اور اضطراب پسند کرتی ہے، سکون کو موت سمجھتی ہے، اسے خودفراموشی اچھی لگتی ہے، یہ سمجھتی ہے کہ زندگی کے لیے بیخودی ضروری ہے۔ مولانا کا عقیدہ یہ ہے کہ راحت اور الم کا احساس ہمیں باہر سے لاکر کوئی نہیں دے دیا کرتا، یہ خود ہمارا ہی احساس ہے جو زخم لگاتا ہے، کبھی مرہم بن جاتا ہے۔ طلب وسعی کی زندگی بجائے خود زندگی کی سب سے بڑی لذت ہے بشرطیکہ کسی مطلوب کی راہ میں ہو۔ مولانا مسرتوں کے لمحوں کو عزیز جانتے ہیں، ان کی رومانیت جمالیاتی انبساط کی تلقین کرتی ہے، گریز دراصل مسرتوں کی تلاش ہے، خوش رہنے کے لیے یکسانیت سے گریز ضروری ہے، مولانا کہتے ہیں خوش رہنا محض ایک طبعی احتجاج ہی نہیں ہے بلکہ ایک اخلاقی ذمہ داری بھی ہے۔

گریز اور تنہائی کے تعلق سے مولانا کے رومانی اندازنظر کی پہچان واضح طور پر اس طرح ہو جاتی ہے:

''...... جب کبھی میں قید خانے میں سنا کرتا ہوں کہ فلاں قیدی کو قید تنہائی کی سزا دی گئی تو حیران رہ جاتا ہوں کہ تنہائی آدمی کے لیے سزا کیسے ہو سکتی ہے، اگر دنیا بھی اس کو سزا سمجھتی ہے تو کاش ایسی سزائیں عمر بھر کے لیے حاصل کی جا سکیں''۔ (غبار خاطر ص ۸۳)

مولانا 9 اگست 1942 کو سوا دو بجے قلعہ احمد نگر میں بند ہوتے ہیں، لاشعور میں یہ احساس ہے کہ تنہائی نصیب ہو رہی ہے، قلعے کے اندر پہنچتے پہنچتے رومانی فکر ونظر میں اضطراب سا پیدا ہوتا ہے۔ ذہن خارجی زندگی کے انتشار اور پیچھے چھوڑی ہوئی شکست وریخت کی زندگی سے

خود کو علیحدہ کر کے پورے وجود کو قلعہ احمد نگر کے حوالے کر دیتا ہے۔ ''دل حکایتوں سے لبریز تھا، مہلت کا منتظر تھا'' یہ مہلت مل جاتی ہے تو رومانیت مختلف انداز سے چھلکنے لگتی ہے۔ کہتے ہیں ''آج قلعہ احمد نگر کے حصار تنگ میں اس کے حوصلہ فراخ کی آسودگیاں دیکھئے کہ جی چاہتا ہے دفتر کے دفتر سیاہ کر دوں۔

وسعتے پیدا کن اے صحرا کی امشب در غمش

لشکرِ آہِ من از دل خیمہ بیروں می زند

مشاہدہ اور بصیرت سے اس رومانیت میں بڑی کشادگی پیدا ہوتی ہے، تخیل اپنے عمل میں مصروف، تاریخ اپنے اوراق لیے کھڑی، ماضی کا حسن جلوہ گر اور ایک بڑی بات یہ کہ ذاتی رد عمل اور تاثرات کے ساتھ مختلف قسم کی تصویروں کے نقوش اور ڈرامائی کیفیتیں، مولانا بعض تصویروں کے نقوش اور ان کے تحرک کو پیش کرتے ہوئے کبھی فکشن اور کبھی ڈراما کا حسن نمایاں کر دیتے ہیں مثلاً:

''......دو بجنے والے تھے کہ ٹرین احمد نگر پہنچی، اسٹیشن میں سناٹا تھا، صرف چند فوجی افسر ٹہل رہے تھے، انہی میں مقامی چھاؤنی کا کمانڈنگ آفیسر بھی تھا جس سے ہمیں ملایا گیا ہم اترے اور فوراً اسٹیشن سے روانہ ہو گئے، اسٹیشن سے قلعہ تک سیدھی سڑک چلی گئی ہے۔ راہ میں کوئی موڑ نہیں ملا، میں سوچنے لگا کہ مقاصد کے سفر کا بھی ایسا ہی حال ہے، جب قدم اٹھا دیا تو پھر کوئی موڑ نہیں ملتا، اگر مڑنا چاہیں تو صرف پیچھے ہی کی طرف مڑ سکتے ہیں لیکن پیچھے مڑنے کی راہ یہاں پہلے سے بند ہو جاتی ہے''۔ (غبار خاطر ص ۲۸)

مولانا گرفتار ہو کر قلعہ احمد نگر میں داخل ہوتے ہیں، حکایتوں سے لبریز دل اظہار چاہتا ہے، جیسے خارجی زندگی کی اتھل پتھل اور یکسانیت سے گریز کر کے رومانی ذہن کو آسودگی حاصل ہوگی، جمالیاتی انبساط ملے گا، اسٹیشن سے قلعہ تک رومانی ذہن کس طرح متحرک ہے غور فرمائیے:

''......قلعہ کا حصار پہلے کسی قدر فاصلے پر دکھائی دیا پھر یہ فاصلہ چند لمحوں میں

طے ہو گیا، اب اس دنیا میں جو قلعہ سے باہر ہے اور اس میں جو قلعہ کے اندر ہے صرف ایک قدم کا فاصلہ رہ گیا تھا، چشم زدن میں یہ بھی طے ہو گیا اور ہم قلعہ کی دنیا میں داخل ہو گئے۔ غور کیجئے تو زندگی کی تمام مسافتوں کا یہی حال ہے خود زندگی اور موت کا باہمی فاصلہ بھی ایک قدم سے زیادہ نہیں ہوتا''۔ (غبار خاطر ص ۲۸)

9 اگست 1942 کو سوا دو بجے جب قلعہ احمد نگر کے حصار کا کہنہ کا نیا پھاٹک بند ہوتا ہے تو رومانی ذہن کا یہ تاثر ملتا ہے:

''......کل 9 اگست 1942 کو سوا دو بجے قلعہ احمد نگر کے حصار کہنہ کا نیا پھاٹک میرے پیچھے بند کر دیا گیا۔ اس کارخانہ ہزار شیوہ و رنگ میں کتنے ہی دروازے کھولے جاتے ہیں تاکہ بند ہوں اور کتنے ہی بند کیے جاتے ہیں تاکہ کھلیں''۔ (غبار خاطر ص ۱۹)

کھڑکیوں کو چن کر بند کر دیا جاتا ہے، قلعہ کی سنگی دیواروں تک ہی نگاہیں جاتی ہیں اور پھر ٹکرا کر واپس آ جاتی ہے، روشندان کے آئینے تک بند کر دیے جاتے ہیں...... پھر رومانی ذہن کتاب باطن کھولتا ہے، اپنے علم کی روشنی حاصل کرتا ہے، بند کمرے میں چراغاں کرتا ہے، اپنے آزاد خیالات اور تاثرات کو سمیٹ لیتا ہے، خیالات، تاریخ اور تجربوں کی روشنی کو سمیٹ لاتے ہیں، انہیں، سنگی دیواریں ہوں یا بند روشندان اور کھڑکیاں روک نہیں سکتیں، آزادی کا ایک عجیب احساس ملتا ہے، مولانا لکھتے ہیں:

''......میری پچھلی زندگی مجھے قید خانے کے دروازے تک پہنچا کر واپس چلی گئی اور اب ایک دوسری ہی زندگی سے سابقہ پڑا ہے، جو زندگی کل تک اپنی حالتوں میں گم اور خوش کامیوں اور دل شگفتگیوں سے بہت کم آشنا تھی آج اچانک ایک ایسی زندگی کے قالب میں ڈھل گئی جو شگفتہ مزاجیوں اور خندہ رویوں کے سوا اور کسی بات سے آشنا ہی نہیں''۔ (غبار خاطر ص ۲۶)

یہاں رومانیت کے آہنگ کے شعور کی پہچان مشکل نہیں ہے۔ داخلیت کی آنچ بھی

محسوس کی جا سکتی ہے، تصویریت اور ڈرامائیت مولانا کی رومانیت کی اہم خصوصیات ہیں۔ یہ دونوں مل کر ایک ایسے فکشن کو جنم دیتی ہیں کہ جس میں تخیلی اور جذباتی نقطہ نگاہ کے ساتھ تحریر کا انوکھا پن بھی ہے۔ مولانا فکشن میں حقیقت کو خوب پہچانتے ہیں لیکن ساتھ ہی حقیقت کو انتہائی خوبصورتی کے ساتھ تحلیل ہوتے بھی دیکھتے ہیں، اسلوب کی رنگینی اور فنکار کی مرصع کاری کے باوجود تجربے اور احساس کی لطافت، انداز بیان کی ندرت اور بعض جملوں کی دلآویزی غور طلب بن جاتی ہے، یہ رومانیت اپنی ماضی پسندی کو بڑی شدت سے نمایاں کرتی ہے اور اندرونی کیفیات کے ساتھ تاریخ اور تہذیب کے جلوؤں کو محسوس بناتی ہے۔

مولانا کو تنہائی اور خلوت کی وجہ سے قید خانے کی زندگی پسند آئی ہے، ان کی رومانیت نقش آرائیوں کا گوشہ چھوڑنا نہیں چاہتی، مولانا جانتے ہیں کہ ایک زندگی کے اندر کتنی ہی متحرک اور کتنی ہی مختلف زندگیاں ہیں، فرماتے ہیں:

''......انسان اپنی ایک زندگی کے اندر کتنی ہی مختلف زندگیاں بسر کرتا ہے، مجھے بھی اپنی زندگی کی دو قسمیں کر دینی پڑیں، ایک قید خانے سے باہر کی، ایک اندر کی:

ہم سمندر باش و ہم ماہی کہ در اقلیم عشق
روئے دریا سلسبیل و قعر دریا آتش است

دونوں زندگیوں کے مرقعوں کی الگ الگ رنگ و روغن سے نقش آرائی ہوئی ہے، آپ شاید ایک کو دیکھ کر دوسری کو پہچان نہ سکیں:

لباسِ صورت اگر واژگوں کنم بیند
کہ خرقہ خشنم مایہ طلا باف است''!

(غبار خاطر ص ۶۵)

آگے بڑھتے ہیں تو ان کی رومانی فکر و نظر اور واضح ہو جاتی ہے:

''......قید سے باہر کی زندگی میں اپنی طبیعت کی افتاد بدل نہیں سکتا، خود رفتگی اور

خود مشغولی مزاج پر چھائی رہتی ہے، دماغ اپنی فکروں سے باہر آنا نہیں چاہتا اور دل اپنی نقش آرائیوں کا گوشہ چھوڑنا چاہتا، بزم و انجمن کے لیے بارِ خاطر نہیں ہوتا لیکن یارِ شاطر بھی بہت کم بن سکتا ہوں:

تا کے چو موجِ بحر بہر سو شتافتن
در عینِ بحر پائے چو گرداب بند کن!

لیکن جوں ہی حالات کی رفتار قید و بند کا پیغام لاتی ہے، میں کوشش کرنے لگتا ہوں کہ اپنے آپ کو یک قلم بدل دوں، میں اپنا پچھلا دماغ سر سے نکال دیتا ہوں اور ایک نئے دماغ سے اس کی خالی جگہ بھرنی چاہتا ہوں، حریم دل کے طاقوں کو دیکھتا ہوں کہ خالی ہو گئے تو کوشش کرتا ہوں کہ نئے نئے نقش و نگار بناؤں اور انہیں پھر سے آراستہ کروں:

وقفست و گربت کدہ سازند حرم را

اس تحول صورت (Metamorphism) کے عمل میں کہاں تک مجھے کامیابی ہوتی ہے اس کا فیصلہ تو دوسروں ہی کی نگاہیں کر سکیں گی لیکن خود میرے فریب حال کے لیے اتنی کامیابی بس کرتی ہے کہ اکثر اوقات اپنی پچھلی زندگی کو بھولا رہتا ہوں اور جب تک اس کے سراغ میں نہ نکلوں اسے واپس نہیں لا سکتا۔

دل کہ جمع ست، غم از بے سر و سامانی نیست
فکرِ جمعیت اگر نیست، پریشانی نیست!''

(غبار خاطر ص ۶۵۔۶۶)

مولانا کو جب بھی تنہائی نصیب ہوتی ہے وہ حریم دل کے طاقوں پر نئے نئے نقش و نگار ابھارنے لگتے ہیں، چھوٹے بڑے خوبصورت دیئے جلانے لگتے ہیں، زندگی کی شگفتگی اور تازگی کو نئے انداز سے دیکھنے اور محسوس کرنے لگتے ہیں، انہیں لذت حاصل ہوتی ہے، جمالیاتی

انبساط حاصل ہوتا ہے، اس بات کی جانب وہ خود اس طرح اشارہ کرتے ہیں:

''...... میں نے قید خانے کی زندگی کو دو متضاد فلسفوں سے ترکیب دی ہے، اس میں ایک جز رواقیہ (Stoics) کا ہے، ایک لذتیہ (Epicureans) کا:

پنبہ را آشتی ایں جا بہ شرار افتاد است

جہاں تک حالات کی ناگواریوں کا تعلق ہے رواقیت سے ان کے زخموں پر مرہم لگاتا ہوں اور ان کی چبھن بھول جانے کی کوشش کرتا ہوں:

ہر وقتِ بد کہ رُوے دہد آب سیل رواں
ہر نقشِ خوش کہ جلوہ کند موجِ آب گیر!

جہاں تک زندگی کی خوشگواریوں کا تعلق ہے، لذتیہ کا زاویہ نگاہ میں کام لاتا ہوں اور خوش رہتا ہوں:

ہر وقتِ خوش کہ دست دہد، مغتنم شمار
کس را وقوف نیست کہ انجام کار چیست!

(غبار خاطر ۶۶۔۶۷)

لذتیہ کے زاویہ نگاہ میں سے مولانا کی جمالی اور روحانی فکر ونظر کی بڑی حد تک پہچان ہو جاتی ہے۔ تخیل کی دنیا ہو یا حقیقی زندگی کے نقوش، تہذیب وتمدن کے آثار ہوں یا تاریخ او فنون کے کردار، مولانا اپنے وجدان کی مدد سے احساسات کے رنگ ابھارتے ہیں اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ سرمستی سی پیدا ہو جاتی ہے تو لذت اور انبساط میں گم ہو جاتے ہیں، ان کے رومانی ذہن کی پہچان ان کے اپنے اس کاک ٹیل (Cocktail) کے جام سے ہو جائے گی:

''...... میں نے اپنے کاک ٹیل (Cocktail) کے جام میں دونوں بوتلیں انڈیل دیں، میرا ذوقِ بادہ آشامی بغیر اس جام مرکب کے تسکین نہیں پا سکتا تھا، اسے قدیم تعبیر میں یوں سمجھئے کہ گویا حکایتِ بادہ وتریاک میں نے تازہ کر دی ہے:

چناں افیون ساقی درے افگند
حریفاں را نہ سرما ندونہ دستار!

البتہ ''کاک ٹیل'' کا یہ نسخہ خاص ہر خام کار کے بس کی چیز نہیں ہے، صرف بادہ گساران کہن مشق ہی اسے کام میں لاسکتے ہیں ورموتھ (vermouth) اور جن (Gin) کا مرکب پینے والے اس رطلِ گراں کے متحمل نہیں ہوسکیں گے۔ مولانا روم نے ایسے ہی معاملات کی طرف اشارہ کیا تھا:

بارہ آں در خور ہر ہوش نیست
حلقہ آں مسخرہ ہر گوش نیست

(غبار خاطر ص ٦٧)

اس سوال کا جواب کہ قید و بند کی محروم زندگی میں لذتیہ کا سروسامان کہاں میسر آ سکتا ہے۔ مولانا یہ دیتے ہیں ''انسان کا اصلی عیش دماغ کا عیش ہے جسم کا نہیں، میں لذتیہ سے ان کا دماغ لے لیتا ہوں جسم ان کے لیے چھوڑ دیتا ہوں۔'' ان کا تجربہ اور عقیدہ یہ ہے کہ لذتیں اور انبساط، حسن، لذت آمیزش، عیش و مسرت سب ہم سے باہر نہیں خود ہمارے اندر ہی موجود ہیں بڑی خوبصورتی سے یہ بات اس طرح کہی ہے:

''......عیش و مسرت کی جن گل شگفتگیوں کو ہم چاروں طرف ڈھونڈھتے ہیں اور نہیں پاتے وہ ہمارے نہاں خانۂ دل کے چمن زاروں میں ہمیشہ کھلتے اور مرجھاتے رہتے ہیں، لیکن محرومی ساری یہ ہوتی کہ ہمیں چاروں طرف کی خبر ہے مگر خود اپنی خبر نہیں''۔ (غبار خاطر ص ٦٨)

مولانا کی یہ پیاری معنی خیز بات کبھی بھول نہیں پاتا کہ جنگل کے مور کو کبھی باغ و چمن کی جستجو نہیں ہوتی، اس کا چمن خود اس کی بغل میں موجود رہتا ہے، جہاں کہیں اپنے پَر کھول دے گا ایک چمنستان باوقلموں کھل جائے گا۔

غبار خاطر پڑھتے ہوئے مجھے ہمیشہ ایسا محسوس ہوا کہ جیسے مولانا ابوالکلام آزاد کی

رومانیت نے جنگل کے مور کی طرح اپنے پَر کھول دیے ہیں اور ایک ایسے چمن کی تخلیق ہوگئی ہے کہ جس میں طرح طرح کے پھول کھلے ہوئے ہیں۔

احساس حسن، اس رومانیت کا جوہر ہے، حسن پسندی کے رجحان اور احساس حسن کی شدت سے یہ رومانیت پر کشش اور جاذب نظر بنی ہے۔ حسن پسندی اور حسن کے احساس کی وجہ سے ہی رومانیت پھیلا ہے اور اس میں لمسیت، مظاہر حسن فطرت، تخلیت، ماضی پسندی اور ماضی کا جلال و جمال، تمثیلیت، تصویریت، ڈرامائیت، جذبہ اور احساس کے مختلف رنگ سب شامل ہوگئے ہیں۔ یہ حسن پسندی اور احساس حسن ہے کہ جن کی وجہ سے مولانا کا رومانی ذہن ماضی کے جلوؤں تک پہنچ جاتا ہے، حکایت، تمثیل، فکشن اور ڈراما کی خصوصیات پیدا ہوتی ہیں۔ مولانا کی حسن پسند طبیعت ہی کا کرشمہ ہے کہ 'غبار خاطر' میں مظاہرِ حسن فطرت کے دلکش اور دلفریب نمونے ملتے ہیں، احساسات کی لطافت اور رنگینی کے ساتھ فطرت کے جمال سے ایک باطنی رشتہ محسوس ہونے لگتا ہے۔

''......داہنی طرف جھیل کی وسعت، شالامار اور نشاط باغ تک پھیلی ہوئی ہے۔ بائیں طرف نسیم باغ کے چناروں کی قطاریں دور تک چلی گئی ہیں''۔ (غبار خاطر: ص ٦)

''......رات بھر کی امس بھی ختم ہوگئی تھی، اب جوار کی لہریں ساحل سے ٹکرا رہی تھیں''۔ (غبار خاطر: ص ٢١)

''......صبح مسکرا رہی تھی، سامنے دیکھا تو سمندر اچھل اچھل کر ناچ رہا تھا، نسیم صبح کے جھونکے احاطہ کی روشنی میں پھرتے ہوئے ملے، یہ پھولوں کی خوشبو چُن چُن کر جمع کر رہے تھے اور سمندر کو بھیج رہے تھے کہ اپنی ٹھوکروں سے فضا میں پھیلاتا رہے''۔ (ایضاً ص ٢١)

''......قید خانے کی چار دیواری کے اندر بھی سورج ہر روز چمکتا ہے اور چاندنی راتوں نے کبھی قیدی اور غیر قیدی میں امتیاز نہیں کیا، اندھیری راتوں میں جب آسمان کی قندیلیں روشن ہوجاتی ہیں تو وہ صرف قید خانے کے باہر ہی نہیں

چمکتیں، اسیران قید و محن کو بھی اپنی جلوہ فروشیوں کا پیام بھیجتی رہتی ہیں، صبح جب طباشیر بکھیرتی ہوئی آئے گی اور شام جب شفق کی گلگوں چادر پھیلانے لگے تو صرف عشرت سراؤں کے دریچوں سے ہی ان کا نظارہ نہیں کیا جائے گا۔ قید خانے کے روزنوں سے لگی ہوئی نگاہیں بھی انہیں دیکھ لیا کریں گی، فطرت نے انسان کی طرح کبھی یہ نہیں کیا کہ کسی کو شاد کام رکھے کسی کو محروم کردے، وہ جب کبھی اپنے چہرے سے نقاب الٹتی ہے تو سب کو یکساں طور پر نظارہ حسن کی دعوت دیتی ہے''۔ (غبار خاطر: ص ۶۹)

''...... اس وقت آسمان کی بے داغ نیلگونی اور سورج کی بے نقاب درخشندگی کا جی بھر کے نظارہ کروں گا اور رواق دل کا ایک ایک دریچہ کھول دوں گا، گوشہ ہائے خاطر افسردگیوں اور گرفتگیوں سے کتنے ہی غبار آلود ہوں لیکن آسمان کی کشادہ پیشانی اور سورج کی چمکتی ہوئی خندہ روئی دیکھ کر ممکن نہیں کہ اچانک روشن نہ ہو جائیں''۔ (ایضاً: ص ۷۲۔۷۳)

''...... یہ ماننا پڑے گا کہ ...... ایک فلسفی، ایک زاہد، ایک سادھو کا خشک چہرہ بنا کر ہم اس مرقع میں کھپ نہیں سکتے جو نقاش فطرت کے موقلم نے یہاں کھینچ دیا ہے، جس مرقع میں سورج کی چمکتی ہوئی پیشانی، چاند کا ہنستا ہوا چہرہ، ستاروں کی چشمک، درختوں کا رقص، پرندوں کا نغمہ، آب رواں کا ترنم اور پھولوں کی رنگین ادائیں اپنی اپنی جلوہ طرازیاں رکھتی ہوں، اس میں ہم ایک بجھے ہوئے دل اور سوکھے ہوئے چہرہ کے ساتھ جگہ پانے کے یقیناً مستحق نہیں ہو سکتے، فطرت کی اس بزم نشاط میں تو وہی زندگی سج سکتی ہے جو ایک دہکتا ہوا دل پہلو میں اور چمکتی ہوئی پیشانی چہرے پر رکھتی ہو اور جو چاندنی میں چاند کی طرح نکھر کر ستاروں کی چھاؤں میں ستاروں کی طرح چمک، پھولوں کی صف میں پھولوں کی طرح کھل کر اپنی جگہ نکال لے سکتی ہو''۔ (ایضاً: ص ۷۶)

''...... حسن آواز میں ہو یا چہرے میں، تاج محل میں ہو یا نشاط باغ میں حسن ہے

اور حسن اپنا فطری مطالبہ رکھتا ہے، افسوس اس محروم ازلی پر جس کے بے حس دل نے اس مطالبہ کا جواب دینا نہ سیکھا ہو‘‘۔ (غبار خاطر: ص ۲۵۷)

’’.....فطرت کائنات میں ایک مکمل مثال (Pattern) کی نمود اری ہے ایسی مثال جو عظیم بھی ہو اور جمالی (Aesthetics) بھی، اس کی عظمت ہمیں مرعوب کرتی ہے۔ اس کا جمال ہم میں محویت پیدا کرتا ہے‘‘۔ (ایضاً: ص ۱۱۳)

’’.....کائنات ساکن نہیں ہے متحرک ہے اور ایک خاص رخ پر بنتی اور سنورتی ہوئی بڑھی چلی جارہی ہے، اس کا اندرونی تقاضہ ہر گوشہ میں تعمیر و تکمیل ہے، اگر کائنات کی اس عالمگیر ارتقائی رفتار کی کوئی مادی توضیح ہمیں نہیں ملتی تو ہم غلطی پر نہیں ہو سکتے، اگر اس معمہ کا حل روحانی حقائق میں ڈھونڈھنا چاہتے ہیں‘‘۔ (ایضاً: ۱۲۸)

’’.....کوئی پھول یاقوت کا کٹورا تھا، کوئی نیلم کی پیالی تھی، کسی پھول پر گنگا جمنی کی قلم کاری کی گئی تھی، کسی پر چھینٹ کی طرح رنگ برنگے کی چھپائی ہو رہی تھی، بعض پھولوں پر رنگ کی بوندیں اس طرح پڑ گئی تھیں کہ خیال ہوتا تھا صناع قدرت کے موقلم میں رنگ زیادہ بھر گیا ہوگا، صاف کرنے کے لیے جھٹکنا پڑا اور اس کی چھینٹیں قبائے گل کے دامن پر پڑ گئیں‘‘۔ (ایضاً: ۱۹۷)

حسن پسند طبیعت میں سچائی یا حقیقت تحلیل ہوتی ہے تو داخلیت کی آنچ تیز ہوتی ہے۔ لیکن جذبات میں تندی پیدا نہیں ہوتی، ایک پر وقار توازن قائم رہتا ہے، فطرت کا حسن اور انسان کی تخلیقات کا حسن، دونوں فنکار کی رومانیت کو بیدار اور متحرک کیے رہتے ہیں۔ مولانا کی رومانیت کا تقاضا یہ ہے کہ علم کا دباؤ کہیں محسوس نہ ہو، حسن محسوس بنے، حسن سے ایک معصوم سا رشتہ قائم رہے، لیکن ساتھ ہی علم سے جو آگہی حاصل ہوئی ہے، حسن کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا جو وژن ملا ہے اس کا جوہر بھی موجود رہے۔ اس طرح رومانیت کی سطح بلند ہوتی ہے، حسن پسندی کا ایک معیار قائم ہوتا ہے۔ مولانا کے رومانی ذہن نے تلاش حسن کی بعد رموزِ حسن تک پہنچنے کی

کوشش کی ہے۔ 'غبار خاطر' میں ہر مشاہدہ خوبصورت تجربہ بنا ہے، پھولوں پر گفتگو ہو رہی ہو یا درختوں اور پودوں پر، پرندوں پر اظہار خیال کیا جارہا ہو یا جانوروں پر، ہر جگہ محسوس ہوتا ہے، مشاہدہ گہرا ۔۔۔ اور مشاہدہ جمالیاتی تجربہ بنا ہے۔ حسن کی تلاش دراصل انبساط اور مسرت کی تلاش ہے، مسرت کی جستجو سے حسن قلب ونظر سے قریب ہوجاتا ہے تو غبار خاطر کے فنکار کے حواس کو آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ حسن کے تعلق سے جہاں بھی کوئی بات کہی گئی ہے آگہی اور وژن نے حواس کو صحت منداور متوازن تاثرات عطا کیے ہیں۔ ذکر موسمی پھولوں کا ہو یا نازک کلیوں کا، بہار صبح کی بیلوں کا ہو یا خوبصورت نازک شاخوں کا، گل خطمی کی بات ہو رہی ہو یا پھولوں کی رنگ آمیزی کی بات، بلبلوں کا ذکر ہو یا کوئلوں کا، رومانی ذہن کی محویت متاثر کرتی ہے۔ یہ محویت انبساط اور سرور حاصل کرنے کے لیے بھی ہے اور عطا کرنے کے لیے بھی۔ حسن کے تعلق سے باتیں عام سی ہوں یا خاص، ہر جگہ محسوس ہوتا ہے کہ جیسے رومانیت نے کوئی انکشاف کیا ہے، انکشاف کی تازگی اور توانائی متاثر کرتی ہے۔

ماضی پسندی، رومانیت کی ایک بڑی خصوصیت ہے۔ مولانا بھی ماضی پسند ہیں، ماضی کے کھنڈروں میں اتر جاتے ہیں۔ ماضی کے جلال و جمال سے اس طرح دلچسپی لینے لگتے ہیں کہ اندرونی کیفیات اور احساسات کی بھی پہچان ہونے لگتی ہے۔ حسن پسند مزاج اور حسن کا طلسم فنکار کو ماضی کے جلوؤں تک لے جاتا ہے، ماضی کا جلوہ ہو یا ماضی کا المیہ، فنکار کا ذہن دونوں سے دلچسپی لینے لگتا ہے۔ اور اس طرح بھی غبار خاطر میں بصیرت افزائی کا سامان مہیا ہو جاتا ہے۔ احمد نگر کے قلعے میں نظر بند ہوتے ہیں تو احمد نگر اور اس کے قلعے کی تاریخ سے دلچسپی لینے لگتے ہیں: چند تاریخی کرداروں کو یاد کرنے لگتے ہیں۔ ملک احمد نظام الملک بھیری، فرشتہ، برہان نظام شاہ، چاند بی بی، عبدالرحیم خان، دولت خاں لودی، ابوالفضل، سب کی پرچھائیاں آنکھوں کے سامنے سے گزرنے لگتی ہیں، اچانک ماضی کے کسی انجان اور نامعلوم ڈرامے کا ایک انتہائی دھندلا منظر سامنے آجاتا ہے، دھند میں جیسے کوئی شکستہ قبر دکھائی دے رہی ہو:

''......احاطہ کے شمالی کنارہ میں ایک ٹوٹی ہوئی قبر ہے، نیم کے ایک درخت کی

شاخیں اس پر سایہ کرنے کی کوشش کر رہی ہیں مگر کامیاب نہیں ہوتیں، قبر کے سرہانے ایک چھوٹا سا طاق ہے، طاق اب چراغ سے خالی ہے، مگر محراب کی رنگت بول رہی ہے کہ یہاں کبھی ایک دیا جلا کرتا تھا۔'' (غبار خاطر: ۲۹)

مولانا ابوالکلام آزاد موسیقی کے شیدائی ہیں، فرماتے ہیں کہ زندگی کی احتیاجوں میں سے ہر چیز کے بغیر خوش رہ سکتا ہوں لیکن موسیقی کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ لکھتے ہیں آواز خوش میرے لیے زندگی کا سہارا، دماغی کاوشوں کا مداوا اور جسم و دل کی ساری بیماریوں کا علاج ہے۔ موسیقی کا ذکر آجاتا ہے تو ان کی رومانیت میں وہی اٹھان پیدا ہو جاتی ہے جو کسی کلاسیکی نغمے یا پکے گانے میں ہوتی ہے۔ موسیقی کے تعلق سے اندرونی کیفیت کی وضاحت نہیں کر پاتے تو کہتے ہیں کیا کہوں اور کس طرح کہوں کہ فریب وتخیل کے کیسے کیسے جلوے انہیں آنکھوں کے آگے گزر چکے ہیں۔ موسیقار ابوالکلام کے ہاتھوں میں ستار ہے، تاج محل کی چھت پر جمنا کے رخ بیٹھے ہیں۔ جونہی چاندنی پھیلنے لگتی ہے ستار پر کوئی گیت چھیڑ دیتے ہیں اور اس میں گم ہو جاتے ہیں، رومانی ذہن کی حیثیت مرکزی ہے، رومانیت سے لبریز تصور کس طرح سامنے آرہا ہے، غور فرمایئے:

'......رات کا سناٹا، ستاروں کی چھاؤں، ڈھلتی ہوئی چاندنی اور اپریل کی بھیگی ہوئی رات چاروں طرف تاج کے منارے سر اٹھائے کھڑے تھے، برجیاں دم بخود بیٹھی تھیں، بیچ میں چاندنی سے دھلا ہوا مرمریں گنبد اپنی کرسی پر بے حس و حرکت متمکن تھا، نیچے جمنا کی روپہلی جدولیں بل کھا کھا کر دوڑ رہی تھیں اور اوپر ستاروں کی انگنت نگاہیں حیرت کے عالم میں تک رہی تھیں، نور و ظلمت کی اس ملی جلی فضا میں اچانک پردہ ہائے ستار نالہ ہائے بے حرف اٹھتے اور ہوا کی لہروں پر بے روک تیرنے لگتے، آسمان تارے جھڑ رہے تھے اور میری انگلی کے زخموں سے نغمے:

زخمہ برتا رگ جاں میزنم

کس چہ داند تاچہ دستاک میزنم

کچھ دیر تک فضا تھمی رہتی گویا کان لگا کر خاموشی سے سن رہی ہے، پھر آہستہ آہستہ ہر تماشائی حرکت میں آنے لگا، چاند بڑھنے لگتا یہاں تک کہ سر پر آ کھڑا ہوتا، ستارے دیدے پھاڑ پھاڑ کر تکنے لگتے۔ درختوں کی ٹہنیاں کیف میں آ کر جھومنے لگتیں، رات کے سیاہ پردوں کے اندر سے عناصر کی سرگوشیاں صاف صاف سنائی دیتیں، بارہا تاج کی برجیاں اپنی جگہ سے مل گئیں اور کتنے ہی مرتبہ ایسا ہوا کہ منارے اپنے کاندھوں کو جنبش سے نہ روک سکے۔ آپ باور کریں یا نہ کریں مگر یہ واقعہ ہے کہ اس عالم میں بارہا میں نے برجیوں سے باتیں کی ہیں اور جب کبھی نگاہ تاج کے گنبد خاموش کی طرف اٹھائی ہے تو اس کے لبوں کو ہلتا ہوا پایا ہے:

تو چندار کہ ایں قصہ ز خود میگویم
گوش نزدیک لبم آر کہ آوازے ہست

(غبار خاطر: ص۲۵۹)

مولانا کا رومانی ادب کس طرح رومانی کشادگی پیدا کرتا ہے اور کس طرح سکون و راحت اور مسرت بخشتا ہے اس کا اندازہ اس اقتباس سے بخوبی کیا جا سکتا ہے۔ آسمان، چاند اور ستاروں کا تحرک، رات کی سیاہی کے اندر سے عناصر کی سرگوشیوں کا آہنگ، درختوں اور میناروں اور گنبد تاج وغیرہ کی جنبشیں، ان سے ایک دلکش پر اسرار فضا بنتی ہے، ان تمام پیکروں کا آہنگ محسوس ہونے لگتا ہے۔ جمالیاتی حس کی بیداری بھی ہے اور اندرونی وجدانی زندگی سے ابھرے ہوئے تاثرات بھی ہیں۔ مولانا نے اس سحر آمیز اور سحر آفریں فضا کی تشکیل اس لیے کی ہے کہ وہ ماضی میں اترنا چاہتے تھے۔ ماضی میں موسیقی اور اس کے حسن کو ٹٹولنا چاہتے تھے۔ یہ اقتباس دراصل موسیقی کی تاریخ کا ابتدائیہ ہے۔ موسیقی کی تاریخ اور ماضی میں اترتے ہوئے ہر جگہ اپنی بصیرت اور بلند نگہی کا ثبوت دیتے ہیں۔ حسن پسند رومانی ذہن ماضی کے جمال کے تئیں بیدار ہے۔ حجازیوں کا ذوق موسیقی، ہارون

الرشید کی شبستانِ طرب میں اسحاق موصلی اور ابراہیم بن مہدی کے مضرابوں کا آہنگ، مصر کی مغنیہ طائرہ کی آواز، ام کلثوم کی فنکاری، ان کے ساتھ قدیم یونانیوں کا ذوق، ہندوستانی موسیقی اور ڈرامے کا فن، یونانی فن موسیقی پر عربی میں کتابوں کی تالیف، امیر خسرو اور ان کے راگ، ملتان، ایودھن، گور اور دہلی کے خانقاہوں میں موسیقی کی سحر آفریں فضائیں، خلجی اور تغلق کے درباروں میں ہندوستانی موسیقی کا ذوق، رس، تار، سازگری، ایمن، خیال، دھر ید، مالوا، بنگال اور گجرات میں راگ راگنیاں، تان سین دربار اکبری اور دربار جہانگیری کے موسیقار، شاہ جہاں کے دور میں موسیقی کی دھوم، شیخ جمالی اور شیخ گدائی۔ مولانا کی تحریر سے یہ سب افسانوی کردار کی طرح ابھرتے اور ماضی کی عظمت کے حسن کا احساس دلاتے ہیں۔ بعض کتابوں سے چند واقعات پیش کیے ہیں کہ جن سے دلچسپی بڑھ جاتی ہے، یہ نغمے کا احساس اور احساس آہنگ ہے جو مولانا کے رومانی ذہن کو موسیقی کی تاریخ تک لے جاتی ہے، کہتے ہیں ''...... موسیقی کا ذوق اور تاثر جو دل کے ایک ایک ریشہ میں رچ گیا تھا دل سے نکالا نہیں جا سکتا تھا اور آج تک نہیں نکلا''۔ انہوں نے موسیقی کی کوئی تاریخ بیان نہیں کی ہے، بلکہ اپنے مطالعے اور تجربے سے حاصل کی ہوئی روشنی کی کرنوں کو بکھیر دیا ہے۔ ''چڑیا چڑے کی کہانی'' رومانی تمثیلیت کی پیاری سی مثال ہے۔ گہرے مشاہدے کی وجہ سے رومانی ذہن نے لطف، انبساط عطا کیا ہے، بے تکلفی اور بے ساختگی نے اس تمثیلی افسانے کے جاذبِ نظر بنا دیا ہے۔ یہ سب مولانا ابوالکلام آزاد کی خلوت پسند رومانی فکر و نظر کی دین ہے۔

○○○

عورت (۱)

پریم چند کے رومانی ذہن نے صنم کدہ خلق کیا ہے۔ اس میں عورت کے مختلف و متحرک پیکر ملتے ہیں۔ 'عورت' کی نفسیات کی باریکیوں پر نظر ملتی ہے۔ افسانوں میں نرگسی عورتیں بھی ہیں اور شاداب محبت سے سرشار لڑکیاں بھی۔ شادی شدہ عورتوں کی 'بت پرستی' بھی ملتی ہے اور بیوہ عورتوں کی ویران زندگی بھی۔ طوائفیں بھی ہیں اور نفسیاتی کشمکش میں گرفتار لڑکیاں بھی۔ شوہر، بیوی اور ماں، بیٹے کے رشتوں کے مختلف پہلو نمایاں ہوئے ہیں۔ خود فریبی میں گرفتار عورتوں کی زندگی بھی پیش ہوئی ہے۔

نرگسیت (Narcissism) کی واضح مثالیں بھی موجود ہیں، مثلاً:

''کہیں آئینہ ملتا تو وہ ذرا اپنی صورت بھی دیکھتی۔ گھر سے چلتے وقت اس نے اپنی صورت دیکھی تھی۔ اسے چمکانے کے لیے جتنا صیقل کرسکتی تھی وہ کیا تھا لیکن اب وہ صورت جیسے یادداشت سے مٹ گئی ہے۔ اس کی محض ایک دھندلی سی پرچھائیں ذہن میں ہے۔ اسے پھر سے دیکھنے کے لیے وہ بے قرار ہو رہی ہے۔ یوں تو اس کے ساتھ میک اپ کے لوازمات کے ساتھ آئینہ بھی ہے لیکن مجمع میں وہ آئینہ دیکھنے یا بناؤ سنگار کرنے کی عادی نہیں ہے۔ یہ عورتیں دل میں خدا جانے کیا سمجھیں، یہاں کوئی آئینہ تو ہوگا ہی۔

ڈرائنگ روم میں تو ضرور ہوگا۔ وہ اٹھ کر ڈرائنگ روم میں گئی اور قدآدم شیشہ میں اپنی صورت دیکھی۔ اس کے خدوخال بے عیب ہیں مگر وہ تازگی، وہ شگفتگی وہ نظر فریبی نہیں ہے۔ رام دلاری آج کھلی ہے اور اسے کھلے زمانہ ہوگیا لیکن اس خیال سے اسے تسکین نہیں ہوئی۔ وہ رام دلاری سے ہیٹی بن کر نہیں رہ سکتی۔ یہ مرد بھی کتنے احمق ہوتے ہیں۔ کسی میں اصلی حسن کی پرکھ نہیں۔ انھیں تو جوانی اور نفاست چاہیے۔ آنکھ رکھ کر بھی اندھے بنتے ہیں۔ میرے کپڑوں میں رام دلاری کو کھڑا کردو پھر دیکھو یہ سارا جادو کہاں اُڑ گیا۔ چڑیل سی نظر آئے۔ ان احمقوں کو کون سمجھائے؟''

(دو بہنیں)

خود پسندی اور نرگسیت کی یہ ایک عمدہ مثال ہے۔ روپ کماری نے اپنی بہن رام دلاری کو دو سال قبل اس کی شادی میں دیکھا تھا۔ اب رام دلاری کلی کی مانند کھل گئی ہے۔ لیکن روپ اسے اپنی نظر کا فریب سمجھنا چاہتی ہے۔ پریم چند نے عورت کی نفسیات کے اس پہلو کو نمایاں کرتے ہوئے شعور اور لاشعور کے تصادم کی ایک عمدہ تصویر پیش کردی ہے۔ روپ سوچتی ہے ''یہ حسن اس نے کہاں چھپا رکھا تھا!'' پھر سوچ کا بہاؤ یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے ''نہیں نظروں

کودھوکا ہو رہا ہے، یہ حسن نہیں محض دیدہ زیبی ہے۔ ریشم، مخمل اور سونے کی بدولت نقشہ تھوڑا ہی بدل جائے گا—— ''اپنی کشمکش سے دوچار ہونے کے باوجود اسے حقیقت کا احساس حاسد بنا رہا ہے۔ سچائی ایک بچھو کی طرح ڈنک مارتی ہے۔ ''پھر بھی وہ آنکھوں میں سمائی جا رہی ہے۔ پچاسوں عورتیں جمع ہیں۔ مگر یہ سحر، یہ کشش اور کسی میں نہیں۔'' اور وہ تلملا کر آئینہ تلاش کرتی ہے۔

روپ کماری کے نرگسی رجحان کا تقاضا ہے کہ اپنے آپ کو زیادہ حسین سمجھے۔ جب گھر سے چلی تھی تو اس نے آئینے میں خود کو دیکھا تھا اور شاید اس خیال سے کہ رام دلاری میں دو سال کے اندر کوئی فرق پیدا نہ ہوا ہوگا۔ ذہن میں رام دلاری کی تصویر دو سال پرانی ہے۔ لمبی اور اتنی ہی دبلی۔ زردرو اور بدتمیز، ذرا سی بات پر روٹھنے والی لیکن رام دلاری کو دیکھتی ہے تو نفسیاتی کشمکش کی شکار ہو جاتی ہے۔ روپ نے چلتے وقت آئینے کو صاف کر کے خود کو دیکھا تھا لیکن رام دلاری کو دیکھ کر ایسا ہیجان پیدا ہوتا ہے کہ اسے اپنی وہ صورت بھی یاد نہیں رہتی۔ محض ایک دھندلی سی پرچھائیں ذہن میں ہے۔ اس صورت کو دیکھنے کے لیے اس کی بے چینی نفسی کیفیت کو بخوبی سمجھا دیتی ہے۔ 'آئینہ' موجود ہے لیکن لوگوں کے سامنے خود کو دیکھتے ہوئے جھجک محسوس کرتی ہے۔ ڈرائنگ روم کے قد آدم آئینے میں خود کو چھپ کر دیکھتی ہے۔ شیشے کی روپ کماری کو دیکھ کر اس کی نرگسیت یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے: ''خدوخال بے عیب ہیں!'' آئینے کے سامنے اپنی صورت کے متعلق یہ اس کا پہلا تاثر ہے۔

شعور اور غیر شعوری طور پر اس کا ذہن رام دلاری کے پیکر سے متاثر ہے۔ ابھی ابھی اس کے پاس اٹھ کر ''اپنی تلاش میں'' ڈرائنگ روم میں آئی ہے۔ شعوری طور پر چند لمحوں کے لیے اس زنجیر کو توڑ کر اپنے حسن کو دیکھنے آئی ہے لیکن پھر چند ہی لمحوں بعد محسوس ہوتا ہے جیسے یہ زنجیر ٹوٹی ہی نہیں، آئینے کی روپ کماری کے سامنے دلاری کا پیکر کھڑا ہو جاتا ہے۔ پھر محسوس ہوتا ہے آئینے کی روپ کماری میں وہ تازگی، وہ شگفتگی، وہ نظر فریبی نہیں لیکن اس احساس کے تار جھنجھنا اٹھتے ہیں۔ اس کا نرگسی ذہن اس تار کو توڑ دینا چاہتا ہے۔ وہ مرد کی نظر کو غلط سمجھتی ہے ''کسی میں اصل حسن کی پرکھ نہیں!'' یہ بھرپور جملہ شخصیت کی نرگسی اٹھان کو اچھی طرح سمجھا دیتا ہے۔ اپنے حسن کی قائل ہے، غیر شعوری طور پر خود کو رام دلاری سے خوبصورت سمجھنا چاہتی ہے اس لیے ایک

نرگسی حملہ آور کی طرح پہلے مرد کی نظر پر حملہ کرتی ہے پھر ریشم، مخمل اور سونے کی دنیا کو اپنے تخیل میں چور چور کر دینا چاہتی ہے۔ اسے ظاہری تصویر تصور کرتی ہے۔ تسکین کے لیے یہ سہارا ملتا ہے۔ کہتی ہے: ''میرے کپڑوں میں رام دلاری کو کھڑا کر دو پھر دیکھو، یہ سارا جادو کہاں اڑ گیا۔ چڑیل سی نظر آئے!''

روپ کماری کے کردار میں سیمابیت ہے۔ اس کے نرگسی رجحان اور عمل کے گرد کہانی گھومتی ہے۔ شکست کے احساس کو لاشعور نے قبول نہیں کیا ہے لہٰذا خود پسندی رام دلاری کی ذات، اس کے شوہر کی آمدنی اور اس کے گھر کی آرائش سب کو جھٹک کر رکھ دیتی ہے۔ نفسیاتی سطح پر طنطنے اور غیر شعوری خواہش کا اندازہ مندرجہ ذیل گفتگو سے کیا جا سکتا ہے:

> ''...رام دلاری نے جیسے رحم کی آنکھوں سے دیکھ کر کہا: ''جیجا جی کی کوئی ترقی ورقی ہوئی کہ نہیں بہن یا ابھی تک وہی پچھتر پر قلم گھس رہے ہیں۔'' روپ کماری کے بدن میں آگ سی لگ گئی۔ افوہ رے دماغ، گویا اس کا شوہر لاٹ ہی تو ہے۔ اکڑ کر بولی:
>
> ''ترقی کیوں نہیں ہوئی۔ اب تو سو کے گریڈ میں ہیں۔ آج کل یہ بھی غنیمت ہے، نہیں تو اچھے اچھے ایم اے پاس کو دیکھتی ہوں کہ کوئی ٹکے کو نہیں پوچھتا۔ تیرا شوہر اب بی اے میں ہو گا۔''
>
> ''انھوں نے تو پڑھنا چھوڑ دیا بہن، پڑھ کر اوقات خراب کرنا تھا اور کیا، ایک کمپنی کے ایجنٹ ہو گئے ہیں۔ اب ڈھائی سو روپیہ ماہوار پاتے ہیں۔ کمیشن اوپر سے۔ پانچ روپے روز سفر خرچ کے بھی ملتے ہیں۔ یہ سمجھ لو پانچ سو کا اوسط پڑ جاتا ہے۔ ڈیڑھ سو روپیہ ماہوار تو ان کا ذاتی خرچ ہے بہن۔ اونچے عہدے پر ہیں

تو اچھی حیثیت بھی بنائے رکھنی لازم ہے۔ ساڑھے تین
سو روپیہ بے داغ گھر دے دیتے ہیں۔ اس میں سو روپے مجھے
ملتے ہیں۔ ڈھائی سو میں گھر کا خرچ خوش فعلی سے چل جاتا
ہے۔ ایم اے پاس کر کے کیا کرتے!''

