تخلیقی عمل

وزیر آغا

تخلیقی عمل

وزیر آغا

انٹرنیشنل اردو پبلیکیشنز
دریا گنج ــــ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

ہندوستان میں اس کتاب کے جملہ حقوق بحق ناشر "انٹرنیشنل اردو پبلیکیشنز" نئی دہلی محفوظ ہیں۔ بغیر
تحریری اجازت شائع کرنے والے ناشر کے خلاف ہندوپاک ناشرین کی کاپی رائٹ کمیٹی کے
ذریعہ ہندوستان میں ہی قانونی کاروائی کی جائے گی۔

ISBN : 81-88368-16-4

قیمت : دوسو روپے -/۲۰۰
پہلا ایڈیشن : ۲۰۰۵ء
طباعت : بجرنگ آفسیٹ پرنٹنگ پراسیس، دہلی ۔۳۲
ناشر : انٹرنیشنل اردو پبلیکیشنز
۹۲۲، روح اللہ اسٹریٹ دریا گنج
نئی دہلی ۔۱۱۰۰۰۲

TAKHLIQUEI AMAL
(A critical study of the topic as the creative process in Urdu)

WAZIR AGHA
Price Rs. 200.00

INTERNATIONAL URDU PUBLICATIONS
Roohallah Street, Darya Ganj
New Delhi-110002, Ph. : 011-2327028

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

چند بُنیادی باتیں	۷
تخلیقی عمل کا حیاتیاتی پہلو	۱۱
دائرہ اور خطِ مُستقیم	۲۵
تخلیقی عمل — دیومالا کی بُنت میں	۴۱
تاریخ کا تخلیقی عمل	۸۷
تخلیقی عمل — فنونِ لطیفہ میں	۱۴۱
تخلیقی عمل	۱۶۱
تیس بَرس بعد!	۱۸۱

والدِ گرامی

و ع خ

کی یاد میں!

چند بنیادی باتیں

تخلیقی عمل کیا ہے؟...... اصلاً یہ وہ عمل ہے جس کی مدد سے انسان اپنے ہی وجود کی بامشقت قید سے رہائی پاتا ہے۔ بالکل جیسے کوئی شے کسی مدار میں مسلسل گھومتے چلے جانے کے بعد معاً ایک کر ایک نئے اور کشادہ تر مدار میں چلی جائے۔ جسم، معاشرہ، اسطور، تاریخ اور فن ہی میں نہیں، کائنات کے محیط و بسیط نظام میں بھی اس کا یہی اُصول کارفرما ہے۔ خود حقیقتِ اُولیٰ بھی، جو وحدت کی علم بردار اور نام رُوپ سے بے نیاز ہے، اپنے تخلیقی عمل میں دو واضح سطحوں کا احساس دلاتی ہے: ایک خود فراموشی کی سطح جو سکون اور ٹھہراؤ سے عبارت ہے اور دوسری ایک جہدِ مسلسل کی سطح جو بے قراری اور کلبلاہٹ کی مظہر ہے اور جو لازمی طور پر پہلی سطح کے بطون سے نمودار ہوتی ہے، مگر اس طور کہ اس کا اچانک ظہور تجلّیات کے ایک نئے سلسلے کا نقطۂ آغاز قرار پاتا ہے۔

اگر یوں ہے تو قدرتی طور پر یہ سوال سر اُٹھائے گا کہ ان دونوں سطحوں کا باہمی رشتہ کیا پہلے ہی سے مقرر اور متعین ہے یا کسی مقام پر قدر و اختیار کا مظاہرہ بھی کرتا ہے؟...... جبر اور قدر کا یہ مسئلہ نہایت قدیم ہے اور صدیوں تک جبریہ اور قدریہ کے مابین بحث و تمحیص کا موضوع بنا رہا ہے۔ پہلی جماعت کا خیال ہے کہ ہر شے کی باگ ڈور غیب کے ہاتھ میں ہے، دوسری کا موقف یہ ہے کہ ہر شے مختار ہے اور اپنا مستقبل خود تراشتا ہے۔ اِس ضمن میں بہترین نظریہ حدیث شریف میں ملتا ہے :

اَلْاِیمَانَ بَیْنَ الْجَبْرِوَالْقَدْرِ٥...... (ایمان جبر اور قدر کے درمیان ہے[1])

خود حقیقت بھی جو ازلی و ابدی ہے، اپنے ''اظہار'' میں ان دونوں اصولوں کو قبول کرتی ہے مگر اس طور کہ جب جبر (شانت رُوپ) غالب نظر آتا ہے تو یوں لگتا ہے جیسے حقیقت حدود کے اندر سکوں پذیر ہوگئی ہے اور جب قدر (جوالا مُکھی رُوپ) مسلّط ہوتا ہے تو وہ حدود کو توڑ کر باہر کی طرف لپکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔[2] حدود سے اُوپر اُٹھنے کا عمل بنیادی طور پر ایک تخلیقی عمل ہے جسے قدر کے تحت شمار کرنا چاہیے۔ وجہ یہ کہ تخلیقی عمل ایک سے دوسرے مدار میں چلے جانے کا نام ہے۔ یوں پہلے مدار کے جملہ بندھن اور رشتے ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں اور حقیقت اپنے شانت رُوپ سے باہر آنے کی دُھن میں ریشم کے کیڑے کا سا کردار ادا کرتی ہے، یعنی اپنا ہی عرفان حاصل کرنے کی ایک ایسی طلب کے تحت، جو خود بخود اُس کے اندر پیدا ہوگئی تھی، ریشم کے جال کو تار تار کرتے ہوئے باہر نکل آتی ہے مگر کچھ ہی عرصے کے بعد دوبارہ اپنے گرد ایک جال سا بننے لگتی ہے۔ یہ گویا جبر کی ایک صورت ہے۔ دوسرے لفظوں میں حقیقت کا شانت رُوپ میں سونے اور وہاں سے جوالا مُکھی رُوپ میں بیدار ہو کر دوبارہ شانت رُوپ میں مبتلا ہونے کا سارا عمل تو جبریت کے تابع ہے، مگر شانت رُوپ کے بطون سے جوالا مُکھی رُوپ کا اچانک ظہور، اختیار کی ایک صورت ہے اور کسی سابقہ عمل کی نقل نہیں۔ اِس کتاب میں یہی مؤقف اختیار کیا گیا ہے۔

حقیقتِ اُولیٰ بنیادی طور پر وحدت کی علم بردار ہے، مگر وہ ایک سے انیک میں ڈھل کر کثرت کا مظاہرہ بھی کرتی ہے۔ یوں ہست کا ایک پیچیدہ، بوقلموں اور تہہ در تہہ نظام اُبھر آتا ہے۔

---

1. حضرت علیؓ سے مندرجہ ذیل قول منسوب ہے:

انسان بیک وقت مختار بھی ہے اور مجبور بھی...... مختار یوں کہ وہ جب چاہے اپنا ایک پاؤں زمین سے اُٹھا کر کھڑا ہو سکتا ہے۔ مجبور یوں کہ وہ دونوں پاؤں اُٹھا کر ایسا نہیں کر سکتا۔

2. کُلَّ یَوْمٍ هُوَ فِی شَانٍ٥ (وہ ہستی ہر روز (ہر لمحہ) ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے۔)

مگر انسان نے جب بھی ہست کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کی ہے، وہ پیچیدگی سے سادگی اور انیک سے "ایک" کی طرف بڑھتا چلا گیا ہے۔ اس سے بعض اوقات یہ تاثر بھی مرتب ہوا ہے کہ رنگوں اور تہوں کی حامل یہ کائنات، سمندر کی سطح پر مچلتی ہوئی اُن موجوں کے مانند ہے جن کی اپنی کوئی ہستی نہیں۔ مثلاً تصوف نے کائنات کے مظاہر کو "رسّی میں سانپ" کے مماثل قرار دیتے ہوئے اُنھیں سُراب یا مایا کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ جو کچھ نظر آتا ہے وہ حقیقی نہیں، محض حقیقت کی پرچھائیں ہے۔[1] مگر پرچھائیں نہ صرف بے رُوح ہوتی ہے بلکہ اصل کا ایک نہایت ناقص اور غیر معتبر نمونہ بھی۔ چنانچہ کائنات کے وجود کو محض ایک پرچھائیں قرار دینے کا یہ مطلب ہوگا کہ اس کی فعّال حیثیت اور لامحدود امکانات ہی سے انکار کر دیا جائے۔ تصوف کا ایک بہت بڑا عطیہ یہ ضرور ہے کہ اس کے طفیل ٹکڑوں اور قاشوں میں بٹی ہوئی کائنات کے مقابلے میں حقیقت کی سادگی اور یکتائی کا تصور عام ہوا لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی غلط نہیں کہ تصوف نے مظاہر کو سراب یا مایا قرار دے کر حقیقت کے محض ایک رُخ کو اُجاگر کیا۔ چنانچہ یہ نظریہ محدود سا ہو کر رہ گیا۔ دوسری طرف جب مادہ پرستوں نے سامنے کی اشیا ہی کو حقیقی سمجھا اور اُن کے پیچھے کسی اور حقیقت کے وجود سے یکسر انکار کر دیا تو اُن کے تصورات بھی بالکل یک طرفہ ہو کر رہ گئے۔ اصل بات یہ ہے کہ حقیقت کے دو رُوپ ہیں: وحدت کا رُوپ جو اُس کا اوّلیں اور بنیادی رُوپ ہے اور کثرت کا رُوپ جو اُس کے اندر سے طلوع ہوتا ہے، اور ہر چند کہ وہ اِس عمل میں خود کو صَرف کر ڈالتا ہے تاہم اِس سے خود حقیقت کے اوّلیں اور بنیادی رُوپ کا ایک نیا اور نسبتاً زیادہ روشن پرت سامنے آجاتا ہے۔ زیرِ نظر کتاب کا مدّعا، اِس موقف کا اظہار ہے کہ زندگی کو محض فریبِ نظر کہہ کر مسترد نہیں کرنا چاہیے، اسے حقیقی قرار دے کر اس کے حیاتیاتی، معاشرتی، اساطیری، تاریخی اور جمالیاتی مظاہر کی تہہ میں کارفرما تخلیقی عمل کا جائزہ لینا چاہیے تاکہ وہ رشتہ دریافت ہو سکے جو حقیقت کی دونوں صورتوں میں موجود ہے۔

---

[1] افلاطون نے غار کی تمثیل میں اسی پرچھائیں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

اور اب ایک آخری بات!...... ہر زمانہ اپنا سوال اپنے ساتھ لے کر آتا ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ کسی عہد کے انکشافات جو ارضی اور رُوحانی دونوں سطحوں پر ظاہر ہوتے ہیں' اپنے زمانے کی کوکھ میں داخل ہو کر ایک نئے سوال کو مرتب کرنے لگتے ہیں۔ پھر جب یہ سوال پک سا جاتا ہے تو ایک جوالا مکھی کی طرح زمین کے کسی نرم اور کومل مقام سے پھٹ نکلتا ہے۔ انسانوں میں اس نرم اور کومل مقام کے حامل' وہ رُوحانی پیشوا' فنکار اور حساس اَذہان ہوتے ہیں جو بڑے بڑے ''آتش فشاں دہانوں'' میں تبدیل ہو کر اپنے اپنے زمانے کے بنیادی سوال کی تشہیر کا باعث بنتے ہیں۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر زمانے میں نہ صرف سوال نئے خام مواد سے ترتیب پاتا ہے بلکہ اپنی نوعیت بھی تبدیل کر لیتا ہے۔ مثلاً جدید دور سے قبل ''کیوں'' اور ''کیا'' کو تمام تر اہمیت حاصل تھی اور انسانی سوچ سوال کے اِن خاص سانچوں ہی میں ڈھل کر نمودار ہوتی تھی۔ لیکن بیسویں صدی نے ''کیوں'' اور ''کیا'' کو ایک بڑی حد تک ترک کر کے اُن کی جگہ ''کیسے'' کو فائز کر دیا۔ تخلیقی عمل کے سلسلے میں جو گزارشات اس کتاب میں کی جائیں گی وہ ''کیسے'' ہی کے تابع ہوں گی کہ یہی جدید دور کی وہ صلیب ہے جس پر آج کے انسان نے خود کو لٹکا رکھا ہے۔

ممکن ہے اس مختصر سے ابتدائی باب کے مطالب ایک عام قاری کو قدرے گنجلک محسوس ہوں لیکن مجھے یقین ہے' اگر وہ کتاب کے مطالعہ کے بعد دوبارہ اِس باب کی طرف رُجوع کرے گا تو اُس کی بہت سی اُلجھنیں رفع ہو سکیں گی۔ یوں دیکھیں تو یہ باب کتاب کا پہلا باب بھی ہے اور آخری بھی!

....

تخلیقی عمل کا حیاتیاتی پہلو

تخلیق کے انتہائی پُراَسرار عمل کا احاطہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے حیاتیاتی سطح پر اس کا جائزہ لیا جائے۔ حیاتیاتی سطح پر زندگی ابتداً محض بقائے نسل کے مقصد کے تابع تھی لیکن جیسے جیسے وہ ارتقا پذیر ہوئی' انفرادیت کے اظہار کا عمل زیادہ فعال ہوتا چلا گیا۔ آج صورت یہ ہے کہ نچلی سطح پر تو زندگی کا مقصد نسل کی بقا کے سوا اور کچھ نہیں لیکن اُوپر والی سطح پر وہ فرد کے ذریعے اپنا اظہار کر رہی ہے۔[1] فی الواقعہ فطرت کا مدعا زندگی کا تسلسل ہی نہیں' اس کا اِرتقا بھی ہے۔ اور اِرتقا کسی سیدھی صاف سڑک پر نپے تلے قدم اُٹھانے کا نام نہیں' یہ تو ہمیشہ کسی غزال کی طرح چوکڑیاں بھر کر فاصلہ طے کرتا ہے اور یہ چوکڑیاں جبھی ممکن ہیں کہ نسل کے خول کو توڑ کر باہر کی طرف لپکنے کی آرزو شدّت اختیار کر جائے۔ ارتقا کی نچلی سطحوں پر یہ آرزو کم زور اور مدھم ہوتی ہے' جبکہ اُوپر والی سطح پر یہ مستحکم ہو جاتی ہے' لہٰذا اِرتقا کی رفتار بھی تیز تر ہونے لگتی ہے۔

نچلی سطح پر زندگی تنوع اور بوقلمونی سے ایک بڑی حد تک تہی ہوتی ہے۔ وجہ یہ کہ اس سطح پر زندگی کا ایک ہی رُخ زیادہ شوخ ہوتا ہے اور وہ دُوئی پوری طرح وجود میں نہیں آتی جو بوقلمونی اور تنوع کی محرک ہے۔ یہ نہیں کہ اس سطح پر ''دُوئی'' ناپید ہوتی ہے' ایسا ہو تو زندگی کا ارتقا ہی رُک جائے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اس سطح پر ''ایک'' کے ''دو'' میں بٹ جانے کا عمل بے حد سادہ ہوتا ہے'

---

[1] Simon-de-Beauvoir - Nature of Second Sex.

اِس قدر سادہ کہ ''ایک'' کے ''دو'' میں تقسیم ہو جانے پر بھی دونوں اجزا کی یک رنگی اور مماثلت قائم رہتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر زندگی کی سب سے نچلی سطح یعنی خورد بینی یک خلوی جسم (امیوبا) کو کاٹیں تو وہ از خود دو قائم بالذّات اور زندہ حصوں میں بٹ جائے گا لیکن جسم سے ان حصوں کی نہایت قریبی مشابہت بہر طور قائم رہے گی۔ اس کی دوسری صورت پیوند (Bud) ہے جس کے ذریعے ایک جسم سے ایک ویسا ہی دوسرا جسم پیدا ہو جاتا ہے۔

ارتقا کا اگلا قدم وہ ہے جب زندگی پیوند کے بجائے بیضہ (Egg) کے تابع ہو جاتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ وہ تمام اجسام جو بطورِ پیوند جنم لیتے ہیں' ایک دوسرے کے مماثل ہوتے ہیں جبکہ بیضے سے پیدا ہونے والے اجسام لازمی طور پر تنوع کا اظہار کرتے ہیں' مثلاً ثمر بہشت آم کی پیوند کاری سے ویسا ہی آم کا پودا وجود میں آئے گا جبکہ اُس کی گٹھلی سے پیدا ہونے والا پودا اپنے آبائی پودے سے مختلف ہو جائے گا۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ آبائی جسم کی پیوند کاری' ارتقا کی دوڑ میں ایک بالکل ابتدائی قدم ہے جس کی مدد سے ایک' دو میں بٹ تو جاتا ہے لیکن ہیئت اور وصف کے اعتبار سے ایک ہی رہتا ہے جبکہ بیضے کی تقسیم کا امتیازی وصف ہی یہ ہے کہ اس کے باعث ہر نیا جسم پہلے سے مختلف ہوتا ہے۔

مگر بیضے سے زندگی کی پیدائش کا عمل بجائے خود دو مدارج سے گزرتا ہے۔ پہلا درجہ وہ ہے جب بیضہ' تخلیقی جرثومے (Sperm) کی مدد کے بغیر ہی زندگی کو جنم دے ڈالتا ہے اور دُوسرا درجہ وہ ہے جب بیضے اور تخلیقی جرثومے کے اتصال سے زندگی جنم لیتی ہے۔ پہلی صورت میں زندگی کا تنوع وجود میں تو آتا ہے لیکن اس قدر شدید نہیں ہوتا جتنا دوسری صورت میں۔ چنانچہ ارتقا کا اگلا قدم وہ ہے جب حیات کے تسلسل کا عمل جنسی عمل کے تابع ہو جاتا ہے' یعنی جب زندگی' مادہ اور نر یا بیضے اور تخلیقی جرثومے کے ملاپ سے پیدا ہونے لگتی ہے۔

قدیم زمانے سے یہ خیال بہت مقبول رہا ہے کہ ابتدا میں نر اور مادہ یک جا تھے' پھر جدا ہوئے' اور جب سے اب تک ایک ہو جانے کے لیے بے قرار ہیں۔ افلاطونی نظریے کے مطابق

ابتدا ہر جسم کے دو چہرے، چار ہاتھ اور چار ٹانگیں تھیں جس سے مراد یہ ہے کہ نر اور مادہ ایک ہی جسم میں موجود تھے۔ یہ عقیدہ ہندوؤں کے ہاں بھی موجود ہے۔ بالخصوص جب وشنو اور شیو کی شکتیوں کا ذکر آتا ہے تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ دیوتا بیک وقت نر بھی ہے اور مادہ بھی! خود انسانی جسم میں نر اور مادہ کی اس ابتدائی ہم آہنگی کے شواہد آج بھی موجود ہیں، یعنی مرد کے جسم میں عورت اور عورت کے جسم میں مرد کے نشانات ابھی تک باقی ہیں۔ نفسیات نے بھی مرد کے ہاں زنانہ صفات (Anima) اور عورت میں مردانہ صفات (Animus) کا بار بار ذکر کیا ہے جس سے نر اور مادہ کی ابتدائی ہم آہنگی یعنی دو جنسیت (Hermaphroditism) کا ثبوت ملتا ہے۔ دو جنسیت یعنی ہرمافروڈوئزم کی ترکیب قدیم یونانی دیوتا ہرمیز (Hermes) اور دیوی ایفروڈائی ٹی (Aphrodite) کے ناموں کو ملا کر مرتب کی گئی ہے۔ مقصود یہ بتانا ہے کہ دو جنسیت، زندگی کا وہ دور تھا جس میں جسمِ تیز رفتار ہرمیز اور پرکشش ایفروڈائی ٹی کے متضاد اوصاف کی آماجگاہ تھا یعنی جسم خود ہی طالب اور خود ہی مطلوب تھا۔ این جی بیرل[1] نے بعض سمندری اجسام (eg Sea Squirts or Plants) کا ذکر کیا ہے جن میں آج بھی جنسی تخصیص موجود نہیں، یعنی اُن کا جسم بیک وقت نر بھی ہے اور مادہ بھی۔ چنانچہ وہ اپنے اس خیال کا برملا اظہار کرتا ہے کہ کمر کی ہڈی والے تمام حیوانوں کا جدِّ امجد، سمندری اجسام کا یہی وہ کنبہ ہے جو نسلاً جنسی تخصیص سے بے نیاز اور کلیتہً دو جنسیا ہے۔ درختوں پر نر اور مادہ پھولوں کے بیک وقت وجود کا آج بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے جو زندگی کے اسی خاص دور کی نشاندہی کرتا ہے۔

مگر زندگی چاہے جنسی تخصیص کی مظہر ہو یا ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کے بیک وقت وجود کو پیش کرے، بہر حال تقسیم کے عمل ہی کو پیش کرتی ہے۔ جوہر، زندگی، کائنات...... اِن سب میں ارتقا کی پہلی جست "ایک" کی "دو" میں تقسیم سے وجود میں آتی ہے۔ خود زمینی زندگی کے بارے میں

---

1. N.G. Barril - Sex and Nature of Things, p.28.

تخلیقی عمل

یہ بات قابلِ غور ہے کہ ابتدا میں حیوان اور پودے تک میں کوئی تفریق یا دُوئی موجود نہیں تھی اور آج بھی سمندر کی تہہ میں ایسے اجسام مل جاتے ہیں جن کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا بے حد مشکل ہے کہ اُنھیں پودوں کے زُمرے میں شامل کیا جائے یا حیوانوں کے زُمرے میں! چنانچہ یہ بہت بعد کی بات ہے کہ سورج کی روشنی فزوں ہوئی تو زمینی زندگی از خود قسموں میں بٹنے لگی یعنی ارتقا کی ایک سمت میں وہ اجسام چل پڑے جو کلوروفل (Chlorophyll) کے حامل تھے (مثلاً پودے) اور دوسری سمت میں وہ اجسام جو کلوروفل سے محروم تھے (مثلاً حیوان) اور جو شاید کلوروفل کی اِسی کمی کو پورا کرنے کے لیے ہر اُس شے کو کھا جانے پر مائل ہوئے جو کلوروفل سے لبریز تھی۔ چنانچہ آج بھی انسان اور حیوان اپنی خوراک کا معتدبہ حصہ درختوں اور پودوں ہی سے حاصل کرتے ہیں۔

اِسی طرح حیوانی زندگی میں بھی ارتقا کا عمل ایک کی دو میں تقسیم سے شروع ہوا۔ مثال کے طور پر حیوانی زندگی کی ابتدا امیوبا وغیرہ سے ہوئی جو تقسیم کی سادہ ترین صورت کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے بعد ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کے بیک وقت وجود نے تقسیم کے عمل کو زیادہ پیچیدہ بنا دیا۔ ارتقا کی دوڑ میں یہ تقسیم سب سے اہم عمل تھا کہ اس سے وہ بے پناہ قوت پیدا ہوئی جس نے زندگی کو کیا سے کیا کر دیا!

مگر تخلیق کے انداز بھی نرالے ہیں کیونکہ یہ ابتداً تو ایک کی دو میں تقسیم سے وجود میں آتی ہے لیکن اس کے بعد (نئی نسل کو جنم دینے کے لیے) دو کے اتصال یا ملاپ میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ پھر اس ملاپ کی بھی دو صورتیں ہیں: پہلی وہ جب ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کے متضاد اوصاف اُبھر آتے ہیں یعنی دوجنسیت، اور دوسری وہ جب یہ اوصاف الگ الگ جسموں میں خود کو مقید کر لیتے ہیں۔ فطرت کی رُو سے اوّل الذکر صورت ایک ناقص عمل تھا کہ ہر بار ایک ہی جسم کے نر اور مادہ کے ملاپ سے تنوع کے کم ہونے اور یوں نسل کے کمزور پڑنے کا خطرہ تھا (غور کیجیے کہ مشینی یک رنگی قدرت کو بھی منظور نہیں)، چنانچہ آج سائنسی نقطۂ نظر سے اعلیٰ نسل پیدا کرنے کے لیے مختلف نسلوں کے امتزاج کا رُجحان مستحسن قرار پایا ہے کہ اس سے ایک بہتر نسل وجود میں آتی ہے۔ عام انسانی زندگی

میں بھی قریبی رشتہ داروں کے جنسی ملاپ کو ہمیشہ خوف (Incest Dread) کی نظروں سے دیکھا گیا ہے جو فطرت کی تنوع پسندی پر دال ہے۔ پودوں تک میں پار باروری (Cross Fertilization) کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے اور بعض بیج تو ایسے بھی ہوتے ہیں جنھیں فطرت 'پر' عطا کر دیتی ہے تاکہ وہ اپنی جنم بھومی سے دُور جا کر دھرتی میں اپنی جڑیں اُتاریں اور یوں ارتقا کا عمل ''نئے روابط'' کے تابع رہے۔ انسانی زندگی میں فطرت کا یہ اہتمام اِس صورت میں ظاہر ہے کہ عورت ہمیشہ دُور دیس سے آنے والے پر اپنی جان نچھاور کرتی ہے۔ پردیسی سے پریت کی یہ روایت اُردو اور ہندی گیت کی اساس ہے۔ کہنے کا مقصد محض یہ ہے کہ دو جنسیت' ارتقا کے نقطۂ نظر سے ایک ناقص اقدام تھا کہ اس سے ''تقسیم'' پورے طور پر وجود میں نہ آ سکی' لہٰذا فطرت نے جنسی تخصیص کے عمل (Gonochorism) کو تحریک دی اور تخلیقی جرثومے کے لیے ایک الگ تھیلا (یعنی نر) اور بیضے کے لیے ایک دوسرا تھیلا (یعنی مادہ) مہیا کر دیا۔ اس عمل سے زندگی میں جو رنگا رنگی اور تنوع وجود میں آیا' اُس سے کون آشنا نہیں!

دو جنسیت میں حرکی کیفیات کی کمی ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ اجسام جو دو جنسیت کے مظہر ہیں' لازمی طور پر سُست یا زمین کے ساتھ بری طرح چمٹے ہوتے ہیں۔ مگر جنسی تخصیص کے عمل میں رفتار اور حرکت تیز ہو جاتی ہے۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کی بیک وقت موجودگی سے حصولِ منزل کی شدید آرزو پیدا ہی نہیں ہوتی۔ ازدواجی زندگی کی محبت اسی لیے پُرسکوں ہے کہ اس میں ''منزل'' ہمیشہ سامنے پلنگ پر براجماں نظر آتی ہے جبکہ غیر ازدواجی محبت میں عاشق اور محبوبہ کے درمیان' جسمانی فاصلے کے علاوہ بہت سی سماجی دیواریں بھی حائل ہوتی ہیں۔ چنانچہ عاشق کے ہاں اگر مجنونانہ کیفیت پیدا ہو جائے' اور وہ ذہنی' جذباتی اور جسمانی سطح پر متحرک ہونے لگے تو بات سمجھ میں آتی ہے۔ بالکل اسی طرح' دو جنسیت میں مبتلا اجسام طمانیت' سکون اور سُست روی کے مظہر ہوتے ہیں جبکہ جنسی تخصیص سے بُعد اور بُعد سے حرکت پیدا ہونے لگتی ہے۔ گویا فراق اور بُعد یا تقسیم ہی سے جذبے کی چوکڑی وجود میں آتی ہے اور یہی چوکڑی ارتقا کی سب سے بڑی معاون ہے۔

حیاتیاتی سطح پر عمل سے آشنا ہونے کے لیے جنسی تخصیص کے اِس عمل کو سمجھنے کی اشد ضرورت ہے۔ اس ضمن میں جرثومے اور بیضے کا ذکر ہو چکا ہے۔ اب مجھے یہ کہنا ہے کہ اِن دونوں کا ملاپ اُس ابتدائی صورتِ حال یعنی ''پانی کی جنّت'' کے بغیر ممکن ہی نہیں جس سے خود زندگی نے جنم لیا تھا۔ دراصل انسانی جسم نہ صرف ایک زندہ متحجّرہ (Fossil) ہے کہ اس کے اندر سابقہ مخلوقات کی تمام خام کاریاں موجود ہیں[1] بلکہ وہ زندگی کے تمام ادوار سے گزر کر ہی آج کے زمانے تک پہنچا ہے۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ زندگی کی ابتدا' پانی سے ہوئی اور انسان کا تخلیقی جرثومہ بھی ''رقیق مادہ'' کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ دوسری طرف انسانی بیضہ بھی تخلیقی جرثومے کے انتظار میں پانی ہی میں تیر رہا ہوتا ہے' اور بیضے تک پہنچنے کے لیے خود تخلیقی جرثومے کو آئینِ شناوری سے آشنا ہونے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ چل کر یا اُڑ کر نہیں' تیر کر اپنی منزل (بیضہ) تک پہنچتا ہے۔ مگر یہ تخلیقی جرثومہ کیا ہے: یہ زندگی کی انفرادیت کا پہلا اہم مظہر ہے' اس کا ایک سَر اور لمبی سی دُم ہوتی ہے' دُم اِسے تیرنے میں مدد دیتی ہے اور اس کے سَر پر وہ پُراَسرار شے موجود ہوتی ہے جسے خلیہ یعنی Cell کا نام ملا ہے۔ یہی تخلیقی جرثومہ تیر کر بیضے کے پاس پہنچتا ہے اور اُس میں داخل ہو جاتا ہے۔ (حیاتیات نے اس عمل کو Syngamy کا نام دیا ہے)۔ معاً اس کی دُم جھڑ جاتی ہے اور سَر آگے بڑھ کر بیضے کے مرکزے (Nucleus) سے پیوست ہو جاتا ہے۔ تخلیقی جرثومے کی آمد سے پہلے بیضہ بالکل بے حس و حرکت پڑا ہوتا ہے لیکن ملاپ کے فوراً بعد اس کے اندر انقلابی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ دراصل یہ ابتدائی وصال بھی عجیب شے ہے کہ جب حاصل ہوتا ہے' تخلیقی جرثومہ اور بیضہ' دونوں ایک طرح کی رقیق ''بے ہیئتی'' میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور تب اس بے نام اور بے صورت حالت سے ایک نئی شے پیدا ہو جاتی ہے (یہ نیا خلیہ تیزی سے تقسیم ہونے لگتا ہے اور تھوڑے ہی عرصے میں ایک ''بلبلے'' کی صورت اختیار

---

1 Loren Fiseley - The Immense Journey, p. 18-19, translated by Syed Qasim Mahmood.

کر لیتا ہے)۔ اس نئی ''شے'' کی آمد کو ارتقا کی دوسری بڑی جست کا نام ملنا چاہیے (پہلی جست ایک کے دو میں تقسیم ہونے پر وجود میں آئی تھی)۔ اس کے بعد کی کہانی سے حیاتیات کا ایک معمولی طالب علم بھی آشنا ہے یعنی غزال چوکڑیاں بھرتے ہوئے چلتا جاتا ہے۔ تیسری چوکڑی اُس وقت وجود میں آتی ہے جب بچہ رحمِ مادر سے باہر آتا ہے اور چوتھی اُس وقت جب وہ ماں کی چھاتی سے جُدا ہو کر خود کو قطعاً ایک الگ وجود میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ ماں سے ذہنی اور نفسیاتی انقطاع بہت بعد کی بات ہے مگر فی الحال اسے زیرِ بحث لانے کی ضرورت نہیں۔

اُوپر اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ تخلیقی جرثومے کے سَر میں وہ پُراَسرار شے موجود ہے جسے خلیے کا نام ملا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خلیہ' نسلی امتیازات اور حصولِ منزل کے طبعی رُجحانات کا مسکن ہے۔ دیکھنا چاہیے کہ خود خلیہ کیا ہے کیونکہ اسے سمجھے بغیر تخلیقی عمل کو سمجھنا ممکن نہیں۔

خلیے کے بارے میں ایڈمنڈ سن نوٹ کا خیال ہے کہ ہیئت سے ناآشنا یہ ایک ایسا نیم رقیق مادہ ہے[1] جو زندگی کی ارضی بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ خلیہ کسی شے کے بجائے ایک ''ضابطے'' کا نام ہے۔ اِس کے اندر ایک ایسا نظام موجود ہے جس کی جڑیں ''خلیے کی زمین'' میں پیوست ہیں اور جو خود زندگی کی تخلیق' بوقلمونی اور جہت کا ضامن ہے۔ خلیے کا اہم ترین حصہ اس کا مرکزہ ہے لیکن یہ مرکزہ بجائے خود ایسے لحمی دھاگوں سے مرتب ہوتا ہے جنھیں کروموسومز (Chromosomes) کا نام ملا ہے اور جن میں جملہ موروثی خصائص مرتکز ہوتے ہیں۔ مختلف اجسام میں کروموسومز کی تعداد بھی مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً انسانی خلیے میں اڑتالیس کروموسومز ہیں جبکہ مکّی میں بیس!

آج سے تقریباً سو برس قبل مینڈل (Mendel) اور جوہن گریگور نے موروثیت پر نہایت

---

[1] ہٹنگٹن کا خیال ہے کہ خلیے کا وجود اُس نیم رقیق مادے کا جزو ہوئے بغیر ممکن نہیں جس کے خصائص سمندری پانی کے خصائص سے شدید مماثلت رکھتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ خود خلیہ زندگی کے ابتدائی سمندری دور کی باقیات میں سے ہے۔ (Huttington - Mainsprings of Civilization)

عمدہ تحقیق کی تھی لیکن بعدازاں مورگن (Morgan) نے اِس بات کا انکشاف کیا کہ خود کروموسوم قابلِ تقسیم ہے، ہر کروموسوم ہزاروں حصوں پر مشتمل ہوتا ہے' ان حصوں کا نام جین (Genes) ہے اور انھیں میں دراصل نسلی خصائص موجود ہوتے ہیں۔ کچھ عرصہ تک جین کو زندگی کی مختصر ترین صورت سمجھا جاتا رہا لیکن بعد کی تحقیقات نے ثابت کیا کہ خود جین بھی دو حصوں پر مشتمل ہے: ماہرین نے ایک حصے کو DNA اور دوسرے کو RNA کا نام دیا۔ یہ گویا جین کے مرکزی اجزا ہیں۔ اگر ان کی ساخت میں تبدیلی پیدا ہو جائے تو موروثیت میں بھی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔

جین' خلیے کا دل ہے اور جو اس کی جہت ہوتی ہے وہی زندگی کے اُس مظہر کی جہت قرار پاتی ہے جو اس سے مرتب ہوتا ہے۔ یہی وہ جہت ہے جس کے تحت چڑیا اپنا گھونسلا بناتی ہے اور شہد کی مکھی پھول کو تلاش کرتی ہے۔ انسان میں یہی جہت' اُسے ارفع منازل کی طرف راغب کرنے کا باعث بنتی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ خلیے میں پنہاں جہت ہی جبلّت میں تبدیل ہوتی ہے اور شعور کی آمد پر خیال' اور پھر ذہن کی ارفع صورتوں میں ڈھل جاتی ہے۔

اس مقام پر جملۂ معترضہ کے طور پر چند باتوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ مثلاً عام طور پر ''خلیے کی جہت'' اور ''ذہن کی کارروائی'' میں ایک حدِ فاصل قائم کر کے یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ دونوں بالکل مختلف چیزیں ہیں: ایک حیوانیت کی غماز ہے اور دوسری انسانیت کی۔ نتیجہ یہ ہے کہ بعض لوگ کلیتہً پہلی سطح پر اور بعض کلیتہً دوسری سطح پر زندہ رہنے کو اصل حیات سمجھنے لگتے ہیں۔ اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہو سکتی۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان تمام سطحوں پر بیک وقت سانس لے رہا ہوتا ہے اور ماحول اور اس کے واقعات سے نبرد آزما ہونے کے لیے اِن تمام سطحوں سے اخذ و قبول کی طرف مائل رہتا ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا' وہاں عدم توازن پیدا ہو جاتا ہے۔ عدم توازن سے بے اطمینانی اور بے اطمینانی سے نیوراتی کیفیت وجود میں آ جاتی ہے۔ مثلاً غور کیجیے کہ خود انسانی زندگی تین اہم ادوار سے گزر چکی ہے۔ پہلا دور جنگل کی زندگی کا وہ دَور تھا جس میں انسان کو نت نئی مشکلات سے نبرد آزما ہونا پڑتا تھا۔ ذہن' خلیے کی جہت کی ارفع صورت تو ہے لیکن خیال اور منطق کی حد تک!

جہاں تک جسم کی بقا اور تسلسل کا تعلق ہے، اس کی باگ ڈور ذہن سے کہیں پہلے جبلّت کے ہاتھ میں نظر آتی ہے۔ مثلاً خطرے کی صورت میں جسم، ذہن سے بہت پہلے باخبر ہو جاتا ہے۔ چونکہ پرندے اور حیوان، انسان کی بہ نسبت کہیں زیادہ، جسمانی سطح پر رہ رہے ہوتے ہیں، اِس لیے اُنھیں انسان سے بہت پہلے، آنے والے خطرے کا احساس ہو جاتا ہے۔ خود انسان کے ہاں بھی خطرے کی صورت میں جسم، ذہن سے پہلے اثرات قبول کر لیتا ہے۔ زلزلے کے دوران میں میرا سارا جسم خوف سے لرز رہا ہوتا ہے جبکہ ذہن، زلزلے کے جُھولوں سے لطف اندوز ہونے کی احمقانہ حرکت میں مصروف ہوتا ہے۔ اسی طرح بادوباراں کے طوفان جسم کو ایک انجانے خوف میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ کیوں؟ وجہ غالباً یہ ہے کہ جسم کی یادداشت ذہن سے کہیں زیادہ ہے۔ اَن گنت نسلوں کے اَن گنت تجربات کی یاد نے جسم کو زلزلے اور طوفان کے نتائج سے پوری طرح باخبر کر رکھا ہے۔ تاہم سماجی نظام اور اُس کے تحفظات کے باعث انسان کو اَب محض حیاتیاتی سطح پر زندگی بسر کرنے کی ضرورت نہیں رہی، اور اُس نے سماجی اور حیاتیاتی ضرورتوں میں ہم آہنگی پیدا کر لی ہے، گو جدید دَور میں اِس ہم آہنگی پر کاری ضرب بھی لگی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ جنگل کی زندگی میں انسان حیاتیاتی طور پر نسبتاً زیادہ متحرک تھا کیونکہ اُسے ہمہ وقت خوف اور خطرے کی فضا میں رہنا پڑتا تھا اور اُس فضا میں فہم سے کہیں زیادہ کارآمد، جبلّت کا حربہ تھا۔ انسانی زندگی کا دُوسرا دَور مزاجاً سماجی تھا۔ اُس دَور میں انسان نے خود کو ماحول سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ کر لیا تھا۔ چنانچہ وہ حیاتیاتی سطح کے ساتھ ساتھ ذہنی اور رُوحانی سطح پر بھی زندگی بسر کرنے کی طرف مائل ہو گیا۔ مذاہب کی ابتدا اِسی دَور میں ہوئی اور سماجی نظام کی کڑیاں بھی اِسی دَور میں مضبوط ہوئیں۔ تیسرا دَور وہ ہے جس سے آج کا انسان گزر رہا ہے۔ آج انسان نے اپنے ہی ہاتھوں ایسے خطرات (مثلاً ہائیڈروجن بم، زہریلی گیس وغیرہ) پیدا کر لیے ہیں، اور مشینی زندگی نے اس پرسایہ کناں سماجی چھتنار کو یوں بے برگ و بار کر دیا ہے کہ اب وہ خود کو دوبارہ اُسی جنگلی فضا میں گھرا محسوس کرنے لگا ہے جس سے کبھی اس نے چھٹکارا حاصل کیا تھا لیکن جس میں رہتے ہوئے وہ حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنے کے لیے مجبور تھا۔ آج کے

زمانے میں اخلاقی اور اخلاقیاتی اقدار سے بغاوت، ٹیڈی ازم، ہپی ازم اور لاتعداد دوسرے اسالیب، حیاتیاتی سطح کے تحفظات کے تحت ہی زندگی بسر کرنے کی کاوشیں ہیں۔ فرار کی یہ تمام مساعی کسی شعوری عمل کا نتیجہ نہیں، یہ ایک لاشعوری طلب کے تحت نمودار ہوئی ہیں۔ جیسے ہی آج کے دَور کے خطرات اور پیچیدگیاں دُور ہوئیں، سماجی نظام نئی بنیادوں پر از سرِ نَو مرتب ہوا اور فرد کو دوبارہ سماجی تحفظات کا سایہ نصیب ہوگیا، حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنے کی ضرورت کا یہ عالم باقی نہیں رہے گا اور اس کے ساتھ ہی بغاوت، انحراف اور جنگل کی طرف مراجعت کے دوسرے اِقدامات بھی از خود سرد پڑ جائیں گے۔ مراد یہ کہ فرد یا معاشرے کی نیوراتی کیفیت کا اصل سبب وہ عدم توازن ہے جو پلڑے کے جسم یا ذہن کی طرف واضح طور پر جھک جانے کے باعث نمودار ہوتا ہے۔ مگر جب انسان جملہ سطحوں پر بیک وقت زندہ رہنے لگے تو اس کا ذہنی سکون اور توازن اُسے واپس مل جاتا ہے۔ فن کو اسی لیے جملہ علوم پر فوقیت حاصل ہے کہ اِس میں زندگی کی تمام سطحیں منعکس ہوتی ہیں اور اِس کا خالق خلیے کی جہت کی تمام منازل سے فیض حاصل کرتا ہے۔ جسم، استخراجی عمل (Deductive Method) کے تابع ہے، لہٰذا اِس کی سطح جذبے، لہو اور کشف (Intuition) کی سطح ہے جبکہ ذہن، استقرائی عمل (Inductive Method) کے تابع ہے، اس لیے اس کی سطح ترتیب، فہم اور ابلاغ کی سطح ہے۔ فن اِن دونوں کے اِدغام سے جنم لیتا ہے۔ یہ ملاپ تخلیقی جرثومے اور بیضے کے ملاپ کے مشابہ ہے کہ اس میں سے ایک تیسری حقیقت یعنی فن پارہ وُجود میں آتا ہے۔

ذہن کی، تخلیقی جرثومے سے اور جسم کی، بیضے سے مشابہت، سوچ کی کئی نئی راہوں کو منور کرتی ہے۔ تخلیقی جرثومہ، نر (مرد) کی تحویل میں ہوتا ہے، جبکہ بیضے کی حامل مادہ (عورت) ہوتی ہے۔ تخلیقی جرثومے کی بے قراری اور مرد کے جسم سے فرار، خود مرد کی فطری بے قراری اور انحراف کے مماثل ہے۔ اسی طرح بیضے کا جمود، عورت کے ٹھہراؤ اور زمین یا معاشرے سے اُس کی گہری وابستگی پر دال ہے۔ مرد جب اپنے تخلیقی جرثومے کی مدد سے آئندہ نسل کو کروٹ دیتا ہے تو اپنی ذات اور جسم کو عبور کر کے ایسا کرتا ہے مگر اِس عمل کے دوران میں مرد کا جسم، اُس کے اپنے تخلیقی جرثومے سے فوراً

الگ ہو جاتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں مرد کا انحراف اور فطری بے قراری' انقطاع کے اُس عمل کو مہمیز لگاتی ہے' جس کی مدد سے مرد کے جسم اور رُوح کا ایک حصہ اُس سے جُدا ہو کر ایک الگ اور منفرد ہستی میں ڈھل جاتا ہے۔ مرد کے تخلیقی جرثومے کا مقصد ہی فوری آزادی کی لاشعوری خواہش ہے جو جسم کے علاوہ رُوح کی سطح پر بھی ظاہر ہوتی ہے مگر دوسری طرف بیضہ' عورت کے جسم کا اٹوٹ انگ ہے۔ تخلیقی جرثومے کی آمد پر یہی بیضہ عورت کے جسم سے پوری طرح چپک جاتا ہے اور اپنے اِس عمل سے عورت کے سراپا اور مزاج میں ایک انقلابی تبدیلی پیدا کرنے کا موجب بن جاتا ہے۔ مراد یہ کہ تخلیقی عمل' مرد کے لیے تو آزادی کی نوید ہے کہ وہ تخلیقی جرثومے کی مدد سے اپنی ذات کو عبور کر جاتا ہے جبکہ عورت کے لیے یہ ایک قیدِ بامشقت ہے کہ وہ نوع (Specie) کی زنجیروں کو طلائی زیورات سمجھ کر پہن لیتی ہے اور پھر ایک ''نئی زندگی'' کو اَپنے وجود میں پالنے لگتی ہے' اور ہر چند کہ وہ ایک معین مدت کے بعد اُسے خود سے جدا کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے تاہم جذباتی سطح پر شاید کبھی خود کو الگ نہیں کر سکتی۔

اُوپر تخلیقی عمل کی مختلف تدریجات کا ذکر ہوا ہے' جو مزاجاً خارجی ہیں۔ مثلاً امیوبا کی تقسیم' جسم کی نر اور مادہ میں تقسیم' پھر نر کی تقسیم جب تخلیقی جرثومہ اُس سے جُدا ہوتا ہے اور مادہ کی نسبتاً سُست رَو تقسیم جب بچہ رحمِ مادر سے الگ ہوتا ہے' اور اِسی طرح اِن تمام اجسام کی خشتِ اوّل یعنی خلیے کی تقسیم وغیرہ۔ ہر مقام پر یہ تقسیم تخلیقی عمل کی صورت میں نظر آتی ہے لیکن دراصل یہ تخلیقِ مکرّر (Recreative Act) کے سوا اُور کچھ نہیں۔ اصل اور بنیادی تخلیقی عمل وہ ہے جو داخلی سطح پر نمودار ہوتا ہے۔

داخلی سطح کا تخلیقی عمل جو اِرتقا کے سلسلے میں بنیادی لِپک کی حیثیت رکھتا ہے' نسل اور موروثیت میں تبدیلی کا باعث ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ ارتقا کا پہیا ایک مدار سے دوسرے مدار میں چلا جاتا ہے اور پھر کچھ عرصہ تک اس نئے مدار میں گھومتے چلے جانے کے بعد اُس سے بھی ایک بڑے مدار تک رسائی پا لیتا ہے۔ ایک سے دُوسرے مدار میں جانے کا یہ اِقدام تخلیقی جست کی حیثیت رکھتا

ہے جبکہ ایک ہی مدار میں گھومتے چلے جانے کا عمل محض اس کی ''نقل'' ہے۔ مثال کے طور پر گندم کا پودا' ایک بیج سے جنم لے کر پھر ویسے ہی بیج میں ڈھل جانے کے ایک ازلی وابدی سلسلے میں مبتلا ہے: یہ گویا ایک ہی مدار میں گھومتے چلے جانے کا عمل ہے۔ لیکن پھر یکایک نہ جانے کیسے گندم کی اس نسل میں ایک ایسا بیج نمودار ہو جاتا ہے جو ایک بالکل نئی نسل کا پیش رَو ثابت ہوتا ہے۔ حیاتیات میں ایک نسل کے اندر سے ایک بالکل نئی نسل کی نمود کے اس عمل کو تقلیب (Mutation) کا نام ملا ہے۔[1] دراصل تقلیب' خلیے کے اندر کروموسومز کی ایک انقلابی تبدیلی سے نمودار ہوتی ہے اور یہ انقلابی تبدیلی ہمیشہ کسی داخلی عمل کے تحت وجود میں آتی ہے۔ مثلاً جب امیوبا سے حیوان یا حیوان سے انسان نے جنم لیا تو یہ ارتقا کے سلسلے میں تقلیب ہی کی ایک صورت تھی جبکہ امیوبا کا امیوبا کو پیدا کرنا' حیوان کا اپنے جیسے حیوان کو جنم دینا اور انسان کا اپنی وضع کے انسان کو وجود میں لانا تخلیقِ مکرّر کا عمل تھا جسے زیادہ سے زیادہ تخلیقی عمل کی نقالی کا نام دیا جا سکتا ہے۔

بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ ''کُل'' میں سے ''جُزو'' کے پیدا ہونے اور پھر ایک وسیع تر ''کُل'' کا نظارہ کرنے کا جو عمل کائنات کے دُوسرے مظاہر میں موجود ہے' اُس کی توثیق حیاتیاتی سطح پر بھی ہوتی ہے۔ حیاتیاتی سطح پر ارتقا کی کہانی دراصل جین کی وہ کہانی ہے' جسے وہ چوکڑیوں میں طے کرتا ہے۔ ہر چوکڑی آزاد ہونے کی ایک کاوش ہے اور ہر کاوش کے بعد' زندان پہلے سے بھی بڑا نظر آنے لگتا ہے۔ مثلاً جین کی ابتدائی صورت وائرس (Virus) ہے جس کے گرد خلیے کا غلاف تک نہیں ہوتا۔ جب جین اس مقام سے آگے بڑھتا ہے تو خود کو کروموسومز سے چمٹا ہوا پاتا ہے جو بجائے خود حیاتیہ کے غلاف میں لپٹا' خلیے کے خول میں قید ہوتا ہے۔ پھر جب خلیہ آزاد ہونے کے لیے چوکڑی سی بھرتا ہے' خود کو بیضے کے وسیع تر زندان میں قید پاتا ہے۔ یہاں سے

---

[1] ۱۹۰۲ء میں ڈی ورائیز (de Vries) نے دریافت کیا تھا کہ زندہ اجسام میں موروثی تبدیلی غیر مسلسل جستوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اِس عمل کو اُس نے Mutation کا نام دیا تھا۔

رہائی پا کر وہ ایک الگ جسم میں محبوس ہو جاتا ہے۔ پھر وہ خاندان اور معاشرے کی دیواروں کو پھلانگنے کی کوشش کرتا ہے' اور اگر داخلی ارتقا جاری رہے تو بالآخر نسل کے بندھنوں کو توڑ کر فنی تخلیق میں ڈھل جاتا ہے۔ اور فن' وجود کو عبور کرنے کا ایک نہایت ارفع عمل ہے۔

دائرہ اور خطِ مستقیم

ا

تخلیقی عمل، وجود کی زنجیروں اور حد بندیوں کو توڑ کر از سرِ نَو جنم لینے کا عمل ہے۔ جب زندگی کسی اپج یا تازگی کا مظاہرہ کرنے کے بجائے ایک بنے بنائے راستے کی گہری لکیروں میں مقید ہوتی اور ایک فرسودہ اور پامال اسلوب میں ڈھل جاتی ہے تو یہ گویا اس کی تدریجی موت کا اعلان ہے۔ ایسے میں خود وجود کے اندر ایک بے قرار ہستی ہمکنے لگتی ہے اور پھر اپنے خول کو توڑ کر باہر آتی اور اپنے اس عمل سے موت کو شکست دے ڈالتی ہے۔ انسانی معاشرہ وجود کی اُس حالت کے مشابہ ہے جو پامال اور پٹی ہوئی ہے جبکہ اس کے اندر سے پیدا ہونے والا فرد ایک ایسا پیکر ہے جو اپنی تخلیقی جست کی مدد سے معاشرے کی حدود کو عبور کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

مگر معاشرے کے اندر سے فرد کے جنم لینے کے اس عمل کو صرف اُس صورت ہی میں سمجھا جا سکتا ہے کہ پہلے فرد اور معاشرے کے رشتے کا احاطہ کیا جائے۔ اس رشتے کے سلسلے میں دو نظریے ہمیشہ سے مروّج رہے ہیں۔[ل] پہلا یہ کہ معاشرہ ''کُل'' ہے اور فرد ''جُزو'' اور فرد کی بقا اور عافیت اِسی میں ہے کہ وہ کُل کے پروں تلے اپنی زندگی گزار دے۔ مزید یہ کہ فرد کی اپنی کوئی حیثیت نہیں، وہ تو محض مشین کا ایک پرزہ ہے۔ دوسرا نظریہ یہ ہے کہ فرد فطرتاً آزاد ہے اور زیادہ دیر تک

ل Toynbee - A Study of History Abridged by Sommervell - Vol.1, p. 209.