روپ کماری اسے شیخ چلی کی داستان سے زیادہ وقعت دینا نہیں چاہتی تھی مگر رام دلاری کے لہجے میں اتنی صداقت ہے کہ تحت الشعور متاثر ہو رہا ہے۔ چہرے پر خفت اور شکست کی بدمزگی صاف جھلک رہی ہے۔ نرگسیت کا تقاضا ہے کہ ہوش و حواس قائم رکھے۔ اس اثر کو فوراً مٹا دینا چاہتی ہے۔ اپنے دل کو یقین دلانا چاہتی کہ اس میں ایک چوتھائی سے زیادہ سچائی نہیں ہے۔ احساسِ شکست کو چھپانے کے لیے ایک سنبھالا لیتی ہے:

''جب آتجنٹی میں اتنی تنخواہ اور بھتے ملتے ہیں تو کالج بند کیوں
نہیں ہو جاتے؟ ہزاروں لڑکے کیوں اپنی زندگی خراب
کرتے۔''

رام دلاری کے جواب کے بعد اس کی نرگسیت چوٹ کھا کر ایک دم ڈھیر ہو جاتی ہے۔ لیکن سنبھلنے کی کوشش جاری رہتی ہے۔ تسکین قلب کے لیے راستہ ڈھونڈتی ہے۔ طنز کرتی ہے۔ تحقیر شروع کرتی ہے۔ پریم چند نے روپ کماری کی نرگسیت کو اس کے احساسات کی تمام تھرتھراہٹوں کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ روپ خاموش ہو جاتی ہے تو ایسا لگتا ہے کہ اس کی نرگسیت شکست کھا گئی۔ اس کی گفتگو کے انداز سے معلوم ہوتا ہے کہ باقاعدگی سے کسی ایک بات پر غور نہیں کرتی۔ کسی ایک نقطے پر اپنے خیال کو روک نہیں سکتی۔ اپنی خواہشات کو مختلف باتوں کی مدد سے مربوط کرنے کی کوشش میں ہے۔ اپنی زندگی کا جائزہ لیتی ہے اور اس کا مقابلہ رام دلاری کی زندگی سے کرتی ہے۔ ہر لمحہ اسے محسوس ہوتا ہے جیسے ایک ایک قدم پر شکست کھا چکی ہے۔ رام دلاری کی زندگی کی باتیں اس لیے بڑی تلخ ہیں۔ جب پریشان ہو کر گھر پہنچتی ہے تو احساسِ شکست

کی وجہ سے اپنا گھر قبرستان نظر آتا ہے۔ اپنے بچوں اور شوہر سے الجھتی ہے۔ ہفتے بھر اپنے ہیجانات سے الجھتی رہتی ہے ایک بار پھر اپنے گھر کو چمکانے کا خیال آتا ہے اور صفائی شروع کرتی ہے۔ اسی وقت رام دلاری کے شوہر کو آتے دیکھ کر ایک بار پھر اپنی شکست کا احساس ہوتا ہے لیکن اسے نشہ میں دیکھ کر کچھ اطمینان ہوتا ہے۔ جب رام دلاری کا شوہر یہ کہتا ہے کہ وہ ایک خفیہ فروش کا ایجنٹ ہے کوکین فروخت کرتا ہے تو روپ کماری کو زبردست نفسیاتی سکون ملتا ہے۔ اس ناجائز دولت کا حال سن کر کسی حد تک مطمئن ہو جاتی ہے۔ جب رام دلاری کا شوہر لڑکھڑاتا ہوا چلا جاتا ہے تو اس کے نرگسی مزاج میں پھر ایک اٹھان پیدا ہوتی ہے۔ خود کو رام دلاری سے زیادہ خوش قسمت سمجھتی ہے۔ رام دلاری کے پاس جانا چاہتی ہے۔ جس گھر سے شکست کھا کر آئی تھی وہاں اب ایک فاتح کی حیثیت سے جانا چاہتی ہے۔ خود پسندی میں پھر ایک چمک سی پیدا ہوتی ہے۔ یہ عمل بھی سیمابی ہے۔ شوہر سے کہتی ہے ''تم مجھے رام دلاری کے گھر پہنچا دو۔'' غالباً اس کا لاشعور رام دلاری کو گہرے غار میں دیکھ رہا تھا۔ ہمدردی کا جذبہ نہیں ہے بلکہ ایک بار پھر رام دلاری کے ڈرائنگ روم کے آئینے میں خود کو دیکھنے کی تمنا ہے۔ پریم چند نے روپ کماری کی مراجعت سے اس کی برتری کے احساس کو ابھارا ہے۔ رام دلاری کے شوہر کے جانے کے بعد جس طرح روپ کی تمکنت میں کسمساہٹ پیدا ہوتی ہے اس کی تصویر ذہن سے کبھی مٹ نہیں سکتی۔

پریم چند کے افسانہ ''بازیافت'' کی عورت بھی نرگسی ہے۔ اس کے شوہر کی شخصیت ایک پس منظر ہے۔ اس کے ابھرتے ہوئے نرگسی رجحان کا! ابتدا میں گھر کے ماحول اور خصوصاً ساس اور نندوں کی وجہ سے اس کے احساسات پوشیدہ ہیں۔ اس کی جبلتوں کے اظہار میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ سسر جی کھاتے وقت اگر صرف اتنا کہتے ہیں کہ ''نمک ذرا اندازہ سے ڈالا کرو'' تو احساسِ کمتری میں مبتلا ہو کر ڈھیر ہو جاتی ہے۔ اپنی شخصیت کے سامنے ایک پردہ ڈال کر زندہ رہنا چاہتی ہے۔ رامائن پڑھتی ہے۔ بھرت، رام چندر جی کی تلاش میں نکلتے ہیں تو ان کی حسرت بھری باتوں سے متاثر ہوتی ہے۔ اس کے شوہر کو اس کا اس طرح رہنا قطعی پسند نہیں لہٰذا اس کی شخصیت اور ذہن کے آئینے کو چمکاتا ہے۔ اسے لگتا ہے کہ شوہر ایک دیوتا ہے اور اس کے

ہر اشارے پر عمل کرنا فرض ہے۔ کہتی ہے:

''یہ کیسے کہوں کہ مجھے بناؤ سنگھار سے نفرت تھی۔ اس کا مجھے بھی اتنا ہی شوق تھا جتنا ہر ایک عورت کو ہوتا ہے۔ جب مرد اور بچے بھی نمائش پر جان دیتے ہیں تو میں تو عورت ہی ہوں۔ اب تک جو میں اس سے محترز رہتی تھی وہ اپنے اوپر بہت جبر کر کے۔ میری اماں اور دادی نے ہمیشہ مجھ سے یہی کہا کہ بناؤ سنگھار کی عادت اچھی نہیں۔ وہ مجھے کبھی آئینے کے سامنے کھڑے دیکھ پاتیں تو لعن طعن کرنے لگتیں۔''

میکے میں یہ رکاوٹ پیدا ہوئی تھی اور ہیجانات متاثر ہوئے تھے۔ سسرال میں بھی ایسا ہی ماحول ملتا ہے لہٰذا اپنی فطرت اور 'ایگو' کے مطالبوں سے گریز کرتی ہے۔ 'رامائن' کو سہارا بناتی ہے اور جذبات کے رنگ کو بدلنے کی کوشش کرتی ہے۔ شوہر علامت کی حیثیت سے ایک سہارا ہے اسی سہارے سے اس کا نرگسی رجحان ابھرتا ہے اور پھر:

''گھر کے دھندے میں اب مجھے مطلق دلچسپی نہ تھی۔ میرا وقت یا تو اپنے بناؤ سنگھار میں صرف ہوتا تھا یا پڑھنے لکھنے میں۔ کتابوں سے مجھے ایک عشق سا ہونے لگا تھا۔''

انگریز اور فرانسیسی مصنفوں نے انسانی جذبات کو جس طرح پیش کیا ہے۔ اخلاق یا مذہب کی قیود سے وہ ادیب جس طرح آزاد ہیں اور اس آزادی کی تصویر جس طرح اس کا شوہر پیش کرتا وہ ان سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ کتابیں اس عورت کے لیے آئینہ بن جاتی ہیں۔ ان کے تراشے ہوئے متحرک کرداروں کے جذبات میں خود اپنے جذبات کے اتار چڑھاؤ کو دیکھتی ہے۔ ان کے ذہنی تصادم کو اپنے ذہن کی کشمکش تصور کرتی ہے۔ شوہر کا گھر اس کا آئینہ نہ بن سکا لیکن یہ کتابیں آئینہ بن گئی ہیں۔ اب اسے ساس سسر کا تحکمانہ انداز ناگوار لگنے لگتا ہے۔ اس

عورت کو اپنی علامت سے عقیدت ہے اور اپنی ذات سے دلچسپی۔ سارا دن بناؤ سنگھار میں گزرتا ہے۔ برتاؤ اور عمل میں بڑا فرق آجاتا ہے۔

"مجھے اپنی شخصیت کا احساس ہونے لگا۔ اماں کوئی کام کرنے کا کہتیں تو میں اسے ادبدا کے ٹال جاتی ہوں۔"

شخصیت کا یہ احساس آہستہ آہستہ بہت گہرا ہوجاتا ہے۔ ساس کی ایک ڈانٹ پر تلملا کر رونے لگتی ہے تو اس کی علامت سہارا دیتی ہے:

"دیکھا تم نے آج اماں کا غصہ؟ یہی سختیاں اور زیادتیاں ہیں جن سے عورتوں کی زندگی تلخ ہوجاتی ہے۔ ایسی باتوں سے کتنی روحانی کوفت ہوتی ہے، اس کا اندازہ کرنا ناممکن ہے۔ زندگی وبال ہوجاتی ہے۔ کلیجہ چھلنی ہوجاتا ہے اور انسان کا ذہنی نشو ونما اسی طرح رُک جاتا ہے جیسے ہوا اور دھوپ کے نہ ملنے سے پودے افسردہ ہوجاتے ہیں۔ یہ ہماری معاشرت کا نہایت تاریک پہلو ہے اور اس نے ہماری قومی نکبت میں خاص حصہ لیا ہے۔"

شوہر کی ان باتوں سے اس کی شخصیت میں اٹھان پیدا ہوتی ہے۔ تیز بہاؤ کو روکنے کی کوشش کی گئی تھی لیکن ان کا شوہر درمیان سے پتھر ہٹا دیتا ہے۔ پودا افسردہ ہو رہا تھا لیکن اب اسے دھوپ اور ہوا دونوں مل جاتی ہے۔ 'دیوتا' کہتا ہے:

"ایسی حالت میں دو ہی صورتیں ممکن ہیں۔ یا تو ہمیشہ ان کی گھڑکیاں جھڑکیاں سہے جاؤ یا اپنے لیے کوئی دوسرا راستہ نکالو۔"

نرگسی مزاج کے لیے یہ ایک معنی خیز اشارہ بن جاتا ہے۔ نرگسی ذہن کے لیے بیرونی مداخلت قید سے کم نہیں۔ یہ عورت اس تجویز کی مخالفت نہیں کرتی۔ گریز کرنے کے لیے ذہن کو

تیار کرلیتی ہے:

''میں نے اس تجویز کی زیادہ مخالفت نہیں کی۔ گو اکیلے رہنے کا خیال کرکے کچھ طبیعت سہتی تھی لیکن اس کے ساتھ ہی آزادیوں کے خیال سے دل میں ایک ولولۂ مسرت پیدا ہوتا تھا۔ چل کر کسی دوسرے شہر میں اپنا ڈیرا جماؤں۔''

شوہر کی یہ بات پسند آتی ہے جس کا اظہار کھل کر نہیں کرتی۔ ''دوسرا شہر'' جنت کی صورت سامنے آیا۔ تنہائی اور آزادی کی علامت بن گیا۔ غیر شعوری طور پر اسے تنہائی کی اسی منزل کی تلاش ہے جہاں وہ اپنی شخصیت سے زیادہ دلچسپی لے سکے۔ خود کو نمایاں کرسکے۔ ذات کو آئینہ بنا کر چمکا سکے۔ الہ آباد آکر آزاد ہوجاتی ہے:

''اب میں گھر کے کام کاج سے بالکل آزاد ہوگئی۔ بیکاری سے جی گھبراتا تو کوئی نہ کوئی ناول پڑھنے لگتی۔''

ایک عیسائی عورت انگریزی پڑھانے اور گانا سکھانے آتی ہے۔ نئی سوسائٹی میں اس کے طرزِ گفتگو، طرزِ معاشرت اور طرزِ خیال میں تبدیلی آنے لگتی ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے اس کی انفرادیت ابھر کر لہرانے لگتی ہے۔ ابتدا میں حیرت سے کہتی ہے: ''میں ان لیڈیوں کو کبھی اداس یا متفکر نہ دیکھتی مسٹر داس نہایت سخت بیمار تھے لیکن مسز داس کی پیشانی پر ذرا بھی میل نہ تھا۔ مسٹر باگڑا نینی تال میں تپِ دق کا علاج کراتے تھے لیکن مسز باگڑا روزانہ ٹینس کھیلنے جاتی تھیں۔'' —— لیکن اسے یہ دیکھ کر غیر شعوری طور پر مسرت ہوتی ہے کہ وہ بھی مسز داس اور مسز باگڑا بن رہی ہے۔ اِن عورتوں کی شخصیتیں صاف شیشوں کی مانند سامنے ہیں۔ چاہتی ہے وہ بھی اسی منزل پر پہنچ جائے۔ آئینے کو دیکھ کر کہتی ہے:

''ان لیڈیوں کی حرکات وسکنات میں ایک جادو تھا جو مجھے بے اختیار ان کی طرف کھینچتا تھا۔ میں انھیں ہمیشہ تفریح ومشاغل

پر آمادہ دیکھتی اور میرا بھی جی چاہتا تھا کہ انھیں کی طرح بے
باک ہوتی۔''

یہی وہ منزل ہے جہاں اپنی محبوب علامت میں اس کے لیے کسی قسم کی کوئی کشش باقی نہیں رہتی۔ اب ذات بیدار ہوگئی ہے۔ جس آرام کدہ کی متلاشی تھی وہاں پہنچ چکی ہے۔ نرگسی ذہن علامتوں کو توڑتے رہنے کا قائل ہوتا ہے۔ ''انفرادی انتخابیت'' کا عمل جاری رہتا ہے۔ اب شیشے پر جو علامتیں ابھرتی ہیں ان کے اندر قیامتیں پوشیدہ ہیں۔ ایک ہلکی سی جھلک دیکھیے:

''تعجب کی یہ بات ہے کہ اب مجھے بھی بابو جی (شوہر) پر وہ کامل عقیدت نہ رہی تھی۔ اب ان کے ذرا سا سرد کھنے پر میرا دل نہ دکھتا تھا۔ میری شخصیت کا نشو و نما ہونے لگا تھا۔ اب میں اپنا بناؤ سنگھار اس لیے کرتی تھی کہ یہ میرا دنیاوی فرض ہے۔ اس لیے نہیں کہ میں کسی فردِ واحد کی پابند ہوں۔ مجھ میں اپنے نشۂ حسن سے مخمور ہونے کا مادّہ پیدا ہونے لگا تھا جو نمودِ حسن کی پہلی منزل ہے۔ منشائے زندگی کی جو تعلیم بچپن میں دی گئی تھی وہ اب دل سے محو ہونے لگی تھی۔ میں اب کسی کے لیے نہ جیتی تھی، اپنے لیے جیتی تھی۔ بے نفسی اور قربانی کی اسپرٹ مجھ میں سے مفقود ہوتی چلی تھی۔''

'نرگسیت' کی یہ پرواز دیکھیے! ''اندھیرے کمرے'' سے اپنے شوہر کی انگلی پکڑے 'روشنی' میں آئی تھی۔ اس روشنی میں اپنی شخصیت اور اپنے حسن پر فریفتہ ہوگئی کہ شوہر کی شخصیت کا کوئی احترام بھی باقی نہ رہا۔ ہیرو کا بت ٹوٹ چکا ہے۔ نرگسی عورت کا آئینہ اس کے سامنے ہے۔ وہ اپنی ذات ہی سے محبت کرنے لگتی ہے۔ ''میں اب کسی دوسرے کے لیے نہ جیتی تھی اپنے لیے جیتی تھی'' یہ جملہ سچائی کو سمجھانے کے لیے کافی ہے۔ 'میں' کی ایسی آواز اردو فکشن میں پہلی بار سنائی دیتی ہے:

''اب مجھے اندازہ ہوا کہ شوقِ نمود میں کتنی زبردست قوت ہے۔
میں اب نت نئے سنگھار کرتی۔ نت نئے روپ بھرتی۔ محض اس
لیے کہ کلب میں، میں ہی سب کی نگاہوں کا مرکز بن جاؤں۔
اب مجھے بابوجی (شوہر) کی آرام وآسائش اور ضرورت کے
مقابلے میں اپنے سجاؤ سنگھار کا زیادہ خیال رہتا تھا۔ یہاں تک
کہ یہ شوق ایک نشہ سا ہوگیا۔''

نرگسی عورت کی ایسی تصویر اردو فکشن میں پہلے کب آئی تھی! بات اسی حد تک نہیں ہے
بلکہ:

''دادِ حسن کے ملنے سے مجھے ایک غرور آمیز مسرت حاصل
ہونے لگی۔ میرے احساسِ غیرت میں بھی ایک دلچسپ
وسعت اور لچک پیدا ہوگئی۔ وہ نگاہیں جو کبھی میرے جسم کا ایک
ایک رویاں کھڑا کر دیتیں، وہ کنایے اور بذلہ سنجیاں جو مجھے زہر
کھا لینے پر آمادہ کر دیتیں ان سے اب مجھے ایک شورش انگیز
مسرت حاصل ہوتی تھی!''

نرگسی مسرت کی ایک نمایاں مثال سامنے ہے۔ اس عورت کی شخصیت میں پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے اس کے باوجود اپنے جذبات کا اظہار شعوری اور غیر شعوری طور پر کرتی ہے۔ اچانک کبھی خیال آتا ہے کہ اسے کلب جانا نہیں چاہیے پھر وقت پر اضطراری طور پر تیار ہو جاتی ہے۔
شوہر بیمار ہوتا ہے۔ دن بھر بے ہوش رہتا ہے لیکن اس عورت کو اس کے پاس بیٹھتے ہوئے وحشت سی ہوتی ہے۔ اس کا جی ناول کے اس کردار کی جانب ہے کہ جو جذباتی کشمکش میں مبتلا ہے۔ اپنے اس آئینے کو چھوڑ کر اس فرسودہ اور ٹوٹی ہوئی علامت کے پاس کس طرح رہ سکتی ہے:

''اُن کے (شوہر) پاس جاتی اور ایک منٹ کے بعد لوٹ آتی۔
ٹینس کا وقت آیا تو میں پس وپیش میں پڑی کہ جاؤں یا نہ

> جاؤں۔ بہت دیر تک دل میں یہی کشمکش ہوتی رہی۔ آخر میں نے فیصلہ کیا میرے یہاں رہنے سے یہ اچھے تو ہوئے نہیں جاتے اس لیے یہاں بیٹھے رہنا فضول ہے۔ میں نے اچھے سے کپڑے پہنے اور ریکٹ لے کر کلب گھر جا پہنچی۔''

کلب میں اس کی آنکھوں میں آنسو آتے ہیں۔ تلخ سچائی ڈنک مارتی ہے لیکن اس کا دل ذہن سے شکست کھا جاتا ہے اور وہ ایک سرد آہ بھر کے کورٹ میں کھیلنے لگتی ہے۔ متواتر تین دن تک اس کے شوہر کو بخار آتا ہے۔ مسز داس مشورہ دیتی ہیں کہ وہ اس کی دیکھ بھال کے لیے ایک نرس بلالے۔ راضی ہو جاتی ہے پھر اسے ذہنی سکون ملتا ہے اور صرف سکون ہی نہیں مسرت بھی ہوتی ہے۔ کہتی ہے:

''اس دن تیمارداری کے بار سے سبک دوش ہو کر مجھے بے حد مسرت ہوئی۔ اگر چہ دو دن کلب نہ گئی تھی لیکن میرا دل وہیں رہتا تھا بلکہ اپنی اس بزدلانہ نفس کشی پر غصہ آتا تھا۔''

''نرگسی التباس''، ''واہمہ''، ''فریبِ نظر'' کی بہت سی تصویریں دیکھی ہوں گی۔ لیکن ''نرگسی التباس''، ''وہم''، ''چھل'' واہمہ اور فریبِ نظر (Illusion And Hallucination) کی یہ تصویر اردو فکشن میں اپنی مثال آپ ہے۔ پریم چند نے عورت کی نفسیات کے کن نہاں خانوں کو دیکھا ہے۔ اندازہ کیا جا سکتا ہے:

> ''ایک دن سہ پہر کے وقت میں آرام کرسی پر لیٹی ہوئی ایک انگریزی کتاب پڑھ رہی تھی۔ مجھے خیال آیا کہیں بابو جی کا بخار مہلک ثابت ہوا تو؟ لیکن اس خیال سے مجھے ذرا بھی وحشت نہ ہوئی۔ میں اس ملال تخیل کا مزہ اٹھانے لگی۔ مسز داس، مسز نائیڈو، مسز سریواستو، مس کھرے، مسز شرغہ، مس گھوش ضرور تعزیت کرنے آئیں گی۔ انھیں دیکھتے ہی میں آنکھوں میں آنسو بھرے اُٹھوں گی اور کہوں گی ''بہنو، میں لٹ

گئی، ہاں میں لٹ گئی۔ اب میری زندگی اندھیری رات ہے یا
ہولناک جنگل یا شمع مزار ـــــــ لیکن میری حالت پر غم کا اظہار
مت کرو۔ مجھ پر جو کچھ گزرے گی میں اس کامل انسان کی نجات
کے خیال سے بخوشی سہ لوں گی۔''

تخیل سے ایک ایسی فضا خلق ہوتی ہے جو اس ذات کے لیے حقیقی ہے! غیر شعور کی تمنا تخیل کے ذریعہ ایک ڈراما اسٹیج کر دیتی ہے۔ بلاشبہ یہ ایک بڑے فنکار کا کارنامہ ہے۔ یہ عورت تخیل میں ایک طولانی ماتمی تقریر کا مسودہ تیار کرتی ہے اور پھر اس ماتمی لباس کا بھی انتخاب کرتی ہے جسے پہن کر جنازے میں شریک ہوگی۔ سوچتی ہے کس طرح اس سانحے کا شہر میں چرچا ہوگا۔ لوگ تعزیت کے خط بھیجیں گے، کس طرح اخباروں میں ایک خط لکھ کر فرداً فرداً اپنے ہمدردوں کے تعزیت ناموں کا جواب دینے کے تعلق سے معذرت چاہے گی۔

نرگسی شخصیت بعض حقیقتوں کو اپنے تخیل کے طلسمی فضا میں کس طرح افسانوں میں تبدیل کر دیتی ہے۔ یہ اس کی عمدہ مثال ہے! خواب اور التباس کی یہ تصویر غیر معمولی ہے۔ غیر شعور میں پوشیدہ آرزو فسانے میں اس طرح ڈھلتی ہے کہ حقیقت کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اپنے شوہر کے وجود سے انکار کرنا چاہتی ہے۔ غیر شعوری طور پر اس کے لیے تیار ہے۔ نفسیات کے علما ایسے تخئیلی تجربوں کو لہراتے، سانپ کی مانند پھنکارتے نرگسی مزاج کا تجربہ کہتے ہیں۔ 'خود بینی' کی یہ آخری منزل ہے۔

یہ عورت اپنی اِسی دنیا میں کھوئی ہے کہ نرس کہتی ہے ''آپ کو صاحب یاد کرتے ہیں!'' اچانک اس طلسمی دنیا کے شیشوں کے ٹوٹنے کی آواز گونجنے لگتی ہے۔ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ شوہر کے کمرے کی جانب اس کے قدم کس طرح بڑھے ہوں گے اور اسے سانس لیتے ہوئے دیکھ کر اس کی کیفیت کیا ہوگی۔ اچانک ہمدردی کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے۔ شوہر کو دیکھ کر رحم کھانے لگتی ہے:

''مجھے اُن پر رحم آ گیا۔ بیٹھ گئی اور ہمدردانہ انداز سے بولی
''کیا کروں کوئی ڈاکٹر بلاؤں؟''

یہ نفسیاتی عمل اس کردار کی پختگی کا ثبوت ہے۔ ''مجھے ان پر رحم آ گیا'' اس جملے کا تجزیہ مشکل نہیں ہے۔ جب اس کا شوہر یہ کہتا ہے کہ وہ اپنی ماں کے پاس جانا چاہتا ہے تو اس عورت کی نرگسیت تلملا جاتی ہے۔ نرگسی لہروں سے اٹھ کر کچھ دیکھنا چاہتی۔ پہلے تو صرف یہ کہہ کر یہ محض خیال ہے۔ آپ وہاں جا کر اچھے نہیں ہو سکتے بات ٹالنا چاہتی ہے لیکن جب شوہر ضد کرتا ہے تو یہ سمجھتی ہے کہ یہ بخار کا ہذیان ہے! نرس سے کہتی ہے ''ذرا ان کا ٹمپریچر تو لو، میں ابھی ڈاکٹر کے پاس جاتی ہوں'' —— لیکن اس کا دل ایک نامعلوم خوف سے کانپنے لگتا ہے۔ نرگسی ذہن اندیشوں کے تعلق سے ہمیشہ فکرمند رہتا ہے۔ شوہر کے ذہن اور اس عورت کی نرگسیت کے درمیان ایک اچانک تصادم ہو جاتا ہے۔ شوہر چاہتا ہے اسی سادہ، پاک اور بے تکلف زندگی کی طرف لوٹ جائے جہاں سے وہ اس کی انگلی پکڑ کر لایا تھا اور اس کی نرگسیت اس ضرب سے بے چین ہوتی ہے۔ سوچتی ہے ''اس آزاد زندگی میں کتنا لطف تھا، یہ دلچسپیاں وہاں کہاں، کیا اتنے دنوں آزادی سے ہوا میں اڑنے کے بعد پھر اسی قفس میں جاؤں...'' ''مجھے اس وقت بابو جی سے ہمدردی نہ ہوئی، ان پر طبیعت جھنجھلائی... اس دائرہ میں دوسری عورتیں جو کچھ کرتی ہیں وہی میں کرتی ہوں پھر شکایت کا کیا موقع؟'' سنبھالا لینا چاہتی ہے، ''آخر آپ کو یہاں کیا تکلیف ہے؟'' —— اس سوال کے بعد ہی شوہر کی باتوں سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ جس علامت سے دور رہنا چاہتی تھی اور جسے اپنے تخئیل کی دنیا میں موت نے ہمکنار کر چکی تھی وہ زندہ ہے۔ قریب ہے، بہت پاس ہے۔ خود کو تنہا سمجھتی تھی لیکن تنہا نہیں ہے۔ شوہر کے آخری وار کے ساتھ ہی یہ نرگسی عورت ڈھیر ہو جاتی ہے۔ اپنے شوہر کی انگلی پکڑے پھر اسی دروازے کی طرف بڑھتی ہے کہ جہاں سے نکلی تھی۔ جہاں اس کے لیے اندھیرا ہی اندھیرا تھا۔ سسرال آ کر بھی بے چین ہے۔ مسٹر داس کے خط اسے تڑپا دیتے ہیں۔ جب اس کا شوہر امیلی زولا اور آسکر وائیلڈ کی کتابیں جلاتا ہے تو وہ حسرت بھری نگاہوں سے یہ منظر دیکھتی ہے۔

''آدرش وادی'' پریم چند نے یہ کیا کہ اپنے ''اصلاحی نقطۂ نظر'' کا سہارا لے کر اس عورت کو واپس سسرال پہنچا دیا۔ اسے 'رامائن' اور 'مہابھارت' ایک بار پھر تھما دی۔ یہ بتایا کہ وہ

تباہی سے بچ گئی! —— لیکن اردو فکشن کی یہ خوش نصیبی ہے کہ یہ عورت خلق ہوتے ہی فنکار سے آگے آگے چلتی رہی ہے۔ آخر میں جب افسانہ نگار نے اسے دوڑ کر گرفت میں لینے کی کوشش کی تو ہاتھوں سے پھسل کر آگے بڑھ گئی ہے اور ایک ایسا دلکش مجسمہ بن گئی ہے کہ جس پر اصلاح پسندی کا کوئی آنچل یا آدرش وادکی کوئی چادر نہیں ہے!

''حسرت'' کی عورت بھی بہت حد تک نرگسی ہے۔ اس کی نرگسیت شوہر کی شخصیت کے بوجھ سے دبی ہوئی ہے۔ اس کی تلملاہٹ کا اندازہ کیجیے:

> ''میں انھیں (شوہر کو) گھر میں آتے دیکھتی ہوں تو میرا دل بیٹھ جاتا ہے۔ چہرہ پر مردنی سی چھا جاتی ہے۔ دل میں ایک گرمی سی محسوس ہونے لگتی ہے۔ شاید دشمن کو دیکھ کر بھی کسی کے دل میں اتنی تپش نہ ہوتی ہوگی۔ وہ دو ایک دن کے لیے کہیں جاتے تو دل پر سے ایک بوجھ سا اٹھ جاتا ہے۔ ہنستی بھی ہوں بولتی بھی ہوں، زندگی میں کچھ مزہ آنے لگتا ہے لیکن ان کے آنے کی خبر پاتے ہی پھر وہی مردنی، وہی حسرت، وہی تپش!''

جگر کی یہ خلش اور پہلو میں چبھنے والی اس پھانس کی وجہ یہی ہے کہ اس کی شخصیت اور اس کے نرگسی رجحان کو ابھرنے کا موقع نہیں ملتا۔ اپنی سہیلی سوشیلا کو اپنا 'آئینہ' تصور کرتی ہے۔ اسے خوش دیکھ کر اسی طرح جینا چاہتی ہے۔ ایک روز اس کی ذات کا سانپ لہراتا ہے۔ نرگسیت بیدار ہونے کے لیے تڑپنے لگتی ہے۔ اپنے شوہر سے کہتی ہے:

> ''اب معلوم ہوا کہ میں اس گھر کی حفاظت کرنے کے لیے لائی گئی ہوں۔ مجھے اس گھر کی چوکیداری کرنی چاہیے اور اپنی قسمت کو سراہنا چاہیے کہ یہ ساری جائداد میری ہے... میں تو محض خزانہ کا سانپ ہوں، ایسے گھر میں آج ہی آگ لگ جائے، سب کچھ جل کر سیاہ ہو جائے۔''

سوچتی ہے جب سے آئی ہے شوہر اس کی طرف شک وشبہے کی نظر سے دیکھتا ہے۔ ''ذرا بال سنوارے اور ان کے تیوریوں پر بل پڑے''، ''ذرا کھڑکی کے سامنے کھڑی ہوئی اور انھیں بخار چڑھا'' جب وہ ٹھاکر جی کی جھانکی دیکھنے جانا چاہتی ہے تو اس کا بوڑھا شوہر کہتا ہے ''جو عورت اپنے شوہر کی خدمت نہیں کرسکتی اسے دیوتاؤں کے درشن سے ثواب کے بدلے عذاب ہوتا ہے'' —— اور وہ تلملا کر رہ جاتی ہے۔ سوچتی ہے ''مجھے ان پر رحم آتا ہے، یہ کیا جانیں کہ عورت کی زندگی میں کوئی ایسی بھی چیز ہے جسے کھو کر اس کی نظروں میں جنت بھی دوزخ ہو جاتی ہے۔'' جذبات کی کشمکش اور ذہنی تصادم کے لیے یہ جملہ کافی ہے۔ اس تصادم کے ذریعہ پریم چند بے جوڑ شادی کے المیے کو پیش کر رہے ہیں اور اسی پیش کش میں ایک عورت کی نفسیاتی کیفیتیں اور نرگسی عمل واضح ہوتا جاتا ہے۔ اب اس عورت کو اپنی تنہائی کا احساس زیادہ ہونے لگتا ہے اور تنہائی کے احساس سے وہ لذت حاصل کرنے لگتی ہے۔ سوچتی ہے اس کے دل کا درد کہاں ہے؟ تین دن بغل کے کمرے میں اسے (شوہر کو) کراہتے سنتی ہے لیکن ایک بار بھی دیکھنے نہیں جاتی، اس کردار کی سطح کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے:

> ''مجھے تو یہ کہنے میں ذرا بھی شرم نہیں آتی کہ ان کی بیماری سے
> مجھے حاسدانہ مسرت ہوتی ہے۔''

جب اس کے شوہر کا انتقال ہو جاتا ہے تو اس کی نرگسیت تیزی سے ابھرتی ہے۔ بوجھ ہٹ جاتا ہے۔ بیوہ ہونے کے باوجود چوڑیاں نہیں توڑتی۔ شوہر کی تکفین کے وقت وہ پاس بھی نہیں پھٹکتی۔ گھر کے لوگوں کی سرگوشیوں سے اس کی کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ مانگ، چوٹی، زیور، ہونٹوں کی سرخی اور خوبصورت ساڑیوں سے دلچسپی ہے:

> ''اور بھی بنتی سنورتی ہوں، مجھے غم کیوں ہو، میں تو قید سے
> چھوٹ گئی!''

بے جوڑ شادی کا المیہ اردو مختصر افسانے کو ایک اہم کردار بخش دیتا ہے جس کی پہچان

اس مسئلے سے زیادہ کردارنگاری کے حسن سے ہوتی ہے۔ جذباتی زندگی کی اٹھان میں رکاوٹ تھی۔ اب وہ چاہتی ہے کہ اس کی ذات توجہ کا مرکز بنے۔ نفسیاتی سکون حاصل کرنے کے لیے توجہ طلب بن جاتے ہیں۔ ایک رات جب ایک بوڑھی عورت کو دیوی سمجھ کر اس کے ساتھ جاتی ہے اور جنسی لذت حاصل کرتی ہے تو بظاہر یہ سمجھتی ہے کہ اس نے سماج سے انتقام لیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس طرح اپنی نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی تکمیل کرتے ہوئے نرگسی ذہن کو سکون اور انبساط سے آشنا کرتی ہے۔

''نئی بیوی'' میں عورت کی ازدواجی اور جنسی زندگی کو عورت کی نفسیاتی کی گہرائیوں میں اتر کر دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مندرجہ ذیل جھلکیوں سے کہانی کا جلوہ سامنے آ جاتا ہے:

- ـــــ جگل (نوکر): ''آپ بیٹھی رہتی ہیں تو میری عقل ٹھکانے رہتی ہے۔''

مالکن: ''اور میں نہیں رہتی تب؟''

جگل: ''تب تو آپ کے کمرے کے دروازے پر جا بیٹھتا ہوں!''

- ـــــ ''جگل نے سہمے ہوئے لہجے میں کہا: ''آپ چلی جائیں بہوجی، سرکار ناراض ہوں گے۔''

- ـــــ آشا: بکومت، جلد جلد روٹیاں سینکو نہیں تو نکال دیے جاؤ گے اور آج مجھ سے روپے لے کر اپنے کپڑے بنوالو، بھک منگوں کی سی صورت بنائے گھومتے ہو اور بال کیوں اتنے بڑھا رکھے ہیں۔ تمھیں نائی بھی نہیں جڑتا؟''

جگل: ''کپڑے بنوالوں تو دادا کو کیا حساب دوں گا۔''

آشا: ''ارے بے وقوف میں حساب میں نہیں دینے کو کہتی، مجھ سے لے جانا۔''

- ـــــ آشا: ''تم مجھے نظر لگا دو گے، اس طرح کیوں گھورتے ہو؟''

جگل: ''جب میں یہاں سے چلا جاؤں گا تب آپ کی بہت یاد آئے گی۔''

آشا: ''روٹی بنا کر تم کیا کیا کرتے ہو، دکھائی نہیں دیتے۔''

جگل: ''سرکار رہتے ہیں اسی لیے نہیں آتا، پھر اب تو مجھے جواب مل رہا ہے دیکھیے بھگوان کہاں لے جاتے ہیں۔''

آشا کا چہرہ سرخ ہو گیا ''کوئی تمھیں جواب دیتا ہے۔''

جگل: ''سرکار ہی تو کہتے ہیں تمھیں نکال دوں گا۔''

آشا: ''اپنا کام کیے جاؤ، کوئی تمھیں نہیں نکالے گا، اب تم روٹیاں اچھی بنانے لگے ہو۔''

جگل: ''سرکار ہیں بڑے غصہ ور۔''

آشا: ''دو چار دن میں اُن کا مزاج ٹھیک کیے دیتی ہوں۔''

● —— آشا: ''تمہاری شادی کسی بڑھیا سے کردوں گی دیکھ لینا۔''

جگل: ''تو میں بھی زہر کھالوں گا۔ دیکھ لیجیے گا۔''

آشا: ''کیوں؟ بڑھیا تمھیں جوان سے زیادہ پیار کرے گی، زیادہ خدمت کرے گی۔ تمھیں سیدھے راستے پر رکھے گی۔''

جگل: ''یہ سب ماں کا کام ہے۔ بیوی جس کام کے لیے ہے اسی کے لیے ہے۔''

آشا: ''آخر بیوی کس کام کے لیے ہے۔''

جگل: ''آپ مالک ہیں نہیں تو بتلا دیتا بیوی کس کام کے لیے ہے۔''

آشا: ''لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے، تم ذرا آنا۔''

اختصار کے آرٹ کا حسن متاثر کرتا ہے۔ تفصیل سے کام لیے بغیر پریم چند نے اختصار ہی میں ساری باتیں کہہ دی ہیں۔ کہانی کی پراسرار فطری اور نفسی کسمساہٹ افسانے کی روح بن جاتی ہے۔

''مس پدما'' (زادِ راہ) ایک دلچسپ کردار ہے جو عورت کی نفسیات کے کئی پہلوؤں کو جلوہ گاہ بناتی ہے۔ جنسی جبلت کا تحرک اور اس تحرک کی حرارت توجہ طلب ہے۔ رتنا بڑی ہے اس کی شادی مسٹر جھلا سے ہو چکی ہے۔ لیکن وہ شوہر سے خوش نہیں ہے۔ ایک ہی سال میں اس کا ''شگفتہ اور مخمور چہرہ'' مرجھا جاتا ہے۔ زندگی تلخ ہو جاتی ہے۔ پدما اسے دیکھتی ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے

جیسے تصویر مٹ گئی ہے۔ صرف اس تصویر کا خاکہ باقی ہے۔ پدما نے وکالت شروع کر دی ہے۔ اپنی ذہانت، فکاہت اور حسن سے لوگوں کو متاثر کرتی ہے۔ عدالت میں بھی اس کی رعنائیوں اور شیریں بیانیوں کا تاثر قائم رہتا ہے۔ یہ عورت شکستوں سے ناآشنا ہے۔ نفسیاتی خواہشوں کی تکمیل ہی حیات کا مقصد ہے۔ سگمنڈ فرائیڈ اس کا معبود ہے۔ فرائیڈ کے نظریے اس کی زندگی کے لیے مشعلِ راہ اور مشعلِ ہدایت ہیں:

> ''کسی عضو کو باندھ دو، تھوڑے ہی دِنوں میں دورانِ خون بند ہوجانے کے باعث بیکار ہوجائے گا۔ فاسد مادّہ پیدا کر کے زندگی کو معرضِ خطر میں ڈال دے گا۔ یہ جوجنون اور مراق اوراختلالِ دماغ کی اتنی کثرت ہے محض اس لیے کہ خواہشات میں رکاوٹ ڈالا گیا۔ نفسیات کی یہ نئی تنقیح پدما کی زندگی کا مسلّمہ اصول تھی۔ (زادِ راہ، ص ۵۱)

اس عورت کے سامنے رتنا اور اس کے شوہر مسٹر جھلاّ کا اختلاف ایک دلچسپ مسئلہ ہے۔ جنسی اور ازدواجی زندگی میں یہ اختلاف کیوں ہے؟ پدما کے لیے یہ ایک دلچسپ سوال ہے۔ پراسرار سچائیوں کو سمجھنا چاہتی ہے۔ راز سے واقف ہونا چاہتی ہے۔ لہٰذا رتنا سے ملتی ہے اور پھر اس کی بھوک غائب ہوجاتی ہے۔ اس لیے کہ دوسری بھوک پیدا ہوجاتی ہے۔ اپنے تسکین اور اپنی لذت کے لیے پہلے رتنا کے دل کی باتیں جان لینا چاہتی ہے۔ اس کے سوالات پر غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ وہ کتنی سنجیدگی سے باتوں کو سمجھنے کی کوشش کررہی ہے اور سوالوں کو پیش کرتے ہوئے کتنی لذت حاصل کررہی ہے۔ رتنا کی باتوں سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ میاں بیوی کے درمیان جنسی اور نفسیاتی مزاج اور رجحان کے اختلاف کا معاملہ ہے۔ (پریم چند نے اسے نفسیاتی تعصب کہا ہے) رتنا اپنے شوہر سے بہت کچھ لینا چاہتی ہے اور دینا کچھ بھی نہیں چاہتی۔ صرف اپنی نسائیت کے بوتے پر! ''اپنے انداز کے بل'' پر سمجھتی ہے کہ اپنے شوہر کی دلچسپی کا مرکز بن جائے گی، پریم چند نے ''کوڑیاں دے کر جواہر پارے لینا چاہتی ہے'' کہہ کر اسی بات کی جانب

اشارہ کیا ہے۔ نفسیات میں اپنی 'خود غرضی' کا مطالعہ کم دلچسپ نہیں ہے۔ پریم چند نے رتنا کی نفسیات اور خصوصاً اس کے منفی ردِ عمل کا عمدہ جائزہ لیا ہے۔ اس عورت کے ہیجانات اور اس کی کیفیات کو خارجی علامتوں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ رتنا کی جذباتی زندگی کی تکمیل رُک گئی ہے۔ ازدواجی مشکلات اور نفسیاتی مدوجزر کو اس طرح پیش کرتی ہے:

''ہم نے گھڑے کو خوب ٹھونک بجا کر اپنا اطمینان کر لیا تھا۔ ظرف میں کہیں شگاف یا دراز تو نہیں؟ آواز اس کی سچی تھی۔ ٹھوس، دھات کی آواز کی طرح مترنم لیکن ظرف میں پانی پڑتے ہی نہ جانے کدھر سے بال نکل آئے اور سارا پانی بہہ گیا اور اب گھڑا پھوٹی تقدیر کی طرح خشک پڑا ہوا ہے۔''

اور:

''اگر ان کی طبیعت مجھ سے سیر ہو گئی تو میری طبیعت بھی ان سے کچھ کم سیر نہیں ہوئی۔ کیوں دل کی یہ حالت ہے کہ کہہ نہیں سکتی لیکن اب میں ان کے ساتھ ایک دن بھی رہنا نہیں چاہتی۔ وہ ہنستے ہیں تو مجھے ان کی ہنسی میں چھچھورے پن کی بو آتی ہے۔ باتیں کرتے ہیں تو ان میں بناوٹ کا رنگ جھلکتا ہے۔ اچکن اور پانجامہ پہنتے ہیں تو میراثیوں جیسے لگتے ہیں۔ کوٹ پتلون پہنتے ہیں تو جیسے کرنٹ ہو، ان کے ساتھ جتنی دیر رہتی ہوں دل پر بہت جبر کر کے رہتی ہوں۔''

رتنا نے اپنے شوہر کے جو 'کارٹون' پیش کیے ہیں ان سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ ذہن میں کس نوعیت کی کشمکش ہے۔ ہیجانات کیا کچھ کہنے پر مجبور کر رہے ہیں۔ مسٹر جھلاّ کو شادی سے قبل بھی جانتی تھی۔ دونوں ایک دوسرے کو اچھی طرح پہچان کر قریب آئے تھے لیکن اب جبکہ نفسیاتی پیچیدگیاں پیدا ہو گئی ہیں تو رتنا کی شخصیت یا کردار کا ایک دوسرا رخ سامنے آ گیا ہے۔

شوہر کی شخصیت اس کے احساسات پر اثر انداز ہو رہی ہے۔ شادی کو ایک بڑا خطرہ تصور کرتے ہوئے اپنی پسندیدہ علامت کے چہرے اور کردار کو بگاڑ رہی ہے۔ اس عورت کے نفسیاتی دباؤ اور جنسی خوف کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔

پدما اپنی بہن کی باتوں سے متاثر ہوتی ہے۔ معاملے کے ہر پہلو پر غور کرتی ہے۔ یہ دونوں عورتیں بیسویں صدی کی روشنی میں پروان چڑھی ہیں۔ نئے خیالات سے متاثر ہیں لہٰذا اپنی بیوہ ماں کی شوہر پرستی کا بھی مذاق اڑاتی ہیں۔ ان کے والد امرناتھ کول کے انتقال کو بیس سال ہو چکے ہیں لیکن دونوں کی اماں اب تک ان کی پرستش کرتی ہیں۔ امرناتھ شوقین، آزاد مشرب اور رنگین مزاج شخص تھے اس لیے بدمزگیاں پیدا ہوتی تھیں۔ رتنا اور پدما دونوں اپنی اماں کا مذاق اڑاتے ہوئے انھیں سادہ لوح، بے زبان اور فرسودہ خیال سمجھ کر رحم کھاتی ہیں۔ ان میں سے کسی کو ایسا نفس پرور، بے وفا اور سرد مہر شوہر ملتا تو اسے ٹھوکر مار دیتیں اور اس کی پھر صورت نہ دیکھتیں۔ ''اگر تم کج روی کر سکتے ہو تو ہم بھی تم سے کم نہیں ہیں۔'' باپ کو وحشی، بے درد اور ناشناس تصور کرتی ہیں۔ اس پس منظر میں خصوصاً پدما کے ذہنی اور جذباتی نشو و نما کو دیکھنا چاہیے اس لیے کہ وہ زیادہ تعلیم یافتہ ہے۔ 'فرائیڈ ازم' کا مطالعہ کر چکی ہے اور نفسی خواہشات کی تکمیل کو ہی حیات کا مقصد سمجھتی ہے۔

پریم چند نے پدما کے کردار کو پیش کرتے ہوئے نفسیاتی بوالعجبیوں کو بھی نمایاں کیا ہے۔ ایک جانب اپنے والد کی حرکتوں کو دیکھ کر انھیں وحشی اور بے درد سمجھتی ہے اور پھر اپنی بہن کی برباد زندگی سے متاثر ہو کر یہ سمجھتی ہے کہ شادی ایک خطرہ ہے لیکن دوسری جانب وہ خود مسٹر جھلا کو قریب کر کے خود کو اس کی ذات میں جذب کر دیتی ہے۔ رتنا شوہر سے علاحدہ ہو جاتی ہے۔ پدما عدالت میں اپنی بہن کی وکالت کرتی ہے اور اس کی ڈگری ہوتی ہے۔

پدما آزادانہ طور پر اپنی شخصیت کی تشکیل کرنا چاہتی ہے۔ جذباتی زندگی کی تکمیل مکمل آزادی کے بغیر ممکن نظر نہیں آتی۔ ماں اور بہن سے علاحدہ ہو کر اسے آزادی ملتی ہے وہ اسے عزیز ہے ''بڑی آزادی سے اپنی پرسنالٹی کی تکمیل کر رہی تھی۔''

نفسیاتی نقطۂ نگاہ سے یہ تنہائی اپنے وجود کی تلاش ہے۔ ایسے وجود کی تلاش کہ جس میں درد، وفا اور گہرائی ہو ''جس پر وہ تکیہ کر سکے'' یہ تلاش فطری اور نفسیاتی ہے۔ حیاتی تسلسل (Vital Continuity) کی واحد جبلت جو دو جبلتوں یعنی تحفظِ ذات اور اشاعتِ ذات پر مشتمل ہے، یہاں نمایاں ہے۔ اپنی تنہائی میں مسٹر جھلا کو شریک کرنا چاہتی ہے۔ یہی اس افسانے کی روح ہے۔ اسے ''عقلی الجھاؤ'' (Intelligence Complex) کا ''آتش مانیا'' (Phromania) ضرور ہے۔ عقلی الجھاؤ کی صورت بھی ہے اور معکوس مالخولیا کا رنگ بھی نمایاں ہے یعنی ایک ناخوشگوار واقعے کو شعور سے الگ کرنے کی کوشش اور ماحول اور واقعات کی وجہ سے خارجی امتناع کے دباؤ سے گریز لیکن جس طرح ''آتش مانیا'' (Pyromania) کا مریض آگ کو دیکھتے ہی اس کے قریب بیٹھنے کی کوشش کرتا ہے اور غیر شعوری طور پر اس کے ہاتھ پاؤں آگ کی جانب بڑھنے کی کوشش کرتے ہیں کم و بیش اسی طرح پدما بھی بے قرار نظر آتی ہے۔ مسٹر جھلا کی ذات سے دلچسپی لیتی ہے اور اچانک اپنی آزادی کو قربان کر دینا چاہتی ہے۔ جانتی ہے مسٹر جھلا مزاج کے بھی جھلّے ہیں۔ ذرا ذرا سی بات پر برانگیختہ ہو جاتے ہیں پھر بھی انھیں قریب لے آتی ہے۔ جھلا کے جبر اور پدما کے صبر کو دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ پدما کے لاشعور کا تقاضا پورا ہو رہا ہے۔ خارجیت کا جادو ٹوٹ چکا ہے۔ ناخوش گواریوں کو شعور سے دور رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ رتنا جب تنبیہ بھرا خط لکھتی ہے تو پدما شوخی سے کہتی ہے: ''میں تو لکھ دوں گی، میں ان سے شادی کر رہی ہوں اور کبھی طلاق نہ دوں گی!'' ــــــ دو برس گزر جاتے ہیں اور ہم سمجھتے ہیں کہ بپھری ہوئی پدما کی جذباتی اور جنسی خواہشات کی تکمیل ہو چکی ہو گی لیکن معاملہ برعکس ہے۔ وہ آگ کے قریب جاتے ہی جھلس جاتی ہے۔ پریم چند نے اس کی تصویر اس طرح پیش کی ہے:

> ''چہرہ زرد، رخسار بے رنگ، آنکھوں میں تکان، جسم میں ڈھیلا پن، فکر مغموم، اس پر ایک ہیبت سی طاری رہتی، متوحش خواب دیکھتی، آئینہ میں اپنی صورت دیکھتی اور آہ کھینچ کر رہ جاتی،

ساری دنیا کے رنگ وروغن اور بہترین مقویات فطرت کے اس تغیر کے سامنے ہیچ تھے۔ آنکھوں کے گرد حلقے، غذا کی اشتہا غائب...''