قید و بند کی حالت کو برداشت نہیں کر سکتا۔ چنانچہ معاشرے سے منحرف ہونا ہی اُس کا بنیادی وصف ہے۔ نیز معاشرہ محض ایک بے نام اکائی ہے جبکہ اصل چیز فرد ہے جس کے بغیر معاشرے کو تصور میں لانا بھی ممکن نہیں۔

مگر سوال یہ ہے کہ فرد اور معاشرے سے متعلق ان دو نظریوں کا آغاز کب اور کیسے ہوا اور یہ کن ارتقائی مراحل سے گزر کر ایک باقاعدہ فکری نظام میں متشکل ہوئے؟...... کسی نظریے کے آغاز کو تاریخی اعتبار سے متعین کرنا ایک بے حد کٹھن کام ہے۔ اسی طرح اس کے ارتقا کے جملہ مراحل کی نشان دہی بھی ممکن نہیں۔ تاہم بعض شواہد کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ دیکھنا ممکن ہے کہ کوئی نظریہ کن راستوں سے ہو کر اپنی منزل تک پہنچا ہے۔ مثلاً مندرجہ بالا دو نظریوں میں سے معاشرتی تسلط کا نظریہ انسانی سوچ کے اُس خاص انداز سے ماخوذ ہے جو اپنی تگ و تاز کے لیے دائرے کے عمل کو پسند کرتا ہے اور فرد کے تسلط سے متعلق نظریہ انسانی سوچ کی اُس بے محابا یلغار سے متاثر ہے جو سدا خطِ مستقیم پر چلنا پسند کرتی ہے۔ دائرہ' آغاز اور انجام سے بے نیاز ہے مگر خطِ مستقیم' ابتدا اور انتہا کے تابع ہے۔ دائرے کی کوئی سمت نہیں ہوتی کہ یہ ہر قدم پر اپنی ہی جانب مُڑ جاتا ہے جبکہ خطِ مستقیم واپسی کے تصور ہی سے ناآشنا ہے۔ معاشرہ' دائرے کے مماثل ہے اور اسی کی گہری گول گھاٹیوں میں چلتا رہتا ہے مگر فرد' خطِ مستقیم کے مانند ہے کہ سدا ایک انجانی منزل کی طرف بڑھتا اور انجانے راستوں پر سفر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرتی تسلّط سے متعلق نظریہ اُس ماحول میں پروان چڑھا جو دائرے کے اصول کے تابع تھا جبکہ فرد سے متعلق نظریے نے ایک ایسے ماحول میں جنم لیا جو خطِ مستقیم سے متاثر تھا۔

قیاس یہ ہے کہ انسان کو دائرے کے اصول کا اوّلیں احساس جنگل کی اُس زندگی کے دوران میں ہوا جو لاکھوں برس پر پھیلی ہوئی تھی۔ اُس دَور میں جنگل کا قدیم باسی درخت سے بری طرح وابستہ تھا اور ظاہر ہے کہ درخت ہی اس کے مشاہدے کا سب سے بڑا مرکز بھی ہوگا۔ اسی مشاہدے سے انسان کو دائرے کے اصول کا ادراک ہوا کیونکہ درخت ایک سال کے عرصے میں

پوری طرح دائرے میں گھوم جاتا ہے۔ مثلاً اُس پر نئے پتے نمودار ہوتے ہیں' پھر پختہ رنگ اختیار کرتے ہیں' اس کے بعد پیلے پڑ جاتے ہیں اور پھر ایک روز جھڑ جاتے ہیں' مگر ان کے نیچے سے نئے پتے دوبارہ نمودار ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح درخت کی چھال کی معیاد ایک سال ہے اور ہر سال پرانی چھال کے نیچے سے نئی چھال برآمد ہو جاتی ہے۔ چنانچہ یہ غیر اغلب نہیں کہ قدیم انسان کے ہاں دائرے کے اصول کو گرفت میں لینے کی ابتدا درخت کے مطالعہ سے ہوئی۔ درخت کے علاوہ قدیم زندگی میں دن اور رات' نیز موسموں کا تسلسل نہایت اہم تھا اور اس نے بھی قدیم انسان پر کچھ اثرات ضرور مرتسم کیے ہوں گے۔ لیکن اس کے ہاں چونکہ باصرہ کی بہ نسبت دوسری حسیات زیادہ فعال تھیں اور جنگل کی نیم تاریک فضا میں رہتے ہوئے وہ آسمانی ڈراما سے بہت زیادہ متعارف نہ ہو سکتا تھا' اس لیے قیاس غالب یہی ہے کہ اُسے دائرے کے اصول کا اوّلیں ادراک قریب ترین شے یعنی اُس درخت ہی سے ہوا جو اُس کا رین بسیرا بھی تھا اور اَن داتا بھی۔ پھر بھی آفاقی عناصر کا لامتناہی تسلسل' دائرے کے ابتدائی نقش کو کشادہ اور گہرا کرنے میں ضرور ممد ثابت ہوا ہوگا' جسے نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

لاکھوں برس تک انسان نے جنگل کے اس ماحول میں زندگی بسر کی اور درخت کی معیّت میں دائرے کی گہری لکیر کے اندر پھلتا پھولتا رہا لیکن پھر جب وہ زرعی نظام کے عہد میں داخل ہوا تو اُس نے درخت کی بہ نسبت بیج کو زیادہ اہمیت دینا شروع کر دی اور خوشہ چینی کے قدیم عمل کے ساتھ ساتھ خود بیج اُگانے اور یوں خوراک پیدا کرنے کی داغ بیل ڈال دی۔ یکایک اُسے محسوس ہوا کہ اُس نے تو کائنات کے ایک بہت بڑے راز سے پردہ اُٹھا دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیج کی ماہیّت دریافت کر کے اور یوں پیدائش کے معمّے کو حل کر کے انسان نے ایک بہت بڑی تخلیقی قوت سے آشنائی حاصل کر لی۔ نتیجتہً اُس دَور میں انسان کے ہاں اُن تمام عناصر کی پرستش کا میلان اُبھرا جو قوتِ نمو کے معاون تھے۔ مگر زرعی نظام میں داخل ہو کر جب انسان نے بیج سے وابستگی قائم کر لی تو ظاہر ہے کہ وہ بیج کے پورے حیرت انگیز نظام سے متعارف ہوا۔ مثلاً اُس نے دیکھا کہ بیج' زمین

کے نیچے چلا جاتا ہے جہاں وہ اپنی ہستی کو مٹا کر اور ایک نئی زندگی میں ڈھل کر دوبارہ باہر آجاتا ہے۔ پھر وہ آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور بالآخر ایک روز خوشوں میں ڈھل جاتا ہے۔ تب یہ خوشے پک جاتے ہیں اور وہی ایک بیج اپنی وضع کے سینکڑوں بیجوں کو تخلیق کر لیتا ہے۔ فصل اُگانے کے اس عمل سے انسان کی نظریں اُن عناصر کی طرف بھی مبذول ہوئیں جو اُس کی نشوونما میں معاون تھے مثلاً سورج، دریا اور موسم! معاً اُس پر یہ انکشاف ہوا کہ نہ صرف بیج ایک دائرے میں گھومتا ہے بلکہ جملہ معاون عناصر کی حرکات بھی دائرے ہی کے تابع ہیں۔ مثال کے طور پر سورج صبح کے وقت طلوع ہوتا ہے، دن بھر کے سفر کے بعد بیج کی طرح رات یا زمین کی کوکھ میں چلا جاتا ہے اور پھر اگلی صبح ایک بیج ہی کی طرح دوبارہ اُگ آتا ہے۔ اسی طرح ہر سال بیج کی کاشت سے قبل آسمان سے برکھا کا نزول ہوتا ہے یا دریا میں طغیانی آجاتی ہے اور وہ کناروں سے چھلک جاتا ہے۔ اس سے زمین نرم ہو کر بیج کو قبول کرنے کے قابل ہو جاتی ہے۔ پھر موسموں کا تسلسل، بیج کی نشوونما میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ قطعاً غیر اغلب نہیں کہ اُس کے ہاں یہ احساس بیدار ہوا کہ ساری کائنات لٹو کی طرح ایک دائرے میں گھوم رہی ہے۔ یہاں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی۔ جو کل تھا وہی آج ہے اور جو آج ہے وہی کل ہوگا۔ انسان زندہ ہے تو ایک خاص ڈھب سے زندگی گزارتا ہے اور جب مر جاتا ہے تو دوبارہ اُسی ڈھب سے زندگی گزارنے لگتا ہے۔ اسی طرح بیج کے انداز کو دیکھتے ہوئے اُس کے ہاں یہ عقیدہ بھی راسخ ہو گیا کہ مَرے ہوؤں کی اَرواح واپس آ کر اپنے عزیزوں کی خوشی یا غم میں شریک ہوتی ہیں۔ قدیم انسان بیج کے اِس نظام سے اِس قدر متاثر ہوا کہ اُس نے اپنی دیومالا کا ایک حصہ بھی اس کے مطابق ہی تشکیل دے لیا۔ چنانچہ ایڈونس (Adonis)، آتیس (Atis) اور اوسائی رس (Osiris) کی اساطیر بنیادی طور پر بیج کے زمین کے نیچے جانے اور پھر آنے کے عمل ہی کو مختلف داستانوں کی صورت میں پیش کرتی ہیں۔

قدیم انسان نے جنگل کی زندگی میں دائرے کے جس عمل سے آشنائی حاصل کی تھی، وہ اُس کے زرعی نظام میں داخل ہونے پر کچھ اور بھی توانا نظر آنے لگا۔ اب انسان کو بڑی شدّت سے یہ

احساس ہوا کہ اُس کی عافیت اسی میں ہے کہ زندگی کا یہ لٹو ایک لحظہ رُکے بغیر گھومتا ہی چلا جائے اور اس میں کوئی رخنہ نمودار نہ ہو۔ اگر کبھی کوئی رخنہ نمودار ہوتا مثلاً دریا میں وقت پر طغیانی نہ آتی یا سورج کو گرہن لگ جاتا یا کوئی ارضی یا سماوی بلا نازل ہو کر اُس کے معمول کے لیے خطرہ بن جاتی تو وہ فوراً جادو کی بعض رُسوم ادا کر کے ''وقت'' کی اس دخل اندازی کو مسترد کرنے کی کوشش کرتا۔ اُس کی اپنی زندگی وقت کے اُس روایتی رُوپ کے تابع تھی جسے ''منڈل رُوپ'' کا نام ملا ہے اور جس میں اژدہا' اپنی ہی دُم کو منہ میں لے کر دائرے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ وہ وقت کے اس نئے رُوپ سے ترساں تھا جو مختلف واقعات کے تسلسل سے مرتّب ہوتا ہے اور جو ایک خطِ مستقیم پر آگے کو بڑھتا چلا جاتا ہے۔ قدیم انسان تو قدم قدم پر ''واقعہ'' کی نفی کر دیتا تاکہ دائرے کا محفوظ عمل جاری رہ سکے۔ اُن خاص واقعات سے قطع نظر جو ارضی یا سماوی بلاؤں کی صورت اختیار کر کے روایتی وقت کے دائرے کو مجروح کرتے تھے اور جن کی نفی کے لیے وہ خاص رُسوم ادا کرتا تھا' اپنی عام زندگی میں بھی قدیم انسان بڑے التزام کے ساتھ ہر سال وقت (Time) اور تاریخ (History) کو مسترد کرتا رہتا تھا۔ نئے سال کی بیشتر رسوم دراصل وقت اور تاریخ کو مسترد کرنے ہی کی کاوشیں تھیں۔ ان سے دائرے کی تجدید بھی ہوتی تھی مثلاً بابل میں نئے سال کی آمد پر آکی ٹو (Akitu) کی جو رُسوم ادا کی جاتی تھیں' ان میں ماردوق (Marduk) اور سمندری بلا' طائی عامط (Tiamet) کے معرکے کو بالکل اُسی طرح دوبارہ پیش کیا جاتا تھا جس طرح وہ ابتدا میں ظہور پذیر ہوا تھا۔ یہ رُسوم ان واقعات کی گویا تجدید کرتی تھیں اور زندگی کے بے پایاں نراج (Chaos) کے کائنات (Cosmos) میں ڈھلنے کی صورت کو دُہرا دیتی تھیں جیسے کہہ رہی ہوں کہ کاش ماردوق' طائی عامط کو ہمیشہ اسی طرح فنا کرتا رہے! یہ اور ان سے ملتی جلتی جملہ رُسوم دراصل کسی نہ کسی اسطور (Myth) سے اور یہ اسطور مزاجاً بیج' اس کی پیدائش' موت اور حیاتِ نو کے عمل سے متعلق ہوتی۔ انسان چاہتا کہ بیج کی آمد و رفت کا سلسلہ ایک منضبط نظام کے تحت دائرے کے عمل کو مکمل کرتا رہے کیونکہ اسی میں اُس کی اپنی بقا کا راز مضمر تھا۔ چنانچہ قدیم انسان ہر سال خود ہی تاریخ اور وقت کی نفی کر کے اور

پیدائش کے عمل کو دُہرا کر دائرے کو جنم دیتا اور پھر اسی کے تحت زندگی بسر کرتا چلا جاتا۔ اس ضمن میں ایدونس اور اتمیس کے تیوہار خاص طور پر اہم تھے۔ مثلاً فریزر (Frazer) نے لکھا ہے:

اسکندریہ میں یہ ہوتا تھا کہ دو کوچوں پر ایفروڈائی ٹی اور ایدونس کے بُتوں کی نمائش کی جاتی۔ ان کے برابر انواع و اقسام کے پکے پھل، کیک اور پودوں کے گملے رکھ دیے جاتے اور بادیان لپیٹ کر ہرے بھرے منڈوے بچھا دیے جاتے۔ ایک دن ان عاشق و معشوق کا بیاہ رچایا جاتا اور دوسرے دن عورتیں ماتمیوں کا بھیس بھرے اور بال اور چھاتیاں کھولے مردہ ایدونس کو سمندر کے ساحل پر لے جاتیں اور اُسے موجوں کے حوالے کر دیتیں۔ لیکن اُن کے سوگ میں اُمید کی خوشی بھی شامل ہوتی، اس لیے کہ وہ یہ بھی الاپتی جاتیں کہ گزرنے والا ایک دن ضرور لوٹ کر آئے گا......(The Golden Bough ترجمہ: سیّد ذاکر اعجاز)۔

اسی طرح اتمیس کی پرستش سے متعلق رسموں کے بارے میں فریزر لکھتا ہے:

ایک اور دیوتا جس کی فرضی موت اور نئے جنم پر ایمان مغربی ایشیا کے مذاہب میں بنیادی حیثیت رکھتا تھا، اتمیس ہے۔ یہ فریجیا والوں کے لیے وہی کچھ تھا جو ایدونس، شام والوں کے لیے تھا۔ ایدونس ہی کی طرح یہ بظاہر وہ بھی نباتات کا دیوتا تھا اور ہر سال بہار کے موسم میں اُس کی موت کا باضابطہ ماتم ہوا کرتا اور نئے جنم کی خوشیاں منائی جاتی تھیں......(The Golden Bough ترجمہ: سیّد ذاکر اعجاز)۔

ہر چند انسانی سوچ کا یہ خاص انداز، قدیم انسانی زندگی میں پروان چڑھا، تاہم اس کی گرفت آج بھی باقی ہے۔ افہام و تفہیم کے اس خاص انداز میں بنیادی نکتہ فقط یہ ہے کہ ساری کائنات ایک دائرے میں گھومتی ہے اور ایک بے پایاں زیر و بم کے تابع ہے۔ دن اور رات کا چکر نیز موسموں کا تسلسل اِس زیر و بم ہی کا اظہار ہے۔ یہ زیر و بم ایک غیر شخصی قانون کے ماتحت ہے اور ابتدا اور انتہا کے تصور سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ معاشرہ ایک لامتناہی ہمہ اوست ہے جو بجائے خود آغاز و انجام سے بے نیاز ایک کائناتی جزر و مد میں مبتلا ہے۔ نطشے (Nietzche) کا نظریہ کہ

کائنات میں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی' جو کچھ ہوتا ہے وہ اس سے پہلے لاکھوں بار ہو چکا ہے...... بنیادی طور پر انسانی سوچ کے اُس خاص انداز ہی سے ماخوذ ہے جو زندگی اور کائنات کو دوّار (Cyclic) قرار دیتا ہے۔ نطشے سے پہلے فیثا غورث (Pythagoras) اور افلاطون (Plato) کے پیروکاروں نیز رواقی فلسفیوں کے ہاں یہ نظریہ بہت مقبول تھا کہ سارا کائناتی نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے۔ چنانچہ وہ کہتے تھے کہ ہر دور میں پچھلے واقعات کی تجدید ہوتی ہے اور کوئی نیا یا انوکھا واقعہ کبھی ظہور پذیر نہیں ہوتا۔ اسی طرح قدیم زمانے کے ہندوؤں نے وقت کو من ونتر' کلپ اور مہایگ میں اور پھر مہایگ کو ست یگ' تریتا یگ' دواپریگ اور کل یگ میں تقسیم کر کے ان میں سے ہر ایک کے سال بھی مقرر کر دیے تھے اور اپنے اس عقیدے کا برملا اظہار کیا تھا کہ ہر مہاونتر کے بعد دوسرا مہاونتر آتا ہے اور کائناتی وقت کا دائرہ' ازلی وابدی ہے۔ وہ تمام ممالک جن میں قدیم جنگلی اور زرعی معاشرہ نسبتاً زیادہ طویل اور مضبوط تھا' سوچ کے اسی خاص انداز کے وارث بنے جو معاشرے کے لامتناہی تسلسل کا قائل اور اس کے دائرے میں گھومتے چلے جانے کے عمل کا داعی تھا اور جو بعد ازاں ایک سماجی اور کائناتی ''ہمہ اوست'' کے تصور میں ڈھل کر سامنے آیا۔ ہندو سماج نیز یونان اور رُوم کی سوسائٹی میں زندگی کا یہ دوّار نظریہ بہت مقبول اور توانا رہا ہے۔

....

۲

دائرے سے متاثر معاشرہ ایک ایسا زندان تھا جس سے فرد باہر نہ آسکتا تھا۔ فرد کو شاید اِس بات کی ضرورت بھی نہیں تھی کہ وہ ''آزادہ روی'' کا مظاہرہ کرتا۔ لیکن پھر ایک وقت ایسا بھی آیا کہ ارتقا کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد انسان کے ہاں دائرے سے باہر آنے کی خواہش بیدار ہو گئی (روایت میں اسے جنت سے باہر نکلنے کی خواہش کا نام دیا گیا ہے)۔ یکا یک انسان کو اپنے قدیم ماحول میں دم گھٹنے کا احساس ہوا اور وہ ایک طویل ذہنی سفر پر روانہ ہونے کے لیے پر تولنے لگا۔ اُس کی اس تیاری کے شواہد انسانی دیو مالا میں بھی ملتے ہیں جس میں ہیرو کسی نہ کسی شے کی تلاش میں اپنے قدیم آبائی ماحول کو چھوڑ کر ایک لمبا سفر اختیار کرتا ہے۔ شے کی یہ تلاش دراصل ایک نئی ذہنی اور احساسی سطح کی تلاش ہے کیونکہ فرد کے لیے اب پہلی سطح پر زندگی گزارتے چلے جانا ممکن نہیں رہا۔ یہ جبلّت پر فہم و شعور کی فتح بھی تھی اور مرورِ زماں کا وجود میں آنا بھی! اِسے فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے کا نام بھی دیا جاسکتا ہے کہ اب اُس نے قدیم سے خود کو آزاد کرنے کی کوشش کی اور ایک ایسے خطِ مستقیم پر چلنے لگا جس پر جگہ جگہ سنگ ہائے میل نصب تھے۔ قدیم انسان نے بار بار وقت اور تاریخ کی نفی کی تھی۔ نئے فرد نے وقت اور تاریخ کو جنم دینے کی ابتدا کی اور ایک ایسی نئی ذہنی سطح پر سانس لینے لگا جو اِنفرادیت کی خوشبو سے لبریز تھی۔

فرد کے ہاں اس نئے رُجحان کی وجوہ کا سراغ لگانا بے حد مشکل ہے۔ تاہم ایک بات واضح ہے کہ جب تک انسان محض زمین سے وابستہ رہے، اُس پر ایک جامد نظریہ حیات مسلط رہتا ہے۔

لیکن جب کسی وجہ سے اُسے مستقل سفر درپیش ہو (یہ سفر ذہنی اور رُوحانی بھی ہو سکتا ہے)' زمین سے اُس کے بندھن ٹوٹنے لگتے ہیں اور خطِ مستقیم کی جہت اور آزادہ روی اُس کے احساسات میں بھی ایک انقلابی تبدیلی کا باعث بن جاتی ہے۔ چنانچہ اب اُس پر زندگی کے زیروبم کا دوّار نظریہ اس قدر مسلّط نہیں رہتا جس قدر زیروبم کا وہ نظریہ جو فہم و شعور سے مرتب ہوتا ہے اور جس کے مطابق ساری کائنات معاشرے کی طرح ایک دائرے میں گھومنے کے بجائے' فرد کی زندگی کی طرح ایک خاص مقام سے چل کر ایک خاص مقام پر ختم ہو جاتی ہے اور فرد کی زندگی ہی کی طرح نئے سے نئے واقعات سے آشنا ہوتی ہے۔ یہ نظریہ فرد کی انفرادیت کا علَم بردار ہے اور کائنات کی تخلیق کو بھی ایک منفرد تخلیقی عمل کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ اِس کے مطابق فرد کی زندگی کی طرح کائنات بھی زمان و مکاں کے تابع ہے اور اِس کا بھی ایک آغاز اور انجام ہے۔ بالخصوص' انجام کے بارے میں مشرقِ وسطیٰ کے اعتقادات خاصے واضح اور زوردار ہیں۔ مثلاً مرسیا ایلیاڈ (Mircea Eliade) نے' قدیم ایران کے اس اعتقاد کا ذِکر کیا ہے کہ دُنیا ایک روز آگ سے تباہ ہوگی اور صرف خیر زندہ بچے گا۔[1] کائنات کے انجام کے بارے میں یہ عقیدہ صرف ایران تک محدود نہیں رہا' مشرقِ وسطیٰ کے تقریباً تمام مذاہب میں اِسے مقبولیت حاصل رہی ہے۔ ''انجام'' کے اِس اعتقاد کا ایک غور طلب پہلو یہ بھی ہے کہ ہر چند یہ تاریخ کی نفی کر دیتا ہے لیکن ''اب'' کی فضا میں نہیں صرف ''آئندہ'' کے کسی نقطے پر! دراصل قدیم سوسائٹی ایک مستقل ''اب'' کے لمحے میں رہتی تھی اور ہر اُس عنصر کی نفی کر دیتی تھی جو زندگی میں ''آئندہ'' کی سطح کا اضافہ کرنے کی جسارت کرتا تھا۔ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب کی سب سے بڑی جیت یہ ہے کہ اُن کے باعث حال کی ازلی و ابدی' جامد اور بُت پرستی سے مملو فضا پارہ پارہ ہوئی اور فرد نے خود کو مستقبل سے وابستہ کر لیا' اور یوں فرد کی انفرادیت اور قدیم معاشرے کے دائرے سے اُس کی بغاوت پوری طرح روشن ہوگئی۔ حقیقت یہ ہے کہ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب

---

[1] Cosmos and History p.124.

نے فرد کی آزادی کا علم بلند کیا، مگر اس کے ساتھ ہی اُسے ذاتِ واحد کی عبادت اور اطاعت کا سبق بھی دیا۔ بہرکیف قدیم سوسائٹی کے زندان سے باہر نکلنے اور بُت پرستی کے قدیم تصور کو ترک کرنے کی تلقین کر کے ان مذاہب نے انسانی تہذیب کے سلسلے میں ایسی عظیم خدمت انجام دی ہے کہ اس کی اہمیت اور افادیت سے کوئی مادہ پرست بھی انکار نہیں کر سکتا۔

....

۳

تاریخِ تہذیب شاہد ہے کہ فرد اور معاشرے کے رشتے میں توازن کی صورت بہت کم نمودار ہوئی ہے، گو بعض مفکرین نے اس توازن ہی کی اہمیت کو زیادہ تر اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ زندگی مختلف اور مخالف قوتوں کی رزم گاہ ہے اور یہاں اکثر و بیشتر میزان کا پلڑا کبھی ایک طرف اور کبھی دوسری طرف جھک گیا ہے۔ کبھی کبھار تو انتہائی صورت بھی پیدا ہوگئی ہے: مثلاً جب معاشرتی تسلّط کا پلڑا جھکا ہے تو اشتراکی نظام وجود میں آگیا ہے اور جب فرد کی آزادہ روی اور انفرادیت، منفی انداز میں اپنی انتہا کو پہنچی ہے تو قیصر، ہٹلر اور مسولینی پیدا ہوتے چلے گئے ہیں۔ مگر فرد اور معاشرے کے رشتے پر محض ''توازن'' کا لیبل لگا دینے سے بھی مسئلہ حل نہیں ہوتا کیونکہ توازن اپنی مجرّد حیثیت میں زندگی کے زیروبم کے فقدان پر منتج ہوتا ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے کو تو ایک ایسے کائناتی زیروبم کی روشنی میں حل کرنے کی ضرورت ہے جو دوّار ہونے کے باوصف جامد نہ ہو وہ ایک ایسے عمل سے مملو ہو جس میں زیروبم کا دائرہ کشادہ سے کشادہ تر ہوتا چلا جائے۔

یوں دیکھیے تو حقیقت کا دوّار یا ارتقائی نظریہ بجائے خود مکمل نہیں ہے اور اسی طرح فرد یا معاشرہ اپنی اپنی جگہ مکمل نہیں کہلا سکتے۔ صحیح بات یہ ہے کہ حقیقت کو ''دائرے اور خطِ مستقیم'' میں اور زندگی کو ''معاشرے اور فرد'' میں تقسیم کر کے دکھانا محض مسئلے کو حل کرنے کا ایک خاص انداز ہے اور بس! ورنہ حقیقت ایک ایسی محیط و بسیط اکائی ہے جس کا مدِّ مقابل موجود ہی نہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ جب حقیقت اپنا اظہار کرتی ہے، وہ ''دو'' میں بٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ فرد اور معاشرے کے سوال پر بھی

مفکرین کے ہاں دُوئی ہی کے احساس نے مختلف مکاتبِ فکر پیدا کیے ہیں۔ فی الاصل حقیقت صرف ''ایک'' ہے لیکن وہ اپنے اظہار کی ابتدا ''دو'' سے کرتی ہے۔ ان دو میں سے کبھی ایک اور کبھی دوسرا زیادہ فعّال دکھائی دیتا ہے اور ایسا ہونا ضروری بھی ہے ورنہ ارتقا جاری نہ رہ سکے' اور ''اظہار'' کا سلسلہ ہی ختم ہو جائے۔ چنانچہ جب حقیقت کا وہ پہلو زیادہ فعّال نظر آتا ہے جس کا مقصد آگے کو بڑھنا یا کشادہ تر ہونا ہے تو یوں لگتا ہے جیسے اُس نے خطِ مستقیم کو اپنا لیا ہے۔ لیکن جب یہی خطِ مستقیم آگے جا کر مُڑ جاتا اور ایک وسیع تر دائرے کو وجود میں لے آتا ہے' اور کچھ عرصہ تک اسی دائرے کی گہری کھائی میں چلتا ہے' تو ناظر کو وہم ہونے لگتا ہے کہ دائرے میں گھومتے چلے جانا ہی حقیقت کا امتیازی وصف ہے۔ اگر یوں دیکھا جائے کہ حقیقت کا بنیادی وصف دائروں کی صورت میں کشادہ سے کشادہ تر ہوتے چلا جانا ہے' اور یہ کہ جب وہ ایک مدار سے دوسرے مدار میں جاتی ہے تو لازمی طور پر ایک تخلیقی جست (Creative Jump) کی مدد سے ایسا کرتی ہے' تو ناظر کو حقیقت کا ایک ایسا رُوپ نظر آ سکتا ہے جو دائرے اور خطِ مستقیم دونوں کو اپنے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔

فرد اور معاشرے کے بنیادی رشتے کو بھی اس خاص انداز ہی سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اصل چیز انسانی زندگی ہے جس کے دو واضح رُخ ہیں: ایک رُخ مزاجاً اجتماعی ہے اور دوسرا مزاجاً انفرادی! جب اجتماعی رُخ مسلط ہوتا ہے' انفرادی رُخ کے نقوش مدھم پڑ جاتے ہیں اور جب انفرادی رُخ اپنی قوّت کا اظہار کرتا ہے' اجتماعی رُخ میں دراڑیں سی نظر آنے لگتی ہیں۔ فرد اور معاشرے کے رشتے کو درخت کے پھلنے پھولنے کے عمل سے تشبیہ دیں تو بات شاید زیادہ واضح ہو جائے۔ جب درخت میں ''نیا خون'' دوڑتا ہے' اُس میں باہر کی طرف لپکنے کی ایک رَو وجود میں آ جاتی ہے اور وہ اپنے زورِ نمو میں پرانے پتّوں کو گراتا اور پرانی چھال کو پُرزے پُرزے کر ڈالتا ہے۔ لیکن پھر پرانے پتّوں کے نیچے سے نئے پتّے اور پرانی چھال کے نیچے سے ایک صاف شفّاف اور نئی نویلی چھال برآمد ہو جاتی ہے اور نئے پتّوں اور نئی چھال کی آمد سے خود درخت کی جسامت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ درخت کی قوّتِ نمو' فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے کے مماثل ہے کہ اُس

میں لپک، بے قراری، تحرک اور آگے بڑھنے کی آرزو مجتمع ہوگئی ہےاور اب وہ اپنے زور میں پرانے پتّوں کو پیلا اور پرانی چھال کو پُرزے پُرزے کر رہی ہے۔ پیلے پتّے اور پرانی چھال سوسائٹی کے مماثل ہے...... یہ ایک ایسی ڈھال ہے جسے درخت نے پچھلے برس اپنے تحفظ کے لیے زیبِ تن کیا تھا لیکن اب اُس ڈھال کی میعاد ختم ہوگئی ہے، لہٰذا درخت نے ایک ارتقائی عمل کے تحت اپنے اندر سے پتّوں کی ایک تازہ کھیپ اور ڈھال کا ایک نیا پیکر خلق کر لیا ہے۔ وہ زمانہ جس میں پتّے پیلے پڑ جاتے ہیں اور ڈھال میں دراڑیں نمودار ہونے لگتی ہیں، بڑے ذہنی اور رُوحانی کرب کا زمانہ ہوتا ہے کیونکہ اُس زمانے میں انسان سوچتا ہے کہ پرانی اور مستحکم قدریں ٹوٹ پھوٹ رہی ہیں، ہر طرف بے راہ روی کا راج قائم ہو گیا ہے، لاکھوں کروڑوں برس پرانا نراج دوبارہ اُمنڈ رہا ہے جس کے نتیجے میں ہر شے شکست و ریخت کا شکار ہوگئی ہے۔ مگر اصل بات یہ ہے کہ ایسا زمانہ ایک بے پناہ تخلیقی اُبال کا دَور ہوتا ہے جس میں نراج محیط نہیں ہو رہا ہوتا، ایک نیا سماج، پتّوں کی ایک تازہ کھیپ اور چھال کی ایک ایسی نئی ڈھال وجود میں آ رہی ہوتی ہے جس کے برآمد ہونے سے پرانا نظام پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ کچھ عرصہ گزرنے پر یہی نئے پتّے (نئی نسل کے لوگ) پھر سے درخت کو ڈھانپ لیتے ہیں اور چھال سخت ہو کر دوبارہ سوسائٹی (ڈھال) کا رُوپ دھار لیتی ہے اور انسان بھول جاتا ہے کہ جب عبوری دَور آیا تھا، وہ کتنے گہرے کرب میں مبتلا ہو گیا تھا!

فرد اور معاشرے کا تصادم درخت کی نئی اور پرانی چھال کا تصادم ہے۔ اسی سے زندگی تازہ دم ہوتی اور پرانی کینچلی اُتار کر ایک نیا لباس پہن لیتی ہے۔ دراصل زندگی کا مقصد تسلسل ہے اور یہ تسلسل زیر و بم کے اُسی آہنگ کے تابع ہے جو ساری کائنات میں جاری و ساری ہے، یعنی آگے بڑھنے اور پھر پیچھے ہٹنے کا عمل جس کے تسلسل اور تواتر میں کبھی رکاوٹ پیدا نہیں ہوئی۔ جب زندگی آگے کو بڑھتی ہے، وہ اس کام کے لیے فرد کو بروئے کار لاتی ہے۔ جب وہ نئی فتح یا نئے قدم کے اثمار سے بہرہ اندوز ہونے کے لیے پیچھے کو ہٹتی ہے تو سوسائٹی کی قدروں سے کام لیتی ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ جب وہ فرد کی وساطت سے ارتقا کی دوڑ میں کوئی قدم اُٹھاتی ہے تو واپس اُسی مقام پر

نہیں آتی جہاں سے وہ چلی تھی۔ مراد یہ ہے کہ پچھلے برس کی ساری چھال ختم نہیں ہو جاتی' اُس کا ایک حصہ روایت کی صورت میں زندگی کے تنے سے چپک بھی جاتا ہے اور اُس کی جسامت (جسمانی اور رُوحانی) میں اضافہ بھی کر دیتا ہے۔ مگر اس ضمن میں ایک اور نکتہ بھی قابل غور ہے: وہ یہ کہ زندگی کا زیر و بم' دو حرکات پر مشتمل ہے۔ ان میں سے ایک حرکت تو محض زیر و بم کے عام سے انداز کو پیش کر دیتی ہے مگر دوسری' زیر و بم کو کشادہ تر اور وسیع تر کرنے کا موجب بنتی ہے۔ سوسائٹی اور اس کے افراد کا عام رشتہ' زیر و بم کی پہلی سطح کو اُجاگر کرتا ہے بعینہٖ جیسے درخت کے نئی اور پرانی چھال میں لپکنے اور سمٹنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ درخت کے اندر ایک نئی رُو وُجود میں آجاتی ہے جو اُس کی نسل ہی کو بدل ڈالتی ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے میں بھی یہ بات عام ہے کہ کبھی کبھی کوئی ایسا فرد پیدا ہو جاتا ہے جو معاشرے کو اُوپر اُٹھا کر ایک نئی سطح اور ایک نئے مدار میں لے آتا ہے۔ مگر یہ بات علّت و معلول (Cause and Effect) کے اصول کے تحت نہیں' ایک تخلیقی جست کے تابع ہے۔ خود زندگی جب مادے سے امیوبا (Amoeba) میں منتقل ہوئی تھی' یہ کسی سابقہ عمل کا نتیجہ نہیں تھا (چنانچہ ان دونوں کی درمیانی کڑی آج بھی نظروں سے اوجھل ہے)۔ اسی طرح جب امیوبا سے حیوان اور حیوان سے انسان وجود میں آیا تو یہ بھی ایک تخلیقی جست ہی کا کرشمہ تھا۔ زندگی ایک ارتقائی تسلسل کے تحت دائرے کی لاکھوں برس پرانی کھائی میں گھومتے چلے جاتی ہے مگر پھر کسی داخلی تموّج کے باعث یکایک زقند سی بھر کر ایک ارفع تر اور کشادہ تر مدار میں پہنچ جاتی ہے۔ فرد اُور معاشرے کے رشتے میں بھی زندگی کی اس خاص زقند ہی نے اصل کام انجام دیا ہے اور اگر معاشرہ پرانے پتھر کے زمانے سے راکٹ کے دور تک آ پہنچا ہے تو یہ سب ایسی مختلف تخلیقی جستوں ہی کا کرشمہ ہے جن کے بارے میں انسانی تخلیق ابھی تک مُہر بہ لب ہے۔ کائنات اور زندگی کا سب سے بڑا راز بھی شاید یہی ہے کہ وہ دائرے کے عمل میں مبتلا ہونے کے ساتھ ساتھ گاہے گاہے ایک پُراَسرار زقند بھی بھرتی ہے جسے حیاتیاتی سطح پر تقلیب کا نام ملا ہے۔ یہ سوال کہ وہ آئندہ کب ایسا کرے گی یا اس زقند کی نوعیت کیسی یا توانائی کس قدر ہوگی' انسان کے فہم و اِدراک

سے بالا ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے میں فرد اپنی اس تخلیقی جست کا ایک ادنیٰ نمونہ تو ہر روز پیش کرتا ہے جب وہ سوسائٹی کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی ایک خطِ مستقیم پر چلنے کی کوشش کرتا ہے۔ تاہم اصل تخلیقی جست اُن خلّاق ہستیوں ہی کے حصے میں آئی ہے جنھوں نے اپنے اپنے زمانے کے منجمد معاشرے سے باہر آکر خود ایک ایسا نیا مدار پیدا کیا جس پر صدیوں تک لاکھوں کروڑوں افراد پر مشتمل اِنسانی معاشرہ، کسی لٹو کی طرح گھومتا چلا گیا۔

....

تخلیقی عمل......دیو مالا کی بُنت میں

ا

اسطور یا متھ (Myth)' یونانی زبان کے لفظ' مائی تھوس (Mythos) سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم ہے: وہ بات جو زبان سے ادا کی جائے' یعنی کوئی قصہ یا کہانی۔ ابتداً اسطور کا یہی تصور رائج تھا لیکن بعدازاں کہانی کی تخصیص کر دی گئی...... یوں کہ اسطور اُس کہانی کا نام ٹھہرا جو دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھی یا اُن شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی تھی جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔ لیوس سپنس (Lewis Spence) نے اسطور اور مذہب میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مذہب (جس سے اُس کی مراد مذہب کا قدیم تصور ہے) اُن رُسوم پر مشتمل ہے جو خدا یا دیوتا کی عبادت سے متعلق ہوتی ہیں اور جو اُس بابرکت عمل کا تتبع کرتی ہیں جسے ابتداً کسی دیوتا یا مقدس ہستی نے انجام دیا تھا۔[1] دوسری طرف اسطور' دیوتا کے عمل کی کہانی کو بیان کرتی ہے۔ مثال کے طور پر رام لیلا اور دسہرے کے موقع پر جو کچھ ہوتا ہے' وہ رام اور سیتا سے منسوب کہانی کے مطابق تو ہے ہی مگر اُس کا ڈرامائی حصہ مذہبی رُسوم کی ایک صورت ہے جبکہ اس ڈرامائی حصے سے متعلق کہانی اسطور کے زُمرے میں آتی ہے' جس کا صاف مطلب یہ بھی ہے کہ اسطور مذہب سے زیادہ قدیم ہے۔ یہ وہ ابتدائی

---

1. The Outlines of Mythology, p.14.

''تخیل'' ہے جو اِرتقا کے کسی مرحلے پر ایک تخلیقی انکشاف کی صورت میں انسان پر نازل ہوا اور جسے برقرار رکھنے کے لیے اسے مذہبی رُسوم خلق کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔

کیسیرر (Cassirer) لکھتا ہے کہ منطقی سوچ جن اصول وضوابط کے تابع ہے، وہ اسطوری سوچ سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔[1] عام سوچ کا ڈھب تو یہ ہے کہ کسی شے یا واقعے کے ادراک (Conception) کے لیے اسے پورے ماحول سے منسلک کر دیا جائے۔ دوسری طرف اسطوری سوچ میں شے یا واقعہ اپنے تناظر سے کٹ کر سوچ کا محور بن جاتا ہے۔ گویا ارتکاز اسطوری سوچ کا امتیازی وصف ہے اور شے یا واقعے سے شدید قربت کا احساس اِس کا محرک۔ مثال کے طور پر قدیم انسان پہاڑوں کے کسی سلسلے کے قریب سے گزر رہا ہوتا کہ اچانک قریب ترین پہاڑ کے دہانے سے آگ، دھواں اور لاوا، ایک خوفناک دھماکے کے ساتھ اُبل پڑتا، قدیم انسان کے اندر کا سارا خوف اُس پہاڑ کے دہانے پر مرتکز ہو جاتا اور وہ شدید جذباتی تناؤ جنم لیتا جس کا اخراج اُس پہاڑ کو دیوتا یا اسُر کی صورت میں نشان زد کرنے پر ہوتا۔ کچھ عرصہ تک تو لمحاتی کیفیت سے پیدا ہونے والے اُس دیوتا یا اسُر کے ساتھ وہ خوف یا توقع وابستہ رہتی جس نے ارتکاز کے عمل کو شدید کیا تھا لیکن پھر آہستہ آہستہ خوف یا توقع، ذہن سے محو ہو جاتی اور دیوتا یا اسُر، اپنی قائم بالذّات حیثیت میں سانس لینے لگتا۔ چنانچہ کیسیرر کا یہ خیال اِس بات کی توثیق کرتا ہے کہ اسطور آفرینی ایک خالص تخلیقی عمل ہے جو منطقی سوچ کے عمل سے قطعاً مختلف ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اسطور آفرینی وہ پہلا تخلیقی عمل ہے جو اپنی قوّت اور پرواز میں آرٹ اور شاعری کے تخلیقی عمل کا ہم پلّہ قرار پا سکتا ہے۔ وجہ یہ کہ شاعری اور آرٹ کی طرح اسطور آفرینی بھی انسان کی اُس تخلیقی جست کا نتیجہ تھی جو اُس نے جبلی سطح سے آرکی ٹائپل (Archetypal) سطح کی طرف لگائی اور جس نے اُسے حیوان کی تنگ اور حسیات کے تابع فضا سے باہر نکال کر تخیّل کی اُس فضا میں لا کھڑا کیا جو انسانی آزادی کی طرف ایک نہایت اہم

---

[1] Language and Myth, p.33.

قدم تھا اور جس کا ذکر آگے آئے گا۔ فی الحال یہ دیکھیے کہ اسطور آفرینی کی فضا سے پہلے انسان نے لاکھوں برس تک جنگل کی اُس نیم تاریک فضا میں زندگی بسر کی تھی جہاں جبلّت کا مکمل راج تھا۔ جبلّت اس کے جملہ اقدامات کی محرک تھی۔ اُسے مفید اشیا کی طرف راغب کرتی اور مضر اشیا سے گریز اختیار کرنے پر اکساتی تھی۔ بحیثیتِ مجموعی' یہ وہ دَور تھا جس میں انسان نے ابھی خود کو اپنے ماحول سے جُدا نہیں کیا تھا۔ وہ نباتاتی سطح سے تو اُوپر اُٹھ آیا تھا لیکن حیوانی سطح نے اُسے پوری طرح اَپنے شکنجے میں جکڑا ہوا تھا۔ اُس زمانے میں ایک بھیانک خوف اُس پر ہر لحظہ مسلّط رہتا۔ اُسے اپنے چاروں طرف ایسے مظاہر نظر آتے جو اُس پر ہیبت طاری کر دیتے' مثلاً بادل کی گرج' آتش فشاں پہاڑ' زلزلے' ہوا کے طوفان وغیرہ۔ بعدازاں وہ اُس پُراَسرار' غیر مرئی قوّت (Fluid Power) کو بھی محسوس کرنے لگا جو ہر شے میں رواں دواں تھی اور جس میں وہ خود بھی دوسری اشیا کی طرح مقیّد تھا۔ قدیم انسان کے ہاں مے نا (Mana) کے وجود کا یہ ادراک لاشعوری سطح پر ہوا اور جب اُس نے ارتقا کے سفر میں ایک اہم قدم اُٹھالیا تو بھی یہ تصور ایک قدیم ذہنی اور احساسی متحجّر (Fossil) کی طرح اُس کے ساتھ چپکا رہا۔ حد یہ کہ تصوف میں ہمہ اوست کا تصور بھی دراصل ''مے نا'' ہی کی صدائے بازگشت تھا (سب سے پہلے مشہور پادری' کوڈرنگٹن نے مے نا کے تصور کی نشاندہی کی تھی)۔

قدیم انسان کے ہاں ''مے نا'' کا یہ تصور ایک طویل عرصہ تک قائم رہا مگر پھر آہستہ آہستہ اُس کی فطری توانائی کم ہونا شروع ہوئی اور قدیم سوسائٹی کے بطون میں وہ خلا پیدا ہو گیا جو ہمیشہ ایک تند و تیز طوفان کا پیش خیمہ ثابت ہوا ہے۔ تخلیقی عمل کا عام انداز بھی یہی ہے کہ پہلے زندگی پامال کھائیوں میں لڑھکتی ہے اور رسم و رواج کے ایک گھسے پٹے پیٹرن میں ڈھل کر بوجھل اور آہستہ خرام ہوتی ہے اور پھر یکایک اُس کے اندر وہ خلا جنم لیتا ہے جو تخلیق کی طرف ایک اہم قدم ہے۔ قدیم انسان کی زندگی میں جب یہ خلا پیدا ہوا تو اُس کا ردِّعمل بھی ناگزیر تھا۔ معاً اُس کے اسلوبِ حیات میں جو جنگل سے پوری طرح ہم آہنگ اور ''مے نا'' یا اَسرار کا گہوارہ تھا' آوارہ خرامی کے مسلک کا اضافہ ہوا اور اس مسلک نے خوشہ چینی کے قدیم مسلک سے متصادم ہو کر ایک بگولا صفت ہیجان

پیدا کر دیا۔ یہ ہیجان اُس طوفان کے مماثل تھا جسے روایت میں طوفانِ نوحؑ کا نام ملا ہے اور جس کے مسلسل اضطراب اور خروش نے بالآخر اشیا اور مظاہر کی تمام صورتوں کو ملیا میٹ کر کے بے ہیئتی کی ایک ایسی فضا پیدا کر دی جو تخلیقی جست کے لیے محرکِ اوّل ثابت ہوئی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ جست ''من و تو'' کے رشتے کا اِدراک تھا اور اس سے انسان کو پہلی بار اپنی ذات اور اِردگرد کی دُنیا میں ایک گہرے فرق کا احساس ہوا۔

علم الانسان نے قدیم انسان کے اس دَور کو مذہبُ الاَرواح (Animism) کا زمانہ قرار دیا ہے، یعنی وہ زمانہ جب اُس نے اپنے علاوہ دوسری تمام جاندار اور بے جاں اشیا کو بھی ''رُوح'' تفویض کر دی۔ لیکن دراصل اس دَور کے بھی دو حصے تھے: پہلا Animitism کا زمانہ اور دوسرا خالص مذہبُ الاَرواح کا دَور۔ مقدّم الذکر، قدیم انسان کا وہ رُجحان تھا جس کے تحت اُس نے پہلی بار اپنے اِردگرد بکھری اشیا کے بارے میں یہ تصور قائم کیا کہ ان میں ہر شے اُسی طرح زندگی کی حامل ہے جس طرح وہ خود۔ چنانچہ درخت، پہاڑ، دریا وغیرہ کو ''زندہ'' متصوّر کیا جانے لگا۔ اس کے بعد خالص ''مذہبُ الاَرواح'' کا دَور آیا جس میں اُس نے یہ تصوّر قائم کیا کہ ان میں سے ہر بے جان اور جاندار شے کی ایک الگ ''روح'' بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جنگل کا طویل دَور تو لامتناہی اندھیرے کا دَور تھا جس میں تضادات کا احساس تک موجود نہیں تھا، لیکن جب قدیم انسان جنگل سے باہر کی وسیع اور کشادہ دُنیا سے آشنا ہوا تو اچانک اُس کے اور خارج کی دُنیا کے مابین ''من و تو'' کا رشتہ اُستوار ہو گیا۔ چنانچہ پہلے اُس نے خارجی اشیا کو اَپنی ''برادری'' میں شامل کیا۔ مطلب یہ کہ اُسے اپنی ذات اور خارج کی دُنیا میں کوئی خلیج نظر آئی ہو گی جسے اُس نے پاٹنے کی کوشش کی۔ اس کے بعد اُس نے خارج کی ہر شے کو ایک الگ ''روح'' تفویض کر کے اُس کی منفرد حیثیت پر مُہرِ تصدیق ثبت کر دی۔ چنانچہ یہ بات بِلا تامّل کہی جا سکتی ہے کہ ''مذہبُ الاَرواح'' کا دَور تفریق اور تضاد (Differentiation) کی ابتدا کا دَور تھا اور قدیم انسان کی زندگی میں دُوئی کے ادراک کی پہلی اہم کاوش! اِس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ قدیم انسان نے جنگل کی زندگی سے میدان کی

زندگی کا پیوند جوڑ لیا تھا جس کے باعث اُسے دن اور رات کے فرق کا شدّت سے احساس ہوا تھا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ جنگل میں انسان مکھیوں کے چھتّے کی سی اجتماعی زندگی بسر کرتا تھا: یہ ایسا اسلوبِ حیات تھا جس کے تحت تمام افراد مل جُل کر رہتے تھے اور ''انفرادیت'' کے تصور سے آشنا تک نہیں تھے۔ لہٰذا اُس زمانے میں ''مے تا'' کا تصور ہی وجود میں آ سکتا تھا جس میں تفریق اور تضاد کی کوئی گنجائش نہیں تھی۔ لیکن جب انسان جنگل کے علاوہ میدان سے بھی آشنا ہوا تو اُس کی اجتماعی زندگی میں آوارہ خرامی کے بُعد (Dimension) کا اضافہ ہوا جو فرد کی انفرادیت کا پہلا سنگ میل تھا۔ یہ نہیں کہ قدیم انسان کے ہاں انفرادیت کا یہ رُجحان ذہن کی سطح پر بیدار ہوا' فقط اِس قدر کہ جب اُس کی اجتماعی زندگی کے اشتراکی اسلوب میں دراڑیں نمودار ہوئیں اور شخصی جائیداد وجود میں آنے لگی تو وہ از خود اپنی ذات کو دوسروں سے ممیّز کرنے کی طرف راغب ہوتا چلا گیا۔ ''قبل از فلسفہ'' کے مصنفین نے مذہبُ الاَرواح کے اس دَور کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس دَور کا انسان' ماحول سے خود کو جُدا مانتا ہی نہیں تھا' اُس کی جملہ اشیا کو اپنی برادری میں شامل سمجھتا تھا۔ چنانچہ وہ ماحول کو آج کے عام آدمی کی طرح IT کہہ کر نہیں' Thou کہہ کر مخاطب کرتا تھا۔[۱] اسی طرح یونانی مصنفہ ڈوروتھی لی (Dorothy Lee) نے لکھا ہے کہ قدیم قبائل میں فرد' نیچر کے ساتھ وصال کا خواہاں نہیں کیونکہ وصال کی خواہش ہمیشہ اِس بات پر دال ہوتی ہے کہ طالب اور مطلوب میں کوئی خلیج حائل ہے۔ قدیم انسان تو خود کو ہمہ وقت نیچر سے ہم کنار محسوس کرتا ہے' ڈوروتھی لی کے مطابق قدیم انسان پہلے ہی نیچر کے آغوش میں ہمک رہا ہے' اس لیے ''نیچر اور انسان'' کی ترکیب ہی محلِّ نظر ہے۔[۲]

مذہبُ الاَرواح کے ماہرین کے یہ خیالات قابلِ قدر ہیں لیکن میرا خیال ہے کہ ان ماہرین نے مذہبُ الاَرواح کے امتیازی وصف کو نمایاں کرنے کے بجائے اُس ''کیفیت'' کو زیادہ

---

۱ Henery Frankfort and Others - Before Philosophy, p.238.

۲ Freedom and Culture, p.164.

اُجاگر کیا ہے جس میں سے مذہبُ الاَرواح نے جنم لیا تھا۔ اُوپر یہ کہا جا چکا ہے کہ مذہبُ الاَرواح سے قبل ''مے نا''[1] کا وہ تصور رائج تھا جو ''ہمہ اوست'' کی ایک صورت تھی اور جس کے تحت قدیم انسان اپنے اور ماحول کے درمیان کوئی فرق قائم ہی نہیں کرتا تھا۔ بعدازاں جب مذہبُ الاَرواح کا دَور آیا تو بھی قدیم انسان کے ہاں ماحول سے ہم آہنگ رہنے کا یہ رُجحان ایک پس منظر کے طور پر موجود رہا۔ چنانچہ جب ماہرین مذہبُ الاَرواح کے دَور میں انسان اور نیچر کی ہم آہنگی کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات اصولی طور پر تو غلط نہیں مگر یہ کسی طور بھی اُس دَور کا امتیازی نشان قرار نہیں پا سکتی، صرف ایک گزرے ہوئے دَور کی باقیات ہی میں شمار ہو سکتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مذہبُ الاَرواح کے دَور کا امتیازی وصف ماحول سے ہم آہنگ ہونے کا رُجحان نہیں تھا، یہ ماحول سے خود کو الگ کر کے دیکھنے کا وُہ میلان تھا جسے ''من و تو'' کے رشتے کا نام دینا چاہیے۔ جب یکایک انسان پر اِس بات کا انکشاف ہوا کہ وہ خارج کی دُنیا سے الگ ایک اپنا وجود رکھتا ہے تو پھر خارج کی دُنیا کیا ہے؟ یہ ایک نہایت اہم سوال تھا جو دُوئی کے احساس سے پیدا ہوا اور جسے حل کرنے کے لیے قدیم انسان نے اُس محدود علم کو بروئے کار لانے کی کوشش کی جو اُسے اُس کی اپنی ذات کے تجربات سے حاصل ہوا تھا۔ اُس نے سوچا کہ وہ خود ''زندہ'' ہے، اس لیے لامحالہ دنیا کی ہر شے بھی اسی طرح ''زندہ'' ہوگی۔ پھر اُس نے سوچا کہ اُس کے اندر ''روح'' موجود ہے، اس لیے لامحالہ دُنیا کی ہر شے میں ''روح'' بھی موجود ہوگی۔ گویا قدیم انسان کے لیے ''من و تو'' کا سوال ہی سب سے اہم سوال تھا اور اسے حل کرنے کی کاوش ہی میں اُس نے وہ سارا تخیلی نظام خلق کیا جسے آج ہم اسطور یا دیومالا کے نام سے جانتے ہیں۔

---

1. ''مے نا'' ایک ایسی پراَسرار اور غیر ارضی قوت ہے جو تمام واقعات اور اشیا میں جاری وساری ہے اور جو کبھی چیزوں اور کبھی انسانوں میں موجود ہوتی ہے۔ تاہم وہ کسی ایک شے یا فرد کے ساتھ بطورِ خاص وابستہ نہیں رہتی......(Cassirer - Language and Myth, p.63)

تضادات کا ادراک مذہبُ الاَرواح کے دَور کا ممتاز ترین پہلو تھا۔ چنانچہ اُس دَور میں انسان نے اوّل اوّل روشنی اور تاریکی میں فرق قائم کیا اور پھر اس فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے وہ ہر محیّر العقول واقعے کی توضیح پیش کرتا چلا گیا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اُس دور کی ابتدا ہی میں اُسے مرد اور عورت کے جنسی فرق کا احساس ہوا' نیز وہ بیج اور پودے کے رشتے کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے لگا۔ یہ سوالات' آیا وہ پہلے مرد اَور عورت کے فرق سے آشنا ہوا اَور پھر اِس شعور کی روشنی میں زراعت کے نظام کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا یا بیج کے زمین کے نیچے جانے اور پھر پودے کی صورت میں پھوٹ آنے کے عمل نے اُسے جنسی عمل اور بچے کی پیدائش کے باہمی ربط کا راز بتایا' موجودہ بحث سے خارج ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ اُس دور میں ان دونوں کے فرق سے آشنا ہوا۔ نیز اُسے اس بات کا علم ہو گیا کہ ہر شے کی ایک ضد ہے اور جب شے اور اُس کی ضد آپس میں ملتی ہیں تو ایک نئی ہستی وجود میں آجاتی ہے۔ یہی وہ کلید تھی جس کی مدد سے اُس نے اُن تمام زنگ آلود تالوں (سوالوں) کو کھولنے کی کوشش کی جو عرصہٴ دراز سے بند پڑے تھے۔

بات کو سمیٹیں تو یہ نتیجہ برآمد ہو گا کہ قدیم انسان احساسی سطح پر ایک بے حد پرُاَسرار ''قوت'' سے آشنا تھا' جو اُس کے ماحول میں پوری طرح رچی بسی ہوئی تھی۔ گویا یہ وہ زمانہ تھا جس میں قدیم انسان نے ابھی باغِ جنّت (جنگل) سے اپنا قدم باہر نہیں رکھا تھا اور وہ آدمؑ کی طرح جنّت کی محیط و بسیط وحدت کا علم بردار تھا۔ لیکن پھر دیکھتے دیکھتے آدمؑ ہی کی طرح وہ دو حصوں میں بٹ گیا۔ دُوئی وجود میں آگئی۔ روشنی اور تاریکی' مرد اَور عورت' زمین اَور آسمان کا تضاد اُس کے حواس پر مسلّط ہونے لگا اور حواس کے ذریعے اُس کے باطن میں ٹپکنے لگا' اور پھر یکایک ایک مرتّب اور مدوّن صورت میں ڈھل کر یوں باہر آگیا کہ تخلیق کی کہانی تصویری پیکروں کی زبانی بیان ہونے لگی۔ یہ اساطیر کی ابتدا تھی۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو قدیم انسان کے ہاں تضاد اور تفریق کے شعور ہی نے وہ زمین ہموار کی جس سے پہلی تخلیقی جست وجود میں آئی۔

....

۲

اسطور آفرینی ایک نہایت لطیف خلّاقانہ کاوش تھی جس کے ذریعے قدیم انسان نے کائناتی سطح ہی پر نہیں مظاہرِ فطرت اور معاشرے کی سطح پر بھی تخلیقی عمل کا ایک سانچہ دریافت کرلیا۔ مختصراً یہ سانچہ کچھ یوں تھا کہ ''ایک'' کے اندر دُوئی کی پیدائش کے باعث ایک ایسا بگولا صفت طوفان آجاتا ہے جس کے نتیجے میں ہر شے بے رنگ اور بے ہیئت ہو کر رہ جاتی ہے اور عین اُس وقت جب تمام سابقہ صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں یعنی جب کچھ بھی باقی نہیں رہتا' اُس سے ''ایک'' دوبارہ پھوٹ نکلتا ہے' لیکن اس طور کہ دُوئی کے باعث اِس میں غلاظت اور گناہ کا جو عنصر داخل ہو گیا تھا' اب باقی نہیں رہتا اور ''ایک'' پہلے سے زیادہ ارفع اور پوتر ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن اساطیر کو لیجیے جو تخلیقِ کائنات کے واقعہ کو بیان کرتی ہیں۔ قدیم انسان کے سامنے کائنات کا معمّا اِسی طرح موجود تھا جس طرح آج کے انسان کے سامنے ہے اور وہ اِس کی ماہیت دریافت کرنے کی طرف بھی اِسی طرح مائل تھا جس طرح کہ وہ آج ہے۔ عام زندگی میں تو اِس سوال کے وجود سے وہ آشنا تک نہیں تھا لیکن اُس کی سائیکی (Psyche) میں یہ سوال ایک نمایاں طلب کی حیثیت میں اُبھر آیا تھا۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ قدیم زمانے کے قریب قریب ہر ملک میں کائنات کی ابتدا سے متعلق کوئی نہ کوئی اسطور ضرور موجود رہی ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ ابتداً تخلیقِ کائنات سے متعلق اسطور کسی ایک مرکزی مقام میں (اُن کا اشارہ مصر کی جانب ہے) پیدا ہوئی مگر پھر صدیوں پر پھیلے ہوئے زمانے میں چاروں طرف پھیل گئی۔ ممکن ہے' ایک حد تک یہ اندازہ درست ہو لیکن جب ہم کائنات کی تخلیق کے بارے

میں قدیم انسان کے تجسّس کو اُس کی سائیکی کی ایک طلب قرار دیں تو اس سے متعلق اساطیر کا اپنے اپنے طور پر مختلف ممالک میں پیدا ہونا بعید از امکان نظر نہیں آئے گا۔ بہر حال، صورت چاہے کوئی بھی کیوں نہ رہی ہو، اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ کائنات کی تخلیق سے متعلق ان اساطیر میں بڑی حد تک مماثلت ہے، گو مختلف ممالک کے خاص حالات کے باعث اُن کے رنگوں میں تنوّع بھی ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا)۔ بحیثیتِ مجموعی ان میں سے ہر اسطور کے متعدد حصے ہیں: پہلا حصہ ابتدائی بے ہیئتی سے متعلق ہے اور دوسرا تخلیقِ کائنات کے ''واقعہ'' سے۔ اس کے بعد طوفان کا ذکر ہے اور پھر کائنات کی از سرِ نو تخلیق کی طرف اشارہ ہے۔ یہ گویا ناموجود سے موجود کے جنم لینے کا ایک عمل ہے مگر اِس میں ایک نئی معنویّت اور سطح بھی پیدا ہوئی ہے، جب موجود کو ایک طوفان کی زد پر دکھا کر اُس سے ایک نئی حقیقت کے طلوع ہونے کی داستان بیان کردی گئی ہے۔ درمیان کی بعض کڑیاں کچھ زیادہ واضح نہیں لیکن اُنھیں بآسانی مرتّب کیا جاسکتا ہے۔

تخلیقِ کائنات سے قبل کی حالت کے بارے میں تقریباً تمام اساطیر متّفق ہیں۔ مثلاً مصر میں اس کیفیّت کو قدیم آبی یک رنگی (Nun)، ایک عالمِ ہُو (Hah)، بے پایاں تیرگی (Kuk) اور اخفا (Amon) کا آمیزہ قرار دیا گیا ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ کائنات کی تخلیق سے قبل ایک بے کراں اندھیرے اَور بے ہیئتی کی فضا مسلّط تھی۔ قبل از فلسفہ کے مصنفین نے[1] اس فضا اور ''پرانا عہد نامہ'' میں بیان کردہ تخلیق سے پہلے کی فضا میں مماثلت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ مثلاً ''پرانا عہد نامہ'' میں مرقوم ہے کہ:

زمین ویران اور سنسان تھی اور گہراؤ کے اُوپر اندھیرا تھا اور خدا کی روح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی۔

مگر دوسرے ممالک اور قوموں کی اساطیر میں بھی تخلیقِ کائنات سے پہلے کی فضا اِس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ مثال کے طور پر ساتویں صدی قبل از مسیح کے شام اور بابل میں ''تخلیق'' کے بارے

---

1. Henery Frankfort and Others - Before Philosophy, p.61.

میں جو کہانی بہت عام ہوئی' اس کا ابتدائی حصہ کچھ یوں ہے:

ایک وقت تھا جب ابھی آسمان کو کوئی نام نہ ملا تھا

اور نیچے زمین کا بھی کوئی نام نہیں تھا

چاروں طرف گہراؤ تھا اور چیختا ہوا سمندر

ابھی کوئی کھیت نہ بنا تھا

کوئی دیوتا وجود میں نہ آیا تھا

جارج اے بارٹن (Georg A. Barton) نے بابل کی اس اسطور اور پرانے عہد نامہ کی کہانی میں مماثلت دریافت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دونوں کہانیوں میں تخلیقِ کائنات سے پہلے ''پانی ہی پانی'' تھا جسے یہودیوں نے عمق (Tehom:Deep) کا نام دیا اور اہلِ بابل نے سمندری بلا' طائی عامط (Tiamat) کا[1]۔

ممکن ہے' یہودیوں کے تصورات میں شنار اور مصر دونوں کے اثرات موجود ہوں کیونکہ شنار' اُن کا آبائی وطن تھا اور وہ ایک طویل عرصہ تک مصر میں بھی رہے تھے۔ لیکن جب اِن ممالک کے علاوہ بھی تخلیقِ کائنات سے متعلق اساطیر میں اِسی سے ملتی جلتی فضا موجود ہے تو ماننا پڑے گا کہ مختلف اقوام ''اجتماعی لاشعور'' میں اُتر کر ''ابتدا'' کے بارے میں تصوّرات قائم کرتی ہیں تو اُن تصوّرات میں مماثلت کا پایا جانا ناگزیر ہے۔ وجہ یہ کہ اجتماعی لاشعور کی سطح پر تمام قومیں بلکہ تمام انسان ''ایک'' ہو جاتے ہیں اور اپنے بنیادی نسلی تجربے ہی سے اثرات قبول کرتے ہیں۔ اِس تجربے کا حیاتیاتی پہلو خاص طور پر قابلِ غور ہے۔ وہ یوں کہ بچہ دُنیا میں وارِد ہونے سے پہلے' ایک طویل عرصہ رحمِ مادر میں گزارتا ہے جو اندھیرے' پانی اور بے ہیئتی کی ایک پوری کائنات ہے۔ کچھ عجب نہیں کہ جس فضا سے وہ خود تخلیق ہوا' اُسی کا پرتو اُسے کائنات میں بھی نظر آیا۔ بہر حال اسطور کے ضمن میں

---

1. Archaeology and The Bible, p. 295.

اخذ و اکتساب کا رُجحان (ہر چند کہ ایک حد تک موجود ضرور تھا) اتنا اہم نہیں جتنا اِس حقیقت کا ادراک کہ اسطور آفرینی غوّاصی کے عمل کی مِنّت کش ہے۔ اسی لیے جب بھی کسی قوم نے اپنے اندر غوطہ لگا کر تخلیقِ کائنات کے عمل کا تصور قائم کیا تو اُسے وہی کچھ نظر آیا جو دوسری قوموں نے دیکھا تھا۔ چنانچہ ''تخلیق'' سے قبل کی فضا کے بارے میں اہلِ مصر، اہلِ بابل اور یہودی اگر ایک ہی طرح سوچتے ہیں تو یہ ایک قدرتی بات ہے۔ مزید دیکھیے کہ ہندوؤں کے ہاں بھی کائنات کے وجود میں آنے سے پہلے کی فضا اسی طور بیان ہوئی ہے، مثلاً تاراچند (Tara Chand) لکھتا ہے:

> ویدک لٹریچر کے مطابق، ابتدا موجود اور ناموجود دونوں نہیں تھے۔ ایک سیاہ خلا تھا جس میں ''ایک'' سانس لیتا تھا، پانی ہی پانی تھا جس پر سنہری بیضہ تیر رہا تھا۔ ''ایک'' اس بیضے میں داخل ہوا اور برہم کی صورت میں نمودار ہوگیا...... (Influence of Islam on Indian Culture, p.2-3)

اپنشدوں کے مطابق ابتدا گہری تاریکی کا راج تھا اور اُس تاریکی میں بجز آب اور کوئی شے نہیں تھی۔ اس پانی نے برہم کو پیدا کیا اور برہم نے پرجاپتی کو۔ بعد ازاں سُر اور اسُر، مرد اور عورت، مادہ اور زندگی...... اِن سب کو پرجاپتی ہی نے بنایا۔ اس بات کو یوں بھی بیان کیا گیا ہے کہ ابتدا میں صرف آتما تھی جو پانیوں سے پیدا ہوئی، جس نے پانیوں سے بیضے کی ایک صورت کو جنم دیا، پھر باطن کے خفیہ معبد میں داخل ہوئی اور ہست کے اندر سے جھانکنے لگی۔[۱]

بہر کیف تخلیقِ کائنات سے پہلے کی فضا کے بارے میں جُملہ اساطیر اِس بات پر متفق ہیں کہ ابتدا میں پانی ہی پانی تھا، کوئی شے تخلیق نہیں ہوئی تھی اور ایک عالمِ ہُو کی کیفیت پوری طرح مسلط تھی۔ بے ہیئتی کی اس فضا سے رنگوں اور رتھوں کی حامل ایک پوری کائنات وجود میں آگئی۔ مگر کیسے؟

تخلیقِ کائنات کا عمل مختلف اساطیر میں مختلف کہانیوں کی مدد سے بیان ہوا ہے اور ہر کہانی اُس ملک کے جغرافیائی حالات سے متاثر نظر آتی ہے جس میں اُس نے جنم لیا۔ بعض اُمور میں

---

[۱] Geoffray Parrinder - Upanishads, Gita and Bible, p.19.

اشتراک بھی ہے کیونکہ وہ انسان کے بنیادی اور اجتماعی مشاہدے سے متعلق ہیں۔ مثلاً دیکھنے کی بات ہے کہ جب تند و تیز برکھا ہو رہی ہو تو یوں لگتا ہے جیسے چاروں طرف پانی کے سوا اور کچھ باقی نہیں رہا۔ لیکن پھر یکایک بارش تھم جاتی ہے' بادل غائب ہو جاتے ہیں اور زمین و آسماں جو بارش کے دوران میں یکجا سے ہو گئے تھے' اب ایک دوسرے سے جُدا نظر آنے لگتے ہیں۔ کچھ عجب نہیں کہ عام زندگی کے اس مشاہدے نے قدیم انسان کے باطن میں داخل ہو کر تخلیقِ کائنات کے عمل کو اس سے ملتی جُلتی صورت میں ڈھال دیا۔ بابل اور شنار کا خطہ ہمیشہ سے بارانی طوفانوں کی زد پر رہا ہے' اس لیے وہاں زمین اور آسمان کا' بارانی طوفان کی یک رنگی سے باہر آ کر' اپنی الگ الگ حیثیت کا مظاہرہ کرنا بھی ایک عام سی بات ہے۔ چنانچہ یہ قطعاً غیر فطری نہیں تھا کہ اس مشاہدے کے زیرِ اثر اہلِ بابل کی اساطیر میں تخلیقِ کائنات کا عمل یوں بیان ہوا کہ سمندر کا پانی یکایک دو حصوں میں بٹ گیا۔ ایک حصہ آسمان بن گیا اور دوسرا زمین اور درمیان میں خالی فضا آ گئی (آسمانی سمندر کا تصور یہودیوں کے ہاں بھی رائج تھا)۔ مصر کی اساطیر میں سمندر کے یوں دو حصوں میں بٹ جانے کا تصور موجود نہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مصر میں بارش نہیں ہوتی اور اہلِ مصر کے ہاں ایک بیکراں' تند و تیز بارانی طوفان کا تصور ناپید ہے' اور اگر کہیں ایک آدھ اشارہ آیا بھی ہے تو یہ باہر کا اثر ہے۔ مصر میں عام مشاہدے کی بات یہ تھی کہ رات' تمام امتیازات کو مٹا دیتی تھی اور ہر مظہر پانی کے سمندر میں نہیں' تاریکی کے سمندر میں ڈوب جاتا تھا۔ یہ گویا نراج کی ایک صورت تھی۔ لیکن پھر جب دوسرے روز سورج طلوع ہوتا تو تنظیم اور انتشار میں' نیز آسمان اور زمین میں' ایک حدِّ فاصل قائم ہو جاتی۔ چنانچہ اہلِ مصر کی اساطیر میں سورج کے منفرد عمل نے تخلیقِ کائنات کے تصور کی تعمیر پر یقیناً اپنا پرتو ڈالا۔ یوں بھی طلوعِ آفتاب کے منظر ہی نے (جیسے سورج پہاڑ پر ٹھوڑی ٹکائے کھڑا ہو) مصریوں کے ہاں تخلیقِ کائنات کو ایک پہاڑی کے رُوپ میں پیش کیا اور بعد ازاں اسی پہاڑی کو اَہرامِ مصر میں متشکل کرنے کی کوشش کی گئی۔ ایک بات اور بھی ہے: مصریوں کی زندگی میں دریائے نیل کے سیلاب اور فصل کی کاشت میں ایک گہرا تعلق تھا کیونکہ فصل اُسی زمین پر کاشت ہو سکتی تھی جس پر نیل کا سیلاب

زرخیز مٹی بچھا دیتا تھا۔ نیل میں ہر سال ایک خاص وقت پر سیلاب آتا ہے، جس سے ہر طرف پانی ہی پانی نظر آنے لگتا ہے۔ پھر جب چند روز کے بعد پانی خشک ہونے لگتا ہے، سب سے پہلے پانی میں سے چھوٹے چھوٹے ٹیلے نمودار ہو جاتے ہیں۔ قیاس غالب ہے کہ اس عام مشاہدے نے بھی مصریوں کے ہاں تخلیق کے معمے کو حل کرنے کی کوشش میں مدد دی اور اُن کی اساطیر میں یہ تصوّر دَر آیا کہ کائنات کی تخلیق سب سے پہلے ایک مقدّس ٹیلے یا پہاڑی کی صورت میں ہوئی۔ بہر حال طلوعِ آفتاب کا منظر اور نیل کے سیلاب سے اوّلیں خطّۂ زمیں کا نمودار ہونا...... ان دونوں باتوں نے مصریوں کے ہاں تخلیقِ کائنات کا جو تصور اُبھارا، وہ تنظیم کے انتشار اور آسمان کے زمین سے ممیّز ہونے ہی کی ایک صورت تھی۔

یہ تھا تخلیقِ کائنات کے تصور پر جغرافیائی اثرات کا نتیجہ! اب دیکھیے کہ بعض اساطیر میں حیاتیاتی سطح کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر قدیم انسان، ہر روز دیکھتا کہ جانور یا انسان کے جسم سے ایک ویسا ہی جانور یا انسان تخلیق ہو جاتا، یا پرندہ انڈے میں سے نمودار ہو جاتا۔ چنانچہ اُس نے کائنات کی تخلیق کو بھی ایک ویسا ہی عمل قرار دے لیا۔ کہنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ اُس نے شعوری طور پر اِس خالص حیاتیاتی عمل کو سامنے رکھ کر اساطیر کو بُنا، بات صرف یہ ہے کہ جب اُس کے اندر سے اساطیر نے جنم لیا تو ان کی بنت میں حیاتیاتی سطح کا یہ عام مشاہدہ بھی شامل تھا۔ مثال کے طور پر رگ وید کے پُرش سوکت (Purusha Sukta) میں مذکور ہے کہ دیوتاؤں نے بڑے دیو کے جسم سے کائنات اور اس کے مظاہر کو خلق کیا...... چاند کو اُس کے ذہن سے، سورج کو اُس کی آنکھ سے، دیوتاؤں کو اُس کے سانس سے، نیز برہمن کو اُس کے منہ، کھشتری کو اُس کے بازوؤں، ویش کو اُس کی رانوں اور شودر کو اُس کے پاؤں سے بنایا...... یا کائنات ایک انڈے کی طرح تھی جس کا نام ''برہمانڈ'' تھا۔ اس انڈے کے بائیس حصے تھے جن میں زمین، ساتواں حصہ تھی۔ زمین کے اُوپر چھ آکاش تھے اور نیچے سات طبق تھے، وغیرہ۔ نیز پرجاپتی ایک ایسا کائناتی انڈہ ہے جسے وہ خود ہی سیتا ہے، خود ہی اُسے زرخیز بناتا اور پھر خود ہی ایک عالمِ رنگ و بو کا رُوپ دھار کر اُس سے باہر نکل آتا

ہے۔ جسم کے مختلف حصوں سے‘ کائنات کی تخلیق کا یہ عمل ماں کے تن سے بچوں کی پیدائش کے عمل سے مشابہت رکھتا ہے اور پرجاپتی کا خود کو سینا اور پھر اُس سے باہر آجانا تخلیقی عمل میں دو جنسیت (Hermaphroditism) کے مرحلے کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ اِس کے علاوہ خود رگ وید میں تخلیقِ کائنات کو یا تو جنسی عمل قرار دیا گیا ہے یا ایسے اشارے کیے گئے ہیں جو ذہن کو جنسی عمل ہی کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً:

> ابتدا میں اس پر ترشنا کا نزول ہوا...... وہ بیج تھا جو زمین سے پیدا ہوا...... تولیدی قوت نے دوسری قوتوں کو زرخیز بنایا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندوستانی تہذیب میں ہمیشہ سے زرخیزی کے مَتوں (Fertility Cults) کے اثرات بہت قوی رہے ہیں جن کا مشاہدہ‘ اُن کی زبانوں ہی میں نہیں‘ عام زندگی‘ مذہب اور فلسفے میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ اساطیر بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں۔ یہ سب کچھ نیم بارانی خطّے کے اثرات کا نتیجہ بھی قرار پا سکتا ہے جہاں پودوں‘ پرندوں‘ حیوانوں اور انسانوں کے ہاں افزائشِ نسل کا رُجحان تیز اور عالم گیر ہوتا ہے۔ چنانچہ بیج سے بیج‘ بیضے سے بیضے اور انسان سے انسان تک کا سفر ایک ایسا دائرہ نظر آتا ہے جس میں جنسی عمل ہی سب سے بڑا کردار اَدا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں اگر ہندوستانی دیو مالا میں کائنات کی تخلیق کا عمل جنسی عمل کے مماثل قرار پایا ہے تو بات پوری طرح سمجھ میں آتی ہے۔

ہندوستان‘ بابل اور نینوا کی تہذیبوں میں اِس اعتبار سے ایک گہری مماثلت تھی کہ وہ بارانی طوفانوں کی زد پر ہونے کے باعث ایک ایسی فضا میں پروان چڑھیں جس میں مہیب قوتوں اور طوفانی ریلوں کے سامنے انسانی مساعی بالکل معمولی اور ہیچ نظر آتی تھیں‘ اور یہ ایک عام سا قاعدہ ہے کہ جب انسان کو کسی مہیب یا خطرناک شے کا سامنا ہو‘ وہ گروہ یا انبوہ کی صورت میں اُس کا مقابلہ کرنے کی کوشش کرتا ہے نہ کہ فردِ واحد کی حیثیت میں! چنانچہ ایسی صورت میں جو تہذیب وجود میں آتی ہے‘ اُس میں سماج‘ فرد پر غالب ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان‘ بابل اور نینوا کی

تہذیبوں میں فرد کے مقابلے میں سماج کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اور ان ممالک میں کائنات کے بارے میں جو تصور عام طور پر رائج ہوا' وہ ایک ایسے معاشرے یا ریاست کا تصور تھا جس میں افراد مل جُل کر کام کرتے تھے۔ تخلیقِ کائنات کی کہانی بھی اس خاص رُجحان سے متاثر ہوئی۔ اُوپر ہندوستانی دیومالا کا ذکر ہوا' بابل کی دیومالا میں بھی خاندان ہی کی نشوونما کا عمل زیادہ اہم تھا۔ مثلاً یہ واقعہ کہ ابتدا میں آبی تراج کی سی کیفیت تھی جس میں سے دو دیوتا' لاہامو (Lahamu) اور لاہمو (Lahmu) پیدا ہوئے (دو کا ہندسہ قابلِ غور ہے کہ یہ تخلیق کے عمل میں جوڑے کی اہمیت کو اُجاگر کرتا ہے' پھر یہ بات بھی ہے کہ خود یہ دونوں الپسو یعنی میٹھا پانی اور طائی عامط یعنی سمندری یا نمکین پانی کے امتزاج سے پیدا ہوئے تھے)' اس کے بعد جوڑوں کی تخلیق کا سلسلہ شروع ہوا جو لامتناہی تھا۔ دوسری جانب ان تہذیبوں کے مقابلے میں مصری تہذیب بھی تھی' ہر چند کہ جو جنگل کی تہذیب سے برآمد ہوئی تھی' اسی لیے اس پر مذہب الارواح اور زرخیزی مت کے اثرات بھی ثبت تھے' مگر اس میں آہستہ آہستہ دریائے نیل کے خاص اثرات کے تحت ایک باقاعدگی اور نظم وضبط پیدا ہوا اور انسانی مساعی عام طور پر مشکور ہونے لگیں (مثلاً یہ بات کہ نیل میں وقت پر سیلاب آتا تھا اور پھر زمین اس قدر زرخیز ہو جاتی تھی کہ مصری کسان اس سے متعدد عمدہ فصلیں حاصل کر لیتا تھا)۔ چنانچہ خود مصریوں کے ہاں فرد کی ہمت اور قوت کو اہمیت دینے کا رُجحان پیدا ہو گیا۔ یوں بھی مصر کی خشک فضا میں آسمان پر سورج' ایک بے مثال ہستی کے طور پر نظر آتا ہے اور زمین پر دریائے نیل' وحدت کا علمبردار دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے آسمان پر اگر ربُّ الشمس کی بادشاہت قائم ہوئی اور زمین پر اُس کے نمائندے یعنی فرعون کا سکّہ چلا تو اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ فرد کو اپنی قوتوں اور مساعی پر اعتماد حاصل ہوا اور اس کے ہاں اپنے کارناموں کو اَہرامِ مصر کی صورت میں زندۂ جاوید کرنے کا مَیلان پیدا ہو گیا۔ تخلیقِ کائنات کے سلسلے میں بھی مصریوں کا یہ خاص مَیلان یوں ظاہر ہوا کہ سورج دیوتا نے اپنے ہر انگ کو ایک نام عطا کر دیا اور یوں ہر انگ ایک دیوتا بن گیا۔ بعض اہرامی عبارات میں مذکور ہے کہ جب دیوتا نے فراز سے تھُوکا تو شو (Shu) وجود میں آ گیا اور اُس نے تھوکتے ہوئے آواز نکالی تو طیف نوط (Tefn-ut) پیدا ہو گئی'

وغیرہ۔ گویا دوا وّلیں ہستیاں ''اُس'' میں سے یوں نکل آئیں جیسے چھینک سے پانی برآمد ہوتا ہے۔ یوں بھی شوٗ ہوا کا دیوتا ہے اور طیف نوط نمی کی دیوی ہے' اور ہوا اور نمی ہی سے چھینک مرتّب ہوتی ہے۔ بہر حال اس کے بعد شوٗ اور طیف نوط کے ملاپ سے زمین اور آسمان پیدا ہوئے اور تخلیق کا کاروبار شروع ہوگیا۔ ایک اور راہرامی عبارت کے مطابق دیوتا کے دل میں خیال پیدا ہوا اور اُس کی زبان سے ''لفظ'' ٹپک پڑا' یوں کائنات وجود میں آگئی۔ اِن تمام مثالوں سے ظاہر ہے کہ مصریوں کے ہاں کائنات کی تخلیق' ایک حکم کے ذریعے ہوئی تھی' چاہے وہ حکم' لفظ کی صورت میں تھا یا چھینک کی صورت میں! یہ بات اہلِ ہند اور اہلِ بابل کی اجتماعی خود آفرینی کے مقابلے میں ایک منفرد عمل کی غماز ہے اور مصری تہذیب کے ایک خاص مَیلان کی نشان دہی کرتی ہے۔

....

۳

یہ تھی نراج اور انتشار سے کائنات کے جنم لینے کی داستان! مگر اُس دَور کے انسان کا تخیل محض اس مرحلے پر رُک نہیں گیا' اُس نے کائنات کی پیدائش' زوال اور تخلیقِ مکرّر کے عمل کا بھی عرفان حاصل کیا۔ اِس لیے اُس نے نہ صرف زوال (جو طوفان' آگ' رقص یا تاریکی کے ذریعے ہوا) کی کہانی کو اساطیر کا جزوِ بدن بنایا بلکہ زوال کے بعد ایک نئی ''حقیقت'' کے طلوع ہونے کی داستان کو بھی اساطیر میں شامل کرلیا۔ یہ سب کچھ غیر شعوری سطح پر ہوا' گو اِس کا باعث خارجی زندگی کا مطالعہ بھی تھا یعنی جب وہ دیکھتا کہ سورج نصفُ النّہار پر پہنچنے کے بعد رُو بہ زوال ہو جاتا اور پھر رات کی تاریکی میں غرق ہو کر دوبارہ رات ہی کی کوکھ سے باہر آجاتا یا چاند گھٹتے گھٹتے بالکل چھوٹا ہو جاتا اور پھر دوبارہ بڑا ہونے لگتا یا بیج زمین میں اپنی ہستی کو مٹا کر دوبارہ ایک پودے کی صورت میں اُگ آتا' تو یہ مشاہدات اُس کے باطن میں داخل ہو کر اساطیر کی بنت پر بھی اثر انداز ہوتے۔ چنانچہ یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ اساطیر میں طوفان یا قیامت کے مسلط ہونے اور پھر اُس کے اندر سے ایک نئی حقیقت کے برآمد ہونے کی داستان کیونکر وجود میں آئی!

مگر ہست کے نیست میں تبدیل ہونے کا یہ عمل زیادہ تر ہر ملک کے خاص جغرافیائی حالات اور اُس کی تہذیب کے داخلی عوامل کے تحت ہی مرتب ہوا۔ ایران میں جو ایک سطحِ مرتفع تھا اور جہاں لوگوں کی گزر اوقات کا زیادہ تر انحصار ریوڑ پالنے پر تھا' آگ کو بطورِ خاص بڑی اہمیت حاصل ہوئی۔ آگ کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ وہ جلا کر راکھ کر دیتی ہے مگر جب راکھ ہونے والی

شے بدی کی مظہر ہو تو پھر آگ کے منفی عمل سے بھی مثبت پہلو ہی برآمد ہوتا ہے۔ سطحِ مرتفع پر رہنے والے اُس انسان کے لیے جس کا واحد اثاثہ اُس کا ریوڑ تھا' سب سے خطرناک شے رات کی وہ تاریکی تھی جس میں بھیڑیے اور دوسرے جنگلی جانور اُس کے ریوڑ پر حملہ آور ہوتے تھے اور جنھیں دُور رکھنے کے لیے وہ الاؤ سے مدد لیتا تھا۔ چنانچہ اُس کے ہاں آگ اگر بدی' ظلم اور خونخواری کو نیست و نابود کرنے کا بہترین ذریعہ بنی تو یہ حالات کے عین مطابق تھا۔ آریاؤں کے ہاں بھی جو وسط ایشیا اور پھر ایران کی سطحِ مرتفع پر ایک لمبی مدت تک آوارہ پھرنے کے بعد ہندوستان میں وارِد ہوئے' ہَون کی رسم کا بہت رواج تھا اور ہَون آگ ہی کے ذریعے پوتر کرنے یعنی پاپ کو ختم کرنے اور زندگی کو ایک نیا جنم دینے کا عمل تھا۔ بہرکیف ایران کی سطحِ مرتفع پر رہنے والوں کے لیے آگ اس لیے قابلِ پرستش قرار پائی کہ اس میں بھسم کرنے کی بے پناہ شکتی بھی تھی اور ''نئی ہستی'' کو جنم دینے کی صلاحیت بھی! عام زندگی کا یہ مشاہدہ جب ایرانیوں کے مزاج کا حصہ بنا اور پھر اساطیر کی بُنت میں شامل ہوا تو قدرتی طور پر پرانی اور فرسودہ کائنات کے خاتمے کے لیے آگ ہی سب سے فعّال ذریعہ قرار پائی۔ اس بات سے بحث نہیں کہ اہلِ ایراں کے ہاں فنا کا یہ تصور' ماضی کے کسی خاص واقعے کی طرف اشارہ تھا یا مستقبل کے کسی خاص واقعے کی طرف! اہم بات یہ ہے کہ اُن کے ہاں کائنات کا خاتمہ' آگ کے ذریعے متصور ہوا اَور اِس آگ سے نیکی اور خیر کا فتح یاب ہو کر برآمد ہونا اِس بات کا مظہر قرار پایا کہ آگ کے بطن ہی سے ایک نئی کائنات جنم لیتی ہے۔ چنانچہ بہمن یست (Bahman Yast) کے مطابق:

> مقدس آگ نازل ہوگی جو شر کو فنا کر دے گی۔ پھر مسرت اور آنند کا ایک سنہری دَور آئے گا جس کے بعد ایک عالم گیر آگ پھیلے گی اور ساری کائنات جل کر راکھ ہو جائے گی اور تب اس میں سے ایک نئی کائنات پیدا ہوگی...... ایک ایسی پوتر کائنات جس میں مسرت اور ازلی وابدی انصاف کا بول بالا ہوگا...... (Mircea Eliade - Cosmos and History, p. 126-127)

ایران کے برعکس شنار (عراق) میں جہاں دجلہ اَور فرات بہتے ہیں' کائنات کا انجام ایک

آبی طوفان کے ذریعے متصور ہوا۔ وجہ یہ کہ قدیم عراق کا باسی اپنی عام زندگی میں بارانی طوفانوں کے علاوہ دجلہ اور فرات کی طغیانیوں کی زد پر بھی رہتا تھا۔ عراق، مصر نہیں تھا جہاں بارش نہیں ہوتی اور جہاں دریائے نیل کا سیلاب بھی مقررہ وقت ہی پر آتا ہے۔ عراق کے دریا ناقابلِ اعتبار تھے، یہی حال موسم کا تھا۔ پھر ایک یہ بات بھی تھی کہ نیل کے سیلاب کا بے تابی سے انتظار ہوتا تھا کیونکہ اس کے بغیر نہ تو زمین زرخیز ہو سکتی تھی اور نہ ہی زمین پر فصلوں کی کاشت ممکن تھی جبکہ عراق کے دریا، اکثر و بیشتر لہلہاتی فصلوں کو تباہ و برباد کر دیتے تھے۔ چنانچہ اہلِ عراق کے ہاں اگر کائنات کی تباہی ایک آبی طوفان کے ذریعے متصور ہوئی تو یہ بات اُن کے روزمرّہ کے مشاہدے کے عین مطابق تھی۔ عراق کے علاوہ ہندوستان اور دوسرے ملکوں میں بھی طوفانِ نوحؑ کی کہانی کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہی ہے۔ ہندوستان میں تو اِس کہانی کا رائج ہونا ایک قدرتی بات تھی کیونکہ یہ خطّہ بھی ہمیشہ سے ناقابلِ اعتبار دریاؤں اور بارانی طوفانوں کی زد پر رہا ہے۔ لیکن بعض دوسرے ممالک میں بھی اگر یہ کہانی ملتی ہے تو اس کا باعث یہ ہے کہ اُس زمانے میں شنار، تہذیب کا مرکز تھا، جس کے عقائد اور اساطیر کا دوسرے ملکوں تک پہنچ جانا، ایک قدرتی امر تھا۔ بہرکیف اس خطے کی اسطور کے مطابق پرانی دنیا کا خاتمہ ایک آبی طوفان سے ہوا، آگ سے نہیں۔ یہ اسطور نینوا کی ایک بگلی تختی پر لکھی ملی ہے جس کا ترجمہ جارج بارٹن (George Barton) کی کتاب میں شامل ہے۔ اس اسطور میں آبی طوفان (طوفانِ نوحؑ) کا حال یوں درج ہے کہ ایک دفعہ گِل جامیش نے اپنے ایک بزرگ، اتناپشتم سے سوال کیا کہ آبی طوفان کیسے آیا اور اُس میں کیا ہوا تو اُس نے جواب میں کہا کہ:

شوری پک!
یہ شہر دریائے فرات کے کنارے پر واقع تھا
یہ شہر (قدیم زمانے میں) بہت پرانا ہوگیا
اور دیوتاؤں نے فیصلہ کیا کہ ایک آبی طوفان لایا جائے (تاکہ یہ تباہ ہو)

تخلیقی عمل

تب دیوتاؤں کی آواز آئی

اے شوری پک کے باسی!

اُبار اٹوٹو کے فرزند!

اپنے گھر کو گرا

ایک کشتی بنا

اپنے اثاثے کو چھوڑ

اپنی زندگی بچا

کشتی میں ہر شے کا بیج محفوظ کر

جب برکھا بھیجنے والا

شام سے تجھ پر ایک ہولناک بارانی طوفان نازل کرے

تو اُپنی کشتی میں داخل ہو کر کواڑ بند کر لینا

وقت آ گیا

برکھا والے نے شام سے ایک زبردست بارانی طوفان بھیجا

میں نے دن کی طرف دیکھا' اُس کی حالت دیدنی تھی

میں کشتی میں سوار ہوا' میں نے کواڑ بند کر لیا

جب پو پھٹی تو اُفق سے ایک کالا بادل اُٹھا

جس میں اداد دیوتا گرج چمک رہا تھا

اور نیبو اور شارو اُس کے آگے آگے تھے

اداد کا غصہ آسمان تک پہنچ گیا

روشنی تاریکی میں ڈھل گئی

پانیوں نے پہاڑوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا

کوئی اپنے ساتھی تک کو نہ دیکھ سکتا تھا

دیوتا ڈر گئے' وہ بھاگ گئے

وہ سب سے اُونچے آسمان پر چڑھ گئے

وہ کتوں کی طرح دبک کر دیواروں کے ساتھ لگ گئے

اعشطار نے دُکھی عورت کی طرح نوحہ کیا

اپنی خوبصورت آواز کے ساتھ دیوتاؤں کی ملکہ چیختی رہی

سات دِن اور سات راتیں

ہوا کے جھکڑ چلتے رہے اُور آبی طوفان ہر شے پر چھا گئے

تب سمندر پرسکون ہوگیا

تباہی رُک گئی' طوفان تھم گیا

میں نے سمندر کی اور دیکھا

گھن گرج ختم ہوگئی تھی اور تمام انسان گیلی مٹی بن گئے تھے

وہ گیلیوں کی طرح اِدھر اُدھر بہہ رہے تھے

میں نے کھڑکی کھولی' روشنی کی پھوار میرے رُخسار پر پڑی

میں جذبات سے مغلوب ہوگیا

اور میرے آنسو نکل آئے

بارہ روز کے بعد ایک جزیرہ دکھائی دیا

تخلیقی عمل

میں نے ایک فاختہ نکالی اور اُسے چھوڑ دیا
فاختہ گئی اور لوٹ آئی
اُسے بیٹھنے کو کوئی جگہ نہ ملی تھی
میں نے چڑیا بھیجی، وہ بھی لوٹ آئی
تب میں نے کوّا بھیجا
اور کوّا واپس نہ آیا
میں نے سب کو اُتارا
اور میں نے پہاڑ کی چوٹی پر قربانی کا اہتمام کیا
تب ای آ' عرشہ جہاز پر آیا
اُس نے میرا ہاتھ تھام لیا
اُس نے میری بیوی کو بھی بلایا
اور اُسے میرے سامنے دوزانو ہونے کو کہا
اُس نے ہمیں ایک دُوسرے کے رُوبرو کیا
اور خود ہمارے درمیان آ گیا
تب اُس نے ہمیں آشیر باد دی اور دُعائیہ انداز میں بولا:
کبھی اتنا پشتم صرف انسان تھا
اب اتنا پشتم اور اُس کی بیوی
ہماری طرح دیوتا ہو جائیں!

(Archaeology and Bible, p. 237)

آبی طوفان کی یہی کہانی ایک نئے انداز میں ہندوستانی اسطور میں بھی ملتی ہے۔ طوفان کا آما ہیرو کا کشتی میں سوار ہو کر بچ نکلنا اور پھر زندگی کو از سرِ نو جنم دینا...... یہ سب کڑیاں دونوں کہانیوں

میں مشترک ہیں۔ کہانی کا ہندی رُوپ کچھ یوں ہے:

پہلا انسان 'منو' تھا

ایک بار جب اُس نے ایک مچھلی پکڑی

تو مچھلی بولی:

مجھے زندہ رہنے دو' میں تمھاری مدد کروں گی!

تب منو نے اُسے پانی کے ایک مرتبان میں رکھا

لیکن مچھلی اتنی بڑی ہوئی کہ منو کو اُسے مرتبان سے نکال کر جھیل میں پھینکنا پڑا

جلد ہی مچھلی ساری جھیل پر محیط ہو گئی

تب منو نے اُسے نکلوایا اور سمندر میں پھینک دیا

اور مچھلی نے منو سے کہا:

یہ دُنیا شر میں ڈُوب چکی ہے

اس لیے ایک بہت بڑا آبی طوفان آئے گا

تم ایک کشتی بنا لو

ہر ذی رُوح کا ایک ایک جوڑا حاصل کرو

اور کشتی میں سوار ہو جاؤ

جب وقت آیا تو میں تمھاری مدد کروں گی!

منو نے وہی کیا جو مچھلی نے کہا

تب ایک بہت بڑا آبی طوفان آیا

اور ساری دھرتی پانی میں ڈُوب گئی

مگر مچھلی بہت بڑی ہو گئی

تخلیقی عمل

اُس کے سنہری سینگ بڑے اور لمبے ہو گئے
منو نے اپنی کشتی، مچھلی کے ایک سینگ سے باندھ دی
پھر ایک دن پانی اُتر گیا
اور زندگی دوبارہ شروع ہوئی
اُن سے، جو منو کی کشتی میں سوار تھے
تب مچھلی نے اپنے اصلی چہرے کا درشن دیا
وہ وشنو تھی

(Oroon Ghosh - The Dance of Shiva, p. 94)

آبی طوفان کی ان کہانیوں کے تین پہلو خاص طور پر قابلِ غور ہیں۔ پہلا یہ کہ طوفان اِس لیے آیا کہ دُنیا پر شر اور گناہ غالب آ گئے تھے۔ اِس بات کو یوں بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ ہر معیّن وقفے کے بعد ارتقا کی رفتار سُست پڑ جاتی ہے اور انجماد مسلط ہونا شروع ہو جاتا ہے، یعنی تخلیقی عمل کا زور ٹوٹ جاتا ہے (اِس سے زیادہ گناہ اور شر کی صورت اور کیا ہو سکتی ہے کہ دُنیا بانجھ ہو کر رہ جائے اور اس پر جمود اور فرسودگی پوری طرح مسلط ہو جائے)۔ چنانچہ ضرورت پڑتی ہے کہ ایک نئے تخلیقی عمل سے کائنات کی تجدید ہو۔ دوسرا یہ کہ طوفان نے ہر پرانی شے کو ختم کر دیا جس کا مطلب یہ ہے کہ ہر نئی تخلیق کے لیے سابقہ تمام صورتوں کا معدوم ہو جانا ایک ضروری شرط ہے۔ تیسرا یہ کہ جب طوفان میں سے ایک نئی ہستی نے جنم لیا تو وہ اپنی سابقہ صورت اور حیثیت سے کہیں زیادہ حسین اور ارفع تھی۔ مندرجہ بالا کہانیوں میں صاف درج ہے کہ دیوتاؤں نے آبی طوفان کی ضرورت اس لیے محسوس کی کہ شہر بہت پرانا ہو گیا تھا یا دُنیا، شر میں ڈوب چکی تھی۔ پھر جب طوفان آیا تو اُس میں اور سب کچھ تو فنا ہو گیا مگر زندگی کا ''تخم'' باقی رہا۔ کشتی دراصل ایک بیج کی طرح تھی کہ اُس میں جوڑوں کی صورت میں قوتِ نمو کا وہ سارا خزینہ موجود تھا جس سے آئندہ نسلوں کو وجود میں آنا تھا۔ طوفانی سمندر کی سطح پر زندگی کا یہ ''بیج'' تیر رہا تھا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ طوفانی ہواؤں کے تھپیڑے کھا کھا کر اپنے باسی پن، کہنگی اور

کھرنڈ سے دست کش ہو رہا تھا۔ چنانچہ جب طوفان تھم گیا تو کہانی کے مطابق' اس بیج میں ایک نئی شکتی پیدا ہوگئی۔ حیاتیات کی زبان میں یوں کہا جائے گا کہ یہ تقلیب (Mutation) کی ایک صورت تھی کہ اُس نے بیج کی نسل ہی کو بدل کر رکھ دیا۔ چنانچہ دیوتا' ای آنے' اتنا پشتم اور اُس کی بیوی کو دیوتاؤں کا درجہ عطا کر دیا اور وہ انسانوں کی سطح سے اُوپر اُٹھ آئے۔ یہی ہر تخلیق میں ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف ناموجود سے جنم لیتی ہے بلکہ خود کو اُوپر اُٹھا کر ایک ارفع تر سطح پر فائز بھی کر دیتی ہے۔ یوں دیکھیے تو اسطور نے کائنات کے تخلیقی عمل کو تمثیل کی زبان میں بیان کیا اور یہ ایک بہت بڑی دریافت تھی۔

اُوپر اس بات کا ذِکر ہوا کہ کسی ''صورت'' کا ایک ارفع تر صورت میں منقلب ہو جانے کا عمل ایک طوفان کے ذریعے انجام پاتا ہے۔ مگر ملحوظ رہے کہ اس طوفان کو ہر اسطور نے اپنے خاص انداز ہی میں بیان کیا ہے۔ تاہم اس کی مقبول ترین شکل' موجوں کا وہ تلاطم ہے جو تمام سابقہ نقوش کو ایک رقیق بے ہیئتی (Fluid Formlessness) میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اتنا پشتم اور منو' دونوں سے وابستہ طوفانوں میں یہی کچھ ہوا کہ موجوں کے ریلے گویا سمندر کو بلوتے رہے۔ بلونے کی اس کیفیت کو ہندو دیومالا کی ایک کہانی میں بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔ ممکن ہے' اس ہندی اسطور میں تخلیق کے عمل کو دُودھ بلونے کے عمل سے اس لیے تشبیہہ دی گئی کہ ہندوستانی معاشرہ ابتدا گوالوں کا معاشرہ تھا جس میں دُودھ اور دُودھ کو بلو کر مکھن نکالنے کا عمل بہت زیادہ اہمیت کا حامل تھا۔ آخر ہندوؤں کا ایک اہم ہیرو' کرشن بھی تو گائیوں ہی کا رکھولا ہے جو مکھن چرا کر کھا جاتا ہے۔ مگر ذکر اُس ہندو اسطور کا تھا جس میں تخلیق کا واقعہ کچھ یوں بیان ہوا ہے کہ ایک دفعہ اندر اور دوسرے دیوتاؤں کی شکتی ماند پڑ گئی (یہ اس بات کے مترادف ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب سابقہ تخلیق کی ساری قوت صَرف ہو جاتی ہے اور ہر شے بانجھ نظر آنے لگتی ہے)' اسُر اُن پر غالب آ گئے (یعنی شر' بانجھ پن' فرسودگی اور زوال کے عناصر کو عروج حاصل ہو گیا)' تب دیوتا مشورے کے لیے وشنو کے پاس پہنچے' جس نے کہا:

اسُروں کے ساتھ مل کر مندر پربت کو اٹھاؤ' اُس کے گرد واسکی ناگ کو لپیٹو' ناگ کا ایک سرا اسُر کو تھما

تخلیقی عمل

دؤ دوسرا حصہ تم خود تھامو۔ پھر منڈیر پربت کو دُودھ کے سمندر کے عین درمیان رکھو اور ناگ کو باری باری کھینچو۔ پھر جب دُودھ کا سمندر بلو لیا جائے گا تو اُس میں سے کئی رتن برآمد ہوں گے۔ آخر میں اُس سے امرِت نکلے گا۔ جب تم اُسے پی لو گے، تمھارے اندر بے پناہ شکتی پیدا ہو جائے گی اور تم اسُر کو بھگا دو گے!

باقی کہانی سے ہمیں کوئی غرض نہیں کہ جب دُودھ کے سمندر کو بلو لیا گیا تو کس طرح پہلے لکشمی نے درشن دیا جو حسن، دولت اور خوش بختی کی دیوی ہے اور کس طرح آخر میں دھن ونتری نمودار ہوا جس کے ہاتھ میں امرِت کا پیالہ تھا جسے پی کر دیوتا دوبارہ شکتی مان کہلائے۔ دیکھنے کی بات صرف یہ ہے کہ تخلیق کا عمل چاٹی میں دُودھ بلونے کے عمل سے کس قدر مشابہت رکھتا ہے! اس سے یہ خیال بھی پختہ ہوتا ہے کہ طوفانی جھٹکوں کے بغیر وہ مکھن یا امرِت پیدا ہی نہیں ہو سکتا جس میں ایک نئی زندگی کی نوید پوشیدہ ہے۔ تقریباً تمام اساطیر میں آلام و مصائب سے گزرنے کے بعد (جو دُودھ بلونے کا عمل ہے) امروسیا یا آبِ حیات کی یافت کی کہانی ملتی ہے جو دُودھ بلونے یا سمندری موجوں سے گزرنے کے عمل ہی کی صدائے بازگشت ہے (جنسی عمل سے بھی اس کی مماثلت ملحوظ رہے)۔

ایک بات اور: طوفانی موجوں کا زیر و بم اور دُودھ بلونے کا ایک واضح آہنگ، رقص کی واضح صورتیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندو دیو مالا میں رقص کے ذریعے بھی تخلیقِ کائنات کی کہانی ملتی ہے۔ مثلاً ایک اسطور کے مطابق، ایک دفعہ جب دس ہزار رشیوں نے دیوتاؤں کو ماننے سے انکار کر دیا تو شیو نے اُنھیں سزا دینے کا ارادہ کر لیا۔ مگر جب وہ رشیوں کے پاس پہنچا، پہلے تو اُنھوں نے شرابوں سے اُس کا سواگت کیا، پھر شیو پر ایک خونخوار شیر چھوڑا، مگر شیو نے شیر کی کھال اُتار کر زیبِ تن کر لی۔ پھر رشی ایک کریہہُ الصّوت ناگ لائے جسے شیو نے اپنی گردن کے گرد لپیٹ لیا۔ آخر میں وہ ایک بالشتیہ جنّ لائے جس کے ہاتھ میں لاٹھی تھی۔ شیو نے اُسے زمین پر گرا لیا اور اُس کے سینے پر اپنے پاؤں رکھ کر کھڑا ہو گیا۔ تب شیو کے ہاتھ پاؤں میں حرکت پیدا ہوئی اور وہ رقص کرنے لگا اور رقص کرتا چلا گیا۔ اس رقص میں بلا کا آہنگ تھا، وہ گویا ڈھول کے تال پر ایک شعلۂ جوّالہ کی طرح ناچ رہا

تھا۔ دیوتا اُس ناچ کو دیکھنے کے لیے آکاش سے نیچے اُتر آئے اور اُسے نٹ راج کا خطاب عطا کیا۔ اُرون گھوش (Oroon Ghosh) نے لکھا ہے کہ شیو' تانڈو ناچ سے ساری کائنات کو تباہ کر دیتا ہے۔ اُس کے رقص کے دوران میں ہر شے ریزہ ریزہ ہو کر عدم میں تحلیل ہو جاتی ہے اور جب کچھ بھی باقی نہیں رہتا تو اُس میں سے زندگی از سرِ نَو وجود میں آجاتی ہے۔[1] دلچسپ بات صرف یہی نہیں کہ شیو کا رقص بلونے کے عمل کے مشابہ ہے کہ اُس کے ذریعے پہلے ''دودھ'' کی اصل صورت ختم ہوتی ہے اور پھر اس میں سے ''مکھن'' ایک نئی حقیقت کے طور پر وجود میں آتا ہے' یہ بھی ہے کہ جو نئی حقیقت وجود میں آتی ہے' وہ اپنی سابقہ صورت سے ارفع تر ہوتی ہے۔ بس یہی اصل نکتہ ہے کہ ہر بار جب عدم سے وجود کا ظہور ہوتا ہے' وہ پہلے وجود سے ارفع تر ہوتا ہے...... تخلیقی عمل کا یہی پہلو سب سے اہم ہے۔

آبی طوفان کی یہ کہانی یونانی دیو مالا میں بھی ملتی ہے۔ مثلاً جب زیوس (Zeus) نے دیکھا کہ دُنیا گناہ سے یکسر داغدار ہوگئی تو اُس نے اُسے تباہ کرنے کی ٹھانی۔ پرومیتھیس (Prometheous) کو' جو اُس وقت کائنات کی سب سے عقل مند ہستی تھا' زیوس کے ارادے کا علم تھا۔ چنانچہ اُس نے اپنے بیٹے' ڈیوکلائن (Deucalion) سے کہا کہ وہ ایک صندوق بنائے۔ اُس میں خورد و نوش کی اشیا جمع کرے اور اپنی بیوی کو ساتھ لے کر اُس میں چھپ جائے۔ پھر ایک روز طوفان آیا جو نَو دن اور نَو راتیں جاری رہا۔ اس کے بعد وہی صندوق بہتا ہوا پرناسس پہاڑ کی اُس چوٹی پر جا پہنچا جو طوفان میں سلامت رہی تھی اور یوں زندگی کی از سرِ نَو ابتدا ممکن ہوئی۔ یہ کہانی بھی بنیادی طور پر آبی طوفان کی دوسری داستانوں سے مطابقت رکھتی ہے۔ اِس میں بھی زندگی کی تجدید' بیج ہی سے ہوئی ہے مگر اِس بار یہ بیج کشتی کی صورت میں نہیں' صندوق کے رُوپ میں ظاہر ہوا ہے۔

آبی طوفان کی اِن جملہ کہانیوں میں کشتی یا صندوق کو بڑی اہمیت حاصل ہے کہ اِس میں

---

1. The Dance of Shiva, p.108.

قوتِ نمو کا سارا خزانہ موجود ہے۔ اِس قوت کو مختلف اساطیر میں مختلف نام دیے گئے ہیں۔ کہیں یہ امروسیا ہے، کہیں آبِ حیات، کہیں موتی، کہیں گیان اور کہیں سنہری اُون! دلچسپ بات یہ ہے کہ اِس قوت کی تلاش اُسے ہوتی ہے جو پرانے نظام سے بغاوت کرتا ہے۔ یہ بغاوت بالعموم باپ، رشتہ دار یا زندگی کے پرانے اسالیب سے انحراف کی ایک صورت ہے اور بار بار تقریباً ہر اسطور میں ظاہر ہوئی ہے مثلاً زیوس، سیٹرن (Saturn) سے بغاوت کرتا ہے اور پرومیتھیس زیوس سے۔ اِسی طرح سدھارتھ، پرانی زندگی سے فرار حاصل کرتا ہے اور جیسن (Jason) اپنے حریف، پیلی ایس (Pelias) سے۔ زندگی سے جب ارتقا کی رفتار چھن جاتی ہے، وہ گویا گناہ (انجماد) کی علامت بن جاتی ہے۔ پھر اُس کی تجدید اُسی سے ہوتی ہے جو خود اُس کے بطن سے جنم لیتا ہے۔ چنانچہ بعض ممالک میں یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ کائنات کا نظام خودکار ہے، وہ خود ہی پیدا ہوتی ہے، خود ہی مر جاتی ہے اور پھر اپنی راکھ سے خود ہی جنم لے کر اپنی تجدید کر دیتی ہے۔ مگر اس تجدید کے لیے وہ قوت درکار ہے جو ہزار خطروں ہی سے گزر کر حاصل ہو سکتی ہے۔ دراصل خطرات اور اُن کی فراوانی اور یلغار ''قدیم'' کو توڑنے ہی کی ایک صورت ہے۔ جملہ اساطیر میں ہیرو یا باغی ایک نئی قوت (آبِ حیات) کا متلاشی ہونے کے ساتھ ساتھ قدیم کی علامت (Symbol) بھی ہے۔ اِس لیے جب تک وہ اپنی ذات پر سے قدامت کی کینچلی اُتار نہ دے، اُس قوت سے آشنا نہیں ہو سکتا جو خود اُس کی ذات میں مستور ہے۔ طوفان کے ریلے یا مصائب اور خطرات اُس کینچلی کو اُتارنے کا کام انجام دیتے ہیں اور جب ''قدیم'' پرزے پرزے ہو جاتا ہے، ذات اپنی ہی قوت کا عرفان حاصل کر کے ایک تخلیقی جست بھرتی ہے اور دوبارہ ارتقا پذیر ہو جاتی ہے۔ اِسی لیے زین بدھ مت کے پیروکاروں نے ساتوری (Satory) کے حصول کے لیے (جو عرفانِ ذات کی ایک کیفیت ہے) ''قدیم'' کو توڑنے پر زور دیا ہے[1] کیونکہ جب تک وہ سلاسل ختم نہ ہوں جن میں انسان بندھا ہوا ہے، وہ رُوحانی انکشافات

---

1. Huston Smith - The Religions of Man, p.132.

سے آشنا ہی نہیں ہوسکتا۔ پھر اُن کا یہ خیال بھی ہے کہ عرفان کے راستے میں لفظ اور منطق سب سے بڑی رُکاوٹیں ہیں جو انسانی قوتوں کو گہری' پامال کھائیوں میں مقید رکھتی ہیں' ان سے باہر آنا بے حد ضروری ہے۔ ساتوری کو زیرِ بحث لانے کا یہ مقام نہیں۔ کہنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ قدیم کو توڑنا تجدید کے لیے ایک ایسی شرط ہے جس کا ثبوت اساطیر میں جا بجا ملتا ہے۔ مثلاً یونانی دیومالا میں جے سن کی کہانی کو لیجیے! جے سن سے اُس کے حریف پلی ایس نے کہا تھا: وہ تخت و تاج اس شرط پر اُسے واپس کرنے کو تیار ہے کہ وہ (جے سن) پہلے سنہری اُون حاصل کر کے لائے۔ سنہری اُون کا حصول' امروسیا یا آبِ حیات کے حصول سے کسی طور بھی کم' جان جوکھوں کا کام نہیں تھا مگر جے سن اُس مہم پر روانہ ہوگیا۔ راستے میں اُسے جن خوفناک مراحل اور کرب ناک واقعات کا سامنا کرنا پڑا' اُن کی فہرست طویل ہے۔ مختصراً' پہلے اُسے شوہروں سے رُوٹھی ہوئی مشتعل بیویوں کی ایک پوری فوج سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ اس کے بعد بدبختی نے اُس سے ایک وفادار ساتھی' ہیراکلیس (Heracles)' چھین لیا۔ پھر اُسے اُڑنے والے خوفناک پرندوں (Harpies) سے مقابلہ کرنا پڑا۔ بعدازاں وہ اُن چٹانوں کے بیچ میں سے گزرا جو ایک معیّن وقفے کے بعد ایک دوسری سے بری طرح ٹکرا جاتی تھیں۔ آخر میں اُسے سنہری اُون کے مالک بادشاہ کی ایک کڑی شرط پورا کرنا پڑی۔ شرط یہ تھی کہ وہ ایک کھیت میں اُن دو خوفناک بیلوں کی مدد سے ہل چلائے گا جو بادشاہ کی تحویل میں تھے' اور کھیت میں اژدہے کے دانت بوئے گا' اور اُن مسلح جنّات کی فصل کاٹے گا جو اُن بیجوں سے اُگے گی۔ جے سن نے یہ سب کچھ کیا۔ وہ بیلوں اور جنوّں پر غالب آیا لیکن ابھی اُسے ایک ناگ سے بھی نپٹنا تھا جو سنہری اُون پر کنڈلی مارے بیٹھا تھا۔ غرض یہ سب کچھ ہوا اور جے سن کو سنہری اُون مل گئی۔ یہ کہانی جے سن کی خارجی مہم بھی تھی اور داخلی بھی۔ وجہ یہ کہ ان تمام مصائب نے دراصل اُس کی ذات پر ہی سے زنگ اُتارا تھا اور وہ ایک حیاتِ نَو کا سمبل بن گیا تھا۔ اساطیر میں اس وضع کے واقعات کی بڑی فراوانی ہے۔ میں صرف ایک اور مثال پیش کروں گا۔ سدھارتھ گوتم کی کہانی میں کینچلی اُتارنے کا عمل بہت نمایاں ہے۔ وہ پہلے تخت و تاج' بیوی' فرزند اور عزیز و اقارب سے اپنا

رشتہ منقطع کرتا ہے (جو قدیم کو توڑنے کی ایک صورت ہے)۔ پھر وہ اپنے گھوڑے کنتھکا[1] پر سوار ہو کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد گوتم کی کہانی ایک طویل ریاضت کی کہانی ہے جس میں وہ اپنی ذات پر سے یکے بعد دیگرے تمام دبیز پرت اُتارتا چلا جاتا ہے اور اُس "قدیم" سے خود کو منقطع کرتا جاتا ہے جس میں اب شکتی باقی نہیں رہی اور جو محض ایک فرسودہ سی چھال کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اس انقطاع کے کئی مدارج ہیں جن میں سے ایک 'مارا کی بیٹیوں سے بھی متعلق ہے کہ اُنھوں نے اپنے حسن و جمال سے گوتم کو "گرفتارِ بلا" کرنے کی کوشش کی' جس کا مطلب یہ ہے کہ "قدیم" نے حیاتیاتی سطح پر بھی اُسے جیت لینا چاہا مگر پھر سدھارتھ گوتم کو وہ کشتی یا صندوق حاصل ہو گیا جس میں قوتِ نمو کا اصل خزانہ مقفّل پڑا تھا۔ اِس بار یہ کشتی یا صندوق بڑ کے درخت کی صورت میں ظاہر ہوا' اور درخت کی مادرانہ حیثیت کی توثیق ہو چکی ہے۔ گویا بڑ کے نیچے بیٹھنا' اپنی ہی ذات کی ایک مخفی قوت سے آشنا ہونے کے مترادف تھا۔ چنانچہ جب وہ اس کے چھتنار کے نیچے سے باہر آیا تو سدھارتھ نہیں رہا تھا' بدھ بن چکا تھا۔

---

1. گوتم کی بیوی کی پرارتھنا:

اے مردوں میں سب سے سندر! اے چندرمکھ! تیری آواز ایسی میٹھی ہے' جیسے پنچھی کی آواز۔ اے میرے جیالے پتی! تو نے اُن باغوں کی جنت میں جنم لیا تھا جو مدھ مکھیوں کی گنگناہٹ سے گونج رہے تھے۔ اے گیان کے اُونچے پیڑ! دیوتاؤں کی مٹھاس! اے میرے پتی! تیرے ہونٹ آلوچوں کی طرح گلابی ہیں۔ تیرے دانت برف کے گالوں کی طرح' تیری آنکھیں کنول ہیں۔ تیری کھال گلاب کا پھول ہے۔ اے پھولوں میں سب سے روشن!...... اے میرے سہانے موسم' اے عورتوں کے بُھون کی خوشبو کہ جو چنبیلی سے اچھی ہے۔ اے گھوڑوں میں سب سے اچھے گھوڑے کنتھکا' وہ تجھ پر سوار ہو کر کدھر چلا گیا؟

امارو (ترجمہ میراجی)

....