پدما کی جذباتی اور نفسی خواہشات کی تکمیل نہ ہوئی۔ پریم چند کہتے ہیں:

''...غذا کی اشتہا غائب مگر اسی تناسب سے پیار کی بھوک تیز، اب وہ ناز برداری چاہتی تھی۔ کون اسے پان کس طرح پھیرے۔ اسے سینے سے لگائے رکھے کبھی علاحدہ نہ کرے۔''

اس طرح پدما کا کردار اردو فکشن میں ایک ناقابل فراموش کردار بن جاتا ہے۔ پریم چند اس زندہ لاش کی تمناؤں کو پیش کر کے جذباتی اور جنسی زندگی کی وسعت کو نمایاں کرتے ہیں۔ ابھی تک پیاسی ہو یا نہ ہو پیاس کا احساس رکھنا چاہتی ہے۔ چاہتی ہے کہ اس کے سوکھے ہوئے ہونٹ پر مسٹر جھلاّ کی نظر رہے۔ مسٹر جھلاّ کو اب اس سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس سے دور دور رہتے ہیں۔ پدما ان کی ہمدردی چاہتی ہے۔ زندگی میں کشیدگی اور بدمزگی نہیں چاہتی۔ عقلی الجھاؤ کی گرہیں کھل گئی ہیں۔ شعور میں ایک نئی کشمکش شروع ہوگئی ہے۔ آگ ٹھنڈی نہ ہو یہی اس کی آرزو ہے۔ رتنا کا بت سامنے ہے۔ اس کے سامنے رقص کرتے کرتے تھک کر گرنا نہیں چاہتی۔ رتنا کیا کہے گی؟ سمجھے گی اس کے گھنگھرو ٹوٹ گئے۔ اس کے پاؤں تھک گئے۔ موسیقی کا آہنگ ختم ہوگیا۔ شعور اور لاشعور دونوں میں ایک ہلچل سی ہے۔ جب بچہ پیدا ہوتا ہے اور مسٹر جھلاّ اس کی آنکھوں کے سامنے سے روپے لے کر غائب ہوجاتے ہیں تو قوتِ خواہش اور دباؤ کی کشمکش ظاہر ہوتی ہے۔ دبے ہوئے احساسات سامنے آتے ہیں اور پدما مالخولیا ہسٹریا کی مریضہ کی طرح حرکتیں کرتی ہے:

''پدما اسی طیش سے جھلاّ کر کمرے میں گئی اور اس کی قد آدم تصویر جو ایک ہزار میں بنوائی تھی اٹھا کر اتنے زور سے پٹکا کہ

شیشہ چور چور ہو گیا۔ پھر اس تصویر کو دونوں ہاتھوں سے پھاڑا
اور اسے پیروں سے خوب کچلا اور دیا سلائی لگا دی اور پھر جھلاّ کر
کپڑے، کتابیں، صندوق، جوتے، سگریٹ کیس اور
صدہا سامان جو وہاں رکھے ہوئے تھے سب کو ایک جگہ جمع
کر کے اس پر مٹی کا تیل چھڑکا اور آگ لگا دی اور بلند آواز میں
بولی ''شہدا، بدمعاش، حرام خور، خردماغ، خرنفس...''
(زادِ راہ، ص ۱۵۹)

لاشعوری مخالف ارادے (Counter-Will) کی ایک تصویر سامنے آجاتی ہے۔ اسے اپنے وجود سے نفرت کا اظہار بھی کہا جا سکتا ہے۔ جھلاّ کی علامت کو توڑ کر جو ذہنی سکون حاصل کرنا چاہتی ہے وہ بھی حاصل نہیں ہوتا اس لیے کہ جھلاّ اسی وقت آجاتے ہیں اور کہتے ہیں وہ اسے آزما رہے تھے۔ پدما نے جھلاّ کے لیے روپے پیسے کی کبھی پروا نہیں کی لیکن اس وقت اس نے اپنے ابلتی ہوئی نفسیاتی، جنسی اور جذباتی کیفیتوں کے لیے ایسی خارجی شے کو ذریعہ اور سہارا بنا لیا۔ دبا ہوا مواد جس شدت سے ابل پڑتا ہے اس کا احساس شعور کو بھی اچھی طرح نہیں ہوتا۔ پریم چند نے آخر میں پدما کو ایک خاموش مجسمے کی صورت کھڑا کر دیا ہے۔ جھلاّ کی تقریر سے پدما کا المیہ اور متاثر ہوتا ہے۔ پدما یقیناً وہ نہیں ہے جو جھلاّ بتاتے ہیں۔ جھلا کی واپسی کے متعلق بھی پدما کچھ نہیں سوچتی اس لیے کہ اگر مسٹر جھلا نے اس کی جانب دیکھا تو وہ مکمل پتھر بن جائیں گے اور پدما کو جذباتی زندگی کی تکمیل کے لیے انسان چاہیے، پتھر نہیں!

''سہاگ کا جنازہ'' اور ''دیوی'' کی عورتیں اُرمیلا اور آشا دونوں نرگسی عورتیں ہیں۔ ''جنت کی دیوی'' کی لیلا بھی کئی مہینوں بعد آئینے کے سامنے کھڑی ہوتی ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ اس نے اب تک غفلت برتی ہے۔ اپنی شخصیت سے پیار کرتی ہے اور پھر اس کردار میں اُٹھان پیدا ہوتی ہے۔

''دو سکھیاں'' کی چندا کو جب اپنے حسن کا احساس ہوتا ہے تو وہ غیر شعوری طور پر

مختلف انداز سے اپنی شخصیت کو ابھارنے کی کوشش کرتی ہے۔ سسرال آ کر مجبوراً اپنے تمام رنگین آئینوں کو چھپا دیتی ہے لیکن اس کے باوجود اپنی ذات سے محبت کرتی ہے۔ اپنی سہیلی کو لکھتی ہے:

''مگر حسن کیا کروں، کیا خبر تھی کہ ایک دن اس حسن کی بدولت میں قصوروار ٹھہرائی جاؤں گی۔ بہن، میں سچ کہتی ہوں کہ جب سے یہاں آئی ہوں ایک طرح پر سنگار کرنا بھی چھوڑ دیا ہے۔ میلی کچیلی ہی بیٹھی رہتی ہوں۔ صرف اس خوف سے کہ کہیں کوئی میرے پڑھنے لکھنے پر ناک بھوں نہ سکیڑے۔ کتابوں کو ہاتھ تک نہیں لگاتی۔''

چندا کی بے قرار جبلت کو ابھی تسکین نہیں ہوئی۔ آگے چل کر پھر اپنی شخصیت اور اپنے حسن سے دلچسپی لینے لگتی ہے:

''نندیں اگر میرے حسن کو دیکھ کر جلتی ہیں تو یہ فطری ہے۔ دکھ تو اس بات کا ہے کہ یہ سزا مجھے اس طرف سے بھی مل رہی ہے جس طرف سے اس کا قطعی امکان نہ ہونا چاہیے تھا۔ میرے آنند بابو بھی اس کو سزا دے رہے ہیں۔''

اپنے شوہر کے احساسِ کمتری کو بھی اسی روشنی میں دیکھتی ہے:

''جتنی دیر میرے پاس رہتے ہیں ان کے دل میں یہ شک ہوتا رہتا ہے کہ مجھے ان کا رہنا اچھا نہیں لگتا... شاید وہ یہ سمجھتے ہیں کہ کسی حسین عورت کو بدصورت مرد سے محبت ہو ہی نہیں سکتی... کیا کہوں، یہ حسن میری جان کا عذاب ہو گیا ہے۔''

پریم چند ''سماجی قدروں'' اور ''تضادات'' اور ''مقاصد'' کے پیش نظر کرداروں کی تخلیق کرتے ہیں لیکن اسے کیا کیجیے کہ خلق کیے ہوئے کردار اکثر آگے بڑھ کر اپنی ذات اور شخصیت کا

مظاہرہ کر کے نفسیات کے کئی پہلوؤں کو اجاگر کر دیتے ہیں اور ان کی انفرادیت کی پہچان ایسے ہی پہلوؤں اور جہتوں سے زیادہ ہونے لگتی ہے۔ اس کہانی کی دوسری عورت پدما بھی اپنی نفسیاتی کیفیتوں سے پہچانی جاتی ہے۔ اپنی ذات کو شوہر کی دلچسپی کا مرکز بنانا چاہتی ہے۔ شوہر کی ذات سے دلچسپی نہیں لیتی اور اس کے جذبات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتی۔ چاہتی ہے اس کے ہر عمل پر شوہر کی نظر رہے۔ 'خود پسندی' کو نمایاں کرتی رہتی ہے۔ شوہر کی توجہ مبذول کرانے کے لیے ایسی حرکتیں کرتی ہے کہ تعجب ہوتا ہے۔ مثلاً بھون سے محبت کا ڈراما اسٹیج کرتی ہے اور شوہر کو غلط فہمی میں مبتلا کر کے یہ چاہتی ہے کہ شوہر اسے برا بھلا کہے۔ اس سے لڑے اور وہ اتنا خاموش اور سنجیدہ ہے کہ بظاہر کوئی دلچسپی نہیں لیتا، اپنی ذات کو توجہ کا مرکز بنانے کے لیے کبھی رسوئیے کو نکال دیتی ہے اور کبھی کمرے کا بلب توڑ دیتی ہے۔ اس کی بے چین ذات کا تقاضا یہ بھی ہے کہ شوہر سے دو چار چبھتی ہوئی باتیں بھی کہہ دے۔ اسی کشمکش، سیمابیت اور نرگسیت میں اس کا کردار توجہ کا مرکز بنتا ہے۔

پریم چند نے عورتوں کی کردار نگاری میں ذہن کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ شعور اور لاشعور کی کشمکش، مختلف خواہشات کا انوکھا اظہار اور قوتِ نفسی، نرگسیت، جبری اعصابی خلل، ہیجانات کا اُبال اور ان کے لیے خارجی علامتوں کی تلاش، ہیرو پسندی، دوسری عورتوں کی زندگی کو نمونہ بنانے کی تمنا، نفسیاتی دباؤ، محبت، نفرت اور حسد کا اظہار، ذات کو توجہ کا مرکز بنانے کی خواہش، نرگسی چھیڑ، فکری اور عقلی الجھاؤ، احساس کمتری، واہمے اور خواب، جنسی جبلت کی دلفریبی، نفسیاتی تعصب، فریبِ نظر (Hallucination)، تحفظِ ذات، اشاعتِ ذات (Self-Propagation)، احساسِ شکست اور شکست کے بعد پہلی حالت میں لوٹنے کی آرزو، مراجعت (Regression) محبوب علامتوں سے نفرت کے بعد اسے بگاڑ کر پیش کرنے کا عمل —— عورتوں کے کرداروں میں یہ سب ہیں۔ بعض افسانوں میں عورتیں ''خواب'' بھی دیکھتی ہیں۔ 'بازیافت' کی عورت کے واہمے، فنتاسی اور فریبِ تخیل کو دیکھ چکے ہیں۔ ناآسودہ خواہشوں کی تکمیل بیٹھے بیٹھے کس طرح کرتی ہے اور کس طرح دبی ہوئی خواہشوں کو ڈرامائی انداز

میں پیش کرتی ہے۔ ''خوابِ پریشاں'' (پریم بتیسی، حصہ دوم ص ۱۳۷) کی منورما کے خواب کو دور خیالی یا ''ٹیلی پیتھی'' نہیں کہہ سکتے۔ امرناتھ اس کے شوہر ہیں جو اسے تنہا چھوڑ کر بندیل کھنڈ جاتے ہیں اور منورما انتظار کرتی ہے، خواب دیکھتی ہے، اس کے چاروں خوابوں کا رشتہ اس کہانی کے المیے سے ہے۔ خواب لاشعوری خوف کو پیش کرتے ہیں۔ بنیادی خوف مختلف علامتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ پہلا خواب مختصر (Condensed) ہے۔ امرناتھ کو بار بار روتے دیکھنا ممکن ہے انتقال (Projection) کی کوئی صورت ہو۔ اپنے آنسوؤں کو ان کی آنکھوں میں دیکھتی ہے۔ دوسرے، تیسرے اور چوتھے خوابوں میں بڑھتی ہوئی ذہنی اور جذباتی الجھنیں ملتی ہیں۔ اندازہ ہوتا ہے اس کی الجھنوں میں کتنا اضافہ ہوتا گیا ہے۔ تین خوابوں میں دور سے ہولناک مناظر دیکھتی ہے۔ لیکن آخری خواب میں اپنے شوہر سے قریب ہے اور گھوڑے سے اترنے کو کہتی ہے۔ اس طرح آہستہ آہستہ ذہنی طور پر قریب آتی ہے۔ منورما کی شخصیت اور اس کی ذہنی کیفیات کو پریم چند نے ان خوابوں کے ذریعہ پیش کردیا ہے۔

پریم چند نے پہلی بار نفسیاتی کرداروں کی تخلیق کرتے ہوئے شعور کے بہاؤ کو نمایاں کیا ہے۔ شعور کے بہاؤ یا چشمۂ شعور کی تکنیک تو اسی صدی میں مرتب ہوئی ہے۔ براہِ راست داخلی خودکلامی اور بالواسطہ خودکلامی کسی حد تک ماورائی تفصیل اور سولیلوک (Soliloquy) کو چار مختلف تکنیک سے تعبیر کیا گیا ہے۔ پریم چند کے فن میں اس تکنیک کی جھلکیاں پیدا ہوگئی ہیں۔ ظاہر ہے انھیں اس تکنیک کی خبر نہیں تھی لیکن ذہن کے مطالعے اور شعور اور لاشعور کی کشمکش میں یہ تکنیک اجاگر ہوگئی ہے۔ موضوع تو خود اپنی تکنیک منتخب کرلیتا ہے۔ داخلی اقرار واعتراف (Innermost Confessions) دبی ہوئی نفسی قوت، گزرتے ہوئے لمحات، داخلی کردارنگاری اور خودکلامی، نامکمل تجربے، داخلی جاگرتی یا آگاہی، نفسی تاثرات، وجدان کی تصویرکشی یا ہیجان کی ایکس رے (X-Ray) کسی حد تک آزاد تلازمہ، علامتیں، شعور کا بہاؤ اور زمان ومکان کی قدریں، یہ تمام باتیں موجود ہیں۔ نرگسیت کا ذکر کرتے ہوئے ''بازیافت'' کا ذکر کیا گیا ہے۔ عورت آرام کرسی پر لیٹی ہوئی ایک انگریزی کتاب پڑھ رہی ہے لیکن شعور کے

بہاؤ سے اس کا ذہن اس انگریزی کتاب سے دور ہٹ جاتا ہے۔ ولیم جیمس نے کہا ہے کہ تجربہ کبھی محدود نہیں ہوتا اور نہ کبھی اس کی تکمیل ہوتی ہے۔ برگساں نے یقین دلایا ہے کہ شعور ایک جھرنے کی طرح بہتا ہے۔ تیز، بہت تیز اور ذہنی زندگی کے زمان ومکاں کی قدریں قطعی مختلف ہیں۔ لہٰذا نفسی زندگی کے بہاؤ اور سیلان (Flux) پر غور کرنا چاہیے۔ ان باتوں کی روشنی میں 'بازیافت' کی اس عورت کے شعور کے بہاؤ کو دیکھئے:

- —— مجھے خیال آیا کہیں بابو جی (شوہر) کا بخار مہلک ثابت ہوا تو؟
لیکن اس خیال سے مجھے ذرا بھی دہشت نہ ہوئی، میں اس ملالِ تخیل کا مزہ اٹھانے لگی۔"
- —— "مسز داس، مسز نائیڈو، مسز سریواستو، مس کھرے، مسز شرغہ، مس گھوش ضرور تعزیت کرنے آئیں گی۔"

- —— "انھیں دیکھتے ہی میں آنکھوں میں آنسو بھرے اٹھوں گی اور کہوں گی "بہنو میں لٹ گئی۔ اب میری زندگی اندھیری رات ہے یا ہولناک جنگل یا شمع مزار لیکن میری حالت پر غم کا اظہار مت کرو، مجھ پر جو کچھ گزرے گی میں اس انسانِ کامل کی نجات کے خیال سے بخوشی سہہ لوں گی۔"

اسے مابعد الطبیعاتی منصوبہ بندی کہیے یا کچھ اور لیکن یہاں کم و بیش وہ تمام باتیں مل جائیں گی کہ جن کا میں نے ذکر کیا ہے۔ ذہنی زندگی کے زمان ومکاں کی کیفیتیں کتنی مختلف ہیں۔ دبی ہوئی نفسی قوت کا اظہار کس طرح ہوا ہے۔ گزرتے ہوئے لمحات سے لاشعور نے کیسے خاکے مرتب کیے ہیں۔ یہ خود کلامی اردو فکشن میں اپنی مثال آپ ہے۔ آزاد تلازمہ نے جن علامتوں کا سہارا لیا ہے وہ بھی توجہ طلب ہیں۔ شعور کے بہاؤ سے خارجی قدروں کو کتنی شدید چوٹ پہنچنے کا اندیشہ ہے۔ داخلی اعتراف سے نامکمل تجربوں کا اظہار کس طرح ہوا ہے۔ نفسی تاثرات 'ایکس رے' کے پلیٹ پر کیسے نقوش لے کر منجمد ہو رہے خیال کی بنیاد پہلے سے مضبوط ہے اس لیے وہ

تخیل سے لذت لیتی ہے۔ نفسی قوت ڈرامائی طور پر ایک پردے کے بعد دوسرا پردہ اٹھاتی ہے۔ ''اندھیری رات''، ''ہولناک جنگل'' اور ''شمع مزار'' کی علامتیں بھی غور طلب ہیں۔ دراصل اپنے شوہر کی موت کے بعد ایک اندھیری رات اور ایک ہولناک جنگل سے باہر نکل آئے گی۔ شمع مزار بن کر نہیں رہے گی۔ ''لیکن میری حالت پر غم کا اظہار مت کرو'' اس لیے کہ یہ غم بنیادی طور پر لاشعور کا انبساط ہے۔ شوہر کو 'انسانِ کامل' کہنے والی یہ عورت ممکن ہے اس کی زندگی کی تکمیل کی ممنون و مشکور ہو، شوہر اس طرح اپنی زندگی مکمل کر کے اسے آزاد چھوڑ جائے! نفسی تاثرات، آزاد تلازمہ، تخیل کی لذت اور مابعد الطبیعاتی منصوبہ بندی کی باتیں ختم نہیں ہوتیں۔ وہ ایک طولانی ماتمی تقریر کا مسودہ بھی دل میں تیار کرتی، اس کی ماتمی لباس کا فیصلہ کرتی ہے جسے پہن کر اسے شوہر کے جنازے میں شریک ہوگی۔ نفسی تصورات (Psychic Images) کا یہ سلسلہ کتنا حیرت انگیز ہے۔

''طلوعِ محبت'' کی بنّی (آخری تحفہ) ''سکونِ قلب'' کی گوپا (دودھ کی قیمت) ''اکسیر'' کی بوٹی (دودھ کی قیمت) اور ''بوڑھی کاکی'' کی بوڑھی عورت (پریم بتیسی حصہ دوم) یہ سب بھی نفسیاتی جہتوں سے پہچانی جاتی ہیں۔ 'بنّی' کے کردار میں پریم چند نے عورت کے جذبات کے کئی روپ دکھائے ہیں۔ نفسیاتی عمل اور ردِ عمل کا جائزہ ملتا ہے۔ بنّی کا باغیانہ احتجاج بھی فطری ہے اور بھوندو کی گرفتاری کے بعد اس کی تبدیلی بھی۔ خارجی نقش و نگار پر مرنے والی عورت اپنے جذبے کے گداز کو سب کچھ سمجھنے لگتی ہے اور اس طرح شوہر کی تصویر کا خاکہ پھر ابھرتا ہے۔ پریم چند کی نظر اس کے فطری اور نفسیاتی خدوخال پر ہے۔ ''سکونِ قلب'' کی گوپا میں شدتِ درد کی ایک حیرت انگیز تصویر ابھرتی ہے۔ اس کی بیٹی کا انتقال ہوتا ہے اور اس کے چہرے پر سکون کی ایک جھلک ہے۔ کہتی ہے:

> ''جنازے کے ساتھ بہت سے آدمی ہوں گے۔ میرے جی میں بھی آیا کہ چل کر ستّی کا آخری دیدار کر لوں۔ لیکن میں نے سوچا کہ جب ستّی نہ رہی تو اس کی لاش میں کیا رکھا ہے، نہ گئی۔''

پریم چند نے سنّی کی مصیبتوں اور اس کی اذیت ناک زندگی کو گویا کے ذہن میں ایک پس منظر کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس کے بعد یہ حادثہ ہوتا ہے۔ اس نفسیاتی ردِعمل پر غور کیجیے کہ اس عورت کے ذہن کو اس پس منظر میں کس قسم کا نفسیاتی سکون ہوا ہے۔ گویا کے ایک ایک لفظ پر غور کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ اس کے جذبات کیسے ہیں۔ ان کا یہ نفسیاتی ردِعمل بظاہر ایسا ہے اندر کتنی بے چینی اور کتنا درد ہے! 'اکسیر' کی بوٹی بیوہ ہے، اس کے تین بچے ہیں۔ بڑا لڑکا موہن سولہ سال کا ہے۔ مینا اور سوہن چھوٹے ہیں۔ بیوہ ہو جانے کے بعد مزاج میں تلخی آ گئی ہے۔ جب خانہ داری کی پریشانیوں سے جی بہت جلتا ہے تو اپنے مرے ہوئے شوہر کو صلواتیں سناتی ہے "جب اتنی جلدی جانا تھا تو شادی نہ جانے کس لیے کی تھی، گھر میں پھوٹی بھنگ نہ تھی چلے تھے شادی کرنے!"

بوٹی کردار بھی نفسیاتی ہے۔ جب موہن ایک روز یہ کہتا ہے کہ شوق سنگار کی بھی ایک عمر ہوتی ہے، تو بوٹی کے جسم میں آگ سی لگ جاتی ہے۔ اسے بڑھیا کہہ دینا اس کے تقویٰ و طہارت کو خاک میں ملا دیتا ہے۔ سوچتی ہے اس کی ناقدری، انہی لڑکوں کے پیچھے اس نے اپنی ساری جوانی خاک میں ملا دی۔ شوہر کو گزرے آج پانچ سال ہوئے تب اس کی چڑھتی جوانی تھی۔ یہ تین چینٹے پوت اس کے گلے منڈھ دیے ہیں۔ ابھی اس کی عمر ہی کیا ہے۔ چاہے تو آج بھی ہونٹ سرخ کیے پاؤں میں مہندی رچائے، الوٹ بچھوے پہنے مٹکتی پھرتی" وہ نہیں چاہتی کہ موہن روپا سے شادی کرے، تلملاہٹ کا اندازہ کیجیے:

> "اگر روپا میرے گھر میں آئی تو جھاڑو مار کر نکال دوں گی۔ یہ سب اس کی ماں کی مایا ہے۔ وہی کٹنی میرے لڑکے کو مجھ سے چھینے لیتی ہے۔ رانڈ سے اتنا بھی نہیں دیکھا جاتا۔ چاہتی ہے کہ اسے سوت بنا کر میری چھاتی پر مونگ دلے۔"

موہن اور روپا دونوں بوٹی کے مزاج سے واقف ہیں۔ لہٰذا اس پر نفسیاتی شعاعیں ڈالتے ہیں۔ موہن اپنے بھائی اور بہن کو پیسے اور مٹھائی دیتا ہے۔ ماں کے لیے پاندان لاتا

ہے۔ کہتا ہے: ''جس کے دو دو جوان بیٹے ہوں کیا وہ اتنا شوق بھی نہ کرے۔'' روپا کہتی ہے ''تم بوڑھی کس طرح ہوگئیں اماں، مردوں کو اشارہ مل جائے تو بھوتروں کی طرح منڈلانے لگیں، میرے دادا تو تمہارے دروازے پر دھرنا دینے لگیں۔'' اس گھر میں بوٹی کے لیے ایک انتہائی دلفریب فضا قائم ہوتی ہے۔ اس کے سخت خزاں رسیدہ دل میں کہیں سے ہریالی نکل آتی ہے۔ جیسے اس کے چہرے کی جھریاں چکنی ہوگئیں۔ پان کے ایک بیڑے کے عرق سے اس کی بیوگی کی کرختگی ملائم ہوگئی۔ ایک پرانے آئینے میں اپنا چہرہ دیکھتی ہے۔ مزاج میں فرق آجاتا ہے۔ گاؤں کی ایک عورت دھنیا کو پانی بھرنے کے لیے رسّی دیتی ہے۔ یہ وہی بوٹی ہے جو اس سے کہتی تھی ''میری رسّی گاؤں بھر کے لیے نہیں ہے، رسّی ٹوٹ گئی ہے تو بنوا کیوں نہیں لیتی۔'' اسے روپا اچھی لگنے لگتی ہے اور جب موہن بازار سے دودھ بیچ کر آتا ہے تو بوٹی اس سے کہتی ہے: ''کچھ روپے پیسے کی فکر کر بھائی، میں روپا کی ماں سے روپا کے لیے تیری بات چیت پکّی کر رہی ہوں!''

''فریب'' کی جگنو، ''لعنت'' کی مسز شاپور ''شکست کی فتح'' کی لجیاوتی، ''سوت'' کی گومتی اور گوداوری، ''کسم'' کی کسم، ''قاتل'' کی ماں، ''دو کھیاں'' کی چندا، ''ماں'' کی کرونا، ''الزام'' کی دیوی، ''موسی'' کی سورج کماری بھی اپنی نفسیات کے نہاں خانوں سے باہر جھانکتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ عورت کی فطرت اور نفسیات کے مختلف پہلو ان کرداروں کے ذریعہ نمایاں ہوئے ہیں۔

پریم چند نے عورتوں کے جلال و جمال کو طرح طرح سے پیش کیا ہے۔ مختلف عورتوں کے چہروں اور جسمانی اوصاف کے ذریعہ کرداروں کی ذہنی کیفیات و عوامل کو نمایاں کیا ہے۔ ایک نوجوان مرد کے فریبِ نظر نے ایک عورت کو اس طرح دیکھا ہے:

> ''پھول میں بھی حسن ہے۔ شعلہ میں بھی حسن ہے۔ پھول میں طراوت اور تازگی ہے۔ شعلہ میں سوز اور تپش، پھول پر بھونرا اڑ اڑ کر اس کا رس پیتا ہے۔ شعلہ پر پروانہ جل کر راکھ ہو جاتا ہے۔ چہرے کے سامنے اس وقت زرنگار مسند پر جو نازنین شان

سے بیٹھی ہوئی تھی وہ فی الواقع حسن کا شعلہ تھی۔ اس کی مخمور آنکھوں سے جاں سوز حرارت کی شعاعیں نکل رہی تھیں۔ پھول کی پنکھڑیاں بکھر سکتی ہیں؟ شعلہ کو بکھیرنا ممکن نہیں۔ اس کے ایک ایک عضو کی تعریف کرنا شعلہ کو کاٹنا ہے۔ اس کا حسن سرتاپا ایک شعلہ تھا۔ وہی دمک، وہی سرخی، کوئی مصور سطوت حسن کی اس سے بہتر تصویر خیال میں نہیں لا سکتا۔'' (شعلۂ حسن)

''گھاس والی'' میں ملیا کے حسن کی تعریف کرتے ہیں:

''گیہواں رنگ تھا۔ غنچہ سا منہ، بیضاوی چہرہ، تھوڑی کھچی ہوئی۔ رخساروں پر دلآویز سرخی، بڑی بڑی نکیلی پلکیں، آنکھوں میں ایک عجیب التجا، ایک دلفریب معصومیت، ساتھ ہی ایک عجیب کشش!''

''فریب'' کی مس خورشید کے بارے میں لکھتے ہیں:

''گلابی گورا رنگ، نازک اندام، نرگسی آنکھیں، نئے فیشن کے کٹے ہوئے بال، ایک ایک عضو سانچے میں ڈھلا ہوا!''

''وفا کی دیوی'' کی تلیا کے حسن کا مختصر جائزہ لیتے ہیں:

''تلیا کسی زمانے میں حسین تھی۔ کافرادا تھی۔ قاتل تھی اور اپنے کشتگان ناز کی درد بھری داستانیں جب وہ چشم پرنم کھولتی تو شاید کشتوں کی روحیں عالم زیریں یا عالم بالا میں وجد کرتی ہوں گی۔''

''طلوع محبت'' کی بنتی جب دلہن کی طرح سنور جاتی ہے تو پریم چند کہتے ہیں:

''گلابی رنگ کی ساڑی پہن کر اور پھولوں کا ہار گلے میں ڈال کر اس نے آئینہ میں اپنی صورت دیکھی تو اس کے آبنوسی رنگ پر سرخی دوڑ گئی۔ اپنے آپ کو دیکھ کر شرما گئی۔ افلاس کی آگ میں

نسائیت بھی جل کر خاک سیاہ ہو جاتی ہے۔ نسائیت کی حیا کا ذکر
ہی کیا ہے۔ میلے کچیلے کپڑے پہن کر شرمانا ایسا ہی ہے جیسے کوئی
چنوں میں خوشبو لگا کر کھائے۔''

''علاحدگی'' کی ملیا تیسرے دن میلے سے آتی ہے تو پریم چند بتاتے ہیں:

''وہ اس خارزار میں گل صد برگ تھی۔ گیہواں رنگ تھا، غنچہ دہن،
بیضاوی چہرہ، ٹھڈی کھنچی ہوئی، رخساروں پر دل آویز سرخی، بڑی بڑی
نکیلی پلکیں، آنکھوں میں ایک عجیب التجا، ایک دلکش
معصومیت... صبح کے وقت ملیا کنویں پر سے پانی کا گھڑا لے کر چلتی
تو اس کا گندمی رنگ طلوع کی سنہری کرنوں سے کندن ہو جاتا۔''

''گھاس والی'' کی ملیا اور ''علاحدگی'' کی ملیا کی تعریف ایک جیسی ہے۔

کچھ عورتیں بدصورت ہیں اور بدصورتی میں بھی کردار کا حسن ہے۔ کچھ اپنی عمر کی ایک منزل پر اپنا حسن و جمال کھو دیتی ہیں۔ کچھ ایسی ہیں جو حالات کے اثرات اور ماحول کی وجہ سے اپنا حسن و شباب سب کچھ کھو چکی ہیں۔ ایسی عورتوں میں ''دیوی'' کی آشا بھی ہے۔ جس کی شادی چن بابو سے ہوتی ہے۔ چن اسے دیکھ کر اپنا سر پیٹ لیتے ہیں۔ نفرت، غصہ اور مایوسی ان کے دل کو کچل دیتی ہے۔ اس لیے کہ وہ حسن و نزاکت کی دیوی نہ تھی جس کی برسوں سے پرستش کر رہے تھے، وہ:

''ایک چوڑے منہ، چپٹی ناک اور پھولے ہوئے رخساروں والی
مکروہ صورت عورت تھی۔ جس پر صنفِ نازک کا کسی طرح بھی
اطلاق نہ ہو سکتا تھا۔''

لیکن یہ عورت دیوی ہے۔ شوہر کی محبت حاصل کرنے کے لیے بے چین ہے۔ اچھے اچھے کپڑے پہنتی ہے۔ طرح طرح سے بال سنوارتی ہے۔ گھنٹوں آئینے کے سامنے سنگار کرتی ہے۔ لیکن چن بابو کو یہ سترغمزے معلوم ہوتے ہیں۔ جب چن بیمار ہوتے ہیں تو وہ اپنی بیماری

بھول کر تیمارداری کرتی ہے اور پین بابو پر فالج کے اثر کے بعد ان کے چہرے کو پسند کرتی ہے۔

''حقیقت'' کی پورنما شوہر کے انتقال کے بعد آتی ہے تو بالکل بدلی ہوئی نظر آتی ہے:

> ''سفید ساڑی کے گھونگھٹ سے آدھا منہ چھپا ہوا تھا مگر کمر جھک گئی تھی۔ باہیں سوت سی پتلی، پشت پا کی رگیں ابھری ہوئی، آنکھوں سے آنسو جاری اور رخسار زرد، جیسے کفن میں لپٹی ہوئی لاش کھڑی ہوئی ہو۔''

''مس پدما'' اپنی جوانی کھو کر سب کچھ کھو چکی ہے:

> ''چہرہ زرد، رخسار بے رنگ، آنکھوں میں تکان، جسم میں ڈھیلا پن، فکر، مغموم اس پر ایک ہیبت طاری رہتی... آنکھوں کے گرد حلقے۔''

عمر کی رفتار کے ساتھ پریم چند عورتوں کے جذبات اور احساسات کی تبدیلی کو بھی دیکھتے ہیں۔ بنیادی جبلتوں کے اظہار کے فرق پر ان کی گہری نظر رہتی ہے۔ بعض بوڑھی عورتوں کے کردار کی خباثت کو شکل وصورت سے بھی بتاتے ہیں، مثلاً ''فریب'' کی جگنو:

> ''وہ ناخواندہ غریب بوڑھی عورت تھی۔ مسکین صورت لیکن جیسے کسی ہوشیار پروف ریڈر کی نگاہ غلطیوں ہی پر جاتی ہے۔ اس کی آنکھیں بھی باطن کے داغوں پر جا پڑتی تھیں۔ اس کا پست قد، نحیف جسم، سفید بال اور پرشکن چہرہ...''

ان کے علاوہ مختلف عورتوں کے اندازِ گفتگو کو ان کی شخصیت و کردار کے مطابق پیش کیا ہے۔ آوازوں کے آہنگ کے تئیں بھی پریم چند بیدار نظر آتے ہیں۔

○○○

تیسرا آدمی

سماجی اور معاشرتی زندگی میں کوئی شخصیت غیر معمولی ہوتی ہے۔ اسے کسی لمحہ نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اقتصادی زندگی میں اس کا عمل اہم ہوتا ہے اور اکثر دلچسپ بھی۔ کاروباری ماحول میں قدم قدم پر اس کی شخصیت محسوس ہوتی ہے۔ اپنے مفاد کے لیے اسے برتنا پڑتا ہے۔ 'تیسرا آدمی' نہ ہو تو سماجی زندگی کا اقتصادی نظام درہم برہم ہو جائے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے اقتصادی حالات و مسائل کا انحصار اس کے عمل اور ردعمل پر ہے۔ بازار کے بھاؤ، قیمتوں کے اتار چڑھاؤ، غلوں کی پیداوار اور تقسیم میں اس کا کردار بہت اہم ہے۔ وہ خرچ کیے بغیر فائدہ حاصل کرتا ہے۔ اس کی شخصیت کے کئی پہلو اہم ہیں۔ شہر اور گاؤں کی روزانہ زندگی میں 'تیسرے آدمی'

سے اکثر ملاقات ہوتی ہے۔ یہ کارخانوں میں بھی ہے اور کھلیانوں میں بھی۔ سیاسی زندگی میں بھی 'تیسرا آدمی' اپنا خاص مقام رکھتا ہے۔ گھریلو زندگی میں اس کی شخصیت ایک معمہ بھی بن جاتی ہے۔ کبھی اپنی بربادی پسند کرتا ہے تو ایک گھر آباد ہو جاتا ہے اور کبھی شخصیتوں کے درمیان آتا ہے تو صرف اپنے مفاد پر نظر رکھتا ہے۔ اپنے مشن میں ناکام ہو کر کبھی واپس چلا جاتا ہے اور کبھی کامیابی حاصل کرتا ہے تو گھریلو زندگی کی حالت بدل جاتی ہے۔ جب اپنے اغراض و مقاصد اور صرف اپنے مفاد پر نظر رکھتا ہے تو اسے اس کی فکر نہیں ہوتی کہ اس کے عمل سے زندگی کے کتنے آتش کدے ٹھنڈے ہو رہے ہیں۔ عناصر اور اقدار کو بدلتے دیکھ کر اسے ذہنی اور نفسیاتی سکون حاصل ہوتا ہے۔ لذت ملتی ہے، انتقام کے جذبے سے بھی سرشار ہو کر اکثر کسی پرامن گھر میں 'تیسرا آدمی' داخل ہوتا ہے اور اس کی بے چینی اس وقت تک قائم رہتی ہے جب تک کہ وہ گھر ویرانہ نہ بن جائے۔ کبھی بے غرض بھی ہوتا ہے اور اس وقت بے قرار ہو جاتا ہے جب اس پر اعتماد نہیں کیا جاتا۔ اس کے خلوص و محبت اور دوستی پر شبہ کیا جاتا ہے۔

'تیسرا آدمی'، ''خواجہ اہل فراق'' بھی ہے اور ''خضر راہ'' بھی۔ رقیب بھی ہے اور دوست بھی۔ اس کی دوستی اور رقابت دونوں سے قصہ آدم رنگین بنتا ہے۔ کشمکش اور تصادم کے بغیر زندگی اور فن دونوں کا کوئی تصور پیدا نہیں ہوتا اور اسی کے لہو کی گرمی سے یہ کشمکش بڑھتی ہے۔ ہم اسے ہیرو سمجھنا نہیں چاہتے اس لیے بھی کہ ہیرو کے روایتی تصور کو ابھی تک عزیز رکھے ہوئے ہیں۔ یہ بھی ایک بڑی سچائی ہے کہ فکشن کا اصل ہیرو عموماً یہی ہوتا ہے۔ ہیرو سمجھنا نہیں چاہتے لیکن یہ ضرور چاہتے ہیں کہ وہ کچھ اور لمحوں کو کشمکش اور تصادم کے قریب کرتا رہے۔ اس کی شکست سے اگر دوستی، خلوص اور محبت کی شکست ہوگئی تو ہمیں دکھ بھی ہوتا ہے اور اگر رقابت، دشمنی اور جارحانہ عمل کی شکست ہوئی تو ہمیں ذہنی اور نفسیاتی سکون ملتا ہے۔ محسوس ہو یا نہ ہو ہر شخص کسی نہ کسی لمحے تیسری شخصیت کا روپ اختیار کرتا ہے۔ دراصل ہم اس کی شخصیت میں اپنی بعض جبلتوں، بنیادی ہیجانات اور جذبات کو دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ ان جبلتوں اور جذبوں اور ہیجانوں کے اظہار کو دیکھ کر شعوری یا غیر شعوری طور پر اس کی ذات سے دلچسپی لینے لگتے ہیں۔

معاملہ یہ ہے کہ ہم اپنی جذباتی زندگی کی تکمیل کے خواہش مند ہوتے ہیں۔

ایپک، ناول اور افسانوی کلچر میں 'تیسری شخصیت' کے بغیر داخلی اور خارجی اقدار کی نقاب کشائی نہیں ہوتی۔ ڈراموں کی کشمکش کی محرک بھی یہی شخصیت ہوتی ہے۔ ادبی تخلیقات میں عموماً کشمکش، انتشار، کرخت حقائق اور بے ترتیبی کو ختم ہوتے دیکھنا چاہتے ہیں اور اس کے لیے 'تیسری شخصیت' کو اپنی نگاہوں سے دور کرنے کے خواہش مند ہوتے ہیں۔ اس کے زوال کا بے چینی سے انتظار رہتا ہے، شیکسپیئر کے ''رومیو اور جیولیٹ'' میں پیرس سے ہمیں ہمدردی نہیں ہوتی۔ یہ 'تیسرا شخص' جب جولیٹ سے یہ کہتا ہے: ''خوب ملے، میری محبوب، میری رفیقۂ حیات'' یا ''مجھے یقین ہے تم مجھ سے محبت کرتی ہو۔'' تو الجھن سی ہوتی ہے۔ جولیٹ کے سامنے پھن مارے ہوئے سانپ اور چیختے ہوئے جنگلی درندے ذہن کو پریشان کرتے ہیں۔ پیرس کی علامت المیہ کا سبب بن جاتا ہے۔ اس کی موت سے لمحاتی سکون ملتا ہے لیکن جب رومیو زہر کھالیتا ہے تو اس کی غلط فہمی ہمیں شدید ذہنی اذیت پہنچاتی ہے۔ 'جولیس سیزر' کا تیسرا آدمی مارکس اینٹونی ہے جو بروٹس کی تقریر کے بعد عوام سے مخاطب ہوتا ہے اور اس کی نفسیات کو سمجھتے ہوئے ایسی نفسیاتی شعاعیں ڈالتا ہے کہ حالات بدل جاتے ہیں۔ فضا تبدیل ہو جاتی ہے۔ خود بروٹس بھی ایک 'تیسرا آدمی' ہے۔ کرداروں کے عمل اور ردِ عمل میں اس کی پہچان بھی کبھی کبھی بہت مشکل ہو جاتی ہے کہ کون 'تیسرا آدمی' کہے جانے کا سب سے زیادہ مستحق ہے۔ 'تیسرا آدمی' دراصل ایک تحرک بن جاتا ہے۔ ایک ہی فکشن یا کہانی میں یہ تحرک کئی کرداروں کا مقدر ہو جاتا ہے۔ کچھ کردار کبھی اس حالت میں اپنے آپ کو پا کر الجھ جاتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ پلاٹ کے پیشِ نظر اور واقعات کے پھیلاؤ کے ساتھ تیسری شخصیت کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوگا۔ فارسی اور اردو غزل کا رقیب 'تیسرا آدمی' ہی تو ہے ''برادر کراموزوف''، 'مادام بوٹری'، ''بن ہر''، ''دی پوٹریٹ آف اے لیڈی'' اور ''گئو دان''، ''شکست''، ''تلاشِ بہاراں''، ''خدا کی بستی''، ''ٹیڑھی لکیر'' اور دوسرے ناولوں میں تیسرے آدمی کا مطالعہ کم دلچسپ نہ ہوگا۔ افسانوں میں تیسری شخصیت کی تلاش عموماً مشکل نہیں ہوتی، آپ نے بھی کسی افسانوی تخلیق کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ

محسوس کیا ہوگا کہ کبھی کبھی ہیرو اور ہیروئن کی حیثیت تیسری ذات یا شخصیت کی ہوگئی ہے۔ افسانوی کلچر کے مطالعے میں مرکب اور پیچیدہ واقعات کا مطالعہ تیسری شخصیت کے بغیر ممکن نہیں۔ احساسات، جذبات، رویہ، مختلف ہیجانات اور جبلتوں کے اظہار اور حسیاتی کیفیتوں کے تجزیے کے لیے تیسری شخصیت کا سہارا ضروری ہے اس لیے کہ وہی مختلف رجحانات پیدا کرتا ہے۔ جذبات کے اظہار پر اثر انداز ہوتا ہے۔ کرداروں کے عمل اور ردِعمل کو متاثر کرتا ہے اور واقعات و پلاٹ میں تیزی، نوکیلا پن اور تیکھا پن پیدا کرتا ہے۔

پریم چند کے افسانوں میں بھی ''تیسرا آدمی'' توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ 'تیسرے آدمی' یا 'تیسری شخصیت' کے چند مختلف پہلوؤں کا مطالعہ فنکار کے آرٹ اور اس کی تخلیقی فکر و نظر کی اہمیت کا احساس عطا کرتا ہے۔

نفسیاتی تصادم اور جذباتی تکمیل

پریم چند کی کہانی ''گھاس والی'' میں چین سنگھ تیسرا آدمی ہے جو ملیا اور اس کے شوہر مہابیر کے درمیان کھڑا ہونا چاہتا ہے۔ زمیندار، جوانی کے نشے میں سرشار ملیا کو چھیڑتا ہے۔ تیسرے آدمی میں نفس پروری ہے، رعونت ہے، ہوس پرستی اور خود غرضی ہے۔ ملیا چماروں کے گھر میں اپسرا سے کم نہیں ہے۔

> ''صبح کا وقت تھا، ہوا آم کے بور کی خوشبو سے متوالی ہو رہی تھی۔ آسمان زمین پر سونے کی بارش کر رہا تھا۔ ملیا سر پر ٹوکری رکھے گھاس چھیلنے جا رہی تھی کہ دفعتاً نوجوان چین سنگھ سامنے آتا دکھائی دیا۔ ملیا نے چاہا کہ کترا کر نکل جائے مگر چین سنگھ نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور بولا 'ملیا، کیا تجھے مجھ پر ذرا بھی رحم نہیں آتا؟'''

چین سنگھ کا یہ ہاتھ دراصل مہابیر کی زندگی کی طرف بڑھتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ملیا مہابیر کی بیوی ہے اور ایک سال سے دونوں ہنسی خوشی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ تیسرے آدمی کا

ہاتھ کہانی میں تحریک پیدا کرتا ہے۔ اس وقت چین سنگھ یہ نہیں سوچتا کہ اپنی مٹھی میں کسی کی زندگی مسلنا چاہتا ہے، اس کی ہوس پسندی اور خود غرضی اندھی ہے۔ اس لذت اور مسرت کو معراج سمجھ رہا ہے۔ دراصل اس کا عقیدہ ہے کہ نیچی ذاتوں میں حسن کا اس کے سوا اور کوئی کام نہیں کہ وہ اونچی ذاتوں کا کھلونا بنے! اس نے ایسے کتنے ہی معرکے جیتے ہیں اس لیے اس کے ہاتھ میں زبردست طاقت پیدا ہوگئی ہے ——— لیکن جب ملیا کا پھول سا چہرہ شعلے کی طرح دہک اٹھتا ہے اور کہتی ہے ''مجھے چھوڑ دو نہیں تو میں چلاتی ہوں'' تو چین سنگھ کے ذہن پر ایک چوٹ سی پڑتی ہے۔ ملیا کا غصہ اور اس کا غرور ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آجاتا ہے۔ وہ ملیا کا ہاتھ چھوڑ دیتا ہے۔ مہابیر کی جھونپڑی آگ لگنے سے بچ جاتی ہے۔ دوسرے دن چین سنگھ ملیا کو دیکھتا ہے تو اس کے ہاتھ کی انگلیوں میں پھر گرمی آجاتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے جیسے کل جو گرفت ڈھیلی ہوگئی تھی آج پھر اس میں سختی آجائے گی۔ چین سنگھ ملیا پر نفسیاتی شعاعیں ڈالنے کی کوشش کرتا ہے:

> ''ایشور جانتا ہے کل بھی تجھے ستانے کے لیے تیرا ہاتھ نہیں پکڑا تھا، تجھے دیکھ کر آپ ہی آپ ہاتھ بڑھ گئے۔ مجھے کچھ سدھ ہی نہ رہی تھی۔ تو چلی گئی تو میں وہیں بیٹھ کر گھنٹوں روتا رہا۔ جی میں آتا تھا اس ہاتھ کو کاٹ دوں۔''

> ''روپیہ پیسہ، اناج، پانی، بھگوان کا دیا سب کچھ گھر میں ہے۔ بس تیری دیا چاہتا ہوں۔ میری جوانی کام نہ آوے، اگر میں کسی کھوٹ سے یہ باتیں کہہ رہا ہوں۔ بڑا بھاگوان تھا مہابیر کہ ایسی دیوی اسے ملی۔''

تیسرا آدمی دیکھتے ہی دیکھتے ڈھیلا پڑ جاتا ہے۔ ملیا کے ایک جملے سے سچائی کا ایسا احساس ملتا ہے کہ رجحان متاثر ہو جاتا ہے۔ ملیا کی بات سے اسے یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ ''عورت جتنی آسانی سے دین اور ایمان غارت کر سکتی ہے، اتنی ہی آسانی سے انھیں قوت بھی

عطا کر سکتی ہے۔'' پریم چند یہی سمجھانا چاہتے ہیں۔ ملیا کا ہر لفظ چین سنگھ کے طبقے کی زندگی کے سینے میں تیر کی مانند چبھتا ہوا لگتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے جیسے اس کا اپنا طبقہ ساتھ ہی اس طبقے کی تمام عورتیں اپنے گناہوں کے زخموں کو لیے سامنے کھڑی ہیں۔ وہ تلملا جاتا ہے۔ ایک دوسری کشتی آجاتی ہے اور وہ اب دوسری سمت جانے لگتا ہے۔ ملیا کے تصور کو ذہن میں لیے اپنی ذات میں گم! تیسرا آدمی جس طنطنے کے ساتھ ابھرتا ہے، اسی شدت سے ڈھیر ہو جاتا ہے۔ اس میں حیرت انگیز تبدیلی آجاتی ہے۔ بنیادی رجحان میں! مزدوروں کو بات بات پر گالیاں دینے والا چین سنگھ خود کو ایک نئی دنیا میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ اسامیوں اور مزدوروں کو یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ وہ اب کسی کو نہیں ڈانٹتا، کسی کو نہیں پیٹتا۔ اس کے لہجے میں نرمی ہے، ٹوٹی ہوئی نالی کو خود مٹی سے باندھتا ہے اور کیاری بنانے والی عورت کو کچھ نہیں کہتا۔ اس کے باغ کے بیر مزدور چوری کر کے کھاتے ہیں تو کسی کی مزدوری نہیں کاٹتا، کہتا ہے'' کیسے بیر ہیں؟ ذرا مجھے بھی دکھاؤ، میرے ہی باغ کے ہیں نا... جلدی سے آؤ جی، کھڑے کیا ہو، مگر پکی پکی سب میں لے لوں گا، کہے دیتا ہوں اور ذرا ایک آدمی لپک کر گھر سے تھوڑا سا نمک تو لے لو، چھوڑ دو پر، آؤ بیر اٹھاؤ، اس کے باغ کے بیر بہت میٹھے ہوتے ہیں، کام تو کرنا ہی ہے۔''

ابتدا میں ہوس پرست تیسرے آدمی کا ہاتھ مہابیر کی زندگی میں بے چینی پیدا کرنے کے لیے آگے بڑھتا ہے لیکن ایک ہی روز میں اسے لگتا ہے جیسے ملیا کے لیے اس کے دل میں واقعی جگہ ہے۔ ملیا کی وفاداری اور شوہر پرستی سے متاثر ہوتا ہے۔ اس کے دل میں ملیا کی شخصیت کا احترام بڑھ جاتا ہے اور اس کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔

دوسری منزل بہت ہی نازک ہے لیکن چین سنگھ خود کو سنبھال کر آگے بڑھ جاتا ہے، جو ہاتھ ملیا کی طرف بڑھا تھا وہ کٹ چکا ہے۔ اب دوسرا ہاتھ ہمدردی کے لفظوں کو لے کر آگے بڑھتا ہے۔ ملیا کی محبت مہابیر کی زندگی سے دلچسپی لینے پر مجبور کرتی ہے، غیر شعوری طور پر ہاتھ آگے بڑھاتا ہے۔ اس تیسرے آدمی کی جذباتی زندگی کی یہ تیسری منزل ہے کہ جہاں اپنے آپ کو غیر شعوری طور پر مطمئن کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مہابیر سے کہتا ہے: '' دو چار بیگھے کی کھیتی

کیوں نہیں کر لیتے، کھیت مجھ سے لے لو۔''

کچہری میں ملیا کو گھاس بیچتے ہوئے دیکھتا ہے۔ بنی ٹھنی بیٹھی ہے۔ کوئی اسے گھور رہا ہے۔ کوئی مذاق کر رہا ہے۔ ایک ادھیڑ کوچوان فٹن کے اوپر سے کہتا ہے: ''تیرا جمانا ہے بارہ آنے نہیں، ایک روپیہ مانگ بھائی۔ لینے والے جھک ماریں گے اور لیں گے۔ نکلنے دو وکیلوں کو، اب دیر نہیں۔'' پریم چند چین سنگھ کا جائزہ لیتے ہیں:

> ''چین سنگھ کو ایسا غصہ آ رہا تھا کہ ان بدمعاشوں کی جوتوں سے خبر لے۔ سب کے سب اس کی طرف ٹکٹکی لگائے تاک رہے ہیں، گویا آنکھوں سے پی جائیں گے اور ملیا بھی یہاں کتنی خوش ہے، نہ لجاتی ہے، نہ جھجکتی ہے، نہ بگڑتی ہے، کیسا مسکرا مسکرا کر رسیلی چتونوں سے دیکھ دیکھ کر سر کا آنچل کھسکا کر، منہ موڑ موڑ کر باتیں کر رہی ہے۔ وہی ملیا جو شیرنی کی طرح تڑپ اٹھتی تھی۔''

چین سنگھ ملیا کی زندگی کو اپنا المیہ سمجھنے لگتا ہے۔ غیر شعوری طور پر یہ نہیں چاہتا کہ چاند کی روشنی پر سیاہ بادل آئیں۔ بنیادی کمزوری پر اس کی نظر پہنچ چکی ہے۔ دیکھتا ہے کہ وکیل اور مختار نکلے۔ کوچوانوں نے بھی چٹ پٹ گھوڑے جوتے، ملیا پر چاروں طرف عینک بازوں کی مشتاق، مستانہ، قدردانہ، ہوس ناک نظریں پڑنے لگیں۔ ایک انگریزی فیشن کا بھلا آدمی آ کر فٹن پر بیٹھ جاتا ہے اور ملیا کو اشارے سے بلاتا ہے۔ کچھ باتیں ہوتی ہیں۔ ملیا گھاس پائدان کے پاس رکھتی ہے۔ ہاتھ پھیلا کر اور منہ موڑ کر کچھ لیتی ہے اور پھر مسکرا کر چلی جاتی ہے۔ جب مہابیر کا یکہ آتا ہے تو چین سنگھ اس پر بیٹھتے ہوئے پوچھتا ہے: ''آج کتنے پیسے کمائے مہابیر؟''

مہابیر ہنس کر کہتا ہے: ''آج تو مالک دن بھر کھڑا ہی رہ گیا۔ کسی نے بیگار میں بھی نہ پکڑا اور اوپر سے چار پیسے کی بیڑیاں پی گیا!''