۴

اساطیر میں ہست کے نیست میں بدل جانے کا عمل آبی طوفان کے ذریعے بھی انجام پاتا ہے اور آگ یا رقص کے ذریعے بھی! علاوہ ازیں ''تاریکی'' بھی ایک فعّال عنصر کی حیثیت سے ایک اہم کردار ادا کرتے ملتی ہے۔ شے یا شخص کا' ایک گمبھیر تاریکی میں ڈوب جانا اور پھر ایک معیّن عرصے کے بعد اُس تاریکی سے دوبارہ باہر آنا' اُن بہت سی اساطیر کا موضوع ہے جو زرعی معاشروں سے متعلق ہیں یعنی اُن اساطیر کا جو بابل' نینوا' یونان' مصر اور ہندوستان' غرضیکہ اُن تمام ممالک میں اُبھریں جن میں انسانی زندگی کا زیادہ تر انحصار ''زراعت'' پر تھا اور جہاں کا باسی ہر سال بیج کے طریقِ کار سے متعارف ہوتا تھا۔ بے شک تخلیقِ کائنات کی اوّلیں کہانی میں تاریکی کا ذکر موجود ہے لیکن وہاں بھی تاریکی سے وجود کے پیدا ہونے ہی کی طرف بار بار اشارہ کیا گیا ہے۔ مثلاً جملہ اساطیر کا یہ مروّج اور مقبول خیال کہ تخلیق سے پہلے تاریکی' خلا' خاموشی اور بے جہتی کی فضا تھی جس میں سے کائنات نے جنم لیا[۱]...... مگر ایک تو اِن اساطیر میں ''تاریکی'' کی حیثیت منفی نہیں یعنی وہ نیستی کے عمل کی نشان دہی نہیں کرتی' دوسرے یہ اکیلی نظر نہیں آتی' اس کے ساتھ پانی' خاموشی' بے ہیئتی اور دوسری صفات بھی منسلک ہیں۔ نیست میں مبدّل کرنے والی جس تاریکی کا اُوپر ذکر ہوا' وہ زیادہ تر زرعی معاشرے میں جنم لینے والی اساطیر میں اُبھری ہے۔ وجہ یہ کہ ان معاشروں میں رہتے

---

۱. Edith Hamilton - Mythology, p.63.

ہوئے' انسان ہر سال دیکھتا کہ نہ صرف درخت یا پودا بیج میں منتقل ہو جاتا بلکہ بیج بھی زمین کے نیچے جا کر (جو ایک قبر کی طرح تاریک جگہ تھی)' دوبارہ ایک پودے کے رُوپ میں باہر آ جاتا۔ چونکہ وہ خود بھی مردے کو بیج ہی کی طرح زمین میں دفن کر دیتا تھا' اس لیے غیر اغلب نہیں کہ اُس کے ہاں یہ تصور بیدار ہوا کہ مردہ بھی زمین کی تاریکی میں جا کر دوبارہ بیج ہی کی طرح زندہ ہو جائے گا۔ چنانچہ وہ مُردے کے ساتھ کھانے پینے کی اشیا اور پہننے کے کپڑے بھی دفن کر دیتا تا کہ وہ آئندہ زندگی آرام سے بسر کر سکے۔ بہر حال زرعی معاشرے کا انسان' موسموں کے تغیّر و تبدّل سے بہت متاثر تھا کہ اُس کے ساتھ اناج کی آمد و رفت کا سلسلہ پوری طرح منسلک تھا اور اناج اُس کی زندگی کا محور تھا۔ جب فصل اُگتی' لہلہاتی اور خوشوں میں ڈھل جاتی تو اُس سے منسلک موسمی حالات کو وہ اچھا سمجھتا اور جب موسمی تغیر ہر شے کو جھلس ڈالتا اور زمین چٹیل سی ہو جاتی تو وہ موسم کے اس رُوپ کو زندگی کے منافی قرار دیتا۔ ایک بات اور بھی تھی: جب وہ فصل کاٹتا تو محسوس کرتا کہ وہ اناج کی رُوح کو گھایل کر رہا ہے۔ چنانچہ اس موقع پر عورتیں جھوٹ موٹ بَین کرتیں کہ اناج کی رُوح برہم نہ ہو۔ اِسی طرح جب فصل کے اُگنے کا وقت آتا' جنسی اختلاط کی مدد سے اُگنے کے عمل کو گویا مہمیز لگائی جاتی تا کہ زرخیزی عام ہو اور پودا تاریکی کے زندان سے بعجلت تمام باہر آ سکے۔

چونکہ ان زرعی معاشروں میں مذہب الارواح کا عمل دخل زیادہ تھا' اس لیے نہ صرف یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ایسی اساطیر کیونکر وجود میں آئیں جو اناج کی آمد و رفت کو دیوتاؤں کے عمل کا نتیجہ قرار دیتی تھیں بلکہ یہ بھی کہنا چاہیے کہ ان معاشروں میں بیج کی آمد و رفت' بجائے خود دیوتاؤں کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکّاس تھی جن میں سے ایک پہلو تو سطحِ زمین پر نمودار ہونے' لہلہانے اور خوشوں میں ڈھلنے کا عمل تھا اور دوسرا زیرِ زمین تاریکی میں اُتر جانے کا عمل ا زرعی معاشروں کی بیشتر اساطیر نے ''تاریکی'' میں چلے جانے کے واقعہ کو بڑی اہمیت بخشی ہے۔ مثلاً بابل اور شام میں ایڈونس کی اسطور بہت مقبول تھی جو دیوتا کے زیرِ زمین چلے جانے کی کہانی کو بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کرتی ہے۔ فریزر لکھتا ہے کہ ایڈونس کا اصل نام تموز تھا۔ وہ اعشطار

(Ishter)'یونانی ایفروڈائی ٹی (ہندوستانی اِستریٔ) کا عاشق تھا اور اعشطار فطرت کی تولیدی قوتوں کی دیوی تھی۔ تموز' ہر سال مرجاتا اور روشن' خوش باش زمین سے رخصت ہوکر ایک غم ناک اندھیری پاتال میں اُتر جاتا۔ اعشطار' ہر سال اُس کی تلاش میں زیرِ زمیں ''اندھیرے'' کی پاتال میں جاتی اور جب وہ زمین کے اُوپر موجود نہ ہوتی' ہر طرف مردنی سی چھا جاتی: پھول اور پتے مرجھا جاتے' حیوان تک اپنی نسل کو جاری رکھنے کا فریضہ بھول جاتے۔ پھر جب اعشطار دیوی' تموز کو ساتھ لے کر واپس آتی' ساری کائنات میں خوشی کی لہر دوڑ جاتی اور حیوان اور پودے پھلنے پھولنے لگتے۔ بنیادی طور پر اعشطار کا زیرِ زمیں' تاریکی کے دِیار میں جانا بالکل ایسے ہی تھا جیسے اتناپشتم' کشتی میں بیٹھ کر طوفانی لہروں میں یا جے سن سنہری اُون کی تلاش میں لمبے سفر کے مراحل طے کرتے ہوئے یکسر کھو گیا تھا اور پھر ایک نئی قوت سے لیس ہوکر واپس آیا تھا۔ بہر حال اس اسطور میں بھی تاریکی نے طوفان یا سفر ہی کی طرح ''زنگ اُتارنے'' اور زندگی کو ایک نئی قوتِ نمو بخشنے کا فریضہ انجام دیا ہے۔

بیج کے زمین کے نیچے جانے اور دوبارہ زندہ ہونے کا عمل مصری دیومالا کی اُس کہانی میں بھی ملتا ہے جس کے کردار اوسیرس (Osiris) اور آئی سس (Isis) تھے۔ ان میں سے اوسیرس' زمینی دیوتا' قیب یا جیب (Geb) اور آسمانی دیوی' نت (Nut) کی ناجائز اولاد تھا۔ زمین پر حکومت کرتے ہوئے اوسیرس نے مصریوں کو قوانین بخشے اور دیوتاؤں کی عبادت کا ڈھنگ سکھایا' نیز اُنھیں زراعت سے آشنا کیا۔ مگر اوسیرس کے حاسد بھائی سیط (Seth) نے (یونانیوں نے جسے طیف نوط کا نام دیا) کسی حیلے سے اوسیرس کو ایک صندوق میں بند کر دیا (یہ عمل پودے کے بیج میں ڈھلنے کے مترادف ہے' نیز اس سے ذہن' نوح کی کشتی اور یونانی دیومالا کے ''صندوق'' کی طرف منتقل ہوتا ہے)۔ یہ خبر سن کر آئی سس نے ماتمی لباس زیبِ تن کیا (کہیں یہ جھوٹ موٹ کی عزاداری تو نہیں تھی؟) اور اوسیرس کی تلاش شروع کر دی۔ اسی دوران میں صندوق' دریا میں بہتا' شام کے ساحل سے جا لگا' جہاں ایک درخت نے صندوق کو خود میں سمو لیا (درخت کی مادرانہ حیثیت ملحوظ رہے)۔ وقت کے بادشاہ نے اُس درخت کے تنے سے اپنے محل کے لیے ستون بنوایا' یوں اوسیرس ستون میں منتقل ہو گیا۔ جب آئی سس کو

خبر ہوئی' وہ بَین کرتے ہوئے بادشاہ کے محل میں پہنچی۔ پھر کسی نہ کسی طرح اُس نے اوسیرس کی لاش حاصل کی اور لاش دیکھتے ہی اُس نے ایسی دردانگیز لَے میں بَین کیا کہ بادشاہ کا سب سے چھوٹا بچہ فرطِ خوف سے مرگیا۔ اس کے بعد آئی سس لاش کو لے گئی۔ پھر جب ایک روز وہ لاش کو چھوڑ کر اپنے بیٹے ہورس (Horus) سے ملنے گئی ہوئی تھی' سیط نے اوسیرس کی لاش ٹکڑے ٹکڑے کر کے بکھیر دی۔ مگر آئی سس نے ٹکڑے تلاش کر لیے اور پھر اُنھیں مصر کی دھرتی میں جگہ جگہ دفن کر دیا (یہ زمین میں بیج بونے کا عمل تھا)۔ بعد ازاں ربّ الشمس' رع (Re) کے کرم سے اوسیرس دوبارہ زندہ ہوگیا مگر اب وہ زمین کے نیچے' تاریک جہان میں رہنے والے مُردوں کا دیوتا بن گیا۔

بابل اور شام میں تموز اور اعشطار کی کہانی مقبول ہوئی جبکہ مصر میں اوسیرس اور آئی سس کی لیکن فریجیا میں اس نے اتیس (Atis) اور سب ایلی (Cybele) کا رُوپ دھارا۔ بقول فریزر[۲] اتیس ایک خوبصورت' نوجواں چرواہا تھا اور سب ایلی زرخیزی کی دیوی تھی۔ تموز کی طرح اتیس بھی مرجاتا تھا مگر اُس کی موت کے بارے میں دو مختلف کہانیاں رائج تھیں۔ ایک یہ کہ اُسے سُؤر نے مار دیا تھا۔ دُوسری یہ کہ اُس نے ایک درخت کے نیچے اپنے عضوِ تناسل کو کاٹ دیا تھا اور یوں خون بہنے سے مر گیا تھا۔ فریزر کا خیال ہے کہ مؤخر الذکر کہانی اس لیے گھڑی گئی کہ اُس زمانے کے پادریوں کے خود کو آختہ کرنے کی روایت کا جواز مہیا ہو سکے۔ پہلی کہانی شاید یہ بتانے کے لیے رائج ہوئی کہ پیسی نس (Pessinus) کے باشندے سُؤر کا گوشت کھانے سے کیوں اجتناب کرتے تھے! اُن کا خیال تھا کہ سُؤر کو سزا یوں دی جاسکتی تھی کہ اُس کے گوشت ہی کو حرام اور مکروہ قرار دے دیا جائے۔ قیاس کہتا ہے کہ اتیس کی موت کی دوسری کہانی' اُس کی زندگی سے نسبتاً زیادہ متعلق تھی۔ وجہ یہ کہ اتیس روئیدگی اور زرخیزی کی علامت تھا اور اُس کا خود کو آختہ کر لینا اِس بات کی طرف اشارہ تھا کہ اب اُس کے پھلنے پھولنے کی میعاد ختم ہوگئی ہے اور وہ زیرِ زمیں تاریکی کے دِیار میں چلا گیا ہے۔

---

۱ (صفحہ ۷۳) / ۲ (صفحہ ۷۴) The Golgen Bough (Abridged), vol.1, p.428 & 457.

بہر کیف اتمیس کے بارے میں عام خیال یہ تھا کہ وہ زمین کے اثمار پر نہ صرف حکومت کرتا تھا بلکہ وہ خود ثمر یا اناج تھا۔ اُسے ''کٹا ہوا گندم کا خوشہ'' کے لقب سے بھی پکارا جاتا تھا۔ چنانچہ فریزر[1] کا خیال ہے کہ اتمیس کی پُر آلام زندگی، موت اور واپسی، گندم کے اُس پودے کے مماثل تھی جسے درانتی زخمی کر دیتی تھی، گودام نگل لیتا تھا اور جو کاشت کے وقت دوبارہ باہر آ جاتا تھا۔ چونکہ درانتی انسان کی تحویل میں تھی، اس لیے اُسے ہر دم خطرہ رہتا، کہیں اتمیس دیوتا اُس سے اپنی موت کا انتقام نہ لے لے! لہٰذا اُس نے فصل کی کٹائی کے ساتھ ''رونے دھونے'' کی رُسوم منسلک کر کے دیوتا کو یقین دلانے کی کوشش کی کہ درانتی کا عمل انسان کے لیے مسرت افزا نہیں تھا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ دیوتا کی موت پر اُس کی بیوی (دیوی) بھی سوگ مناتی تھی۔ تو کیا یہ سوگ بھی احساسِ جرم ہی کا نتیجہ تھا؟ اور کیا دیوتا کی موت میں خود دیوی کا بھی ہاتھ تھا؟ نفسیات اس بات کی توثیق کرتی ہے کہ ہر دیوی، بنیادی طور پر ایک عورت ہے اور عورت، نگلنے والی ماں (Devouring Mother) کی علامت! وہ گویا دیوتا کو نگل لیتی ہے اور اِس عمل سے ایک نئی ہستی کو وجود میں لانے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ چنانچہ دیوتا کی موت پر دیوی کے سوگ کی وجہ سمجھ میں آتی ہے مگر قابلِ غور بات یہ بھی ہے کہ جب دیوتا کی موت پر فریجیا کی عورتیں بَین کرتیں تو یہ ایک مصنوعی سا عمل ہوتا۔ وہ دل سے بَین نہیں کرتی تھیں۔ اس لیے دیوتا کی موت پر اگر دیوی کے سوگ کا تجزیہ کیا جائے تو یہاں بھی کامرانی کا جذبہ، غم کے احساس پر غالب دکھائی دے گا۔ اِس کی توثیق شیو اور کالی کی کہانی سے بھی ہوتی ہے، قصہ یوں ہے کہ ایک دفعہ دُرگا کو ایک نہایت خوفناک اسُر رکت وتج کا مقابلہ کرنا پڑا۔ رکت وتج کے بدن سے گرنے والے خون کے ہر قطرے سے ایک ہزار اسُر پیدا ہو جاتے تھے۔ یہ دیکھ کر دُرگا، غصے سے بے حال ہو گئی، تب اُس کے اندر سے کالی برآمد ہوئی۔ کالی کا رنگ سیاہ تھا اور اُس کے چار ہاتھ تھے، ایک ہاتھ میں تلوار اور دوسرے میں ایک بریدہ سَر تھا۔ اُس کے کانوں میں دو لاشیں،

---

1. The Golgen Bough (Abridged), p.465.

آویزوں کی طرح لٹک رہی تھیں اور گلے میں کھوپریوں کی مالا اور بدن پر بریدہ ہاتھوں کا لباس تھا۔ اُس کی سرخ، خوں آلود زبان، منہ سے باہر نکلی ہوئی تھی، یہی کالی جب اسُر پر حملہ آور ہوئی تو اُس سارے خون کو پی گئی جو اسُر کے بدن سے گرا تھا۔ تمام اسُر فنا ہو گئے، تب کالی اپنی وحشت، مسرت اور جنون میں ناچنے لگی۔ یہ ایک بھیانک، خوں آشام رقص تھا، جس سے ساری کائنات لرزہ براندم ہو گئی۔ شیو نے اُسے روکنے کی کوشش کی لیکن کہاں! تب شیو اُس کے آگے زمین پر لیٹ گیا اور دایاں بازو اُٹھا کر کالی کو روکنے کی کوشش کرنے لگا۔ مگر کالی تو مجسّم آگ، رقص اور وحشت تھی۔ وہ لپک کر شیو کی چھاتی پر سوار ہو گئی مگر اُس نے رقص کا تار ٹوٹنے نہ دیا۔ بقول اروِن گھوش، یہ وقت کا رقص تھا کیونکہ کالی، بجائے خود وقت ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ کالی، شیو کو زیر کر کے رقص کرتی ہے۔ یہ رقص اسُر پر فتح کی خوشی کا اُتنا اظہار نہیں جتنا کہ شیو کو زیر کرنے کی مسرت کا! یوں بھی رقص، مسرت کی انتہا ہے۔ اِس لیے یہ کہنے میں قطعاً حرج نہیں کہ کالی کا رقص، شیو کی موت پر خوشی کا اظہار ہے۔ مگر یہ ''قدیم'' کو مٹانے کی ایک کاوش بھی ہے۔ چنانچہ نکلنے والی ماں کا اگلا قدم، تلاش اور سرگردانی پر منتج ہوتا ہے تا آنکہ وہ ''قدیم'' سے ملتی جلتی، لیکن اُس سے ایک بہتر شے اپنے ساتھ لیے واپس آجاتی ہے۔ یہ گویا زندگی کی تجدید ہے۔

....

۵

اسطور سازی کا عمل' جغرافیائی حالات سے بھی متاثر ہوا اور اس نے روز مرّہ کی عام زندگی سے بھی اثرات قبول کیے۔ پہلی صورت میں آگ' طوفان یا تاریکی کے ذریعے ہست کا بوقلموں عالَم نیست ہوا اور پھر ایک نیا رُوپ دھار کر دوبارہ وجود میں آ گیا۔ دوسری صورت میں زمین کی گرمی اور نمی سے بیج کا خَول پارہ پارہ ہوا اور اُس میں چھپا ہوا پَودا زمین کی جلد کو پھاڑ کر باہر نکل آیا۔ مگر اِن دونوں صورتوں میں تجدید سے پہلے' شکست و ریخت کا مرحلہ ضرور آیا (تخلیقی عمل کے مزاج کو سمجھنے کے لیے اسے ملحوظ رکھنا ضروری ہے)۔ اب دیکھنا چاہیے کہ اِن دونوں صورتوں کے علاوہ آفاقی عناصر اور مظاہر نے اسطور کے مزاج پر کیا اثرات مرتسم کیے! آفاقی عناصر میں' دن اور رات کا تضاد نہایت اہم تھا اور قدیم انسان اُس سے ہر روز متاثر ہوتا تھا۔ وہ یوں کہ اُس کی زندگی میں دن کی روشنی ایک نعمتِ غیر مترقبہ تھی جبکہ رات خطرات اور مصائب کا مسکن تھی۔ دن کو سورج چمکتا' روشنی تاریکی کو بھگا دیتی اور اِس کے ساتھ ہی شب خون مارنے والے جنگلی جانور غائب ہو جاتے۔ سورج' شکار اور کھیتی باڑی میں بھی مدد دیتا۔ بیج' سورج کی مدد کے بغیر اپنی قوتِ نمو کو بروئے کار نہ لا سکتا۔ اسی طرح سورج کی حدّت' انسان کو زمہریر سے محفوظ رکھتی (پیچھے ہٹتی ہوئی' چوتھی' برفانی یلغار کے انسان کی زندگی میں یہ حدّت خاص طور پر بہت اہم تھی) اور سورج ہی کے مشابہ ایک اور عنصر' الاؤ' اُسے رات کے وقت جنگلی جانوروں سے بچاتا۔ کچھ عجب نہیں کہ اُس کی نظروں میں دن' اچھائی اور نیکی کی علامت قرار پایا اور رات' برائی اور گناہ کی! پھر دن کا ہیرو چونکہ سورج تھا اور رات کا ہیرو چاند' اِس لیے اساطیری مزاج

کے حامل انسان نے سورج کو خوبیوں کا مخزن اور چاند کو گناہوں کا پٹارا قرار دے دیا۔ ایک دلچسپ نکتہ اور بھی ہے کہ اُس کی نظروں میں سورج' نہ صرف بیج کی نمو میں مدد دیتا تھا بلکہ خود بھی ایک ''سنہری بیج'' تھا۔ چنانچہ اُس نے بیج کی حامل ہستی' سورج کو اگر نَر کی حیثیت دی اور اُس کے مقابلے میں بیج کو نگل جانے والی رات اور اُس سے متعلقہ کردار چاند کو مادہ کہا تو یہ بات بھی سمجھ میں آتی ہے۔ اس ضمن میں سوسن لینگر (Susane K. Langer) نے ایک دل چسپ نکتہ پیش کیا ہے کہ چاند چونکہ ایک حاملہ عورت کی طرح پھیلتا اور پھر سکڑ جاتا تھا' اِس لیے قدیم انسان نے اُس میں عورت ہی کا رُوپ دیکھا۔[ا] علاوہ ازیں چاند کی ماہانہ گردش' عورت کی ماہواری کے ایام کے مشابہ تھی' اِس لیے بھی چاند اور عورت' ایک دوسرے سے متعلق متصوَّر ہوئے۔ سوسن لینگر لکھتی ہے:

> چاند' نسوانیت کی ساری پُراَسراریت کا اظہار ہے...... نہ صرف اپنے مختلف مدارج کے اعتبار سے بلکہ اس لیے بھی کہ وہ سورج کے مقابلے میں کم تر ہے۔ بادل سے اُس کا (بظاہر) قرب' یہ احساس دلاتا ہے جیسے بادل اُس کا مہین لباس ہے۔ شاید چاندنی کی پُراَسراریت اور چاند کا پیچیدہ زمانی دائرہ اور رُوپوشی (قبائلی معاشرے کی عورت خود کو ٹیبوز کے ایک ایسے نظام کے تابع کر لیتی ہے' جس کا مرد کو علم تک نہیں ہو سکتا)' علامتی عناصر کی حیثیت سے کچھ کم اہمیت کے حامل نہیں۔[۲]

قدیم انسان کی نظروں میں ہر وہ شے' جو ایک مدوّن اور مرتّب حیثیت سے سامنے آتی تھی اور ایک خاص ضابطے اور قانون کے تحت کام کرتی تھی' اچھی تھی۔ اِس لیے کہ ضابطہ اور قانون' اُس کی اپنی زندگی کے نظم و نسق میں معاون تھا۔ معاشرے کے پُرسکون دائرے میں زندگی بسر کرنے کا مطلب دُکھوں سے محفوظ رہنا تھا۔ چنانچہ جب کبھی سیلاب' طوفان' زلزلہ یا دوسری ارضی و سماوی بلائیں اُس کے معمول کو توڑتیں' وہ سخت پریشان ہو جاتا۔ کچھ عجب نہیں کہ اُس نے اپنے معمول کو مجروح کرنے والی ہر شے کو نہ صرف خوف کی نظروں سے دیکھا بلکہ اُسے اچھائی اور نیکی کا مخالف بھی

ا / ۲ Philosophy in a New Key, p.164-165.

جانا۔ مثلاً وہ ہر روز دیکھتا کہ سورج ایک خاص وقت پر پورے طمطراق کے ساتھ طلوع ہوتا اور ایک خاص راستے پر سفر کر کے شام کو غروب ہو جاتا جبکہ چاند کبھی چھوٹا ہوتا' کبھی بڑا' اور کبھی کبھی رُوپوش بھی ہو جاتا۔ سورج نکلتا تو ہر شے گویا جاگ اُٹھتی...... کوئی سایہ' کوئی خوفناک جانور' کوئی پُراَسرار اور ڈرانے والی چاپ تک باقی نہ رہتی جبکہ رات کے آتے ہی چاند کی کمزور روشنی میں سایے ہی سایے نظر آتے اور جنگلی جانوروں کی چاپ' اُن سایوں کو کچھ اور پُراَسرار اَور خوفناک بنا دیتی۔ ظاہر ہے' ایسی صورت میں رات کے ساتھ ڈائنوں' بھوتوں اور پُراَسرار رُوحوں کے وجود وابستہ ہوئے اور اُن سے نجات پانے کے لیے ٹُونے ٹوٹکے اور جادُو کی رُسوم بھی وضع ہوئیں۔ چونکہ عورت چاند کے مشابہ تھی' نیز وہ بڑے رازدارانہ انداز میں اپنے وجود کے اندر ایک ''نئے وجود'' کو اُٹھائے پھرتی اور پھر اُسے جنم دے ڈالتی' اس لیے قدیم انسان نے عورت کو پُراَسرار تصور کیا اور پُراَسراریت کے ساتھ جو خوف' کرب یا گناہ کا تصور وابستہ تھا' اُسے عورت کی ذات سے وابستہ کر دیا۔ بہر حال قدیم انسان نے دن اور رات' سورج اور چاند' مرد اور عورت کے تضاد کو گرفت میں لے لیا تھا۔ چنانچہ جب اس تضاد کی اساس پر اُس کی قوّتِ متخیلہ کو مہمیز لگی اور اساطیر نے جنم لیا تو ان میں سورج عام طور پر ایکتا' نظم وضبط' قوّت اور اچھائی کی علامت بنا اور اس کے مقابلے میں اُبھرنے والا دیوتا' بالعموم دیوی پُراَسراریت اور خونخواری کا علامتی مظہر قرار پائی۔ مثلاً یونانی دیومالا میں اپالو (Apollo)' سورج دیوتا تھا جو شفا' موسیقی اور پیش گوئی کا سرپرست تھا۔ وقت کا انتظام بھی اُسی کے سپرد تھا اور پیدا ہوتے ہی اُس نے تاریکی کے اژدہے' پائی تھون (Python) کو قتل بھی کر دیا تھا۔[۱] جب وہ کبھی کبھار سورج کی طرح خود کو بادلوں میں چھپا لیتا تو دُنیا پر بیماریوں کی یلغار ہو جاتی تھی جس کا مطلب یہ ہے کہ ساری رعنائی' مسرت اور صحت اپالو ہی کے دم قدم سے تھی۔ اپالو کی روشنی ہی سے زندگی

---

۱ Sabine G. Oswalt - Collins Concise Encyclopedia of Greek and Roman Mythology, p.35

عبارت تھی۔ وہ جب آسمان پر ہوتا' اُس کی چُندھیا دینے والی روشنی میں کوئی اور شے نظر ہی نہ آسکتی۔ ہندو دیو مالا میں اپالو کی حیثیت سُوریہ دیوتا کو حاصل تھی جو ایک سنہری رتھ پر سوار ہو کر کسی شہزادے کی طرح پورب سے برآمد ہوتا اور آسمانی شاہراہ کو پوری شان سے عبور کر کے پچھم میں غروب ہو جاتا۔ مگر اپالو ہو یا کوئی اور سورج دیوتا' اُس کی طاقت نصف النّہار پر پہنچنے کے بعد رُو بہ زوال ہو جاتی۔ وجہ یہ کہ اس مقام کے بعد رات (تاریکی یا گناہ) کی قوّت اُسے اپنی طرف کھینچنے لگتی تا آنکہ شام سے وہ رات کے جبڑے میں پہنچ جاتا' پھر رات اُسے نگل جاتی اور وہ رات بھر اُس ''اژدہے'' سے برسرِ پیکار رہ کر' بالآخر اگلی صبح دوبارہ طلوع ہو جاتا۔ گویا اپالو وحدت' اچھائی' روشنی اور دیگر تمام عمدہ اوصاف کا حامل دیوتا تھا مگر اُس کے مقدّر میں یہ بات مرقوم تھی کہ وہ ہر بار' رات کے عفریت یا اژدہے سے برسرِ پیکار ہو کر اپنی تجدید کرے۔ رات کو بالعموم ایک خونخوار دیوی کے رُوپ میں پیش کیا جاتا۔ مثلاً ہندو دیو مالا کی کالی دیوی' خونخواری اور بربریت کی ایک زندہ علامت تھی اور اُس کے ساتھ قتل' غارت گری' توڑ پھوڑ اور رقص کے مظاہر وابستہ تھے۔ کالی' دراصل رات کی علامت تھی۔ اُس کی خوں آلود زبان' شفق کے مماثل تھی اور اُس کے ہاتھوں میں بریدہ سر' رات کی خوں آشامی کی نشان دہی کرتے تھے۔ اِسی طرح یونانی دیو مالا میں ڈائی نی سس (Dionysis) تھا جو بڑی حد تک اٹیس یا ایڈونس کا چربہ تھا۔ وہ بنیادی طور پر اناج کا دیوتا تھا۔ اناج کا نہایت گہرا تعلق زمین سے ہے۔ زمین مؤنث متصور ہوتی ہے' اِس لیے وہ رات ہی کا ایک جزو بن کر اور پیدائش کے عمل سے مملو ہو کر' گناہ اور غلاظت کا منبع قرار پاتی ہے۔ آدمی جب تک سُورگ میں رہا' اُس کی حیثیت اپالو یا سوریہ کی سی تھی' وہ ایکتا کا مظہر اور قوّت کا سرچشمہ تھا لیکن جب وہ زمین پر گرا تو گویا رات (اژدہے یا عورت) کی گرفت میں آیا جس سے اُس کا نجات پانا ''نروان'' یا سُورگ کے مکرر حصول کے مترادف متصور ہونے لگا۔ ڈائی نی سس اِسی زمین سے وابستہ تھا جو ''انیک'' کی مظہر ہے اور ''ایک'' کو نگل جاتی ہے۔ فریزر' یہ لکھتے ہوئے کہ ڈائی نی سس کو' روئیدگی کا دیوتا'' کے علاوہ جانوروں کے قالب میں بھی اکثر پیش کیا گیا ہے' اس بات پر حیرت کا اظہار کرتا ہے کہ یہ

دونوں صفات کس طرح یک جا ہوگئیں[1]...... مگر جب یوں سوچا جائے کہ ڈائی نی سس تو اُن تمام صفات کا مالک ہے جو سورج کی دُنیا کے بجائے رات کی دُنیا سے وابستہ ہیں تو اُس کا رُوئیدگی (بحوالہ زمین) اور جانور (بحوالہ رات) سے بیک وقت متعلق ہونا سمجھ میں آجاتا ہے۔ ڈائی نی سس کو بَیل کے طور پر بھی پیش کیا گیا ہے جو زرخیزی کا سمبل ہے۔ پھر اِس دیوتا کے ساتھ قتل و غارت گری کی رُسوم بھی منسلک ہیں جو اناج کی کٹائی (قتل) سے وابستہ ہیں۔ مگر کٹائی کے موقع پر (جھوٹ موٹ کی عزاداری کے بعد) کُھل کھیلنے اور تمام سماجی بندھنوں سے آزاد ہوکر رنگ رلیاں منانے کا رواج بھی تھا، جو ڈائی نی سس کی پرستش کا جز و بنا۔ ہندوستان میں بیساکھی یا ہولی کے تیوہاروں پر جنسی سطح کی بے راہ روی آج بھی عام ہے۔ ڈائی نی سس سے وابستہ تیوہار اُس کے کردار کی اُن زمینی صفات ہی کو اُجاگر کرتے ہیں جو اصلاً رات کی صفات بھی ہیں؛ اِسی لیے یہ دیوتا بنیادی طور پر انسان کے جبلّی اُبال کے لیے علامت کا درجہ رکھتا ہے۔

اب بات یہاں تک پہنچی کہ شمسی دیومالا میں دن اور رات یا آسمان اور زمین کے فرق کو نیکی اور بدی کے فرق کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور اس میں تخلیقی عمل کا وہی انداز کارفرما ہے جو دیگر اساطیر میں نظر آتا ہے۔ یہاں بھی سورج ''اوّلیں پہاڑی'' کی طرح بے ہیئتی کے سمندر سے باہر آتا ہے اور ایک ہیرو کی طرح، مردانگی اور جرأت کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں اُس کی قوّت رُو بہ زوال ہونے لگتی ہے۔ قوّت کا رُو بہ زوال ہونا اس وجہ سے ہے کہ رات (گناہ) کی تاریکی اُس پر غالب آنے لگتی ہے۔ تو سورج دیوتا کیا کرے! وہ مجبور ہے کہ وہی کچھ کرے جو دیگر اساطیری سلسلوں کے ہیرو کرتے ہیں یعنی وہ بھی اپنی تجدید کے لیے امرت یا آبِ حیات تلاش کرے۔ مگر آبِ حیات کا خزانہ تو رات کی تحویل میں ہے۔ چنانچہ وہ رات کی طرف جھکتا ہے اور جب رات اُسے نگل لیتی ہے، وہ اپنے اُس فاضل وجود سے دست کش ہونے کی کوشش

---

[1] The Golden Bough (Abridged), p.513.

کرتا ہے جو اَب شکتی سے تہی ہو چکا ہے۔ یوں سورج اور رات کی اُس جذبات انگیز جنگ کا آغاز ہوتا ہے جو دراصل مرد اور عورت کے جنسی وصال ہی کی ایک صورت ہے۔ دوسرے لفظوں میں سورج (نر)، رات (مادہ) سے ہم کنار ہو کر اپنی تجدید کرتا ہے اور اِس عمل میں اپنے اُوپر سے وہ کینچلی اُتار دیتا ہے جو اَب فرسودہ اور پرانی ہو چکی ہے۔ چنانچہ اسطور کے مطابق سورج، رات کے پنجوں سے آزاد ہو کر اگلے روز، خوں آلود شفق میں سے باہر آتا ہے تو یہ ماں کے شکم سے باہر آنے ہی کی ایک صورت ہے۔ گویا اب یہ وہ سورج نہیں جو رات کے پاس جانے سے پہلے تھا، یہ اُس سورج کا بیٹا ہے۔ بس یہی فرق ملحوظ رکھنے کے قابل ہے کہ ہر بار جب ایک ''انیک'' میں ڈوب کر اپنی تجدید کرتا ہے تو باہر آنے پر اپنی پہلی صورت سے مختلف ہوتا ہے...... یہی وہ تخلیقی جست ہے، جو تخلیقی عمل کو تخلیقِ مکرّر کے عمل سے ارفع تر کرتی ہے۔

۶

جملہ اساطیر میں دیوتا کو عام طور پر ہیرو کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ انسانی معاشرے کا یہ وہ دَور ہے جس میں ابھی انسان خود کو کلیتہً آفاقی قوتوں کے رحم و کرم پر محسوس کرتا تھا اور سوچتا تھا کہ خوشے میں اگر بیج آتا ہے یا روشنی' تاریکی کو شکست دیتی ہے یا طوفان اور زلزلے اُس کے گھر کو ملیا میٹ کر دیتے ہیں تو یہ سب کچھ اُن آفاقی قوتوں ہی کا کام ہے جن کے ہاتھ میں اُس کی تقدیر کی باگ ڈور تھما دی گئی ہے۔ گویا یہ دَور انسان کی بے چارگی اور اپنی قوتوں سے ناآشنائی کا دَور ہے۔ مگر رفتہ رفتہ جب اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود بھی آفاقی عناصر کے عمل میں تبدیلی لانے پر قادر ہے تو اُس کے ہاں خود اعتمادی اور اپنی مساعی کی نتیجہ خیزی کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کی ایک اہم صورت' جادُو کا وہ علم ہے جو ''لفظ'' (منتر) کے ذریعے آفاقی قوتوں کو زیرِ پا لانے کا داعی ہے۔ چنانچہ جب بیج کو اُگانے' دریا میں طوفان لانے یا چاند سورج کو گرہن سے نجات دلانے کے لیے پروہت لوگ جادُو کی رُسوم ادا کرتے تو اُن کا مقصد فطری مظاہر کو انسانی مساعی کے تابع کرنا ہوتا تھا۔ بے شک جادُو پر قدیم انسان کا اعتقاد کسی منفرد سوچ یا منطق کا نتیجہ نہیں تھا' لیکن یہ غیر شعوری سطح پر انسان کے ہاں خود اعتمادی کی ایک ابتدائی صورت ضرور تھی۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ یہی خود اعتمادی' اسطور آفرینی کے عمل میں شامل ہوئی تو انسان نے ایسا انسانی ہیرو خلق کر لیا جو دیوتاؤں کے کارنامے انجام دینے پر قادر تھا۔ گویا اس ہیرو کے ذریعے انسان کے باطن نے یہ ''خیال'' پیش کرنے کی کوشش کی کہ ہر چند زندگی میں تقدیر کا عمل دخل بہت زیادہ ہے اور دیوتاؤں کی شکتی بھی

بے مثال ہے لیکن انسان چاہے تو خود بھی دیوتاؤں کے مدارج پر پہنچ سکتا ہے اور شر کی قوتوں کو زیر پالا سکتا ہے۔ اننا پشتم کی کہانی میں یہی خیال ایک اسطور کے طور پر اُبھرا ہے۔ اسی طرح رامائن کی کہانی میں بھی ہیرو، رام چندر، بندروں کی مدد سے راون ایسے راکشس پر غالب آکر سیتا کو حاصل کرتا ہے۔ انکے علاوہ یولیسس (Ulyssis)، جِل جامیش (Gilgamesh) اور حیاوتھ (Hiawatha) اور طلسم ہوشربا کے امیر حمزہ، یہ سب ہیرو، غیر انسانی قوتوں ہی سے برسرِ پیکار ہو کر اپنے مقصد میں کامیاب ہوتے ہیں۔ گویا جو تخلیقی عمل، دیوتا کی کہانی میں رُونما ہوا تھا، اُسی کا پرتو انسانی ہیرو کی کہانی میں بھی رُونما ہوتا ہے یعنی دشمن کے گھر میں پرورش (دشمن کا یہ رُوپ باپ، رشتہ دار یا بادشاہ میں سے کسی ایک کا بھی ہوسکتا ہے)۔ پھر مہم جُوئی کا ایک طویل دَور،[1] جس میں وہ بلاؤں اور راکشسوں سے متصادم ہوتا ہے اور پھر انعام یابی کا مرحلہ جب وہ دیوتا ہیرو کی طرح اپنی تجدید کر لیتا ہے۔[2]

دراصل، اساطیر کا انسانی ہیرو، اپالو کی طرح ہے اور اُس کے مقابلے میں آنے والا بنیادی طور پر ایک پائی تھون! ہیرو، پائی تھون سے برسرِ پیکار ہوتا ہے تو نیکی اور بدی (اہرمزاور اہرمن) کی ازلی و ابدی جنگ ہی کا نمونہ پیش کرتا ہے اور پھر اس جنگ کی آگ سے پوتر ہو کر باہر آجاتا ہے۔ ویسے حقیقت یہ ہے کہ اسطور، انسان کی داخلی جنگ ہی کا ایک خارجی مظہر ہے۔ اصل ڈراما تو انسان کی ذات کے اندر کھیلا جاتا ہے۔ ایک طرف اُس کا وہ تہذیبی رُخ ہے جو شعور، روشنی، اخلاق

---

1. یہ ہیرو عام طور پر آوارہ لوگ ہیں اور آوارگی، بجائے خود شوق اور لگن کی ایک علامت ہے۔ ہیرو، آوارہ سورج کی طرح ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ ہیرو کی اسطور بنیادی طور پر ایک شمسی اسطور ہے۔......

(Jung - Symbols of Transformation, p.205)....

2. ہیرو عام دُنیا سے ایک غیر ارضی تحیر کی دُنیا میں چلا جاتا ہے، جہاں وہ بڑی بڑی خوفناک قوتوں پر غالب آتا ہے۔ تب وہ اُس پُراَسرار مہم سے ایک ایسی شکتی حاصل کر کے لوٹتا ہے جو بنی نوع انسان کے لیے خیر و برکت کا پیغام ہے۔...(Campbell - Hero with a Thousand Faces, p.30)....

نظم وضبط اور رُوحانی طلب سے مرتّب ہوا ہے اور دوسری طرف اُس کا وہ جبلّی رُخ ہے جو ناتراشیدہ خواہشوں اور طبعی رُجحانات کی آماجگاہ بھی ہے اور تہذیبی رُخ کے راستے میں اُبھرنے والا ایک راکشس بھی۔ انسانی شخصیت کے ان دونوں رُخوں کا تصادم، انسانی ہیرو کی اُن مہمّات میں متشکل ہو کر سامنے آتا ہے جن میں وہ تاریکی کی قوتوں سے لڑتا ہے اور اُن پر فتح حاصل کر لیتا ہے۔ نفسیات کی زبان میں یہ اِس بات کے مترادف ہے کہ فرد نے اپنے لاشعور کی برانگیختہ قوتوں کو نکیل سی ڈال دی ہے اور اس کے نتیجے میں اُسے وہ انعام حاصل ہو گیا ہے جسے اساطیر میں آبِ حیات یا امروسیا اور یونگ کی نفسیات میں ''عرفانِ ذات'' (Realization of Self) کا نام ملا ہے اور جو مجروح شخصیت کے اندر سے ایک صحیح وسالم شخصیت کے برآمد ہونے کی صورت ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ آبِ حیات (موتی، امروسیا)، دراصل راکشس (مچھلی، سمندر) کی تحویل میں ہے (یعنی تخلیقی قوت اجتماعی لاشعور کے قبضے میں ہے) اور اس کی بازیابی کے لیے راکشس کو مارنا اُتنا ضروری نہیں جتنا کہ اُسے نکیل ڈالنا۔ چنانچہ آبِ حیات یا امروسیا اُس سے چھینا نہیں جاتا، بطورِ تحفہ یا انعام حاصل ہوتا ہے۔ خود اجتماعی لاشعور کے بھی دو رُخ ہیں: ایک کالی رُوپ جو جبلّی اقدامات کا رُخ ہے اور دُوسرا آرکی ٹائپل یا اناپورنا رُخ جو کالی رُوپ کے اندر سے برآمد ہو کر انسان کو ارفع تر مدارج پر فائز کر دیتا ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ انسان، آرکی ٹائپ کے درجے تک پہنچ ہی نہیں سکتا جب تک کہ وہ پہلے جبلّت کے راکشس سے قوت یا امروسیا حاصل نہ کر لے۔ یہ جنگ، وہی گرداب آسا بلونے کی کیفیّت ہے جسے ہربرٹ ریڈ (Herbert Reade) نے ''سمندر کے کنڈلی صفت تشدّد'' کا نام دیا تھا اور جس سے ہمیشہ ایک نئی حقیقت طلوع ہوتی ہے۔

انسانی ہیرو کی نجات کا تمام تر دارومدار اِس بات پر ہے کہ وہ جبلّتوں کے سمندر میں ایک جزیرے کی طرح نمودار ہو یعنی جبلّی سطح پر زندگی بسر کرتے ہوئے یک لخت آرکی ٹائپل سطح پر زندگی بسر کرنا شروع کر دے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اُس کی تخلیقی قوّت برانگیخت ہو گی اور وہ ایجاد اور دریافت کے عمل کو جنبش میں لا سکے گا۔ مگر جبلّت کے سمندر سے اُس کا نمودار ہونا ہمیشہ ایک تخلیقی

جست کے ذریعے ہوگا۔ پہلے وہ سمندر کی ہولناکی اور تشدّد میں ریزہ ریزہ ہوکر سمندر کے پانی کی رقیق بے ہیئتی میں پوری طرح جذب ہوگا اور پھر اُچھل کر اس طور اس سے باہر آجائے گا کہ اب وہ طوفان سے پہلے کی حالت سے قطعاً مختلف رُوپ میں نمودار ہوگا۔ طوفان سے قبل وہ عادت اور تکرار کی کھائیوں میں زندگی بسر کر رہا تھا مگر طوفان کے بعد وہ تخلیقی سطح پر بیدار ہوگا۔ طوفان سے پہلے اُس کی حیثیت اپالو دیوتا کی سی تھی مگر طوفان کے بعد وہ جس نئی شکتی کے ساتھ باہر آئے گا' اُس کے پیشِ نظر اُسے اپالو کے بجائے کوئی اور ہی نام ملے گا۔ وجہ یہ کہ اپالو رُوپ، تنظیم اور ایکتا کی محض ایک منزل ہے۔ جب یہ رُوپ' رات کے عفریت' پائی تھون پر غالب آکر دوبارہ جنم لیتا ہے تو اپنی پہلی حیثیت سے اِس قدر ارفع ہوتا ہے کہ اُسے کسی اور نام سے پکارنا ہی مستحسن ہے۔ اِسی طرح یہ نئی ہستی جب دوبارہ خود کو پائی تھون رُوپ کے رُوبرو پاتی ہے تو دیکھتی ہے کہ خود پائی تھون رُوپ بھی اپنی پہلی حالت سے زیادہ شوخ' زیادہ متشدّد ہو چکا ہے۔ گویا یہ جنگ اپالو اور پائی تھون کی وہ جنگ ہے جس میں اپالو' ہر بار ایک نئی سطح پر ظاہر ہوتا ہے۔ وہ کوشش جس سے وہ خود کو ہست کی ایک سطح سے اُوپر اُٹھا کر ایک ارفع تر سطح پر لے آتا ہے' تخلیقی عمل کا عطر ہے۔ ویسے یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اپالو اور پائی تھون کی یہ جنگ بار بار ہم کناری پر منتج ہوتی ہے (ہندو دیو مالا میں بھی دیوتاؤں اور اسُروں نے مل جل کر ہی دودھ کے سمندر کو بلویا تھا' کہیں یہ جنگِ زرگری تو نہیں تھی)۔ مگر ہر ملاپ کے بعد فراق کی گھڑی لازمی طور پر نمودار ہوتی ہے یعنی اپالو رُوپ' پائی تھون رُوپ سے جدا ہو جاتا ہے اور ان دونوں میں از سرِ نو مہا بھارت چھڑ جاتی ہے تا آنکہ اپالو ایک تخلیقی جست کے ذریعے خود کو کشادہ تر اور ارفع تر کر لیتا ہے۔ یہ سلسلہ ازلی و ابدی ہے مگر ایک بات طے ہے کہ ہر تخلیقی عمل ''حقیقت'' کے ایک نئے پرت کو سامنے لانے میں کامیاب ہوتا ہے۔

....

تاریخ کا تخلیقی عمل

۱

تخلیق کا جو عمل اسطور کے تار و پود میں کارفرما ہے، وہ تاریخ کی مختلف کروٹوں میں بھی نظر آتا ہے۔ قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوگا کہ تاریخ اگر ایک مقرر اور بنے بنائے لائحہ عمل کے تابع ہے تو کیا یہ تاریخی جبریت کی صورت نہیں؟...... جبر اور قدر کا یہ مسئلہ بہت پرانا ہے، سچ یہ ہے کہ جب سے انسان نے سوچنا شروع کیا ہے، وہ اِس بات کو حل کرنے کی کوشش میں ہے کہ ہر لحظہ زمان و مکاں میں جو تغیر نمودار ہو رہا ہے، کیا اُس کی ڈور کسی دستِ غیب سے بندھی ہے یعنی کیا یہ مقدّر ہو چکا ہے یا قدر و اختیار اِس کی جہت کو تبدیل کرنے کا مجاز بھی ہے؟ اِس ضمن میں آئن شٹائن (Einstein) کا خیال:

> میں خواہش کرتا ہوں کہ اپنا پائپ روشن کروں اور میں ایسا کر لیتا ہوں مگر میری اس خواہش کے پیچھے کون سی قوت کارفرما ہے!

اِس عقیدے کی طرف ایک واضح اشارہ ہے کہ کائنات میں انسان قطعاً مجبور ہے۔ ظاہر ہے، اگر وہ مجبور ہے تو اس کی کہانی بھی، جسے تاریخ کا نام ملا ہے، مجبوری ہی کی ایک داستان ہوگی۔ مگر خوش قسمتی سے ایسا نہیں ہے کیونکہ ایسا ہوتا تو انسانی تاریخ، ایک دائرے میں گھومتے چلی جاتی، نیز اس کی گہری گلیوں سے کبھی باہر نہ آسکتی۔ لہٰذا وہ تغیر، تنوّع اور ارتقا ناپید ہو جاتا جو تاریخ کا ایک امتیازی

وصف ہے اور جس کے تحت ہر نیا دن گزرے ہوئے تمام ایام سے مختلف اور ہر نیا واقعہ سابقہ تمام واقعات سے انوکھا ہوتا ہے۔ اِس ضمن میں ایرک کاہلر (Eric Kahler) کا یہ خیال بہت وزنی ہے کہ:

> جبر' تقدیر کا دوسرا نام نہیں...... ہم ایک خاص نظام کی زد پر آئے ہوئے' محض چند (کھلونے) نہیں' خود اِس نظام کا ایک حصہ ہیں اور ہم جب اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں تو اِس نظام ہی کے علَم بردار ثابت ہوتے ہیں۔ ہمارا مقدر اِس بات کے تابع ہے کہ ہم کہاں تک حقیقت کو تبدیل کرنے پر قادِر ہیں...... (The Meaning of History, p.209)

چنانچہ یہ کہنا غلط نہیں کہ جب تہذیب، کسی وجہ سے رُک کر دائرے میں گھومنے لگتی ہے تو تاریخ کے عمل سے منقطع ہو کر ماضی کی تابع مہمل ہو جاتی ہے (جبر)، مگر جب وہ دائرے سے باہر آکر ایک نیا مدار پیدا کرتی ہے (قدر) تو ایک ایسے منفرد تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرنے لگتی ہے جو اپنے حرکی عناصر سے تاریخ کو جنبش میں لانے کا باعث ثابت ہوتا ہے (حیاتیات نے اسے تقلیب کا نام دیا ہے)۔

....

۲

قدیم قبائلی سوسائٹی میں تاریخ سازی کا کوئی میلان تلاش کرنا عبث ہے۔ وجہ یہ کہ ایسی سوسائٹی دائرے میں گھومتی ہے اور ہر قدم پر ''واقعہ'' کی نفی کر دیتی ہے۔ جب واقعہ یا اُس کی یاد ہی باقی نہ رہے، تاریخ کیونکر وجود میں آسکتی ہے! وہ تہذیب جو تغیّر سے ناآشنا ہو، تاریخ سے بھی ناآشنا رہتی ہے۔ مگر تاریخ محض واقعات کا ڈھیر نہیں کیونکہ نہ صرف ان واقعات کا آپس میں منسلک اور مربوط ہونا ضروری ہے بلکہ ان کے پیچھے ایک ایسے تناظُر کا ہونا بھی لازمی ہے جس کی نسبت سے ان واقعات کی پہچان ہو سکے۔ دوسرے لفظوں میں، جب واقعات ایک دوسرے سے منسلک نظر آنے لگیں یعنی سبب اور نتیجے کے اُصول کے تابع ہو جائیں، نیز وہ کسی خاص خطّے، زمین یا شخصیت کی نسبت سے اُجاگر ہوں، تو وقت کی رفتار کا احساس ہونے لگتا ہے جو تاریخ کا ایک بنیادی وصف ہے۔ گویا وقت کی گزران کا احساس، تاریخی شعور کی اہم ترین شرط ہے۔ قدیم سوسائٹی میں تغیر کا یہ احساس موجود نہیں تھا۔ چنانچہ اُس طویل دَور میں تاریخ کا کوئی شعور پیدا نہ ہو سکا۔ اِسی طرح اُن تہذیبوں پر بھی، جن پر فرد کی بہ نسبت سوسائٹی کا تسلط زیادہ مضبوط تھا، تاریخ کا شعور ایک خاص اندازِ نظر ہی کے تابع رہا۔ مثلاً قدیم ہندوستانی سماج، فرد کے مقابلے میں کہیں زیادہ قوی تھا اور اپنے مخصوص دائرے میں گھومتے چلے جانے پر نسبتاً زیادہ مائل تھا۔ چنانچہ بقول شپنگلر (Cswald Spengler) ہندوستانی ذہن نے تاریخی واقعات کو فراموش کرنے کی کوشش کی جبکہ دوسری طرف مصر میں، جہاں فرد کی انفرادیت زیادہ شوخ تھی، تاریخ کو یاد رکھنے کا مَیلان توانا ہوا۔ یونانی تہذیب بھی ایک بڑی

حد تک ہندوستانی تہذیب ہی کے مماثل تھی کہ وہاں بھی زندگی کے تغیّر و تبدّل کو غیر حقیقی اور اس کے پس منظر میں رُوحِ مطلق کو قائم دائم متصوّر کرنے کا رُجحان عام ہوا[1] چنانچہ ہندوستانی مفکّرین نے وقت کی گزران اور اُشیا کی ہیئت میں تبدیلی کے عمل کو 'اگر مایا یا پرکرتی قرار دے ڈالا اور برہم یعنی اصل حقیقت کو تغیر و تبدل سے ماورا قرار دیا' نیز وقت کو اُدوار اور یگوں میں تقسیم کر کے اسے ایک دائرے کی صورت عطا کر دی تو دوسری طرف یونانی مفکرین نے تغیر کے احساس کو ایک مسئلہ بنا کر پیش کیا کیونکہ اُنھوں نے اس کا ادراک کائناتی تغیر نا آشنا تناظر کے حوالے سے کیا تھا۔ اُن کے نزدیک حقیقتِ اُولیٰ زمان، مکاں کی تبدیلیوں سے ماورا تھی یعنی عام زندگی کے تغیر کے مقابلے میں ابدیت کی حامل تھی۔ کائنات کی یہ ثنویت' یونانیوں کے لیے ایک چیلنج کی حیثیت اختیار کر گئی۔ چنانچہ اُنھوں نے فانی اور غیر فانی میں دیومالائی سطح پر ایک ربط پیدا کر لیا...... یوں کہ دیوتا محض اولمپس کی بلندی ہی پر نہ رہے' وہاں سے اُتر کر انسانوں کے معاملات میں بھی شرکت کرنے لگے! فلسفے کی سطح پر یونانی ذہن نے اِن دونوں کیفیتوں میں یوں سمجھوتا کرایا کہ تغیر میں ثبات کی ایک صورت تلاش کر لی اور کہا کہ واقعات سدا ایک دائرے کی صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں یعنی واقعات کی تکرار ازلی و ابدی ہے۔ اس ضمن میں ہریکلیٹس (Heraclitus) کا نام خاص طور پر اہم ہے جس نے نہ صرف یہ کہا کہ تم ایک ہی دریا میں دوبارہ اپنا پاؤں نہیں رکھ سکتے کیونکہ اس دوران میں وہ پانی بہہ چکا ہے جس میں تم نے اپنا پاؤں اُتارا تھا' بلکہ یہ بھی کہا کہ کائنات تغیر اور تصادم کے تحت سدا بکھرتی اور پھر یک جا ہو جاتی ہے' سدا آگے بڑھتی اور پھر پیچھے ہٹ جاتی ہے۔ اُس کے بقول' تبدیلی اور تحرک کو بجائے خود ثبات حاصل ہے' شے ایک ہی ''آتشیں وجود'' سے برآمد ہوتی' اُس کی طرف لَوٹتی اور پھر دوبارہ برآمد ہو جاتی ہے۔ گویا جدلیات کا وہ نظریہ جو بہت دیر بعد دُنیائے فلسفہ پر مسلّط ہوا' اُس کی دُھندلی سی ابتدا یونانی ذہن ہی میں ہو گئی تھی۔

---

1. The Decline of the West, p.12.

افلاطون اور ارسطو' یونانی فکر کے دو بڑے علَم بردار متصوّر ہوتے ہیں۔ اُن میں سے افلاطون نے اِس بات کا اظہار کیا کہ یہ دُنیا اُس حقیقتِ اُولیٰ کی نقل ہے جو حسّیات اور تغیّرات سے ماورا' ایک عالَمِ اَمثال پر مشتمل ہے۔ مراد یہ کہ جو کچھ ہم دیکھتے ہیں' وہ اصل حقیقت نہیں۔ گویا افلاطون نے عام زندگی کے تغیر اور بے ثباتی کو حقیقتِ اُولیٰ سے اِس طور منسلک کیا کہ مقدّم الذکر محض اُس کی پرچھائیں قرار پائی۔ دوسری طرف ارسطو نے اس مؤقف کا اظہار کیا کہ دُنیا کی ہر شے کے بطن میں جوہر یا خیال (Idea) موجود ہے اور سارا تغیّر اس خیال کے کھلنے اور تکمیل پانے ہی کا ایک خارجی مظہر ہے۔ یوں ارسطو نے بھی گوشت پوست کی زندگی اور اس سے ماورا حقیقتِ اُولیٰ میں ایک ربط تلاش کیا لیکن اس سلسلے میں اشیا کو پرچھائیں کہنے کے بجائے' اَمثال کی حامل قرار دیا۔ اُس کے نزدیک' عام زندگی کا تحرک اور تغیر ''اُوپر'' کے عنصر ہی کے باعث تھا۔ چنانچہ اُس نے کائنات کے بارے میں یہ خیال ظاہر کیا کہ اس کی کوئی ابتدا ہے نہ انتہا' یہ بار بار وُجود میں آتی ہے۔ یہی خیال ہندو فلسفے میں اِس طور ملتا ہے کہ ہر یُگ کی راکھ سے ایک نیا یُگ جنم لیتا ہے۔

یونانی فکر کی یہ خاص نہج' تاریخ کے بارے میں یونانیوں کے مؤقف پر بھی اثر انداز ہوئی۔ چنانچہ اُنھوں نے تاریخ کے حرکی عمل کو واقعات کے اُس سفر کے مماثل قرار نہ دیا جو مستقیم روِش پر طے ہوتا ہے اور شاذ ہی خود کو دُہراتا ہے' اُنھوں نے تغیر کو سدا دُہرائے جانے والے دائروں کی صورت میں دیکھا۔ عجیب بات یہ ہے کہ بعد میں آنے والے بہت سے تاریخ دانوں نے کسی نہ کسی حد تک یونانی فکر کی اِس خاص جہت ہی سے اثرات قبول کیے۔

یوں بھی دائرے کا تصوّر' انسانی فکر کی میراث ہے۔ اُن مذاہب میں بھی جو اِبتدا اور انتہا (ازل اور ابد) کے قائل ہیں' زندگی بعد از موت کا تصور کسی نہ کسی صورت میں ضرور ملتا ہے: چاہے وہ مصریوں کے ہاں موت کے فوراً بعد ایک نئی زندگی کی ابتدا کی صورت میں ہو یا مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب میں ایک خاص واقعہ (قیامت یا اجتماعی موت) کے بعد ابدی مسرّت یا عذاب کے رُوپ میں! وجہ یہ کہ دائرہ نہ صرف لامحدودیت کی علامت ہے بلکہ زندگی کی عام روِش کا عکّاس بھی ہے۔

جدید ترین تحقیقات نے تو عام زندگی میں دائرے کے عمل دخل کو ایک بڑی حد تک تسلیم بھی کر لیا ہے۔ مثلاً ہنٹنگٹن (Huttington) لکھتا ہے:

> ساری تاریخ' دائروں ہی کی ایک داستان ہے۔ قدیم زمانے میں پودوں اور جانوروں کے یکے بعد دیگرے کئی اُدوار آئے جن میں وہ پیدا ہوئے' پھلے پھولے اور پھر حرفِ غلط کی طرح مٹ گئے۔ قبل از تاریخ کے دَور میں' انسان نما حیوانوں کے کئی نمونے سامنے آئے۔ تاریخی دَور میں بھی قومیں اور تہذیبیں پیدا ہو کر پروان چڑھیں اور پھر فنا ہو گئیں۔ سائنس' آرٹ اور ادب کئی بار بلندیوں پر پہنچے اَور پھر زوال اور انجماد کی نذر ہو گئے۔
>
> (Mainsprings of Civilization, p.459)

ہنٹنگٹن کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ انسانی تہذیب' تین طرح کے دائروں سے متاثر ہوتی ہے۔ پہلا دائرہ مزاجاً موسمی نوعیت کا ہے۔ انسان' جانور اور پودے پر موسمی حالات وتغیّرات جو اَثرات مرتسم کرتے ہیں' اُن کے بارے میں اب دو آرا موجود نہیں۔ مگر جب یہ بات دریافت ہو جائے کہ موسمی تغیّرات دائروں کی صورت میں وقوع پذیر ہوتے ہیں یعنی ایک معیّن عرصے کے بعد خود کو دُہراتے ہیں تو پھر انسان' جانور اور پودے کا چند مخصوص دائروں کے تابع ہونا سمجھ میں آتا ہے۔ دوسرا دائرہ' حیوانات کی دُنیا میں خاص طور پر بہت فعّال ہے۔ یعنی حیوان ایک خاص موسم میں جنسی طور پر بیدار ہوتے اور افزائشِ نسل کے کاروبار میں منہمک ہو جاتے ہیں' اور جانوروں کی اِس کارروائی پر درجۂ حرارت' فضا کی نمی اور Ozone کے اثرات ثبت ہوتے ہیں۔ ایک حد تک انسان بھی اِس دائرے سے متاثر ہوتا ہے۔ تیسرا دائرہ صرف انسان تک محدود ہے۔ یہ قیمتوں کے اُتار چڑھاؤ میں جلوہ گر ہوتا ہے اور اِس کا نہایت گہرا تعلق' فضائی برق سے ہے۔ فضائی برق کا تعلق نہ صرف سورج سے ہے بلکہ سارے نظامِ شمسی کے جزر و مد سے بھی ہے۔ گویا ہنٹنگٹن کا نظریہ یہ ہے کہ زندگی اور تہذیب کے دائرے موسمی اور فضائی تغیّرات کے باقاعدہ زیر و بم کے تابع ہیں۔

عام زندگی کا مشاہدہ بھی دائرے کی تصدیق کرتا ہے۔ موسموں کا نظام' دن اور رات کا

تسلسل، بیج اور درخت کی ایک دوسرے کو کروٹ دینے کی روش اور خود انسانی زندگی میں پیدائش، بچپن، جوانی، بڑھاپے اور موت کے مراحل...... یہ سب دائرے کے طریق کار ہی کے غمّاز ہیں۔ اِس لیے کچھ عجب نہیں کہ انسان نے جب کائنات کے بارے میں سوچا، اُسے سب سے پہلے دائرے ہی کا عمل دخل نظر آیا۔ اس کا فائدہ بھی ہوا اور نقصان بھی۔ فائدہ یوں کہ دائرے کی کارفرمائی کا ادراک ایک بہت بڑی دریافت ثابت ہوا۔ نقصان یوں کہ انسان نے خود کو ایک تنگ سے خُول میں سمیٹ کر یہ نظریہ قائم کرلیا کہ انسانی مساعی بے معنی ہیں کیونکہ ہر شے خود بخود ایک مقررّہ وقت پر ظہور پذیر ہوجاتی ہے اور دائرے کی ایک بنی بنائی کھائی میں رواں دواں رہتی ہے۔ اِس سے تقدیر پرستی کے عقیدے کو فروغ ملا، اور انسانی ریاضت کا واحد مقصد نروان کی وہ صورت قرار پایا جو دائرے کے عمل سے نجات پانے کی ایک کاوش تھی۔ یوں ایک طرف تو انسان نے تقدیر کے آگے سرِ تسلیم خم کرتے ہوئے انسانی مساعی اور انفرادیت کے جملہ مظاہر کو بے کار اور بے معنی سمجھنا شروع کیا اور دوسری طرف اُس نے دائرے کے زندان سے نجات پانے کے لیے نروان کی خواہش کی۔ دائرے کا یہ تصور مذہبُ الارواح کے دَور سے ماخوذ تھا لیکن قدیم تہذیبوں (بالخصوص یونان اور ہندوستان کی تہذیبوں) نے اسے فکر کی سطح پر اپنا کر رفعت اور وُسعت سے آشنا کیا۔ مگر پھر جب ایک طویل عرصہ کے بعد یہ تصور انجماد کی نذر ہونے لگا تو ایسے مذاہب پیدا ہوگئے جن میں سوسائٹی کی اجارہ داری (سوسائٹی کی سب سے بڑی علامت دائرہ ہے) کے مقابلے میں فرد کی اپج اور تحرک کو زیادہ اہمیت ملی اور یوں سوسائٹی کی اجتماعی سوچ کے دُھندلکے سے فرد کی انفرادیت کا سورج طلوع ہوگیا۔

یونانی ذہن نے، وقت اور اُس کے تغیّرات کو محض ایک پرچھائیں قرار دیا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ابدیت کے تناظر میں، وقت کی فعّال حیثیت باقی نہ رہی۔ یہ تصور تاریخ کے بہاؤ اور جہت کے لیے سازگار نہیں تھا۔ وجہ یہ کہ اِس میں زمینی وقت (تغیرات) اور آسمانی وقت (ابدیت) کی وہ آویزش عنقا تھی جو عام زندگی میں، فرد اور سوسائٹی کی آویزش کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ زمینی وقت کو آسمانی

وقت کا مدِ مقابل بنا کر پیش کرنے کا سہرا آگسٹائن (Augustine) کے سر ہے۔ اُس نے ۴۱۰ء میں الارک (Alaric) کے ہاتھوں سقوطِ رُوم کا منظر دیکھا تھا۔ ظاہر ہے کہ عام زندگی سے وجاہت، عظمت اور پائیداری کے عناصر چھن جائیں تو انسان اس سے منہ موڑ کر آسمانی ماحول کے خواب دیکھنے لگتا ہے۔ یہی آگسٹائن نے کیا جب اُس نے زمین کے مقابلے میں آسمان کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی۔ تاہم اُس نے زمین اور آسمان اور ضمنی طور پر زمینی وقت اور آسمانی وقت کی آویزش کا احساس بھی دلایا اور یوں غیر ارادی طور پر تاریخ کے تصور کو مہمیز لگا دی۔ غالباً یہ آویزش الارک اور رُوم کی آویزش کا ایک علامتی رُوپ تھا اور اُس کے پس منظر میں وہ سارا کرب موجود تھا جو اُس زمانے کی عیسائیت نے بدبختی کے تھپیڑوں کے باعث محسوس کیا تھا۔ بہرکیف آگسٹائن نے جسم و رُوح میں حدِ فاصل قائم کر کے اُن کی آویزش کو اُجاگر کیا تو اس سے تاریخ کو جانچنے کی ابتدا ہوگئی۔

مگر تاریخ کا شعور پیدا کرنے کے سلسلے میں، آگسٹائن سے بھی اہم تر اِقدام بارھویں صدی کے فرانسیسی، موری البیادی (Amaury of Bene) اور اطالوی، جوچم (Joachim) کا تھا۔ آگسٹائن نے تو نجات کے مسئلے کو قطعاً رُوحانی قرار دے ڈالا تھا لیکن مندرجہ بالا مفکرین نے اِسے ارض کی خوشبو سے آشنا کیا۔ اُن کا موقف یہ تھا کہ تثلیث، تین ارتقائی مدارج کے اجتماع کا نام ہے اور ان میں سے ہر درجہ ایک قائم بالذّات حیثیت رکھتا ہے۔ چنانچہ اُدوار یُوں مقرّر ہونا چاہئیں کہ پہلا آسمانی باپ کا دَور جو ابتدائے آفرینش سے ظہورِ عیسیٰؑ تک ہے، دوسرا بیٹے کا دَور جو حضرت عیسیٰؑ کے زمانے سے بارھویں صدی تک پھیلا ہوا ہے اور تیسرا دَور جو بہت جلد آئے گا اور پھر ابد تک قائم رہے گا۔ اِن مفکرین نے اِس تیسرے دَور کو رُوحُ القُدس کا دَور قرار دیا۔ یوں ''نجات'' حاصل کرنے کے سلسلے میں تاریخی عمل کی نشان دہی کر کے، اسے دائرے سے باہر نکالنے کا ایک اہم فریضہ ادا کیا۔

فلسفۂ تاریخ کے باب میں آگسٹائن، موری البیادی اور جوچم کے نظریات کی اہمیت تسلیم، مگر اِسے وجود میں لانے کا سہرا اِن مفکرین کے بجائے مشرقِ وسطیٰ کے مسلمان مفکر اِبنِ خلدون کے

سَر ہے جس نے چودھویں صدی عیسوی میں تاریخ اور عمرانیات کے بارے میں اپنے اجتہادی خیالات کا اظہار ''مقدّمہ'' میں کیا ہے:

اللہ تعالیٰ نے فرمایا: حَتّٰی اِذَا بَلَغَ اَشُدَّہٗ وَبَلَغَ اَرْبَعِیْنَ سَنَۃً ۝ اس حقیقت کے پیشِ نظر ہم نے کہا کہ ایک پُشت یا ایک قرن' چالیس سال کے مساوی ہے اور اسی امر کو سامنے رکھ کر بنی اسرائیل کا چالیس سال تک میدانِ رتیہ میں بھٹکتے پھرنے کا راز بھی حل ہو جاتا ہے۔ ماحصل یہی نکلا کہ ایک پُشت و قرن کا زمانہ چالیس برس کا ہے اور ہم نے یہ جو کہا کہ سلطنت کی زندگی' زیادہ تر تین قرنوں سے متجاوز نہیں ہوتی' یہ اس لیے کہ پہلی پشت میں لوگ بدوی عادات اور وحشت و جفاکشی پر باقی رہتے ہیں' زندگی کی تلخیوں اور سختیوں کو جھیلتے ہیں' مزاج میں دُرشت و خونخوار ہوتے ہیں' مجد و بزرگی میں سب آپس میں شریک ہوتے ہیں۔ اس بنا پر عصبیت' اُن میں جوں کی توں باقی رہتی ہے۔ بخلاف اس کے دوسری پشت کے افراد' سلطنت و تعیش کے باعث بدویت سے نکل کر شہریت میں آتے ہیں اور جفاکشی کو چھوڑ کر آرام طلبی اور تن آسانی اختیار کرتے ہیں' مجدِ اشتراکیت سے ہٹ کر ایک شخصِ واحد میں سمٹ آتے ہیں اور باقی افراد جدوجہد کے مادہ کو کھو بیٹھتے ہیں۔ پیش قدمی کی عادت سے محروم ہو کر پسپائی کی ذلت کے خوگر ہوتے ہیں۔ لہٰذا عصبیت کا بہت کچھ جوش ٹوٹ جاتا ہے۔ تیسرے قرن میں تو لوگ بدوی جفاکشی کو بالکل ہی بھول جاتے ہیں اور حکومت کے قہر و غضب میں دبے دبے' عزت و عصبیت کی لذت سے نابلد ہو جاتے ہیں اور ناز و نعمت اور عیش و عشرت میں پڑ کر' امیرانہ ٹھاٹھ کو معراجِ ترقی پر پہنچاتے ہیں۔ عورتوں اور بچوں کی طرح' مدافعت کے وقت سلطنت کے دست نگر ہوتے ہیں... اس طرح گویا تین ہی قرن ہیں جن میں سلطنت' اپنے زور شور کو چھوڑ کر کم زور و ضعیف ہو جاتی ہے...... پس سلطنت کی عمر' آدمی کی طرح بڑھتی ہے' پہلے سِنِ وقوف تک پہنچتی ہے پھر سِنِ رُجوع تک...... (مقدمہ از ابنِ خلدون' ص ۱۹۷۔۱۹۸ مترجم: مولانا سعد حسن خاں یوسفی)۔

گویا ''مقدمہ'' میں ابنِ خلدون نے آج سے تقریباً چھ سو برس قبل ایسے خیالات کا اظہار کیا جو بہت عرصہ بعد یعنی بیسویں صدی کی ابتدا میں شپنگلر اور ٹائن بی سے منسوب ہوئے۔ مثلاً اُس نے تہذیب کے بارے میں بدویت سے تعیش تک کے مراحل کی نشان دہی کی جو ٹائن بی کے ہاں تہذیبی عروج و زوال کی داستان بن کر نمودار ہوئی۔ اِسی طرح' وہ سلطنت کی عمر کو آدمی کی عمر سے تشبیہہ دے کر شپنگلر کا پیش رَو ثابت ہوا۔ لیکن حیرت ہے کہ فلسفۂ تاریخ کے سلسلے میں ٹائن بی اور شپنگلر کا ذِکر تو عام ہے لیکن اس ضمن میں ابنِ خلدون کی عطا کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

....

۳

مغرب میں بارھویں صدی سے لے کر جدید دَور تک تاریخ کا تصور جن مدارج سے گزرا، اُنھیں زیرِ بحث لانے سے بات غیر ضروری طوالت اختیار کر لے گی، لٰہذا میں ان سے صَرفِ نظر کرتے ہوئے اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے ذکر سے اپنی بات کا آغاز کرتا ہوں۔ اٹھارھویں صدی میں کانٹ نے تو زمین ہموار کی تھی لیکن تاریخی شعور کو بیدار کرنے میں شیلنگ (Shelling)، فشٹے (Fichte) اور ہیگل (Hegel) کے خیالات نے اجتہادی کارنامہ انجام دیا۔ شیلنگ نے کہا کہ ارتقا، اشیا کے تضاد، تصادم اور پھر ربطِ باہم سے عبارت ہے اور فشٹے نے زیادہ واضح الفاظ میں اس بات کا اظہار کیا کہ عمل، ردِعمل اور انضمام (Thesis, Antithesis and Synthesis)، حقیقت کے ارتقا کی واحد صورت ہے۔ ہیگل نے شیلنگ اور فشٹے کے خیالات کو آگے بڑھا کر ایک ایسے عظیم فکری نظریے کو جنم دیا جس کی صدائے بازگشت آج بھی سنائی دے رہی ہے۔ ہیگل نے حقیقت کے ادراک کے سلسلے میں رشتہ (Relation) کو اہمیت دیتے ہوئے، اِس بات کا اظہار کیا کہ ہر خیال ''رشتوں'' کے اجتماع سے مرتّب ہوتا ہے، ہم کسی شے کے بارے میں اُس وقت تک سوچ ہی نہیں سکتے جب تک اُسے کسی اور شے سے منسلک نہ کریں کیونکہ دوسری شے سے اس کی مماثلت یا تضاد واضح کرنا ضروری ہے۔ ہیگل کے مطابق، تمام رشتوں میں تضاد اور تقابل کا رشتہ نسبتاً زیادہ عالم گیر ہے۔ ہر خیال یا شے، اپنے مدِ مقابل کی طرف بڑھتی ہے اور پھر اُس سے متصادم ہو کر ایک پیچیدہ تر اور ارفع تر حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وِل ڈوراں (Wil Durant) نے لکھا

ہے کہ اِس جدلیاتی نظریے کی ابتدا ایمپے ڈکلیس (Empedocles) سے ہوئی تھی اور ارسطو کے نظریات میں بھی اس کا پرتو ملتا ہے لیکن اس میں ہرقلیتس (Heraclitus) کا نام بھی کچھ کم اہم نہیں۔[1] علاوہ ازیں اس خیال کو چینی فلسفے کے ین اور یانگ کے تصور میں اور زرتشت کے اہرمزاور اہرمن کی ثنویت میں تلاش کرنے کی کوشش بھی ہونی چاہیے۔ تاہم اِس نظریے کو جس وضاحت سے ہیگل نے پیش کیا' اُس کی مثال تاریخِ فلسفہ میں مشکل ہی سے ملے گی۔

ہیگل کا نظریہ' عام زندگی کے معمولی سے مشاہدے سے ماخوذ نظر آتا ہے اور غالباً اِس کا کوئی مذہبی' دیو مالائی پس منظر بھی ہے۔ مثلاً یہ خیال کہ پہلے آدم اکیلا تھا' پھر اُس کی پسلی سے حوّا برآمد ہوئی' پھر آدم اور حوّا نے ممنوعہ پھل کو چکھا اور اپنی اولاد میں یک جا ہو گئے: ہیگل کے نظریۂ عمل' ردِ عمل اور انضمام کا ایک واضح ماخذ نظر آتا ہے۔ نقص اِس میں یہ ہے کہ ارتقا کا یہ نظریہ' تخلیقی عمل سے کہیں زیادہ تخلیقِ مکرّر کے عمل کو پیش کرتا ہے۔ ارتقا محض ایک نسل سے دوسری نسل تک اور ایک بیج سے دوسرے بیج تک سفر کرنے کا نام نہیں' جیسا کہ ہیگل کے فلسفے سے مترشح ہے۔ عمل اور ردِ عمل کی آویزش سے محض بے ہیئتی کی وہ فضا جنم لیتی ہے جو تخلیقی عمل کے لیے ایک لانچنگ پیڈ (Launching Pad) کا کام دیتی ہے۔ تخلیق' محض عمل اور ردِ عمل کے اجتماع کا نام نہیں' یہ ایک ایسی نئی حقیقت ہے جو عمل' ردِ عمل اور ان کے انضمام کو عبور بھی کرتی ہے۔ چنانچہ تاریخ کے سلسلے میں ہیگل کا نظریہ' اپنی تمام تر صداقت کے باوصف' تاریخ کے تسلسل کو واضح کرتا ہے نہ کہ اُس کے تخلیقی عمل کو!

ہیگل کے بعد مارکس کا نام آتا ہے جس کا مادی جدلیات کا تصور' دراصل ہیگل کے جدلیاتی تصور سے ماخوذ ہے' اِس فرق کے ساتھ کہ ہیگل نے تو خیال کی تدریجی آزادی کو ملحوظ رکھا تھا جبکہ مارکس نے ''خیال'' کی جگہ ''مادے'' کو دے دی۔ بشیر احمد ڈار نے لکھا ہے:

> مارکس کی جدلیات' یہ صورت اختیار کرتی ہے کہ کوئی حقیقت اپنے بطون سے اپنا فریقِ مخالف

---

1. The Story of philosophy, p. 260.

خلق کرتی ہے اور یہ دونوں حقیقتیں ایک ازلی و ابدی جنگ میں مبتلا رہنے کے بجائے ایک دوسرے میں ضم ہو کر ''تیسری حقیقت'' بن جاتی ہیں۔ اس تیسری حقیقت کے بطون سے پھر ایک مخالف قوت جنم لیتی ہے اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے تا آنکہ سوسائٹی میں جماعتوں کی تفریق اور تضاد دفعۃً ختم ہو جاتا ہے۔ ہیگل نے تاریخی عمل کے لیے قوموں کی آویزش کو ضروری قرار دیا تھا۔ مارکس نے قومی آویزش کے بجائے' جماعتی آویزش کا تصور پیش کیا۔ مارکس اور ہیگل دونوں تاریخ کو جبریت کا نتیجہ قرار دیتے ہیں اور انسانی فطرت کے اس عالمگیر قانون کو نظرانداز کر دیتے ہیں کہ جب انسان اپنے ماحول سے برگشتہ ہو جاتا ہے تو قدروں کے بلاوے پر آگے بڑھتا ہے۔ گویا اگر بعض عناصر اسے پیچھے سے دھکیلتے ہیں تو بعض اُسے سامنے سے اپنی طرف کھینچتے ہیں...... (Studies in Philosophy of History and Social Dynamics, p. 19.)

ہیگل پر مارکس کو یہ فوقیت ضرور حاصل ہے کہ اُس نے عمل' ردِ عمل اور انضمام کے ازلی و ابدی نظام تک رُکنے کے بجائے' یہ انکشاف بھی کیا کہ اس جدلیاتی طریقِ کار سے بالآخر سوسائٹی' جماعتی حد بندیوں سے نجات پا لیتی ہے یعنی Classless ہو جاتی ہے' مگر مارکس نے اِس سے آگے کوئی قدم نہیں اُٹھایا حالانکہ تخلیقی عمل میں بے جماعت ہونے کا مرحلہ بے ہیئتی کا وہ مرحلہ ہے جو تخلیق سے ذرا قبل وارد ہوتا ہے اور جسے اِس کتاب میں متعدد موقعوں پر زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ بہرکیف ہیگل' تخلیقِ مکرّر کے سحر میں کھو یا رہا اور مارکس نے بے جماعت معاشرے کو ماندگی کا وقفہ سمجھنے کے بجائے آخری منزل قرار دے لیا اور یوں ان دونوں کے نظریات' تاریخ کے عمل کو اُجاگر کرنے میں پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے۔

مغرب میں انیسویں صدی' تیقّن اور اعتماد کی صدی تھی۔ اِس کی ایک وجہ تو مغربی اَقوام کی وہ کامیابی تھی جو اُنھیں نوآبادیات کے سلسلے میں حاصل ہوئی اور جس کے نتیجے میں اُنھیں فراواں دولت نصیب ہوئی۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ مغربی اقوام نے سائنس کی مدد سے فطرت کو زیرِ پا لانے کا

جو اہتمام کیا' اُس سے اُنھیں اپنی صلاحیتوں پر بڑا اعتماد حاصل ہوا۔ تیسری وجہ یہ تھی کہ ڈارون (Darwin) اور سپنسر (Spencer) کے نظریاتِ ارتقا نے ''سبب اور مسبّب'' کے اصول کو رائج کیا اور اِس کی روشنی میں کائنات کے معمے کو حل کرنے کی کوشش ہونے لگی۔ انیسویں صدی کا مجموعی اعتقاد یہ تھا کہ وہ تھوڑے ہی عرصے میں کائنات کے سَر بستہ رازوں کو فاش کر کے' انسان کی عظمت پر مُہرِ تصدیق ثبت کر دے گی۔ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی یہ سارا اعتماد پارہ پارہ ہوگیا۔ یکایک انسان کو اپنے بُونے پن کا احساس شدّت سے ہوا۔ مادّے کا وجود' جسے انیسویں صدی میں بے حد اہمیت حاصل تھی' اب شک کی زد پر آ گیا اور انسان جو اَب تک اشرف المخلوقات متصور ہوتا تھا' اَپنے منصب سے محروم ہونے لگا۔ چنانچہ مغرب نے خود کو ہُوا میں معلّق محسوس کیا۔ اِس پر فرائیڈ اور اُس کے معاصرین نے جب عام انسانی اعمال اور عقائد کے پسِ پشت' حیوانی اور جنسی محرکات تلاش کر لیے تو پرانی اَقدار کی عمارت زمیں بوس ہونے لگی۔ برگساں (Bergson) نے گرتی ہوئی اِس عمارت کو سہارا دینے کی بہت کوشش کی لیکن کہاں؟ وجہ یہ کہ اسی دوران میں پہلی جنگِ عظیم لڑی گئی اور شقاوت اور بربریت کی ایسی مثال سامنے آئی کہ انسان کی رہی سہی عظمت کا تصور بھی ریزہ ریزہ ہوگیا' اور انسان اور حیوان میں حدِّ فاصل قائم کرنا مشکل نظر آنے لگا۔ کچھ عجب نہیں کہ ان حالات میں بیسویں صدی کے جو تین اہم فلسفہ ہائے تاریخ سامنے آئے (یعنی شپنگلر (Spengler)' ٹائن بی (Toynbee) اور سوروکن (Sorokin) کے فلسفے)' وہ اپنے جملہ اختلافات کے باوجود مغربی تہذیب کے زوال کے سوال پر متفق نظر آتے ہیں۔

ان میں شپنگلر کی کتاب کا نام ہی ''زوالِ مغرب'' (The Decline of the West) ہے۔ جس طرح ہیگل کا فلسفہ' مرد اور عورت کی جنسی زندگی کی ایک تمثیل ہے' بالکل اُسی طرح شپنگلر کے فلسفے میں انسان کی پیدائش' بچپن' جوانی' بڑھاپے اور موت کی کہانی مضمر ہے۔ دوسرے لفظوں میں' شپنگلر نے ہر تہذیب کو دوسری تہذیبوں سے قطعاً الگ اور آزاد قرار دے کر اور اُسے ایک ''جاندار'' کے طور پر متصور کرتے ہوئے' یہ نتیجہ نکالا کہ جس طرح ایک جاندار مختلف مدارج سے گزر

کر بالآخر موت کے آغوش میں پہنچ جاتا ہے' اُسی طرح ہر تہذیب پیدا ہوتی ہے' بچپن' جوانی اور پیری کے مراحل سے گزرتی ہے اور پھر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مَر جاتی ہے۔ دراصل شپنگلر کے سامنے مغربی تہذیب کا وہ پیکر تھا جو اپنی تمام تر کامرانیوں اور فتح مندیوں کے بعد اب دَم توڑ رہا تھا اور شپنگلر کا یہ خیال تھا کہ اُسے دُنیا کی کوئی طاقت اب بحال نہیں کر سکتی۔ اُس کے ہاں یہ خیال اِس قدر توانا ہوا کہ اُس نے جملہ انسانی تہذیبوں کو اِسی زاویے سے جانچنے کی کوشش کی۔

شپنگلر کے فلسفۂ تاریخ کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس میں تخلیقی عمل کی نفی کر دی گئی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اُس نے فلسفۂ تاریخ پر حیاتیاتی جبریت (Biological Determinism) کے نظریے کا اطلاق کیا اور وہ اِس نتیجے پر پہنچا کہ تہذیب کا عروج و زوال پہلے ہی سے مقدّر ہو چکا ہے اور کوئی انسانی کوشش تہذیب کو تقدیر کے لکھے سے نجات نہیں دلا سکتی۔ مزاجاً یہ فلسفہ بھی دائرے کے عمل ہی کے تابع تھا، مگر میں اسے زیادہ سے زیادہ ''نصف دائرہ'' کہوں گا۔ وجہ یہ کہ دائرے کی تکمیل کے لیے یہ تصور ضروری ہوگا کہ ہر تہذیب کی راکھ سے پھر ویسی ہی تہذیب پیدا ہوگی جو ایک جاندار کی طرح دوبارہ اُسی ڈھب سے زندگی گزارے گی۔ مگر شپنگلر نے تو اُس کی موت پر یہ کتبہ آویزاں کر کے بات ہی ختم کر دی کہ ''اب یہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مَر چکی ہے'' اور یوں دائرے سے اُس کی مماثلت کو تقویت حاصل نہ ہو سکی۔ تاہم اِس میں کوئی شک نہیں کہ شپنگلر کا یہ نظریہ' دائرے اور خطِ مستقیم کے انضمام کی ایک صورت ضرور تھی مگر محض اِس حد تک کہ اِس کے مطابق ہر تہذیب' ایک بندھے ٹکے نظام کے تابع ہے اور اِس کی ایک باقاعدہ ابتدا اور انتہا بھی ہے۔

ہر چند کہ ٹائن بی' شپنگلر کے نظریات سے ایک بڑی حد تک متاثر ہوا' تاہم اُس نے شپنگلر کے بعض نتائج سے پوری شدت کے ساتھ اختلاف بھی کیا۔ مثلاً اُس کے لیے شپنگلر کا یہ نظریہ قابلِ قبول نہیں تھا کہ ہر تہذیب' کسی جاندار کی طرح ایک بنے بنائے سانچے میں ڈھل کر ایک مقررہ عمل سے گزرتی ہے یعنی اپنے عروج پر پہنچ کر زوال پذیر ہوتی اور پھر یقینی طور پر فنا ہو جاتی ہے۔ ٹائن بی کا نظریہ یہ ہے کہ ہر چند ایسا ہوتا آیا ہے لیکن انسان چاہے تو اپنی مساعی کو بروئے کار لا کر

تہذیب کو زوال اور موت سے بچا سکتا ہے۔ ٹائن بی کی یہ ''مساعی'' خالص مذہبی اور رُوحانی نوعیت کی ہیں اور ٹائن بی نے اُنھیں عیسائیت سے منسلک کر کے ایک خاص رنگ بھی تفویض کیا ہے مگر صاف محسوس ہوتا ہے کہ اِس ضمن میں اُس کے خیالات آگسٹائن سے مستعار ہیں۔[1] چنانچہ اُس نے اپنی کتاب کے اُس ایڈیشن میں جو ۱۹۳۹ء میں شائع ہوا' آگسٹائن کا ذکر نہایت عقیدت سے کیا ہے۔ غالباً اس کی ایک نفسیاتی وجہ بھی تھی: وہ یہ کہ جس طرح آگسٹائن کا رُوم' الارک کی یلغار کا نشانہ بنا تھا' بالکل اُسی طرح ٹائن بی کا انگلستان' ہٹلر کے تشدّد کی زد پر آیا تھا۔ چنانچہ اِن دونوں کے ردِ عمل میں مماثلت کا امکان سمجھ میں آتا ہے۔ ٹائن بی' تشدد سے متنفّر اور محبت اور ملائمت کا والہ و شیدا ہے۔ اُس کے نزدیک رُوح' چند خلاق شخصیتیں' ایک چھوٹا گروہ... یہی تخلیقی قوّت کا سَرچشمہ ہے۔ ٹائن بی کے نظریے کا لبِّ لباب یہ ہے کہ تہذیب' اُس وقت رفعت آشنا ہوتی ہے جب رُوح ...... دُنیا' جسم اور ابلیس سے نجات پا کر ایک آسمانی بادشاہت (Kingdom of Heaven) میں تبدیل ہو جائے۔ اِسی نظریے کے تحت اُس نے اِس خیال کا برملا اظہار کیا کہ ہر چند مغرب زوال آمادہ ہے لیکن مغرب کا آدمی عیسائیت کی رُوح سے ہم آہنگ ہو جائے تو وہ اِس زوال کو بآسانی روک سکتا ہے۔ اِس ہم آہنگی کے حصول کے لیے ٹائن بی تشدد کی تبلیغ نہیں کرتا' وہ عیسیٰؑ کی طرح دُکھوں کو برداشت کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ جہاں اُس نے یہ تسلیم کیا ہے کہ تہذیب ہمیشہ خود کو دُہراتی ہے' وہاں اُس نے اِس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ مذہب ایک ایسے رتھ کی طرح ہے جو سدا خطِ مستقیم پر سفر کرتا ہے۔ مراد یہ کہ انسان اگر محض تہذیب کے رحم و کرم پر رہے تو دائرے کے زندان سے اُس کا باہر آنا ممکن نہیں' اگر اُس نے مذہب کی رُوح سے آشنائی حاصل کر لی (جس سے اُس کی مراد عیسائیت ہے) تو اُس کی انفرادیت محفوظ ہو جائے گی اور وہ ایک مختار ہستی کی طرح اپنا راستہ خود بنا سکے گا۔ ایرک کاہلر (Eric Kahler) کا یہ خیال غلط نہیں کہ ٹائن بی کا یہ نظریہ زیادہ سے زیادہ ایک

---

[1] Pieter Geyl - Debates with Historians, p.118.

عقیدے کا اظہار ہے[1] مگر ٹائن بی نے تہذیبوں کے عروج وزوال کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے' وہ یقیناً قابلِ قدر ہیں۔

ٹائن بی نے ریاست کے بجائے ''تہذیب'' کو تاریخ کی اکائی قرار دیتے ہوئے اکیس تہذیبوں کا ذکر کیا ہے' ان کے ربطِ باہم کی نشان دہی کی ہے اور اِس بات کا اعلان کیا ہے کہ لاطینی مسیحی تہذیب کے سوا' جو مغربی تہذیب کا دوسرا نام ہے' باقی سب تہذیبیں فنا ہو چکی ہیں۔ تہذیب کی ابتدا کے بارے میں اُس کا مؤقف ہے کہ یہ Challenge اَور Response کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے یعنی جب کوئی انسانی گروہ' زمینی یا آسمانی بلاؤں' داخلی یا خارجی تھپیڑوں' دباؤ یا تشدد کی زد پر آتا ہے اور اُن کا مقابلہ کرنے کے لیے سینہ سپر ہو جاتا ہے تو تہذیب کے نقوش اُبھرنے لگتے ہیں۔ اِس کے بعد اُس نے تہذیب کے پھلنے پھولنے کا ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ تہذیب' پہلے خارج کو اَپنے تصرف میں لاتی ہے اور پھر باطن کو تسخیر کرنے لگتی ہے۔ ایک پھلتی پھولتی ہوئی تہذیب کا یہ اقدام' تخلیقی عمل کے اُس مرحلے کے مماثل ہے جب ''ایک''، ''انیک'' میں ڈھل کر تہہ دار' متنوّع اور پہلو دار ہو جاتا ہے۔ عجیب بات ہے کہ وہی عمل جسے مغرب نے قابلِ مذمّت سمجھا' مشرق نے اُسے رُوح کی بالیدگی کا ارفع ترین مظہر قرار دیا۔ وجہ غالبًا یہ ہے کہ مغرب میں بحیثیتِ مجموعی فرد کی انفرادیت واضح ہوئی اور فرد نے سوسائٹی کی زنجیروں کو تج کر آگے بڑھنے اور مشکلات سے نبرد آزما ہونے کا خواب دیکھا جبکہ مشرق نے مشکلات سے کنارہ کش ہو کر معاشرے کے ''کُل'' میں ضم ہونے ہی کو نروان کی صورت قرار دیا۔ مگر ذکر ٹائن بی کا تھا جس نے تہذیب کے پھیلاؤ میں باطن کی تسخیر کا پہلو شامل کر کے خطِ مستقیم پر چلنے کے عمل کو سراہا۔ اپنی کتاب ''مطالعۂ تاریخ'' میں اُس نے تہذیب کے پھلنے پھولنے کے ذکر کے بعد اس کی شکست وریخت کا ذِکر کیا ہے۔ مگر اس سلسلے میں اُس نے شکست وریخت کو تہذیب کا ایک ''قدرتی موڑ'' قرار نہ دیتے ہوئے کہا ہے کہ یہ انسان

---

[1] The Meaning of History, p. 214.

کی اپنی کوتاہیوں کے باعث وجود میں آتا ہے۔ اِس نکتے پر بھی ٹائن بی کا مؤقف شپنگلر سے مختلف ہے۔

شکست و ریخت کے بعد زوال شروع ہوتا ہے: فعّال اَذہان کا حامل ایک مختصر سا گروہ عنانِ حکومت اپنے ہاتھوں میں تھام لیتا ہے اور تہذیب پر انجماد سا طاری ہونے لگتا ہے، اِس انجماد کو توڑنے کی متعدد کوششیں ہوتی ہیں لیکن کوئی کوشش بھی مشکور نہیں ہوتی۔ تب ایسے افراد پیدا ہو جاتے ہیں جو مجدّد بن کر تہذیب کو بچانے کی سَعی کرتے ہیں۔ ٹائن بی نے اِس سلسلے میں چار ایسے طریقوں کا ذکر کیا ہے جن میں سے کوئی ایک آزمایا جاتا ہے۔ پہلا طریق، قوّت یا تلوار سے تہذیب کو بچانے کا عمل ہے۔ دوسرا، ماضی یا مستقبل کی طرف عوام کو متوجّہ کرنے کا عمل (یعنی یا تو عوام کو "پدرم سلطان بود" کی افیون پلائی جاتی ہے اور/یا انھیں ہٹلر کی طرح Third Reich کا خواب دکھایا جاتا ہے)۔ تیسرا، حکمران کی حمد و ثنا کا طریق ہے اور چوتھا، مذہب کی طرف رُجحان! مگر ٹائن بی، بہرحال تہذیب کے سلسلے میں قیامت کا قائل ضرور ہے۔

پیٹر گئیل (Pieter Geyl) نے ٹائن بی اور شپنگلر کے مؤقف میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ٹائن بی انگریزی تہذیب اور روایت کی پیداوار ہونے کے باعث شپنگلر سے مختلف ہے جو گویا جرمن ذہن میں جمع ہوتے ہوئے تند و تیز لاوے کے اِخراج کے لیے ایک دہانہ ثابت ہوا۔ شپنگلر، تشدد اور قوت کا والہ و شیدا ہے جبکہ ٹائن بی ملائمت اور محبت کا علم بردار! شپنگلر، بے دِین ہے جبکہ ٹائن بی، عیسائی، مگر اِن دونوں کے ہاں یہ مؤقف بہرحال مشترک ہے کہ انسانی تاریخ کا ایک بڑا حصہ کسی تہذیب کی مختصر سی زندگی میں خود کو دُہرا دیتا ہے اور تاریخ کے قانون کے تابع ہے۔ علاوہ ازیں، یہ دونوں تہذیب کے "روزِ حشر" کے بھی قائل ہیں، اِس فرق کے ساتھ کہ شپنگلر تو اس قیامت کا سامنا کرنے کا قائل ہے جبکہ ٹائن بی اس سے براہِ عیسائیت، نجات حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔[1]

---

1. Debates with Hisorians, p.172.

شپنگلر سے ٹائن بی ہی نہیں، سوروکن بھی متاثر ہوا جس نے تہذیبوں کی دو اقسام کا ذکر کیا ہے: ایک وہ جو حقیقتِ اُولیٰ کو غیر مادّی متصوّر کرتی ہے اور جس کے جملہ عزائم بنیادی طور پر رُوحانی ہوتے ہیں اور دوسری وہ جو اُسے تغیر آشنا اور ارتقا پذیر قرار دیتی ہے اور جس کے عزائم مادّی ہوتے ہیں۔ اِن میں سے اوّل الذکر Being کی علم بردار ہے اور مؤخر الذکر Becoming کی۔ سوروکن کا مؤقف یہ ہے کہ یہ دونوں بچپن اور جوانی سے بڑھاپے تک کے جملہ مراحل بڑی باقاعدگی سے طے کرتی ہیں۔

مگر سوروکن کے نزدیک تہذیبوں کی یہ بنیادی تقسیم محض اُصولی حیثیت رکھتی ہے۔ ورنہ تاریخ میں مختلف ثقافتوں کے امتزاج سے تہذیبوں کے ہزارہا پیکر پیدا ہوئے ہیں۔ سوروکن، تہذیب کے محض ایک دائرے سے گزرنے کا بھی قائل نہیں اور اُس کا یہ خیال ہے کہ ایسی بہت سی تہذیبیں ہیں جو اپنی طویل عمر میں ایک سے زیادہ دائروں سے گزر چکی ہیں۔ مثلاً مصری تہذیب نے کم از کم چار جزر و مد دیکھے اور چین اور ہندوستان کی تہذیبوں نے کم از کم دو! تاہم شپنگلر کی طرح سوروکن بھی اِس بات کا مؤیّد ضرور ہے کہ تاریخ، دائرے میں گھومتی ہے۔ مزید برآں شپنگلر اور ٹائن بی کی طرح سوروکن نے بھی اس بات کا اظہار کیا ہے کہ مغربی تہذیب دم توڑ رہی ہے۔ لہٰذا ان تینوں تاریخ دانوں کو حکمائے حشر (Philosophers of Doom) کا لقب ملا ہے۔

....

۴

ہر چند فلسفۂ تاریخ کے میدان میں بیسویں صدی نے شپنگلر، ٹائن بی اور سوروکن کے علاوہ بھی بہت سے مفکرین پیدا کیے جیسے پیٹر (Peter)، چارلس لالو (Charles Lalo)، کروبر (Kroeber)، میکس ویبر (Max Weber) اور رِکرٹ (Rickert) وغیرہ اور اِن میں سے ہر ایک نے تاریخ کے بارے میں اپنا نظریہ بھی ترتیب دیا، تاہم مَیں اس سلسلے میں صرف دو اَور مفکرین کا ذکر کروں گا جن میں ایک کا نام ہنٹنگٹن اور دوسرے کا نام ایم ایم شریف ہے۔ ہنٹنگٹن نے تہذیب کے ارتقا کو ایک تمثیل کی مدد سے بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ تہذیب' ایک کشادہ مَوج کی طرح آگے بڑھ رہی ہے، دُور کہیں سمندر میں طوفان آیا ہے جس کے نتیجے میں اِس مَوج پر اتنی بڑی بڑی سلوٹیں نمودار ہوگئی ہیں کہ اصل موج ہی نظروں سے اوجھل ہوگئی ہے، یہ سلوٹیں قوموں کے عروج وزوال کے مماثل ہیں۔ ہوا کے باعث موج کی سطح پر کچھ چھوٹی چھوٹی لیکن تند و تیز لہریں بھی پیدا ہوگئی ہیں، یوں کہ دیکھنے والوں کی نظروں سے بڑی بڑی سلوٹیں بھی اوجھل ہوگئی ہیں۔ یہ چھوٹی لہریں تاریخی واقعات، جنگوں، بڑی شخصیات کے کارہائے نمایاں اور معاشی بحرانوں کی صورت میں خود کو پیش کر رہی ہیں۔ پھر ان چھوٹی لہروں پر ننھے منے حباب پیدا ہو گئے ہیں جو چھوٹے چھوٹے واقعات کی نشان دہی کرتے ہیں۔ مثلاً کانگریس کا کوئی مباحثہ، کوئی اقتصادی سمجھوتا، ایک نئی مشین یا کوئی رُوح پرور کتاب وغیرہ۔ مگر اِن تمام حبابوں، لہروں اور سلوٹوں کے نیچے کشادہ موج، ایک مقررہ رفتار سے ایک خاص جہت میں رواں دواں ہے۔ کوئی بھی تہذیب اپنے جغرافیائی ماحول

سے بے نیاز ہو کر زیادہ دُور تک نہیں جا سکتی مگر جو تہذیب اپنے ثقافتی ورثے کی مدد سے فطرت کی پیدا کردہ رُکاوٹوں کو عبور کر جاتی ہے، وہ اُسی نسبت سے اپنی رفتار کو تیز تر کرنے میں کامیاب بھی ہوتی ہے۔[1] دوسرے لفظوں میں، ہنگٹن کے نزدیک تاریخ کا بہاؤ بیک وقت جبر اور قدر کے تابع ہے۔

دوسرا مفکر، ایم ایم شریف، تاریخ کے جدلیاتی تصور کا قائل ہے مگر وہ اس بات پر ہیگل اور مارکس دونوں سے اختلاف کرتا ہے کہ عمل (Thesis) اور ردِ عمل (Anti-Thesis)، سدا ایک دوسرے سے برسرِ پیکار رہتے ہیں۔ شریف کا قول ہے کہ عمل اور ردِ عمل، ہر دو فعلیت کا مظاہرہ تو کرتے ہیں مگر ایک دوسرے کے خلاف نہیں۔ دوسرے لفظوں میں، ہیگل نے قوموں کے تصادم میں اور مارکس نے جماعتوں کے تصادم میں تاریخ کے سفر کو متشکل پایا جبکہ شریف نے تصادم کے بجائے محبت اور مفاہمت کو اہمیت دی۔ بے شک شریف کا یہ نظریہ ہیگل کے فلسفے کی بنیاد ہی پر قائم ہے، تاہم شریف نے دو ایسے خاص نکتے بھی پیش کیے ہیں جو قابلِ غور ہیں۔ ایک تو یہ کہ حقیقت اور آئیڈیل ایک دوسرے سے متصادم نہیں، ایک دوسرے کی طرف مائل ہیں۔ مگر جب جدید نفسیات کے اس مؤقف کو ملحوظ رکھ کر سوچا جائے کہ محبت اور نفرت ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں تو پھر ہیگل اور مارکس کے نظریۂ تصادم اور شریف کے نظریۂ مفاہمت میں کوئی بڑا فرق باقی نہیں رہتا۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی ہے کہ بیسویں صدی میں فلسفۂ تاریخ کے جو دو اہم نظریے پیش ہوئے (یعنی شپنگلر اور ٹائن بی کے نظریے)، اُن میں شپنگلر نے جنگ اور تصادم کا اور ٹائن بی نے محبت اور مفاہمت کا پرچار کیا۔ چنانچہ جب شریف، تصادم کے بجائے مفاہمت یا محبت کا لفظ استعمال کرتا ہے تو بنیادی طور پر ٹائن بی ہی کا تتبع کرتا ہے۔ شریف کے نظریے کا دوسرا قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ معاشرہ، آئیڈیل کے حصول کے لیے رُکاوٹوں کے خلاف صف آرا ہوتا ہے۔ مگر یہ نکتہ بھی ٹائن بی کے Challenge اور Response ہی سے ماخوذ ہے اور اِس ضمن میں بھی شریف کوئی نیا خیال پیش نہیں کر سکا۔

---

[1] Mainsprings of Civilization, p.25-27.

مندرجہ بالا نظریوں میں شپنگلر کا نظریہ، تخلیقی عمل کے اعتبار سے ایک بڑی حد تک بانجھ ہے۔ اُس نے تہذیب کو ایک جاندار کی طرح پیدائش، بچپن، جوانی اور موت کے مراحل سے گزرتے ہوئے تو دیکھا لیکن جاندار کے اس وصف کو نظر انداز کر دیا کہ وہ ایک نئی نسل کو کروٹ بھی دیتا ہے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ شپنگلر اگر اپنے نظریے کو پھیلا کر افزائش نسل (Reproduction) کے عمل پر محیط کر لیتا تو بھی تاریخ کے تخلیقی عمل کے بجائے صرف تخلیقِ مکرّر ہی کی جہت کو اُجاگر کرتا۔ ٹائن بی نے شپنگلر کی بہ نسبت زیادہ کشادہ نظری کا مظاہرہ کیا۔ اُس نے نہ صرف تہذیبوں میں والدین اور بچے کا رشتہ دیکھا بلکہ تہذیب کے عروج و زوال کے مدارج پیش کرتے ہوئے اس کے تخلیقی اُبال کی بھی نشان دہی کی۔ بالخصوص ٹائن بی کا یہ خیال کہ تہذیب کی کوکھ سے خلاق شخصیتیں جنم لیتی ہیں جو اُسے آگے بڑھاتی ہیں، یا تہذیب، اپنے خارجی ماحول کو تسخیر کرنے کے بعد باطن کی تسخیر کرتی ہے، تخلیقی عمل ہی کی ایک جھلک پیش کرتا ہے۔ تاہم جہاں تک تہذیبوں کے باہمی رشتے کا سوال ہے، اس میں ٹائن بی۔ نے بھی تخلیقی عمل کے بجائے تخلیقِ مکرر کے عمل کی نشان دہی کی ہے۔ مثلاً اُس کا مؤقف کہ ایک تہذیب دوسری تہذیب کی کوکھ سے جنم لیتی ہے، والدین اور بچے کے رشتے ہی کا عکاس ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ وہ تہذیبوں کے باب میں افزائش نسل کے عمل کا قائل ہے۔

فلسفۂ تاریخ کے ضمن میں سب سے زرخیز نظریہ ہیگل کا ہے۔ چنانچہ مارکس تک کا نظریہ ہیگل ہی سے ماخوذ ہے۔ ہر چند ہیگل سے قبل جدلیات کے نظریے کے سلسلے میں شیلنگ، فشٹے، ارسطو، ایمپے ڈکلیس اور ہیریکلیٹس کے نام لیے جاتے ہیں اور جدلیاتی اُصول کی پرچھائیں قدیم ہندو فلسفے نیز چینی فلسفے کے ین اور یانگ اور زرتشتی فلسفے کے اہرمز اور اہرمن میں مشاہدہ کی جاسکتی ہے مگر یہ سب نظریات جدلیات کے اُصول کی محض توثیق کرتے ہیں، ان سے ہیگل کی عطا کا بُطلان لازم نہیں آتا۔ ہر نیا نظریہ قاشوں اور ٹکڑوں میں بٹا ہوا، منتشر حالت میں موجود ہوتا ہے تا آنکہ کوئی خلاق شخصیت ان قاشوں کو مربوط کر کے ایک نئی سطح پر لے آتی ہے۔ یہی ہیگل نے کیا، جب اُس نے کائنات کے طریقِ کار کو عمل (اثبات) ردِ عمل (نفی) اور انضمام (اتحاد) کے ازلی و ابدی نظام کی

صورت میں دیکھا مگر ساتھ ہی یہ بھی امرِ واقعہ ہے کہ ہیگل کا جدلیاتی اُصول اپنی عظیم صداقت کے باوصف تخلیقی عمل سے کہیں زیادہ تخلیقِ مکرّر کا داعی تھا۔ وجہ یہ کہ اس اُصول نے مرد، عورت اور بچے کی تمثیل کو پیش کیا تھا نہ کہ حیاتیاتی سطح کی تقلیب کو! خالص تخلیقی عمل تو تقلیب کی صورت ہے اور تقلیب اُس وقت وجود میں آتی ہے، جب عمل اور ردِ عمل ایک پُراَسرار گرداب آسا آویزش میں مبتلا ہو کر اپنی اپنی حیثیت سے دست کش ہو جاتے اور ایک قطعاً بے ہیئت کیفیت میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ تب اِس ''ناموجود'' میں سے کوئی نئی شے خلق ہو جاتی ہے۔ دیومالا میں اس کی بہترین مثال امرِت منتھن کی وہ کہانی ہے، جس میں دیوتاؤں[۱] اور اسُروں[۲] نے مل جل کر دُودھ کے سمندر کو بلویا، یوں کہ دیوتاؤں کے نیک اَوصاف اور اسُروں کی برائیاں اپنی اپنی حیثیت کو گنوا کر ایک عظیم بے ہیئتی میں ڈھل گئیں اور تب اُس بے ہیئتی میں سے ایک نادِر شے یعنی امرِت برآمد ہو گیا۔

تخلیق کے اِس اُصول کو تاریخ پر منطبق کیا جائے تو عمل اَور ردِ عمل کی حیثیت تو برقرار رہتی ہے مگر انضمام کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ فلسفہ تاریخ کے علَم برداروں نے عام طور پر اِس مؤقف کا اظہار کیا ہے کہ انضمام، عمل اور ردِ عمل کی ہم کناری یا اتحاد سے عبارت ہے اور ایک ''ثمر'' کا درجہ رکھتا ہے، حالانکہ یہ ثمر نہیں، محض ایک کیفیت (Function) ہے، بالکل جیسے باپ بیٹا اور رُوح القدس بجائے خود کوئی منزل نہیں، محض لق و دق صحرا میں کسی اکیلے پیڑ کا وہ سایہ ہے، جس میں روشنی اور تاریکی، مرد اَور عورت، لحظہ بھر کے لیے ستاتے ہیں[۳] پھر اس کیفیت کے بھی دو حصے ہیں: ایک تنظیم اور مفاہمت کا حصہ، دوسرا زوال اور انتشار کا مرحلہ۔ عام طور پر فلسفۂ تاریخ کے علَم برداروں نے تنظیم اور مفاہمت کے دَور کو اِنضمام کا ثمر قرار دیا اور زوال اور انتشار کو تہذیب کی موت کا نشان سمجھا حالانکہ یہ دونوں ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں۔ جب عمل اور ردِ عمل ایک گرداب آسا آویزش میں مبتلا ہوتے ہیں، اُن کی پہلی جھلک یکتائی، مفاہمت اور تنظیم کا منظر دکھاتی ہے اور دوسری انتشار اور زوال

---

۱ Thesis ۲ Anti-Thesis ۳ تنقید اور احتساب، ص ۱۶۔

کی۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے درخت کی چھال جب پختہ ہوتی ہے تو اوّلیں لمس میں ملائمت اور نرمی کا احساس دلاتی ہے لیکن دوسرے ہی لمحے اُس پر جا بجا لکیریں سی نظر آنے لگتی ہیں جو اُس کے تڑخنے اور نئی چھال کے لیے جگہ خالی کر دینے کی علامت ہیں' امرت منتھن کی تمثیل میں یہ بات کچھ یوں سامنے آتی ہے کہ پہلے دُودھ' بالائی اور ''جاگ'' یک جا ہوئے جو مفاہمت کی ایک صورت تھی اور پھر ''پھٹ'' گئے جو انتشار کی علامت تھی' اور اس کے بعد وہ ایک ایسی بے ہیئت کیفیت میں ڈھل گئے جس کا کوئی نام نہیں۔ میرے نزدیک ''انضمام'' کی کیفیت' اپنے مختلف مدارج سے گزر کر آخر آخر' بے ہیئت ہو جاتی ہے اور یہی اُس کا اصل مزاج ہے۔ اس لیے اس کیفیت کو ایک ''تیسری حقیقت'' کے طور پر پیش کر کے اس کے پہلے دَور پر فخر اور دوسرے پر نوحہ کرنا' تاریخ کو صرف ایک محدود زاویے سے دیکھنے کے مترادف ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ تہذیبوں کا آپس میں رشتہ' والدین اور بچے کا رشتہ نہیں' ہر تہذیب' ایک نقشِ پا ہے جو دوسری تہذیب کے نقشِ پا سے منسلک ہے۔ گویا زندگی کی شاہراہ میں مختلف تہذیبیں محض نقوشِ پا کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ دو نقوشِ پا میں ایک ایسا خلا ہوتا ہے جسے بظاہر حل کرنا مشکل ہے۔ حد یہ کہ ان نشانات کو دیکھ کر یہ نتیجہ بھی مرتّب ہو سکتا ہے کہ یہ ایک دوسرے سے غیر متعلق ہیں حالانکہ ہر نقشِ پا نے تخلیقی جست کے لیے Launchig Pad کا فریضہ ادا کیا ہے۔ نقوشِ پا کی جہت کو ملحوظ رکھیں تو تہذیب کا ارتقا' جبریت کے تابع متصور ہوگا مگر جب یہ بات ملحوظ رہے کہ ہر نقشِ پا سے اُبھرنے والا قدم' تقلیب کی ایک صورت ہے تو پھر دل و دماغ پر تخلیقی عمل کی انفرادیت اور اختیار کا ایک گہرا احساس مرتسم ہوگا۔ چنانچہ ایک قدم کے دونوں نشانات کا درمیانی فاصلہ متعیّن اور مقرر نہیں' یہ قدم کی توانائی یا کمزوری کی نسبت ہی سے مرتّب ہوتا ہے۔ واضح رہے' جب مَیں دو نقوشِ پا کے درمیانی فاصلے کا ذِکر کرتا ہوں تو اُس سے میری مراد محض اس کی افقی جہت (Horizontal) نہیں' عمودی (Vertical) بھی ہے!

....