چین سنگھ بے چین ہے۔ جس جھونپڑی کی جانب اس نے ہاتھ بڑھا کر کھینچ لیا تھا اس

پر کسی اور کا ہاتھ دیکھنا نہیں چاہتا۔ مہا بیر سے ہمدردی دراصل ملیا کو اس زندگی سے نکال لینے کے لیے پیدا ہوتی ہے۔ یہ تیسرا آدمی ذرا پس وپیش کے بعد کہتا ہے:

> ''میری ایک صلاح مانو، عزت ہماری اور تمہاری ایک ہے۔ تم مجھ سے ایک روپیہ روز لے لیا کرو، بس جب بلاویں تو یکہ لے کر آ جاؤ۔ تب تو تمہاری گھر والی کو گھاس لیکر بازار نہ آنا پڑے گا۔ بولو منظور ہے۔''

اس کے جملوں میں حسرت بھی ہے اور آرزو بھی۔ اذیت کو لذت آمیز مسرت میں تبدیل کرنا چاہتا ہے۔ اب دھندلی روشنی میں ملیا کی مٹتی ہوئی تصویر اطمینان سے دیکھ رہا ہے۔ اس تیسرے آدمی کی شخصیت کے چڑھاؤ اور اتار، کردار کی نفسیاتی الجھن اور اس کی جذباتی زندگی کی تکمیل کی خواہش پریم چند کے فن کی عظمت کا ثبوت ہے۔ چین سنگھ میں جو تبدیلی آتی ہے وہ اچانک ضرور ہے لیکن میکانکی نہیں ہے۔ کسی تیز چوٹ کا ایسا ردِ عمل ہوتا ہے۔ نفسیات کے تار جھنجھنا اٹھتے ہیں تو جبلتوں کا اظہار اس طرح بھی ہوتا ہے۔ اچانک 'شاک' (Shock) لگنے اور حسن کی چاہت کے دل میں بیٹھ جانے کی وجہ سے یہ ردِ عمل فطری ہے۔ جنس بیدار تو ہوتا ہے لیکن ایک پیاری سی آرزو میں تبدیل ہو کر لاشعور میں بیٹھ جاتا ہے۔ انسان کی نفسیات کا یہ پہلو جاذبِ نظر بن گیا ہے۔ اس تیسرے آدمی کے ردِ عمل کے پیشِ نظر کئی سوالیہ نشان اُبھرتے ہیں اور یہی اس مختصر افسانے کا حسن ہے۔

الفاظ کی زنجیر

بھون داس گپتا بھی ایک تیسرا آدمی ہے جو معاشرے میں پائی جانے والی عام تیسری ذات یا شخصیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ صرف اپنی موجودگی سے شدید قسم کا ذہنی اور ڈرامائی تصادم پیدا کر دیتا ہے۔ پدما کی زندگی میں داخل ہو کر لمحوں سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہے۔ لیکن ہمدردی کے لفظوں کی زنجیر بھی کام نہیں آتی۔ ہاں اس کی ذات پدما کے شوہر ونود کو غلط فہمی میں مبتلا ضرور کر دیتی ہے کہ جس سے اس مختصر افسانے کا ڈراما پیدا ہوتا ہے۔ اس شخص کی وجہ سے ازدواجی

زندگی بدگمانی کی بوجھل فضا میں دم توڑتی محسوس ہونے لگتی ہے۔ شادی کے بعد پدما سمجھتی ہے جیسے شوہر کے ذریعہ تمام مسرتوں اور خوشیوں کو حاصل کر رہی ہے۔ لکھتی ہے:

> ''مجھے ایسا لگتا ہے کہ ونود کے ساتھ میں کسی سنسان جنگل میں اتنے ہی سکھ سے رہتی، انھیں پاکر اب مجھے کسی شے کی خواہش نہیں۔''

کچھ عرصہ بعد اس کا خیال یہ ہے:

> ''مجھے ایسا شک ہو رہا ہے کہ ونود نے میرے ساتھ دغا کی۔ ان کی مالی حالت اتنی اچھی نہیں جتنا میرا خیال تھا۔ صرف مجھے ٹھگنے کے لیے یہ سوانگ بھرا تھا۔ یہ سوانگ اس لیے بنایا گیا تھا کہ کوئی شکار پھنس جائے۔ اب دیکھتی ہوں کہ ونود مجھ سے اپنی اصلی حالت چھپانے کی کوشش کیا کرتے ہیں۔''

ایک سال کے اندر ہی بدگمانی پیدا ہو جاتی ہے۔ ونود کھویا کھویا سا رہتا ہے اور پدما اسے مشکوک نگاہوں سے دیکھتی ہے۔ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ اپنے شوہر سے ہمدردی بھی نہیں کر سکتی۔ سمجھتی ہے اس کا شوہر اسے محض ریشمی گڑیا تصور کرتا ہے۔ ونود گھریلو زندگی میں دلچسپی نہیں لیتا۔ پدما ملازموں کو ہٹا دیتی ہے اور چند دوسری مشکلات پیدا کر کے شوہر کی توجہ اپنی طرف مبذول کرانے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کی خواہش ہے کہ اس کے انتظام پر ونود تنقیدی نظر ڈالے۔ عیب نکالے، مہینے کے خرچ کا بجٹ بتاتے ہوئے دونوں کے درمیان بحث ہو مگر کوئی خواہش پوری نہیں ہوتی۔

بھون موہن داس گپتا ایک فلم شو میں ملتا ہے تو پدما ونود کو جلانے کے لیے لہک لہک سے مسکرا مسکرا کر باتیں کرتی ہے۔ گھنٹوں کیفے میں اس کے ساتھ بیٹھتی ہے۔ لیکن اسے سخت حیرت ہے کہ اس کا کوئی اثر ونود پر نہیں ہوتا۔ بھون یہ سمجھتا ہے کہ شکار ہاتھ آیا ہے اور اب وہ

تیسرے آدمی کی صورت پدما اور ونود کے درمیان آجاتا ہے۔ پدما اسے گھر بلانے لگتی ہے۔ بظاہر ونود کوئی اثر نہیں لیتا۔ کھانے کی میز پر ونود اور بھون میں شادی کے مسئلے پر گفتگو ہوتی ہے۔ ونود کہتا ہے کہ وہ عورت اور مرد دونوں کی مکمل آزادی کا قائل ہے۔ پدما کے ذہن پر اس کا اچھا اثر نہیں ہوتا۔ وہ بھون کے سامنے رونے لگتی ہے۔ سمجھتی ہے ونود کا دل اس سے بھر چکا ہے۔ لکھتی ہے:

''اگر میں تنہا ہوتی تو کبھی نہ روتی مگر بھون کے سامنے اپنے آپ پر قادر نہ رہ سکی۔''

یہ تیسرا آدمی اسی لمحے کی تلاش میں ہوتا ہے:

''بھون نے مجھے تسلی دیتے ہوئے کہا کہ آپ ناحق اس قدر غم کرتی ہیں۔ مسٹر ونود خواہ آپ کی قدر نہ کریں مگر دنیا میں کم از کم ایک ایسی ہستی بھی ہے جو آپ کے اشارے پر جان تک نثار کرسکتی ہے۔ آپ جیسا گراں بہا رتن پا کر دنیا میں کون ایسا شخص ہے جو اپنی قسمت پر نازاں نہ ہوگا، آپ قطعی فکر نہ کریں۔''

پدما بھون کی باتوں سے پریشان ہو جاتی ہے۔ اس نے کبھی ایسا سوچا بھی نہ تھا۔ وہ اپنی نفسیاتی پیچیدگیوں کو اچھی طرح سمجھ رہی تھی۔ بھون کی یہ بات اسے سخت ناگوار گزرتی ہے۔ غصے سے چہرہ سرخ ہو جاتا ہے۔ تیسرا آدمی پدما کی کمزوری سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہے اور پدما کو اپنی ذات سے الجھن سی ہونے لگتی ہے۔ سوچتی ہے:

''ابھی شادی ہوئے ایک سال بھی نہیں ہوا اور میری یہ حالت ہوگئی کہ دوسروں کو مجھے بہکانے اور مجھ پر اپنا جادو چلانے کا حوصلہ ہو رہا ہے۔''

وہ خود کو سنبھالنے کی کوشش کرتی ہے۔ آنسو پونچھتے ہوئے کہتی ہے: ''میں آپ سے

معافی کی خواستگار ہوں۔ ذرا آرام کرنے دیجیے۔'' یہ تیسرا آدمی اس نازک اور غنیمت لمحے کو جانے دینا نہیں چاہتا لہٰذا اپنے الفاظ کی زنجیر پھینکتا ہے:

''ہاں ہاں، آپ آرام کریں۔ میں بیٹھا رہوں گا۔''

زنجیر کی ایک کڑی اس طرح ٹوٹتی ہے۔''جی نہیں، آپ مہربانی فرما کر تشریف لے جائیں، اس طرح مجھے آرام نہ ملے گا۔''

وہ زنجیر اس طرح پھر آگے بڑھتی ہے:''بہت اچھا، آپ آرام کریں، میں شام کو آکر دیکھ جاؤں گا۔'' دوسری کڑی بھی ٹوٹ جاتی ہے''جی نہیں، آپ کو تکلیف فرمانے کی ضرورت نہیں۔'' اس طرح باقی دوسری کڑیاں بھی ٹوٹنے کو تیار ہیں۔ تیسرا آدمی ہمت کر کے کہتا ہے:

''اچھا تو میں کل آؤں گا، شاید راجہ صاحب بھی تشریف لائیں۔''

''نہیں! وہ اس چوٹ سے ٹوٹ کر بکھر جاتی ہے۔ تیسرے آدمی کے سامنے پدما ایک معمہ بن جاتی ہے، وہ چلا جاتا ہے لیکن دو تین بار آکر پھر اسی ماحول کا خواہش مند نظر آتا ہے۔ پدما ملنے سے صاف انکار کر دیتی ہے اور یہ تیسرا آدمی ہلچل پیدا کر کے گم ہو جاتا ہے۔

ونود عورتوں کی آزادی کا قائل ہے لیکن پدما کی حرکتیں اسے بدگمان کر دیتی ہیں۔ وہ پدما کی نفسیات کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ وہ نہیں جانتا کہ پدما نے جو کچھ کیا وہ اسے قریب لانے کے لیے ہے۔ ونود گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے اور ایک طویل خط رکھ جاتا ہے۔ اس تیسرے آدمی کو پا کر خود کو پدما اور بھون کے راستے کی رکاوٹ تصور کرتا ہے، لکھتا ہے:

''دو چار دن پیشتر ہی مجھ پر یہ انکشاف ہوا ہے اس لیے اب میں تمہارے سکھ کے راستہ میں کوئی رکاوٹ نہیں ڈالنا چاہتا۔ میں کہیں بھاگ کر نہیں جا رہا ہوں۔ صرف تمہارے راستہ سے ہٹا جا رہا ہوں کہ تمھیں میری طرف سے پوری بے فکری ہو جائے۔ اگر میرے بغیر تمہاری زندگی زیادہ خوبصورت

اور شاندار ہو سکتی ہے تو میں تمھیں جبراً رکھنا نہیں چاہتا۔''

پریم چند نے پدما اور ونود دونوں کی غلط فہمیوں، بدگمانیوں اور نفسیاتی الجھنوں کو فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اس تیسرے آدمی پر ونود کو شبہ ہے کہ پدما اس کے ساتھ ہنسی خوشی زندہ نہیں رہ سکتی... لکھتا ہے:

''دنیا میں محبت کا سوانگ بھرنے والے شبدوں کی کمی نہیں ہے۔ ان سے بچ کر رہنا، ایشور سے یہی پرارتھنا کرتا ہوں۔''

پدما جو جادو جگا رہی تھی اب اس میں کوئی اثر نہیں رہا۔ دونوں ایک دوسرے کو غلط سمجھتے رہے۔ پدما نے جان بوجھ کر اس تیسرے آدمی کو زندگی میں داخل کیا اور اس نے نازک وقت سے فائدہ اٹھانا چاہا —— لیکن اس کے لیے کوئی بنیاد نہیں تھی۔ جسے وہ بنیاد تصور کر رہا تھا وہ غلط فہمی کی ایک نازک کمزور اینٹ تھی۔ اس افسانے میں ونود کی غلط فہمی بھی ایک تیسری شخصیت کسم کی وجہ سے دور ہو جاتی ہے اور وہ پھر پدما کے قریب آ جاتا ہے۔ بھون چونکہ آنکھوں کا برا اور دل کا اچھا ہے اس لیے اس غلط فہمی کو دور کرنے میں بڑی صاف گوئی سے کام لیتا ہے۔

شیش محل

''حقیقت'' میں امرت اور پورنما کی محبت کے درمیان ایک ادھیڑ، مغرور اور بدمزاج شخص ملتا ہے جو پورنما سے شادی کر لیتا ہے۔ اس طرح اس تیسرے آدمی کی وجہ سے پورنما امرت سے دور ہو جاتی ہے۔ تین سال کے اندر امرت کی بھی شادی ہو جاتی ہے۔ پورنما جب میکے آتی ہے تو گود میں ایک دو سال کا پیارا سا بچہ بھی ہے۔ امرت کے دل میں پورنما کی محبت تھرمامیٹر کے پارے کی طرح محفوظ ہے لہٰذا پورنما کو دیکھتے ہی تین سال پیچھے چلا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تین سال کے اندر پورنما شوہر پرست بن چکی ہے۔ ہندوستانی لڑکی شادی کی پہلی رات ہی سے شوہر کو اپنا دیوتا سمجھتی ہے۔ تین سال قبل امرت اور پورنما کی زندگی میں وہ ادھیڑ، مغرور اور بدمزاج شخص تیسرا آدمی تھا اب تین سال بعد پورنما اور اس کے شوہر کے درمیان امرت کی

حیثیت تیسرے آدمی کی ہو جاتی ہے!

تینوں کہانیوں ''گھاس والی''، ''دو بکھیاں'' اور ''حقیقت'' میں تیسرے آدمی کی شخصیت کے تین مختلف پہلو ہیں۔

المیہ یہ ہے کہ امرت کو اپنے عمل کے تئیں ایک قسم کی بے خبری ہے۔ ماضی کے تجربوں میں خود کو وہی امرت اور پورنما کو وہی پورنما سمجھتا ہے اور ماضی کو اپنے وجود پر طاری کر لیتا ہے۔ ادھر پورنما ہے جو اپنے دیوتا کی پرستش میں گم ہے۔ امرت، اس کے بچے کو دن بھر اپنے کندھے پر بٹھائے ٹہلاتا پھرتا ہے اور بازار سے کھلونے اور مٹھائیاں لے آتا ہے۔ جب بچے سے یہ پوچھتا ہے: ''تم کس کے بیٹے ہو؟'' اور بچہ جواب دیتا ہے ''ٹمالے'' تو متوالا ہو جاتا ہے۔ غیر شعوری طور پر ماضی کے تجربوں کی روشنی میں اپنے جذبات یا اپنی جذباتی زندگی کی تکمیل کرتا ہوا امرت تیسرے آدمی کے روپ میں توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔

امرت کی عمر چالیس سال سے آگے نکل چکی ہے۔ اس کے لڑکے بڑے ہو گئے ہیں۔ پورنما بھی تین بچوں کی ماں بن گئی ہے اور اس کا ایک لڑکا اسکول میں پڑھنے لگا ہے۔ ایسے وقت میں پورنما کے شوہر کا انتقال ہوتا ہے تو امرت کو افسوس نہیں ہوتا۔ غیر شعوری طور پر مطمئن ہو جاتا ہے۔

> ''اس خبیث شوہر کے ساتھ پورنما کی زندگی قابلِ رشک نہیں ہو سکی۔ فرض کی مجبوری اور عصمت پروری کے لحاظ سے پورنما نے کبھی اپنے سوزِ جگر کا اظہار نہیں کیا۔ مگر یہ غیر ممکن ہے کہ آرام اور فارغ البالی کے باوجود اسے اس مکروہ صورت انسان سے کوئی خاص محبت رہی ہو۔''

پریم چند نے انسان کی جبلت اور نفسیات کی گہرائیوں میں اتر کر جس طرح ٹٹولا ہے اس سے یہ تیسرا شخص ایک یادگار کردار بن گیا ہے۔ امرت جب تیسرا آدمی بنتا ہے تو پورنما کے جذبات، اس کی شوہر پرستی اور اس کے خیالات پر غور نہیں کرتا۔ اپنے جذبوں کو پورنما کے جذبوں سے ہم آہنگ تصور کرنے لگتا ہے اور یہی اس کا المیہ ہے۔ پورنما کے شوہر کے انتقال کے بعد

اتنا مطمئن ہو جاتا ہے کہ اپنے تخیل کے بت کدے میں خواہشوں کے چراغ روشن کرنے لگتا ہے:

> ''پورنما بھی اب آزاد ہے۔ تقاضائے سن نے یقیناً اسے زیادہ مہر پرور بنا دیا ہوگا۔ وہ شوخی اور اکھڑ پن اور بے نیازی تو کب کی رخصت ہو چکی ہوگی۔ اس دوشیزگی کی جگہ اب آزردہ کار نسائیت ہوگی جو محبت کی قدر کرتی ہے اور اس کی طلب گار ہوتی ہے۔''

ان جملوں سے اس تیسرے آدمی کے ذہن کی کیفیت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ سوچتا ہے وہ پورنما کے گھر ماتم پرسی کرنے جائے گا اور اسے اپنے ساتھ لائے گا اور اس کے مکان میں جو خدمت ہوگی کرے گا۔ اب اسے پورنما کے محض قرب سے تشفی ہو جائے گی۔ اس کے منہ سے یہ سن کر تشفی پائے گا کہ وہ اب بھی اسے یاد کرتی ہے۔ اب بھی اس سے وہی بچپن کی سی محبت ہے۔ پورنما کے نا آسودہ ذوقِ محبت کو اپنی ناز برداریوں اور گرم جوشیوں سے محظوظ کرنا چاہتا ہے تا کہ اس کی پچھلی فروگذاشتوں کی تلافی ہو جائے۔ اس طرح پریم چند نے اس مرکزی کردار کی نقاب کشائی کی ہے۔

یہ تیسرا آدمی ہمدردی کا مستحق ہے۔ اس کا شیش محل اس وقت ٹوٹتا ہے جب پورنما آتی ہے۔ 'بچپن اور شباب کی شیریں اور پُرمسرت اور پُرشوق یادوں کو دل کے دامن میں سنبھالتا ہوا امرت دوڑتا ہے جیسے کوئی بچہ اپنے ہم جولی کو دیکھ کر اپنے ٹوٹے پھوٹے کھلونے لے کر دوڑے۔'' لیکن سفید ساڑی، جھکی کمر، ابھری ہوئی رگیں اور زرد رخسار دیکھ کر شیش محل کا ایک ایک شیشہ ٹوٹنے لگتا ہے۔ پورنما کو دیکھنا چاہتا تھا، کفن میں لپٹی ہوئی لاش کو نہیں۔ اس نے اپنے دل میں مٹی کا ایک دیوتا بنایا تھا اور پورنما نے ایک انسان کو اپنا دیوتا بنالیا تھا دونوں میں بڑا فرق تھا۔ اس تیسرے آدمی کا سر جھک جاتا ہے۔ اس کے ذہن کی کیفیتوں کا اندازہ کرنا مشکل نہیں ہوتا۔

اس افسانے میں امرت کا المیہ تخیل اور تخیلی عمل کا سنجیدہ اظہار ہے جو اپنے طور پر مکمل ہے۔ فنکار نے محسوسات کے ذریعہ المیہ کے جوہر کو نمایاں کر دیا ہے۔ تیسرے آدمی کے جذبات

کی جو 'کتھارسس' ہوتی ہے وہی اس مختصر افسانے کا حسن اور جلوہ ہے۔

دہقانی

''نئی بیوی'' میں لالہ ڈنگامل نئی شادی کرتے ہیں۔ ان کی عمر ۴۵ سے زیادہ ہے۔ نئی بیوی آشا کو ہر وقت سنگار کرتے دیکھنا چاہتے ہیں لیکن وہ معمولی کپڑوں میں رہتی ہے۔ چاہتے ہیں کہ آشا انھیں 'آپ' نہیں 'تم' کہے لیکن آشا توجہ نہیں دیتی۔ لالہ جی کی باتوں میں اس کے لیے کسی قسم کی کشش محسوس نہیں ہوتی۔ لالہ ہر روز سینما، تھیٹر، دریا کی سیر اور تفریح کا تقاضا کرتے ہیں اور آشا ٹال جاتی ہے۔ جب بوڑھا مہاراج بیمار ہو کر گھر چلا جاتا ہے تو اس کی جگہ ایک سولہ سترہ سال کا لڑکا جگل آتا ہے۔ اس کا قدم ایک تیسرے آدمی کا قدم ہے۔ اُجڈ اور دہقانی ہے۔ آشا جگل سے دلچسپی لیتی ہے۔ جگل کہتا ہے: ''آپ ڈانٹ دیتی ہیں بہو جی تو میرا دل ٹوٹ جاتا ہے۔ سیٹھ جی کتنا ہی گھڑکیں مجھے ذرا بھی صدمہ نہیں ہوتا۔''

جگل کے آتے ہی آشا میں تبدیلی آجاتی ہے۔ اس کی خواہش پر خوبصورت ساڑیاں پہنتی ہے اور موتیوں والا ہار بھی۔ خود کو زیورات سے آراستہ کرتی ہے۔ لالہ جی سمجھتے ہیں ان کی باتوں کا اب اثر ہو رہا ہے۔ جب جگل یہ کہتا ہے: ''آج آپ بہت سندر لگ رہی ہیں'' تو آشا کے سارے جسم میں رعشہ سا آجاتا ہے۔ وہ نہیں چاہتی کہ بوڑھے مہاراج کے آنے کے بعد جگل چلا جائے۔ آشا اور جگل دونوں دن بھر باورچی خانے میں بیٹھے اشاروں اور کنایوں میں باتیں کرتے ہیں اور جذباتی رشتہ قائم ہونے لگتا ہے۔ ایک روز بوڑھے شوہر کا مسئلہ سامنے ہے۔ دونوں اپنی باتیں اشاروں میں کر رہے ہیں کہ لالہ جی آجاتے ہیں۔ آشا یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے میں چلی جاتی ہے ''لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے، تم ذرا آنا'' 'جنس' یا 'سیکس' کے موضوع پر یہ پریم چند کی نمائندہ کہانی ہے۔ تیسری شخصیت سے انسانی نفسیات کی گرہیں کھلتی ہیں۔ آخری جملہ سرگوشیاں کرتا ہے۔ اس افسانے میں 'تیسرا آدمی' ایک دوسرے انداز سے پیش ہوا ہے۔ یہ تیسرا آدمی اس بات کو سمجھانے کا محرک بن جاتا ہے کہ عورت اور مرد دونوں دلکش ''فینومینا'' میں اپنے عمل

سے نظر باندھ سکتے ہیں۔ تیسری شخصیت سے ایک نئی لذت آمیز زندگی کی تخلیق کا اشارہ ملتا ہے۔

پرچھائیں

شوہر کے انتقال کے بعد عورت تنہا نہیں رہتی اس لیے کہ شوہر کی یاد ساتھ رہتی ہے۔ اس یاد کو وہ سینے سے لگائے سانس لیتی ہے۔ ''مالکن'' کی رام پیاری بھی بیوہ ہے۔ سماجی زندگی کا تقاضا ہے کہ بیوہ کی طرح رہے۔ گھر سنبھالے۔ ایک ایک فرد کا خیال رکھے۔ سماجی زندگی اور رام پیاری کے درمیان جوکھو آتا ہے۔ وہ اس کی ذات سے دلچسپی لیتی ہے۔ اس تیسری شخصیت کی ایک ایک بات اسے اچھی لگتی ہے۔ جوکھو شادی کے مسئلے پر بات کرتا ہے اور رام پیاری گہری دلچسپی لیتی ہے۔ چاہتی ہے وہ اس مسئلے پر خوب باتیں کرے اور یہ بتائے کہ وہ کیسی بیوی چاہتا ہے۔ تیسرا آدمی اپنی پسند کا اظہار اس طرح کرتا ہے ''اچھا تو سنو، میں چاہتا ہوں کہ وہ تمہاری طرح ہو، ایسی ہی لجانے والی ہو، ایسی ہی بات چیت میں ہوشیار ہو، ایسا ہی کھانا پکاتی ہو، ایسی ہی کفایت شعار ہو، ایسی ہی ہنس مکھ ہو، بس ایسی عورت ملے تو بیاہ کروں گا نہیں تو اسی طرح پڑا رہوں گا'' پیاری کا چہرہ شرم سے سرخ ہو جاتا ہے، پیچھے ہٹ کر کہتی ہے:

''تم بڑے دل لگی باج ہو، ہنسی ہنسی میں سب کچھ کہہ گئے۔''

رام پیاری کی جذباتی زندگی، زندگی کے المیہ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے اور یہی اس افسانے کا حسن ہے۔ تیسرے آدمی کی پرچھائیں عورت کے بنیادی رجحان پر اثر انداز ہوتی ہے اور نفسیاتی رویے کو تبدیل کرنا چاہتی ہے۔

''نئی بیوی'' اور ''مالکن'' میں جذباتی زندگی کم و بیش ایک ہی انداز سے پیش ہوئی ہے۔ دونوں افسانوں میں تیسرے آدمی کے کردار کے عمل سے باتیں کہہ دی گئی ہیں۔

جال!

''ستی'' میں تیسرے آدمی کا ایک اور پہلو ابھرتا ہے۔ یہ شخص پرآشوب اور تباہ کن واقعے (Catastrophic Incident) کا ذمہ دار بن جاتا ہے۔ ملیا کلو کی بیوی ہے جو

خوبصورت ہے۔ کلو ملیا کے لیے کوڑی ہے اور ملیا کلو کے لیے جواہر اس لیے کلو کو اندیشہ ہے۔ خصوصاً اپنے چچازاد بھائی رلجہ سے۔ رلجہ اس افسانے کا تیسرا آدمی ہے۔ خوبصورت اور رنگین مزاج۔ باتیں کرنے میں چالاک اور خصوصاً عورتوں کو رجھانے میں ماہر۔ کلو اس تیسرے آدمی کی پرچھائیں سے ملیا کو دور رکھتا ہے۔ وہ باہر نہیں جاتی۔ کلو شب و روز محنت مزدوری کرتا ہے تا کہ ملیا کو کسی بات کی تکلیف نہ ہو اور اس کی محبت حاصل رہے۔ ملیا بھی اپنے شوہر کو پسند کرتی ہے۔ جب تک شوہر گھر نہیں آجاتا بے چینی سے انتظار کرتی رہتی ہے۔ اپنے ہی گھر میں رلجہ سے ملاقات ہوتی ہے تو رلجہ کہتا ہے: ''بھابی، بھیا تمہارے قابل نہیں ہیں۔''

اس تیسرے آدمی کے تیر کو پہچاننا مشکل نہیں ہے۔ ملیا کا جواب سن کر رلجہ سمجھتا ہے کہ تیر نشانے پر بیٹھا ہے۔ ملیا کا جواب یہ ہے ''قسمت میں تو وہی لکھے ہوئے تھے، تمھیں کیوں کر پاتی۔'' رلجہ اُس کے لیے چندری خریدتا ہے اور تاکید کرتا ہے اسے کلو نہ دکھائے۔ کلو رلجہ کو دیکھ کر بدگمان ہو جاتا ہے۔ ملیا سوچتی ہے کہ ذرا سا ہنس دینے سے اگر کسی کا دل خوش ہو جائے تو کیا حرج ہے لیکن کلو کی بدگمانی محسوس کر کے اسے اچھا نہیں لگتا۔ وہ بھیانک خواب دیکھتی ہے اور پریشان ہو کر اپنے شوہر کو جگا دیتی ہے۔ اسی رات وہ اس راز کو راز رہنے نہیں دیتی کہ رلجہ نے اسے چندری خرید کر دی ہے۔ کلو جو اس تیسرے آدمی سے بدگمان تھا اب ملیا کی جانب سے بھی بدگمان ہو جاتا ہے۔ ٹھنڈی سانس لے کر کہتا ہے ''روپ تو میرے بس کی بات نہیں ہے۔ بھگوان نے بدصورت بنا دیا تو سندر کہاں سے ہو جاؤں'' کلو کی زندگی اداس ہو جاتی ہے۔ تیسرے آدمی کے بڑھتے ہوئے ہاتھ دیکھ کر اپنی زندگی سے گریز کرتا ہے۔ گھر سے دلچسپی کم ہو جاتی ہے۔ ملیا تاڑی پی کر غم کو بھولنے کی کوشش کرتا ہے لیکن کلو دور ہی رہتا ہے۔ رلجہ جس انگریز کے یہاں ملازم ہے اس کا تبادلہ ہوتا ہے اور رلجہ اُس کے ساتھ چلا جاتا ہے۔ اس طرح ہم سمجھتے ہیں کہ تیسرا آدمی درمیان سے ہٹ گیا۔ کلو کی بیماری سے ملیا پریشان رہتی ہے۔ کلو، رلجہ اور اس کے تعلقات کے بارے میں دریافت کرتا ہے تو ملیا اس کی غلط فہمی دور کرتی ہے۔ چند ماہ بعد رلجہ پھر آتا ہے۔ جب اُسے کلو کی مہلک بیماری کی خبر ملتی ہے تو خوش

ہو جاتا ہے اور ملیا سے مل کر کہتا ہے: ''بھابی کیا اب بھی مجھ پر مہربانی نہ ہوگی؟ کتنی بے رحم ہوتم، کئی دن سے تمھیں تلاش کر رہا ہوں مگر تم مجھ سے بھاگی، پھرتی ہو، بھیا اب اچھے نہ ہوں گے، انھیں گرمی ہوگئی ہے۔ ان کے ساتھ کیوں اپنی زندگی خراب کر رہی ہو۔ تمہارا گلاب سا بدن سوکھ گیا ہے۔ میرے ساتھ چلو، زندگی کے مزے اڑائیں گے۔ یہ جوانی بہت دن نہیں رہے گی۔ یہ دیکھو تمہارے لیے کرن پھول لایا ہوں۔ ذرا پہن کر دکھاؤ'' ملیا اس تیسرے آدمی کی باتوں سے پریشان ہو جاتی ہے۔ اس کی ذہنی کشمکش کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، کہتی ہے:

> ''لالہ، تمہارے پیروں پڑتی ہوں، مجھے مت چھیڑو، یہ ساری مصیبت تمہاری ہی لائی ہوئی ہے۔ تمھیں میرے دشمن ہو۔ پھر بھی تمھیں شرم نہیں ہوتی۔۔ کہتے ہو بھیا اب کس کام کے ہیں۔ مجھے تو اب وہ پہلے سے زیادہ اچھے لگتے ہیں۔''

کلو کے مرنے کے بعد راجہ پھر سنبھالا لیتا ہے اور ملیا کو پھانسنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اب ملیا کو راجہ سے نفرت ہو چکی ہے۔ لہٰذا ملیا کا جواب سن کر راجہ واپس چلا جاتا ہے۔ اس تیسرے آدمی کی واپسی اس وقت ہوتی ہے جب ملیا کی دنیا لٹ چکی ہوتی ہے۔

تعلیم یافتہ

روپ چند بھی ایک 'تیسرا آدمی' ہے جو ''نگاہِ ناز'' (پریم بتیسی، حصہ اول، ص ۱۴۱) میں گوپال کی بیوی کامنی سے محبت کرتا ہے۔ کامنی بھی اس پر فریفتہ ہے۔ دونوں ہر شام ملتے ہیں۔ محبت کا اندازہ ان جملوں سے کیا جا سکتا ہے:

''ٹھیک بتلاؤ کب آؤ گے؟''

''گیارہ بجے، مگر احاطہ کا پچھلا دروازہ کھلا رکھنا''

''اسے میری آنکھیں سمجھو!''

روپ چند تعلیم یافتہ ہے۔ نوجوان ہے اور سنسکرت کا شاستری، انگریزی کا ایم اے اور فارسی اردو سے اچھی طرح واقف۔ لکھنؤ کے ایک بڑے لوہے کے کارخانے میں منیجر ہے۔ گھر میں خوبصورت بیوی اور دو پیارے بچے ہیں۔ دوستوں میں عزت ہے، شباب کی مستی'' ہے اور نہ ''مزاج کا چھچھوراپن'' یوں تو عیال داری کی زنجیر میں جکڑا ہوا ہے لیکن اس کے باوجود کامنی سے عشق کرتا ہے۔ چھپ چھپ کر ملتا ہے۔ کامنی نئی روشنی کی عورت ہے۔ آزاد ہے۔ دونوں کی پہلی ملاقات الفریڈ تھیٹر میں ہوتی ہے۔ کامنی کے حسن اور اس کی چنچل طبیعت سے چند بہت متاثر ہوتا ہے۔ بات آہستہ آہستہ آگے بڑھتی ہے۔ پہلے نگاہوں کی سرگوشیاں پھر اضطراب کا دور اور رفتہ رفتہ وصال کے دن! کامنی روپ چند کو البیلے اور پیارے پیارے خط لکھتی ہے۔ فراق میں تڑپتی ہے۔''اِن گنے گنائے لمحوں میں جدائی کا دکھ مت دو، آؤ جس قدر جلد ممکن ہو اور گلے سے لگا کر میرے دل کی جلتی ہوئی آگ کو بجھاؤ'' روپ چند کو اس طرح یاد کر کے اپنے شوہر گوپال کو خط لکھتی ہے ''تمہارے دو محبت نامے آئے مگر افسوس ہے کہ میں ان کا جواب نہ دے سکی... میرے لیے ایک اپنی پسند کا گاؤن بنوا کر بھیج دو۔ ضرورتیں تو اور بھی بہتیری ہیں مثلاً کانوں کے آویزے، جھوٹے اور بے آب ہو گئے ہیں۔'' ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ روپ چند کی شخصیت اس کے دل و دماغ کو کس حد تک متاثر کر چکی ہے۔ اپنے شوہر کو پیار کا ایک جملہ بھی نہیں لکھتی۔ ایک روز روپ چند رات کو کامنی سے ملنے آتا ہے اور کامنی کے بھائی پنڈت کیلاش ناتھ اسے پکڑ لیتے ہیں۔ مقدمہ چلتا ہے تو بہت سی باتیں سامنے آجاتی ہیں۔ کامنی کا بیان بہت ہی مختصر ہے، جج سے کہتی ہے:

> ''میں اپنے کمرہ میں رات کو سو رہی تھی۔ کوئی ایک بجے کے قریب چور چور کا غل سن کر چونک پڑی اور اپنی چارپائی کے قریب چار آدمیوں کو ہاتھا پائی کرتے ہوئے پایا۔ میرے بھائی صاحب دو چوکیداروں کے ساتھ ملزم کو پکڑے ہوئے تھے اور وہ اپنے تئیں ان سے چھڑا کر بھاگنا چاہتا تھا۔ میں تیزی سے اٹھ کر

برآمدے میں نکل آئی اس کے بعد میں نے چوکیداروں کو مجرم
کے ساتھ پولیس اسٹیشن کی طرف جاتے دیکھا۔''

اس بیان سے ''تیسرے آدمی'' کو سخت چوٹ پہنچتی ہے۔ سوچتا ہے کہ یہ وہی کامنی ہے جس نے آنکھوں میں آنسو لیے کتنی بار کہا میں تمہاری ہوگئی، جب وکیل جرح کے سوالات کرتے ہوئے کامنی سے یہ پوچھتا ہے ''کیا تم حلفاً کہہ سکتی ہو کہ تم نے اسے محبت آمیز خطوط نہیں لکھے؟'' تو کامنی کے ہوش اڑ جاتے ہیں، اس وقت روپ چند کو کچھ اطمینان ہوتا ہے۔ اس تیسرے آدمی کا چہرہ انتقام کی خوشی سے دمک اٹھتا ہے۔ سمجھتا ہے اب کامنی قابو میں آ گئی ہے۔ ایسے لمحوں میں تیسرا آدمی کامنی کی گھبرائی ہوئی آنکھوں کی التجا اور ندامت کو دیکھ رہا ہے۔ عورت کی آنکھوں میں معذرت اور بے کسی ہے۔ روپ چند سوچتا ہے کامنی کمزور اور مجبور ہے۔ میں مرد ہوں، مضبوط اور عالی ہمت ہوں۔ وہ کبھی میری تھی لیکن حالات نے اسے جدا کر دیا۔ اس کی عزت آخر میرے ہی ہاتھوں میں ہے۔ جب کامنی بے باکانہ کہتی ہے: ''میں از روئے حلف کہتی ہوں کہ میں نے اسے کبھی کوئی خط نہیں لکھا اور عدالت سے اپیل کرتی ہوں کہ وہ مجھے ان اہانت آمیز جملوں سے بچائے'' تو یہ تیسرا آدمی اطمینان کی سانس لیتا ہے۔ اسے پانچ سال کی قیدِ سخت کی سزا ہو جاتی ہے اور یہ شخص مطمئن عدالت سے جیل کی طرف چلا جاتا ہے۔ مڑ کے بھی یہ دیکھنا نہیں چاہتا کہ کامنی وہیں عدالت میں کھڑی زار زار رو رہی ہے۔

اس کہانی کا تیسرا آدمی شرطِ وفا اور آئین الفت کی وجہ سے خاموش رہتا ہے۔ لوگ اس کی حماقت پر ہنستے ہیں۔ وہ چاہتا تو کامنی کی عزت خاک میں ملا دیتا لیکن اس وقت اس کے لیے کامنی کی بے وفائی اور ستم آرائی سے زیادہ اس کی عزت کی حفاظت کا خیال ہے۔ چاہتا ہے کامنی عزت کی زندگی بسر کرے۔

اس افسانے کا تیسرا آدمی انسان کی طرح اپنے دائرے کو وسیع کر دیتا ہے، اپنی اذیت سے لذت لیتا ہے اور المیہ کردار بن جانا پسند کرتا ہے۔

''شکست کی فتح ''میں شارداچرن اور سوشیلا ''موسی ''میں چندر کماری ''سہاگ کا جنازہ ''میں ارمیلا، ''انتقام ''میں ایشورداس، ''وفا کی دیوی''میں تلیا، ''لعنت ''میں کاڑی جی۔ ''حسرت '' کی بڑھیا، ''پچھتاوا '' کے پنڈت درگا ناتھ، ''فریب '' کی جگنو، ''الزام '' کا رضا، ''ترشول '' کا کرف ناکس یہ سب تیسری شخصیتیں ہیں جن کی وجہ سے کہانیوں میں تحرک پیدا ہوا ہے۔ کشمکش اور تصادم کا معیار سامنے آیا ہے۔ المیات کے پہلو روشن ہوئے ہیں۔

تیسری طاقت (The Third Force)

پریم چند نے جہاں کرداروں کی صورت میں تیسرے آدمی یا تیسری شخصیت کو پیش کیا ہے وہاں تیسری طاقت کو بھی نمایاں کیا ہے۔ کس طرح کچھ لوگ ایک ساتھ مل کر طاقت بن جاتے ہیں اور ان کے عمل سے انتشار پیدا ہوتا ہے۔ کہانیوں میں کشمکش اور المیہ کے ڈرامے تیسری طاقت کے ذریعہ بھی پیش ہوئے ہیں۔ کبھی ان سے کوئی گھریلو زندگی تباہ ہوتی ہے۔ تو کبھی سماجی زندگی متاثر ہوتی ہے۔ سماجی زندگی میں ایسی منظم جماعتیں موجود ہیں کہ جن کی حیثیت تیسری طاقت کی ہے۔ اپنے مفادات کے لیے مذہب اور سماجی تقاضوں کا سہارا لے کر یہ جماعتیں افراد کی زندگی میں انتشار پیدا کرتی ہیں۔ ''زادِ راہ[1] '' کا المیہ اس وقت شروع نہیں ہوتا جب سیٹھ رام ناتھ دنیا سے رخصت ہو جاتے ہیں بلکہ اس کی ابتدا اس وقت ہوتی ہے جب ان کے انتقال کے بعد برادری کے لوگ ان کے گھر میں قدم رکھتے ہیں۔ مذہب اور برادری کے نام پر سیٹھ دھنی رام، کبیر چند، بھیم چند اور سنت لال اس گھر کو تباہ کر دیتے ہیں۔ یہ سب تیسری طاقت کے نمائندے ہیں۔ مکان فروخت ہو جاتا ہے۔ زیورات چلے جاتے ہیں۔ بیوہ کو بچوں کے ساتھ گھر چھوڑنا پڑتا ہے اور وہ ایک انتہائی اذیت ناک زندگی بسر کرتی ہے۔ یہ سب برادری کی اس طاقت کی وجہ سے ہوتا ہے۔ یہ تیسری طاقت معلوم نہیں کتنے گھروں کو تباہ کر چکی ہے۔ سیٹھ جھابرمل اس تیسری طاقت کے سب سے بڑے نمائندے ہیں۔ جوریوتی جیسی کم سن لڑکی سے شادی کرنا چاہتے ہیں اور جب ناکامی ہوتی ہے تو اپنے گھر سے سوشیلا اور اس کے بچوں کو نکال دیتے ہیں۔ اس تیسری قوت سے لڑ کر افراد کی زندگی خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ پنچ لوگ

اتنے 'شریف' ہیں کہ مکان فروخت کرنا نہیں چاہتے لیکن چونکہ برادری کا کھانا ضروری ہے اس لیے مکان بھی فروخت ہو جاتا ہے۔

''خون سفید'' میں بھی اسی تیسری طاقت کی وجہ سے بیٹا دوبارہ والدین سے جدا ہوتا ہے۔ برادری کے مطالبے کو سادھو پورا کرنا محبت کی ہتک تصور کرتا ہے۔ وہ پیار اور محبت کا بھوکا ہے۔ چودہ برس بعد اپنے والدین سے ملا ہے۔ جگن سنگھ اس تیسری قوت کی نمائندگی کرتے ہیں۔

پریم چند نے زندگی کے مختلف پہلوؤں میں تیسرے آدمی اور تیسری شخصیت کو دیکھا ہے اور اس کے کردار کی مختلف جہتوں کو فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ کہیں یہ تیسری شخصیت رحمت بن کر آتی ہے اور کہیں عذاب۔ محبت کی دنیا میں تیسری شخصیت کی تلملاہٹ مذہبی زندگی میں دیوتاؤں اور انسانوں کے درمیان پجاریوں کی شخصیت کسانوں اور زمیندار کے درمیان تیسری شخصیت کا عمل، کھیت اور زمیندار کے درمیان کاشتکار کی زندگی، گھریلو زندگی میں نوکرانی کی ذات [3]، بیوی اور شوہر کے درمیان کسی عورت کا ظہور، پریم چند نے ان تمام باتوں کو پیش نظر رکھا ہے اور اس طرح ہمیں چین سنگھ، جگل، جوکھو، راجہ، روپ چند، بھون داس، امرت، پورنما، شاردا چرن، سوشیلا، اُرمیلا، چندرکماری، ایشورداس، تلیا، کاؤس جی، مہاتما جی، رضا، قاسم، پنڈت درگاناتھ، کرین، جگنو، گومتی اور روشومبھر جیسے کردار ملے ہیں۔

پریم چند کا تیسرا آدمی بنیادی حقیقتوں کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ انسانی نفسیات کو نمایاں کرتا ہے۔ جبلتوں کا آزادانہ اظہار کرتا ہوا ملتا ہے۔ اس کے ذریعہ انسانی نفسیات کے کئی پہلو اور گوشے نمایاں ہوئے ہیں۔ فطرتِ انسانی کی کوئی نہ کوئی سچائی ظاہر ضرور ہوتی ہے جس سے فنکار کے مشاہدے کی باریکیوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ تیسری شخصیت کو پیش کرتے ہوئے اکثر تخیل سے بھی کام لیتے ہیں لیکن اپنے خاص نقطۂ نظر سے کوئی نہ کوئی ایسا پہلو اجاگر کر دیتے ہیں جس کی اہمیت مسلّم ہوتی ہے۔ پریم چند کا تیسرا آدمی مثالی بھی بنتا ہے لیکن اپنی نفسیاتی پیچیدگیوں اور باریکیوں کے ساتھ کچھ اس طرح پیش ہوتا ہے کہ اس کے آئینے میں اپنا

چہرہ دیکھنے لگتے ہیں۔ گھاس والی کی زندگی سے دور ہٹ کر بھی اس کے قریب ہے۔ واقعات کا اثر اس کی نفسیات پر گہرا ہوتا ہے۔ غیر شعوری طور پر اپنی خواہش پوری کرتا ہے۔ اگرچہ راہ مختلف ہے۔ جب ملیا اس کے طبقے کی عورتوں کو ذلیل کہتی ہے اور چین سنگھ اپنا ہاتھ پیچھے کر لیتا ہے تو ہم یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ جیسے وہ جج اکبر یا مہا تیرتھ، خونِ حرمت کوئی مثالی کردار بن جائے گا اور افسانے کی روح فنا ہو جائے گی لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ اس کی ایک ایک حرکت پر نظر رکھی جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کے کردار میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں آئی ہے۔ ایک نفسیاتی ردِعمل کی وجہ سے خود کو ایک دوسرے روپ میں پیش کر رہا ہے۔ ملیا کے شوہر کی مدد کرتا ہے، مزدوروں سے ہمدردی کا اظہار کرتا ہے اس کے باوجود کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی۔ جبلت کے اظہار میں فرق ضرور آ گیا ہے لیکن پیچیدگی وہی ہے۔ پریم چند نے ایسے لمحوں میں ڈرامائی انداز واثرات سے فضا کی تشکیل کی ہے...ان کا تیسرا آدمی چین سنگھ گریز کر رہا ہو یا بھون داس گپتا، اس گریز میں ڈرامائیت ہے۔ تیسرا آدمی عام طور پر مصلحتوں کا قائل ہوتا ہے۔ اس لیے اس کے گریز میں بھی مصلحت ہے۔ پریم چند کے افسانوں میں تیسرا آدمی صرف درمیان میں نہیں آتا بلکہ رونما ہونے والے واقعات پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ اس کی شخصیت المیہ اور طربیہ کی ذمہ دار ہے۔ کہانی کے ارتقا، کرداروں کے عمل اور ردِعمل اور کہانی کے انجام پر اس کی شخصیت کی چھاپ ہوتی ہے۔ تیسرے آدمی کے عمل سے ہم آنے والے واقعات کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو جاتے ہیں۔ خاص اثرات و نتائج کے ساتھ اگر تیسرے آدمی میں نفسیاتی طور پر کوئی تبدیلی آتی ہے تو فضا کا رنگ بھی بدل جاتا ہے۔ پریم چند اپنے تیسرے آدمی کو متعارف کراتے ہوئے بہت محتاط رہتے ہیں۔ چند اشاروں میں اس کے خدوخال اور شخصیت کو سمجھا دیتے ہیں۔ بعض افسانوں میں تو تعارف برائے نام ہے۔ گفتگو کے انداز اور عمل اور ردِعمل سے شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ ''گھاس والی'' کا تیسرا آدمی بغیر کسی تعارف کے سامنے آتا ہے اور ملیا کا ہاتھ تھام لیتا ہے۔ آہستہ آہستہ معلوم ہوتا ہے وہ کون ہے۔ اس کے خیالات کیا ہیں۔ ''دو سکھیاں'' کا بھون جب پہلی بار سینما دیکھتے ہوئے ملتا ہے

تو محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی عام کردار ہے۔ ابھی نگاہوں سے اوجھل ہو جائے گا۔ ابتدا میں صرف ایک بنگالی بابو ہے لیکن آہستہ آہستہ ابھرتا ہے تو پوری کہانی کا مرکز بن جاتا ہے۔ جب تیسرا آدمی بنتا ہے تو اس کی نفسیاتی کیفیتوں سے کہانی جان پرور بن جاتی ہے اور جب اس کے ذہن کا شیش محل ٹوٹتا ہے تو اس کی آواز دیر تک سنائی دیتی ہے۔ ''زادِراہ'' کے دھنی رام اور کبیر چند اپنی گفتگو سے پہچانے جاتے ہیں اور پھر ان دونوں کی لائی ہوئی قیامت سے اس افسانے کے المیہ میں شدت پیدا ہوتی ہے۔ بھیم چند اور دربل داس کے نام سے بھی ان کی شخصیت کا پتہ چلتا ہے۔ دربل داس جب زیورات کو ہاتھ میں تول کر کہتے ہیں: ''تین ہزار کے کیسے میں ساڑھے تین ہزار لا دوں گا'' تو ان کی ذات کی گہرائیوں کا احساس ہوتا ہے، ایسی کہانی میں تیسری قوت کے ساتھ ایک دلّال چوکھے لال شامل ہوتا ہے تو پریم چند اس کا تعارف چند اشاروں میں کرا دیتے ہیں۔ ''پستہ قد آدمی، پوپلا منہ، کوئی ستر سال کی عمر نام تھا چوکھے لال!''