۵

تہذیب کے ارتقا میں تقلیب کی کارفرمائی کا جائزہ لینے کے لیے متعدد تہذیبوں کو زیرِ بحث لانا ضروری ہے۔ چونکہ موجودہ باب کا مقصد تاریخ کا کوئی فلسفہ پیش کرنا نہیں' صرف تاریخ کے تخلیقی عمل کو اُجاگر کرنا ہے' اِس لیے میں اِس سلسلے میں صرف تین مثالوں پر اکتفا کروں گا۔

پہلی مثال پانچویں سے آٹھویں صدی قبل از مسیح کا وہ مختصر سا دَور ہے جو رُوحانی قلبِ ماہیت کے اعتبار سے سابقہ تمام ادوار سے قطعاً مختلف ہے۔ اُس زمانے میں انسان' پہلی بار اپنی ذات کی غوّاصی کی طرف راغب ہوا اور اُس نے تزکیۂ نفس پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کردی۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس عہد کی ساری مہذّب دُنیا میں آزادی کا ایک ہی پیغام' مختلف خلاق شخصیتوں کے ذریعے پھیلا۔ ایران میں زرتشت کا ظہور ہوا' جس نے نیکی اور بدی کی ازلی و ابدی پیکار کا تصور پیش کیا۔ ہندوستان میں مہاتما بدھ نے انسان کو جنم جنم کے چکر سے آزاد ہونے کی راہ دکھائی۔ چین میں کنفیوشس نے انسانی روابط کا ایک عالمگیر تصور پیش کیا اور لاؤزے نے تزکیۂ باطن سے کائنات کے ادراک کو اہمیت بخشی۔ فلسطین میں ایلیجاہ' اشعیا اور جرمیاہ ایسے پیغمبروں نے اخلاقی اقدار کا پرچار کیا اور یونان میں ہومر' ارشمیدس' فیثا غورث اوران کے بعد سقراط' افلاطون اور ارسطو نے جنم لیا اور انسان کی رُوحانی تگ وتاز میں ایک نئے بُعد کا اضافہ کردیا۔ چنانچہ اس دَور کو انسانی تاریخ میں تقلیب کی پہلی مثال قرار دینے میں کوئی حرج نہیں۔

تخلیقی عمل کے حیاتیاتی پہلو کے احوال میں یہ بات سامنے آئی تھی کہ ارتقا' تقلیب کی زقند

کے تابع ہے یعنی اس کا طریق' غزال کی چوکڑی کے مشابہ ہے نہ کہ بھیڑ کی چال کے (اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ ارتقا کے سفر میں درمیانی کڑیاں کیوں غائب رہتی ہیں)! اسی طرح اسطور کے باب میں تخلیقی عمل کے جائزے سے یہ بات ثابت ہوئی تھی کہ ہر تخلیقی زقند سے پہلے مروّجہ صورتوں کی شکست وریخت وجود میں آتی ہے' مثلاً اتناپشتم کی کہانی میں' طوفان نے سابقہ جہان ہی کو منہدم نہیں کیا تھا' اتناپشتم کی شخصیت پر سے فرسودہ چھال بھی اُتار دی تھی۔ بالکل یہی کیفیت' تاریخ کے تخلیقی عمل کی بھی ہے کہ وہ نہ صرف خود کو جست کے ذریعے ظاہر کرتا ہے بلکہ ایک سابقہ جہان کے انہدام کا منظر بھی دکھاتا ہے۔ غور کیجیے' پانچویں سے آٹھویں صدی قبل از مسیح تک کے تخلیقی اُبال سے پہلے ایک تاریک دَور (The Dark Age) آیا تھا جو کئی سَو برس تک جاری رہا تھا اور جس میں سابقہ تمام تہذیبیں' انحطاط پذیر ہوگئی تھیں۔ مگر اس ''تاریک دَور'' سے ذرا پہلے' مختلف تہذیبیں اپنے عروج پر پہنچنے کے بعد عافیت اور امن کے اثمار سے بہرہ اندوز ہو بھی چکی تھیں۔ مثلاً مشرقِ وسطیٰ کی دو حریف مصریوں اور حطّیوں کی سلطنتوں میں بھائی چارے اور مفاہمت کی فضا پیدا ہو چکی تھی' اس حد تک کہ مصر کے بادشاہ' رَعمی سیز (Ramesses III) نے ایک حطّی شہزادی سے شادی بھی کر لی تھی۔[1] اسی طرح کریٹ اور یونان میں مائی سی نیایوں (Myceneans) نے قدیم منوآن (Minoan) تہذیب کی بنیاد پر ایک نئی تہذیب کھڑی کر لی تھی۔ پھر اُن کا تسلّط' سارے مشرقی بحیرۂ روم کے علاقے تک پھیل گیا اور اُنھوں نے متعدد جزائر میں اپنی نوآبادیات قائم کر لی تھیں۔ یہی وہ لوگ تھے جو شہرت وتمکنت کے متمنّی اور شخصی وقار کے قائل تھے اور جن کا ذِکر ہومر نے الیڈ (Iliad) اور اوڈیسی (Odyssy) میں کیا۔ بابل میں سامی النّسل لوگوں نے حمّورابی کے زیرِ نگیں ایک زبردست حکومت قائم کر لی تھی اور ایک متوازن خوش باش زندگی بسر کرنے لگے تھے۔ ہندوستان میں وادیٔ سندھ کی تہذیب' اپنے آخری مراحل میں داخل ہو چکی تھی' ہر چند اس میں پہلی سی توانائی باقی

---

1. Leonord Cottrell - The Anvil of Civilization, p. 155.

نہیں رہی تھی تاہم یہ ایک خاصا پُرسکون اَور منظم معاشرہ تھا۔ چین میں شانگ (Shang) کی حکومت قائم تھی (بعدازاں چاؤ سلطنت نے اس کی جگہ لے لی اور ایک انتہائی مربوط معاشرتی' سیاسی اور مذہبی فضا قائم کر دی)۔ گویا مہذب دُنیا کے طول و عرض میں یہ ایک ٹھہرا ہوا پُرسکون دَور تھا جس میں انسان' تہذیب کے اثمار سے بہرہ اندوز ہو رہا تھا اور یہ تصور کرنا ممکن ہی نہیں تھا کہ آناً فاناً تہذیب کے یہ مظاہر' زوال پذیر ہو جائیں گے اور ''تاریک دَور'' اُنھیں اپنی لپیٹ میں لے گا۔ تاہم ۱۲۰۰ ق م کے لگ بھگ اس سارے خطۂ زمیں پر' وہ صورتِ حال نمودار ہوگئی جس کے لیے بہترین لفظ ''نراج'' ہے اور جو ہر تخلیقی زقند سے ذرا پہلے وارد ہوتا ہے۔

۱۲۰۰ ق م کے لگ بھگ' نراج کا یہ زمانہ شروع ہوا۔ تانبے کی جگہ لوہے نے لے لی اور یوں ایک نئی قوت نسبتاً غیر اہم اور نیم مہذب قبائل کے ہاتھوں میں آگئی۔ اچانک بحیرۂ رُوم کے جزائر' لبیا کے ریگستان اور عراق کے کوہستانی سلسلے ایک بے پناہ انسانی ''کلبلاہٹ'' کا منظر دکھانے لگے اور ان علاقوں کے ''یاجوج ماجوج'' ایک وحشی یلغار کی صورت' یونان اور مشرقِ وسطیٰ کی تہذیبوں پر ٹوٹ پڑے۔ یونان میں ڈوریائی یونانیوں (Dorian Greeks) نے مائی سی نیائی (Myceneans) تہذیب کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ بحیرۂ رُوم کے جزائر سے ایک قوم اُٹھی جس نے حطیوں کی سلطنت کا خاتمہ کر دیا۔ لبیا کے صحرانشینوں نے مصر کو روند ڈالا اور اہلِ اشوریا (Assyrians) نے بابل کی تہذیب کو ملیامیٹ کر دیا۔ قریب قریب یہی وہ دَور تھا جس میں آریاؤں نے ہندوستان میں داخل ہو کر' وادیٔ سندھ کی تہذیب کے پرخچے اُڑا دیے۔ چین میں تباہی کا یہ عالَم تو دیکھنے میں نہ آیا' البتہ سائبیریا اور اُس کے قریبی علاقوں کے خانہ بدوش' چاؤ سلطنت پر اپنا دباؤ بتدریج بڑھاتے چلے گئے تاآنکہ ۷۰۰ ق م کے لگ بھگ اُس کی بنیادیں بھی متزلزل ہوگئیں اور وہ چودہ حصوں میں بٹ کر بے حد کمزور ہوگئی۔

بہرکیف ۱۲۰۰ ق م سے جو تاریک دَور شروع ہوا' وہ کئی سَو برس تک جاری رہا تاآنکہ نراج کی اس کیفیت سے ایک تخلیقی لپک وجود میں آئی اور زرتشت' بدھ' کنفیوشس' ارشمیدس' سقراط اور دوسری

خلاق شخصیتوں نے تہذیب کو ایک بالکل نئی سطح پر متمکن کر دیا۔ یہ گویا تقلیب کی ایک صورت تھی۔

دوسری مثال وہ حیرت انگیز واقعہ ہے جسے نشاۃ الثانیہ (Renaissance) کا نام ملا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کا دَور پندرھویں اور سولھویں صدی عیسوی کا ہے۔ مگر اس دَور سے قبل کئی سَو برس پر پھیلا ہوا وہ زمانہ بھی ہے جسے تاریک عہد کہا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ تاریک عہد (۶۰۰ ق م تا ۱۰۰۰ء) صرف یورپ تک محدود تھا' اِسی لیے نشاۃ الثانیہ کا ظہور یورپ ہی میں ہوا۔ دوسرے علاقوں' بالخصوص مشرقِ وسطیٰ کے ممالک میں یہی دَور ایک سنہری زمانہ کہلانے کا مستحق ہے۔ مثلاً اس دَور کے چین میں' جو تانگ (Tang) خاندان کا زمانہ تھا' چینی شاعری اپنے انتہائی عروج پر پہنچی اور مشرقِ وسطیٰ سے لے کر ہسپانیہ تک اسلامی تہذیب کی رفعت' عظمت اور عالم گیری کا پرچم لہراتا رہا۔ تاہم یہی وہ زمانہ تھا جس میں مغرب کی عیسائی تہذیب زوال آمادہ ہوگئی۔ اُس وقت کلیسا کی طاقت اِس قدر بڑھ گئی تھی کہ یورپ کا ایک بہت بڑا حصہ اُس کے قبضے میں آ گیا تھا اور اُس کے خوف سے یورپ کی بڑی بڑی حکومتیں لرزہ براندام تھیں۔ کلیسا نے تقریباً ایک ہزار برس کے عرصے میں سارے یورپ کو عیسائیت کے تابع کر کے' ایک ایسی تنظیم میں جکڑ لیا تھا جو مشین کے مشابہ تھی اور جس میں فرد کی انفرادیت پوری طرح کچل دی گئی تھی۔ نیز عوام کو احکامات اور رُسوم کے ایک آہنی خول میں بند کر دیا گیا تھا۔ چنانچہ بقول وِل ڈوراں (Wil Durant)' اس خول کے اندر یورپی فلسفہ' اعتقاد سے تعقّل اور تعقّل سے واپس اعتقاد تک' ایک نہایت تنگ دائرے میں لڑھکتا رہا۔[1] یہی وہ دَور تھا جس میں پادری لوگ' مہینوں اِس بات پر بحث کرتے کہ ایک سُوئی کی نوک پر کتنے فرشتے ٹھہر سکتے ہیں۔ اور بقول برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell)' دُور دراز مقامات پر یہ لوگ اپنی قوت اور دولت کے بل بوتے پر متشدّد ہو گئے تھے اور اخلاقی اعتبار سے تو اُن کا دیوالہ نکل چکا تھا۔[2]

---

۱ The Story of Philosophy, p. 104.

۲ A History of Western Philosophy, p. 418.

لیکن تقریباً پانچ سَو برس کے اس بانجھ پن کے بعد یورپ' یکایک قلب ماہیت کے لیے تیار ہونے لگا۔ چنانچہ ۱۰۰۰ء سے ۱۳۰۰ء تک کا عرصہ شکست وریخت کا زمانہ تھا۔ یورپی تہذیب کے انجماد کو توڑنے میں صلیبی جنگوں اور احیاء العلوم کی تحریک نے نہایت اہم کردار ادا کیا۔ صلیبی جنگوں کے باعث' مغربی تہذیب کے سامنے' ایک برتر اسلامی تہذیب کی مثال اُبھر آئی اور مشرقِ وَسطیٰ کے مسلمانوں کے افکار اور ایجادات نے یورپ میں داخل ہو کر ایک ہیجان سا پیدا کر دیا۔ مصر نے کاغذ مہیا کیا اور چھاپہ خانے نے تشہیر کے ذرائع کو وسعت بخش دی۔ یوں مغربی تہذیب میں ایک نئی رُوح دوڑنے لگی۔ اِسی طرح احیاء العلوم کی تحریک نے' جو یونانی فلسفے کے احیا کی ایک صورت تھی' یورپ کے انجماد کو توڑنے میں مدد دی۔ یہ تحریک دراصل مسلمان فلسفی' ابنِ رُشد کی عطا تھی۔ بقول محمد لطفی جمعہ، فلسفۂ یونان کو عربی زبان میں منتقل کرنے کا سہرا عباسیوں کے سَر ہے۔ ابنِ رُشد چونکہ سب سے آخر میں آیا' اُس نے متقدّمین کی تالیفات کو جمع کیا' اُن کی صراحت کی' اُن کی بعض تعلیمات پر تقریظ کی اور بعض پر تنقید' اور ان فلاسفہ اور اپنے افکار میں توافق پیدا ہونے کی صورت میں اُس نے خاص نتائج بھی اخذ کیے۔ مگر ارسطو کے فلسفے کو رواج دینے اور اسے شرح وبَسط کے ساتھ پیش کرنے کے سلسلے میں ابنِ رُشد کو یہ خاص اہمیت حاصل ہے کہ اُس کی کتابوں نے مغربی تہذیب کے انجماد کو اِس کامیابی سے توڑا کہ اہلِ کلیسا اُس کے ازلی دشمن بن گئے' تبراک نے اُسے گالیاں دیں اور دانتے نے تو اُسے خاص عزت دیتے ہوئے ایک ایسا رُوحانی پیشوا قرار دیا جس نے اپنے کفر واعتزال کی بنا پر دوزخ میں جگہ محفوظ کر لی ہے۔[۱] تاہم مغرب پر ابنِ رُشد کے اثرات کا اندازہ اِس بات سے لگانا چاہیے کہ بیکن (Bacon) نے اُس سے استفادہ کیا اور توماس اکوناس (Thomas Aquinas) نے برملا اعتراف کیا کہ اُس کے افکار کی ترتیب میں شکل اور مادّے کے اعتبار سے ابنِ رُشد کے طریق اور فلسفے کو بہت دخل حاصل ہے۔ مختصراً' ابنِ رُشد کے خیالات نے

---

۱ تاریخ فلاسفۃ الاسلام' مترجمہ ڈاکٹر میر ولی الدین' ص ۱۶۵' ۱۶۶' ۲۲۳۔

مغربی انسان کے ذہن کو تجسس اور بغاوت کو ہوا دی اور وہ کلیسا کی جانب سے عائد کردہ پابندیوں اور بندشوں کے خلاف سینہ سپر ہو گیا۔ چنانچہ اُس زمانے کے عقائد اور رُسوم میں جو "دراڑیں" نمودار ہوئیں، اُن سے ساری مغربی تہذیب ٹوٹ پھوٹ کر بے ہیئت ہو گئی۔ بے ہیئتی کی اس فضا سے وہ تخلیقی جست وجود میں آئی جس کا ثمر نشاۃ الثانیہ تھا۔

نشاۃ الثانیہ، کسی خاص واقعے یا تحریک کا نام نہیں۔ یہ تو ایک ایسی تخلیقی رُوتھی جو یورپی زندگی کے ہر شعبے میں سرایت کر گئی اور جس نے نئے عہد کی داغ بیل ڈال دی۔ مثلاً مذہب کی سطح پر ریفرمیشن کی تحریک اُبھری جس کا امتیازی وصف، بوجھل روایات کو تج کر آگے کو بڑھنا تھا[1]۔ معاشیات کی سطح پر تجارت پیشہ لوگوں کو عروج نصیب ہوا (ظاہر ہے کہ تجارت، زراعت کے مقابلے میں ایک نسبتاً زیادہ متحرک فعل ہے)۔ سیاسی سطح پر یورپ کے مختلف ممالک میں وطن پرستی کے رُجحان کو تقویت ملی، یعنی ایک طویل کلیسائی دَور کے بعد یورپ کے ہر ملک نے اپنی شخصیت کو دریافت کیا۔ سیّاحت کی سطح پر افراد کے دلوں میں ایک عجیب سی بے قراری نے جنم لیا اور وہ نئی سرزمینوں کی سیاحت کے لیے نکل پڑے۔ اور سائنس کی سطح پر کُل (Macrocosm) اور جُز (Microcosm) کے تجزیے کا رُجحان اُبھرا جس سے انکشافات کے ایک طویل سلسلے کا آغاز ہو گیا۔ افراد، قوموں اور پیشوں کی اس برانگیختگی سے انسانی ذہن نے بالآخر جو فلسفہ کشید کیا، وہ دَورِ عیسایت کے محدود اندازِ نظر اور یونانی فکر کی مخصوص نہج سے قطعاً مختلف تھا اور اس فلسفے ہی کو دراصل نشاۃ الثانیہ کی رُوح متصور کرنا چاہیے۔ اس فلسفے نے انسانی اَنا، یا "مَیں" کا پُرزور اِثبات کیا، یوں کہ انسان کو اپنی صلاحیتوں پر اعتماد حاصل ہونے لگا۔ اَنا یا "مَیں" کی یہ نمو انفرادیت ہی کے وجود میں آنے کا نتیجہ تھی۔

ہنٹنگٹن نے اس یورپی نشاۃ الثانیہ کی نہایت دلچسپ توجیہہ پیش کی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ چودھویں صدی عیسوی میں کیلی فورنیا سے یورپ تک برق و باراں کے جو شدید طوفان آئے، اُن

---

1. Preserved Smith - Origin of Modern Culture, p. 27.

ے باعث یورپی انسان اچانک ذہنی طور پر فعّال ہوگیا اور ایک ایسی نئی قوّت سے لَیس ہوکر جو اُس کے باطن کی پیداوار تھی، تخلیقی سطح پر سانس لینے لگا۔ وہ مزید لکھتا ہے کہ تاریخ دانوں کے لیے یہ مسئلہ ہمیشہ لاینحل رہا ہے کہ نشاۃ الثانیہ کا دَور یوں اچانک کس طرح نمودار ہوگیا لیکن اس دَور کی آمد کو برق وباراں کے طوفان سے منسلک کرکے دیکھا جائے تو شاید اس سے ''گم شدہ کڑی'' کا سراغ مل جائے گا![1]

بایں ہمہ نشاۃ الثانیہ کے دَور کو محض برق وباراں کے طوفانوں کا نتیجہ قرار نہیں دیا جاسکتا، گو ان کی اہمیت سے انکار بھی ممکن نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ نشاۃ الثانیہ کا دَور، تاریخ کے تخلیقی عمل ہی کی ایک کڑی تھا۔ یعنی پہلے مغربی تہذیب میں انجماد نمودار ہوا اور اُس کی خارجی سطح سخت ہوگئی اور پھر اس میں ''دراڑیں'' سی ظاہر ہوئیں، جو شکست وریخت کی صورت تھی، اور بے ہیئتی کی فضا قائم ہوگئی اور تب اُس کے اندر سے یورپی انسان، ایک تخلیقی جست بھر کر باہر آگیا۔ یہ جست، تقلیب کی ایک واضح صورت تھی۔

تیسری مثال بیسویں صدی کی ہے مگر مَیں اسے ''ادھوری مثال'' کا نام دوں گا۔ وجہ یہ کہ بیسویں صدی تا حال شکست وریخت میں مبتلا ہے اور اس نے ابھی اُس قلبِ ماہیت کا پوری طرح مظاہرہ نہیں کیا جسے ''تقلیب'' کہا گیا ہے۔ گو اِس کے آثار اب نظر آنے لگے ہیں اور ممکن ہے کہ تقلیب وجود میں آبھی گئی ہو لیکن اپنے زمانے سے بہت زیادہ قریب ہونے کے باعث ہم اسے محسوس کرنے سے معذور ہوں۔ البتہ شکست وریخت کا عمل اِس قدر نمایاں ہے کہ اس سوال پر بیشتر تاریخ دان متفق نظر آتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ دو عظیم جنگوں، اقتصادی بحران، سرد جنگ، اخلاقی نظام کی تباہی، مذہب سے برگشتگی، ایٹمی ہتھیاروں کی فراوانی اور قدروں کی ٹوٹ پھوٹ نے بیسویں صدی کی مغربی تہذیب کو پارہ پارہ کردیا ہے۔ شپنگلر، ٹائن بی، سوروکن اور مشرق میں ایم ایم شریف اور

---

[1] Mainsprings of Civilization, p. 612.

علامہ اقبالؒ، ان سب کو مغربی تہذیب کی اس ٹوٹ پھوٹ کا احساس ہے اور ان میں سے بعض نے تہذیب کے انحطاط اور زوال کو روکنے کے لیے تجاویز بھی پیش کی ہیں۔ مثلاً ٹائن بی نے خلقِ خدا کو عیسایت کا دامن تھامنے کا مشورہ دیا ہے اور اقبال نے ذات کے اندر سے ''قوت'' اخذ کر کے تہذیبی بحران کا مقابلہ کرنے کی تحریک دی ہے۔ ٹائن بی کی نسبت اقبال کا تصور زیادہ ہمہ گیر ہے۔

مگر مغربی تہذیب کی شکست وریخت کے پیچھے انجماد اور ٹھہراؤ کے شواہد کی بھی کمی نہیں۔ بیسویں صدی کی ابتدا میں تاریخ کے بہاؤ اور تحرک کو بعض اجتماعی تحریکات نے جس طرح پابہ زنجیر کیا، وہ اب ڈھکی چھپی بات نہیں رہی۔ ویسے یہ سلسلہ انیسویں صدی کے رُبع آخر ہی میں شروع ہو گیا تھا۔ لہٰذا برگساں نے بیسویں صدی کے آغاز میں Elan Vital کا تصور پیش کر کے زندگی کو مشینی اجتماعیت سے بچانے کی کوشش کی اور علامہ اقبال نے مردِ مومن کو ایک ایسے انسان کے رُوپ میں دیکھا جو شعورِ ذات سے متّصف ہو کر تاریخی اعتبار سے فعّال ہو گیا ہو۔ بہر کیف مشینی اجتماعیت کا یہ رُجحان، انیسویں صدی میں شروع ہوا اور بیسویں صدی کے آغاز میں شدّت اختیار کر گیا۔ ایرک کاہلر نے اِس رُجحان کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ جدید مصوری میں تناظر کا مدھم پڑنا، اس بات کی علامت ہے کہ روز مرّہ زندگی سے تاریخی شعور چِھن چکا ہے یعنی لوگ اب ''حال'' کی سطح پر رہ رہے ہیں، جو جنگلی تہذیب کا ایک مَیلان ہے، اور تاریخی شعور، اداروں کے اُس اجتماعی شعور میں ضم ہو چکا ہے جو مزاجاً بے نام اور شخصیت سے تہی ہے۔[1] ایرک کاہلر کے اس خیال کو اس بات سے بھی تقویت ملتی ہے کہ عام زندگی میں مشین کا تسلط بڑھ گیا ہے یعنی نہ صرف ہماری بیشتر ضروریات، مشین کے ذریعے پوری ہو رہی ہیں بلکہ مشین نے بہت سے کاموں میں انسان کی جگہ بھی لے لی ہے۔ مشین کا اثر انسان کے فکری نظام پر بھی ثبت ہوا ہے۔ چنانچہ بیسویں صدی میں فاشزم کی مشینی تحریک اور اشتراکیت کی منصوبہ بندی، نظریوں اور اُن کے حامل اداروں کے اجتماعی

---

1. The Meaning of History, p.177.

رنگ رُوپ ہی کی غماز ہے...... ایک ایسا رنگ، جس میں فرد کی انفرادیت، اجتماع کے تابع ہو جاتی ہے اور تاریخی شعور، پس منظر میں چلا جاتا ہے۔

آج کی مغربی تہذیب کا حال کچھ یوں ہے کہ وقت کی کشادہ مَوج ٹھہری سی گئی ہے مگر اس کی سطح پر اَن گنت لہریں متلاطم ہیں اور شکست و ریخت کا میلان دم بدم شدت اختیار کر رہا ہے۔ یہ کیفیت دیو مالا کے روایتی طوفان کے مماثل ہے کہ اس کے نتیجے میں بے ہیئتی کی وہ فضا پیدا ہو رہی ہے جو ہمیشہ نئی تقلیب کا گہوارہ ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ تقلیب کے آثار جا بجا نظر آنے لگے ہیں۔ چاند کی تسخیر اور دوسرے سیّاروں کی متوقع فتح، نیز ریڈیو دُوربین کے ذریعے کائنات کی وسعتوں کا ادراک، یہ تمام باتیں ایک نئے شعور کی آمد کا اعلامیہ ہیں۔ مگر یہ نیا شعور صرف طبیعات تک محدود نہیں، حیاتیات، علم الانسان، نفسیات اور دوسرے علوم کے ذریعے جو انکشافات ہو رہے ہیں وہ بھی ایک نئے انسان ہی کی جھلک پیش کر رہے ہیں: ایک ایسا انسان جو بالآخر شکست و ریخت کے ملبے کے نیچے سے برآمد ہوگا اور کائنات کے بارے میں ایک نیا زاویۂ نگاہ پیش کر دے گا۔ مغرب کے زوال پسند حکما نے صرف چھال کے تڑخنے کا منظر دیکھا ہے، ابھی تک وہ بیسویں صدی کی تخلیقی قلبِ ماہیت کا شعور حاصل نہیں کر سکے۔ لیکن اب کچھ سرگوشیاں سی ضرور ہونے لگی ہیں، مثلاً اس خیال کا اظہار کہ جب زندگی نے سمندر سے خشکی پر قدم رکھا تھا تو یہ ایک بہت بڑی تخلیقی جست تھی اور اب کہ انسان نے ہُوا کے سمندر سے خلا میں قدم رکھا ہے تو یہ کسی طور بھی مقدم الذکر سے کم اہم نہیں۔ بہرکیف ''بیضہ'' کے اندر سے خَول کو ٹھونگے مارنے کی آوازیں مسلسل اور متواتر آنے لگی ہیں، دیکھیے غیب سے کیا نمودار ہوتا ہے!

(واضح رہے کہ کتاب کا یہ باب آج سے کم و بیش تیس برس پہلے لکھا گیا تھا)

....

تخلیقی عمل......فنونِ لطیفہ میں

۱

حیاتیاتی، سماجی اساطیری، تہذیبی اور دوسری سطحوں پر تخلیقی عمل کا ایک ہی انداز بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے، لیکن فنونِ لطیفہ میں اس کے کچھ نئے پرت بھی ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مندرجہ بالا سطحوں پر تخلیقی عمل کا اجتماعی پہلو زیادہ نمایاں ہے جبکہ فن کی سطح پر فن کار کی منفرد ذات کی آمیزش سے تخلیقی عمل کے متعدد مخفی اور پُراَسرار پہلو بھی نمودار ہو جاتے ہیں۔ تاہم اس کے عام پیٹرن میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔

فنونِ لطیفہ کی تخلیق میں جو محرکات ہمیشہ سے کارفرما رہے ہیں، ان میں سب سے اہم اور پُراَسرار محرک آہنگ (Rhythm) ہے۔ اپنی سادہ ترین صورت میں یہ آہنگ، دو واضح مدارج پر مشتمل ہے: ایک حرکت اور دوسرا سکون، لیکن اس طور کہ جب حرکت، لحظہ بھر کے لیے رُکتی ہے اور پھر دوبارہ جاری ہوتی ہے تو اُس سے آہنگ مرتب ہو جاتا ہے۔ اس آہنگ کے کائناتی مظاہر، موجودہ مطالعے سے خارج ہیں مگر کرۂ ارض پر اس کے نمایاں ترین مظاہر میں دن اور رات، نیز بیج اور پودے کے تسلسل کو بطورِ مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ دن، حرکت کی ایک صورت ہے اور رات، ٹھہراؤ کا ایک وقفہ۔ اِسی طرح پودا، نمو اور حرکت کا علمبردار ہے لیکن بیج، سکون اور ماندگی کی ایک ساعت! انسانی

شخصیت کی تعمیر میں بھی اِس آہنگ کے شواہد عام طور پر ملتے ہیں۔ مثلاً ایک باشعور فرد کے سونگھنے' سننے' چھونے' دیکھنے بلکہ سوچنے تک کا نظام ایک بڑی حد تک اُس آہنگ ہی سے متاثر ہے جس سے وہ اپنی زندگی کے اُن ایام میں آشنا ہوا تھا' جو اُس نے رحمِ مادر کے اندر گزارے تھے۔ ماں کے دل کی دھڑکن' ایک طویل عرصہ تک رحمِ مادر میں پرورش پانے والے بچے کی واحد رفیق تھی۔ کچھ عجب نہیں کہ یہی دھڑکن نہ صرف اُس کے کردار' شخصیت بلکہ رُوح کی بُنت میں بھی شامل ہوئی...... اِس حد تک کہ جب بالغ ہونے پر اُس نے کسی خوبصورت منظر' لطیف سُر' عمدہ شعر یا کسی حسین چہرے کو دیکھ کر مسرّت کی ایک لہری محسوس کی تو اُس کے لیے یہ تجربہ خاص طور پر اِس لیے پُرلطف تھا کہ اُس آہنگ میں اُس کی ماں کے دل کی دھڑکن بھی شامل ہو گئی تھی۔

آہنگ' فنونِ لطیفہ کے لیے اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر ہوتا یُوں ہے کہ جب اِس پر جسم حرکت کرتا ہے تو فن کی صورت رقص کہلاتی ہے' جب آواز حرکت کرتی ہے تو موسیقی جنم لیتی ہے' جب خطوط (Lines) اپنے اندر اِس آہنگ کو سمو لیتے ہیں تو تصویر اُبھرتی ہے اور جب اَلفاظ اور تصوّرات (Images) جنبش میں آتے ہیں تو شعر پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن کار کا تخلیقی عمل' اِس آہنگ ہی سے اپنے لیے قوت کشید کرتا ہے۔ جس شخص کی ذات میں آہنگ کا فقدان ہے یا جو شخص اسے مَس کرنے پر قادر نہیں' وہ کبھی ایک فن کار کے درجے تک نہیں پہنچ سکتا۔ فن کاروں کے تجربات بھی اِس بات کے شاہد ہیں کہ تخلیقی عمل کے دوران میں اُنھیں یوں لگتا ہے جیسے اُنھیں کسی پُراسرار غیر ارضی آہنگ نے اپنی گرفت میں لے لیا ہے اور پھر اُن کی ساری شخصیت اس میں یکسر جذب ہو کر ایک نئی تخلیق میں ڈھلنے لگی ہے۔ برگساں (Henery Bergson) کا خیال ہے کہ بعض فن کار خوشیوں اور غموں کے بوجھ تلے کسی ایسی شے کا نظارہ کر لیتے ہیں جسے الفاظ' بیان کرنے سے قاصر ہیں...... یہ شے زندگی اور سانس کا وہ آہنگ ہے جو شہ رگ سے بھی زیادہ قریب ہے (Laughter)۔ برگساں سے بہت پہلے کپلر (Kepler) نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا کہ کائنات کو خلق کرتے ہوئے اللہ تعالیٰ نے جس زیر و بم کو جنم دیا' فطرت کو بھی اُسی سے آشنا کر دیا۔ نتیجہ یہ کہ

فطرت کی ہر کروٹ' اُس زیروبم کا اظہار ہے۔ چنانچہ بیشتر مفکرین نے فن کار کو خالق کے بجائے ذریعہ (Medium) کہا ہے اور اس بات کو بار بار دُہرایا ہے کہ ''رُوحِ فن'' فن کار کو اپنے اظہار کے لیے استعمال کرتی ہے۔

مگر فنونِ لطیفہ میں کچھ اور محرکات بھی کارفرما ہوتے ہیں۔ مثلاً فن کار' تخلیق کے دوران میں ہمیشہ دو دُنیاؤں کے سنگم سے فائدہ اُٹھاتا ہے۔ اُن میں سے ایک دُنیا تو اجتماعی لاشعور کی ہے اور دوسری اُس زمانے کی' جس میں فن کار سانس لیتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ یہ مادری پہلوؤں کا حامل ہونے کے باعث تخلیق کا منبع تو ہے مگر جب تک اس کے اندر ایک تموّج کی سی کیفیت پیدا نہ ہو' وہ گہرائیاں بے نقاب نہیں ہوسکتیں جن میں تخلیق کا خزینہ پوشیدہ ہے۔ یہ خزینہ اساطیری تصوّرات میں بھی خود کو ظاہر کرتا ہے' علامتوں کی صورت میں بھی نمودار ہوتا ہے مگر یہ بہرحال ایک ایسی دُنیا کی شے ہے جو ہماری عام زندگی کے بہت نیچے موجود ہے: اِس میں نہ صرف ہزاروں انسانی نسلوں کے تجربات جمع ہوتے رہے ہیں بلکہ یہ اشیا کی ابتدا کے مخفی تصوّرات کی آماجگاہ بھی ہے۔ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ اجتماعی لاشعور کی قوّتِ مسیحائی سے مستفید ہو اور اِس مقصد کی تکمیل کے لیے اُس ''زیرِ زمیں'' دُنیا تک رسائی حاصل کرے جس میں تمام انسانوں کی جڑیں موجود ہیں...... یوں وہ بنی نوعِ انساں سے محسوسات کی سطح پر ہم کلام ہوگا اور انسان کو وہ امرت چکھا سکے گا' جو اس نے اُس خطّے کی سیّاحت سے حاصل کیا ہوگا۔

دوسری دُنیا وہ زمانہ ہے جس میں فن کار سانس لیتا ہے۔ اِس دُنیا میں نہ صرف معروضی عناصر اور اُن کے جملہ اثرات شامل ہیں بلکہ یہ فن کار کی شخصی زندگی کے حالات و کوائف کی بھی عکّاس ہے' مگر تخلیق کی بنت میں اِس شخصی زندگی کے شمول کو بعض اوقات غلط تناظر میں پیش کر دیا گیا ہے جس سے فنی تخلیق کی تفہیم میں دُشواریاں پیدا ہوئی ہیں۔ مثلاً فرائیڈ کو لیجیے جس کا خیال تھا کہ انسان جب عام زندگی میں اپنی خواہشات کی تکمیل نہیں کرسکتا تو وہ خوابوں کے ذریعے اُن کی تکمیل کا سامان کرتا ہے...... یہی کام وہ فنی تخلیق سے بھی لیتا ہے۔ گویا تخلیق' فن کار کی مخفی خواہشات کی تسکین کا

ایک ذریعہ ہے۔ کینتھ برک (Kennith Burke) نے لکھا ہے[1] کہ جہاں یونگ نے فنی تخلیق کے سلسلے میں مادری اُصول کی طرف اشارہ کیا' وہاں فرائیڈ نے پدری اُصول کو اہمیت بخشی۔ دوسرے فرائیڈ نے نظم کو ایک قسم کی دُعا قرار دینے کے بجائے' اسے محض ایک خواب کے مماثل سمجھا' یوں وہ فنی تخلیق کے ماخذات اور اُن کے طریقِ کار کو سمجھنے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ عصری تقاضوں اور فن کار کے شخصی حالات وکوائف کو اہم ترین عناصر قرار دینے کا دوسرا نظریہ اُن اُدَبا کا تھا جنھوں نے فنی تخلیق کے لیے ''رُوحِ عصر'' کا عکاس ہونا ضروری قرار دیا اور فن کار کو اُس بلند مقام پر متمکن کرنے کی کوشش کی' جہاں سے وہ خلقِ خدا کو بآسانی خطاب کر سکے۔ بے شک یہ بات اُن ادبا کے حق میں کہی جا سکتی ہے' جنھوں نے فن کی تخلیق میں فرد اور معاشرے کے رشتے کو اہمیت بخشی اور اِس بات کا اظہار کیا کہ وہ تخلیق کبھی زندہ نہیں رہ سکتی جو معاشرے کے مسائل سے چشم پوشی کرے' یعنی معاشرے سے رابطہ قائم نہ رکھ سکے۔ لیکن مصیبت یہ ہوئی کہ اُن اُدَبا نے معاشرے کی معروضی صورت ہی کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے یہ کلّیہ قائم کر لیا کہ معاشرہ' جماعتی تصادُم سے' اپنے لیے تمام رنگ اخذ کرتا ہے اور ارضی سطح پر اُسے جو مسائل درپیش ہوتے ہیں' وہی دراصل فن کے موضوعات ہیں۔ یوں اُن اُدَبا نے معاشرے کے اُن مطالبات اور مسائل کی تشہیر کو فن کا اہم ترین مقصد قرار دیا' جن کا آئے دن اخبارات اور تقاریر میں اظہار ہوتا رہتا ہے' حالانکہ یہ کام فن کار کی بہ نسبت ایک سیاسی رہبر یا مقرر کہیں بہتر طریقے سے انجام دے سکتا ہے۔ دوسری طرف فن کار کا کام یہ نہیں کہ وہ معاشرے کی اُن ضروریات اور مسائل کی تشہیر کا فریضہ انجام دے جو منظرِ عام پر آ چکے ہیں' اُسے تو اپنی ذات کے اندر غوطہ لگا کر معاشرے کی اَن کہی خواہشوں اور تصورات کو سامنے لانا چاہیے۔ فن کار کا کمال یہ ہے کہ وہ اُس وژن (Vision) کو گرفت میں لے کر بیان کرنے پر بھی قادر ہو جسے معاشرہ محسوس تو کرتا ہے لیکن اُسے پہچاننے اور بیان کرنے کی قطعاً صلاحیت نہیں رکھتا۔ ایک بات

---

1. The Philosophy of Literary Form, p. 243-244.

اور بھی ہے: جب کوئی فن کار کسی سیاسی لیڈر کی حیثیت میں عوام سے مخاطب ہوتا ہے‘ وہ لامحالہ اُس جذباتی سطح پر اُتر آتا ہے جو عوام کو ہمیشہ عزیز رہی ہے‘ نتیجہ یہ کہ اُس کے فن میں وہ سبک اندام اور لطیف کیفیت پیدا نہیں ہوتی جو جذبے کی تہذیب کا بہترین ثمر ہے۔ چنانچہ جب نظریے کو فن کے تابع کرنے والوں کے ہاں جذباتی نعروں کی گونج اور گڑگڑاہٹ سنائی دیتی ہے تو اِتنی بات بہرحال معلوم ہو جاتی ہے کہ وہ کسی اونچے پلیٹ فارم سے ہجوم کو مخاطب کرنے میں مصروف ہیں لیکن یہ طے نہیں ہو پاتا کہ وہ کسی فنی تخلیق کو جنم دینے میں بھی کامیاب ہو رہے ہیں یا نہیں! اپنے من میں ڈوب کر معاشرے کے داخلی نظام کا سراغ پانے والے فن کار کو نہ تو اِس قسم کے جذباتی اور براہِ راست اظہار کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ ہی فن کار کا پُراَسرار تخلیقی عمل‘ اُسے اِس قسم کی زبان عطا کرتا ہے۔ فن کی زبان تو اساطیری یا علامتی ہے‘ اور چونکہ ہر فرد کے اندر یہ سارا علامتی اور اساطیری طرزِ بیاں موجود ہے‘ لہٰذا جب وہ فنی تخلیق میں خود کو اُجاگر کرتا ہے‘ معاشرہ اپنی داخلی سطح پر اُس سے متمتّع ہوتا ہے۔ یوں ایک سچا فن کار‘ فرد اَور معاشرے کے رشتے ہی کا علَم بردار قرار پاتا ہے۔ تاہم وہ اِس رشتے کی معروضی سطح سے کہیں زیادہ اس کی داخلی سطح کو اہمیت دیتا ہے۔ اسی لیے وہ ایسا فن تخلیق کرتا ہے جو بقول ہربرٹ ریڈ (Herbert Reade) ہمیشہ ''اب'' کی فضا کا حامل ہوتا ہے یعنی جو کبھی باسی نہیں ہوتا۔[1] یوں بھی جب کوئی فن کار‘ تخلیق کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے‘ وہ خود کو ایک لمحے پر مرتکز کر لیتا ہے اور اس ارتکاز کی مدد سے ایک ہی لمحے میں اُس سارے زماں کو دریافت کر لیتا ہے جو اُس کے اپنے باطن میں پوشیدہ تھا۔ یہی بات صوفیا کے ہاں اِس طور ملتی ہے کہ جُز اپنے اندر غوطہ لگا کر کُل کو پہچان لیتا ہے۔ دوسری طرف فلاسفہ کے ہاں ایک شے کو دُوسری اشیا سے منسلک کر کے ایک تصور قائم ہوتا ہے۔ گویا فن کار‘ خود کو ایک لمحے‘ احساس‘ منظر یا کیفیت میں اِس طَور غرق کر لیتا ہے کہ باقی دُنیا سے اُس کا کوئی تعلق نہیں رہتا جبکہ منطقی انداز میں سوچنے والا اُس لمحے کو

---

1. The Forms of Things Unknown, p. 148.

دُوسرے لمحات، مناظر یا اشیا سے منسلک کر کے تعقلات (Concepts) قائم کرنے پر مجبور ہے۔ نتیجہ یہ کہ فن کار اپنی ذات میں اُتر کر داخلی آہنگ کو چھونے اور یوں تخلیق کے عمل میں مبتلا ہونے میں کامیاب ہو جاتا ہے جبکہ ایک عام آدمی، زندگی کی معروضی سطح ہی کے ادراک تک خود کو محدود رکھتا ہے۔ یہی حال اُن اُدبا کا ہے جو مقصدیت اور افادیت کے سنہری نام پر معروضی زندگی اور اُس کے مسائل کو اپنے فن میں سمونے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ ایسے لوگ، اُس آہنگ کو مَس نہیں کر سکتے جو غوّاصی کے عمل کا مِنّت کش ہے اور جس کے بغیر کوئی ادیب تخلیقی طور پر فعال نہیں رہ سکتا۔

تخلیقِ فن میں، جہاں افادیت پسند اُدبا نے معروضی دُنیا کے مسائل کو اور فرائیڈین نقطۂ نظر کے حامیوں نے فن کار کی شخصی زندگی کے حالات وکوائف کو، تمام تر اہمیت تفویض کر کے یک رُخا نظریہ مرتّب کیا، وہاں بعض مفکرین نے تخلیق کے ضمن میں شخصیت کی نفی (Extinction of Personality) کا مؤقف اختیار کیا، یوں ایک اور انتہائی صورت وجود میں آگئی۔ شخصیت کی نفی کا مطلب ہی یہ ہے کہ فن صرف اُس غیر شخصی، غیر ارضی دُنیا کا عکاس ہے جو فرد کے اجتماعی لاشعور میں مستور ہے۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ داخلی آہنگ، کی مہیا کردہ برقی قوّت کے بغیر، فن کار کا تخلیقی عمل جاری نہیں ہو سکتا، تاہم اس سے بھی انکار شاید مشکل ہو کہ فرد کی زندگی، اُس کے شخصی حالات، نیز وہ زمانہ جو اُس کا احاطہ کیے ہوئے ہے، یہ سب بھی تخلیق کی مخصوص صورت اور مزاج پر اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو فن میں تنوّع مفقود ہو جاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیقِ فن کی اِس تمثیل میں چار کردار حصہ لیتے ہیں: اجتماعی لاشعور، معروضی دُنیا، تخلیقی مشین اور آہنگ! مگر یہ سارا ڈراما، فن کار کی ذات کے اندر کھیلا جاتا ہے، جہاں خارج کی دُنیا اور شخصیت کے بوجھل اجزا اجتماعی لاشعور کے مخفی عناصر سے ٹکرا کر بے سمت، بے ہیئت اور بے نام ہو جاتے ہیں۔ تاہم جب فن کار کی ذات میں چھپی ہوئی تخلیقی مشین (جو داخلی آہنگ کو مَس کرنے سے حرکت میں آتی ہے) اُس بے صورت فضا سے تخلیق کو جنم دیتی ہے تو تخلیق کا داخلی نظام، اجتماعی لاشعور کی جہات سے اور خارجی صورت، زمانے اور شخصیت کے اجزا سے مستنیر ہوتی ہے۔ چنانچہ ایک فنی تخلیق کی توضیح یوں کی جا سکتی ہے کہ یہ اپنے زمانے سے

منسلک بھی ہے اور اُس سے ماورا بھی! اِس کی حیثیت اُس بیج کی سی ہے جس کے اندر، درخت کی ایک نئی نسل کی بے صورت ''صورت'' پنہاں ہے لیکن جو مناسب زمین' پانی اور فضا کے بغیر تشکیل پذیر نہیں ہو سکتی۔ نہ صرف یہ بلکہ جب وہ اپنے جسم کی تشکیل میں خارجی عناصر کو بروئے کار لاتی ہے تو یہ عناصر اُس پر کتبوں یا لبادوں کی طرح آویزاں نہیں ہو جاتے' گھل کر اُس کے اندر جذب ہوتے اور ایک ایسے پیکر میں ڈھل جاتے ہیں جس کا ایک بے نام سا ہیولیٰ ہی بیج کے اندر موجود ہوتا ہے۔ گویا درخت کا ڈھانچا' ہے تو پانی' مٹی ہوا کا ایک مرکب لیکن جب یہ ایک کیمیائی عمل سے گزر کر اپنی خاص صورت میں نمودار ہوتا ہے تو پانی' مٹی اور ہوا کی ہیئت سے قطعاً دست کش ہو چکا ہوتا ہے۔ جب تک خارج کے اجزا اپنی معروضیت کو تج نہ دیں' وہ فنی تخلیق میں جذب ہو ہی نہیں سکتے۔ معاشرے کی ضروریات اور مسائل کو ادب میں شعوری طور پر سمونے والوں کے لیے یہ لمحۂ فکریہ ہے!

....

۲

آہنگ، جو حرکت اور سکون کے عناصر پر مشتمل ہے، نہ صرف فن کار کی تخلیقی حِس کو مہمیز لگاتا ہے بلکہ اُس سے پھوٹنے والی تخلیقات کے تاروپود میں حل بھی ہو جاتا ہے۔ مگر ہوتا یوں ہے کہ جب فن کار کا وسیلۂ اظہار (سُر، سنگ، لفظ یا جسم وغیرہ) اس آہنگ کو خود میں جذب کرتا ہے تو اپنے خاص مزاج کے مطابق ہی تخلیق کا ثمر قبول کرتا ہے۔ مثال کے طور پر وسیلۂ اظہار اگر انسانی جسم ہو تو یہ آہنگ کو چھوتے ہی رقص میں تبدیل ہو جائے گا۔

فنونِ لطیفہ میں رقص سب سے قدیم فن ہے، لہٰذا بنیادی آہنگ سے نسبتاً زیادہ متاثر ہے۔ ابتدائی جنگلی تہذیب، بجائے خود جسم کی ایسی پکار تھی جو ایک خاص لمحے میں برانگیخت ہو کر سارے قبیلے کو اپنی گرفت میں لے لیتی تھی۔ یہ تہذیب، جنگل کے جزر و مد سے پوری طرح مربوط تھی۔ گویا جب جنگل سوتا، جنگلی قبیلے پر بھی مُردنی چھا جاتی اور جب وہ بیدار ہوتا، اُس کے درختوں میں زندگی کا رَس اور شریانوں میں لہُو دوڑتا تو انسان بھی آگے بڑھ کر جنگل کے رقص میں شامل ہو جاتا۔ مجموعی اعتبار سے یہ رقص، قبیلے کی جسمانی حرکت پر منتج ہوتا، چاہے اُس حرکت کا مدّعا، غنیم سے مقابلہ کرنا ہوتا یا جنسی روابط میں مبتلا ہونا۔ اُن ایام میں انسان، فطرت کے اس قدر قریب تھا کہ قطعاً غیر شعوری طور پر فطرت کے اُس ''رقص'' میں شریک ہو جاتا جس میں درخت، حیوان، پرندے اور دوسرے جاندار مبتلا ہوتے تھے۔ اس رقص کا مقصد ذات کا تحفظ ہی نہیں، نسل کا تحفظ بھی ہوتا۔ بعد ازاں جب قبائلی زندگی جنگل کے بجائے زراعت سے منسلک ہوئی تو رقص، نمو کی قوتوں کو برانگیخت کرنے کا

ایک ذریعہ متصوّر ہوا۔ چنانچہ جب بیج بونے یا فصل کاٹنے کی رُت آتی' پورا قبیلہ بیج کی قوّت کو متحرک کرنے یا کٹائی کے لیے قبیلے کی جملہ قوتوں کو مجتمع کرنے کے لیے رقص کرتا تھا۔ رقص کی ایک صورت وہ بھی تھی جو انسان یا معاشرے کے اندر داخل ہونے والی بدرُوحوں یا برائی کے عناصر کو خارج کرنے کے لیے کام میں لائی جاتی۔ مگر ان سب صورتوں میں رقص کا واحد مقصد انجماد' گھٹن اور بوجھل پن کو رفع کرنا ہوتا۔ فطرت کا قانون بھی یہی ہے کہ ہر ذی رُوح' اُس کے ازلی وابدی رقص میں شریک ہونے کے لیے گاہے گاہے اپنے اُوپر سے بوجھل کینچلی اُتارتا رہے۔ کینچلی اُتارنے کا یہ عمل جسمانی سطح پر بھی ہو سکتا ہے اور رُوحانی سطح پر بھی! جسمانی سطح پر رقص کا ہیجان' خون کو متحرک کرکے جسم کو چاق وچوبند بناتا ہے اور رُوحانی سطح پر برائی کے اُن عناصر کا استیصال کرتا ہے جو جسم میں داخل ہو گئے ہوں۔ چنانچہ دوسرے فنونِ لطیفہ کی طرح رقص بھی ''اندر کی دُنیا'' کو پاک صاف کرتا ہے۔ خیر کا پاکیزہ ترین تصور بھی یہی ہے کہ جُز' کُل کے ساتھ پوری طرح مربوط اور منسلک رہے۔ لیکن جب کسی وجہ سے جُز' بوجھل ہو جاتا ہے (اسے گناہ کی صورت کہہ لیجیے) تو کُل کے قدموں سے قدم ملا کر چل نہیں سکتا۔ فن کا امتیازی وصف یہ ہے کہ جُز کو اِس بوجھ سے آزاد کرتا ہے تاکہ وہ سبک سار ہو کر دوبارہ کُل کا ہم رِکاب ہو سکے۔ مثلاً رقص کی صورت میں جسم کا فاضل بوجھ اُتر جاتا ہے اور جسم' لطیف ہو کر فطرت کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ ویسے بھی جسم کو غلیظ اور گناہ آلود کہا گیا ہے اور اس کے اثرات سے نجات پانا' مذہبی اور صوفیانہ تصورات کا اوّلیں مقصد قرار پایا ہے مگر رقص' جسم کو تیاگنے کے بجائے اسے ارفع ترین کیفیات سے مملو کرنے کا ذریعہ ہے اور یہ ایک انتہائی اہم بات ہے۔ رقص کے دوران میں گویا جسم کے اندر اسُر اور دیوتا ایک دوسرے سے متصادم ہوتے ہیں اور پھر اسُر اپنی پست حیثیت سے اُوپر اُٹھ کر دیوتا کے لطیف اور ارفع مقام پر پہنچ جاتا ہے۔ اِس کام کے لیے رقص میں اسُر کو اپنی قربانی دینا پڑتی ہے۔ قربانی' اسُر کے اندر چھپے ہوئے شر کے استیصال کا ذریعہ ہے اور تمام اساطیر اور مذاہب میں اِس کی کارفرمائی صاف دکھائی دیتی ہے۔ فی الواقعہ قربانی' جسم اور جذبے کے بوجھل پن کو ختم کرتی اور انسان کو گناہ کی دَم روکنے والی فضا

سے نجات دلاتی ہے۔ رقص ایک طرح کا ''گنگا اشنان'' ہے کہ اِس سے پاپ کے داغ دھبّے دُھل جاتے ہیں۔

قبائلی ناچ' مزاجاً اجتماعی رقص کی ایک صورت ہے۔ آج بھی لوک ناچ' اِس اجتماعی رقص ہی کو پیش کرتا ہے۔ گویا یہ پورے قبیلے کا اظہارِ ذات اور اُس شر کو ختم کرنے کا ذریعہ ہے' جس نے گھٹن اور بے حسی کی صورت میں پورے قبیلے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ یہ اُس دَور میں فروغ پذیر ہوا جس میں ''فرد'' ابھی پوری طرح ''پیدا'' نہیں ہوا تھا۔ مذاہب میں یہ وہ دَور ہے' جس میں خداوند پورے قبیلے سے مخاطب ہوتا تھا۔ بعدازاں جب فرد کی ذات قبیلے کے اجتماع سے ممیز ہوئی تو وہ اپنے اعمال کے لیے خود جواب دہ متصوّر ہوا اَور ''بندے اور خدا'' کا رشتہ واضح طور پر اُبھر آیا۔ فنونِ لطیفہ میں بھی جب اجتماعی اظہار نے ''انفرادی اظہار'' کے لیے جگہ خالی کی تو تخلیق' فرد کی ذات کا عکس پیش کرنے لگی۔ اِس سے فن میں وہ تنوّع' بوقلمونی اور رنگا رنگی پیدا ہوئی جو فن کار کی ذات کو منہا کر دینے سے کبھی وجود میں نہیں آسکتی۔ رقص کے سلسلے میں دیکھیے کہ فرد نے اجتماع سے کٹ کر رقص کو اپنی ذات کی دریافت اور تسخیر کا ذریعہ بنایا تو اس میں وہ فنی جزرومد' گہرائی اور لطافت پیدا ہوئی جو اجتماعی رقص کی شدت اور شور سے قطعاً مختلف تھی۔ اجتماعی رقص میں اکیلے رقاص کی شخصیت انبوہ کی اجتماعیت میں بالکل جذب ہو جاتی ہے۔ چنانچہ جنگی ترانے پر مارچ کرتی ہوئی فوج' ڈھول کی تال پر رقص کرتا ہوا وحشی قبیلہ یا جنسی بے راہ روی کا مظاہرہ کرتا ہوا جنگلی گروہ...... اِن سب میں ''فرد'' گویا موجود ہی نہیں ہوتا۔ دوسری طرف ایک تنہا رقاص کا اظہارِ فن' جسم کے زمین سے اُوپر اُٹھ کر رُوح کے مدارج تک پہنچنے کی ساری داستان کو پیش کر دیتا ہے۔ رقص میں بقول ییٹس (Yeats) رقص اور رقاص ایک ہو جاتے ہیں...... اِس طور کہ اُن میں تمیز کرنا ممکن نہیں رہتا' لیکن رقاص کا اجتماعی رقص میں جذب ہو جانا ایک الگ عمل ہے اور اپنے طور پر رقص کی رُوح سے ہم آہنگ ہونا' ایک بالکل جدا عمل ہے۔ مؤخر الذکر' دریافت اور تخلیق کی ایک صورت ہے نہ کہ تقلید اور تتبّع کی! میری وگ مین (Mary Wigman) نے تو یہاں تک کہا ہے کہ اُس کے لیے تخلیق شدہ

آہنگ پر رقص کرنا' کبھی طمانیت اور مسرّت کا باعث نہیں بنا[1] بے شک آہنگ نے اُسے رقص پر آمادہ ضرور کیا لیکن رقص کرتے ہوئے جس رُوحانی کایا پلٹ سے وہ دوچار ہوئی اُس سے رقص' تمام مدارج سے بالاتر ہوکر ایک نئی تخلیق میں ڈھل گیا۔ اکثر رقاص ایک بنے بنائے آہنگ کے مطابق رقص کرتے ہیں۔ لیکن ایک سچا فن کار رقص کرتے ہوئے ایسی نئی دُنیا خلق کر لیتا ہے جو پہلے کہیں موجود نہ تھی۔ یوں وہ جسم کی ناپاکی' کثافت اور جذبے کی گھٹن اور بوجھ سے نجات پانے میں پوری طرح کامیاب ہو جاتا ہے۔ اساطیر میں رقص کو بیک وقت تخریبی اور تعمیری کہا گیا ہے۔ شیو کے بارے میں مذکور ہے کہ وہ رقص کی پہلی تھاپ سے کائنات کو تباہ کر دیتا ہے اور دوسری سے اُسے ازسرِنَو جنم دے ڈالتا ہے۔ کالی کا رقص' شیو کے ناچ کا وہ تخریبی پہلو ہے جو پرانے اور فرسودہ جہان کو ملیا میٹ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ چنانچہ کالی کے ہاتھ میں بریدہ سر' رقص کے اس خاص پہلو ہی کا علم بردار ہے۔ سلومی (Salome) کے رقص میں بھی بریدہ سَر' رقص کے اِسی پہلو کو اُجاگر کرتا ہے۔ اِسی طرح ییٹس نے سدھ (Sidhe) کا سراپا پیش کیا ہے جو گرداب آسا رقص میں مبتلا ہوتی ہے۔ سدھ کے لغوی معنی' ہَوا کے ہیں۔ گویا سدھ کا رقص گرد باد کے رقص کی ایک صورت ہے مگر مزاجاً یہ رقص بھی تخریبی اور تباہ کن ہے اور سلومی کے رقص کی یاد تازہ کرتا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ تخریب اور تعمیر' دونوں رقص کے بنیادی اجزا ہیں جو ایک دوسرے کے بغیر قائم نہیں رہ سکتے۔ رقص' پرانے بوجھل اور زنگ آلود جہاں کو مٹاتا ہے اور عین اُس سمے' جب رقص کی گردشوں میں ہر شے تحلیل ہو جاتی ہے' اُس کے اندر سے ایک نیا اور تازہ جہان پھوٹ نکلتا ہے جو سابقہ جہانوں سے کہیں زیادہ خوبصورت اور لطیف ہوتا ہے۔ یہی حال اُس رقاص کا ہے جو ایک مقرّرہ آہنگ پر اپنے رقص کا آغاز کرتا ہے لیکن رقص کرتے ہوئے اپنے جسم اور رقص میں کوئی بُعد' کوئی فاصلہ باقی نہیں رہنے دیتا۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اُس کا جسم' رقص میں اس طور تحلیل ہو جاتا ہے کہ دُوئی کا

---

[1] Brewster Chiselin - Creative Process, p. 78.

تصور تک باقی نہیں رہتا' پھر جب جسم اور رقص کا سنجوگ مکمل ہو جاتا ہے تو اس کیفیت کے اندر سے رقص کا وہ پہلو بر آمد ہوتا ہے جو سراسر خیر' حسن اور لطافت ہے۔ یہ پہلو ہمیشہ ایک جست سے نمودار ہوتا ہے۔ جست اِس لیے کہ رقص کی یہ صورت ابتدائی ناچ سے مزاجاً اِس قدر مختلف ہوتی ہے کہ اِن دونوں میں کوئی ربط دریافت کرنا' خاصا کٹھن کام ہے، یوں رقص' زمان و مکاں سے ماورا ہو کر ایسا نیا آہنگ خلق کر لیتا ہے جو ابتدائی آہنگ کے مماثل بھی ہے اور اس سے مختلف بھی۔ یہی تخلیق کا طرّۂ امتیاز ہے کہ وہ اپنی جگہ منفرد اور یکتا بھی ہوتی ہے اور اُس رُوحِ کُل کا ایک حصہ بھی' جس سے ہر شے کی ابتدا ہوئی تھی۔ خواجہ عثمان ہارونی کے دو شعر اِس کیفیت کی نہایت عمدہ عکاسی کرتے ہیں:

خوشا رندی کہ پا مالش کنم صد پارسائی را
زہے تقویٰ کہ من با جبّہ و دستاری رقصم
اگر چہ قطرۂ شبنم نہ پاید بر سرِ خارے
منم آں قطرۂ شبنم بنوکِ خاری رقصم

پہلے شعر میں رندی کا عمل ''پارسائی'' کے پرانے زنگ آلود نظام کو پامال کرتا ہے لیکن اِس پامالی کے اندر سے یہی رِندی ''تقویٰ'' کا ایک نیا اور ارفع رُوپ دھار کر برآمد ہو جاتی ہے۔ تاہم یہ قلبِ ماہیت' رقص ہی کے ذریعے انجام پاتی ہے۔ دُوسرا شعر اِس نئی کیفیت کے ظہور کا فن کارانہ اِظہار ہے۔ شاعر کہتا ہے' ہر چند کہ یہ نئی کیفیت ایک ناسازگار فضا سے پھوٹی ہے لیکن اِس میں اتنی توانائی ضرور ہے کہ یہ نوکِ خار پر بھی رقص کر سکے۔ یہ شعر تخلیقِ فن کے اُس نازک مرحلے کا بیان ہے جہاں ''ہونے'' اور ''نہ ہونے'' کی کیفیات ایک دوسرے میں جذب ہو جاتی ہیں۔ دراصل رقص' بے خودی اور خودی کے سنجوگ کو پیش کرتا ہے۔ پہلے رقّاص اپنے اِرد گرد کی فضا سے منقطع ہو کر' بقول ہارونی' اپنی ذات کے گرد ''صورتِ پَرکار'' رقص کر کے بے خودی کی کیفیت میں یکسر ڈوب جاتا ہے (یہ ارتکاز کی شدید ترین صورت ہے)' اور پھر اُس کے بطون سے ایک منفرد تخلیق کی صورت میں پیدا ہو جاتا ہے۔ یوں کہہ لیجیے کہ بے خودی کے اندر سے خودی یا شعورِ ذات جنم لیتا ہے۔ علامہ اقبالؒ نے

تخلیق کے اِس عمل کو اپنے ایک شعر میں یوں بیان کیا ہے:

رقصِ تن در گردش آرد خاک را

رقصِ جاں برہم زند افلاک را

یعنی رقصِ تن، بے خودی کے اُس مرحلے پر منتج ہوتا ہے جہاں ارض کا سارا اِنجماد ٹوٹ جاتا ہے اُور پھر اُس بے صورت ''صورت'' میں سے رقصِ جاں کا وہ پہلو برآمد ہوتا ہے جس کی اپنی انفرادیت اور خودی ہے اور جو افلاک تک کو مرتعش کرنے کی سکت رکھتا ہے۔

رقص کی زبان، جسم ہے اور جسم، کورے برتن کی طرح ذرا سی ٹھیس لگنے سے ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ رنگ، پتھر اور لفظ کے مقابلے میں جسم ایک کمزور سا وسیلہ ہے، لہٰذا رقص کے مظاہر، جسم کی صورت میں نہیں، پتھر، لفظ یا تصویر میں محفوظ رہ سکتے ہیں۔ پاکستان میں موہنجوڈرو کے رقص، بھارت میں ایلورا اجنتا کے رقص اور مصر میں اٹھارھویں خاندان کے رقص، پتھروں یا تصویروں میں محفوظ ہیں۔ اسی طرح شاعری نے بھی رقص کی رفعت اور لطافت کو لفظوں میں سمیٹنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ یہ مغربی شاعری کا ایک شاداب موضوع ہے۔ چنانچہ وہاں کی شعری زبان میں رقص کے مظاہر بڑی خوبی سے اُجاگر ہوئے ہیں۔ دوسری طرف اُردو شاعری نے رقص کے موضوع سے سوتیلی ماں کا سا سلوک کیا ہے۔ جدید دَور سے قبل تو رقص شاذ ہی اُردو شاعری کا موضوع متصوّر ہوا ہے۔ اِس دَور میں حفیظ جالندھری کی نظم ''رقاصہ'' رقص کے بارے میں ایک عام شہری کے ردِ عمل کی عکاس ہے یعنی اِس میں اِس بات کا اظہار ہوا ہے کہ رقص بے باکی اور بے حیائی کا مظہر ہے۔ ظاہر ہے، اِس قسم کی نظم اخلاقیات سے متعلق ہے نہ کہ رقص کے موضوع سے! ن م راشد کی نظم ''اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے'' میں بھی رقص کی لطافت، رفعت اور جذبے کی تہذیب کا عمل ناپید ہے اور رقص بجائے خود نظم کا موضوع نہیں، کسی دوسری ذہنی واردات کے تابع ہے۔ اِس نظم میں شاعر نے اپنے زمانے کے ایک ایسے برہم نوجوان کو پیش کیا ہے جو زندگی سے بھاگ کر رقص گاہ میں پہنچتا ہے اور پھر اپنی ''ہم رقص'' سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اُسے اپنے بازوؤں کے حصار میں پناہ دے، اِس سے

زیادہ کچھ نہیں۔

جدید اُردو شاعری میں رقص کے موضوع پر غالباً صرف دو خوبصورت نظمیں کہی گئی ہیں: ایک یوسف ظفر کی ہے اور دوسری قیوم نظر کی! پہلے یوسف ظفر کی نظم ''رقص'' کے کچھ حصے:

چاندنی شب میں مری مَرمَر کی ناگن رقص کر
پھر اُسی دُھن میں، اُسی گت پر چھنا چھن رقص کر
چھن چھن چھنا چھن رقص کر   مَر مَر کی ناگن رقص کر
طبلہ کہے دھن دھن دھمک   چھاگل کہے چھُو چھا چھمک
آنکھوں کے تارے ناچ جائیں   گت کے سہارے ناچ جائیں
ہوں رقص میں یوں اُنگلیاں   جیسے لچکتی کہکشاں
تیکھی نگاہیں رقص میں   چاندی کی باہیں رقص میں
رُک اور رُک کر جھوم جا   دیکھ اس طرف اور گھوم جا
گردن کو مٹکا کر دکھا   آنکھوں کو شرما کر دکھا
چھن چھن چھنا چھن رقص کر
مَر مَر کی ناگن رقص کر

بال بکھرا کر ذرا باہیں اُٹھا کر رقص کر
یوں نہیں ترچھی نظر سے مسکرا کر رقص کر
ہاں ہاں مٹک کر رقص کر   گیسو جھٹک کر رقص کر
سینے کو بل دے، ناچ جا   پاس آکے چل دے ناچ جا
پھر اک طرف کو جھک کے چل   ہو جھیل میں جیسے کنول

پھر لب ہلیں اُنگلی اُٹھے   دل کی تمنا جی اُٹھے
خاموش لَے میں گائے جا   شمعِ نظر اکسائے جا
چکرا کے اِک دم بیٹھ جا   چھم چھم چھما چھم بیٹھ جا
چھن چھن چھنا چھن رقص کر
مَرمَر کی ناگن رقص کر

یوسف ظفر کی یہ نظم، رقص کرتے ہوئے بدن کو ایسے فنیّ اہتمام کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ قاری رقص اور جسم میں کوئی تفریق قائم نہیں کر سکتا۔ شاعر نے لفظوں کے وسیلے سے رقص کی ایک ایک حرکت کو اِس خوبی سے پیش کیا ہے کہ جب اُنگلی ہلتی ہے یا پاؤں چھم چھم کی پھوار میں یک لخت رُکتے اور پھر چل پڑتے ہیں تو قاری کے جذبات میں بھی جزر و مد نمودار ہونے لگتا ہے اور وہ لمحہ بھر کے لیے رقص اور رقاصہ کی دُوئی کو فراموش کر کے ایک ایسی لطیف کیفیت میں گم ہو جاتا ہے جس کا کوئی نام نہیں۔ یوسف ظفر نے اپنی اِس نظم میں جسم کے لہلہاتے چمن زار کا نظارہ کیا ہے اور رقص کے جادُو سے ناظِر کا دل موہ لیا ہے۔

قیوم نظر کی نظم ''ناچ'' بھی رقص کو کسی اور صورتِ حال کی تفہیم کے لیے کوئی ذریعہ نہیں بناتی' یہ نظم اُس صحت مند جسم کی شگفتگی اور شادابی کو بیان کرتی ہے جو رقص کی گردشوں میں اپنی تہذیب کرنے کے علاوہ ناظر کے جذباتی تشنّج کو بھی رفع کر دیتا ہے۔ نظم یہ ہے:

ساز کی صداؤں پر
چھن چھنا چھنن چھنن
ڈھل رہا ہے بانکپن
ناچ ناچ سحرِ فن
ساز کی صداؤں پر
ہاتھ' آنکھ' لب ہلیں

تخلیقی عمل

حسن کی حدیں ملیں
ذوقِ ناز سے گزر
جسم و جان ایک کر
سرخوشی کے طَور ناچ
ناچ، ناچ، اَور ناچ!

پاؤں میں تھکن نہ ہو
اُنگلیوں میں دم رہے
فرقِ پیچ و خم رہے
کیفِ زیر و بم رہے
پاؤں میں تھکن نہ ہو
ڈگمگا نہ شمعِ نَو
تھرتھرا رہی ہے لَو
جل رہی ہے زندگی
بس یہی ہے زندگی
زندگی کا دَور، ناچ
ناچ، ناچ، اَور ناچ!

....

۳

انسانی جسم ''آہنگ'' سے آشنا ہو تو رقص جنم لیتا ہے۔ مگر جب آواز' آہنگ کے دائرے میں سمٹ آئے تو موسیقی وجود میں آتی ہے۔ موسیقی اُس فنی اظہار کا دوسرا نام ہے جس میں آواز' اپنے بوجھل' ناتراشیدہ عناصر سے نجات پا کر لطیف اور سبک سار ہو جاتی ہے...... بالکل جیسے رقص کرتا ہوا بدن اپنے بوجھ سے سبک دوش ہو کر لطافت اور رفعت کا حامل بن جاتا ہے۔

آہنگ' آواز کا پیش رَو ہے اور آواز' روشنی سے پہلے برانگیخت ہوتی ہے۔ چنانچہ بچہ ابتداً (رحمِ مادر میں) آہنگ سے آشنا ہوتا ہے' بعد ازاں دُنیا میں وارد ہونے پر وہ دیکھنے کی صلاحیت سے کہیں زیادہ سُننے کی صلاحیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ آہنگ' آواز اور روشنی' تینوں اُس دُوئی ہی کے مِنّت کش ہیں جو بنیادی طور پر ''سکون اور حرکت'' کی دُوئی ہے لیکن جو آہنگ سے روشنی تک آتے آتے خود کو خاصی نمایاں کر لیتی ہے۔ روشنی کے مقابلے میں آواز نسبتاً کم دُوئی کی حامل ہے' وجہ یہ کہ روشنی کے سامنے معمولی سی رُکاوٹ بھی آئے تو وہ فوراً اپنی برہمی کا اظہار پرچھائیں کی صورت میں کرنے لگتی ہے جبکہ آواز معمولی رُکاوٹوں کو خاطر میں نہیں لاتی۔ آواز کا میلان' انجذاب اور پھیلاؤ کی طرف نسبتاً زیادہ ہے۔ اس کا ایک ادنیٰ سا ثبوت یہ ہے کہ اُوپر والی منزل کے کسی کمرے میں اگر قمقمہ جل رہا ہو تو اُس کی روشنی نچلی منزل کے کسی کمرے میں مشکل ہی سے پہنچے گی۔ البتہ وہاں اگر کوئی ریڈیو بج رہا ہو تو اُس سے ساری عمارت مستفید ہوگی۔ نتیجہ یہ ہے کہ وہ معاشرہ' جس نے حقیقتِ اُولیٰ کو روشنی سے تعبیر کیا' اُس کے ہاں گناہ اور ثواب' بدی اور نیکی کے تصوّرات اُبھر

آئے جبکہ وہ معاشرہ، جس نے موسیقی کو تخلیقِ کائنات میں اہم ترین عنصر گردانا' اُس کے ہاں متضاد عناصر کی حدود' آپس میں گڈمڈ ہوتی رہیں اور پوری طرح نمایاں نہ ہوسکیں۔

روشنی' زندگی اور کائنات کو سمت اور حرکت سے آشنا کرتی ہے۔ چنانچہ روشنی سے کسبِ نور کرنے والے فنون میں جہت اور حرکت کا احساس ایک قدرتی امر ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا) مگر آواز سے مستفید ہونے والے فنون میں پھیلاؤ اور اشتراکیت کا عمل نسبتاً زیادہ شدید ہے۔ دونوں کا اپنا اپنا دائرۂ عمل ہے مگر جب یہ آہنگ سے چلنے والی تخلیقی مشین سے گزرتی ہیں تو فن کے پیکروں میں اُبھرنے لگتی ہیں۔ ایسے میں روشنی' شبیہہ یا امیج میں اور آواز' سُریائے میں ڈھل جاتی ہے۔

فن' قلبِ ماہیت کی ایک صورت ہے مگر یہ قلبِ ماہیت ہمیشہ تہذیبِ نفس پر منتج ہوتی ہے...... یوں کہ کھردرے پن سے نزاکت اور لطافت کے پہلو برآمد ہوجاتے ہیں۔ آواز' اصلاً ایک سپاٹ' کرخت اَور بے ہنگم سی شے ہے، جس میں فنّی جاذبیّت نام کو نہیں۔ آواز کا جذباتی اظہار بھی فن کے زُمرے میں نہیں آتا' اگر ایسا ہوتا تو بچے کی موت پر ماں کا نوحہ یا اژدہا کے منہ میں آئے ہوئے انسان کی چیخ بھی موسیقی کا ایک دلکش سُر متصوّر ہوتی۔ واقعہ یہ ہے کہ جذباتیت کی فضا میں فنی اظہار کے امکانات خاصے کمزور پڑ جاتے ہیں۔ فن کے لیے نفسی بُعد بہت ضروری ہے اور یہ اکثر و بیشتر فنی تناظر کی نُمو یا واقعے سے زمانی فاصلے کے بعد ہی وجود میں آتا ہے۔ آواز اُس وقت موسیقی میں ڈھلتی ہے جب یہ موسیقار کے باطن میں اپنی گرانباری سے نجات پا کر سبک اور لطیف ہوجاتی ہے اور تضادات کو عبور کر کے ایک منفرد ''کُل'' میں بدل جاتی ہے۔

روشنی کی طرح آواز کی دُنیا میں بھی دُوئی بہرحال موجود ہے' گو آواز کی دُنیا میں یہ اتنی شدید اور واضح نہیں۔ روشنی کی دُوئی' خود کو اندھیرے اور اُجالے کے تضادات میں اَور آواز کی دُوئی' زیروبم کے انداز میں پیش کرتی ہے۔ یہ ایک ایسا جہان ہے جس میں تنظیم' کم اور انتشار' زیادہ ہے مگر جب یہ تخلیقی عمل کے دائرے میں آتا ہے' دُوئی ختم ہونے لگتی ہے اور ایک ایسی صورت تخلیق ہوجاتی ہے جو تضادات سے بلند و بالا ہے۔ موسیقار کا کمال بھی یہی ہے کہ وہ آوازوں کے ہجوم سے ایک

ایسا نغمہ ترتیب دے جس میں تضادات حل ہو چکے ہوں۔ بے شک اس نغمے میں تنوّع اور رنگا رنگی موجود ہوگی لیکن یہ سب کچھ تضادات کی صورت میں نہیں' ایک منظم اور مرتّب رُوپ میں برآمد ہوگا۔ گویا موسیقی' آوازوں کو آپس میں صرف مربوط ہی نہیں کرتی' اُنھیں ایک ارفع سطح بھی تفویض کرتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے دُوئی کے اندر سے ''ایک'' کو وجود میں لانے کا کارنامہ بھی انجام دے ڈالتی ہے۔

موسیقی کے بارے میں ایک خیال یہ بھی ہے کہ موسیقار' سُر کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ سوسن لینگر (Susane K. Langer) نے اِس خیال کی تردید میں وگنر (Wagner) کا یہ قول پیش کیا ہے کہ موسیقی کسی خاص شخص کے اُن جذبات کا اظہار نہیں جو کسی خاص واقعہ سے برانگیخت ہوتے ہیں' یہ تو ''جذبات'' کا ایسا اظہار ہے جو ہزار صورتیں اختیار کرنے پر قادر ہے۔[۱]

یوں آواز' جذبے کے بوجھل پن کو ترک کر کے' ایک فنی تخلیق میں ڈھل جاتی ہے۔ موسیقار کا کام محض جذبات کے اظہار کے لیے راستہ ہموار کرنا نہیں' اپنے تخلیقی عمل کی مدد سے اُنھیں ''اہم صورتوں'' میں ڈھالنا بھی ہے۔ چنانچہ جب تک فنی تخلیق میں فن کار کی طبّاعی کے عنصر کو اہمیت تفویض نہ کی جائے' تخلیقی عمل کے پورے نظام کو سمجھنا ناممکن ہے۔

....

۱۔ Philosophy in a New Key, p. 188.

۴

رقص اور موسیقی میں آہنگ کی پہچان نسبتاً آسان ہے۔ وجہ یہ کہ فن کے ان مظاہر میں زیر و بم کی ایک جانی پہچانی صورت ''اندر'' کی دُنیا کی طرف راہنمائی کے لیے ہمیشہ موجود ہوتی ہے۔ مگر بعض دوسرے فنون بالخصوص کوزہ گری' مجسمہ سازی اور مصوّری وغیرہ میں آہنگ کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ مثلاً مصوری میں اظہار کا اہم ترین ذریعہ ''خطوط'' ہیں اور خطوط کا آہنگ قطعاً ایک جداگانہ مزاج کا حامل ہے۔ توماس باڈکن (Thomas Bodkin) کا خیال ہے کہ وہ آہنگ جو تصویر کو اُوپر اُٹھا کر مصوّری کے مدارج پر لے آتا ہے' اُسے پیٹرن' ڈیزائن یا کمپوزیشن کے مختلف ناموں سے پکارا گیا ہے لیکن یہ تمام الفاظ دراصل کششوں کے اُس توازن ہی کی نشان دہی کرتے ہیں جس سے نظر' تصویر کی ''اکائی'' کو گرفت میں لینے کا اہتمام کرتی ہے۔ گویا آہنگ' تصویر کے جملہ خطوط (Lines)' رنگوں (Colours)' خارجی صورتوں (Masses)' مکانیت (Spaces) اور روشنیوں (Lights) کا وہ اجتماع ہے جو اکائی کے تصوّر کو وجود میں لاتا ہے۔ نیز وہ تصویر کو اِس طور قوّت تفویض کرتا ہے کہ نظر' تصویر کے کسی ایک حصے پر زیادہ دیر تک مرتکز نہیں رہنے پاتی۔ یہی آہنگ' تصویر کو وہ سکون' تناسب اور ٹھہراؤ بھی بخشتا ہے جو تصویر کے مختلف اجزا کی مکمل ہم آہنگی کا دوسرا نام ہے۔[1] مگر توماس باڈکن کی اِس بات سے' ذہن اُس اُقلیدسی آہنگ کی طرف بھی منتقل ہو جاتا

---

[1] The Approach to Painting, p.28.

ہے جسے گولڈن سیکشن (Golden Section) کا نام ملا ہے اور جس کے تحت یونان کے دَورِ زریں میں، حکمائے فن میں ایک اُقلیدسی قانون تلاش کرنے کی سعی کا آغاز کر دیا تھا۔ منطق اُن کی یہ تھی کہ آرٹ اگر توازن ہے اور توازن مختلف اشیا کی مقدار یا حجم میں تناسُب کی دریافت کا دوسرا نام ہے تو پھر ظاہر ہے کہ تصویر ایک مقرّرہ ضابطے کے تابع ہونی چاہیے۔ بے شک گولڈن سیکشن ایک ایسا اُصول ہے جسے ہر اچھا فن کار شعوری یا لاشعوری طور پر ملحوظ رکھتا ہے مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ فن، کیا نظم و ضبط کا، اِتنی سختی سے پابند بھی ہو سکتا ہے!...... اگر بعض مقررہ خطوط کے مطابق ہی تصویر بنانا لازمی قرار پائے تو اُس میں وہ تخلیقی عنصر کہاں سے آئے گا جسے ہنری مور (Henery Moor) نے تخلیق کی ''نا قابلِ فہم جست'' کا نام دیا ہے اور جو روایت کے اندر سے بغاوت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے! ہربرٹ ریڈ (Herbert Reade) نے شاعری کے باب میں اِسی بات کو یوں کہا ہے کہ ردیف اور قافیے کی سختی سے پابندی کی جائے تو ایسی گھٹن جنم لے گی جو اس پابندی کو توڑنے ہی سے رفع ہو سکتی ہے۔ تمام اچھے مصوروں نے ضابطے اور روایت کے زنگ آلود تالوں کو توڑنے کی سدا کوشش کی ہے، لہٰذا گولڈن سیکشن کے اُقلیدسی آہنگ کا اندھا دُھند اِطلاق، فن کے لیے کبھی کار آمد ثابت نہیں ہوا۔ بایں ہمہ، آہنگ کے بغیر مصوری کے کسی شاہکار کا تصور بھی محال ہے۔ یہ آہنگ تصویر کی خارجی بنت ہی میں نہیں، اس کے داخلی نظام میں بھی کار فرما ہوتا ہے اور اس دُہرے عمل ہی سے تصویر میں انفرادیت اور فارم (Form) پیدا ہوتی ہے۔

عام طور پر فارم یا ہیئت سے مراد یہ لیا جاتا ہے کہ فن کار ایک پہلے سے متشکل ہیئت کو لفظ، رنگ، سنگ یا سُر میں گرفتار کرے۔ اس کی مقبول ترین صورت وہی ہے جسے افلاطون سے منسوب کیا گیا ہے یعنی فن، نقل کی نقل ہے، حالانکہ افلاطون نے فارم کی دو واضح صورتوں کی نشان دہی کی ہے: ایک [illegible]س کا حسن زندہ شے یا اُس کی نقل میں [illegible] ہوتا ہے اور دوسری وہ صورت یا تجرید جو مستقیم خطوط، قوسوں اور سطحوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ تاہم افلاطون کا یہ نظریہ محلِّ نظر ہے کہ فن کار کا کام محض شے کے اندر چھپی فارم کو دریافت کر کے پیش کر دینا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فن کار، جب اس فارم

کو دریافت کرتا ہے تو دریافت کرنے کے اس عمل میں ایک نئی فارم خلق بھی کر لیتا ہے۔ ہر فن کار چونکہ دریافت کرتا ہے' اس لیے وہ بنیادی طور پر کولمبس ہے: ایک ایسا کولمبس جو ''نئی دنیا'' کی جھلک کو بھی پیش کرتا ہے' جو اُس نے خود دیکھی تھی اور جس میں اُس کے وہ جذبات بھی شامل تھے جو ''نئی دُنیا'' کو دیکھ کر اُس کے سینے میں موجزن ہو گئے تھے۔ یہیں فن کار کی شخصیت' اُس کا ماحول اور اُس کے دیکھنے کا خاص زاویہ' فن کی تخلیق پر اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ مثلاً مصوری میں دو متبادل طریق رائج رہے ہیں[1] (گو اعلیٰ مصوری ان کی آمیزش ہی سے عبارت ہے): ایک وہ جو خطوط کی مدد سے تصویر پیش کرتا ہے' دوسرا تصویر کو اُس کے پورے تناظر کے ساتھ سامنے لاتا ہے۔ مصوری کی اصطلاح میں پہلے طریق کو اُقلیدسی اور دوسرے کو نامیاتی (Organic) کا نام ملا ہے۔ خطوط کا پیچ و خم' اُن کی قوسیں' نیز رفتار' ایک داخلی اور خارجی ہیجان ہی کی عکاس ہیں۔ چنانچہ اُن اقوام کے ہاں' جو جنگ و جدال میں زیادہ عرصہ مبتلا رہیں' یا جن کے ہاں خانہ بدوشی کا رُجحان زیادہ قوی تھا' یا جن کا ماحول کسی وجہ سے سازگار نہیں رہا تھا اور ایک دائمی خوف کے سائے تلے آ گیا تھا' اس قسم کا آرٹ پیدا ہوا جس میں خطوط کا استعمال زیادہ تھا۔ اس آرٹ کا خالق اپنے ماحول سے فرار اختیار کرنے کے لیے خطوط کا سہارا لینے یا خود کو سنگ دل زمانے سے محفوظ رکھنے کی خاطر دائروں' مثلثوں یا مربعوں کے حصار میں پناہ لیتا نظر آتا ہے۔ قدیم انسان کے ہاں ماحول کا یہ خوف بہت زیادہ تھا۔ چنانچہ فرانس کے لاس لکس غار (Lascaux Cave)' نیز اٹلی اور سپین کے متعدد غاروں میں آرٹ کے جو نمونے ملے ہیں' اُن میں خطوط کا استعمال خاصا نمایاں ہے۔ اسی طرح ایران میں' جہاں بیرونِ ملک سے قبائل کی یلغار کا سلسلہ طویل عرصہ تک جاری رہا' ایک ایسے آرٹ کو فروغ ملا جو خطوں کے علاوہ دائروں' مثلثوں اور مربعوں پر مشتمل تھا' (قالین کے ڈیزائن یا مینا کاری کا رُجحان)۔ دَورِ جدید میں جب عام زندگی سے سکون و عافیت کی فضا چھن گئی تو تجریدی آرٹ اور

---

1. Herbert Reade - Art Now, p.62.

کیوبزم (Cubism) کی تحریکوں نے جنم لیا' جو دوڑتے' فرار اختیار کرتے ہوئے خطّوں کی شکل میں یا مربعوں اور مثلثوں کی پناہ گاہوں کے رُوپ میں ظاہر ہوئیں۔ مختصر یہ کہ اُقلیدسی آرٹ کی پہچان' اُس کا تحرک ہے اور یہ تحرک' فن کار کو ہمیشہ اُقلیدس کی اشکال کے سہارے تجریدیت کی طرف لے جاتا ہے (گویا اس میں سفر کی کیفیت ایک غالب رُجحان کے طور پر موجود ہے)۔ دوسری طرف نامیاتی آرٹ میں حرکت کے بجائے انجذاب کا عمل زیادہ نمایاں ہے اور اس کا خالق اپنے ماحول سے نسبتاً زیادہ گہرے لگاؤ کا مظاہرہ کرتا ہے۔ چنانچہ تصویر میں تناظر وسیع ہو جاتا ہے' خطوط مدھم پڑ جاتے ہیں' جسے دیکھ کر طمانیت اور سکون محسوس ہوتا ہے۔ رُوحانی تصوّرات کی عکاسی کے لیے آرٹ کا یہ طریق آج بھی مستعمل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مصور جب کسی شے کو پیش کرتا ہے' اس کا کام محض تصویر اُتارنا نہیں ہوتا کہ یہ کام' فوٹوگرافی کہیں زیادہ بہتر طریق سے انجام دے سکتی ہے۔ تو پھر فن کار کس عنصر کو پیش کرتا ہے؟ فن کے ناقدین کا خیال ہے کہ شے کی ظاہری ہیئت کے اندر اُس کی ایک داخلی ہیئت چھپی ہوتی ہے جسے فن کار دریافت کر کے پیش کر دیتا ہے۔ اگر بات صرف یہیں تک ہوتی تو فن کار ایک منظر سے ایک ہی طرح کی داخلی ہیئت اخذ کرنے میں کامیاب ہوتے اور اگر ایسا نہیں تو ماننا پڑے گا کہ فن کار دریافت تو کرتا ہے لیکن اُس شے کو' جو اُس کی اپنی شخصیت اور شے کی داخلی ہیئت کے ٹکراؤ سے جنم لیتی ہے' نہ کہ محض شے کی داخلی ہیئت کو! اگر اُس کی طبیعت بے قرار' ماحول ناسازگار اور خون گرم ہے تو وہ شے کے اندر اپنی گرم نگاہی کو سمو دے گا۔ فن میں اِسے حلولیت (Empathy) کا نام ملا ہے جس کا مطلب ہے: شے میں اپنے محسوسات کو سمونا۔ اسی طرح اگر وہ اندر سے پُرسکون اور کشادہ دل ہے تو اُس کا سکون و قرار نیز کشادہ دلی' شے میں منتقل ہو جائے گی۔ شے کی داخلی ہیئت سے انکار نہیں لیکن دیکھنے والے کی آنکھ پر اِس بات کا انحصار ضرور ہے کہ وہ دیکھنے کے عمل میں اس موجود ہیئت کو کس حد تک بدل کر ایک نئی فارم یا ہیئت عطا کر دیتی ہے! ایک اعلیٰ فن کار کے ہاں ان دونوں رُجحانات کا آمیزہ نظر آ جاتا ہے۔ جب وہ کسی شے پر نظر ڈالتا ہے اور اپنی ذات کے لمس سے شے کی داخلی ہیئت تک رسائی پاتا ہے تو ایسا فن جنم لیتا ہے جس میں حرکت اور سکون کا امتزاج موجود

ہوتا ہے۔مطلب یہ کہ جہاں ایک طرف اُس کے فن میں خطوط کی توانائی اور تحرک دکھائی دیتا ہے' جو اس کی منزل کوشی کا ثبوت ہے' وہاں دوسری طرف ماحول سے یگانگت اور لگاؤ بھی نظر آتا ہے' جو اُس کی رُوحانی طمانیت پر دال ہے۔ یوں اُس کے فن میں وہ توازن جنم لیتا ہے جو رُوحِ فن ہے۔ اس سلسلے میں مغرب کے کئی مصوّروں کو بطورِ مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ مشرق میں اِس کی ایک اہم مثال' چُغتائی کا فن ہے' جس کے ہاں خطوط کا تحرک' منزل کوشی اور مہم جوئی کے رُجحان کو' اور تناظر کی کشادگی اور پھیلاؤ' رُوحانی طمانیت اور سکون کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ بات اُن چہروں سے بھی ہویدا ہے جنھیں چُغتائی نے بڑے التزام کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ بیک وقت ارضی بھی ہیں اور غیر ارضی بھی! پھر یہ بات اُس ماحول سے بھی ظاہر ہے جسے چُغتائی نے پیش کیا ہے اور جو بیک وقت متحرک بھی ہے اور ٹھہرا ہوا بھی...... بہت کم مصور' فن کی اس رفعت کو چھو سکے ہیں!

تصویر کے اجزائے ترکیبی میں عام طور پر خط (Line) 'ہیئت (Form)' مکاں (Space)' روشنی اور تاریکی (Light and Shade) اور رنگ (Colour) کو بڑی اہمیت تفویض ہوئی ہے۔ خط میں ایک فطری بے قراری ہے۔ یہ گویا تصویر کے لیے برقی قوّت مہیّا کرتا ہے۔ صورتوں کی حدود خط ہی سے متعین ہوتی ہیں' اِس لیے کوئی صورت بھی اِس کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی۔ گویا پوری تصویر بجائے خود خط ہی کی دست نگر ہے۔ یہ خط ہی تو ہے جو کینوس پر ایک نئے وجود کو خلق کرتا ہے۔ اسبرٹ برڈٹ نے تو ولیم بلیک کے حوالے سے یہاں تک لکھا ہے کہ ایک تصویری شاہکار کا سب سے بڑا راز ہی وہ خطوط ہیں جو اُسے اپنے آغوش میں لیے ہوتے ہیں' نیز یہ کہ فطرت میں خاکے (Outline) کا فقدان ہے جبکہ تخیل اِس کا حامل ہے۔[1] اِس کا مطلب یہ ہے کہ خطوط کا شعور اور استعمال ہی فن کی طرف پہلا اہم قدم ہے' خطوط کے اِس استعمال ہی سے ہیئت جنم لیتی ہے۔ مصور کا کمال یہ ہے کہ وہ نہ صرف خطوط کے آہنگ سے ہیئت کے داخلی اور خارجی آہنگ کو اُجاگر کرے بلکہ

---

1. Osbert Burdett - William Blake (1926), p.22.

تضادات کو مٹا کر تاثر کی یکتائی کو بھی وجود میں لائے۔ یہ کام اُس تراش خراش کے بغیر ناممکن ہے جس سے متضاد اشیا ایک دوسرے میں ضم ہو جاتی ہیں۔ مراد یہ ہے کہ تصویر کا آہنگ 'فاضل بوجھ سے سبک دوش ہونے پر ہی اُبھرتا ہے۔ یہی بات ایک عمدہ تصویر میں شامل صورتوں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے کہ وہ لخت لخت نہیں رہتیں' باہم آمیز ہو کر ایک ''کُل'' کو وجود میں لاتی ہیں۔ روشنی اور تاریکی کا عنصر بھی تصویر کے مجموعی آہنگ کے لیے ممد ثابت ہوتا ہے' جسے مصور ایسے تناسب سے پوری تصویر میں بکھیرتا ہے کہ وہ باقاعدہ سانس لینے لگتی ہے۔

خطوط' صورتوں کی پہچان میں ممد و معاون ہیں اور ٹون (Tone)' روشنی اور تاریکی کے تناظر میں ان صورتوں کے ربطِ باہم کا نام ہے جبکہ رنگ' تصویر میں نہ صرف ایک نئے بُعد کا اضافہ کرتے ہیں بلکہ اس کے علامتی مفاہیم کو اُجاگر کرنے کے علاوہ آرائشی مقاصد کے لیے بھی کام میں لائے جاتے ہیں۔ مصور کا تخلیقی عمل اُس کی اِس کارکردگی میں ہے کہ وہ ان سب کے ملاپ سے ایک تیسری حقیقت کو وجود میں آنے کی تحریک دے مگر یہ جبھی ممکن ہے کہ تمام خطوط اور رنگ اور زاویے' مصور کی ذات کے اندر جذب و تحلیل ہو کر تخلیقی جست کے لیے کچا مواد بن جائیں!

....

۵

اوراب شاعری!...... شاعری کو فنونِ لطیفہ کا آمیزہ بھی کہا گیا ہے۔ وہ یوں کہ شعر میں بدن کا لوچ، خط کا تحرک اور سُر کا ترنم ...... یہ سب یک جا ہو جاتے ہیں۔ مگر اِس آمیزش کے باعث، اور اس اعتبار سے کہ شاعری کی تحویل میں ایک الگ ذریعۂ اظہار بھی ہے، اسے ایک منفرد فنِ لطیف کی حیثیت حاصل ہے۔ پھر چونکہ اِس کا ذریعۂ اظہار، زبان ہے جس کی بجائے خود دو سطحیں ہیں، اِس لیے یہ فن زیادہ نازک اور مشکل بھی ہے۔ زبان کی اِن دو سطحوں میں سے ایک تو کاروباری ہے جو عام زندگی کے مقاصد نیز منطق اور استدلال کے لیے مستعمل ہے، اور دوسری مجازی جو احساس و تخیل کے اظہار کے لیے سودمند ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ اس کی کاروباری سطح ہمیشہ اس کی مجازی سطح پر غالب آنے کے لیے بے قرار رہتی ہے۔ اسی لیے شاعر کا زبان کے کاروباری اسلوب سے سبک دوش ہونا ضروری ہے، ورنہ وہ شعر کہہ ہی نہیں سکتا۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ خود مجازی سطح بھی اکثر و بیشتر کثرتِ استعمال کے باعث کاروباری سطح پر آجاتی ہے...... حد یہ ہے کہ ایک دَور کی تشبیہیں، استعارے، تراکیب وغیرہ پِٹ پِٹا کر آئندہ دَور میں کاروباری حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔ چنانچہ شاعر کو ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ وہ ہر بار، زبان کو ایک نئے انداز سے استعمال کرے، یوں کہ اس کی مجازی سطح، کاروباری سطح پر غالب آجائے!

بدن، خط اور سُر بجائے خود معنی سے محروم ہیں مگر ہر لفظ کے ساتھ مفہوم کی ایک پرچھائیں منسلک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر جب لفظ سے کوئی شعری کیفیت پیدا کرتا ہے تو وہ لفظ کو بدن، خط

یائر کی طرح استعمال نہیں کرتا۔ پہلے وہ اس سے منسلک کاروباری مفہوم کو توڑتا اور پھر اسے ایک نئے مفہوم سے آشنا کرتا ہے۔ مثال کے طور پر پہاڑ کے لفظ سے ایک خاص کاروباری مفہوم وابستہ ہے لیکن جب شاعر کہتا ہے...... ''غم کا پہاڑ'' تو لفظ ''پہاڑ'' اپنے لغوی مفہوم کو تج کر ایک شعری مفہوم اختیار کر لیتا ہے۔ اس نئے مفہوم کو خلق کرنا مصور، مغنّی اور رقاص کا کام بھی ہے لیکن اُنھیں یہ آسانی ہے کہ وہ اپنے ''ذریعۂ اظہار'' کو براہِ راست استعمال کرنے پر قادِر ہیں جبکہ شاعر کو پہلے لفظ سے وابستہ رائج، پامال اور بندھے ٹکے مفہوم کو مسمار کرنا پڑتا ہے۔ لفظ ہی نہیں، لفظوں کے ملاپ سے پیدا ہونے والے مفہوم کے منطقی سلسلوں کو توڑنا بھی شاعر کے لیے ازبس ضروری ہے تاکہ وہ لفظوں کی ایک نئی ترتیب سے، اُس وژن کو بیان کر سکے جس کی طرف وہ تخلیقی عمل کے دوران میں رواں دواں تھا۔ لہٰذا شعر میں الفاظ کا صحیح مقام پر فائز ہونا، ازبس ضروری ہے ورنہ شعر سے اس کا سحر چھن جائے گا۔ تجربہ شاہد ہے کہ ایک اچھے شعر میں کسی لفظ کے بجائے اگر اُس کا مترادف رکھ دیں تو شعر کا مفہوم تو شاید برقرار رہے لیکن اس کی ساری پُراسراریت غائب ہو جائے گی۔ اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ ہر لفظ کا ایک مزاج ہوتا ہے جو ایک خاص وژن کو پیش کرنے کا بہترین ذریعہ ہے اور جب اس کے بجائے کوئی مترادف استعمال کیا جائے تو اپنے مقصد میں کامیابی نہیں ہوتی اور یوں شعر میں جاذبیت برقرار نہیں رہتی۔ چنانچہ ہر اچھا شاعر ایک جوہری کی طرح، الفاظ کے نگینوں میں سے وہی نگینہ منتخب کرتا ہے جو زیور میں نصب شدہ نگینوں کی مجموعی کیفیت سے ہم آہنگ ہو۔ مگر اُسے کس طرح معلوم ہوگا کہ اس کام کے لیے ایک خاص نگینہ (لفظ) ہی زیادہ موزوں ہے، یہ بات تجزیے اور تحلیل سے ماورا ہے کیونکہ لفظ کا انتخاب وہبی اور الہامی ہے، منطقی یا شعوری نہیں! بہرکیف لفظ یا لفظوں کے مروّج سلسلوں کو توڑ کر ایک ایسی نئی ترتیب کو وجود میں لانا جو شاعر کے وژن کو زیادہ سے زیادہ گرفت میں لے سکے، کوئی آسان کام نہیں۔ غالباً یہی وہ مشکل ہے جس کے باعث شاعر، وژن کو سُو فی صد کامیابی کے ساتھ خلق کرنے میں ناکام رہتا ہے۔

فنونِ لطیفہ کے دوسرے مظاہر کی طرح شاعری بھی آہنگ کو خود میں سموتی ہے اور اس کے

دونوں رُخوں سے استفادہ کرتی ہے۔ مثلاً رقص اور سُر کی طرح شعر میں بھی ایک خارجی آہنگ موجود ہوتا ہے جو وزن، ردیف، قافیہ وغیرہ میں خود کو اُجاگر کرتا ہے۔ یہی آہنگ آزاد نظم کی بُنت میں شامل ہو جائے تو اُس کا تاثر زیادہ دیرپا ثابت ہوتا ہے۔ دوسری طرف داخلی آہنگ، اُس تناسُب اور توازُن میں اُبھرتا ہے جو شعری خیال کا طرّۂ امتیاز ہے۔ تشبیہہ یا استعارہ اس کی مختصر ترین مثال ہے کہ اس میں دو اشیا کے مابین نہ صرف ایک نیا ربط قائم ہوتا ہے بلکہ تخیل ایک سے دوسری شے کی طرف زقند بھرتا ہے اور یوں رقص کے آہنگ کا منظر بھی دکھاتا ہے۔ مگر ایک شعری ٹکڑے کا اہم ترین وصف یہ ہے کہ اس میں ایک مکمل امیج (Image) کا آہنگ اُبھرتا ہے۔ یہ امیج سادہ بھی ہو سکتا ہے اور تہہ دار بھی۔ تہہ داری کی صورت میں، اس کے اندر ایک ایسی معنوی پرچھائیں پیدا ہو جاتی ہے جو اسے متخیلہ کے کسی اور نظام (مثلاً اسطوری سلسلے) سے بھی منسلک کر دیتی ہے۔ یوں شاعری میں علامتی انداز کی آمیزش سے مزید نئی تہوں کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ تاہم اس تہہ داری اور کینوس کی کشادگی کے باوصف شعری ٹکڑے کی بیضویت ختم نہیں ہوتی۔ میں نے یہاں بیضویت کا لفظ گشٹالٹ (Gestalt) کے معنوں میں استعمال کیا ہے، کیوں کہ بیضویت ہی سے دراصل ایک مکمل اکائی وجود میں آتی ہے۔ شے کا چپٹا پن یا اُس کی تکونی صورت ''اکائی'' کی طرف ایک قدم تو ہے لیکن یہ اکائی کی تکمیل یافتہ شکل نہیں۔ چنانچہ کائنات میں بیج سے لے کر ستارے تک، ہر تکمیل یافتہ شے، بیضویت کی حامل ہے۔ شاعری کے ضمن میں احاطہ، ربط، فارم یا گشٹالٹ کے الفاظ نہایت کارآمد ہیں کیونکہ متخیلہ (جو شاعری کی جان ہے) کا امتیازی وصف ہی اکائی کی تعمیر ہے۔ یوں بھی گشٹالٹ بنانے کی صفت، تخلیقی عمل کا ایک نہایت اہم پہلو ہے کیونکہ تخلیق کار جُز کو کُل سے کاٹ کر اور ایک الگ صورت میں ڈھال کر یوں پیش کر دیتا ہے کہ وہ بجائے خود ایک کُل بن جاتا ہے۔ مگر شاید اس سلسلے میں گشٹالٹ سے بھی زیادہ کارآمد لفظ موناڈ[1] ہے۔ وجہ یہ کہ عام انسان جن ''اکائیوں'' کو تخلیق کرتا ہے، وہ گشٹالٹ

---

[1] موناڈ، جس کا سب سے بڑا علَم بردار لیبنیز (Leibniz) ہے، ایک ایسی رُوحانی انفرادیت (باقی اگلے صفحہ پر)

تو ہو سکتی ہیں، لیکن جب تک اُن میں رُوح موجود نہ ہو، وہ موناڈ نہیں کہلا سکتیں۔ ایک شعری تخلیق، رُوح کے لامحدود پھیلاؤ سے عبارت ہونے کے باعث یقیناً اس قابل ہے کہ اُسے ایک جمالیاتی موناڈ کا نام دیا جائے! جدید اُردو نظم کے بعض ناقدین نے، نظم کی اِس اکائی کو بنظرِ تحقیر دیکھا ہے اور کہا ہے کہ نظم اِس قسم کی پابندی قبول کرے تو مصنوعی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ان ناقدین سے اِس حد تک تو اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ منطقی انداز کی شعری تخلیق، نظریاتی حد بندیوں میں محبوس ہو کر تصنّع آمیز ہو جاتی ہے لیکن اِس سے نظم کی اکائی یا تکمیل کا سوال اس لیے متاثر نہیں ہوتا کہ بڑی تخلیق کو مثال کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی شعری تخلیق جب تک اپنی تکمیل کا احساس نہ دلائے، اُسے شعری تخلیق کہا ہی نہیں جا سکتا۔ چنانچہ جدید اُردو شاعری میں ایسی لاتعداد نظمیں مل جائیں گی جو آزاد تلازمۂ خیال کا نمونہ تو ہیں لیکن گشتالٹ یا جمالیاتی موناڈ کی سطح پر نہیں آ سکیں۔

جدید اُردو شاعری کا ذِکر آیا ہے تو جملۂ معترضہ کے طور پر ایک اُصولی بات کا حوالہ ضروری محسوس ہونے لگا ہے کہ خواب کا وصف اُس کی آوارہ خرامی اور بے جہتی ہے جبکہ فنی تخلیق، ایک وژن کو گرفت میں لینے کا اہتمام کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں، فنی تخلیق اپنی جہت سے پہچانی جاتی ہے اور خواب اپنی بے جہتی سے۔ خواب کا سفر، اُس نیم پاگل شخص کا سفر ہے جس کے لیے راستے کی ہر پگڈنڈی ایک دلکش ''دعوت'' ہے، جبکہ فنی تخلیق کا سفر، اُس کوہ پیا کا سفر ہے جو ایک خاص جہت میں رواں دواں رہتا ہے اور اپنے سفر کے دوران میں اُن تمام راستوں کو مسترد کرتا جاتا ہے جو اُس کی جہت کے لیے سازگار نہیں۔ تاہم ایک فنی تخلیق، کسی سوچے سمجھے منصوبے یا متعین منزل کے تقاضوں کی مطیع ہرگز نہیں۔ منزل تو اُس کے بطون میں پوشیدہ ہے...... اس حد تک کہ خود فن کار کو اِس بات کا علم نہیں ہوتا، آیا اُس کا تخلیقی عمل اُسے کسی منزل پر پہنچائے گا یا نہیں! بایں ہمہ ایک فنی تخلیق کسی نہ کسی

بقیہ صفحہ: ۱۴۸

ہے جس کے بطن میں اجتماعیت اور لامحدودیت سدا موجود ہوتی ہے۔ چنانچہ لینن (Lenin) نے لکھا ہے کہ موناڈ کا تصور جدلیات ہی کو پیش کرتا ہے۔(Frank Kermode - Romantic Image, p.44) ؎

منزل پر ضرور پہنچتی ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرے اور محض ہوا میں معلّق رہے تو تکمیل سے محروم رہنے کے باعث' جمالیاتی مونا ڈ کی سطح سے نیچے گر جاتی ہے۔ جدید نظم گو شعرا کے لیے یہ ایک لمحۂ فکر یہ ہے!

شعر کیونکر وجود میں آتا ہے؟...... یہ ایک ایسا سوال ہے جس کے بارے میں قریب قریب ہر قابلِ ذکر شاعر یا مفکر نے کوئی نہ کوئی خیال انگیز بات ضرور کہی ہے۔ مثال کے طور پر ورڈز ورتھ (Wordsworth) کا خیال ہے کہ شعر گوئی کا وصف ایسے شخص کو ودیعت ہوتا ہے جو نہ صرف دوسروں کی بہ نسبت زیادہ حساس ہو بلکہ جسے ایک طویل اور گہرے سوچ بچار کے مواقع بھی ملے ہوں۔ سوچ کے اِس عمل کو اُس نے سابقہ محسوسات کا ترجمان ہی نہیں' فرد کی عام زندگی میں داخل ہونے والے محسوسات کا رہبر بھی قرار دیا ہے۔ اُس کا نظریہ ہے کہ شاعری نام ہے توانا محسوسات کے قدرتی بہاؤ کا' یہ اُن جذبات سے جنم لیتی ہے جن کی بازیابی حالتِ سکوں میں کی گئی ہو' مگر پھر آہستہ آہستہ سکون کی حالت باقی نہیں رہتی اور ویسے ہی توانا محسوسات پیدا ہو جاتے ہیں۔ ورڈز ورتھ کا یہ تاثر ایک ایسے شخص کا تاثر ہے جس نے اپنی زندگی کا معتد بہ حصہ فطرت کے سکوں پرور آغوش میں گزارا اور سکون کی اس حالت میں اُس تنہائی کو بھی چکھا جس کے بغیر فطرت اپنی نقاب کشائی میں ہمیشہ بخل سے کام لیتی ہے۔ تنہائی کے اس عالم میں جب فطرت کا تسکین دہ عمل اپنی انتہا کو پہنچتا ہے تو ایک ایسی خواب ناک اور پُراسرار فضا پیدا ہو جاتی ہے جسے ورڈز ورتھ نے بار بار محسوس کیا اور اُسے ایک صوفی کی طرح ''حالتِ سکوں'' سے تعبیر کیا...... اِس فرق کے ساتھ کہ صوفی کے ہاں فطرت اور طبیعت کا یہ سکون' خود فراموشی کی اُس حالت کا پیش خیمہ ہے جس میں جذبات و احساسات کا پُرشور دھارا رُک جاتا ہے جبکہ ورڈز ورتھ کے ہاں سکون کا یہ عالم' فطرت یا انسانی زندگی کی معمولی معمولی چیزوں اور باتوں سے وابستہ مسرت کو گہرے طور پر محسوس کرنے کا موجب ہے' حتیٰ کہ شاعر پر ویسا ہی محسوساتی عالم طاری ہو جاتا ہے جو اصل تجربات کے دوران میں اُسے حاصل ہوا تھا۔ ظاہر ہے' ورڈز ورتھ کے یہ تصوّرات دراصل ایک شاعر کے تصوّرات ہیں' اس لیے اِن میں محسوسات کی تکذیب کے بجائے اُن کی تجدید کا عمل زیادہ نمایاں ہے۔ رہا یہ سوال

کہ شاعر کیا خود کو محض سابقہ محسوسات ہی کی بازیابی تک محدود رکھتا ہے' تو اِس سے بحث' فن میں ''نقل'' کے نظریے کی طرف منتقل ہو جائے گی۔ چنانچہ اِس سے صَرفِ نظر کرتے ہوئے' ورڈز ورتھ کے ہاں سچائی کے اِس عنصر کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ وہ شعر کی تخلیق کے لیے جس حالتِ سکوں کا مطالبہ کرتا ہے' وہ ایک ایسا لمحہ ہے جس میں سے ایک عالَمِ رنگ و بو کی نُمُود ہوتی ہے۔ ورڈز ورتھ کے نظریے میں سچائی کا دوسرا عنصر یہ ہے کہ وہ شعر کی تخلیق میں ماضی کو ایک محرک قرار دینے کا مؤیّد ہے۔ یہ بات اُس مقبولِ عام نظریے سے مختلف ہے جس کے مطابق معروضی دُنیا اور اُس کے کوائف ہی شعری تخلیق میں واحد عنصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شیلے (Shelley) کا موّقف یہ ہے کہ دُنیا میں خیر اور حسن کے جملہ مظاہر' دراصل اُس عظیم قوّت کے کَوندے ہیں جو زندگی کے بطون میں پوشیدہ ہے اور جو اپنے راستے کی ہر رُکاوٹ کو عبور کر کے خارج کو تبدیل کرنے پر سدا مائل رہتی ہے۔ فطرت کا حسن' محبت' خیر' نیک اعمال' اچھے قوانین' فلسفہ اور فنِّ لطیف ...... یہ سب اِس مخفی قوّت ہی کے مظاہر ہیں۔ بریڈلے (Breadley) نے شیلے کے اِس اعتقاد کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اِس میں اُس افلاطونی نظریے کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے جو زندگی کی وحدت اور عالَم گیری پر زور دیتا ہے۔ مگر غور کیجیے' شیلے کا یہ نظریہ' مے نا (Mana) کے تصور کے کس قدر قریب ہے کیونکہ مے نا ایک ایسی پُراَسرار قوّت ہے جو معروضی دُنیا کی ہر شے میں سرایت کر سکتی ہے! شیلے کے ہاں اِس مخفی قوّت کے وجود کا ایک گہرا شعور اُبھرا ہے اور وہ شعر کو اِس قوّت کی متعدّد آوازوں میں سے ایک آواز قرار دینے پر مصر ہے۔ اُس کے مطابق شعر' اُس ازلی و ابدی حقیقت کو منکشف کرتا ہے جو کائنات کی بوقلمونی اور رنگا رنگی کے پسِ پُشت موجود ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران میں یہی قوّت شاعر کو اپنے اظہار کے لیے استعمال کرتی ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ ایک خاص لمحے میں اُس کے اندر سے خوبصورت خیالات و محسوسات اچانک روشنی کی دُنیا میں نمودار ہوتے اَور پھر واپس چلے جاتے ہیں۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ اُسی لمحے میں اُن تصورات کو لفظوں میں مقید کرنے کی کوشش کرے اور یوں رُوحانی قوّت کے اُن اثرات کو برقرار رکھے جن کے بغیر زندگی کا' باسی اور بے رنگ ہو جانا

ناگزیر ہے۔ کولرج (Coleridge) نے شعر کی تخلیق میں خارج اور داخل کے انضمام کی نشان دہی کی ہے۔ یعنی جب باہر کی دُنیا کے اثرات' شاعر کی داخلی دُنیا سے متصادم ہوتے ہیں' اُس کے نتیجے میں بالآخر ایسی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس میں تمام تضادات حل ہو چکے ہوتے ہیں۔ شعر اسی کیفیت کا دوسرا نام ہے۔ کولرج' جذبے اور اُس کے اظہار کی صورت (فارم) میں تفاوت کا اِس طور قائل نہیں کہ فارم کو جذبے کا لباس قرار دے۔ اُس کا یہ مؤقف ہے کہ خیال یا جذبے کے ساتھ اُس کی ہیئت بھی شاعر کے باطن ہی میں نمو پذیر ہوتی رہتی ہے' اِس لیے اِن دونوں میں حدِ فاصل قائم کرنا کچھ ایسا ضروری نہیں۔ کولرج کے نزدیک وہ مقام' جہاں تخلیق کا عمل جاری رہتا ہے' ایک ایسا دُھندلکا ہے جو ہونے اور نہ ہونے کی درمیانی حالت کے مشابہ ہے' جو نہ تو مکمل طور پر تخیل ہے اور نہ ہی قطعی طور پر شعور! اپنی نظم ''قبلائی خان'' کی تخلیق کا تجزیہ کرتے ہوئے کولرج نے لکھا ہے کہ وہ بظاہر تین گھنٹے تک سویا رہا لیکن اُس تمام عرصے میں تصورات' اُس کے سامنے یوں اُبھرتے رہے جیسے اُن کی اشیا میں تجسیم ہوگئی ہو' اور پھر یہ تصورات بغیر کسی شعوری کوشش کے' خود ہی اظہار کے پیکروں میں منتقل بھی ہوتے رہے۔ یہ بات ظاہر کرتی ہے کہ کولرج کے ہاں ''ہونے اور نہ ہونے'' کے دِیار کی دریافت' اُس کے اپنے تجربات ہی کا ثمر تھا۔

تخلیقی عمل کے بارے میں کچھ اور لوگوں نے بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً ڈرائیڈن (John Dryden) کا خیال ہے کہ تخلیق سے قبل' اُلجھے ہوئے خیالات ایک گہری تاریکی میں ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہو رہے تھے (گویا شکست و ریخت کا عمل جاری تھا) کہ تخلیقی عمل اچانک اُنھیں روشنی میں لے آیا۔ تب اُن میں سے بعض' منتخب اور دوسرے' مسترد ہو گئے۔ تخلیقی عمل سے قبل ایک بحرانی یا نراجی کیفیت کی طرف کچھ اور اشارے بھی ملتے ہیں۔ مثلاً ویلری (Valery) نے لکھا ہے کہ نراج (Chaos)' ذہن کی زرخیزی کی علامت ہے' نیز یہ کہ شاعر کو ایک مصرع تو اللہ سے ودیعت ہوتا ہے' باقی اُسے خود دریافت کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح ہربرٹ ریڈ (Herbert Reade) کا یہ مؤقف ہے کہ شاعری' نراج کی حالت سے شاعر کا فرار ہے۔ ییٹس (Yeats) نے تخلیق کے عمل