''فریب'' کی جگنو کو پریم چند نے ابتدا میں متعارف کر دیا ہے اور تفصیل سے باتیں پیش کی ہیں۔ ان باتوں کے پس منظر ہی میں اس بوڑھی عورت کے عمل کو سمجھنے میں زیادہ لطف ملتا ہے۔ فنکار نے اپنے تیسرے آدمی کے مکالموں کے ذریعہ ذہنی حالت اور جذبات کی اٹھان اور پستی کو پیش کیا ہے۔ عموماً تیسرے آدمی کے مکالموں میں طوالت نہیں ہوتی۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں گہری باتیں کہہ دی جاتی ہیں۔ کسی کے جذبات کی شدت کو پیش نظر رکھ کر ان سے فائدہ اٹھانے کے لیے مناسب الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ اسی اختصار اور افسانوی دلکشی کی وجہ سے انفرادیت نمایاں ہوتی ہے!

OOO

فراق کی جمالیات

'ردِم' (Rhythm) کا تعلق یونانی لفظ Rhythmos سے ہے جس کا مفہوم 'رفتار' (Tempo) سے قریب تر ہے۔ پوری کائنات میں آہنگ کا قانون موجود ہے، اس کے عمل کو خوب محسوس کر سکتے ہیں۔ تمام فطری عوامل کے باطن میں آہنگ موجود ہے، محسوس ہوتا ہے جیسے ہر صورت کے اندر آہنگ کا زیر و بم ہے۔ تخلیق جو ارتعاشات (Vibrations) کا فینومینن ہے، آہنگ ہی کا خوبصورت کرشمہ ہے، آہنگ کے بغیر کسی صورت کا تصور ہی پیدا نہیں ہو سکتا، کوئی ایسی حرکت نہیں جس میں آواز نہ ہو اور کوئی ایسی آواز نہیں کہ جس میں آہنگ نہ ہو۔ وقت کی رفتار اور لمحوں میں آہنگ موجود ہے۔ آہنگ کی

بہترین صورت موسیقی میں دیکھی جاسکتی ہے۔ آہنگ ہی موسیقی کی رُوح ہے، موسیقی کے مختلف حصے ایک دوسرے سے جذب ہوکر کوئی صورت اختیار کر لیتے ہیں تو مفہوم پیدا ہوتا ہے، بہاؤ میں مفہوم اُبھرآتا ہے۔ شاعری میں اکثر دو مصرعے جب ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں تو بہاؤ کے ساتھ ایک جذبہ خلق ہو جاتا ہے، آہنگ کی ایک جمالیاتی تصویر ابھر آتی ہے۔ آہنگ کا تعلق کمپوزیشن (Composition) یا ترتیب سے ہے، کمپوزیشن جتنا عمدہ ہوگا آہنگ بھی اتنا ہی متاثر کن ہوگا۔ کسی اچھی تصویر میں چند لکیروں، چند رنگوں کی آمیزش کی تکرار سے جو آہنگ پیدا ہوتا ہے وہ غور طلب ہے۔ تکرار یا (Repeatation) کی بڑی اہمیت ہے، اس سے آہنگ جنم لیتا ہے۔ یہی آہنگ دیکھنے والے کی نظر کو پوری تصویر میں گھومنے پر مجبور کرتا ہے۔

آہنگ (rhythm) فطرت کا پوشیدہ قانون ہے۔ دل کی دھڑکن، نبض کی حرکت، جسم میں خون کی گردش اور طلوعِ آفتاب اور غروبِ آفتاب، سمندر کی لہروں کی مسلسل تبدیلیاں، موسموں کی تبدیلی، سب آہنگ کی تبدیلی کا احساس دیتے ہیں۔ پرندوں کی پرواز اور زمین پر چلتے ہوئے ہر ذی روح میں آہنگ موجود ہے۔ رنگوں کی آمیزش کی متوازن صورت سے دلکش آہنگ کی پہچان ہوتی ہے، رنگوں میں توازن نہ ہو تو اچھا آہنگ پیدا ہی نہیں ہوگا۔ اچھی موسیقی کا آہنگ ہی رقص کرنے پر اُکساتا ہے۔

آہنگ ایک اسرار ہے جو وقت کے تسلسل اور لمحوں کی خاموش تبدیلیوں میں موجود رہتا ہے۔

اس عہد میں فراقؔ ادبی روایات کے جلال و جمال کے آہنگ کی مکمل طور پر نمائندگی کرتے ہیں، کلاسیکی روایات کے حسن و جمال کو خوب جانتے پہچانتے ہیں۔ ان کی شاعری میں آہنگِ جلال و جمال کا جو منفرد احساس ملتا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

بلاشبہ وہ آہنگِ جلال و جمال کے بڑے شاعر ہیں۔ کلام کا آہنگ عمدہ جذبوں کے رسوں کی دین ہے۔ حسیات و لمسیات کی اس شاعری کا آہنگ ہی مختلف اور منفرد ہے:

سمٹ سمٹ سی گئی ہے فضائے بے پایاں
بدن چُرائے وہ جس دم ادھر سے گزرے ہیں

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

تمام خستگی و ماندگی ہے عالمِ ہجر
تھکے تھکے سے یہ تارے تھکی تھکی سی یہ رات

○

لفظوں کی تکرار (سمٹ سمٹ، دھواں دھواں، تھکے تھکے، تھکی تھکی، اُداس اُداس) نے شاعر کی حسّی اور لمسی کیفیتوں کو تخلیقی سطح پر حد درجہ محسوس بنادیا ہے، ایسے اشعار میں کبھی محبوب کے جمال کا آہنگ مختلف متحرک نقش مختلف پرچھائیوں کی صورتیں ابھارتا ہے اور کبھی ماضی کے درد کے تجربوں کی المنا کی کو احساس اور جذبے سے قریب کردیتا ہے۔ آہنگ کبھی سرگوشی کے اسرار تک اس طرح لے جاتا ہے کہ اسرار کی لطافت ہی سے جمالیاتی انبساط حاصل ہونے لگتا ہے، یادوں کی لطیف پُراسرار دھند میں ذہن اُترنے لگتا ہے۔ اسی کو مسعود آہنگ (Rhythm of Bliss) اور مکمل جمالیاتی آسودگی اور انبساط سے تعبیر کیا گیا ہے۔

ہندوستانی جمالیات کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ سچائی بھی سامنے آئے گی کہ دنیا کو آواز، آہنگ اور روشنی کا اظہار یا ظہور Manifestation سمجھا گیا ہے۔ یہ جمالیاتی فکر و نظر کی بنیادی سچائی ہے، سورج اس فکر و نظر کی بنیادی مرکزی علامت ہے۔ 'سوریہ' کے لفظ کا تعلق 'سور' (سُر) (Svar) سے ہے کہ جس کے دو معنی ہیں 'چمک'، 'روشنی' روشن کرنا وغیرہ اور — آواز آہنگ! سات ابنیادی رنگ موسیقی میں سات 'سوروں' یا 'سُر وں' سے قریب ہیں۔ 'سوریہ'

روشنی اور آواز دونوں کی علامت ہے۔ روشنی اور آواز کی ہم آہنگی 'سوریہ' ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں ہر فن میں 'بیانیہ' یا Narrative کو بڑی اہمیت دی گئی ہے، 'بیانیہ' فن کی روح ہے، وہ موسیقی ہو یا رقص یا ڈراما، مجسمہ سازی ہو یا فنِ تعمیر۔ تمام فنون درخت کی مانند اپنی مضبوط جڑوں کی بنیاد پر اوپر اٹھتے، بڑھتے نظر آتے ہیں۔ سب روحانی تجربہ لگتے ہیں، لاشعور میں غالباً یہ عقیدہ پوشیدہ ہے کہ زندگی کا تسلسل قائم ہے، ساتھ ہی زندگی کی وحدت بھی موجود ہے۔ ہندوستانی جمالیات نے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ انسان اور نیچر کا رشتہ اٹوٹ ہے، ٹوٹنے والا نہیں ہے، انسان اور فطرت، انسان اور وقت اور فضا، انسان اور دیوتا، انسان اور کائنات اور انسان اور انسان — ان کی وحدت موجود ہے۔

جن حضرات نے راجپوت مصوری کے نمونے دیکھے ہوں گے انہیں آہنگ اور آہنگ کی وحدت اور جمالِ وحدت کا نقش ضرور ملا ہوگا۔ مثلاً ایک خوبصورت سوگوار عورت کی تصویر سامنے آتی ہے، بادل چھائے ہوئے ہیں، یہ بادل اس عورت کے بہت پاس ہیں، یہ بھی اُداس اور سوگوار ہیں، چاند ہے تو وہ بھی اُداس اُداس، عورت کی سائیکی کی علامت اُداسی کا استعارہ بادلوں اور چاند کو عورت کے وجود اور اس کی ظاہری اور باطنی کیفیتوں سے علیحدہ نہیں کر سکتے۔ عورت اور بادل اور چاند کی وحدت واضح طور پر نظر آتی ہے اور جمالِ وحدت کا گہرا تاثر ملتا ہے۔ اسی طرح شاعری میں تجربے اور ماحول اور فضا کے آہنگ کی وحدت سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا رہتا ہے۔ اکثر ماضی اور یادوں کے آہنگ سے رشتہ قائم ہو جاتا ہے اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت قاری کو ایک پر اسرار لذت آمیز کیفیت عطا کر دیتی ہے۔

غزل کا کینوس چھوٹا تو ہے لیکن گہرا بھی کم نہیں ہے۔ غزل کے کئی تخلیقی فنکاروں نے اس آرٹ میں، بڑی گہرائی پیدا کی ہے۔ 'بیانیہ' اس کی بھی ایک بنیادی خصوصیت ہے لیکن اس آرٹ کے کینوس کا تقاضہ یہ ہے کہ واقعہ استعاروں اور اشاروں میں بیان ہو یا استعارے اشارے لیے ہوں کہ ذہن واقعے کے پُر اسرار دُھندلکوں تک ہی پہنچ کر جمالیاتی انبساط حاصل کر لے، اَن کہی کہانی میں حسیاتی سطح پر کوئی 'رس' (Rasa) پالے، کچھ چکھ لے اور لذت

پالے، فراقؔ جب یہ کہتے ہیں:

دیکھ آئے آج یادوں کا نگر
ہر طرف پرچھائیاں پرچھائیاں

یا:

حسن بھی اُداس اُداس شام بھی تھی دُھواں دُھواں
یاد سی آکے رہ گئیں دل کو کئی کہانیاں

یا:

اُف یہ فضا اُداس اُداس، آہ یہ موج دودِ شام
یاد سی آکے رہ گئیں، دل کو کئی کہانیاں

تو غزل کے چھوٹے کینوں کی گہرائیوں کا کچھ کچھ اندازہ تو ہوتا ہی ہے 'بیانیہ' کی پُر اسراریت کی سرگوشیوں کا احساس بھی ملتا ہے۔

آہنگ اور آہنگ کی جمالیاتی وحدت سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا رہتا ہے۔ یادوں کے نگر میں ہر جانب صرف پرچھائیاں ہی پرچھائیاں ہیں۔ پرچھائیوں کے پیچھے واقعات وواردات کی کہانیاں چھپی ہوئی ہیں۔ پرچھائیاں یادیں، حادثات وواقعات چھپائے بیٹھی ہیں۔ یادوں کے نگر کی پرچھائیاں، دھواں دھواں شام، اُداس اُداس فضا، یہ سب عاشق کے وجود سے قریب تر ہیں۔ عاشق کی سائیکی سے ان کا گہرا رشتہ قائم ہے اور اسی طرح ذات اور فضاؤں کی ایک جمالیاتی وحدت قائم ہوگئی ہے۔ مصور اس جمالیاتی وحدت کی خوبصورت تصویر بنا سکتا ہے۔ فراقؔ کی جمالیات میں ایک جانب عاشق اور اس کے ماضی کے لمسی اور جذباتی تجربوں کی جمالیاتی ہم آہنگی کی پُر اسرار کیفیتیں متاثر کرتی ہیں تو دوسری جانب محبوب اور وقت اور جلال وجمال کی ہم آہنگی بھی اثر انداز ہوتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں آرٹ زندگی کی نمائندگی نہیں کرتا، یہ زندگی کی سجاوٹ اور آرائش وزیبائش کا نقش بھی نہیں ہے، یہ وجود کا ایک حصہ ہے۔ یہ زندگی کی روح ہے، زندگی کا

جوہر ہے اس کا نقطۂ عروج (culmination) ہے۔ کالیداس کے کلام میں ایک مقام پر سیتا زار زار روتی دکھائی دیتی ہیں۔ لکشمن انہیں والمیکی کی کٹیا میں چھوڑ کر چلے گئے ہیں، وہ تنہا ہیں اور روتی جا رہی ہیں، ان لمحوں کو کالیداس نے کائناتی دُکھ (cosmic sorrow) میں تبدیل کر دیا ہے۔ سارا جنگل رو رہا ہے، یہ غم پورے وجود کا ایک حصہ بن گیا ہے۔ درختوں سے پھول آنسوؤں کی طرح ٹپک رہے ہیں، اس غم میں جیسے ساری کائنات سما گئی ہو۔ ایک عجیب و غریب منظر ہے، ایک عجیب و غریب تجربہ ہے۔ فطرت اور انسان کا پُراسرار بامعنی رشتہ زندگی کا تجربہ بن جاتا ہے۔ بیانیہ کی کیفیت ایسی ہے کہ لگتا ہے زماں و مکاں سے آگے نکلتے جا رہے ہیں، انسان اور فطرت یا نیچر کے اس پُراسرار رشتے سے جو 'رس' (Rasa) پیدا ہوتا ہے یا ٹپکتا ہے وہی آرٹ کا بنیادی جوہر ہے۔ جس طرح راجپوت مصوری کی دوشیزہ اور بادلوں کی جمالیاتی وحدت متاثر کرتی ہے اسی طرح یہاں مرکزی کردار اور روقت کی جمالیاتی وحدت اثر انداز ہوتی ہے، بہت اچھی شاعری اپنے 'رس' سے متاثر کرتی ہے۔

○

فراق کی جمالیات میں 'وقت' عاشق کے تجربوں میں جذب ہے۔ 'شب' یا 'رات' وقت کا سب سے اہم معنی خیز استعارہ ہے، جو عموماً وقت کے المیہ کو احساس اور جذبے سے قریب تر کر دیتا ہے۔ حسّی کیفیتوں اور 'شب' کی ہم آہنگی سے جو جمالیاتی وحدت پیدا ہوتی ہے، وہ جمالیاتِ فراق کا جوہر ہے۔ فراق اس بات کو خوب جانتے ہیں، کہتے ہیں:

> ''رات کی کیفیتیں اور رات کی رمزیت جس طرح میرے اشعار میں فضا باندھتی ہے وہ کہیں اور نہیں ملے گی''۔

فراق کے کلام میں شب، شام اور احساس و ادراک (sensation) کی ہم آہنگی اور وحدت سے ایک عمدہ جمالیاتی منظر نامہ (scenario) سامنے آگیا ہے، جس سے حسّی،

حسیاتی (sensory and sensori) سطح پر جذباتی رومانی قدروں کا مطالعہ جمالیاتی انبساط بخشنے لگتا ہے۔

'رات'، 'شب' اور 'شام' کے لمحات کے پیش نظر یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں:

فراقؔ دیکھ کسی شب گدازِ قلبِ نجوم
چھڑا ہوا ہے سکوتِ ابد کا افسانا

میٹھی نیند میں سونے والے چونک پڑے ان نالوں سے
رات کے رونے والوں نے بھی کیسا درد بھرا ہوگا

مدبھری آنکھوں کی السائی نظر پچھلی رات
نیند میں ڈوبی ہوئی چند کرن کیا کہنا

لہلہاتا ہوا یہ قد، یہ لہکتا جوبن
زلف سو مہکی ہوئی راتوں کا بن کیا کہنا

رات کی رات کبھی میرا گھر
تیرا رین بسیرا ہوتا

دیئے رہو یونہی کچھ اور دیر ہاتھ میں ہاتھ
ابھی نہ پاس سے جاؤ بڑی اُداس ہے رات

یہ نکہتوں کی نرم روی یہ ہوا یہ رات
یاد آرہے ہیں عشق کو ٹوٹے تعلقات

یہ رات کے سنگیت کی لے ہے کہ ہوا ہے
وہ زلف شکن زیرِ شکن کھیل رہی ہے

تاروں کی فضاؤں کو، ہواؤں کو سلا کر
اے رات کوئی آنکھ ابھی جاگ رہی ہے

ہم لوگ ترا ذکر ابھی کر ہی رہے تھے
اے کاکلِ شب رنگ تری عمر بڑی ہے

پلکیں بھاری، السائی نظر اُف رے نیند آنے کا عالم
آنکھوں کے کنول میں رات گئے اِک چندر کرن سو جاتی ہے

سکوتِ شام مٹاؤ بہت اندھیرا ہے
سخن کی شمع جلاؤ بہت اندھیرا ہے
ہر اک چراغ سے ہر تیرگی نہیں مٹتی
چراغِ اشک جلاؤ بہت اندھیرا ہے

جو یہ گونج سی ہے فضاؤں میں جو لپٹ سی ہے یہ ہواؤں میں
مری شامِ غم کی ہے داستاں کہ یہ بوئے گیسوئے یار ہے

اُف کس آتش کدے سے اٹھتے ہیں
شامِ غم یہ دھواں دھواں بادل

حسن بھی تھا اُداس اُداس، شام بھی تھی دھواں دھواں
یاد سی آکے رہ گئیں دل کو کئی کہانیاں

ان راتوں کے حریم ناز کا اک عالم ہوئے ندیم
خلوت میں وہ نرم انگلیاں بند قبا جب کھولیں ہیں

اے مری شام انتظار، کون یہ آ گیا لیے
زلفوں میں اک شب دراز، آنکھوں میں کچھ کہانیاں

رات چلی ہے جوگن ہوکر بال سنوارے لٹ چھٹکائے
جیسے فراقؔ گگن پر تارے، دیپ بجھے ہم بھی سو جائیں

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزری وہ رات رات ہوئی

شب فراق اٹھے دل میں اور بھی کچھ درد
کہوں یہ کیسے تری یاد رات بھر آئی

داستان عشق کی دہرا گئی تاروں بھری رات
کتنی یادو کے چراغ آج جلے اور بجھے

دوست کی یاد میں رونے کے تم اوقات فراقؔ
مجھ سے جو پوچھتے ہو رات گئے رات گئے

اِکّا دُکّا صدائے زنجیر
زنداں میں رات ہوگئی ہے

دلوں میں داغِ محبت کا اب عالم ہے
کہ جیسے نیند میں ڈوبے ہوں پچھلی رات چراغ

○

نظموں میں بھی 'شام' اور 'شب' کا ذکر ملتا ہے مثلاً ''وہ نرگسِ سیاہ نیم باز، میکدہ بدوش ہزار مست راتوں کی جوائیاں لیے ہوئے''۔ (شامِ عیادت)

سیاہ پیڑ ہیں اب آپ اپنی پرچھائیں
زمیں سے تامہ و انجم سکوت کے مینار
جدھر نگاہ کریں اِک اتھاہ گم شدگی
اک ایک کر کے فسردہ چراغوں کی پلکیں
جھپک گئیں جو کھلی ہیں جھپکنے والی ہیں
جھلک رہا ہے پڑا چاندنی کے درپن میں
رسیلے کیف بھرے منظروں کا جاگتا خواب
فلک پہ تاروں کو پہلی جماہیاں آئیں

○

کھڑا ہے اوس میں چپ چاپ ہر سنگار کا پیڑ
دلہن ہو جیسے حیا کی سگندھ سے بوجھل

یہ موجِ نور یہ بھرپور یہ کھلی ہوئی رات
کہ جیسے کھلتا چلا جائے اک سفید کنول

خنک فضاؤں میں رقصاں ہیں چاند کی کرنیں
کہ آبگینوں پہ پڑتی ہے نرم نرم پھوار
یہ موجِ غفلتِ معصوم یہ خمارِ بدن
یہ سانس نیند میں ڈوبی یہ آنکھ مدماتی
اب آؤ میرے کلیجے سے لگ کر سوجاؤ
یہ پلکیں بند کرو اور مجھ میں کھوجاؤ
(آدھی رات)

○

فضا کا سرمئی رنگ اور ہو چلا گہرا
گھلا گھلا سا فلک ہے دھواں دھواں سی ہے شام
ہے جھٹپٹا کہ کوئی اژدہا ہے مائلِ خواب
سکوتِ شام میں درماندگی کا عالم ہے
رُکی رُکی سی صفیں ملگجی گھٹاؤں کی
اُتار پر ہے سرِ صحن رقص پیپل کا
وہ کچھ نہیں ہے اب اِک جنبشِ خفی کے سوا
خود اپنی کیفیت نیلگوں میں ہر لحظہ
یہ شام ڈوبتی جاتی ہے چھپتی جاتی ہے
حجابِ وقت سر سے ہے بے حس و حرکت

رُکی رُکی دلِ فطرت کی دھڑکنیں یک لخت
یہ رنگِ شام کہ گردش ہی آسماں میں نہیں
بس ایک وقفۂ تاریک، لمحۂ شہلا
سما میں جنبشِ مبہم سی کچھ ہوئی فوراً
تلی گھٹا کے تلے بھیگے بھیگے پتوں سے
ہری ہری کئی چنگاریاں سی پھوٹ پڑیں
کہ جیسے کھلتی جھپکتی ہوں بے شمار آنکھیں
عجب یہ آنکھ مچولی تھی نور و ظلمت کی
سہانی نرم لویں دیتے انگنت جگنو
گھنی سیاہ خنک پتّیوں کے جھرمٹ سے
مثال چادرِ شب آب جگمگانے لگے
کہ تھرتھراتے ہوئے آنسوؤں سے ساغر شام
چھلک چھلک پڑے جیسے بغیر سان گمان
بطونِ شام میں ان زندہ قمقموں کی چمک
کسی کی سوئی ہوئی یاد کو جگاتی تھی
وہ بے پناہ گھٹا وہ بھری بھری برسات
دیکھ کے آنکھیں مری بھر آتی تھیں
(جگنو)

○

فراقؔ نے شب اور آہنگِ شب سے جو باطنی رشتہ قائم کیا ہے اس سے ان کی شاعری میں بہت دلکش 'میلوڈی' پیدا ہوئی ہے۔ اردو شاعری میں ہجر اور وصل دونوں کے عمدہ جمالیاتی تصورات و تجربات شب اور آہنگِ شب کی دین ہیں۔ ہجر کے اضطراب اس کی کسک اور اس کے المیہ سب میں آہنگِ شب کی لہریں موجود ہیں۔ اسی طرح وصل کے لمحے اور وصل کے بعد کے

لمحے آہنگِ شب کی کیفیتوں کو لیے ہوئے ہیں۔ فراقؔ ہجر اور وصل کے کلاسیکی تصورات کے بہت پاس تو ہیں لیکن ان کی حساسیت نے ایک نئی میلوڈی پیدا کر دی ہے، وہ شب اور آہنگ شب کی قدر و قیمت سے واقف ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ شب کے لمحوں کا گہرا اثر فنکار کے تاثرات و خیالات پر نظر آتا ہے، آہنگِ شب احساسات و محسوسات میں کوئی متامات پر جذب ہو جاتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ حسی تجربے ہوں یا آہنگِ احساسات، شب کے آہنگ میں جذب ہیں، اسی طرح کہ جس طرح آہنگ شب آہنگِ احساسات میں جذب ہے۔ رات کی اپنی لذت ہے، اس کا اپنا حسن ہے، اندھیرے کے حسن کے تئیں عشق ہی زیادہ بیدار نظر آتا ہے۔ بعض مذہبی خیالات میں یہ بات ملتی ہے کہ اللہ نے دن کی روشنی سے رات کو جنم دیا ہے۔ پھر یہ سوال بھی ذہن میں اٹھتا ہے کہ جب روشنی نہیں تھی تو کیا تھا؟ روشنی سے قبل مسلسل اندھیرا تھا؟ بس رات کا تسلسل تھا؟ تاریکی ہی تھی گہری خاموشی لیے۔ کہا جاتا ہے چراغ روشن کیجئے تاریکی گم ہو جاتی ہے، کیا حقیقت یہ نہیں کہ تاریکی کے گم ہو جانے کا کوئی سوال ہی نہیں ہے، تاریکی تو موجود رہتی ہے، وہ کبھی گم نہیں ہوتی۔ یہ تو روشنی سے جو آتی ہے، تاریکی کب آتی ہے، وہ تو موجود رہتی ہے۔ کہا گیا ہے کہ رات تمام ذی روح سے حیاتیاتی آہنگ کو قائم رکھتی ہے، خاموشی کی نعمت لیے رات سناٹے کے ساتھ کبھی کبھی سرگوشیوں کے آہنگ سے بھی آشنا کرتی ہے، چاند اور ستاروں سے بھرے آسمان ذہنی اور روحانی سکون بھی دیتے ہیں اور زندگی کے رموز کی گرہیں بھی کھولتے ہیں۔ روحانی اضطراب اور داخلی بے چینی کو شعرا نے یادوں، مسرتوں، اذیتوں اور تکلیفوں کو شب میں جس شدت سے محسوس کیا ہے اس کا اندازہ دنیا کے بعض بڑے شاعروں کے کلام سے ہو جاتا ہے۔

فراقؔ جب شب میں ''گداز قلب نجوم'' کو محسوس کرتے ہیں تو انہیں لگتا ہے سکوتِ ابد کا افسانہ چھڑا ہوا ہے، جب رات کے رونے والوں کی درد بھری آواز سنائی دیتی ہے تو میٹھی نیند سونے والے چونک پڑتے ہیں۔ یہ رات ہی ہے جس میں محبوب کی مدبھری آنکھیں نیند میں ڈوبی ڈوبی سی، چندر کرن میں تبدیل ہو جاتی ہیں، محبوب کے لہلہاتے ہوئے قد، مہکی ہوئی زلف اور لہکتے جوبن سے راتوں کا خوبصورت پُراسرار جنگل وجود میں آجاتا ہے۔ فراقؔ کی شاعری

میں عاشق کی یہ آرزو بھی ملتی ہے، کاش میرا گھر کبھی تیرا رین بسیرا ہو جائے۔ عاشق کے وجود کی اُداسی رات کی اُداسی بن جاتی ہے۔ جی چاہتا ہے محبوب کچھ اور دیر ہاتھ میں ہاتھ دیے رہے، پاس سے نہ اٹھے، وجود کی اُداسی اور رات کی اُداسی کو علیحدہ نہیں کر سکتے، پروجکشن کی ایک خوبصورت تصویر سامنے آجاتی ہے۔ شب میں خوشبوؤں کی نرم روی عشق کو ٹوٹے تعلقات کی یادوں تک لے جاتی ہے، یہ وہی رات ہے جس کے سنگیت کی لے زلف شکن زیرِ شکن کھیلتی دکھائی دینے لگتی ہے۔ لگتا ہے جیسے ہوا چل رہی ہو۔ دراصل یہ رات کے سنگیت کی لے ہے، آہنگ شب کا کرشمہ ہے، جب شب میں تمام تارے اور ہوائیں سو جاتی ہیں تو اس سناٹے میں عاشق کی آنکھ جاگ رہی ہوتی ہے۔ یادوں کا سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ فراقؔ نے شب اور آہنگ شب کو وجود کا حصہ بنا کر حسنِ شب کا ذکر مختلف انداز سے کیا ہے، جمالِ شب کی کئی جہتیں پیدا ہوتی ہیں۔ ایک جہت یہ ہے:

ان راتوں کے حریمِ ناز کا اک عالم ہوئے ندیم
خلوت میں نرم اُنگلیاں وہ بندِ قبا جب کھولیں ہیں

اور دوسری جہت یہ ہے:

جو یہ گونج سی ہے فضاؤں میں لپٹ سی ہے یہ ہواؤں میں
مری شامِ غم کی ہے داستاں کہ یہ بوئے گیسوئے یار ہے

ایک جہت یہ ہے:

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزری وہ رات رات ہوئی

شبِ فراق اٹھے دل میں اور بھی کچھ درد
کہوں یہ کیسے تری یاد رات بھر آئی

اور دوسری جہت یہ ہے:

اِکّا دُکّا صدائے زنجیر
زنداں میں رات ہوگئی ہے

'رات' وجود کا حصہ ہے، جمالِ شب کی تابناکی 'یادوں' میں سحر انگیز کیفیت پیدا کرتی ہے، جنسی اضطراب اور جنسی تجربے، جذباتی سوز و ساز، احساسات کی عمدہ صورت گری، ہجر کا درد، وصل کا تجربہ سب 'شب' اور آہنگِ شب سے وابستہ ہیں۔ لہجے کا بانکپن لیے ہجر اور وصل دونوں کے تجربے رات کی سیاہی میں عجیب چمک دمک پیدا کرتے ہیں۔ وصل کے بعد جمال کی دوشیزگی میں نکھار شب ہی کا کرشمہ ہے۔ اسی طرح ''سو سو ہاتھوں سے تھامنے'' کا تجربہ شب کے سحر انگیز لمحوں کی دین ہے۔ شب اور آہنگِ شب کے شعری تجربوں میں ارضیت اور لذّتیت کے شہد کی مٹھاس ملتی رہتی ہے۔

اپنی اس بات کی وضاحت کر دینا چاہتا ہوں کہ فراقؔ کی جمالیات میں جب حسّی کیفیتیں آہنگ شام و شب پر اثر انداز ہوتی ہیں تو وہ اس آہنگ کو اس طرح جذب کر لیتی ہیں کہ آہنگ شام و شب فنکار کے وجود کا حصہ بن جاتا ہے۔ وجود پر اُداسی ہے تو شام و شب بھی اُداس ہیں، وجود میں سرمستی ہے تو شام و شب کا آہنگ بھی مست مست ہے۔ یہ اشعار توجہ چاہتے ہیں:

یہ سانس لیتی ہوئی کائنات، یہ شبِ ماہ
یہ پُرسکوں یہ پُر اسرار یہ اُداس سماں
یہ نرم نرم ہواؤں کے نیلگوں جھونکے
فضا کی اوٹ میں مردوں کی گنگناہٹ ہے
یہ رات موت کی بے رنگ مسکراہٹ ہے
دھواں دھواں سے مناظر تمام نم دیدہ

خنک دھندلکے کی آنکھیں بھی نیم خوابیدہ
ستارے ہیں کہ جہاں پر ہے آنسوؤں کا کفن
حیات پردۂ شب میں بدلتی ہے پہلو
کچھ اور جاگ اٹھا، آدھی رات کا جادو
(آدھی رات)

ممتاز مصور Vincent Van Gogh نے کہا تھا: ''میں اکثر سوچتا ہوں کہ رات دن سے زیادہ زندہ اور مختلف گہرے رنگوں کو لیے ہوتی ہے''۔ اس کی تصویروں میں اکثر محسوس ہوتا ہے جیسے رات ابدی حسن کے اسرار لیے سرگوشی کر رہی ہے۔ شب کی عطا کی ہوئی تاریکی جتنی گہری اور پُر اسرار ہوتی ہے اُتنی دن کی روشنی نہیں ہوتی۔ دن کی روشنی میں تہہ داری کہاں جو رات کی تاریکی میں ہے۔ شب کے اسرار اور اس کی تاریکی سے جو جمالیاتی لذت اور انبساط حاصل ہوتا ہے وہ روح میں جان پرور کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ فراق کہتے ہیں:

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزری وہ رات رات ہوئی

پھر رات گئے بزمِ انجم
روداد تری دُہرانے لگی

اِک عالم شب تاب ہے بل کھائے لٹوں میں
راتوں کا کوئی بن ہے کہ کاکلِ پیچاں

جو یہ گونج سی ہے فضاؤں میں جو لپٹ سی ہے یہ ہواؤں میں
مری شامِ غم کی ہے داستاں کہ یہ بوئے گیسوئے یار ہے

صحبتِ شب کی داستاں اسی میں سمٹ کے آ گئی
پچھلے پہر کو بزم میں شمع کی تھرتھری تو دیکھ!

غالبؔ کا ایک معنی خیز شعر ہے:

در ہجومِ ظلمت از بس خویش را گم می کند
قطرہ در دریا ست گوئی سایہ در شب ہائی من
(غالبؔ)

یعنی میری راتیں اتنی گہری ہوگئی ہیں کہ سائے کی حالت وہی ہوگئی ہے جو قطرے کی سمندر میں ہوتی ہے، سایہ راتوں کی گہری تاریکی میں گم ہو جاتا ہے، جذب ہو جاتا ہے، دکھائی نہیں دیتا، یعنی گہری تاریک راتیں خود پھیل کر سایہ بن گئی ہیں۔ سایہ تاریکی کے وجود کا حصہ بن جاتا ہے۔ غالبؔ کی جمالیات میں بھی راتیں وجود کا حصہ ہیں، حد درجہ پھیلی ہوئی گہری، سایہ کی تلاش ممکن نہیں ہے۔ غالبؔ کا یہ شعر ملاحظہ فرمایئے:

روز از تیرگی آن وسوسہ ریزد بنظر
کہ شب تار بہ ہنگام فرد برون شمع

منظر یہ ہے کہ دن بھی تاریک ہوگیا ہے۔ تاریکی اتنی گہری ہے کہ محسوس ہوتا ہے جیسے سیاہ رات اور پھیلے گی اور گہری ہو جائے گی اور شمع ہی کو نگل جائے گی، شمع ہی بجھ جائے گی اور تاریکی کا وجود اور پھیل جائے گا۔

وقت نے دن کو بھی تاریک کر دیا ہے، دن بھی تاریک، شب بھی تاریک، ایک ہی آہنگ ہے وقت کا، چراغ کہاں کہ شام کو تلاش کروں:

گشتہ در تاریکی روز نہاں
کو چراغی تا بجویم شام را
(غالبؔ)

حالیؔ نے اس شعر کو اس طرح سمجھایا ہے کہ میرا دن اس قدر تاریک تھا کہ شام کی تاریکی اور اس کی تاریکی دونوں مل گئیں اور یہ نہ معلوم ہوا کہ شام کب ہوئی اور دن کب چھپا۔

میں نے ''امیر خسرو کی جمالیات'' میں امیر خسرو کو ''بدن کی بھاشا'' کا شاعر بھی کہا ہے۔ ان کا یہ شعر یاد کیجیے، یہ بھی شب کا تجربہ ہے:

بیاد بند قبا باز کن دے بہ نشیں
کہ عشق بر دل من چوں قبائے تو تنگ است

آؤ، بند قبا کھول کے دم بھر کو بیٹھ جاؤ، جیسے تمہارے بدن پر قبا تنگ ہے، اسی طرح میرے دل پر عشق چست ہے۔ ایک طرف جسم قبا سے باہر نکلنا چاہتا ہے اور دوسری طرف عشق کا جوش سینے سے باہر آنا چاہتا ہے۔ محبوب کا جسم اور عاشق کے ہیجانات دونوں مل کر اس تجربے کو انتہائی دل فریب اور پُر کشش بنا دیتے ہیں۔ غالبؔ کا یہ خوبصورت لذت آمیز شعر بھی توجہ چاہتا ہے:

بخوابم می رسد بند قبا وا کردہ از مستی
ندانم شوقِ من بروی چہ افسون خواندہ است امشب!

محبوب مستی میں بند قبا کھولے مجھے خواب میں نظر آیا، معلوم نہیں میرے شوق وصل نے آج شب اس پر کیا جادو کر دیا ہے۔

فراق کا یہ شعر یاد کیجیے:

ان راتوں کے حریمِ ناز کا اک عالم ہوئے ندیم
خلوت میں وہ نرم انگلیاں بند قبا جب کھولیں ہیں

فارسی اور اردو شاعری میں آہنگِ شام و شب کے لیے جانے کتنے جمالیاتی تجربے مختلف رسوں کے ساتھ موجود ہیں، کہیں گہرے غم اور اضطراب کی کیفیت ہے، کہیں شادمانی اور مسرت کی، کہیں یادوں کی لطیف سرسراہٹیں ہیں، کہیں وصل کی آرزو۔ اپنے آہنگ کی مختلف

کیفیتوں کو لیے تاریکی اور گہرے اندھیرے میں چمکتے تاروں کے قمقمے سجے ہوئے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

غمِ فراق کی تنہائیوں کی آہٹ پہ
کشاں کشاں چلے آؤ بہت اندھیرا ہے
(فراقؔ)

ہر اک چراغ سے ہر تیرگی نہیں مٹتی
چراغِ اشک جلاؤ بہت اندھیرا ہے
(فراقؔ)

پسِ گناہ جو ٹھہرے تھے چشمِ آدم میں
ان آنسوؤں کو بہاؤ بہت اندھیرا ہے
(فراقؔ)

اُف کس آتش کدے سے اٹھتے ہیں
شامِ غم یہ دھواں دھواں بادل
(فراقؔ)

○

فراقؔ کی جمالیات دو 'آرچ ٹائپس' (archetypes) کے تحرک کا احساس بار بار ملتا ہے 'رات' اور 'عورت'!

دونوں فراقؔ کی 'سائیکی' (Psyche) میں اترے ہوئے ہیں اور ان کی جمالیات میں مختلف رنگوں اور جہتوں کے ساتھ نمایاں ہوتے رہتے ہیں، ان کی وجہ سے شاعر کا وجود رقص کرتا ہوا ملتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں فنکار کے وجود کے رقص کو ایسا 'نرتن' (Nirtan) کہا گیا ہے جس سے حسن کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ کہا جاتا ہے دنیا کی تخلیق موسیقی سے ہوئی ہے اور ساتھ ہی ساتھ جلال و جمال کا اظہار یا حسن کا ظہور (manifestation of beauty)

ہوتا رہا ہے۔ جب روح رقص کرنے لگتی ہے تو زندگی کا ہر لمحہ ایک معجزہ بن جاتا ہے، باطن کی گہرائی اور بلندی کو کوئی چھو نہیں سکتا، باطن کی شعاعوں سے ان کا رابطہ قائم ہو جاتا ہے۔ نغماتی اظہار شدت سے متاثر کرنے لگتا ہے۔ فراقؔ کے دونوں 'آرچ ٹاپس' جو Rhythm of Bliss عطا کرتے ہیں اردو شاعری میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ حسن کے ظہور یا manifestation of beauty کی حیرت انگیز حسّی صورت غالبؔ کے کلام میں اس طرح ابھرتی ہے کہ عکسِ جمالِ دوست سے شراب میں عجیب چمک دمک پیدا ہو جاتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے جیسے پیالے میں آفتاب کے تمام جلال و جمال اور تمام رسوں کو نچوڑ دیا گیا ہے:

نازم فروغ بادہ زعکسِ جمالِ دوست
گوئی فشردہ اند بجام آفتاب را
(غالبؔ)

اور فراقؔ کے کلام میں حسن کے ظہور کی حیرت انگیز اور پُر اسرار حسی صورت اس طرح سامنے آتی ہے:

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی!
(فراقؔ)

دونوں اشعار میں الوہی آہنگ (Divine Rhythm) لیے رنگوں کی سمفنی (Symphony) کی پہچان ہوتی ہے۔ آفتاب رنگ و آہنگ کی ایک تہہ دار معنی خیز علامت ہے اور وصل کے بعد محبوب کا جسم الوہی شعاعوں کا مرکز بن جاتا ہے۔ انسانی حسن اور الوہی شعاعوں کی عجیب و غریب آمیزش ہے، جس سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ فراقؔ کی جمالیات کی سطح بھی بلند ہو جاتی ہے۔

فراقؔ کی جمالیات میں عورت، اس کا جسم، اس کا پورا وجود جمالِ کائنات کا نقش ہے۔ 'رسوں سے بھرا ہوا، انتہائی لذت آمیز، عورت الوہی حسن (Divine Beauty) میں تبدیل

ہو جاتی ہے۔اس عمل میں 'سیکس' کی لہروں (waves) کی شدت موجود رہتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں ، جمالیات کے لیے 'سوندریا' (saundarya) کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جو گہری اور معنی خیز ہے۔سندریا لہری سے مراد الوہی حسن کی لہریں اور موجیں ہیں۔'سوندریا' کی جانے کتنی جہتیں اور پہلو ہیں، انسان کی فطرت میں ستیم (Satyam)، 'شیوم' (Shivam) اور 'سندرم' (Sundaram) کی صفات ہیں، سچائی، سکون و استقلال، معصومیت اور حسن! اچھی اور بڑی تخلیق میں یہ صفات موجود رہتی ہیں، 'سندرم' کی لہریں اٹھتی ہیں تو 'ستیم' اور 'شیوم' دونوں کا احساس بخشتے ہوئے، جمالیاتی انبساط عطا کرنے لگتی ہیں۔ ہندوستانی جمالیات میں اسے 'سواندر آنند' (Saundarananda) کہا گیا ہے۔تینوں صفات ہی کے تحرک سے وہ 'وژن' پیدا ہوتا ہے کہ جس سے بڑی تخلیق وجود میں آتی ہے۔یہ احساسِ حسن ہی ہے جس سے خارج اور باطن کے آہنگ کی خوبصورت آمیزش ہوتی ہے اور حسن کی نئی تخلیق ہوتی ہے۔نئی میلوڈی پیدا ہوتی ہے،اس کی گہرائی (depth) کا اندازہ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ مادّی اور الوہی حسن کی ہم آہنگی قاری کو گہرائیوں میں لے جاتی ہے جہاں محسوسات کی دنیا ہی ملتی ہے۔'عورت' جو 'سوندریا' کی سب سے گہری اور تہہ دار علامت ہے احساسات کی دنیا میں مختلف صورتوں اور پیکروں میں ابھرتی رہتی ہے۔ فراق احساسات کی دنیا کے سب سے بڑے فنکار غزل گو ہیں، احساسات کی موجوں سے 'سائیکی' کی گہرائیوں سے نکلے ہوئے کئی پیکروں کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔مختلف احساس کی پیکر تراشی کے ساتھ اسلوب کے وقار اور لذت سے 'سوندر آنند' (Saundarananda) یا جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا رہتا ہے۔'سوندریا لہری' کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے، حسن کی ایک لہر کے بعد دوسری لہر دیکھئے کس طرح اٹھتی ہے، ایک موجِ رنگ کے بعد دوسری موجِ رنگ کس طرح اٹھتی ہے:

خرام، جیسے گگن کھیلتی ہوئی موجیں
قیام، حسن کا ٹھہرا ہوا کوئی دریا

حریمِ ناز میں اک بے صدا ترنم ہے
نگاہِ ناز یہ تیرا سکوت نغمہ سرا

رس میں ڈوبا ہوا لہراتا بدن کیا کہنا
کروٹیں لیتی ہوئی صبحِ چمن کیا کہنا

مدبھری آنکھوں کی السائی نظر پچھلی رات
نیند میں ڈوبی ہوئی چندر کرن کیا کہنا

رُوپ سنگیت نے دھارا ہے بدن کا یہ رچاؤ
تجھ پہ لہلوٹ ہے بے ساختہ پن کیا کہنا

لہلہاتا ہوا یہ قد، یہ لہکتا جوبن
زلف سو مہکی ہوئی راتوں کا بن کیا کہنا

تری آواز سویرا، تری باتیں تڑکا
آنکھیں کھلجاتی ہیں اعجاز سخن کیا کہنا

نیلگوں شبنمی کپڑوں میں بدن کی یہ جوت
جیسے چھنتی ہو ستاروں کی کرن کیا کہنا

پیامِ حسن، پیامِ جنوں، پیامِ فنا
تری نگہ نے فسانے سنائے ہیں کیا کیا

دہنِ یار یاد آتا ہے
غنچہ اک مسکرائے جاتا ہے

پیکرِ ناز کی دمک، جیسے
کوئی دھیمے سُروں میں گاتا ہے

یہ نرم نرم ہوا جھلملا رہے ہیں چراغ
ترے خیال کی خوشبو سے بس رہے ہیں دماغ

دلوں کو تیرے تبسم کی یاد یوں آئی
کہ جھلملا اُٹھیں جس طرح مندروں میں چراغ

وہ چھپ کے تاروں کی آنکھوں سے پاؤں دھرتا ہے
اسی کے نقشِ کفِ پاس سے جل اٹھے ہیں چراغ

اس الاپ کا یہ شعلہ جسے سازِ زیست کھینچے
تجھے کیا بتاؤں کیا ہے تری قامت کشیدہ

یہ رنگ و بوئے بدن سے کہ جیسے رہ رہ کر
قبائے ناز سے کچھ شعلہ سا لپک جائے

ایسے اشعار اور مختلف رسوں کو لیے ایسے جانے کتنے 'سراپا' شاعر کے تحت الشعور کی جھلکیاں دکھاتے ہوئے 'آنند سمادھی' (Ananda-Samadhi) کے تجربے سے آشنا کرنے لگتے ہیں، یعنی ایسے تجربوں سے کہ جن میں مراقبے کا جوہر موجود ہوتا ہے۔

'کام دیو' کے تیر میں پانچ خوشنما پھول ہوتے ہیں، جو حواسِ خمسہ میں چبھ جاتے ہیں۔ بڑی اور پُرعظمت عشقیہ شاعری میں پانچوں حواس میں چبھے ہوئے صرف پھول ہی دکھائی نہیں دیتے بلکہ ان کی خوشبوؤں سے بھی وجود اور پوری فضا معطر ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اچھی پُرعظمت عشقیہ شاعری قاری کے باطن میں حسن کی ایک لہر سی پیدا کر دیتی ہے، ایک موج سی اٹھتی ہے اس کو 'سندریالہری' سے تعبیر کیا گیا ہے۔ بڑی اور پُرعظمت شاعری میں یہ لہر، یہ موج غیر معمولی ہوتی ہے۔

گہرے احساسِ حسن سے جو لہر یا موج اٹھتی ہے، اس سے کبھی جھرجھری سی پیدا ہوتی ہے اور کبھی ہیجان انگیز کیفیت، جذبات کی تیز لہر سے کبھی ایسی پھریری پیدا ہوتی ہے کہ رگیں متاثر ہونے لگتی ہیں، حسن کے گہرے احساس سے ایک 'تھرل' (Thrill) کبھی کبھی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر وجد کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ عشقیہ شاعری چاہے تو سوئے ہوئے شعور اور تحت الشعور کو جگا دے۔ چاہے تو حد درجہ خوشی بخشے اور وجد آفریں کیفیت طاری کر دے اور چاہے تو گہرے مراقبے کے سحر میں گرفتار کر لے۔ اچھی، عمدہ اور پُرعظمت عشقیہ شاعری روحانی پرواز کا احساس بخشتی ہے، وجود کو رقص کرنے پر مجبور کر دیتی ہے — بنیادی مقصد جمالیاتی انبساط بخشنا ہوتا ہے۔ عشقیہ شاعری کے تعلق سے ایک بڑی بات یہ ہے کہ تخلیقی فنکار خود اپنی الوہی سطح کے پاس پاس آجاتا ہے اور حسن کی لہروں میں جذب ہو جاتا ہے۔

○

'یونیورسٹی آف لیڈ' کے ایک معروف سائنسداں Beverley Glover نے یہ انکشاف کیا ہے کہ پھولوں کے باطنی حسن کو صرف شہد کی مکھیاں ہی دیکھ سکتی ہیں۔ گلوور نے پھول پودوں پر جو کام کیا ہے، وہ معلوماتی ہے۔ ان کی تحقیق یہ ہے کہ پھول اندر ہی اندر پُراسرار طور پر رنگ بدلتے رہتے ہیں کہ جنہیں ہم دیکھ نہیں سکتے، انہیں شہد کی مکھیاں اور بھونرے دیکھ لیتے ہیں۔ رس چوسنے کے لیے اندر داخل ہو جاتے ہیں، پھولوں کی پتیوں پر سورج کی روشنی پڑتی ہے تو اندر باہر کئی رنگوں کی شعاعیں ابھرتی ہیں جن سے پھولوں کے اندر رنگوں کی تبدیلی کی پہچان شہد

کی مکھیوں اور بھونروں کو ہو جاتی ہے اور وہ مستی میں اپنے آہنگ کے ساتھ اندر اُترنے کی کوشش کرتے ہیں، ان کے نغموں کا آہنگ پھولوں کے باطن میں اترنے لگتا ہے۔ بڑے تخلیقی فنکار کا 'وژن' بھی اسی طرح سن کی گہرائیوں میں اُترتا ہے۔ جمالیاتی تجربے اسی 'وژن' کے کرشمے ہوتے ہیں، جو باطن کا آہنگ لیے ہوئے ہیں۔ روحانی آہنگ کا احساس دیتے رہتے ہیں— پہلے وہ نگاہ اِک کرن تھی اب یک جہاں ہوگئی ہے، کا معاملہ ہو جاتا ہے۔

یہ جمالیاتی 'وژن' ہی کا کرشمہ ہے:

عالم عالم جمال تیرا
دنیا دنیا ترا بدن ہے

کیا کیا آتا ہے میرے جی میں
کیسا کیسا ترا بدن ہے

صحرا صحرا مری محبت
دریا دریا ترا بدن ہے

جیسے پردے میں راگنی ہو
یوں زیرِ قبا ترا بدن ہے

میں نیند میں ہوں کہ جاگتا ہوں
اک خواب ہے یا ترا بدن ہے

ہر عضو ہے اعترافِ صنعت
تعریف و ثنا ترا بدن ہے

جس کی فطرت کو تھی تمنا
وہ نشو و نما ترا بدن ہے

نکلی تھی جو رحمتوں کے دل سے
پیارے وہ دُعا ترا بدن ہے

اُڈا ہوا سیلِ رنگ و نکہت
کیا موج نما ترا بدن ہے

گونجے ہوئے ناشنیدہ نغمے
اِک سازِ حیا ترا بدن ہے

چھائی کیفیتوں کی مانند
گھنگھور گھٹا ترا بدن ہے

جیسے کوندا لپکنے کے قبل
ٹھہرا ٹھہرا ترا بدن ہے

جیسے یوں خواب گیت بن جائے
شاعر کی نوا ترا بدن ہے

تو اور یہ خاکدانِ دنیا
جنت کی خطا ترا بدن ہے

عالم کا جمال قدِ آدم
آئینہ نما ترا بدن ہے

مانند نسیم صبح گاہی
سیدھا ٹیڑھا ترا بدن ہے

گم سم ہے فراقؔ محوِ دیدار
حیرت کی سدا ترا بدن ہے

'عورت' کے بدن میں جیسے ساری کائنات کے جلوے سمٹ آئے ہوں، عورت کا وجود ایک کائنات ہے۔ 'بدن' نیچر کی سب سے خوبصورت علامت ہے، عجیب پُراسرار کشش ہے اس میں، اسے کسی طرح سمجھانے کے لیے دنیا کی جانے کتنی علامتوں اور جانے کتنے استعاروں کا سہارا لینا پڑا ہے اس لیے کہ:

عالم کا جمال قدِ آدم
آئینہ نما ترا بدن ہے

جنسی عمل اور عورت کے تعلق سے اردو کے کسی شاعر نے کوئی بڑا تجربہ پیش نہیں کیا ہے۔ ان کے لیے ممکن بھی نہ تھا، اس پُراسرار جمالیاتی تجربے کو پیش کرنا کب آسان تھا۔ فراقؔ میں یہ صلاحیت تھی۔ انہوں نے زیادہ نہیں کہا لیکن جتنا بھی کہا بہت ہے:

ہے لوچ بلور میں کہ پیکر کا رچاؤ
میخانے کو نیند آئے وہ آنکھوں کا جھکاؤ

جس طرح کمانیوں میں پڑ جائے جان
دیکھے کوئی پنڈلی کا گداز اور تناؤ

پنڈلی میں لپکتا ہوا جیسے کوندا
ٹخنے ہیں کہ پرتوِ عطارد ہے کھڑا

ہے پاؤں کہ ٹھہری ہوئی بجلی میں ہے لوچ
تلوے ہیں کہ سیماب میں سورج کی ضیا

رنگ تری کچھ اور نکل آتی ہے
یہ آن تو حوروں کو بھی شرماتی ہے

کٹتے ہی شبِ وصال ہر صبح کچھ اور
دوشیزگیِ جمال بڑھ جاتی ہے

چہرہ دیکھے تو رات غم کی کٹ جائے
سینہ دیکھے تو امنڈا ساگر ہٹ جائے

سانچے میں ڈھلا ہوا یہ شانہ یہ بغل
جیسے گلِ تازہ کھلتے کھلتے پھٹ جائے

کھنچتا ہے عبث بغل میں بانہوں کو تولے
کھوجانے کا ہے وقت تکلف نہ رہے

ہنگامِ وصال، کر سنبھلنے کی نہ فکر
سو سو ہاتھوں سے میں سنبھالے ہوں تجھے

○

''آنکھوں کے جھکاؤ میں ہے خلوت کی اُمنگ، سینے کے تناؤ میں پکھاوج کی ترنگ، لہراتے ہوئے بدن پہ پڑتی ہے جب نگاہ، رس کے ساگر میں ڈوب جاتی ہے نگاہ، وہ ہونٹ کہ چومنے کو ساگر ترسے/ ہونٹوں میں وہ رس کی جس پہ بھنورا منڈلائے، وہ روپ کی موہنی، وہ چہرے کا نکھار، وہ کولہے بھرے بھرے، وہ سینے کا بھار''۔

''ہنگامِ وصال پینگ لیتا ہوا جسم، سانسوں کی شمیم اور چہرہ گلنار، رقصاں شعلہ ہے، لچکی لچکی سی کمر، کندل پر کنول ہے یا دمکتا پیڑو، کچھ سوچ کے خلوت میں بعد ناز اس نے، نرم انگلیوں سے بندِ قبا کے کھولے — فراقؔ کی جمالیات میں جانے کتنے رس ایک جگہ جمع ہوگئے ہیں، ہر رَس کی اپنی لذت، اپنی مٹھاس ہے۔ فراقؔ کی لمسیاتی کیفیتوں کی یہ شاعری 'سواندرانند' (Saundara Ananda) بخشتے ہوئے بڑی بلندیوں پر چلی جاتی ہے اور بہت گہرائی میں اُتر جاتی ہے۔ جس طرح شہد کی مکھیاں اور بھنورے پھولوں کے اندر، بہت اندر باطنی حسن کا نظارہ کرلیتے ہیں۔ شاعر بھی کم و بیش اسی طرح خارج سے باطن کے اندر رسوں میں اترنے کی کوشش کرتا ہے:

کیا کیا آتا ہے میرے جی میں
کیسا کیسا ترا بدن ہے

جیسے پردے میں راگنی ہو
یوں زیرِ قبا ترا بدن ہے

ہر عضو ہے اعترافِ صنعت
تعریف و ثنا ترا بدن ہے

اُڑا ہوا سیلِ رنگ و نکہت
کیا موج نما ترا بدن ہے

کلام میں وجد آفریں لہجے میں جو حسیاتی سوز و ساز ہے، نرمی اور مانوسیت اور معنویت، حیرت و استعجاب اور وجدانی محویت اپنی مثال آپ ہے۔ فراقؔ نے اس سچائی کی جانب خود اشارہ کیا ہے کہ جس سے ان کے 'وژن' کی حسی اور جمالیاتی کیفیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔

وہ لکھتے ہیں:

"جنسی کشش اور جنسی رجحانات میں جب تک جذباتی پائندگی، جذباتی سوز و ساز، نرمی، مانوسیت اور معصومیت، حیرت و استعجاب، سپردگی، وجدانی محویت اور ایک احساسِ طہارت کے عناصر گھل مل نہیں جائیں گے، اس وقت تک تخیل میں وہ حلاوت اور وہ عنصری طہارت پیدا نہ ہوگی جو بلند پایہ عشقیہ شاعری کو جنم دیتی ہے"۔ (اردو کی عشقیہ شاعری کی پرکھ — فراق)

ہندوستانی جمالیات کے مطابق تخلیقی تخیل اور تخلیقی ذہن کے تحرک میں خارجی اور مادی حسی تجربے (anna) اور ذہنی کیفیات (masomaya) کی وجہ سے چراغاں کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ معروف بدھ مفکر اور معلّمِ جمالیات اشوگھوش (Asvaghosa) نے کہا ہے کہ خارجی (adhibhautika) اور داخلی (نفسیاتی) (adhyatmika) تجربوں کی آمیزش سے تخلیقی فنکار کا ذہن روشن ہوتا ہے۔ دراصل اشارہ 'وژن' کی جانب ہے۔ اسی روشنی کی وجہ سے جو ادب پیدا ہوتا ہے وہ سرور بخشتا ہے۔ فراقؔ کا 'وژن' جو خارجی اور مادی حسی تجربوں اور ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں کی آمیزش اور جمالیاتی وحدت کا نتیجہ ہے، بڑی گہرائیوں میں اُتر جاتا ہے، عورت کائناتی حسن کا پیکر بن جاتی ہے، اس کا بدن جو رس میں ڈوبا لہراتا بدن ہے 'سیکس' کی تازگی اور لذت کا اس قدر احساس بخشتا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ کیسا کیسا ترا بدن ہے:

کیا کیا آتا ہے میری جی میں
کیسا کیسا ترا بدن ہے

اور:

ہر عضو ہے اعترافِ صنعت
تعریف و ثنا ترا بدن ہے

فراقؔ نے فطرت کے جلال و جمال کو عورت کے بدن میں جذب کر دیا ہے اور یہ بھی کہا ہے:

رس میں ڈوبا ہوا لہراتا بدن کیا کہنا
کروٹیں لیتی ہوئی صبحِ چمن، کیا کہنا

باغِ جنت پہ گھٹا جیسے برس کر کھل جائے
سوندھی سوندھی تری خوشبوئے بدن کیا کہنا

روپ سنگیت نے دھارا ہے بدن کا یہ رچاؤ
تجھ پہ لہلوٹ ہے بے ساختہ پن کیا کہنا

قبا میں جسم ہے یا شعلہ زیرِ پردۂ ساز
بدن سے لپٹے ہوئے پیرہن کی آنچ نہ پوچھ

تمام بادِ بہاری، تمام خندۂ گل
شمیمِ زلف کی ٹھنڈک، بدن کی آنچ نہ پوچھ

دم بہ دم شبنم و شعلہ کی یہ لویں
سر سے پا تک بدن گلستاں گلستاں

○

ہندوستانی جمالیات میں 'مہاسکھ' (Mahasukha) کی اصطلاح سے جمالیاتی انبساط کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ اصطلاح بہت قدیم ہے، انسان کے مختلف جنموں سے آسودگی پانے کے تصور سے اس کا رشتہ رہا ہے۔ بدھ مفکر اور معلم جمالیات اشوگھوش (Asvaghosa) نے فنی تخلیق سے جمالیاتی انبساط پانے کی جانب اشارے کرتے ہوئے اس اصطلاح 'مہاسکھ' کا استعمال کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اچھی تخلیق سے اسی نوعیت کا انبساط (Pleasure) حاصل ہوتا ہے، جس نوعیت کا انبساط 'یوگ اور سیکس' کی ہم آہنگی کے تجربے (Sexo-Yogic experience) سے ہوتا ہے۔ اشوگھوش نے 'سیکسو یوگک' مسرت یا انبساط کو بڑی بلندیوں پر دیکھا ہے، اس کے نزدیک اچھا اور بڑا ادب وہی ہے جو ان بلندیوں تک جائے اور Sexo-Yogic Pleasure بخشے۔ بلاشبہ فراق صاحب عورت کے جسم اور اس کے وجود کی خوشبوؤں کو لیے بلندیوں کی جانب بڑھتے نظر آتے ہیں: 'مہاسکھ' عطا کرنے کی تخلیقی خواہش بھی معمولی حیثیت نہیں رکھتی۔ ان کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ عام جنسی مسرت کو جذبات کی بلندیوں اور گہرائیوں تک لے جاتے ہیں، عورت کا بدن سامنے ہوتا ہے، آنکھیں سامنے ہوتی ہیں، ہونٹ سامنے ہوتے ہیں، حسن کے تمام نقش سامنے ہوتے ہیں اور شاعر کا 'وژن' اندر گہرائیوں میں اُتر کر جمالِ وجود کا احساس دیتا رہتا ہے۔ عورت کے بدن کو مستیوں کی جان اور ایک خمارستان کہتے ہوئے اسے سرمدی فن کا کوئی شاہکار تصور کرتے ہیں، فرماتے ہیں:

خود خبر اس کو نہیں کیا چیز ہوں
کس قدر انجان ہے تیرا بدن

راز اندر راز ہے یہ زندگی
اس کی اک پہچان ہے تیرا بدن

———

قبا میں جسم ہے یا شعلہ زیرِ پردۂ ساز
بدن سے لپٹے ہوئے پیرہن کی آنچ نہ پوچھ

———

یہ سر سے تا بہ قدم محویت کا عالم ہے
کہ گہری سوچ میں ڈوبا ہوا ہے جیسے بدن

———

گہوارۂ صد بہار، ہر موجِ نفس
یہ رنگِ نشاط تیرے ہاتھوں کا ہے جس

نظریں ہیں کہ رہ رہ کے نہا اٹھتی ہیں
ہر عضوِ بدن سے وہ چھلکتا ہوا رس

○

عرصہ ہوا کہیں پڑھا تھا کہ تبتی زبان میں ایک اصطلاح ہے 'یب-یم' (Yab-Yam) جس کے معنی یہ ہیں کہ مرد عورت کے بدن ہی سے اپنی سچی زندگی شروع کرتا ہے، اس کی روحانی زندگی کی ابتدا بھی عورت کے جسم کے ذریعہ ہوتی ہے۔ روحانی سفر ہی میں اسے محسوس ہوتا ہے کہ عورت ایک مختلف وجود ہے کہ جس میں مٹی کی سچی خوشبو، پراسرار حرارت اور ہوا کی طرح پھیلنے کی صلاحیت اور مرد کو آکاش یا مکاں تک کھینچ لے جانے کی طاقت ہے۔

○○○

ہتک

گوتم بدھ آنکھیں بند کیے پیپل کے درخت کے نیچے بیٹھے تھے کہ ایک شخص آیا۔

اس شخص نے پوچھا ''اگر میں آپ کو اپنا رہنما، اپنا گرو تسلیم کرلوں تو کیا میں جان سکوں گا کہ سچائی کیا ہے؟ مجھے سچائی کا علم ہو جائے گا؟''

گوتم بدھ کی آنکھیں کھل گئیں، کہا ''یہ ضروری نہیں ہے، میں تمہیں اس بات کی ضمانت نہیں دے سکتا کہ تم سچائی جان لوگے، البتہ صرف ایک بات کی ضمانت دے سکتا ہوں۔''

''کس بات کی ضمانت؟'' اس شخص نے پوچھا۔

گوتم بدھ نے کہا ''اس بات کی ضمانت کہ میں تمہاری پیاس اور بڑھا دوں گا۔ اس

کے بعد ہر بات کا انحصار تم پر ہوگا۔ میں اپنی پیاس بھی تمہیں دے دوں گا، اس طرح تم اور زیادہ پیاسے ہو جاؤ گے، تمہاری تشنگی اور بڑھ جائے گی، اگر تم تیار ہو تو بتاؤ۔ میں اپنی پیاس تمہیں دے دوں، جب میں اپنی پیاس تمہیں دوں گا تو تمہیں بہت تکلیف ہوگی اس لیے کہ تمہارے پاس اپنی پیاس بھی موجود ہے۔ میری پیاس تمہیں اور زیادہ پیاسا بنا دے گی، تشنگی بجھتے نہ بجھے گی۔ سفر تکلیف دہ ہوگا، ذات کا ارتقاء، تکلیف دہ ہوگا، اگر تم اجازت دو گے تو میں تمہارا درد بڑھا دوں گا۔ یہ درد ہی ہوگا کہ جس سے وجود مقدس بنے گا، درد ہی وجود کو روشنی دے گا! درد وجود کو روشنی دیتے رہنے کا پراسرار عمل ہے۔ جیسے جیسے روشنی ملے گی وجود میں تقدس پیدا ہوتا جائے گا۔''

یہ کہہ کر بدھ نے اپنی آنکھیں بند کر لیں۔

ایک بڑا تخلیقی فنکار یہی کرتا ہے ''اپنی پیاس'' اپنی تشنگی ہمیں دے دیتا ہے۔ اپنی پیاس تو موجود ہی رہتی ہے کہ فنکار کی تشنگی بھی درد لیے اس میں شامل ہو جاتی ہے، درد اور بڑھ جاتا ہے، جیسے جیسے درد بڑھتا ہے وجدان متاثر ہوتا رہتا ہے اور ''وژن'' میں چمک پیدا ہوتی رہتی ہے۔

''ہتک'' اردو فکشن کا ایک شاہکار ہے۔ سعادت حسن منٹو نے دراصل اپنی تشنگی اپنے باطنی کرب کے ساتھ ہمیں اس طرح دی ہے کہ ہم اپنی پیاس اور اپنے درد کے تئیں زیادہ بیدار اور آگاہ ہو گئے ہیں، فنکار اور اس کے موضوع اور اس کے کردار کی پیاس قاری کی پیاس سے مل گئی ہے اور درد بڑھ گیا ہے، کرب میں اضافہ ہو گیا ہے، یہ درد ہی سچائی کا عرفان ہے۔

''ہتک'' کی سوگندھی طوائف ہے کہ جس نے زندگی کا رقص دیکھا ہی نہیں، زندگی اس کے لیے کبھی جشن نہیں بنی، گاہک آتے ہیں اس کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ پانچ برسوں سے یہی ہو رہا ہے۔ دس روپے اس کا عام نرخ ہے جس میں سے ڈھائی روپے رام لال اپنی دلالی کے کاٹ لیتا ہے، اسے ساڑھے سات روپے روز مل جاتے ہیں جنہیں سوگندھی اپنی اکیلی جان کے لیے کافی سمجھتی ہے۔ اس کا ایک نام نہاد عاشق مادھو ہے، پونے سے آ جاتا ہے اور اس پر دھاوا بول کر دس پندرہ روپے وصول کر لیتا ہے۔ سوگندھی کی کھولی میں چار تصویریں فریم

میں لگی ہوئی ہیں، ان میں ایک تصویر مادھو کی بھی ہے۔

اپنی میکانکی زندگی میں وہ مادھو کو پسند بھی کرتی ہے، اس لیے کہ وہ جب بھی آتا ہے اپنی باتوں سے متاثر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سوگندھی جانتی ہے وہ جھوٹ بول رہا ہے پھر بھی اس کی باتیں اسے اچھی لگتی ہیں۔ یہ بھی جانتی ہے کہ وہ روپے لینے آتا ہے، جب بھی آتا ہے اس قسم کی باتیں کرتا ہے۔ ''میں پونے میں حوالدار ہوں، یہ دھندا چھوڑ میں تجھے خرچ دوں گا، کیا بھاڑا ہے اس کھولی کا؟'' سوگندھی چند لمحوں تک اس کی باتوں سے خوش ہوتی رہتی ہے۔ سپاٹ اور بار بار خود کو دہراتی ہوئی اس زندگی میں چند لمحوں کا یہ گریز اسے اچھا لگتا ہے۔ جانتی ہے مادھو جب بھی آئے گا یہی باتیں کرے گا۔ مادھو نے کبھی پونہ سے خرچ نہیں بھیجا ہے اور نہ سوگندھی نے اپنا دھندا بند کیا ہے۔ دونوں اچھی طرح جانتے ہیں کہ کیا ہو رہا ہے۔ نہ سوگندھی نے مادھو سے یہ کہا ہے تو یہ ٹرٹر کیا کرتا ہے۔ ایک پھوٹی کوڑی بھی کبھی دی ہے تو نے، نہ مادھو نے کبھی سوگندھی سے پوچھا ہے ''یہ مال تیرے پاس کہاں سے آتا ہے جب کہ میں تجھے کچھ دیتا ہی نہیں'' دونوں جھوٹے ہیں، دونوں ایک ملمع کی ہوئی زندگی بسر کر رہے ہیں لیکن سوگندھی خوش ہے۔ ''جس کو اصل سونا پہننے کو نہ ملے وہ ملمع کیے ہوئے گہنوں پر راضی ہو جایا کرتا ہے۔''

رات کے دو بجے جب کہ وہ تھکی ماندی پڑی ہے رام لال دلال آتا ہے، وہ ایک گاہک لے کر آیا ہے جو اس کا نیچے انتظار کر رہا ہے۔ ساڑھے سات روپے کا سودا ہے۔ یہ سوچ کر کہ وہ یہ روپے اس عورت کو دے دی گی کہ جس کا خاوند موٹر کے نیچے آ کر مر گیا ہے اور جو اپنی جوان لڑکی کے ساتھ وطن جانا چاہتی ہے وہ رام لال کے ساتھ نیچے آتی ہے، جب گاہک ٹارچ جلا کر اسے دیکھتا ہے تو سوگندھی اس کے منھ سے صرف یہ سنتی ہے ''اونہہ۔'' گاہک اپنی کار پر اسی طرح بیٹھا چلا جاتا ہے۔

یہ لفظ ''اونہہ'' اس کے کانوں میں بھنبھنانے لگتا ہے۔

اس نے اسے پسند نہیں کیا ہے! وہ تلملا جاتی ہے، اس کا ردعمل کئی صورتوں میں نمایاں ہوتا ہے، چوں کہ اس ''اونہہ'' سے اس کا پورا وجود، اس کی نفسیات، اس کے احساسات اور

جذبات سب میں ہلچل سی آ گئی ہے اس لیے ہم کئی سطحوں پر اس کے نفسیاتی ردعمل کو دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ سیٹھ سے انتقام لینے کا جذبہ بیدار ہوتا ہے لیکن مجبور ہے، ایک ایک کر کے چاروں تصویروں کو توڑتی ہے اور مادھو کے سامنے اس تصویر کو بھی کہ جو مادھو کی ہے۔ مادھو کو لتاڑتی ہے۔ مادھو کے جملوں کو دہرا کر اسے ذلیل کرتی ہے۔ وہ اسے نکال دیتی ہے۔ پھر ایک سناٹا سا چھا جاتا ہے۔ ایسا سناٹا اس نے کبھی نہیں دیکھا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے جیسے ہر شئے خالی ہے۔ جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہو گئی ہے۔

یہ خلا جو اچانک سوگندھی کے اندر پیدا ہو گیا ہے اسے بہت تکلیف اور اذیت دے رہا ہے۔ بہت دیر تک بید کی کرسی پر بیٹھی رہتی ہے پھر اٹھ کر اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں لیے ساگوان کے چوڑے پلنگ پر آتی ہے اور اسے پہلو میں لٹا کر سو جاتی ہے۔

سعادت حسن منٹو نے سوگندھی کی زندگی کی پیاس ہمیں دے دی ہے، قاری کے درد کو اور بڑھا دیا جاتا ہے، ہم اپنے سماج کو جانتے پہچانتے ہیں، اذیتوں اور تکلیفوں سے واقف ہیں، درد کا ایک رشتہ بھی رکھتے ہیں، لیکن اس درد اور اس سناٹے کا عرفان کسی تخلیقی فنکار کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے تو زندگی کے کھوکھلے پن اور خالی پن (emptiness) کو زیادہ شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ ایسے کرداروں کے ذریعہ اذیت ناک زندگی تک پہنچانے والے مضمحل، نڈھال اور نیم مردہ چکروں کی پہچان بھی ہونے لگتی ہے۔

''ہتک'' کا ایک بڑا حسن یہ ہے کہ اس میں ماحول اور فرد کے تجربوں کی وجہ سے بڑے خوبصورت ارتعاشات (vibrations) پیدا ہو گئے ہیں، نفسیات کی مختلف سطحوں نے ان خوبصورت ارتعاشات کو اور بھی محسوس اور توجہ طلب بنا دیا ہے۔ حسی حقیقت پسندی عروج پر ہے، اردو فکشن کا یہ کردار ہمیشہ یاد رہے گا، اس لیے کہ سوگندھی زندگی کے المیہ (Tragedy) کا خود جواب بن گئی ہے! ــــ اور اس طرح المیہ اور گہرائی میں اترنے لگا ہے، اس گہرائی میں تشنگی کا اور احساس ہوتا ہے۔ درد اور بڑھا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اندر، بڑی گہرائیوں میں، المیات کی

تاریکی میں سوگندھی کا وہ اضطراب ہے جو پیاس اور درد کی شدت کا نتیجہ ہے۔

اس افسانے کا ایک بڑا حسن یہ ہے کہ جہنم میں رہتے ہوئے بھی سوگندھی دل کی گہرائیوں میں محبت اور انسانی ہمدردی اور انسان دوستی کا چراغ روشن کیے ہوئے ہے، یہ اس کی فطرت ہے، دکھاوا نہیں ہے۔ اس کے چہرے پر کوئی ''ماسک'' نہیں ہے۔ زندگی میں خلا ہے، زندگی کھوکھلی ہے، زندگی کا رس نہیں ملا ہے، بڑی تشنگی ہے، درد بار بار بڑھتا ہے، زندگی کا سفر اذیت ناک بنتا رہتا ہے لیکن وہ زندہ ہے، جس رنگ میں رنگ گئی ہے اس رنگ کے ساتھ! یہ اس کی اپنی طاقت ہے جو اسے زندہ رکھے ہوئی ہے، زندہ ہے اس لیے جہنم کی آگ کی لپٹیں اس تک بار بار آتی ہیں۔

''سوگندھی'' کا کمرہ اس کی زندگی میں غلاظت، ناپاکی، اتھل پتھل اور انتشار اور اضطراب کا اعلامیہ ہے۔ کمرہ بہت چھوٹا ہے جیسے خود اس کا چھوٹا سا وجود ہے! چیزیں بے ترتیبی کے ساتھ بکھری ہوئی ہیں جیسے خود اس کے وجود کے تار بکھرے ہوئے ہیں۔ کوئی خوبصورت سر ہے اور نہ تال، تین چار سوکھے سڑے چپل پلنگ کے نیچے پڑے ہیں جن کے اوپر منھ رکھ کر ایک خارش زدہ کتا سو رہا ہے اور نیند میں کسی غیر مرئی چیز کا منھ چڑا رہا ہے۔ اس کتے کے بال جگہ جگہ سے خارش کے باعث اڑے ہوئے ہیں، دور سے اگر کوئی اس کتے کو دیکھتا ہے تو سمجھتا ہے کہ پیر پونچھنے والا پرانا ٹاٹ دوہرا کر کے زمین پر رکھا ہے۔ یہ سوکھے سڑے چپل اور یہ کتا، یہ سب ماضی سے حال تک کی کہانی سنا رہے ہیں، یہ سوکھے سڑے چپل اور یہ خارش زدہ کتا اس کے ''تجربے'' ہیں، یہ تجربے ماضی میں ہیں، پلنگ کے نیچے، شعور اور لاشعور کے درمیان، ان پر بھی کبھی نظر پڑ جاتی ہے، جو گاہک آتے ہیں وہ پھر سوکھے سڑے چپل اور خارش زدہ کتے ہی کی طرح پلنگ کے نیچے ماضی میں، تحت الشعور میں چلے جاتے ہیں۔

چھوٹے سے دیوار گیر پر سنگار کا سامان رکھا ہوا ہے، گالوں پر لگانے کی سرخی، ہونٹوں کی سرخ بتی، پاؤڈر، کنگھی اور لوہے کی پن جو وہ اپنے جوڑے میں لگایا کرتی ہے۔

یہ آرائش کا سامان ہے، مختصر سا سامان، چہرے کو نمائش کے لیے پیش کرنے کو سوگندھی

جیسی طوائف کے لیے کہ جس کا عام نرخ صرف دس روپے ہے اور ان دس روپیوں میں سے بھی ڈھائی روپے دلال کے ہیں، اور کیا چاہیے، یوں بھی اپنے چہرے کو ہر شخص پسند کرتا ہے۔ اس کے لیے چٹکی بھر پاؤڈر اور چٹکی بھر گالوں پر لگانے کی سرخی اور ہونٹوں کی سرخ بتی کافی ہے۔

پاس ہی ایک لمبی کھونٹی کے ساتھ سبز طوطے کا پنجرہ لٹک رہا ہے۔ طوطا اپنی گردن کو اپنی پیٹھ کے بالوں میں چھپائے سوتا رہتا ہے۔ پنجرے کے اندر کچے امرود کے ٹکڑے ہیں۔ گلے سڑے سنگترے کے چھلکے پھینک دیئے جاتے ہیں۔ ایک طرف ہز ماسٹرز وائس کا ''پورٹ ایبل'' گراموفون پڑا ہے، اس گراموفون پر منڈھے ہوئے کالے کپڑے کی بہت بری حالت ہے، زنگ آلود سوئیاں تپائی پر بکھری ہوئی ہیں۔ سوگندھی بھی ایک پورٹ ایبل گراموفون ہے، گھسی ہوئی زنگ آلود سوئیوں سے بجتا ہوا ریکارڈ ہے۔'' اس کے کمرے میں بھی اسے دیکھنے سننے لوگ آتے ہیں اور وہ ''پورٹ ایبل گراموفون'' کی طرح باہر بھی جاتی ہے کہ جیسے اس شب ہوا، جب کاروالا سیٹھ سے لے جانا چاہتا ہے لیکن اسے دیکھتے ہی ''اونہہ'' کہہ کر چلا گیا۔

دروازے میں داخل ہوتے ہی بائیں طرف کی دیوار کے کونے میں گنیش جی کی شوخ رنگ کی تصویر ہے جو تازہ اور سوکھے ہوئے پھولوں سے لدی ہوئی ہے، شاید یہ تصویر کپڑے کے کسی تھان سے اتار کر فریم میں جڑائی گئی ہے۔ اس تصویر کے ساتھ چھوٹے سے دیوار گیر پر جو کہ بے حد چکنا ہو رہا ہے تیل کی ایک پیالی دھری ہے جو دیئے کو روشن کرنے کے لے وہاں رکھی ہوئی ہے، پاس ہی دیا پڑا ہوا ہے جس کی لو ہوا بند ہونے کے باعث ماتھے کے تلک کی مانند سیدھی کھڑی ہے۔ سوگندھی جب بونی کرتی ہے تو دور سے گنیش جی کی اس مورتی سے روپے کو چھوا کر اور پھر اپنے ماتھے کے ساتھ لگا کر انھیں اپنی چولی میں رکھ لیا کرتی ہے۔ کمرے میں بھگوان موجود ہیں۔ تحت الشعور میں ایک نفسیاتی سہارا بھی ہیں اور برکتوں کا سرچشمہ بھی۔ جیسی بھی زندگی گزار یئے وہ عنایتوں اور رحمتوں کا سایہ ڈالے رہتے ہیں۔ بھگوان سے رشتہ قائم رہتا ہے، وہ محافظ ہیں روزی دینے والے ہیں۔ بھگوان سے دل کا رشتہ ہوتا ہے، گنیش جی ہمیشہ اچھا ہی کام کرتے ہیں، حفاظت کرتے ہیں، پیسے میں برکت دیتے ہیں، جوان کا کام ہے۔ وہ کام کرتے

رہتے ہیں اس لیے وہ ہر گھر میں ہوتے ہیں، وہ کسی کام یا پیشے کو دیکھ کر کبھی ناراض نہیں ہوتے، ناراض ہونا ان کا کام ہی نہیں ہے، ان کا کام تو بس اپنی رحمت برسانا ہے۔ سوگندھی گنیش جی کے سامنے دیا روشن کرتی ہے اور نفسیاتی سکون حاصل کرتی ہے۔ جس پیشے سے وابستہ ہے وہ ایسا پیشہ ہے جو اسے بھگوان کے بہت پاس آنے سے روکتا ہے، لاج اور شرم کی وجہ سے بونی کے روپے کو گنیش جی کی تصویر سے دور رکھتی ہے۔ دور ہی سے روپے کو مورتی سے چھوا کر اور پھر اپنے ماتھے سے لگا کر انھیں اپنی چولی میں رکھ لیتی ہے۔

ان باتوں سے افسانے کی تخلیقی سطح بلند ہوئی ہے!

سوگندھی ریا کار اور فریبی نہیں ہے، جان بوجھ کر فریب کھاتی ہے اور اس سے لطف بھی لیتی ہے۔ اگر فریب نہ کھائے تو زندگی کیسے بسر کرے، کیا رہ گیا ہے کھانے کو، پانچ برس سے جو زندگی گزار رہی ہے وہ آنکھ مچولی ہے، کبھی وہ کسی کو تلاش کر لیتی ہے اور کبھی کوئی اسے ڈھونڈ لیتا ہے۔ بس اسی طرح اس کی زندگی بسر ہو رہی ہے۔ ہر رات اس کا کوئی پرانا یا نیا گاہک کہتا ہے ''سوگندھی میں تجھ سے پریم کرتا ہوں'' اور سوگندھی جو جانتی ہے کہ یہ جھوٹ ہے بس موم ہو جاتی ہے، اپنے آپ کو مکمل طور پر حوالے کر دیتی ہے۔ چاہتی ہے:

> ''اس کو پگھلا کر اپنے سارے انگوں پر مل لے، اس کی مالش کرے تا کہ یہ سارے کا سارا اس کے مساموں میں رچ جائے۔ یا پھر وہ خود اس کے اندر چلی جائے۔ سمٹ سمٹ کر اس کے اندر داخل ہو جائے اور اوپر سے ڈھکن بند کر دے، کبھی کبھی جب پریم کرنے اور پریم کیے جانے کا جذبہ اس کے اندر بہت شدت اختیار کر لیتا تو کئی بار اس کے جی میں آتا کہ اپنے پاس پڑے ہوئے آدمی کو گود میں لے کر تھپتھپانا شروع کر دے اور لوریاں دے کر اسے اپنی گود ہی میں سلا دے۔''

لوگ آتے ہیں اس کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر چلے جاتے ہیں مگر اسے جنسی

آسودگی حاصل نہیں ہوتی ہے۔ عورت کا سیکس صرف گوشت پوست اور ہڈیوں میں چھپا نہیں ہوتا۔ یہ سب میکانکی عمل ہوتا ہے جنسی عمل کب ہے؟ اس کی تشنگی قائم رہتی ہے۔ اسے اپنی چھاتیاں پسند ہیں:

''سوگندھی کو اپنے جسم میں سب سے زیادہ اپنا سینہ پسند تھا۔ ایک بار جمنا نے اس سے کہا تھا نیچے سے ان سیب کے گولوں کو باندھ کر رکھا کر، انگیا پہنا کرے گی تو ان کی سختائی ٹھیک رہے گی۔''

یوں سوگندھی اپنے دماغ میں زیادہ رہتی ہے لیکن جوں ہی کوئی نرم و نازک بات کوئی کومل بولی اس سے کہتا ہے تو جھٹ پگھل کر اپنے جسم کے دوسرے حصوں میں پھیل جاتی تھی، وہ ایسی تھکن چاہتی ہے جو اسے جھنجھوڑ کر رکھ دے۔ جسم کے اعضاء کو مار کر سلانے پر مجبور کر دے، ایسی نیند دے جو تھک کر چور چور ہونے کے بعد آئے، ایسی نیند جو مزیدار ہوتی ہے۔ وہ بے ہوشی کتنی اچھی ہے جو مار کھا کر بند بند ڈھیلے ہو جانے پر طاری ہوتی ہے، کتنا آنند دیتی ہے۔

وہ محبت کر سکتی ہے اور اسے نباہ بھی سکتی ہے۔ اب تک چار مردوں سے اپنا پریم بناتی رہی ہے، ان کی تصویریں کمرے کی دیوار پر لٹک رہی ہیں۔ تجربے تلخ ہیں، سوچتی ہے وہ تو اچھی ہے لیکن یہ اچھا پن مردوں میں کیوں نہیں ہوتا، وہ بدصورت نہیں ہے، اس میں وہ تمام خوبیاں ہیں جو مرد اس عورت میں ضروری سمجھتا ہے کہ جس کے ساتھ اسے ایک دو راتیں بسر کرنا ہوتی ہیں، اس کے اعضا تناسب میں، کبھی کبھی نہاتے وقت اس کی نگاہیں اپنی رانوں پر پڑتی ہیں تو وہ خود ان کی گولائی کو پسند کرتی ہے۔ شاید ہی کوئی مرد ایسا ہو جو اس سے ناخوش ہو کر گیا ہو۔ سب کچھ ہونے کے باوجود وہ اپنی جنسی ناآسودگی کو خوب سمجھتی ہے۔

جب مادھو سوگندھی کو بار بار فریب دیتا ہے تو محسوس ہوتا ہے زندگی ہے، زندگی کے اس انداز سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ مادھو مہینے میں ایک بار آتا ہے اور وہ بھی سوگندھی سے کچھ روپے لینے، وہ جانتی ہے وہ کیوں آتا ہے اور اس کی دلچسپی کیا ہے مقصد کیا ہے لیکن جب آتا ہے تو اسے

اپنا ہیرو تصور کرنے لگتی ہے۔ زندگی میں اس کے علاوہ اور کوئی ہے بھی تو نہیں کہ جسے وہ چند لمحوں، چند گھنٹوں، دو چار دنوں کے لیے بھی ہیرو سمجھے۔ جو آتے ہیں وہ گاہک ہوتے ہیں، آتے ہیں جسم سے کھیل کر چلے جاتے ہیں، یہ مادھو ہے، جو آتا ہے تو کچھ وقت دیتا ہے، اس کے جسم سے پیار کرتا ہے، چکنی چپڑی باتیں کرتا ہے، اس کے لیے خواب سجاتا ہے، ایک ہی قسم کا خواب پھر بھی اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی۔ جب مادھو سے پہلی ملاقات ہوئی تھی تو اس نے کہا تھا:

> ''تجھے لاج نہیں آتی، اپنا بھاؤ کرتے، جانتی ہے تو میرے ساتھ کس چیز کا سودا کر رہی ہے؟ اور میں تیرے پاس کیوں آیا ہوں؟ چھی چھی چھی، دس روپے اور جیسا کہ تو کہتی ہے ڈھائی روپے دلال کے باقی رہے ساڑھے سات، رہے نا ساڑھے سات؟ اب ان ساڑھے سات روپوں پر تو مجھے ایسی چیز دینے کا وچن دیتی ہے جو تو دے نہیں سکتی اور میں ایسی چیز لینے آیا ہوں جو میں لے ہی نہیں سکتا۔ مجھے عورت چاہیے پر تجھے کیا اس وقت اسی گھڑی مرد چاہیے مجھے تو کوئی عورت بھی بھا جائے گی، پر کیا میں تجھے جچتا ہوں! تیرا میرا ناطہ بھی کیا ہے، کچھ بھی نہیں، بس یہ دس روپے، جن میں سے ڈھائی دلالی میں چلے جائیں گے اور باقی ادھر ادھر بکھر جائیں گے، تیرے اور میرے بیچ میں بج رہے ہیں — تو بھی ان کا بجنا سن رہی اور میں بھی، تیرا من کچھ اور سوچتا ہے، میرا من کچھ اور۔ کیوں نہ کوئی ایسی بات کریں کہ تجھے میری ضرورت ہو اور مجھے تیری، پونے میں حوالدار ہوں، مہینے میں ایک بار آیا کروں گا۔ تین چار دن کے لیے، یہ دھندا چھوڑ، میں تجھے خرچ دیا کروں گا، کیا بھاڑا ہے اس کھولی کا؟''

ان نفسیاتی شعاعوں نے بڑا گہرا اثر ڈالا، پہلا تاثر گہرا ہوا۔ تب سے مادھو ہیرو جیسا

بن گیا ہے۔ سوگندھی چند لمحات کے لیے خود کو حوالدارنی سمجھنے لگتی ہے۔

سوگندھی نیک ہے، حساس ہے، پیار پانے کی آرزو لیے ہوئے ہے، دل کی گہرائیوں میں پیاس ہے، تشنگی ہے۔ اس کے گاہک روز آتے ہیں، اس کے جسم سے کھیلتے ہیں، اسے تھکا دیتے ہیں، اکثر تھک کر بستر پر لیٹ جاتی ہے سو جاتی ہے، میونسپل کمیٹی کا داروغہ صفائی جسے وہ سیٹھ کہتی ہے اکثر اس کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چور گھر کو واپس چلا جاتا ہے۔ مادھو سوگندھی کی زندگی اور اس کی کھولی کے ماحول سے دلچسپی لیتا ہے تو وہ خوش ہوتی ہے، لمحوں کی مسرت اسے جانے کیا کچھ دے دیتی ہے، دل کی بہت اچھی ہے، ہمدرد ہے، محبت کرنا چاہتی ہے، محبت پانا چاہتی ہے، مدد کرنا چاہتی ہے۔ مادھو اس کے کمرے کی بکھری چیزیں قرینے سے رکھتا ہے تو سوگندھی متاثر ہوتی ہے۔ مادھو سے ہر ماہ تلخ تجربہ ہوتا ہے اس کے باوجود اسے برداشت کرتی رہتی ہے اور بہت حد تک خود غرضی میں مبتلا رہنا پسند کرتی ہے۔ حساس دل ہے ممتا اور پیار سے بھرا ہوا، کسی کو تکلیف میں دیکھ کر بے چین ہو جاتی ہے۔ ایک نوجوان لڑکا اس کے پاس آتا ہے، صبح اٹھ کر جب وہ کھونٹی سے اپنا کوٹ اتارتا ہے تو بٹوہ غائب پاتا ہے۔ سوگندھی کا نوکر یہ بٹوہ لے کر بھاگ جاتا ہے۔ وہ نوجوان لڑکا چھٹیاں گزارنے کے لیے حیدرآباد سے آیا ہے، رات سوگندھی کے ساتھ بسر کی ہے۔ اب واپسی کے ٹکٹ کا پیسہ بھی اس کے پاس نہیں ہے۔ سوگندھی اس کے دس روپے واپس کر دیتی ہے۔

اس رات جب ایک سیٹھ اپنی کار میں نیچے آتا ہے اور رام لال دلال سوگندھی کو نیچے چلنے کو کہتا ہے تو سوگندھی راضی نہیں ہوتی ہے، اس سر میں شدت کا درد ہو رہا ہے۔ پھر سوچتی ہے اسے روپوں کی سخت ضرورت ہے۔ اس کے ساتھ والی کھولی میں ایک مدراسی عورت رہتی ہے جس کا خاوند موٹر کے نیچے آ کر مر گیا ہے۔ اس عورت کو اپنی جوان لڑکی سمیت اپنے وطن جانا ہے، اس کے پاس کرایہ نہیں ہے، وہ اسے یہ روپے دے دے گی۔

سوگندھی کی ذات کی اس روشن جہت سے کہانی میں خوبصورت ارتعاشات (Vibrations) پیدا ہوتے ہیں۔ کردار کا معنوی حسن اجاگر ہوتا ہے۔ باطن کا خالی پن ایسے

ہی ارتعاشات سے پر ہوا ہے۔ ٹریجڈی کا جواب کبھی اس طرح ملتا ہے کہ فریب کھاتے ہوئے لذت ملتی ہے، کبھی اس طرح کہ مردوں کے اندر جذب ہو جانا چاہتی ہے، خود مردوں کو پگھلا کر اپنے اندر جذب کر لینا چاہتی ہے۔ کبھی اپنے حسن کے احساس کو بڑھا کر اور کبھی ان مردوں کی تصویریں توڑ کر، کہ جن سے وہ جذباتی طور پر وابستہ رہی ہے، کبھی تیر کھائے زخمی پرندے کی طرح تڑپ کر کبھی انتقام کے جذبہ آتش کو روشن کر کے۔ یہ سب پہلو، یہ جہتیں اس کردار کے جلوے ہیں۔ ان سے پوری کہانی میں ارتعاشات پیدا ہوتے ہیں جن سے افسانے کی تخلیقی سطح بہت بلند ہو جاتی ہے۔

ایک ''اونہہ'' سے کہانی کی ٹریجڈی کی شدت حد درجہ بڑھ جاتی ہے۔ فنکار مسلسل اپنی اور اپنے کردار کی تشنگی بڑھا دیتا ہے، درد میں اضافہ ہوتا جاتا ہے، المیہ کردار میں انانیت سر اٹھاتی ہے اور لہرانے لگتی ہے۔ تیز جذباتی آتشیں اٹھان ہے جو حمیت پر پڑی چوٹ کے شدید ردعمل کے طور پر سامنے آتی ہے، ''اونہہ'' کا تیر کلیجے میں پیوست ہے اور یہ اسی کا ردعمل ہے لیکن یہ جذباتی آتشیں اٹھان کمزوری اور مجبوری کو چھپا بھی نہیں سکتی۔ المیہ کردار کا یہ نصیب ہی ہوتا ہے کہ وہ اپنی لہراتی ہوئی انانیت کے ساتھ اٹھے اور پھر ڈھیر ہو جائے۔ تخئیل میں مخالف کردار کے پیکر مختلف صورتوں میں خلق کرے، تصادم اور کشمکش کی ایک فضا بن جائے۔ تحت الشعور اور لاشعور تک بات پہنچ جائے لیکن شکست اور زوال اس کا نصیب بن جائے۔

سعادت حسن منٹو نے سوگندھی کے ذہنی کرب اور ذہنی اور جذباتی تصادم کی خوبصورت تصویریں پیش کی ہیں، المیہ کردار کی کمزوری اور مجبوری کو بھی نمایاں کیا ہے۔ لہراتی ہوئی انانیت کا نقش بھی ابھارا ہے اور زوال اور شکست اور احساس شکست کے نقوش بھی اجاگر کیے ہیں، علامتوں اور استعاروں سے بھی کام لیا ہے اور طنز کے تیکھے پن سے بھی۔

المیہ کردار کی خلش، ذہنی کرب اور ذہنی تصادم کی ایک تصویر اس طرح ابھرتی ہے:

''سوگندھی سوچ رہی تھی اور اس کے پیر کے انگوٹھے سے لے کر
سر کی چوٹی تک گرم لہریں دوڑ رہی تھیں، اس کو کبھی اپنے آپ پہ

غصہ آتا تھا اور کبھی رام دلال پر جس نے رات کے دو بجے اسے بے آرام کیا لیکن فوراً ہی دونوں کو بے قصور پا کر وہ سیٹھ کا خیال کرتی تھی، اس خیال کے آتے ہی اس کی آنکھیں، اس کے کان، اس کی بانہیں، اس کی ٹانگیں، اس کا سب کچھ مڑتا تھا کہ اس سیٹھ کو کہیں دیکھ پائے، اس کے اندر یہ خواہش بڑی شدت سے پیدا ہو رہی تھی کہ جو کچھ ہو چکا ہے ایک بار پھر ہو، صرف ایک بار — وہ ہولے ہولے موٹر کی طرف بڑھے، موٹر کے اندر سے ایک ہاتھ بیڑی نکالے اور اس کے چہرے پر روشنی پھینکے۔ ''اونہہ'' کی آواز آئے اور وہ سوگندھی اندھا دھند اپنے پنجوں سے اس کا منھ نوچنا شروع کر دے، وحشی بلی کی طرح جھپٹے اور — اور اپنی انگلیوں کے سارے ناخن جو اس نے موجودہ فیشن کے مطابق بڑھا رکھے تھے اس سیٹھ کے گالوں میں گاڑ دے، بالوں سے پکڑ کر اسے باہر گھسیٹ لے اور دھڑا دھڑ مکے مارنا شروع کر دے اور جب تھک جائے — جب تھک جائے تو رونا شروع کر دے۔''

اس المیہ کردار نے وحشی بلی بن کر تخیل میں یہ سب کچھ کر لیا ہے، اس کے تخیل نے ایک بار پھر دو بجے رات کے منظر کو پیش کیا ہے لیکن اس منظر کی صورت مختلف ہے۔ کردار وہی ہیں سیٹھ اور سوگندھی، لیکن واقعہ سیٹھ کے ''اونہہ'' کہہ کر جانے کے بعد کا ہے، تخیل نے اس منظر کو المیہ کردار کے ذہنی کرب اور نفسیاتی ردعمل کے پیش نظر خلق کیا ہے۔ سوگندھی ایک وحشی بلی کی طرح حملہ آور ہوتی ہے، سیٹھ کو کار سے گھسیٹ کر باہر لاتی ہے اور مکے مارتی ہے — لیکن تھک جاتی ہے، مجبور اور کمزور ہے، کردار کی شکست جو ہوتی ہے، سچائی تو کچھ اور تھی۔ یہ تو اس کے غیظ و غضب کا منظر ہے جو چھلاوا ہے۔

دوسری تصویر دیکھیے:

''سوگندھی بڑے آرام سے اٹھی اور ان چار تصویروں کے پاس آہستہ آہستہ گئی جو دیوار پر لٹک رہی تھیں۔ بائیں طرف سے تیسرے فریم میں مادھو کی تصویر تھی، بڑے بڑے پھولوں والے پردے کے آگے کرسی پر وہ دونوں رانوں پر اپنے ہاتھ رکھے بیٹھا تھا، ایک ہاتھ میں گلاب کا پھول تھا، پاس ہی تپائی پر دو موٹی موٹی کتابیں دھری تھیں۔''

''سوگندھی کھلکھلا کر ہنس پڑی، اس کی ہنسی کچھ ایسی تیکھی اور نوکیلی تھی کہ مادھو کے سوئیاں سی چبھیں، پلنگ پر سے اٹھ کر وہ سوگندھی کے پاس گیا''کس کی تصویر دیکھ کر تو اس قدر زور سے ہنسی ہے؟''

سوگندھی نے بائیں ہاتھ کی پہلی تصویر کی طرف اشارہ کیا جو میونسپل کے داروغہ صفائی کی تھی۔ اس کی، منشی پالٹی کے اس داروغہ کی — ذرا دیکھ تو اس کا تھوبڑا — کہتا تھا ایک رانی مجھ پر عاشق ہو گئی تھی — اونہہ! یہ منھ اور مسور کی دال'' یہ کہہ کر سوگندھی نے فریم کو اس زور سے کھینچا کہ دیوار میں سے کیل بھی پلستر سمیت اکھڑ آئی۔''

سوگندھی فریم کو کھڑکی سے باہر پھینک دیتی ہے۔ دو منزلوں سے نیچے گر کر فریم ٹوٹ جاتا ہے۔ کانچ ٹوٹنے کی آواز سنائی دیتی ہے، سوگندھی کہتی ہے''رانی بھنگن کچرا اٹھانے آئے گی تو میرے اس راجہ کو بھی ساتھ لے جائے گی۔ پھر ایک بار اسی نوکیلی اور تیکھی ہنسی کی پھوار میں وہ دوسری تصویر نوچتی ہے اور اس کا بھی وہی حشر ہوتا ہے۔ کہتی ہے'' بھونڈی شکل کا کوئی آدمی یہاں نہیں رہے گا'' پھر وہ تصویر نوچی جاتی ہے جو مادھو کی ہے اور وہ بھی کھڑکی سے باہر چھناکے سے ٹوٹتی ہے۔ مادھو کہتا ہے''اچھا کیا، مجھے بھی یہ فوٹو پسند نہیں تھا۔''
یہ سننے کے بعد سوگندھی مادھو کے پاس آتی ہے کہتی ہے'' تجھے یہ فوٹو پسند نہیں تھا پر میں

پوچھتی ہوں، تجھ میں ہے ایسی کون سی چیز جو کسی کو پسند آسکتی ہے، یہ تیری پکوڑے ایسی ناک، یہ تیرا بالوں بھرا ماتھا، یہ تیرے سوجے ہوئے نتھنے، یہ تیرے مڑے ہوئے کان، یہ تیرے منھ کی باس، یہ تیرے بدن کا میل؟ تجھے اپنا فوٹو پسند نہیں تھا اونہہ، پسند کیوں ہوتا، تیرے عیب جو چھپائے ہوئے تھے۔''

یہ سب ''اونہہ'' کا جواب ہے!
''اونہہ'' کا نفسیاتی ردِعمل ہے،
المناک تجربے کا جواب ہے۔

یہ سلسلہ جاری رہتا ہے، سوگندھی طنزیہ لب و لہجے میں مادھو کی ان باتوں کو دہراتی ہے، جنہیں وہ بار بار سن چکی ہے۔ مثلاً اگر تو نے پھر سے اپنا دھندا شروع کیا تو بس تیری میری ٹوٹ جائے گی، اگر تو نے پھر کسی کو اپنے یہاں ٹھہرایا تو چٹیا سے پکڑ کر تجھے باہر نکال دوں گا، اس مہینے کا خرچ میں تجھے پونا پہنچتے ہی منی آرڈر کر دوں گا۔ ہاں کیا بھاڑا ہے اس کھولی کا!

مادھو اس کی باتیں سن کر چیخ پڑتا ہے لیکن تیور دیکھ کر سہم بھی جاتا ہے۔ کتا بھونکنے لگتا ہے، سوگندھی زور زور سے ہنسنے لگتی ہے اور پھر مادھو کو باہر نکال دیتی ہے، اس کا خارش زدہ کتا دراصل اسے باہر نکال دیتا ہے——

——اور پھر ہر طرف سناٹا سا ہو جاتا ہے۔

درد تھمایا بڑھا!
تشنگی بڑھی یا کم ہوئی!

سوگندھی اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھاتی ہے اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر پہلو میں لٹا کر سو جاتی ہے۔

محسوس ہوتا ہے جیسے المیہ کردار سبز طوطے کی طرح پنجرے میں بند ہو گیا ہے۔ اپنی گردن بالوں میں چھپائے ہوئے!

اردو کی کلاسیکی مثنویوں میں

’فینتا سی‘ کا جمال

’فینتا سی‘ (Phantasy) کے تعلق سے ذہن جس قدر گہرائی میں اترتا ہے ’فینتا سی‘ اتنی ہی پراسرار اور معمہ سا بنتی جاتی ہے۔ یہ تخیل (Imagination) کی دین ہے، یونانیوں اور رومیوں نے ’فینتا سی‘ کے تعلق سے کئی فلسفیانہ خیالات اور نکات پیش کیے لیکن اس کا تصور واضح نہ ہو سکا۔ یہ حقیقت ہے کہ یہ تخلیقی فکر و نظر یا تخلیقی سوچ کی ایک صورت ہے اور اس کا رشتہ انسان کی نفسیات سے گہرا ہے۔ انسان کے ہیجانات (Impulses) اس کی تخلیق میں نمایاں حصہ لیتے ہیں۔ ’فینتا سی‘ انسان کی نفسیات کی داخلی سطح میں تحرک پیدا کرتی ہے۔ صرف ادبیات ہی میں نہیں بلکہ مصوری، موسیقی، فیزکس اور علم ریاضی میں بھی اس کی اہمیت

ہے۔ کارل مارکس نے کہا تھا کہ انسان کی ترقی اور اس کے فکری ارتقا میں 'فینٹاسی' نے ایک بڑا معنی خیز کردار ادا کیا ہے، یہ بہت بڑی نعمت ہے۔ تخیل صرف ادبیات کی ضرورت نہیں ہے، علم ریاضی کی بھی ضرورت ہے، اس کے بغیر احصاۂ تفریقی (Differential Calculus) کو دریافت کرنا ممکن نہ تھا۔

'فینٹاسی' ذہن کا وہ نفسیاتی عمل ہے کہ جس سے نئی دروبینی پیدا ہوتی ہے اور 'وژن' نئی صورتوں کو پانے لگتا ہے۔ اردو ادب میں غالب 'فینٹاسی' کے سب سے بڑے تخلیقی فنکار ہیں۔ ایسی تخلیقی شخصیت ایسے ہمہ گیر 'وژن' کے ساتھ شاید ہی دنیا کے کسی ادب کو نصیب ہوئی ہو۔ رومانی اور جمالیاتی 'فینومینن' (Phenomenon) خلق کرنے والے اس فنکار کا ذہن حد درجہ زرخیز ہے، زرخیز ذہنی عمل ہی 'فینومینن' خلق کر سکتا ہے۔ 'فینٹاسی' کی دنیا میں غالب کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی سائیکی (Psyche) نے 'امیجری' کو صرف خلق ہی نہیں کیا بلکہ اسے توانائی بھی بخشی اور اسے تحرک بھی عطا کیا۔ جن 'فینومینا' کا وجود ہی نہ تھا دیوانِ غالب، اور 'کلیات غالب' میں ان کا ظہور ہوا۔ 'فینٹاسی' کے 'امیجز' اور استعاروں نے ''نفسی فینومینا'' (Psychic Phenomena) کی ایسی تخلیق کی ہے کہ وہ اپنی مثال آپ بن گئی ہے۔

اردو کے کلاسیکی مثنوی نگاروں کی شخصیتیں ایسی تخلیقی نہ تھیں کہ 'وژن' سے 'فینومینن' خلق ہو جاتے پھر بھی تخلیقی ہیجانات اور تخیل نے انہیں حقیقت کی صورت دینے کی کوشش کی ہے کہ جن کا وجود نہیں ہے۔ تخیل کے عمل سے ایسے کردار اور مناظر سامنے آ جاتے ہیں جن کا مشاہدہ جمالیاتی آسودگی بخشتا ہے۔

اردو کی قدیم منثور اور منظوم کہانیوں کا تعلق ملک کے عوامی قصوں اور دیومالا سے بھی رہا ہے اور فارسی قصوں کہانیوں سے بھی۔ لوک کہانیوں اور مقامی قصوں کے اثرات بھی موجود ہیں، سنی ہوئی اور پڑھی پڑھائی کہانیوں کی نئی صورتیں بھی نظر آتی ہیں، دیو، جادوگر اور پریوں کے کردار، نئی دنیا کے مناظرے آئے ہیں، قصوں میں تصادم اور کشمکش کی پیشکش کے لیے مثنوی نگاروں کے تخیل نے 'فینٹاسی' پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

'کدم راؤ پدم راؤ' (فخر الدین نظامی ;35-1430) میں راجا کدم راؤ کو ایک جوگی طوطا بنا کر اڑا دیتا ہے۔ راجا طوطا بنا جنگل جنگل اڑتا پھرتا ہے۔ ایک دن چھت پر بیٹھے اداس وزیر پدم راؤ کو اپنا قصہ سناتا ہے۔ پدم راؤ ناگ ہے جو جوگی کو ڈس لیتا ہے اور راجا کدم راؤ طوطے سے انسان بن جاتا ہے۔ راجا کدم راؤ سر پر ہاتھ پھیرتا ہے تو پدم راؤ کے سر پر پدم نمودار ہو جاتا ہے، وہ ناگ تو تھا لیکن اب تک اس کے سر پر پدم نہیں تھا۔ ہاتھ پھیرتے ہی پدم راؤ ایک لمبا ناگ بن جاتا ہے اور اس قدر اونچا اٹھتا ہے کہ اس کا سر چھت تک پہنچ جاتا ہے۔ 'فینٹاسی' کے اس منظر کے ساتھ 'فینٹاسی' کا نقطۂ عروج اس طرح سامنے آتا ہے:

پدم راؤ ادبھا ہوا چھات لگ
بتاتی گئی تن پہر رات لگ

ممکن ہے 'کدم راؤ پدم راؤ' کی کہانی کا تعلق کسی پرانے ہندوستانی لوک قصے سے ہو، مزاج اسی نوعیت کا ہے۔ فخر الدین نظامی نے جادو منتر، طلسمی ماحول، روح کی تبدیلی، چمتکار، معجزے اور خصوصاً آخری منظر سے 'فینٹاسی' کی جو تخلیق کی ہے اس کی تاریخی اور ادبی اہمیت ہے، اردو مثنویوں میں اس کی حیثیت 'فینٹاسی' کے ایک خوبصورت ابتدائیہ کی ہے۔ کہانی کا حسن ''فینٹاسی'' میں سمٹ آیا ہے۔

'قطب مشتری' (وجہی 1607ء) کی عشقیہ کہانی ایک خواب کے دھندلکے سے نکلی ہے۔ قطب مشتری، کی 'فینٹاسی' سب سے پہلے ایک خوبصوت 'امیج' (مشتری) کی تخلیق کرتی ہے۔ شہزادہ قطب خواب میں ایک خوبصورت دوشیزہ کے 'امیج' (Image) پر عاشق ہو جاتا ہے۔ مصور عطارو بنگالے کی دوشیزہ کے حسن و جمال کی جو تعریف کرتا ہے، اس سے یہ 'امیج' روشن ہوتا جاتا ہے اور اس سے 'فینٹاسی' کا حسن نمایاں ہونے لگتا ہے۔ عارو، آب حیات، چاند، سورج، حور، سحر بنگال، جنتر منتر، جسم، لباس، آنچل، سیہ تل وغیرہ سے اس 'امیج' کے گرد ایک دلفریب رومانی فضا خلق کر دیتا ہے۔

'فینٹاسی' کی اس سحر انگیزی سے مرکزی کردار کی نفسیات کی داخلی سطح پر بھی ایک تحرک پیدا ہوتا ہے، اس کے خواب اور 'امیج' دونوں کے دائرے وسیع ہوتے ہیں اور وہ خواب کے دھندلکوں یا فینٹاسی کے جلال و جمال میں گم ہو جانا چاہتا ہے۔ خواب کے منظر (صفت مجلس طرب) اور مشتری کے محل کی تزئین و آرائش (آراستن محل مشتری) میں 'فینٹاسی' کے جلوے موجود ہیں۔ کہانی آگے بڑھتی ہے تو قلعہ گلستان، ملتا ہے، جہاں مہتاب پری شہزادے پر عاشق ہو جاتی ہے۔ 'قطب مشتری' میں تلاش کے پورے عمل میں 'فینٹاسی' پیدا ہوتی رہی ہے۔ شہزادہ اور عطار و طوفان میں گھر جاتے ہیں، پہاڑ جیسے اژدہوں سے مقابلہ ہوتا ہے، راکھشس ملتا ہے، بڑے بڑے دانت والا اور ہر صبح نو ہاتھیوں کا ناشتہ کرنے والا راکھشس فنکار کی تخیل نگاری نے 'فینٹاسی' کے ایک اچھے معیار کو پیش کیا ہے۔

'سیف الملوک اور بدیع الجمال' (غواصی 1625ء) میں 'الف لیلہ' کی 'فینٹاسی' موجود ہے۔ اس مثنوی کی 'فینٹاسی' بھی خواب کے دھندلکوں سے پیدا ہوتی ہے۔ شہزادہ سیف الملوک خواب میں بدیع الجمال کو دیکھتا ہے اور اس 'امیج' پر عاشق ہو جاتا ہے اور اس کی تلاش میں نکلتا ہے، لیکن اسی وقت بادشاہ کے اندھے ہو جانے کی خبر ملتی ہے۔ شاہی حکیم کہتے ہیں کہ سراندیپ کے جنگل سے بکاؤلی پھول لایا جائے تو بادشاہ کی آنکھیں ٹھیک ہو جائیں گی۔ سیف الملوک سراندیپ پہنچ جاتا ہے۔ کہانی میں 'فینٹاسی' کا عمل تیز ہو جاتا ہے، جنوں اور پری زادوں سے زبردست ٹکراؤ ہوتا ہے، اسے فتح حاصل ہوتی ہے اور وہ گل بکاؤلی لے کر واپس آ جاتا ہے اور بادشاہ کی بینائی واپس آ جاتی ہے۔ اس کے بعد اس کا دوسرا سفر شروع ہوتا ہے، مقصد خواب کے 'امیج' بدیع الجمال کی تلاش ہے۔ ایک مقام پر وہ ایک ڈائن کو قتل کرتا ہے۔ یہ ڈائن لوگوں کو کھاتی جا رہی تھی۔ اب وہ جنوں کے بادشاہ ارزق کے ملک میں پہنچتا ہے۔ ارزق نے شہزادی دولت خاتون کو قید کر رکھا ہے۔ سیف الملوک اسے آزادی دلانا چاہتا ہے۔ جنوں کے بادشاہ ملک ارزق کے ملک میں جو واقعات رونما ہوتے ہیں وہاں 'فینٹاسی' کی ایک دنیا خلق ہو گئی ہے۔ ہم 'فینٹاسی' کے جلال و جمل سے متاثر ہوتے ہیں۔ دولت خاتون کے حسن و جمال اور لال

آندھی اور بادلوں کی گرج، جن کی صورت وغیرہ سے 'فینٹاسی' کی تصویریں نمایاں ہوتی ہیں۔ جن جب سوتا ہے تب ہی اس کے جسم میں جان آتی ہے لہٰذا اسے صرف سوتے ہوئے ہی قتل کیا جاسکتا ہے۔ سوتے ہوئے جن کے پاس آنے سے قبل ایک خوفناک اژدھے سے مقابلہ ہوتا ہے، اژدھے کی شکست ہوتی ہے۔ ایک شیر ملتا ہے جس پر سیف الملوک اسم اعظم پڑھ کر پھونک دیتا ہے، شیر پتھر کا بُت بن جاتا ہے۔ جن کے پاس آکر شہزادہ پھر اسم اعظم پڑھتا ہے اور جن کی شہ رگ بے حس ہو جاتی ہے۔ تلوار سے شہ رگ کاٹ دیتا ہے۔ اس کی گردن دھڑ سے الگ کر دیتا ہے، جن کے مرتے ہی قلعے میں زلزلہ آجاتا ہے، طوفان اٹھتا ہے، اندھیرا چھا جاتا ہے۔ جب یہ سب تھم جاتا ہے تو اندھیرا ختم ہو جاتا ہے، شہزادہ کیا دیکھتا ہے قلعہ ہے اور نہ جن کا جسم، شہزادی دولت خاتون سامنے بے ہوش پڑی ہے۔ دولت خاتون کو اس کے ملک پہنچا کر وہ پھر شہزادی کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔ پوری فضا الف لیلوی ہے، الف لیلہ کی 'فینٹاسی' سے غواصی نے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ شہزادہ ایک پُر اسرار پیر بزرگ کی دعائیں بھی حاصل کرتا ہے، جب شہزادہ بدیع الجمال کے محل کے پاس آتا ہے تو اسے پتہ چلتا ہے کہ ایک خونخوار پرندہ ہے جو ہر روز کسی نہ کسی انسان کو اٹھا کر لے جاتا ہے اور اسے اپنی غذا بناتا ہے۔ اس پرندے کی شکل و صورت اور ماحول پر اس کے خوف کے اثرات کی تصویر کشی میں اچھی 'فینٹاسی' پیدا ہوئی ہے۔ پرندے کی آنکھیں سرخ ہیں، منہ بڑا ہے، چونچ آرے کی مانند ہے۔ شہزادہ پرندے کی گردن کاٹ دیتا ہے۔ پرندے کے ختم ہوتے ہی پورے شہر میں خوشی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ سیف الملوک، بدیع الجمال کو حاصل کرلیتا ہے۔ غواصی نے 'الف لیلہ' کے بعض واقعات کو اپنایا تو ہے لیکن انہیں نئی صورتیں دے دی ہیں۔ اپنے تخیل سے انہیں تازہ اور شاداب کردیا ہے۔ ایک اچھے فنکار کی طرح غواصی نے 'فینٹاسی' کی ایک بڑی خصوصیت ''انتشار میں تنظیم'' (Order out of Chaos) کی تصویر خوب ابھاری ہے۔

چندر بدن و مہیار (مقیمی 1628ء) کا قصہ لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد اور ہیر رانجھا کی طرح عوامی زندگی میں موجود تھا۔ مقیمی نے اس خاکے کو اپنایا اور ڈرامائی کیفیتوں اور 'فینٹاسی' سے

اسے نکھار دیا۔ عشقیہ مثنوی ہے کہ جس کا اختتام ایک خوبصورت فینٹاسی' کی صورت جلوہ گر ہوا ہے۔'فینٹاسی' کی سب سے بڑی خصوصیت 'تحیر' ہے جو آخری حصے میں پیدا ہوا ہے۔ موت کے بعد عاشق اور محبوب کفن میں ایک دوسرے میں جذب نظر آتے ہیں:

ہوا جیوں عمل سب قبر کا تمام
آٹھیا دفن کرنے کوں شر نیک نام
شہا دیکھ کر قدرتِ بے نیاز
کہ عاشق جنازے کا کیا نماز
منگیاں جو قبر میں اتاروں اسے
دفن کردینا سوں بساروں اسے
جو دیکھیا جنازے میں مہیار کوں
تو ہے جفت مل کر سواس نارسوں
کفن بیچ آکر او چندر بدن
گلے لگ کے سوتی ہے جوں ایک تن
گلے اس لگے پرت پیار سوں
پرت در محبت کی ہیار سوں
جدا ان کو ہر چند کرنے لگے
کہ دونوں کوں دوٹھار دھرنے لگے
نکیتے ایس جدائی پذیر
کہ تھے عاشقاں میں یو دو بے نظیر
تو یوں لگ ایس میں دو سوتے اٹھے
جدا دو کسی تے نہ ہوتے اتھے!

یہ 'ڈرامائیت'، 'فینٹاسی' کی دین ہے، تخیل کے عمل سے واقعہ، مشاہدے (Observation) کا منظر بن جاتا ہے۔ قاری کے ہیجان کو نفسیاتی سکون ملتا ہے اور

جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

''پھولبن'' (ابن نشاطی 1655ء) 'فینٹاسی' کا ایک انتہائی خوبصورت نمونہ ہے۔ ابن نشاطی ایک بڑا تخیل نگار شاعر تھا کہ جس نے اس مثنوی میں 'فینومینن' خلق کرنے کی بڑی فنکارانہ کوشش کی ہے۔ میں نے اپنے مقالے ''مثنوی پھولبن کا جمالیاتی معیار'' (مطبوعہ ایوانِ اردو، دہلی، فروری 2000ء) میں لکھا تھا کہ ابن نشاطی نے احمد حسن دبیر کی ایک فارسی داستان ''بساتین الانس'' کا اثر قبول تو کیا تھا لیکن تخیل نگاری اور دلکش طرزِ نگارش کی وجہ سے 'پھولبن' کو ایک منفرد حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ ایک عمدہ جمالیاتی معیار قائم کرنے میں شاعر کی رومانیت نے بڑا حصہ لیا ہے، اس رومانیت کا پہچان تخلیت، جذبوں کی رنگ، 'فینٹاسی' فضا آفرینی اور کرداروں کے تحرک سے ہوتی ہے۔ 'فینٹاسی' کی رومانیت کا تقاضا ہے کہ زندگی کو پراسرار بنا کر پیش کیا جائے تاکہ فینٹاسی کے جلال و جمال کا اثر زیادہ سے زیادہ ہو۔ ابن نشاطی نے اس مثنوی میں زندگی کو پراسرار بنانے کی فنکارانہ کوشش کی ہے۔ 'کنچن ٹین' کی خوبصورتی کے بیان میں 'فینٹاسی' ابھر کر سامنے آئی ہے:

کنچن کے تس اوپر تویاں زنبورے
کنچن برجاں یو کنچن کے کنگورے
کنچن کے گھے کنگر، کنچن کی تھی گچ
کنچن کوں گال باندے تھے کنچن برج
کنچن کے تھے محل، کنچن کی دیوار
کنچن پر پھر کنچن لیپے تھے ہر ٹھار

اسی طرح شہر کی زمین میں 'فینٹاسی' کی رومانیت خوب واضح ہوتی ہے۔ پراسرار شہر اور پراسرار محل کی تصویروں سے ابتدا ہی سے 'فینٹاسی' متاثر کرنا شروع کردیتی ہے۔ پھولبن کی پراسراریت اور اس کی 'فینٹاسی' (Phentasy) سے رومانی جمالیاتی رویے کی قدر و قیمت کا اور اندازہ ہوتا ہے۔ واقعات میں جو پراسراریت ہے اس سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔

سمن بر اور ہمایوں فال کی کہانی میں فنکار نے 'فینٹاسی' کے معیار کو بلند کیا ہے۔ شاہ ہند کے خزانے میں ایک مچھلی ہے کہ جس پر طلسم تحریر ہے، اگر اسے پانی میں ڈال دیں تو وہ دریا کی گہرائیوں میں اتر جائے گی اور گہرائیوں کی سچائیاں لکھ کر لے آئے گی۔ اسی مچھلی سے پتہ چلتا ہے کہ شہزادے کو ایک مچھلی نگل گئی تھی، اسے ہضم نہ کر سکی، لہٰذا سمن کے جزیرے پر اُگل آئی پریوں کی قید میں ہے، اس کے بعد ہی تلاش کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ اور 'فینٹاسی' کا ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔

خزینے میں مرے ہے ایک مچھلی
نہ مچھلی اس کے سم کوی آوے مچھلی
کیے ہیں اس کوں حکمت سوں حکیماں
گھڑے ہیں بھوت صف سوں حکیماں
طلسم اس پر لکھے ہیں، خوب اول تی
تے پانی میں تو آ بیچ چلتی
حقیقت قصر کا جناں کنے سوں
لکھا لاتی اپے پانی نے سوں
خبر بارے اول شہزادے کا لیو
تمیں منگتے ہیں جیوں بعد از سزا دیو
منگا بیگی سوں اس مچھلی کوں درحال
کے تیوں لے کے پانی میں اسے ڈال
و مچھلی اس حقیقت کا خبر لے
نکل کر آئی دو دن کوں تیر لے

اسی طرح 'سورگ بن' کے بیان میں 'فینٹاسی' پیدا ہوئی ہے۔ ابن نشاطی کی جمالیاتی فکر و نظر سے ایک اور دنیا سامنے آتی ہے۔ یہ کنچن پٹن جیسی دنیا نہیں ہے، یہاں 'فینٹاسی' کے تحیر کا ایک دوسرا ہی پہلو ہے۔ 'امیجری' (imagery) 'فینٹاسی' کی روح ہے۔ ابن نشاطی نے

'امیجری' سے خوب کام لیا ہے۔ شاعر نے اپنے طور پر 'فینٹاسی' میں 'امیجز' کا ایک معیار قائم کر دیا ہے۔ جانے کس نے کہا تھا کہ فینٹاسی میں:

"Non-existent phenomenon manifests ifself as something new"

'مثنوی پھولبن' میں یہ سچائی موجود ہے۔

''گلشنِ عشق'' (نصرتی 1657ء) میں 'فینٹاسی' (Phantasy) کو بڑی نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ فنکار کے تخیلی اور تخلیقی عمل سے مشاہدے کے جانے کتنے مناظر سامنے آئے ہیں، نصرتی کا ذہن حد درجہ زرخیز ہے۔ یہاں 'فینٹاسی' کے تعلق سے صرف تصویریں یا مناظر نہیں ہیں بلکہ ہیجانات (Impulses) کا عمل دخل بھی بہت زیادہ ہے۔ نصرتی کی کوشش یہ ہے کہ نئے حالات اور واقعات پیش کیے جائیں، کچھ اس طرح کہ جو کچھ موجود نہیں ہے، موجود نظر آئے۔ کئی مقامات پر نفسی فینومینا سے عمدہ فینٹاسی پیدا ہوگئی ہے۔

— راجا فقیر کی تلاش میں جنگل جنگل گھومتا ہے، اس کے پورے سفر میں 'فینٹاسی' کی ایک بہت ہی خوبصورت دلکش اور تحیر آمیز دنیا ابھرتی ہے۔

— ایک تالاب کے پاس پہنچتا ہے تو ہر جانب خوبصورت درخت اور پھل پھول دکھائی دیتے ہیں، خوشبو آوارہ پھر رہی ہے، چار پریاں تالاب میں نہاتی نظر آتی ہیں، جو راجا کا درد جانتی ہیں۔ پریاں راجا کو فقیر کا پتہ بتاتی ہیں۔ سر کا بال دیتی ہیں، کہتی ہیں یہ مصیبت میں کام آئیں گے پھر راجا کو اپنے تخت پر بیٹھا کر فقیر کے غار تک لے جاتی ہیں۔

— راجا فقیر کو پریوں کے بال دکھاتا ہے تو فقیر اسے پاس بلا لیتا ہے، فقیر کی ہدایت پر راجا شریفے کے ایک درخت سے ایک پھل توڑ کر رانی کو کھلا دیتا ہے اور وہ حاملہ ہو جاتی ہے۔ ایک خوبصورت لڑکا پیدا ہوتا ہے نام منوہر رکھا جاتا ہے، شاہی نجومی زائچے اسے بتاتا ہے کہ چودہ برس کی عمر میں راجکمار منوہر ایک بڑے خطرے سے دوچار ہوگا۔

— راجا اپنے بیٹے کو چھت کے نیچے ہی رکھتا ہے لیکن ایک شب چھت پر سو جاتا ہے اور

پریاں اس کے حسن و جمال سے متاثر ہوتی ہیں۔ اتنے خوبصورت راجکمار کے لیے اتنی ہی خوبصورت لڑکی چاہیے۔ کل نو پریاں ہیں جو مختلف سمتوں میں اڑ جاتی ہیں۔

— نویں پری یہ خبر لاتی ہے کہ سات دریاؤں کے پار ایک ملک ہے جس کا نام 'مہارس نگر' ہے اس کے راجا دھرراج کی ایک لڑکی ہے۔ مدماتی وہی راجکمار کی شریک زندگی ہوسکتی ہے۔ پریاں راجکمار کا پلنگ اٹھالیتی ہیں اور مدماتی کی پلنگ کے ساتھ رکھ دیتی ہیں۔ جب منوہر اور مدماتی کی آنکھیں کھلتی ہیں تو دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہوجاتے ہیں، پھر انگوٹھیاں بدلی جاتی ہیں۔

— پریاں راجکمار کی مدد کرتی رہتی ہیں، منوہر کی آنکھوں میں سلائی ڈال دینے سے منوہر کسی کو نظر نہیں آتا لہٰذا وہ اطمینان سے اپنی محبوبہ کے پاس پہنچ جاتا ہے۔

— راجا کو حقیقت معلوم ہوتی ہے، منوہر کو سات سمندر پار جاکر مدماتی سے ملنے کی اجازت دیتا ہے۔ منوہر ایک جہاز پر سوار ہوکر 'مہارس نگر' کے لیے روانہ ہوتا ہے کہ طوفان آجاتا ہے، سمندر میں ایک بہت بڑا اژدھا نمودار ہوتا ہے کہ جس کے منہ سے انگارے نکل رہے ہوتے ہیں، جہاز اژدھے سے ٹکرا کر ٹوٹ جاتا ہے، منوہر کسی طرح ایک تختے کے سہارے بہتے بہتے ایک جزیرے پر آجاتا ہے۔ اس سنسان علاقے میں ایک چڑیل ان کی گردن پر سوار ہوجاتی ہے، سیاہ فام، دانت باہر نکلے ہوئے اور ہاتھ پیر الٹے، چڑیل، منوہر کو غار میں بند کردیتی ہے، وہ اسے کھاجانا چاہتی ہے، اسیکھرا اپیر پکانا چاہتی ہے۔

— منوہر پری کو یاد کرتا ہے، پری آکر کہتی ہے کہ اب وہ اس کی کوئی مدد نہیں کرسکے گی، البتہ کی آنکھوں میں سرمے کی سلائی ڈال سکتی ہے جس سے وہ اس کی نگاہوں سے اوجھل ہوجائے گا۔ پری سرمے کی سلائی منوہر کی آنکھوں میں ڈال دیتی ہے اور وہ غائب ہوجاتا ہے۔

— منوہر بھاگ کر ایک پہاڑ کے قریب آتا ہے تو وہ چڑیل اس کی بو سونگھتے سونگھتے پاس آجاتی ہے۔ چیختی ہے اس کی چیخ سن کر غار سے ایک اژدھا نکل پڑتا ہے۔

— اژدہا چڑیل پر حملہ کر دیتا ہے اور اسے چبا جاتا ہے۔
— راجکمار کسی طرح وہاں سے فرار ہو کر سمندر کے کنارے آجاتا ہے، شب میں وہ ایک خالی جھونپڑی میں داخل ہوتا ہے تو ایک چٹائی پر انسان کا خون نظر آتا ہے، اچانک باہر ایک خوفناک آواز آتی ہے۔ یہ شیر کی آواز ہے جو ایک انسان کی لاش چبا رہا ہے۔ راجکمار کی آنکھوں میں تو سرمے کی سلائی ڈالی گئی ہے، لہٰذا شیر بھی اسے دیکھ نہیں پایا۔
— منوہر بھاگتا بھاگتا ایک ایسی جگہ پر آتا ہے کہ جہاں آدم خور آباد ہیں۔ کیا دیکھتا ہے ایک انسان درمیان میں ہے اور وہ آدم خور اس کے گرد رقص کر رہے ہیں، منوہر اس شخص کو پہچان لیتا ہے، وہ بھی جہاز میں منوہر کے ساتھ تھا، ممکن ہے بچ کر یہاں آ گیا ہو۔ منوہر ایک آدم خور کے ہاتھ سے چھری لے لیتا ہے۔ اسے آدم خور دیکھ ہی نہ سکے، سب حیرت زدہ یہ کیا ہوا، کون چھری لے گیا؟
— منوہر اس شخص کو آزاد کر کے ساتھ لے لیتا ہے۔ آدم خور اپنے شکار کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں۔ دونوں ایک غار میں چھپ جاتے ہیں، جہاں آدم خور پہنچ جاتے ہیں۔ ایک آدم خور اندر جانے لگتا ہے تو راجکمار اسے ختم کر دیتا ہے۔ مرے ہوئے آدم خور کا نیزہ راجکمار کے ہاتھ میں آجاتا ہے اور وہ آدم خوروں پر حملے کرنے لگتا ہے، آدم خور پریشان ہیں کہ یہ کیا ہو رہا ہے، اس لیے انہیں راجکمار نظر نہیں آتا، باقی آدم خور بھاگ جاتے ہیں۔

منوہر کی آنکھوں میں پڑے سرمے کا اثر زائل ہو جاتا ہے اور وہ نظر آنے لگتا ہے۔ پری کی مدد مانگتا ہے، پری مدد نہیں کر پاتی۔ منوہر اپنے ساتھی کے ساتھ آدم خوروں کی کشتی چرا لیتا ہے لیکن بدنصیبی سے منوہر کا ساتھی پہرے دار آدم خور کے تیر سے مر جاتا ہے۔ ایک بار پھر آدم خور آ جاتے ہیں اور شہزادے کو گرفتار کر لیتے ہیں۔
— آدم خور منوہر کو کھا جانے کی تیاری کرتے ہیں۔ منوہر مالک سے دعا کرتا ہے۔ اسی وقت ایک بزرگ ظاہر ہوتے ہیں اور منوہر کی مدد کرتے ہیں۔ چلتے ہوئے ایک تحفہ دیتے ہیں، توانائی اور طاقت کی صورت میں!

— راجکمار اس بزرگ کی دی ہوئی طاقت سے تمام آدم خوروں کو شکست دے دیتا ہے، پھر ایک کشتی پر سوار ہو کر نکل جاتا ہے، مقصد صرف یہ ہے کہ مدماتی حاصل ہو جائے۔ راجکمار ایک باغ میں پہنچتا ہے جہاں پرندے تو ہیں، انسان نہیں ہیں، محل تو ہے انسان موجود نہیں، محل میں داخل ہوتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ ایک خوبصورت عورت تخت پر لیٹی ہوئی ہے، منوہر کو دیکھ کر وہ ہنستی بھی ہے اور روتی بھی ہے، راجکمار سبب دریافت کرتا ہے تو کہتی ہے کہ ہنسی اس لیے کہ ایسا خوبصورت نوجوان کبھی دیکھا نہیں اور روئی اس لیے کہ ابھی دیو آئے گا اور اسے کھا جائے گا۔ بتاتی ہے ایک دیو نے اسے قید کر رکھا ہے، اس عورت کا نام چمپاوتی ہے۔

— چمپاوتی سے پیار کرتے ہوئے دیو راز کی بات بتا دیتا ہے۔ کہتا ہے کہ میری جان ایسی جگہ پر ہے کہ جہاں کوئی پہنچ نہیں سکتا، تین دریا پار ایک صحرا ہے، اس کے بعد ایک جنگل ہے، اس جنگل میں ایک اندھا کنواں ہے جس پر ایک بھاری پتھر رکھا ہوا ہے، اس کنویں میں ایک طاقچہ ہے جس کے اندر ایک گلستاں ہے اس کے اندر ایک شاندار محل ہے، محل کے ایک تہہ خانے میں ایک پنجرہ ہے، اس پنجرے میں ایک طوطا ہے، اس طوطے میں میری جان ہے۔ راجکمار دیو کی ساری باتیں سن لیتا ہے۔ چمپاوتی کے ساتھ رات بسر کر کے دیو کی جان کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔

منوہر دریا پار کرتا ہے، صحرا سے گزرتا ہے، طوفان کا مقابلہ کرتا ہے۔ جنگل میں پہنچ جاتا ہے، گھنے جنگل کی وجہ سے اندھیرا ہے۔ لہٰذا وہ گھوڑے سے اتر کر آرام کرتا ہے۔ نصف رات میں اچانک بیدار ہو جاتا ہے، چند عورتوں کی آوازیں سنتا ہے۔ کیا دیکھتا ہے پاس ہی درخت پر چار عورتوں کے سر ٹنگے ہوئے ہیں، ان کے لمبے لمبے بال زمین تک آرہے ہیں، ایک عجیب منظر ہے۔ عورتیں کہہ رہی ہیں جانے کب ہم اپنے دھڑوں سے جا ملیں گے۔ راجکمار کے سوال کے جواب میں وہ بتاتی ہیں کہ وہ پریاں ہیں۔ ہم چاروں بہنیں ہیں۔ ایک جن نے ہماری گردنیں کاٹ کر یہاں درخت پر لٹکا دیے ہیں۔ ہمارے دھڑ نزدیک ہی ایک جھونپڑے میں پڑے ہیں۔ اگر جن قتل کر دیا

جائے، تو ہمارے دھڑ اپنے آپ جھونپڑی سے نکل کر یہاں آ جائیں۔

راجکمار اس جھونپڑی میں پہنچ جاتا ہے، وہاں جن پر حملہ کرتا ہے، مرد بزرگ کی عطا کی ہوئی توانائی سے اسے شکست دیتا ہے۔ ادھر جن کی گردن کٹتی ہے ادھر جنگل میں طوفان اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ درخت جڑوں سے اکھڑ جاتے ہیں، اب پریوں کے دھڑ باہر نکل کر چلنے لگتے ہیں۔ پریوں کے سر دھڑ میں لگ جاتے ہیں۔ اس کے بعد راجکمار پہلے جن کی جان کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔ بڑی مصیبتیں اٹھا کر طوطے کے پنجرے کے پاس پہنچ جاتا ہے۔ اسی وقت دیو آ جاتا ہے لیکن اس وقت تک راجکمار طوطے کو مار دیتا ہے۔ جن یا دیو کے مرنے کے بعد پورے ماحول کی صورت تبدیل ہو جاتی ہے۔

مدماتی حاصل ہو جاتی ہے۔

منوہر اور مدماتی کی شادی ہو جاتی ہے!

'گلشن عشق' میں 'فینٹاسی' کی ایک انتہائی خوبصورت، دلچسپ اور پراسرار دنیا آباد ہے۔ اردو کی کسی مثنوی میں 'فینٹاسی' اور اس کے حسن و جمال کی ایسی مثال نہیں ملتی۔ کہانی کا تعلق پرانے قصوں اور لوک کہانیوں سے یقیناً ہے لیکن نصرتی کی تخیلی اور تخلیقی فکر نے اسے ایک نئی تخلیق کی صورت دے دی ہے اور 'فینٹاسی' کا ایک انتہائی پرکشش معیار قائم کر دیا ہے۔ تلاش محبوب بنیادی موضوع ہے، فنکار کا تخلیقی ذہن اتنا زرخیز ہے کہ مشاہدے کے جانے کتنے عمدہ رومانی اور جمالیاتی مناظر خلق ہو گئے ہیں۔ ڈرامائیت اور ڈرامائی آہنگ سے بغیر 'فینٹاسی' کا تصور ہی پیدا نہیں ہو سکتا۔ 'گلشن عشق' کے ڈرامائی مناظر اپنی مثال آپ ہیں۔ نصرتی کا ذہن تخیل نگاری میں بہت آگے گیا ہے، جو موجود نہیں ہے۔ (Non-existent) کو 'حقیقت' کی صورت دینے کی فنکارانہ کوشش غیر معمولی نوعیت کی ہے۔ ایسے قصوں کو اب تک صرف یہ کہہ کر نظر انداز کیا گیا ہے کہ یہ حقیقت اور سچائی سے دور ہیں، خوابوں کی دنیا پیش کرتے ہیں، ہوائی قلعے تعمیر کرتے ہیں، فوق الفطری عناصر اور کرداروں کے گرد گھومتے ہیں۔ ایسے قصوں میں 'فینٹاسی' کی قدر و قیمت کا اندازہ نہیں کیا گیا۔ 'گلشن عشق' نے رومانیت کے دائرے میں بڑی وسعت پیدا کی ہے۔ مرکزی کردار کے پورے سفر میں رومانیت کا دائرہ

وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ نصرتی سے قبل اور نصرتی کے بعد کسی بھی مثنوی نگار نے 'فینومینن' (Phenomenon) خلق کرنے کی ایسی مسلسل کوشش نہیں کی۔ مشاہدے (Observation) کے اتنے سارے ڈرامائی مناظر پیش نہیں کیے، کرداروں کو 'امیجز' بنانے میں پیش پیش نہیں رہے۔ فوق الفطری کرداروں کو ہیجانات (Impulses) عطا نہیں کیے اور واقعات کا رشتہ انسان کے سماج اور اس کی نفسیات سے اتنا گہرا نہیں کیا۔ مثنوی 'گلشن عشق' کی خوبصورت 'فینٹاسی' میں جن واقعات اور مناظر نے روح پھونک دی ہے، ان میں چند یہ ہیں:

— پریاں اپنے سر کے بال راجا کو دیتی ہیں اور درویش راجا پر مہربان ہو جاتا ہے۔
— پریوں کا 'مہارس نگر' میں منوہر کے لیے مدماتی کا انتخاب کرنا۔
— منوہر کی آنکھوں میں پری کا سرمہ ڈالنا، منوہر سب کو دیکھ سکے مگر اسے کوئی دیکھ نہ سکے۔
— اژدھے سے جہاز کا پاش پاش ہو جانا۔
— راجکمار پر چڑیل کا سوار ہونا۔ اژدھے کا چڑیل پر حملہ۔
— آدم خوروں کا علاقہ — وہاں کے مناظر۔
— درویش کا ظہور — منوہر کی توانائی کا چکر عطا کرنا۔
— دیو سے منوہر کی جنگ — دیو کی جان کی تلاش۔ دیو کے ٹوٹ ٹوٹ کر مرنے کا منظر۔
— مدماتی کا طوطی بننا اور پھر مدماتی کی صورت میں نمودار ہونا۔

'فینٹاسی' تحیر کے جمال کا تقاضا کرتی ہے، تحیر کے جلال و جمال ہی سے تجسس پیدا ہوتا ہے۔ مثنوی 'گلشن عشق' میں تحیر کا جلال و جمال متاثر کرتا ہے۔ جو ڈرامائی مناظر ہیں ان میں 'فینٹاسی' کا جلال و جمال موجود ہے۔ آدم خوروں کے علاقے میں جو واقعات رونما ہوتے ہیں، دیو یا جن کی جان کی تلاش میں منوہر جن حالات سے دوچار ہوتا ہے، چار پریوں کی گردنیں جس طرح درخت سے لٹکی رہتی ہیں، جن کے ساتھ جو تصادم ہوتا ہے (تصادم کا منظر انتہائی پرکشش ہے) طوطے کے ساتھ دیو جس طرح تڑپ تڑپ کر مرتا

ہے اور دیو کے مرتے ہی جو تیز آندھی آتی ہے، ساری چیزیں جس طرح دیکھتے ہی دیکھتے گم ہو جاتی ہیں۔ یہ سب تحیر کے حسن کو نمایاں کرتے ہیں، جلال کے مناظر بھی دلکش ہیں اور جمال کے مناظر بھی پرکشش ہیں۔ ایسی 'فینٹاسی' اس لیے بھی پرکشش بن جاتی ہیں کہ ہمارے لاشعور میں ان کا حسن اور ان کے تحیر کا حسن موجود ہے۔ مسرتوں اور اداسیوں کی جانے کتنی داستانیں ہم اپنے لاشعور میں لیے پھرتے ہیں۔ 'فینٹاسی' کے کرداروں کی نفسیات یا ان کے ہیجانات ہم سے علاحدہ نہیں ہیں۔ نصرتی کی شاعری کی نغمگی نے انہیں اور بھی محسوس بنا دیا ہے۔ اس شاعری کی تخلیقی صلاحیت ایسی ہے کہ جلال و جمال کے مناظر سے فوراً ہی جمالیاتی انبساط حاصل ہونے لگتا ہے اور یہ بڑی بات ہے۔ 'گلشن عشق' کا 'کینوس' بہت بڑا ہے، نصرتی نے بنیادی کہانی پر گہری نظر رکھتے ہوئے بہت سی چھوٹی بڑی تصویریں پورے کینوس پر ابھاری ہیں۔ موسموں کی رومانیت ہو یا جنگلوں، صحراؤں اور باغوں کا جلال و جمال، خباثتوں کی دنیا ہو یا فراق اور وصل کے مناظر سب 'فینٹاسی' کا حسن لیے اس 'کینوس' کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتے ہیں۔

مثنوی سحر البیان (میر حسن ۸۵-۱۷۸۴ء) کے کئی مناظر فینٹاسی کے عمدہ نمونے ہیں۔ مندرجہ ذیل مناظر میں 'فینٹاسی' کی پہچان ہوتی ہے۔

''داستان شاہزادے کے کوٹھے پر سونے کی اور پری کے اڑا کر لے جانے کی''۔

''داستان پرستان میں لے جان کی''۔

''خواب میں دیکھنے میں بدر منیر کے لیے بے نظیر کو کنویں میں''۔

''داستان نجم النسا کے جوگن ہونے میں''۔

''داستان فیروز شاہ، جنوں کے بادشاہ کے بیٹے کے عاشق ہونے میں جوگن پر''۔

حیرت انگیز مناظر میں شدت بہت کم ہے، اس کے باوجود ان سے 'فینٹاسی' کے عمدہ مناظر پیدا ہوتے ہیں اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔

قضا را ہوا اک پری کا گزر
پڑی شاہ زادے پہ اس کی نظر
بھبھوکا سا دیکھا جو اس کا بدن
جلا آتشِ عشق سے اس کا تن
ہوئی حسن پر اس کے جی سے نثار
وہ تخت اپنا لائی ہوا سے اتار
جو دیکھا تو عالم عجب ہے یہاں
منور ہے سارا زمیں آسماں
محبت کی آئی جو دل پر ہوا
وہاں سے اسے لے اڑی دل رُبا

○

'طوطی نامہ' (جعفر علی حسرت ۸۷-۱۷۸۵ء) میں کم و بیش ڈھائی ہزار اشعار ہیں۔ 'فینٹاسی' اس مثنوی کی روح ہے۔ عشقیہ داستان ہے۔ طوطی اور شکر پارا کے عشق کی داستان۔ طوطی شکر پارا کی تصویر دیکھ کر دیوانہ ہو جاتا ہے۔ شکر پارا بھی طوطی کی عشق کی باتیں سن کر اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ کہانی میں انوپ (مصور) اور امرت وغیرہ کے کردار شامل ہوتے ہیں۔ طوطی ہلاک ہو جاتا ہے، شکر پارا اسکی لاش کو ایک صندوق میں بند کر دیتی ہے۔ اس خیال سے کہ ممکن ہے کہ طوطی کسی اور جسم میں داخل ہو گیا ہو، ایک طوطا آتا ہے، جسے شکر پارا اپنے شوہر طوطی کی لاش دکھاتی ہے۔ طوطے کی روح طوطی کے جسم میں داخل ہو جاتی ہے۔ طوطی کو دوسری زندگی مل جاتی ہے۔ ایک شہزادہ شکر پارا کو لے جاتا ہے، یہ مقام طلسم کی دنیا ہے۔ اس کے بعد طوطی کا سفر شروع ہوتا ہے۔ جوگی بن کر بیٹھ جاتا ہے۔ وہاں ایک ہرن اور ہرنی آ کر باتیں کرتے ہیں۔ ہرن جوگی بن جاتا ہے اور ہرنی پری بن جاتی ہے۔ کہانی میں آہستہ آہستہ 'فینٹاسی' کا دائرہ بڑھتا جاتا ہے۔

انگوٹھی اپنا کرشمہ دکھاتی ہے، شہزادہ طلسمی انگوٹھی کے ذریعے کامیابی حاصل کرتا ہے۔ ایک جگہ شہزادی کی ہدایت پر انگوٹھی کا طلسم سرخ رنگ کے ایک طلسمی پیڑ کو اکھاڑ دیتا ہے اور اسی وقت ایک دیو سامنے آجاتا ہے۔ طوطی پر حملہ کرنا چاہتا ہے، کہ طوطی اپنی طلسمی انگوٹھی اس کے منہ میں ڈال دیتی ہے اور دیو کا وجود مٹ جاتا ہے۔ لال پری جو دیو کی بہن ہے طوطی سے بدلہ لیتی ہے۔ 'فینٹاسی' پیدا ہوتی رہتی ہے۔ 'باطل السحر' پڑھ کر طوطی کو زندہ کیا جاتا ہے۔ آخر میں طلسم پر فتح حاصل ہو جاتی ہے۔ طلسمی دنیا کی تمام مورتیاں انسان بن جاتی ہیں۔ تمام انتشار ختم ہو جاتے ہیں اور زندگی میں ایک ترتیب پیدا ہو جاتی ہے۔ 'طوطی نامہ' کی 'فینٹاسی' زیادہ دلچسپ ہے اور غالباً اس کی ایک وجہ قصوں کی پیچیدگی ہے۔ حسرت 'فینٹاسی' پیدا کرنے میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ رنگا رنگ تجربوں اور ڈرامائی کیفیتوں سے 'فینٹاسی' کے عمدہ نمونے پیش کرتے ہیں۔

'مثنوی گلزار نسیم' (پنڈت دیا شنکر نسیم ۳۹-۱۸۳۸ء) میں 'گل بکاؤلی' کی تلاش ایک بڑی خوبصورت 'فینٹاسی' ہے۔ رومانی تخیل نے 'فینٹاسی' کے بعض بڑے خوبصورت نمونے پیش کیے ہیں۔ نسیم کی رومانیت اور 'فینٹاسی' نے محاوروں کی مدد سے عمدہ فضا آفرینی کی ہے۔ مثنوی گلزار نسیم ایک پرانی داستان کی نئی تخلیق ہے۔ شاعر کی تخلیقی فکر نے اسے طرح طرح سے سنوارا ہے۔ واقعات و حادثات کو مناظر کی صورت دے دی ہے جو 'فینٹاسی' کے حسن کو نمایاں کرتے ہیں۔

بلّی کا سر، چراغ داں تھا
چوہا، پالے کا پاسباں تھا
الٹاتے اڑی یہ قسمت آسا
بلّی جو، دِیا تو موش پاسا
جیتے ہوئے بندے تھے ہزاروں
قسمت نے پھنسائے یہ بھی چاروں

○

اک ٹیکرے پر گیا بلایا
وہ مثلِ صدائے کوہ آیا!

○

خیمے سے وہ بے قرار نکلی
اس چھالے سے مثلِ خار نکلی
دیکھا تو اندھیری رات سنسان
اک عالم ہو ہے اور بیاباں
اک دیو وہاں پہ گشت میں تھا
جو پائے شکار دشت میں تھا!

○

دیکھا تو وہ بت تھی مٹھ کے اندر
جسم، آدھا پری تھا آدھا پتھر

○

بلاشبہ اردو کی کلاسیکی مثنویوں نے اردو ادب میں 'فینٹاسی' کی ایک بڑی پیاری دلکش دنیا خلق کر دی ہے۔

○○○

بہارِ عشق

مرزا شوق کی تینوں مثنویاں ''فریب عشق''، ''بہار عشق'' اور ''زہر عشق'' کلاسیکی آہنگ اور گہری رومانیت لیے ہمیشہ زندہ رہیں گی۔ ان مثنویوں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ شاعر، کردار اور قاری تینوں کم و بیش ایک ہی طرح کے جمالیاتی تجربے حاصل کرتے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات میں اسے اعلیٰ فنکاری کا ایک بڑا ثبوت تسلیم کیا گیا ہے اور ''سمانو نو بھاوہ (Samano Nu Bhavoh)'' سے تعبیر کیا گیا ہے یعنی ایک ہی قسم کے بھاؤ یا جذبے بیدار ہوں۔ تخلیق میں تجربوں کے اتار چڑھاؤ میں کبھی خارجی پہلو زیادہ روشن ہوتا ہے اور کبھی داخلی پہلو اور کبھی دونوں پہلو ایک دوسرے میں اس طرح جذب ہو جاتے ہیں کہ انہیں علیحدہ نہیں

کیا جا سکتا، تینوں صورتوں میں فنکار کے تجربے مرکزی کردار اور قاری کے تجربے بن جاتے ہیں، محسوس ہوتا ہے تینوں کم وبیش ایک جیسا جمالیاتی انبساط حاصل کر رہے ہیں۔ تینوں مثنویوں میں ''بہار عشق'' سانونو بھاوہ کی زیادہ عمدہ مثال ہے۔

''مثنوی بہار عشق'' ایک رومانی کہانی پیش کرتی ہے، جس میں مرزا شوق کا ٹھوس جمالیاتی رویہ بہت واضح اور روشن ہے، اس کی وجہ اس سے مثنوی میں جمالیاتی تجربے کی ایک ڈرامائی اٹھان پیدا ہوئی ہے، جو اس مثنوی کی ایک اہم جمالیاتی خصوصیت ہے۔

ہیروئن کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں میں فنکار کے جمالیاتی رویے اور کردار کے شعور کی سطح پر ہلکے ہلکے خوبصورت تصادم کے حسن کی پہچان ہو جاتی ہے، اس مثنوی میں ''نفسی جسمانی'' (Psycho-physical) ردعمل کے جو تاثرات ملتے ہیں ان سے مثنوی کی تخلیقی سطح بلند ہوتی ہے اور ڈراما وجود میں آتا ہے، اور مثنوی کی تخلیقی سطح اتنی دلکش ہو جاتی ہے کہ ہم اسے صرف پڑھتے ہی نہیں اس ڈرامے کو دیکھنے اور سننے بھی لگتے ہیں، یہ معمولی کارنامہ نہیں ہے، ایک ٹھوس جمالیاتی رویے کے بغیر یہ ممکن نہ تھا:

نہ سمجھتا ہے کچھ نہ بوجھتا ہے
پھوٹی آنکھوں سے کچھ بھی سوجھتا ہے
صاف صورت سے تیری پیدا ہے
آدمی کا ہے کو ہولا ہے
کبھی آفتہ یہ اٹھائی تھی
چھائیں پھوٹیں میں نوج آئی تھی
آپے سے ہوگیا ہے کیوں باہر
آگ لگ جائے تیری مستی پر
اشتیاق ایسا کیا زیادہ ہے
خیر ہے، کہیے کیا ارادہ ہے؟
جان ہلکان ہوگئی بخدا

چھوڑ غارت گئے مرا پیچھا
کیا دھما چوکڑی مچائی ہے
تیری بختاوری کچھ آئی ہے
کتنا بد اختلاط ہے، در گور
کیا برا ارتباط ہے، در گور
تو تو عادی ہے اور باتوں کا
بات کیا مانے دیو لاتوں کا
چمٹا جاتا ہے بے حیا یک لخت
بھوت ہے یا پلیت ہے کم بخت
کچھ نمو ہی نہ مجھ کو جانئے گا
دیکھئے پھر برا نہ مانئے گا
موت ہے، جیتے اکھاڑ ڈالوں گی
مکڑی کی طرح جھاڑ ڈالوں گی

کوسا جا رہا ہے، برا بھلا کہا جا رہا ہے، اپنی خراب حالت کا بیان بھی ہو رہا ہے، عاشق کو بدذات، نگوڑا، نٹ کھٹ، زہریلا سب کچھ کہا جا رہا ہے، دھمکیاں بھی دی جا رہی ہے اور ساتھ ہی یہ پوشیدہ خواہش بھی ہے کہ عاشق اسے اسی طرح ستاتا رہے، پریشان کرتا رہے، نوچتا رہے، جھوٹ بول بول کر مکرتا رہے، جو کچھ کر رہا ہے، بس کرتا ہی رہے، یہ لمحے کبھی ختم نہ ہوں، یہ انداز ہی اور کچھ ہے:

چپکے چپکے پکارتی تھی کبھی
ڈھیلے ہاتھوں سے مارتی تھی کبھی
کبھی جھنجھلا کے سر پٹک دینا
ہاتھ لے کر کبھی جھٹک دینا

کبھی باتوں میں ہوش کھو دینا
کبھی کھسیانی ہو کے رو دینا
کبھی تیوری چڑھا کے چپ رہنا
اور کبھی مسکرا کے یہ کہنا
رحم مجھ پر نہیں کچھ آتا ہے
کوئی مہماں کو یوں ستاتا ہے!

اتنا بھی بے حیا نہیں دیکھا
ایسا چکنا گھڑا نہیں دیکھا

اس انداز میں جو ناز نخرے ہیں اور جو شوخی اور بانکپن ہے اسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ نظم عاشقانہ ہے، عورت اور مرد کے رشتے کی کہانی ہے، جنسی جذبہ متحرک ہے، حواس کی تسکین کی آرزو ہے، جو پوری ہو جاتی ہے۔ تیز اور ترش لہجے کے اندر پیار کے آہنگ کی نرمی اور ملائمت پوشیدہ ہے۔ جذبے کے کئی رنگ ابھرتے چلے آتے ہیں۔ ہیروئن کے مزاج کی تشکیل میں نفسی، جسمانی کیفیتوں نے نمایاں حصہ لیا ہے، ہیروئن کے مکالمے ایسا ڈرامائی منظر پیش کر دیتے ہیں کہ ہم یہ منظر دیکھنے لگتے ہیں اور مکالموں کو سن کر اسے بہت پاس بہت قریب محسوس کرنے لگتے ہیں، اس مثنوی کی جمالیاتی خصوصیتوں کا مطالعہ کرتے ہوئے انہیں نظر انداز نہیں کر سکتے۔ مرکزی کردار کے جو تجربے حاصل ہوتے ہیں، وہ یقیناً لذت آمیز ہیں، لیکن وہ صرف جنسی نہیں رہ جاتے، جمالیاتی بن جاتے ہیں کہ جن میں تخیل سے جذبوں تک کا سفر اہمیت رکھتا ہے۔

○

''بہار عشق'' کی کہانی ماحول اور زندگی کی سچائیوں سے گہرا رشتہ رکھتی ہے، عاشق اور محبوب جو تجربے حاصل کرتے ہیں ان میں مٹی کی سوندھی سوندھی خوشبو موجود جو پلاٹ ہے اس میں وقت اور مقام کی بھی یہی خبر ہے۔ مرزا شوق کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے واقعے کو ڈراما

بنا دیا ہے، اسے تخیل اور جذبے کی آنچ دی ہے، سچی نفسی کیفیات کے آہنگ سے آشنا کر دیا ہے اور واقعے کو کرداروں کے عمل اور ردِ عمل سے اس حد تک محسوس بنا دیا ہے کہ مٹی کی خوشبو نتھنوں میں سمانے لگتی ہے۔ 'نفسی ردِ عمل' اور 'نفسیاتی جسمانی تاثرات' غیر معمولی نوعیت کے ہیں، یہ تخلیق کے جمالیاتی ارتعاشات ہیں جو ہم تک پہنچتے ہیں، موتف (Motif) جنسی اور عاشقانہ ہے، ایک خوبصورت، البیلے، دلکش، سادہ، فطری، سلیس اور بامحاورہ اسلوب نے اس موتف کو بلندی بخش دی ہے۔ 'سیکس' کے کھیل سے رومان کی آخری حد تک نمائش یا Exhibitionism) نہیں ہے بلکہ شرینگار رس (Srngara Rasa) کے جلوے ہیں۔

ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں ایک دور ایسا بھی آیا کہ جس میں یہ کہا گیا کہ صرف ''شرینگار رس'' ہی ایک 'رس' ہے اس کے علاوہ کسی اور 'رس' کا وجود ہی نہیں ہے، اس کا دائرہ اتنا وسیع کر دیا گیا کہ دوسرے تمام رسوں کا حسن اس میں سمٹ آیا۔ 'شرینگار رس' کے پیشِ نظر ''بہارِ عشق'' کا مطالعہ کیا جائے تو اس کی بعض جمالیاتی خصوصیتیں بہتر طور پر نمایاں ہوں گی۔ شرینگار رس کے مطابق اچھی تخلیق کلی سے آہستہ آہستہ پھول بنتی ہے، اسے 'وکاس (Vikasa) کہا گیا ہے۔ تجربہ ایک کلی کی مانند جب آہستہ آہستہ نکلنے لگتا ہے تو ہم شرینگار رس کے پاس پہنچنے لگتے ہیں، 'بہارِ عشق' میں عاشق لبِ بام ایک خوبصورت چہرہ دیکھ لیتا ہے اسی وقت تجربہ کلی کی مانند چٹکتا ہے:

بام روشن تھا طور کی صورت
سر سے پا تک تھی نور کی صورت
گل سے رخسار، گول گول بدن
گات جس طرح قمقمے روشن
رخ پہ وہ بکھرے بکھرے زلف کے بال
بے حسی کے وہ دانت رشکِ قمر
جانِ عاشق نثار ہو جس پر
ناک میں نیم کا فقط تنکا

شوخی، چالاکی، مقتضا سِن کا
آستینوں کی وہ پھنسی کرتی
جسم میں وہ شباب کی پھرتی
قد میں آثار سب قیامت کے
گوری گردن میں طوق منت کے
عکس رخ موتیوں کے دانوں میں
بجلیاں چھوٹی چھوٹی کانوں میں
رگِ گل سی کمر لچکتی ہوئی
چوٹی، ایڑی تلک مٹکتی ہوئی
کیا خدا داد، حسن پایا تھا
آپ اللہ نے بنایا تھا

کلی کے چٹکتے ہی رومانیت کی شعاعیں گرفت میں لے لیتی ہیں، شرینگاررس کی پہلی لذت مثنوی کے حسن کا احساس بخشتی ہے۔ خوبصورت چہرہ یا حسین وجود خود 'شرینگاررس' لیے ہوئے ہے۔ حسن و جمال کا پیکر رفنکار، عاشق اور قاری تینوں کا تجربہ بن جاتا ہے۔ حسن کے ایک ایک اشارے کو اس خوبصورت زبان میں اس طرح پیش کیا گیا ہے، جیسے لبِ بام، ہم خود عاشق کی طرح یہ منظر دیکھ رہے ہیں۔

''شرینگاررس'' کے مطابق اچھی تخلیق میں ''وکاس'' کے بعد ''وستار'' (Vistara) ہوتا ہے یعنی پھول بن جانے کے بعد تجربے کی خوشبو پھیلتی ہے، واقعات یہ خوشبو لیے ہوتے ہیں، حسن و عشق دونوں میں کشش محسوس ہونے لگتی ہے، تجربوں کا شہد ٹپکنے لگتا ہے، یہاں ذہنی اور نفسی تصادم، آرزومندی، حسی کیفیات، عشق (کام) سب کی تصویریں مختلف تاثرات کے ساتھ ابھرنے لگتی ہیں، بہارِ عشق میں عاشق کی حالت اور کیفیت کے ذکر سے تجربے کا پھیلاؤ (وستار) شروع ہوتا ہے:

کوئی سمجھا کہ زہر کھایا ہے
کوئی بولا کہ جن کا سایا ہے
کوئی کہتا تھا، ہے کوئی آزار
کوئی بولا نظر کا ہے اسرار
ایک رمال نے کہی یہ بات
''ان پہ بھاری بہت ہے آج کی رات''
اب دوا و دوش ہے بے ہنگام
اس کا تو ہو چکا ہے کام تمام
مشکل اس سائے کا اتارا ہے
اس کو تو اک پری نے مارا ہے!

اور اس کے بعد ڈرامے میں اٹھان آتی ہے، ہیروئن کو عاشق کا حال معلوم ہوتا ہے تو اس کا ردعمل بھی توجہ طلب بن جاتا ہے، تلخی اور ترشی ڈرامے میں تصادم پیدا کرنے کے لیے ہے، اس کے پیچھے شرینگار رس کی آہستہ آہستہ لذت سے آشنا کرتی رہتی ہے:

میری جوتی سے زہر کھایا ہے
مجھ کو کس بات پر دھرایا ہے؟
ایسے جھگڑے مری بلا جانے
میں کہاں وہ کہاں خدا جانے
جان دیتے ہیں زہر کھاتے ہیں
مر چڑا پن مجھے دکھاتے ہیں
بس چلے تو میں اور دے دوں زہر
بر ے کی جان پر خدا کا قہر!

اب دیکھیے شہد کس طرح ٹپکتا ہے:

خیر! اب جلد تم یہاں سے جاؤ
جس طرح ہو سکے دوا پلواؤ
پہلے اپنی طرف سے دم دینا
پھر مری جان کی قسم دینا
پھر یہ کہنا کہ او خدائی خراب
کیوں گنواتا ہے اپنا حسن و شباب
دو مہینے میں تم کو خبط ہوا
سال دو سال بھی نہ ضبط ہوا

اور پھر آہستہ سے یہ کہا جاتا ہے:

''اک ذرا پھر بھی حال کہہ جاتا''!

اور یہ اشارہ کیا جاتا ہے:

ہم بھی درگاہ آج جائیں گے
ہوگی فرصت تو واں بھی آئیں گے!

پھیلاؤ (وِستار) اس طرح ہوتا ہے کہ دونوں کردار ایک دوسرے کے لیے آہستہ آہستہ جمالیاتی تجربے بننے لگتے ہیں، ہیروئن کے اندازِ گفتگو ہی سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ بھی عاشق کو اپنا ''جمالیاتی تجربہ'' بنانے کی خواہش مند ہے۔ شرینگار رس آہستہ آہستہ پھیلتا محسوس ہوتا ہے۔ مسرت اور انبساط جمالیاتی تجربے کا جوہر ہے، جو موجود ہے، ''شرینگار رس پرکاش'' (بھوج) کے مطابق جمالیاتی تجربے کی ایک اہم منزل مغرورانہ احساس یعنی 'اہنگار' — (Ahakara) بھی ہے، اس منزل پر کردار کی 'انا' لہرانے لگتی ہے۔ سبب یہ ہوتا ہے کہ شعور کی کسی نہ کسی سطح پر اپنے حسن کا احساس بڑھ جاتا ہے، جب یہ معلوم ہو کہ کوئی فریفتہ ہو گیا ہے، تو مغرورانہ احساس یا اہنکار کا پیدا ہو جانا فطری ہے۔ مثنوی ''بہارِ عشق'' میں 'اہنکار' کی دلکشی توجہ طلب ہے۔ ہیروئن کے مکالموں میں شرینگار رس اور 'اہنکار' کی اتنی خوبصورت آمیزش ہے کہ اس کی مثال نہ ملے۔ اس آمیزش سے اچھی شاعری نے بھی جنم لیا ہے اور کہانی میں ڈرامائی

کیفیتیں بھی پیدا ہوئی ہیں:

نام چلنے کا سن وہ عاشق کش
بولی تیوری چڑھا کے خیر! چہ خوش؟
ہوتے سوتوں کو اپنے وہ بلوائے
خوبی گرمی کی، کیا مزے میں آئے
دل میں یہ کیا خیال آیا ہے
خانگی کسی کچھ بنایا ہے
کوئی مرتا ہے کیوں بلا جانے
ہم بہو بیٹیاں یہ کیا جانے
بیٹھے بیٹھے فتور اٹھایا ہے
کچھ قضا کا پیام آیا ہے
دور ہو بس کہ ہے قصور معاف
پاس کرتی ہوں جان کر اشراف
ورنہ اس کا مزہ چکھا دیتی
کیا کہوں جو تمہیں سزا دیتی
اب خبردار یاں نہ آئے گا
پھر نہ یہ بات منہ پر لائے گا

شرینگاررس میں 'اہنکار' شامل ہوتا ہے اور مسرت وانبساط حاصل ہونے لگتا ہے، اس لیے کہ 'اہنکار' کے شامل ہوتے ہی تحرک پیدا ہو جاتا ہے۔ کہانی میں زندگی اور حرکت آجاتی ہے۔ عشق کے پیکر جمالیاتی تجربے سے سرشار ہونے لگتے ہیں، کچھ پانے کی چاہت بڑھنے لگتی ہے۔

شرینگاررس کے مطابق اچھی تخلیقی میں وکاس اور وستار کے بعد ایک قسم کی مستی اور سرشاری آجاتی ہے۔ اس کی کیفیت وہی ہوتی ہے جو بہت تیز جھولا جھولنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اسے کشوبھا (Kasobha) کہا گیا ہے، جو جھولا تیز تیز جھلا رہا ہے۔ اس کے خلاف کبھی

ہلکا اور کبھی تیز احتجاج بھی ہوتا ہے اور ساتھ ہی اسی طرح تیز تیز جھولنے کی خواہش پوری شدت کے ساتھ موجود بھی رہتی ہے۔ مثنوی بہار عشق میں یہ مستی اور سرشاری موجود ہے۔ ''تیز تیز جھولا جھولنے'' کا منظر بھی سامنے ہے، ہلکا اور تیز احتجاج بھی ہے، ہیروئن کے نمائشی احتجاج کی پہچان بھی مشکل نہیں ہے، خودسپردگی کی تمنا بھی بیدار ہے۔ پہلے تو ہیروئن حضرت عباس کی درگاہ جانے کے بہانے ڈولی پر سوار ہو کر عاشق کے گھر آتی ہے:

اتنے میں آدمی نے دی یہ خبر
''اک سواری کھڑی ہے ڈیوڑھی پر''
آئی ماما بھی ایک ہے ہمراہ
کتنی چالاک ہے خدا کی پناہ
اپنے سائے سے بھی بھڑکتی ہے
بوٹی بوٹی پڑی پھڑکتی ہے
ہنسی، ٹھٹھا، ضلع جگت میں طاق
چل رہی ہے زبان تڑاق تڑاق
منہ دوپٹے سے ڈھانپتی اتری
خوف کے مارے کانپتی اتری
نیچی نظروں سے دیکھ بھال لیا
سر پہ آنچل الٹ کے ڈال لیا
سب حیا سے بدن چرائے ہوئے
پائچے ناز سے اٹھائے ہوئے
گھونگرو جوتی کے چھم چھماتے تھے
ہاں میں ہاں اور یہ ملاتے تھے
کچھ رُکھائی تھی کچھ لگاوٹ تھی
کچھ حقیقت تھی، کچھ بناوٹ تھی

مثنوی کا یہ حصہ فنی فضیلت (Artistic Excellence) کی ایک عمدہ مثال ہے۔ 'کشوبھا' (Kasobha) کے رنگ اور مناظر دیکھئے! ہیروئن جھولے پر ہے اور عاشق ''اسے تیز تیز جھلا رہا ہے'':

جان کر ڈال سب مری ہلکان
بھٹ پڑے سونا جس سے ٹوٹیں کان

کچھ عجب ڈھنگ ہیں طبیعت کے
بہت آراستہ ہو صحبت کے
تھے اسی دن کو سب اٹھا رکھے
کیا کیا ارمان ہیں خدا رکھے

بولی 'باتیں بنا نہ میرے ساتھ'
'اب تو میں لگ گئی ہوں تیرے ہاتھ'
مجھ پہ مرتے ہو تم؟ قرآن کسوں؟
سچ کہو تم کو میری جان کسوں

اے تو دنیا میں قیامت رہ
چاہنے والا تو سلامت رہ
باؤلی ہو جو تیرے فقروں میں آئے
چاہ میں جان اپنی کون گنوائے

جب نہ مانی کسی طرح منّت
ہاتھا پائی کی آگئی نوبت

ڈر سے رخسار دونوں زرد ہوئے
خوف سے ہاتھ پاؤں سرد ہوئے

کیسا بیٹھا ہے گریۂ مسکیں
جیسے کچھ گویا جانتا ہی نہیں
کیسا بے رحم موذی آفت ہے
اب تلک میری غیر حالت ہے
کیا مجھے بے قرینہ کرڈالا
سب پسینے پسینے کر ڈالا

پچیس تیس اشعار کہ جن میں جنسی کیفیات ہیں، 'کشوبھا' کے تحت رکھے جاسکتے ہیں۔

''شرینگار رس'' اس وقت پیدا ہوتا ہے، جب رومان پرور فضا اور ماحول میں حسن ایک کلی کی مانند نمودار ہوتا ہے، پھر یہ کلی کھلتی ہے، پھول کے وجود میں آتے ہی جمالیاتی جذبہ بیدار ہونے لگتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ کئی دوسرے جذبوں کو ہم آہنگ کرلیتا ہے اور اس کے بعد محبت (پریمن) اپنی ہمہ گیری، تہہ داری اور لذتیت کا احساس بخشنے لگتی ہے۔ اس مثنوی میں محبت پروان چڑھتی ہے اور آخر میں شادی ہو جاتی ہے۔ ڈرامائی کیفیت، رومانی تجربوں کی پیشکش کے منفرد انداز، فطری انداز گفتگو، جذبات نگاری، صحت زبان، محاوروں کے فطری استعمال، بیان کی شگفتگی اور مٹھاس، اسلوب بیان کے جادو اور شرینگار رس کی عمدہ خصوصیات کے پیش نظر مثنوی بہار عشق کلاسیکی اردو لٹریچر کا ایک قیمتی تحفہ ہے۔

○○○

زہرِ عشق

مثنوی زہرِ عشق'' ایک خوبصورت طلسمی خواب کے ٹوٹنے کی کہانی ہے، عشق ایسا جذباتی تجربہ بنا ہے جس کی شدت سے طلسمی خواب ٹوٹتا ہے اور المیہ پیدا ہوتا ہے۔

''مثنوی زہرِ عشق'' آرزو، خوف اور ذہنی اور جذباتی تصادم کی پیاری سی کہانی ہے کہ جس کے ارتعاشات (Vibrations) ہمیں دیر تک گرفت میں رکھتے ہیں۔ آرزو پیدا ہوتی ہے، ماحول کے دباؤ سے گھٹن ہوتی ہے اور پھر انفرادی سطح پر بڑی شدت کے ساتھ ایک آزادانہ فیصلہ ہوتا ہے اور ایک حیران کن منظر سامنے آجاتا ہے۔

''مثنوی زہرِ عشق'' اردو میں پہلی بار ایک المیہ ہیروئن اور اس کے 'زوال' (Fall) کی کہانی کے حسن کو لے کر اس طرح متاثر کرتی ہے۔ یہ ایک رومانی تمثیل ہے کہ جس کی پہچان المیہ کے جوہر سے ہوتی ہے، مہ جبیں کی کہانی بہت چھوٹی بھی ہے اور بہت بڑی بھی۔ چھوٹی اس لیے کہ ایک چھوٹے سے ''کینوس'' پر تصویر بن گئی ہے اور بڑی اس لیے کہ ٹریجڈی کی وجہ سے جو گہرائی پیدا ہوئی ہے اس سے اختتام پر ایک حیران کن منظر ابھر آیا ہے۔

مرزا شوق کی یہ مثنوی بھی ''شرینگار رس'' میں ڈوبی ہوئی ہے، عشق اور حسن شرینگار رس کا سرچشمہ ہے، رومانیت اس کی روح ہے، اس کی ٹریجڈی کا حسن اس کا جوہر اور جلوہ ہے، شرینگار رس کے مفہوم کی دو واضح جہتیں ہیں۔ ایک یہ کہ جس نے عشق کیا وہ مر گیا۔ میر نے کہا تھا:

عاشقی جی ہی لے گئی آخر
یہ بلا کوئی ناگہانی تھی

یا

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا

دوسری جہت یہ کہ عشق کی شدت آہستہ آہستہ سیکس کی جبلت کو متاثر کرنے لگتی ہے۔ میر نے کہا ہے:

کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام

یا

ستھرائی اور نازکی گلبرگ کی درست
پر ویسی بو کہاں کہ جو ہے اس بدن کے بیچ

یہ دونوں جہتیں اس مثنوی میں موجود ہیں۔

مہ جبیں ایک دلکش خوبصورت پیکر ہے، شرینگار رس میں ڈوب کر نکلی ہے، مرزا شوق اس کے حسن کو اس طرح پیش کرتے ہیں:

چشم بدور، وہ حسیں آنکھیں
رشکِ چشم غزا جیں آنکھیں
تھا نہ اس شہر میں جواب اس کا
حسن لاکھوں میں انتخاب اس کا

اس سے پہلے کہتے ہیں:

ثانی رکھتی نہ تھی جو صورت میں
غیرتِ حور تھی حقیقت میں
سبز نخلِ گلِ جوانی تھا
حسنِ یوسف فقط کہانی تھا
اس سن و سال پر کمال خلیق
چال ڈھال انتہا کی نستعلیق

پانی برس کے کھلا ہی ہے کہ عاشق چھت پر جاتا ہے اور اس کی نظر مہ جبیں پر پڑتی ہے، پہلی نظر میں عشق ہو جاتا ہے، عاشق حیرت کا مجسمہ بن جاتا ہے:

سامنے وہ کھڑی تھی ماہ منیر
چپ کھڑا تھا میں صورتِ تصویر
دیکھتا اس کو بار بار تھا میں
محوِ حسنِ جمال یار تھا میں

مثنوی زہر عشق کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ مہ جبیں محض حسن و جمال کا کوئی پیکر یا موم کی کوئی پیاری سی گڑیا نہیں ہے، بلکہ ایک ایسی شخصیت ہے جو محسوس ہوتی ہے۔ اس کے جذبات کے کئی رنگ ہیں۔ اس کے فیصلے اس کی شخصیت کو محسوس بناتے ہیں، اسی کے جذبات اور اسی کے فیصلوں پر اس کہانی یا تمثیل کا انحصار ہے۔ چھت پر آنکھیں چار ہوتی ہیں، تو وہ زیادہ بے

چین اور مضطرب ہوتی ہے، عشق کی آگ پہلے اس کے دل میں سلگتی ہے، مہ جبیں عشق کے معاملے میں پہل کرتی ہے۔ مخلص ہے، عشق کے درد کو جانتی ہے، فیصلہ کرتی ہے۔ اسی کے تحرک سے کہانی کی ابتدا ہوتی ہے، یہ اسی کی شخصیت کا تحریک ہے کہ جس سے المناک انجام کے بعد عاشق کا کردار متحرک رہتا ہے۔ چھت پر عاشق کو دیکھتے اور عاشق کے وجود کو محسوس کرتے کرتے جب شام ہو جاتی ہے تو کنیز پیام لے کر آتی ہے:

اسی صورت سے ہوگئی جب شام
لائی پاس ان کے ایک کنیز پیام
بیٹھی ناحق ہی ہولیں کھاتی ہیں
اماں جان آپ کو بلاتی ہیں
گیسو رخ پر ہوا سے ہلتے ہیں
چلیے، اب دونوں وقت ملتے ہیں

پھر اس کا وجود بے چین رہنے لگتا ہے، عشق کا رس لیے اس کی شخصیت مضطرب رہتی ہے، عاشق کو خط لکھ کر بھیجتی ہے:

ہو یہ معلوم تم کو بعد سلام
غمِ فرقت سے دل ہے بے آرام
شکل دکھلا دے کبریا کے لیے
بام پر آ ذرا خدا کے لیے
اس محبت پہ ہو خدا کی مار
جس نے یوں کر دیا مجھے ناچار
سارے الفت نے کھو دیے اوسان ورنہ
یہ کہتی ہیں، خدا کی شان
اب کوئی اس میں کیا وکیل کرے
جس کو چاہے خدا ذلیل کرے

خط پڑھ کر عاشق کا ردعمل بڑا دلچسپ دکھائی دیتا ہے۔ جواب میں تاثرات کا اظہار حد درجہ انتہا پسندی کو نمایاں کرتا ہے۔ کردار کی خود غرضی بھی ظاہر ہوتی ہے اور محبوب کو رجھانے کا انداز بھی سامنے آتا ہے۔ لہجے میں جو تصنع ہے اس سے مرد کی نفسیات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ محبوب کے اظہار محبت کو محسوس کرتے ہی یہ تمنا جاگ پڑتی ہے کہ کسی طرح بس اسے حاصل کر لیا جائے۔ لفاظی سے کام لیتا ہے، محسوس نہیں ہوتا کہ محبوب کی طرح عاشق کی بھی کوئی شخصیت ہے، وہ محض ایک کردار ہے جو سماج میں عام لوگوں کے درمیان سے ابھرا ہے۔ اس کی شخصیت محسوس نہیں ہوتی:

اب جو بھیجی یہ آپ نے تحریر
ہے یہ لازم کہ وہ کرو تدبیر
سختیاں ہجر کی بدل جائیں
دل کی سب حسرتیں نکل جائیں

چاہتا ہے ہجر کے لمحے جلد ختم ہوں اور وصل نصیب ہو۔ اس کے کردار کی پہچان اس وقت ہوتی ہے، جب وہ یہ کہتا ہے:

ہوگئی ہے کچھ ایسی طاقت طاق
اٹھ نہیں سکتا بارِ رنج فراق
ہل کے پانی پیا نہیں جاتا
ورنہ حکم آپ کا بجا لاتا
تیرے قدموں کی ہوں قسم کھاتا
ہوش دو دو پہر نہیں آتا
پاتا طاقت جو طالب دیدار
بام پر آپ آتا سو سو بار

مبالغہ عروج پر ہے۔

اس کے بعد محبوب کی شخصیت ایک نئے رنگ میں ظاہر ہوتی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے

جیسے شخصیت کا رخ ہی تبدیل ہو گیا ہو۔ عاشق کے کردار اور مہ جبیں کی شخصیت کے فرق کو ان اشعار سے بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ مہ جبیں اس خط کا جواب اس طرح دیتی ہے، جیسے عشق و محبت سے اس کا کوئی واسطہ ہی نہ ہو اس نے عاشق کو محض چھیڑنے کے لیے خط لکھا اور عاشق میاں جھوٹ لکھنے پر مغرور ہو گئے۔ یہ سمجھنے لگے جیسے وہ واقعی ان سے محبت کرنے لگی ہے، اس بدلتے ہوئے نمائشی تیور کو دیکھیے:

پھر کیا یہ جواب میں تحریر
''کچھ قضا تو نہیں ہے دامن گیر''
''ذکر ان باتوں کا یہاں کیا تھا؟
چھیڑنے کو یہ تیرے لکھا تھا''
''مجھ کو ایسی تھی تیری کیا پروا
بامپر توبا!! سے آکہ نہ آ''
''بات یہ تھی کمال عقل سے دور
جھوٹ لکھنے پہ ہو گئے مغرور''
''کالا دانہ ذرا اتروا لو
رائی نون اس سمجھ پہ کر ڈالو''
''دیکھ تحریر فیل لائے آپ
خوب جلدی مزے میں آئے آپ''
''طالب وصل جو ہوئے ہم سے
ہے گا سادہ مزاج جم جم سے''

کہنے کو تو یہ کہا جا رہا ہے کہ مجھے تیری پروا نہیں ہے، میں کیوں آؤں چھت پر۔ تو نے جانے کس طرح سمجھ لیا کہ میں تجھ پر مرتی ہوں، ارے یہ تو میں نے جھوٹ لکھا تھا اور تو ہے کہ اس بات پر اعتبار کر گیا اور ہو گیا مغرور، میں کوئی مال زار دی نہیں ہوں، عجیب ہے تو، فوراً طالب وصل ہو گیا — لیکن اندر عشق کی آگ تیز ہے، محبوب خود وصل چاہتا ہے، شرینگار رس

سے سرشار یہ شخصیت عاشق کے وجود میں جذب ہو جانا چاہتی ہے، جنسی لذتوں کا تجربہ حاصل کرنا چاہتی ہے، اپنے وجود کو عاشق کے وجود میں جذب کر دیتی ہے۔ دونوں وصل کا تجربہ حاصل کرتے ہیں:

جو لکھا تھا ادا کیا اس نے
وعدہ اک دن وفا کیا اس نے
رات بھر میرے گھر میں رہ کے گئی
صبح کے وقت پھر یہ کہہ کے گئی
بات اس دم کی یاد رکھیے گا
اک دن اس کا مزا بھی چکھیے گا
''بگڑے گی جب، نہ کچھ بن آئے گی
آپ کے پیچھے جان جائے گی''
پیار کرتی جو تھی وہ غیرتِ حور
رکھا ملنے کا اس نے یہ دستور
پنج شنبہ کو جاتی تھی درگاہ
واں سے آتی تھی میرے گھر وہ ماہ

راز کب تک راز رہتا، والدین کا فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ مہ جبیں کو بنارس کسی عزیز کے پاس بھیج دیا جائے۔ مہ جبیں اس کشمکش میں گرفتار ہو جاتی ہے کہ اپنی بے پناہ محبت اور خاندان اور والدین کی عزت دونوں میں کسے پسند کرے۔ عشق کا سلسلہ اس طرح جاری رہتا ہے تو خاندان کی شریف قدروں پر زبردست آنچ آئے گی اور اپنے عاشق کو چھوڑ کر دور بنارس چلی جاتی ہے تو اس سے سچے عشق کی آبرو ہی جاتی رہتی ہے۔ اس کا خواب خوبصورت اور طلسمی ہے، ٹوٹ گیا تو بھلا سچی محبت کی آبرو کیا رہے گی۔ ''مثنوی زہر عشق'' کا یہ نقطۂ عروج ڈرامائی ہے، مہ جبیں آرزو، خوف اور ذہنی اور جذباتی تصادم کے ان لمحوں میں فیصلہ کرے گی؟۔ اس کی تمنا میں بڑی شدت ہے لیکن ماحول کے دباؤ سے ایک گھٹن کا شکار ہے، وہ نہیں چاہتی کہ زندگی کا آہنگ بکھر جائے۔ وہ ایک فیصلہ کر لیتی ہے،

خودکشی کرنے کا فیصلہ، اس فیصلے ہی سے شرینگار رس میں تحیر کا رس شامل ہونے لگا ہے۔ 'ادبھت رس' (Adbhuta Ras) کے شامل ہوتے ہی شرینگار رس کا ذائقہ تیکھا اور حیرت آنگیز ہو جاتا ہے۔ عاشق کے پاس آتی ہے اور اپنا فیصلہ سناتی ہے، ذہن میں بات صرف یہ ہے:

''وہ چھٹے ہم سے جس کو پیار کریں
جبر کیوں کر یہ اختیار کریں''

آخری ملاقات کے لیے عاشق کے پاس پہنچتی ہے:

تھی نہ فرصت جو اشک باری سے
اتری روتی ہوئی سواری سے
پھر لپٹ کر مرے گلے اک بار
حال کرنے لگی وہ یوں اظہار

کہتی ہے:

''اقربا میرے ہوگئے آگاہ
تم سے ملنے کی اب نہیں کوئی راہ''
''مشورے یہ ہوئے ہیں آپس میں
بھیجتے ہیں مجھے بنارس میں''
''گو ٹھکانے نہیں ہیں ہوش و حواس
پر یہ کہنے کو آئی ہوں تیرے پاس''

عاشق کو ڈھارس دینے کے لیے مہ جبیں دنیا کی بے ثباتی کا ذکر انتہائی سنجیدہ انداز میں کرتی ہے۔ یہ بھی مثنوی ''زہر عشق'' کا ایک خوبصورت حصہ ہے۔ ہیروئن کے زرخیز ذہن کی سنجیدگی کے پیچھے جو تلاطم ہے اسے محسوس کیا جا سکتا ہے، انداز گفتگو سے پتہ چلتا ہے کہ مہ جبیں کوئی تخیلی پرچھائیں نہیں ہے۔ ایک شخصیت رکھتی ہے۔ اس کے لب و لہجے میں جو دلآویزی، سرشاری اور تازگی ہے اس سے نظم کا حسن نمایاں ہو جاتا ہے۔ دنیا کی بے ثباتی کے ذکر میں المیہ ہیروئن کے زوال (Fall) کے آثار دکھائی دینے لگتے ہیں کوئی حادثہ ہوگا اور ڈراما اختتام کو پہنچنے

ہی والا ہے۔ مہ جبیں کہتی ہے:

جائے عبرت سرائے فانی ہے
موردِ مرگِ ناگہانی ہے
اونچے اونچے مکان تھے جن کے
آج وہ تنگ گور میں ہیں پڑے
بات کل کی ہے نوجواں تھے جو
صاحبِ نوبت و نشاں تھے جو

(ق)

آج خود ہیں نہ ہے مکاں باقی
نام کو بھی نہیں نشاں باقی
غیرت حور مہ جبیں نہ رہے
ہیں مکاں گر تو وہ مکیں نہ رہے
جو کہ تھے بادشاہِ ہفت اقلیم
ہوئے جاجا کے زیر خاک مقیم
کل جو رکھتے تھے اپنے فرق پہ تاج
آج ہیں فاتحہ کو وہ محتاج
تھے جو سرکش جہان میں مشہور
خاک میں مل گیا سب ان کا غرور
عطر مٹی کا جو نہ ملتے تھے
نہ کبھی دھوپ میں نکلتے تھے
گردشِ چرخ سے ہلاک ہوئے
استخواں تک بھی ان کے خاک ہوئے

روح میں ایک دیوانگی ہونے کے باوجود دنیا کے بے ثباتی پر جس طرح اظہار خیال کر رہی ہے، اس کی سنجیدگی قابل غور ہے۔ مہ جبیں اپنے ذاتی المیے کو دنیا کی بے ثباتی کے پس منظر میں دیکھتی ہے اور اس سرائے فانی کو مقامِ عبرت کہتے ہوئے یہ کہتی ہے کہ کل جو شگوفہ و گل تھے وہ اب خار بن گئے ہیں۔ جہاں چمن تھا اور اس چمن میں بلبلوں کا ہجوم تھا وہاں بوم نے آشیانہ بنا رکھا ہے۔ مہ جبیں کہ جس نے عشق کے خوبصورت خوابوں کےطلسم کو جنم دیا ہے، جس نے عشق کے رنگ برنگے شیشے سے زندگی کا جمال دیکھا ہے، جس نے اپنے انبساط وحسرت کے تصور میں عاشق کو شامل کیا ہے، وہی مہ جبیں اپنے بدلتے ہوئے تصور اور رجحان اور زندگی کے تعلق سے اپنے بدلتے ہوئے رویے کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ایک رویہ وہ تھا کہ اس کی سرمستی توجہ طلب بن گئی تھی، اس کی شخصیت کی سرشاری سامنے تھی، وہ چنچل بھی نظر آتی تھی، اس کے لب و لہجے کی تازگی متاثر کرتی تھی، اور ایک رویہ یہ ہے کہ دنیا میں کوئی شے، کوئی چیز باقی نہیں رہتی، وقت زمانہ ہر چیز کو مٹا دیتا ہے۔ مکاں رہ جاتا ہے مکیں چلے جاتے ہیں، بادشاہ ہفت اقلیم زیر خاک ہو جاتے ہیں، اب نہ رستم ہے اور نہ سام، جن کے سروں پر تاج ہوتے تھے آج ان پر فاتحہ پڑھنے والا کوئی نہیں ہے۔ شیریں، کوہکن، نل دمن، قیس لیلیٰ ان میں اب کون رہ گیا ہے؟ موت سے کسی کو رستگاری نہیں ہے، سب کو گزر جانا ہے، موت ایک حقیقت ہے، سب سے بڑی سچائی میں بھی گزر جاؤں گی، یہ زندگی بے ثبات ہے۔

اس بدلتے ہوئے رویے کے ساتھ مہ جبیں اپنے عاشق کو اس طرح سمجھاتی ہے:

"ہم بھی گر جان دے دیں کھا کر سم
تم نہ رونا ہمارے سر کی قسم
دل کو ہم جولیوں میں بہلانا
یا مری قبر پر چلے آنا
جا کے رہنا نہ اس مکاں سے دور

ہم جو مر جائیں، تیری جاں سے دور
روح بھٹکے گی گرن نہ پائے گی
ڈھونڈھنے کس طرف کو جائے گی
روکے رکھنا بہت طبیعت کو
یاد رکھنا مری وصیت کو
میرے مرنے کی جب خبر پاتا
یوں نہ دوڑے ہوئے چلے آنا
کہے دیتی ہوں جی نہ کھونا تم
ساتھ تابوت کے نہ رونا تم
ہوگئے تم اگرچہ سودائی
دور پہنچے گی میری رسوائی''

مہ جبیں کی شخصیت اردو مثنویوں میں منفرد حیثیت رکھتی ہے۔ بڑی توانا شخصیت ہے، اپنی روح کی گہرائیوں میں عشق کی دیوانگی چھپائے گزر جاتی ہے۔ رومان اور حالات کے تصادم میں اس کی ذات ابھرتی ہے اور ایک عام پلاٹ میں تحرک پیدا کر کے ٹریجڈی کا حسن نمایاں کردیتی ہے۔ عشق میں تنظیم کا تصور پیدا ہی نہیں ہوتا، مہ جبیں کی شخصیت ایسی ہے کہ عشق اور حالات کی کشمکش کو دیکھتے ہوئے عشق کی دیوانگی لیے باطن میں اتر جاتی ہے اور باہر ایک تنظیم کا احساس دلاتی ہے، اس طرح اس عشقیہ کہانی میں عظمت پیدا ہو جاتی ہے۔ خوف صرف یہ ہے کہ دونوں بدنام نہ ہو جائیں، باطن کے تموج اور تلاطم کو ہر مقام پر محسوس کیا جاسکتا ہے، لیکن ساتھ ہی اس ذہن کی توانائی کا بھی احساس ملتا جاتا ہے، جو خارج میں عمدہ اور شریف قدروں

کے پیش نظر ایک تنظیم (ORDER) پیدا کرنا چاہتی ہے۔

مہ جبیں کی شخصیت کا ایک اور پہلو اس طرح نمایاں ہوتا ہے کہ اسے اپنے عاشق کے درد کا احساس ہے، جانتی ہے کہ اس کی موت کے بعد عاشق کا وجود بکھر جائے گا، وہ اسے اداس دیکھنا نہیں چاہتی یہ نہیں چاہتی کہ اس سے محبت کرنے والے اور جس سے اس نے محبت کی ہے اس کا وجود بکھر جائے۔ روتی جارہی ہے اور دنیا کی بے ثباتی کو محسوس بناتی جارہی ہے، روتی جارہی ہے اور عاشق کے ٹوٹ جانے اور بکھر جانے کے احساس سے کانپ کانپ جارہی ہے:

"رنج فرقت مرا اٹھا لینا
جو کسی اور جا لگا لینا
رنج کرنا نہ میرا، میں قرباں
سن لو گر اپنی جان ہے تو جہاں
دل پہ کچھ آنے دیجیو نہ ملال
خواب دیکھا تھا، کیجیو یہ خیال
رنج و راحت جہاں میں توام ہے
کبھی شادی ہے اور کبھی غم ہے
مرگ کا کس کو انتظار نہیں
زندگی کا کچھ اعتبار نہیں
ہم کو گارے جو اپنے دل کو کڑھائے
ہم کو ہے ہے کرے جو اشک بہائے
عمر تم کو تو ہے بہت کھینا
دن بہت سے پڑے ہیں رو لینا
میں دل و جاں سے ہوں فدا تیری
لے کے مر جاؤں میں بلا تیری

اب تو کیں ٹھنڈی سانسیں بھرتا ہے
کیوں مرے دل کے ٹکڑے کرتا ہے
میں ابھی تو نہیں گئی ہو مر
کیوں سجائی ہیں آنکھیں رو رو کر
اس قدر ہو رہا ہے کیوں غم گیں
کیوں مٹاتا ہے اپنی جانِ حزیں
کر نہ رو رو کے اپنا حال زبوں
ارے ظالم ابھی تو جیتی ہوں
ایسے قصے ہزار ہوتے ہیں
یوں کہیں مردوے بھی روتے ہیں
تم نے جی دینے کی جو کی تدبیر
حشر کے روز ہوں گی دامن گیر
رنج سے میرے کچھ اداس نہ ہو
یوں تو للہ بدحواس نہ ہو
تم تو اتنے میں ہوگئے رنجور
تھک گئے اور ابھی ہے منزل دور

مہ جبیں کی شخصیت ایک بار پھر اپنی سرمستی اور سرشاری کا اظہار کرنے لگتی ہے، وہ اس شبِ آخر کو شب برات کی رات بنانا چاہتی ہے:

سمجھو اس کو شبِ برات کی رات
ہم ہیں مہماں تمہارے آج کی رات
آج دل کھول کے گلے مل لو
آؤ اچھی طرح سے کر لو پیار
کہ نکل جائے کچھ تو دل کا بخار

باہیں دونوں گلے میں ڈال لو آج
جو جو ارمان ہو نکال لو آج
پھر کہاں ہم کہاں یہ صحبت یار
کر لو پھر ہم کو بھینچ بھینچ کے پیار
پھر مرے سر پہ رکھ دو سر اپنا
گال پر گال رکھ دو پھر اپنا''

یہ آخری رات ہے لہٰذا یہ کہتے ہوئے:

''خوب سا آج دیکھ بھال لو تم
دل کی سب حسرتیں نکال لو تم''

مہ جبیں یہ سچائی اس طرح سامنے رکھتی ہے:

''ہم تو اٹھتے ہیں اس مکاں سے کل
اب تو جاتے ہیں اس جہاں سے کل
حشر تک ہوگی پھر یہ بات کہاں
ہم کہاں تم کہاں یہ رات کہاں''

کل دنیا سے رخصت ہو جائے گی۔ کہتی ہے:

''گو کہ عقبیٰ میں روسیاہ چلی
مگر اپنی سی میں، نباہ چلی
جی کو تم پر فدا کیا میں نے
حق وفا کا ادا کیا میں نے''

مہ جبیں کی باتوں سے عاشق متاثر ہوتا ہے اور بے چین ہو کر کہتا ہے:

صدمہ ہر اک پہ یہ گزرتا ہے
زہر کھا کھا کے کوئی مرتا ہے

عاشق جو کچھ کہتا ہے اس سے محض کردار کی گہری صورت کی پہچان ہوتی ہے۔ لگتا ہے

وہ مہ جبیں کی باتوں کی گہرائی تک نہیں جا سکا ہے۔ عام اخلاقی درس دینے لگتا ہے، مثلاً ماں باپ کا شکوہ ناحق ہے، اولاد پر ان کا بڑا حق ہوتا ہے، ان کے قدموں کے نیچے جنت ہے۔ ان کے رتبے کو پہچاننا چاہیے:

''کیا بھروسہ حیات کا ان کی
نہ برا مانو بات کا ان کی''

مہ جبیں کی اتنی اچھی اور دل کو چھو لینے والی گفتگو کے بعد ''مثنوی زہر عشق'' کے المیے کو ختم ہو جانا تھا، وحدتِ تاثر پیدا ہو چکی تھی، اس کے بعد خود یہ جبیں کی گفتگو میں کوئی لطف نہیں رہتا۔ اس کی موت کے بعد جو تفصیل پیش ہوئی ہے اس سے یہ تمثیل مکمل تو ہو جاتی ہے لیکن تاثر کی وحدت مجروح ہوتی ہے۔ یوں جذبوں کی پیشکش ایسی ہے کہ کئی رنگ سامنے آ جاتے ہیں اور مرزا شوق لکھنوی کی فنکاری متاثر کرتی ہے۔

بلاشبہ ''مثنوی زہر عشق'' اردو کی انتہائی عمدہ کلاسیکی مثنوی ہے، اس کی جمالیاتی خصوصیات صرف ایک مرکزی کردار مہ جبیں کی شخصیت کی دین ہیں۔ اس شخصیت نے کہانی کو ایک ایسا جذباتی تجربہ بنا دیا ہے کہ ہم اسے ہمیشہ یاد رکھیں گے۔ اختتامیہ اس ذات کی طلسماتی خواب کے ٹوٹنے کا جو حیران کن منظر پیش کرتا ہے، اس کے ارتعاشات (Vibrations) کو جانے ہم کب تک محسوس کریں۔

○○○

بابائے جمالیات

پروفیسر شکیل الرحمٰن ہندوستانی جمالیات کا تنقیدی استعارہ بن چکے ہیں۔انہوں نے ادب اور فنونِ لطیفہ کی جمالیاتی جہتوں سے اردو کے قارئین کو روشناس کرایا ہے۔''ہندوستانی جمالیات'' میں ہندوستان کی ہزاروں سال پرانی تہذیبی جمالیات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ہندوستان جمالیاتی سطح پر دیگر ممالک سے زیادہ زندہ و تابندہ نظر آتا ہے۔''غالب اور ہند مغل جمالیات'' میں غالب کی شاعری ہی نہیں بلکہ مغل دور کے فنونِ لطیفہ کی لطافت اور نزاکت پر عالمانہ جمالیاتی ڈسکورس ہے۔''رومی کی جمالیات'' اور'' حافظ کی جمالیات'' تصوف اور روشنی کے فلسفے کی جمالیات پر محیط ہے۔

شکیل الرحمٰن نے اپنی تخلیقات میں ادب اور آرٹ کے نہ جانے کتنے ہی جواہرات دریافت کیے ہیں،لیکن افسوس کہ شکیل الرحمٰن کی تنقیدی جمالیات کو کماحقہ ابھی تک کسی نے دریافت نہیں کیا ہے۔شاید کم ظرف صوفیوں کی طرح ان کے نقاد بھی راہِ مقام میں ہی بھٹک جاتے ہیں۔شکیل الرحمٰن نے ادب اور آرٹ کی تخلیق میں اساطیر کی اہمیت پر زور دیا ہے کیوں کہ شاید ہی کوئی اعلیٰ درجہ کا ادب یا فنِ لطیف ہو جس کی تخلیق میں شعوری یا غیر شعوری طور پر اساطیر کے اثرات موجود نہ ہوں۔شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ اساطیری روایت اور کردار تخلیق کار یا فنکار کے لاشعور کی گہرائیوں میں موجود رہتے ہیں۔اجتماعی یا نسلی شعور سے اساطیر کی لہریں نامحسوس طور پر آتی رہتی ہیں اور شعور کو متاثر کرتی رہتی ہیں۔اسی لیے کوئی بھی بڑا تخلیقی فنکار اساطیر سے گریز نہیں کرسکتا۔اسی لئے انہوں نے اساطیر کو ایک خاموش متحرک روایت سے تعبیر کیا ہے جس کا سفر ہمیشہ جاری رہتا ہے اور تخلیقی آرٹ کا باطنی رشتہ کسی نہ کسی سطح پر اساطیر اور اس کی روایت سے قائم رہتا ہے۔

شکیل الرحمٰن کو مشرقی شعریات کی جمالیات پر دسترس حاصل ہے۔وہ جب بھی سنسکرت جمالیات کے جوہر مثلاً راگ راگنیوں، رس اور رسوں میں شرنگار رس، بھوں اور بھوؤں میں رتی بھو وغیرہ کے متعلق گفتگو کرتے ہیں تو ساتوں طبق روشن ہو جاتے ہیں۔انہوں نے عورت کے وجود کو جشنِ زندگی کا سرچشمہ قرار دیا ہے کیوں کہ عورت کا وجود ایک نغمہ ہے۔اسی کی وجہ سے اردو ادب کو راگ راگنیوں کی خوبصورت متحرک تصویریں حاصل ہوئی ہیں۔سات سروں میں عورت مختلف راگوں کے درمیان ابھرتی ہے۔شکیل الرحمٰن نے محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کا مطالعہ سنسکرت جمالیات کی روشنی میں کیا ہے اور مرکزی جمالیاتی پیکر یعنی عورت کو روشنیوں، خوشبوؤں، رنگوں، راگوں اور راگنیوں کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔

شکیل الرحمٰن کے تنقیدی اسلوب میں اتنی تخلیقیت ہے کہ تخلیق و تنقید کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ان کی تنقید، تخلیق کی ارفع ترین مثال ہے۔ان کی بعض عبارتوں کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ شعری واحدے ہیں۔

شیخ عقیل احمد

978-81-8223-911-1