میں آہنگ کی کارفرمائی کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور کہا ہے کہ آہنگ، اپنی تکرار سے، سوتے جاگتے کی سی ایک ایسی نشلی کیفیت پیدا کر دیتا ہے کہ شاعر، ذہن کے بوجھ سے آزاد ہو کر خود کو علامتوں میں منکشف کرنے لگتا ہے۔ الغرض، لاتعداد لوگوں نے شعری تخلیق کے باب میں، اپنے یا دوسروں کے تخلیقی عمل پر روشنی ڈالی ہے اور شعر کی آمد کے جملہ راستوں کو منوّر کرنے کی کوشش کی ہے۔ بکھرے ہوئے یہ خیالات و تاثرات، مجتمع ہو کر بعض مکاتبِ فکر میں بھی متشکل ہو گئے ہیں اور شعری تخلیق کے بارے میں باقاعدہ نظریے وجود میں آ گئے ہیں۔ مثلاً ایک مکتبِ فکر کا خیال ہے کہ شاعر کی باگ ڈور کسی رُوحانی ہستی کے ہاتھ میں ہوتی ہے، جو اُسے اپنے اظہار کے لیے استعمال کرتی ہے۔ اِسی بات کو بعض شاعروں نے یوں بیان کیا ہے کہ اُن کے اندر کوئی جنّ ہے جو انھیں تخلیق پر مجبور کرتا ہے۔ چونکہ شاعر کا تخیل، بالعموم تصورات کی تجسیم پر مائل ہوتا ہے، اِس لیے اکثر شعرا نے ایک پُراَسرار اَور عالم گیر قوّت کو رُوحانی ہستی کی صورت میں محسوس کیا ہے ورنہ فکری سطح پر یہی تاثر، فلسفے کے عینی نظریے کے تابع ہو کر ایک باقاعدہ مکتبِ فکر کی صورت میں بھی اُبھرا ہوا ملتا ہے۔ اُوپر ذکر ہوا کہ شیلے کے مطابق، خیر اور حسن کے جملہ مظاہر، دراصل ایک ایسی عظیم قوّت کے کوندے ہیں جو زندگی کے بطون میں پوشیدہ ہے۔ قریب قریب یہی وہ صوفیانہ نظریہ ہے جس کے مطابق عالَمِ شہود، دراصل حقیقتِ مطلق کا پرتَو (یا نقل) ہے۔ فلسفے میں اس صوفیانہ تصور کا ایک اہم علَم بردار افلاطون (Plato) ہے۔ بنیادی طور پر یہ وہ نظریہ ہے، جس نے مشرقی ممالک میں فروغ پایا اور جو استخراجی طرزِ فکر کی پیداوار ہونے کے باعث، خوشہ چینی کے عمل پر منتج ہوا۔ مراد یہ کہ مشرق میں تجزیے اور تحلیل کے بجائے، کشف و الہام کو اہمیت ملی اور شعر بھی معروضی دُنیا کا ترجمان نہیں، ''اُوپر'' سے اُترا ہوا ایک صحیفہ متصوّر ہوا۔ چنانچہ شاعر کو تلمیذ الرحمٰن کا لقب ملا اور شعر کی تخلیق، دان یا خیرات وصول کرنے کے مترادف قرار پائی۔ اِس نظریے کی خوبی یہ ہے کہ اِس نے شعر کی پُراَسراریت کو حقیقتِ مطلق کی پُراَسراریت سے منسلک کیا اور یوں شعر کی سحر انگیز کیفیات کو مادی عوامل اور مساعی کے نتائج سے قطعاً ممیز کر دیا۔ چنانچہ غالب نے لکھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

اور اقبالؒ نے کہا:

بری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

اسی طرح شبلی نعمانی نے ارتجالاً اِس بات کا اظہار کیا کہ شاعری چونکہ وجدانی اور ذوقی چیز ہے' اس لیے چند الفاظ میں اِس کی جامع و مانع تعریف نہیں کی جاسکتی۔ اور علامہ اقبالؒ نے (اپنے خطاب میں) ایک وسیع تر تناظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہا کہ خیال اور لفظ' احساس کے بطن سے بیک وقت ظہور پذیر ہوتے ہیں...... یہ بات شعری تخلیق کے وجدانی پہلو ہی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

شعری تخلیق کے سلسلے میں ایک اور مکتبِ فکر وہ ہے جو مادّی جدلیات کے فلسفے سے پھوٹا ہے۔ مارکس (Carl Marx) کا نظریہ تھا کہ انسانی تاریخ کے کسی بھی دَور میں مذہب' فلسفہ' سیاست بلکہ فنونِ لطیفہ بھی ایک بڑی حد تک پیداوار کے وسائل اور ایک کمتر حد تک اس پیداوار کی تقسیم سے جنم لیتے ہیں (واضح رہے کہ مارکس کے فلسفے میں ہیگل (Hegel) اور برطانوی اقتصادیات' باہم شیر وشکر ہوگئے تھے)۔ اِس بنیاد پر' شعر کے بارے میں یہ تصور عام ہوا کہ یہ کشف یا اِلہام کا نتیجہ نہیں' معروضی دُنیا اور اس کے مسائل ہی سے پھوٹتا ہے۔ جدید دَور میں ماؤزے تنگ نے' جو خود بھی ایک اہم شاعر اور مفکر تھا' اِس نقطۂ نظر کو بڑے پیمانے پر پھیلاتے ہوئے بار بار کہا کہ انسانی خیالات نہ تو ذہن کے اندر از خود جنم لیتے ہیں اور نہ ہی کسی آسمانی صحیفے کی طرح نازل ہوتے ہیں' یہ معروضی زندگی اور اس کے معاشرتی پہلوؤں کی پیداوار ہیں۔ شعری تخلیق کے سلسلے میں اِس بات کا یہ مطلب ہے کہ شعر' وہبی یا اِلہامی ہونے کے بجائے ارضی عوامل کی پیداوار ہے۔

تیسرا مکتبِ فکر' نفسیات والوں کا ہے جن میں سے بعض نے فن کو جنسی خواہش کی براہِ راست سیرابی کا نعم البدل قرار دیا ہے' بعض نے اسے ازالہ یا تلافی گردانا ہے اور بعض نے زیادہ گہرائی

میں اُتر کر اس کا رشتہ اجتماعی لاشعور اور اس کے آر کی ٹائپس سے جوڑ دیا ہے۔ فن کو جنسی خواہش کا نعم البدل قرار دینے والوں میں فرائیڈ کا نام سرِفہرست ہے مگر اُس کا یہ نظریہ کسی حد تک مارکسی اندازِ فکر سے بھی منسلک ہے۔ وہ یوں کہ فرائیڈ نے فن کا رشتہ' فن کار کی شخصی زندگی کے تجربات سے قائم کیا ہے اور چونکہ یہ تجربات ماحول سے تصادم کا نتیجہ ہوتے ہیں' اس لیے ظاہر ہے کہ فرائیڈ' فن کی تخلیق میں معروضی دُنیا کے دباؤ ہی کو خاصی اہمیت بخشتا ہے۔ اُس کا اصل تھیسس یہ ہے کہ وہ خواہشات جو کسی وجہ سے دبا دی جاتی ہیں' نیوراتی کیفیت یا فنونِ لطیفہ کے مظاہر کی صورت میں اُبھر آتی ہیں (مثلاً لیونارڈو کی تصویر ''میڈونا'' میں مصور کا وہ تعلقِ خاطر اُبھر آیا تھا جو اپنی ماں سے تھا)۔ تاہم فرائیڈ نے نیوراتی کیفیت اور فنی تخلیق میں یہ فرق ضرور قائم کیا کہ مقدم الذکر' ذہنی علالت کی ایک صورت ہے اور مؤخر الذکر' ارتفاع (Sublimation) کی۔

جہاں فرائیڈ نے انسانی اعمال کو جبلّت کے تابع قرار دیا اور آڈلر (Adler) نے اس مؤقف کا اظہار کیا کہ انسان کی ذات میں چھپا ہوا سماجی رُخ اُنھیں جنبش میں لاتا ہے' وہاں یونگ (Jung) نے کہا ہے کہ انسانی اعمال' آر کی ٹائپس کے ماتحت ہیں۔ تینوں اس بات پر بہر حال متفق ہیں کہ انسان کی بنیادی فطرت ہی اُس کی شخصیت کی تعمیر میں حصہ لیتی ہے۔ تاہم ان میں سے ہر ایک نے فطرت کے ایک خاص رُخ ہی کو زیادہ اہمیت بخشی ہے۔ چنانچہ شعر کے سلسلے میں جہاں فرائیڈ کا خیال ہے کہ یہ اُس جنسی خواہش کا ایک ارفع اظہار ہے جسے فن کار نے زمانے سے متصادم ہو کر دبا دیا تھا' وہاں یونگ نے لکھا ہے کہ شعر اُس وقت جنم لیتا ہے جب فن کار اپنے اجتماعی لاشعور میں اُتر کر اُس عظیم تجربے سے گزرتا ہے جس میں اُسے ''انسان'' کے وجود کا احساس ہوتا ہے نہ کہ ''فرد'' کے وجود کا! جب کبھی اجتماعی لاشعور ایک زندہ تجربے میں ڈھلتا ہے اور زمانے پر اثر انداز ہوتا ہے' تو یہ واقعہ سب سے بڑا تخلیقی عمل قرار پاتا ہے' یہی وہ زمانہ ہے جس میں وائز اولڈ مین (Wise Old Man) کا آر کی ٹائپ بیدار ہو کر رُوحانی پیشواؤں اور فن کاروں کے ذریعے اپنا اظہار کرتا اور معاشرے کو دوبارہ متوازن بنا دیتا ہے۔ مختصراً' یونگ نے تخلیقی عمل کے تار و پود میں دو عناصر کی نشان دہی کی ہے:

انسان کی نسلی تاریخ اور اُس کے تکمیل پانے کی تمنا! دوسرے لفظوں میں ماضی اور مستقبل، دونوں تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں...... یوں کہ ماضی اُسے پیچھے سے دھکیلتا ہے اور مستقبل اُسے سامنے سے بلاتا ہے۔ تاہم یہ دونوں محرکات، فرد کی ذات ہی میں پنہاں ہوتے ہیں۔

چوتھا مکتبِ فکر، جمالیات کے وسیع تر موضوع کا تتمہ ہے۔ اس مکتبِ فکر نے تخلیقی عمل میں ''اظہار'' کو سب سے زیادہ اہمیت بخشی ہے۔ یہ نظریہ کہ حسن یا فن، اظہار ہی کی ایک صورت ہے، کیرٹ، کالنگ وڈ، ورٹن، کروچے اور دیکو...... ان سب نے پیش کیا ہے۔ تاہم ان میں سے کروچے کے پیش کردہ نظریے ہی کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی جس نے لکھا ہے کہ حسن، کامیاب اظہارِ ذات کا دوسرا نام ہے، نیز یہ کہ ایک حسین فن پارہ، دراصل وجدان پر مبنی ہوتا ہے اور وجدان کا مکرّر اظہار ممکن ہی نہیں۔ کروچے کے اس نظریے کو پیش کرتے ہوئے ایم ایم شریف نے لکھا ہے:

> کوئی نظم، کوئی مجسمہ یا گیت، فن کار کے متخیلہ میں صورت پذیر ہو۔ تب ہی مکمل ہو جاتا ہے۔ یہ فن کار کی ذاتی ملکیت ہے اور ہو سکتا ہے کہ اوروں کو اس کی ہوا بھی نہ لگے اور وہ فن کار کے ساتھ ہی دفن ہو جائے۔ تخلیق کے محسوس عمل کو چار مدارج میں منتشکل کیا جا سکتا ہے: (ا) تاثرات (ب) اظہار یعنی متخیلہ میں وجدانی امتزاج یا ترکیب، (ج) وہ لذت جو فن کار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے اور (د) اس جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری مثلاً آوازوں، حرکتوں، خطوط اور رنگوں وغیرہ کے امتزاج سے فن پارے کی تعمیر۔ لیکن ان مدارج میں سے جس کی نوعیت صحیح معنوں میں جمالیاتی ہے، وہ ''ب'' ہے۔ ''ج'' اور ''د'' محض تتمہ ہیں۔...... (جمالیات کے تین نظریے، ص ۷۶)۔

کروچے کے ہاں ''اظہار'' پر اس قدر زور دیا گیا ہے کہ ''ابلاغ'' کا پہلو دب کر رہ گیا ہے، حالانکہ جب تک لفظ، سنگ یا سُر وغیرہ میں اظہار کی تجسیم نہ ہو، اس کا وقوع پذیر ہونا ثابت ہی نہیں کیا جا سکتا۔ مگر خود ابلاغ کے سلسلے میں بھی مختلف نظریات موجود ہیں۔ مثلاً ایک نظریہ تو لین دین کے کاروباری انداز سے ماخوذ ہے یعنی الف نے ایک چیز آگے بڑھائی اور ''ب'' نے بصد شکریہ

قبول کر لی۔ پھر ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ اَذہان کی سرحدیں مستقل نہیں ہیں' بہت سے اَذہان ایسے بھی ہیں جو دوسرے اذہان کی سرحدوں میں داخل نہیں ہو سکتے۔ چنانچہ یہ مسئلہ یوں حل ہوتا ہے کہ ابلاغ دوسرے کے تجربے میں مکمل شرکت کا نام ہے۔ اِس سلسلے میں آئی اے رچرڈز کی یہ بات بہت وزنی ہے کہ نظم یا شعر' قاری پر اس لیے اثر انداز ہوتا ہے کہ اسے پڑھ کر یا سُن کر قاری کے ہاں وہ تجربہ جاگ اُٹھتا ہے جو شاعر کے خاص تجربے کے مماثل ہے۔

الغرض' تخلیقی عمل کے سلسلے میں مختلف مکاتبِ فکر (یعنی' جدلیاتی' نفسیاتی' جمالیاتی وغیرہ) وجود میں آئے ہیں۔ اس ضمن میں آر جی کولن وڈ نے ایک مزیدار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> فرض کیجیے' کوئی شخص اپنا چشمہ گم کر بیٹھا ہے اور اب قیاس آرائیوں میں مشغول ہے۔ وہ سوچتا ہے' شاید یہ کام کسی پاک رُوح کا ہے جو نہیں چاہتی کہ میں زیادہ کام کروں' یا شاید کسی کمینے جن کا ہے جو میرے کام میں روڑا اٹکانا چاہتا ہے' یا کسی مہاتما کا ہے جو محض یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ وہ میرا چشمہ اُڑا سکتا ہے' یا شاید میں نے خود ہی نادانستہ طور پر اُسے چھپا دیا ہے کیونکہ اُسے دیکھ کر مجھے اپنے والدِ بزرگوار یاد آ جاتے ہیں جن کے لیے میرے دل میں نفرت ہے' یا شاید میز کو ہلاتے ہوئے یہ چشمہ کہیں نیچے گر پڑا ہے......(Vincent Tomas - Creativity in the Arts, p. 6)

لیکن بقول کولن وڈ' اُس شخص کی یہ ساری قیاس آرائیاں' قطعاً قبل از وقت ہیں' اگر حقیقتِ محض یہ ہے کہ چشمہ اُس نے اپنی ناک پر لگا رکھا ہے۔ اسی طرح ایلن ٹیٹ (Allen Tate) نے از راہِ مذاق یہ بات کہی ہے کہ ناقدین' اصل تخلیق کا جائزہ لینے کے بجائے زیادہ وقت اِس بات پر صرف کرتے ہیں کہ یہ تخلیق آئی کہاں سے ہے! اِن لوگوں کی حالت اُس لکڑ ہارے کی سی ہے جو اس بات کی تحقیق کرتا پھرے کہ اُس کے کلہاڑے کے پھل کے لوہے کی دھات کہاں سے آئی ہے! تاہم یہ باتیں زیادہ سے زیادہ لطائف کی حیثیت رکھتی ہیں' ورنہ تجزیے' تحقیق یا دریافت کے عمل کی افادیت سے کون انکار کر سکتا ہے؟

یوں تو بیشتر فن کاروں نے اپنے اپنے تخلیقی عمل پر کبھی نہ کبھی روشنی ضرور ڈالی ہے لیکن شعرا کا

اوڑھنا بچھونا ہی چونکہ الفاظ ہیں' اِس لیے اُن کے ہاں تخلیقی عمل کے تجزیے کا رُجحان بہت عام ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ تخلیقی عمل کے عام مزاج اور طریقِ کار کے بارے میں اکثر لوگ متفق ہیں' گو اِس عمل کی تہوں اور باریکیوں کو بیان کرتے ہوئے بعض کے ہاں زیادہ اور بعض کے ہاں کم روشنی کا احساس ہوتا ہے۔ شاید یہ ناگزیر بھی ہے کیونکہ تخلیقی عمل' پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب کیفیات کا حامل ہے' اور ضروری نہیں کہ تمام تخلیق کاروں کو جملہ پرتوں کی زیارت نصیب ہوئی ہو یا وہ اُنھیں بیان کرنے پر یکساں طور پر قادر ہوں۔ زین بدھ مت میں عرفان کا مُنتہائے مقصود' ساتوری کی کیفیت متصوّر ہوتی ہے لیکن یہ عرفان کی ابتدا بھی ہے۔ وجہ یہ کہ ساتوری تہہ در تہہ ہے اور جیسے جیسے عارف آگے بڑھتا ہے' اُسے ساتوری کی نئی سے نئی سطحیں نظر آنے لگتی ہیں۔ تاہم عارف ہونے کے لیے ساتوری کی اوّلیں جھلک ضروری ہے۔ یہی حال شاعر کا ہے کہ جب تک اُس کی اپنی ذات میں مستور تخلیقی مشین حرکت میں نہیں آتی' اُس کے لیے شعر کہنا ممکن ہی نہیں۔ اس کے بعد شاعر کی داخلی سکت اور مزاج پر منحصر ہے کہ وہ تخلیقی عمل کے تہہ در تہہ جہان کی سیّاحت میں کہاں کہاں تک کا سفر کرتا ہے اور اُس کے کس کس پہلو سے زیادہ متاثر نظر آتا ہے! چنانچہ ہر سچا شاعر' تخلیقی عمل سے تو بہر حال گزرتا ہے لیکن جب وہ اس عمل کا تجزیہ کرتا ہے تو اس کے اُسی پہلو کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جو تخلیق کے خاص لمحے میں اُس پر اثر انداز ہوا تھا یا جس تک اُسے رسائی حاصل ہو سکی تھی۔ مثلاً بعض شعرا نے اپنے اِس تجربے کو بیان کیا ہے کہ شِعر ایک عالَمِ خود فراموشی میں جنم لیتا ہے' یعنی ایک ایسے لمحے میں وارد ہوتا ہے جب شاعر اپنے گرد و پیش سے منقطع ہو جاتا ہے۔ اِسی طرح بعض نے اپنے اِس تاثر کو پیش کیا ہے کہ کوئی پُراَسرار کیفیت' شاعر کے داخلی نظام میں داخل ہو کر اُسے توڑ پھوڑ دیتی ہے' یا اُسے بہا لے جاتی ہے اور وہ خود پوری طرح اُس کی گرفت میں آجاتا ہے۔ اِسی کیفیت کو بعض نے جنّ یا رُوحانی ہستی کا نام دیا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ کوئی نغمہ' دبے پاؤں آکر شاعر پر چھا جاتا ہے اور وہ اُس نغمے کی مُدھر الاپ میں معروضی دُنیا سے منقطع ہو کر کسی غیر مرئی جسم میں ڈھل جاتا ہے اور تخلیق کرنے لگتا ہے۔ شعری امیج کی آمد کا تجزیہ کرتے ہوئے بھی بعض نے اپنے اِس تاثر کا اظہار

کیا ہے کہ امیج ''ناموجود'' سے ایک جست کے ذریعے وجود میں آتا ہے' چنانچہ اِلہام اور عرفان کی باتیں ہونے لگتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان تمام شعرا نے تخلیقی عمل کی کارفرمائی تو دیکھی ہے لیکن اس کے اُسی حصے کو وضاحت سے بیان کیا ہے جس سے وہ تخلیق کے لمحے میں بطورِ خاص متاثر ہوئے تھے۔ چنانچہ بعض کے ہاں خود فراموشی یا نزاج کی حالت کا ذِکر نسبتاً زیادہ ہے' اور بعض کے ہاں تخلیقی جست یا آہنگ سے لمس کی کیفیت زیادہ اہم قرار پائی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان شعرا میں سے کسی ایک کا تاثر بھی تخلیق کے سارے عمل کا احاطہ نہیں کرتا۔ احاطہ کرنا تو جبھی ممکن ہے کہ جملہ تاثرات کو اُن کے صحیح مقامات پر فائز کر کے' تخلیقی عمل کی مختلف تدریجات پر مشتمل' ایک پوری تصویر یا ساخت کو نظر کے سامنے لانے کی کوشش کی جائے ورنہ کسی ایک تاثر کو تمام تر اہمیت تفویض کرنے سے تخلیقی عمل کی زیادہ سے زیادہ ایک ادھوری جھلک ہی حاصل ہو سکتی ہے۔

....

تخلیقی عمل

۱

تخلیقی عمل کا ڈراما' فنونِ لطیفہ ہی میں نہیں' زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی ایک سے جزرومد اور ترتیب وتناسب کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ مثلاً خالص حیوانی سطح کا تجزیہ کرتے ہوئے کوہلر (Kohler)' اِس نتیجے پر پہنچا تھا کہ جب کوئی گتھی سامنے آتی ہے تو بندروں کے ہاں اسے حل کرنے کی نامشکور مساعی کے بعد تشکیک اور مردنی کا وقفہ آتا ہے جس کے فوراً بعد وہ گتھی کو سلجھانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں[۱] مردنی یا تشکیک' تخلیقی عمل کا ایک اہم سنگِ میل ہے کہ یہ نزاع کی حالت پر منتج ہوتا ہے اور نزاع تخلیق کا پیش رَو ہے۔ دراصل' جب تک عادات اور تکرار کے ایک مروّج نظام کو ملیامیٹ نہ کیا جائے' نئی جست کے اِمکانات روشن نہیں ہو سکتے۔ عادات اور تکرار کا یہ نظام' منجمد روایات اور فرسودہ رُسوم سے لے کر خود تخلیق کار کی ذات کے بوجھل اور پٹے ہوئے اسلوب تک پھیلا ہوتا ہے۔ گویا تخلیق کار کا اپنا وجود بھی تخلیق کے راستے کا سنگِ گراں ہے۔ جب تک وہ اسے عبور نہ کرے' تخلیق کار کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا (عبور کرنے کا یہ عمل دراصل ''قدیم''

---

۱. The Mentality of Apes. p 181.

کو ریزہ ریزہ کرنے اور یوں اُس سے نجات پانے کا عمل ہے) مگر سوال یہ ہے کیا توڑنے پھوڑنے کا یہ رُجحان یکایک وارد ہوتا ہے یا اِس کے پسِ پُشت مدارج کا کوئی طویل سلسلہ بھی کارفرما ہے! فنونِ لطیفہ ہی میں نہیں، تخلیق کی دوسری کاوشوں میں بھی مدارج کا یہ طویل عمل موجود ہے۔ مثلاً گراہم ویلیس (Graham Wallace) نے مشہور جرمن سائنس دان ہل موز (Helmohltz) کے اُس بیان سے جو اُس نے اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں دیا تھا،[1] یہ نتیجہ اخذ کیا کہ تخلیق کار کا عمل چار واضح مدارج پر مشتمل ہے: تیاری (Preparation)، پرورش (Incubation)، تنویر (Illumination) اور تصدیق (Verification)۔ کیتھرائن پیٹرک (Katherine Patrick) نے تخلیقی عمل کے بارے میں بہت سے تجربات کر کے،[2] نہ صرف گراہم ویلیس کے نظریے کی تصدیق کی بلکہ اُن چاروں مدارج کا پوری طرح تجزیہ بھی کیا۔ مثلاً اُس نے لکھا ہے کہ ''تیاری'' کا مرحلہ وہ ہے جس میں فن کار کسی بھی مسئلے کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کرتا ہے۔ معلومات کا یہ کچا مواد قطعاً غیر شعوری طور پر اکٹھا ہوتا رہتا ہے۔ مثلاً کولرج کی نظم The Ancient Mariner میں اُس کے برسوں پر پھیلے ہوئے تاثرات جمع ہو گئے تھے۔ تخلیقی عمل کا یہ مرحلہ جذباتی سطح کی تشکیک اور احساسِ ناکامی سے عبارت ہوتا ہے۔ دوسرے مرحلے ''پرورش'' میں فن کار تیاری کے مرحلے کی ناکامی سے اُکتا کر تخلیقی عمل سے بظاہر دست کش ہو جاتا ہے اور زندگی کے دوسرے معاملات میں دلچسپی لینے لگتا ہے، مگر بنیادی خیال مختلف اوقات میں اپنا رُوپ بدل بدل کر اُس کے سامنے آتا ہی رہتا ہے: جذباتی سطح پر یہ بے قراری اور تشنج کا مرحلہ ہے۔ تیسرے مرحلے ''تنویر'' میں، وہ خیال جو فن کار کے باطن میں گویا پک رہا تھا، اچانک صورت پذیر ہو کر اُس کے سامنے آجاتا ہے: جذباتی سطح پر یہ مرحلہ انتہائی مسرت، تسکین اور اُوپر اُٹھنے کی کیفیت سے مملو ہوتا ہے۔ آخری مرحلہ ''تصدیق'' ہے جس میں تخلیق کار اپنی تخلیق کی نوک پلک سنوارتا ہے: یہی وہ مرحلہ ہے جسے ''توے فی صد پسینہ''

---

[1] The Art of Thought, p.79-80. [2] What is Creative Thinking, p.90.

کا نام ملا ہے اور جو طویل ریاضت اور محنت کے باعث خاصا صبر آزما ہوتا ہے۔

تخلیقی عمل میں مدارج کے اِس سلسلے کا مشاہدہ، مذہب کے تار و پُود میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً سدھارتھ کو لیجیے کہ اُس کے سامنے زندگی کی فنا اور بقا کا مسئلہ تھا اور وہ شعوری طور پر اسے حل کرنے کی کوشش میں تھا۔ چنانچہ اِس ضمن میں وہ تمام اَطراف سے تاثرات قبول کرنے پر مائل ہوا۔ اُس نے موت، علالت اور بڑھاپے کو دیکھا اور اُس کے لیے فنا اور بقا کی گتھی سلجھنے کے بجائے اُلجھتی چلی گئی (ٹائن بی کی منطق کو ملحوظ رکھیں تو یہ گویا ایک چیلنج تھا جس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے سدھارتھ کا سارا داخلی نظام متحرک ہو گیا)۔ اس کے بعد وہ اپنی ذات میں پوری طرح ڈوب گیا۔ بڑ کے درخت کے نیچے طویل تپسّیا کا مطلب ہی یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی کے مروّج نظام سے کنارہ کش ہونے بلکہ اُسے توڑنے پھوڑنے کے عمل میں مبتلا ہوا۔ بڑ کی مادرانہ حیثیت بھی ہے یعنی بڑ، ماں کے آغوش کی طرح ہے جس میں بچہ خارجی زندگی سے منقطع ہو کر مکمل طور پر آرام کرتا ہے۔ اس لیے یوں سمجھیے کہ سدھارتھ جب اپنی ذات میں سمٹا تو اُس نے اپنے سارے شعوری نظام کو ریزہ ریزہ کر دیا اور تب مکمل نراج کی اُس حالت میں سے وہ کیفیت طلوع ہوئی جو سراسر روشنی، خیر اور صداقت تھی۔ مراد یہ کہ سدھارتھ کے ہاں نروان حاصل کرنے کا عمل، مسئلے پر غور و خوض کرنے، ذات میں سمٹ کر شعور کو ملیا میٹ کرنے اور پھر ایک جست کے ذریعے روشنی کو گرفت میں لینے ہی کا عمل تھا۔ دیگر مذاہب میں بھی مکمل آرام کرنا، تنہا ہونا، یا عبادت اور ریاضت کے مراحل سے گزرنا، رُوحانی قلبِ ماہیت کے لیے ازبس ضروری قرار پایا ہے۔ نفسیات نے ذات میں سمٹنے کے اِس عمل کو ''سفرِ شب'' (The Night Journey) کا نام دیا ہے جو نہایت موزوں ہے۔ مذاہب کی طرح فنونِ لطیفہ میں بھی فرد، خارج سے یکایک منقطع ہو کر خود فراموشی کے عالم میں چلا جاتا ہے اور پھر جب اس کیفیت سے بیدار ہوتا ہے، خود کو ایک نئی رُوحانی سطح پر فائز پاتا ہے۔ ایک عالم میں ''سونے'' اور دوسرے میں ''بیدار ہونے'' کا یہ عمل، خود کو فنی تخلیق کی صورت میں ظاہر کرتا ہے۔ گویا شاعر، شعر کے پیکر میں اپنی ذات کے بکھرنے اور پھر از سرِ نَو وجود میں آنے کے عمل کو دیکھتا ہے۔ چونکہ ذات کی ان

دونوں صورتوں میں زمین آسمان کا فرق ہے اور اِن کا درمیانی وقفہ فہم و ادراک سے ماورا ہے' لہٰذا جست یا تقلیب کے لفظ ہی سے اِس کی نشان دہی ممکن ہے۔

ایک فنی تخلیق کن مراحل اور مدارج سے گزر کر اپنی تکمیل کرتی ہے' یہ سوال بے حد مشکل اور پیچیدہ ہے! مجھے اس سلسلے میں دو مثالوں کی مدد سے اپنے زاویۂ نگاہ کو پیش کرنا ہے۔ ان میں سے ایک مثال تو اسطوری نظام سے ماخوذ ہے اور دوسری کوزہ گری کے فن سے۔ پہلے اسطوری نظام کی مثال لیجیے:

> انسان کا باطن ایک بیکراں سمندر کی طرح ہے (امرِت منتھن کی کہانی کے پیشِ نظر اِسے دُودھ کا ٹھہرا ہوا سمندر کہہ لیجیے)۔ اس سمندر کی سطح پر ایک طرف تو وہ انسانی تجربات بکھرے پڑے ہیں جن کی نوعیت نسلی اور تاریخی ہے اور جن میں لاکھوں نسلوں کے تاثرات مقید ہیں' اور دوسری طرف وہ تجربات' جنھیں فن کار اپنی محدود اور مختصر زندگی میں خارجی دُنیا سے قبول کرتا ہے۔ نسلی تجربات اُس کچے مواد پر مشتمل ہیں جن سے اسطوری اور مذہبی نظام جنبش میں آتا ہے' اور انفرادی تجربات وہ ہیں جن میں فن کار کی اپنی زندگی کے حالات و واقعات منعکس ہوتے ہیں۔ نسلی تجربات مزاجاً مادری ہیں کیونکہ سائیکی میں ایک طویل عرصہ تک قید رہنے کے باعث اُن کا اضطراری عمل مدھم پڑ چکا ہے جبکہ شخصی اور عصری تجربات' فرد کی زندگی کے بہت قریب ہونے کے باعث مضطرب اور بے قرار ہیں' اِس لیے مزاجاً پدری نظام سے منسلک ہیں۔ اب صورت کچھ یوں اُبھرتی ہے کہ فن کار کی سائیکی میں نسلی اور شخصی تجربات (سُر اور اَسُر' بیضہ اور جرثومہ) بیک وقت موجود ہوتے ہیں لیکن متصادم حالت میں نہیں۔ علاوہ ازیں وہ ایک عرصے سے جمع ہوتے ہوتے ایک ''بوجھ'' بن چکے ہوتے ہیں۔ پھر کسی روز اُس کی زندگی میں کوئی واقعہ نمودار ہوتا ہے۔ یہ واقعہ' بڑا بھی ہوسکتا ہے' جیسے زین العابدین عارف کی موت' اور بظاہر معمولی بھی' جیسے ایک طمانچہ[1] لیکن یہ واقعہ اگر فن کار کے باطن کو مَس کرنے میں کامیاب ہوجائے تو اِس کی

---

[1] اُنگلیاں پانچ...... طمانچے کا نشاں   زندگی اِن سے نہیں بچ سکتی   (یوسف ظفر)

حیثیت ایک لبلبی کی سی ہو جاتی ہے (امرت منتھن کی کہانی میں اس واقعے کو اُس "ترشنا" کے رُوپ میں دیکھنا چاہیے جو دیوتاؤں کے ہردے میں پیدا ہوئی کہ وہ شکتی مان ہو جائیں)۔ مراد یہ کہ فن کار کی ساری شخصیت اُس ایک لمحے پر مرتکز ہو جاتی ہے جس میں کوئی واقعہ ایک جذباتی گردباد میں ڈھل کر فن کار کے باطن میں داخل ہوتا اور اُن جملہ نسلی اور شخصی تجربات کو ایک دوسرے سے متصادم کر دیتا ہے جو عرصۂ دراز سے آہستہ آہستہ جمع ہو رہے تھے (امرت منتھن کی کہانی میں یہ وہ مقام ہے جہاں اسُروں اور دیوتاؤں نے مل جل کر دُودھ کے سمندر کو بلویا تھا)۔ یہ گردباد طوفانِ نوح کے مانند بھی ہے کہ اس کے نتیجے میں کسی شے کی انفرادیت یا وجود باقی نہیں رہتا اور ہر شے ایک بے کنار اور بے ہیئت نراج میں ڈھل جاتی ہے۔ فن کار کے لیے یہ ایسی بحرانی کیفیت ہے جس میں مبتلا ہوتے ہی اُس کا سانس رُکنے لگتا ہے۔ اُسے محسوس ہوتا ہے اگر وہ چند ے اور اُس کیفیت میں مبتلا رہا تو یہ اُس کی ذات کو بھی ملیا میٹ کر دے گی۔ فرائیڈ کے نظریے پر ایمان لے آئیں تو یہ بحرانی کیفیت فرد کی اپنی طلب کا نتیجہ قرار پائے گی اور جبلّتِ مرگ کے تحت شمار ہوگی۔ مگر حقیقت یہ بھی ہے کہ موت اور انتشار کو سامنے پا کر خود فن کار کے اندر سے تحفظِ ذات کا جذبہ اُبھرتا ہے اور وہ خود کو از سرِ نو خلق کرنے کے لیے سرگرم ہو جاتا ہے (اساطیر میں اس کام کے لیے کشتی یا صندوق وغیرہ کو بروئے کار لایا گیا تھا)۔ کہانی کے مطابق جب دُودھ کے ساگر کو بلو لیا گیا اُس میں سے امرت (یعنی مکھن) برآمد ہوا جسے پیتے ہی دیوتاؤں کی شکتی بحال ہوگئی۔ تخلیق کے باب میں یوں کہنا چاہیے کہ فن پارہ نراج کے دُھندلکوں سے طلوع ہوا اور فن کار کو زندۂ جاوید کر گیا۔

دوسری مثال کوزہ گری سے ماخوذ ہے جو انسان کا نہایت قدیم فن ہے۔ یہ مجسمہ سازی کے بہت قریب ضرور ہے لیکن ان دونوں میں مابہ الامتیاز یہ ہے کہ مجسمہ سازی ایک بڑی حد تک اصل کی نقل اُتارنے کا فن ہے جبکہ کوزہ گری اصلاً تجریدی ہے۔ گویا کوزہ گری پور آرٹ (Pure Art) کے زُمرے میں آتی ہے۔ ظاہر ہے کوزے کی تخلیق کا عمل فنی تخلیق کو سمجھنے میں بہت مفید ثابت ہو سکتا ہے:

تخلیقی عمل

کوزہ گری میں اوّلیں مرحلہ، چکنی مٹی کا حصول ہے۔ یہ چکنی مٹی بالعموم کسی پرانے، سوکھے ہوئے دریا کے بستر سے حاصل ہوتی ہے اور انسانی سائیکی میں نسلی تجربات کے مماثل ہے (یوں بھی ابتدائی اور اساسی نقوش کو دریا کے بستر ہی سے تشبیہ دی گئی ہے)۔ مگر کوزہ بنانے کے لیے اس چکنی مٹی کو گِل میں تبدیل کرنا ضروری ہے اور یہ کام پانی کی آمیزش کے بغیر ممکن نہیں۔ پانی، فن کار کی زندگی کے شخصی واقعات اور تجربات کی نشان دہی کرتا ہے اور اپنی سیّال حالت کے باعث بے قراری اور اضطراب کی علامت ہے۔ راشد کی نظم ''حسن کوزہ گر'' میں گِل کی تیاری کے لیے اِن ہر دو عناصر کی ضرورت کو بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے:

زمانہ، جہاں زاد وہ چاک ہے جس پہ مینا و جام و سبو
اور فانوس و گُل داں
کے مانند بنتے بگڑتے ہیں انساں
میں انساں ہوں لیکن
یہ نَو سال جو غم کے قالب میں گزرے
حسن کوزہ گر آج اِک تودۂ خاک ہے جس
میں نم کا اثر تک نہیں ہے
جہاں زاد، بازار میں صبح عطارِ یوسف
کی دُکان پر تیری آنکھیں
پھر اک بار کچھ کہہ گئی ہیں
ان آنکھوں کی تابندہ شوخی
سے اُٹھی ہے پھر تودۂ خاک میں نم کی ہلکی سی لرزش
یہی شاید اس خاک کو گِل بنا دے!

میرا موقف یہ ہے کہ تودۂ خاک، عام سی مٹی نہیں، یہ پرانے اور سوکھے ہوئے دریا کے بستر سے حاصل

ہوئی ہے اور پانی بھی عام سا پانی نہیں' یہ فن کار کی آنکھ سے ٹوٹا ہوا وہ آنسو ہے جو اُس کے جذباتی فشار کا عکاس ہے۔ مگر محض مٹی اور پانی کی آمیزش سے تو گِل وجود میں نہیں آتی۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ کوزہ گر پانی اور مٹی کے آمیزے کو اپنے پاؤں سے گوندھے...... اس قدر کہ پانی اور مٹی' ایک دوسرے میں پوری طرح جذب ہو کر اپنی اپنی صورت سے محروم ہو جائیں! دو عناصر کے باہم شیر و شکر ہونے کا یہ عمل' چینی شاعرہ میڈم کوآن کی ایک نظم کا موضوع بھی ہے۔ روایت یہ ہے' اس چینی شاعرہ کا شوہر جو ایک مجسمہ ساز تھا' عمر کے کسی مرحلے میں کسی دوسری عورت کی طرف مائل ہو گیا۔ چنانچہ اُس نے یہ نظم لکھ کر اپنے شوہر کو بھجوائی اور وہ نظم سے اس قدر متاثر ہوا کہ ''دوسری عورت'' سے قطع تعلق کر کے واپس اپنی بیوی کے پاس آ گیا:

آج میرے اور تیرے درمیاں
بُعد کیسا' فاصلہ باقی کہاں؟
لے ذرا مٹی کی اک چکنی ڈلی
ڈال پانی' گوندھ اس کو زور سے
اور بنا دو بُت حسین ولا جواب
ایک بُت کی شکل ہو تیری طرح
دُوسرا بُت ہو مرا
بُت شکن بن کر انھیں اب توڑ دے
ڈال پانی' گوندھ پھر ان کو ذرا
اب بنا پھر دونوں بُت
ایک اپنا...... اک مرا'
اب مرے بُت میں ہے کچھ تیرا وجود
اور ترے بُت میں ہے کچھ پیکر مرا

تخلیقی عمل

زندگی کی کون سی طاقت بتا

تجھ کو کرسکتی ہے مجھ سے اب جُدا!

چکنی مٹی اور پانی کو گوندھنے کا یہ عمل ُبلونے کے عمل کے مشابہ ہے (اور آخر آخر میں نراج کے عالم کو وجود میں لے آتا ہے)۔ مراد یہ کہ گل کی تیاری ''قدیم'' اور اُس کی صورتوں کو ملیا میٹ کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ یہ وہ مقام ہے جو تخلیق سے ذرا پہلے وارد ہوتا ہے اور جہاں کوزہ گر (فن کار) کا سانس رُکنے لگتا ہے اور وہ اپنے بکھرے ہوئے وجود کو بچانے کی کوشش کرتا ہے۔ نراج 'جس قدر محیط اور سانس رُکنے کا عالم' جس قدر شدید ہوگا 'فن کار کا داخلی کرب' اُسی نسبت سے زیادہ ہوگا اور کرب سے نجات پانے کی خواہش بھی اُسی قدر توانا ہوگی۔ مگر یہ خواہش' جسمانی فرار پر منتج نہ ہوگی' ایک نئے وژن یا شبیہہ کے واسطے ہی سے سیراب ہوگی۔ گویا نراج میں مبتلا ہونے پر فن کار کے باطن میں آزاد ہونے کی ایک تیز خواہش پیدا ہوتی ہے جس کی تکمیل اُسی صورت میں ممکن ہے کہ وہ ہست اور وجود کی زیریں سطح سے جست بھر کر اُس بالائی منزل تک آجائے جہاں یہ شبیہہ طلوع ہوگئی ہے۔ سانس رُکنے کے عالم سے نجات پانے کی یہی ایک صورت ہے کہ وژن یا شبیہہ' فن کار کے احساسی اُفق پر نمودار ہو اور وہ اُسے گرفت میں لینے کے لیے اُوپر اُٹھ آئے۔ دراصل تخلیق کے دوران میں فن کار' زندگی اور موت کی جنگ میں مبتلا ہوتا ہے اور اُس کا سارا وجود ایک لمحے پر مرتکز ہو چکا ہوتا ہے کہ کسی طرح وہ اپنے ہی بکھراؤ سے اُوپر اُٹھ کر خود کو بچالے! مگر کیسے؟...... جب تک فن کار' تخلیقی طور پر پوری طرح فعال نہ ہو' وہ اپنی اس خواہش کی تکمیل سے معذور رہے گا۔ بس یہی وہ مقام ہے جہاں اُس کا کرب اپنی انتہا کو پہنچتا ہے اور وہ تشنج کی حالت میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے قطعاً غیر شعوری طور پر اُس غیر مرئی آہنگ کو چھو لیتا ہے جو تمام صورتوں اور کیفیتوں کے پس پشت موجود ہے۔ اس آہنگ کے اندر صورتوں کے مرکزے (Nucleas) تو موجود ہیں لیکن خود صورتیں ناپید ہیں۔ کوزہ گری کی مثال میں یہ وہ مقام ہے جہاں کوزہ گر کا پاؤں چاک کے پہیے کو مَس کرتا ہے اور چاک' اُس کا تیر اور ٹوپی گھومنے لگتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ غیر مرئی آہنگ کی بے ہیئت' بے کنار کیفیت کو چھونے کے لیے زندگی اور اس کے

تجربات اور مظاہر کا' پہلے بے ہیئت اور بے نام ہونا لازمی ہے' ورنہ آہنگ سے اُن کا سنجوگ ناممکن ہوگا۔ اسی لیے تخلیق سے پہلے' صورتوں کی شکست وریخت ضروری ہے تاکہ موجود کی دُنیا اور ناموجود کے عالَم میں تفریق باقی نہ رہے۔ جب تک یکجائی بلکہ یکتائی کی یہ کیفیت وجود میں نہ آئے' فن کار غیر مرئی آہنگ کو مَس نہیں کرسکتا اور تخلیق کے ذریعے اپنی ذات کو بچانے میں کامیاب بھی نہیں ہو سکتا۔ کوزہ گری کے عمل میں چاک کا پہیا (آہنگ) کوزہ گر کو پیچھے سے دھکیلتا ہے اور وژن یا شبیہہ' جس کی تجسیم پر کوزہ گر کی بقا کا دارومدار ہے' اُسے سامنے سے اپنی طرف بلاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں آہنگ' صرف فن کار کی تخلیقی مشین کو چلانے ہی کا باعث نہیں' یہ لفظوں' رنگوں اور سُروں کے انتخاب میں بھی فن کار کا معاون ہے' جبکہ وژن کو ارسطو کے Prime Mover کا متبادل سمجھنا چاہیے کہ وہ آزادی کی ایک منزل بن کر فن کار کو اپنی طرف بلاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ فن کار کس طرح اس وژن تک رسائی پائے گا! کوزہ گری کی مثال کو سامنے رکھیں تو اِس سوال کا جواب چاک پر کوزہ بننے کے عمل سے بآسانی اخذ کیا جاسکتا ہے۔ یعنی یہ کوزہ گر' چاک پر گل کا ایک ٹکڑا رکھتا ہے اور اپنے ہاتھوں کے لمس سے اُس گل میں اُس وژن کی تجسیم کرتا ہے جو اُس کے احساس کے اُفق پر طلوع ہو گیا تھا لیکن جس کے خدوخال سے وہ واقف نہیں تھا۔ جس طرح اساطیر کے مطابق' کائنات کی تخلیق آبی انتشار' گھراؤ یا بے ہیئتی (نراج) کی حالت سے ہوئی تھی' بالکل اُسی طرح فنی تخلیق بھی ایک بے پایاں حالتِ ناموجود سے جنم لیتی ہے۔ اس کا پہلا مرحلہ وژن کا طلوع ہے اور دوسرا مرحلہ وژن کی تجسیم۔ تاہم اِن دونوں مرحلوں میں کوئی زمانی بُعد نہیں ہوتا' یہ ساتھ ساتھ نازل ہوتے ہیں۔ کوزہ گر بھی گل کی بے ہیئتی ہی سے وژن کی تجسیم کرتا ہے اور یوں اپنی ریاضت اور تربیت کے ثمر کو' نیز اپنے باطن کی جہت اور طلب کو' اِس عمل میں پوری طرح سمودیتا ہے۔ گویا وژن کی تجسیم میں ایک طرف ''آہنگ'' کا ہاتھ ہے اور دوسری طرف فن کار کی پوروں کے لمس کا! مگر وژن کی صورت پذیری جس کچے مواد سے ہوتی ہے' اُس کا پہلے بے ہیئت اور بے صورت ہونا بلکہ ''ناموجود'' کے زُمرے میں آنا ضروری ہے۔ یوں تخلیق کے پس پشت کسی منطقی یا شعوری عمل کی کہانی ناپید ہو جاتی ہے اور تخلیق' اُسی طرح سامنے آتی ہے جس طرح

اوّل اوّل کائنات عدم سے وجود میں آئی تھی۔

پنجاب کے صوفی شاعر، بلّھے شاہ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ ''بھید کی بات'' جاننے کے لیے اپنے مرشد، شاہ عنایت کے پاس پہنچا، اُس وقت مرشد کیاری سے پنیری اکھیڑ کر کھیت میں لگا رہے تھے۔ اُنھوں نے بلّھے شاہ کا سوال سُنا تو برملا کہا:

بلّھیا رب دا کیہہ پاونا

ایتھوں پٹنا، اوتھے لاونا

(یعنی اے بلّھے! رب کا پانا کیا مشکل ہے، یہاں سے اکھیڑ دو وہاں لگادو!)

یہی تخلیقی عمل کا عطر بھی ہے کہ اُس کے ذریعے تخلیق کار، ایک عام مروّج، پٹی ہوئی سطح سے خود کو اکھیڑ کر ایک نئی اور ارفع سطح پر فائز کرتا ہے، اور یوں حقیقت کے ایک نئے اور کشادہ تر اُفق کی بھر پور جھلک پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

....

۲

تخلیقی عمل کے مختلف مدارج کی نشان دہی کرتے ہوئے اس بات کوملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے کہ ہر شخص، تخلیق کار کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا۔ تجربہ شاہد ہے کہ ایک شخص جو عالم فاضل ہونے کے علاوہ نفیس اور شُستہ ذوقِ نظر سے بھی فیض یاب تھا، ہزار کوشش کے باوجود تخلیق کار کے منصب تک نہ پہنچ سکا جبکہ بعض اوقات ایک اَن پڑھ شخص نے بھی تخلیقی اُپج کا بے پناہ مظاہرہ کر دیا۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کار وہ نہیں جسے علوم پر دسترس حاصل ہے یا جو تخلیق کے معائب و محاسن سے آگاہ ہے، تخلیق کار وہ ہے جسے قدرت کی طرف سے تخلیقی اوصاف ودیعت ہوئے ہیں۔ میں نے اِس کتاب میں تخلیقی اوصاف کو ایک وہبی میلان کے طور پر قبول کیا ہے اور اِس بات سے کوئی سروکار نہیں رکھا کہ یہ الف کو کیوں حاصل ہوئے اور ''ب'' اِن سے کیوں محروم رہا! جس طرح حیاتیات نے نوعی ارتقا کو اُس تقلیب (Mutation) کا نتیجہ قرار دیا ہے جو جین (Gene) میں کسی بنیادی تبدیلی سے وجود میں آتی ہے اور جانور یا پودے کی نسل کو بدل دیتی ہے (مگر جس کے محرکات نظروں سے اوجھل رہتے ہیں) بالکل اُسی طرح ایک تخلیق کار کے ہاں تخلیق کا وصف وہبی اور پیدائشی ہوتا ہے اور وہ اُسے اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ ریاضت اور تربیت کا عمل اس وہبی میلان کو جِلا تو بخش سکتا ہے، اسے جنم نہیں دے سکتا۔ بے شک بعض اوقات ماحول کی ناسازگاری کے باعث ایک تخلیق کار، اپنی تخلیقی اُپج کو بروئے کار لانے سے معذور بھی رہ جاتا ہے، مثلاً وہ اگر تربیت اَور ریاضت کے عمل سے محروم رہے تو قیاس غالب ہے کہ اُس کے بطون میں نہاں تخلیقی مشین ہی

زنگ آلود ہو کر رہ جائے گی۔ اِسی طرح اگر تخلیق کار کی زندگی، تجربات کی بوقلمونی سے نا آشنا ہے، نیز وہ مطالعہ، سوچ بچار اور زندگی کرنے کی لگن سے بھی پوری طرح فیض یاب نہیں تو قدرتی طور پر اُس کے فن میں بھی گہرائی اور نکھار پیدا نہیں ہو سکے گا۔ مگر دوسری طرف اِس بات سے بھی انکار مشکل ہے کہ کوئی شخص اگر تخلیقی اُپج ہی سے محروم ہے تو پھر ریاضت اور تربیت کے ہزاروں جتن بھی اُسے تخلیق کار کا منصب عطا نہیں کر سکتے۔ ایک تخلیق کار بنیادی طور پر فطرت کا عطیہ ہے مگر وہ زندگی کے چُونے گارے کو استعمال کرنے پر بہر حال مجبور ہے کہ ایسا کیے بغیر وہ اپنا اِبلاغ ہی نہیں کر سکتا۔

تخلیق کار ہونے کی شرط کو ملحوظ رکھنے کے بعد اگر تخلیقی عمل کے جملہ مدارج کی نشان دہی کی جائے تو اوّل اوّل اُس کچے مواد کا تجزیہ لازم آئے گا جسے تخلیق کار استعمال کرتا ہے۔ اس کچے مواد کا ایک حصہ تو اُن عناصر پر مشتمل ہے جن سے فن پارے کی خارجی تشکیل ہوتی ہے: مثلاً رنگ، سنگ، لفظ وغیرہ، مگر یہ عناصر صرف اُس وقت فن پارے کو صورت پذیر ہونے میں مدد دے سکتے ہیں، جب فن کار اپنے تخلیقی جوہر سے اِن میں ایک برقی لہر سی دَوڑا دیتا ہے۔ لفظ ہی کو لیجیے، شاعری کی تخلیق میں کوئی بھی لفظ غیر شاعرانہ نہیں۔ اگر شاعر، تخلیقی جَوہر سے لَیس ہے تو وہ اُس لفظ کو بھی، جو بظاہر غیر شاعرانہ ہے، ایک معنوی پرچھائیں سے منسلک کر سکتا ہے۔ دوسری طرف اُس کے ہاں اگر تخلیقی جَوہر ہی ناپَید ہے تو وہ نام نہاد شاعرانہ الفاظ کو بھی معنوی پرچھائیں عطا نہیں کر سکے گا۔

کچے مواد کا دوسرا حصہ اُن تجربات پر مشتمل ہے جن میں سے بعض، مزاج کے اعتبار سے منفعل اور بعض، فعّال ہَوتے ہیں۔ منفعل تجربات میں وہ تمام نسلی عناصر شامل ہیں جنھیں فن کار وَرثے کے طَور پر حاصل کرتا ہے۔ انسانی سائیکی عَمرو کی زنبیل کی طرح ہے کہ اِس میں ہزاروں نسلوں کے اجتماعی تجربات، واضح نقوش کی صورت میں، محفوظ ہوتے چلے گئے ہیں۔ اِن تجربات میں سے بعض تو نوعیت کے اعتبار سے جبلّی ہیں۔ یہ گویا اُن کی حیوانی سطح ہے: مثلاً فرار اور پیکار یا جنس اور بھوک کے مَیلانات وغیرہ...... اِن خاص میلانات کی حد تک انسان اور حیوان میں مشکل ہی سے کوئی فصل یا بُعد نظر آئے گا۔ دوسرے تجربات، نوعیّت کے اعتبار سے علاماتی یا اشاراتی ہیں

اور Archetypal Images کے طور پر انسانی سائیکی میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ وہ تجربات ہیں جو انسانی معاشرے اور اُس کے ثقافتی اور تہذیبی پہلوؤں سے متعلق ہیں۔ رُوحانی اور اساطیری رُجحانات بھی اِن تجربات ہی کی بدلی ہوئی صورتیں ہیں۔

منفعل تجربات کے برعکس فعّال تجربات وہ ہیں جنھیں تخلیق کار اپنی حیاتِ مختصر میں حاصل کرتا ہے اور جو گھر، تعلیمی ادارے، صحت یا علالت، واقعات و حادثات نیز سیاسی، سماجی، قومی اور بین الاقوامی حالات، علمی انکشافات اور معروضی زندگی کی جملہ سطحوں سے اخذ کردہ تاثرات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ انھیں فعال تجربات میں اُس شدید ردِ عمل کو بطورِ خاص شامل سمجھنا چاہیے جو فلسفے کے میدان میں مجرّد خیال کی بالادستی کے خلاف نمودار ہوا اور جس نے جوہر (Essence) کے مقابلے میں موجود (Existence) کو اوّلیت کا حامل قرار دیتے ہوئے فرد کے اُن محسوسات کو سامنے لانے کی کوشش کی جو کراہت (Nausea)، یاسیت (Despair) اور بے معنویت (Absurdity) کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ نوعیّت کے اعتبار سے یہ سب تجربات متحرک اور فعال ہیں اور انسانی سائیکی میں لحظہ بہ لحظہ شامل ہوتے رہتے ہیں۔ اب انسانی سائیکی کو ایک ایسے حوض کی صورت میں تصور کیجیے جس کی تہہ میں تو منفعل تجربات بیٹھے ہوئے ہیں لیکن جس کی سطح پر فعال تجربات انتہائی بے قراری کی حالت میں تیر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کسی بھی وقت ایک تخلیق کار کے باطن میں لاشعوری عوامل کے ساتھ ساتھ شعوری عوامل بھی موجود ہوتے ہیں لیکن اُن کے درمیان ایک قدرتی فاصلہ قائم رہتا ہے اور وہ آپس میں ہم کنار نہیں ہو پاتے۔ پھر یکایک تخلیق کار کی زندگی میں کوئی واقعہ رُونما ہوتا ہے: یہ واقعہ بڑا بھی ہوسکتا اور بے حد معمولی بھی، لیکن اس واقعے سے اگر ایک ایسا جذباتی دھچکا پیدا ہو جو (کنکر کی طرح) تخلیق کار کے باطن (حوض) میں ایک تموّج سا پیدا کردے تو اس کے نتیجے میں تہہ میں بیٹھے ہوئے منفعل عناصر، سطح پر تیرتے ہوئے فعال عناصر سے متصادم ہو جائیں گے اور یوں اُس شدید طوفان کا آغاز ہوگا جسے اساطیر میں امرت منتھن اور مذاہب میں طوفانِ نوحؑ کا نام ملا ہے اور جس میں جملہ فعال اور منفعل عناصر ایک دوسرے سے ٹکرا کر بے ہیئت

ہو جاتے ہیں۔ دراصل مروّجہ صورتوں کا بوجھل وجود ہی تخلیق کے راستوں کا سنگِ گراں ہے: بعینہٖ جیسے کوئی تشبیہہ، کثرتِ استعمال کے باعث اپنی معنوی پرچھائیں سے محروم ہو کر تخلیق کے لیے ایک رُکاوٹ سی بن جاتی ہے۔ پھر تخلیق کار کی اپنی زندگی بھی ہے جو عادات اور رُجحانات کی مشینی تکرار کے باعث' پٹ پٹا کر' بیضوی صورت اختیار کر چکی ہے۔ لہٰذا جب تک وہ اپنے وجود کی بیضویت' اُس کے بوجھل پن کو عبور نہ کرے' تخلیق کاری میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اس مقام پر تخلیق کار اور ایک عارف کے طریقِ کار میں گہری مماثلت کا احساس بھی ہوتا ہے کیونکہ جہاں تخلیق کار' وجود کے بوجھ سے دست کش ہونے پر ہی کچھ تخلیق کرنے میں کامیاب ہو سکتا ہے وہاں عارف' خواہشات کے بوجھ سے نجات پا کر ہی معرفت کے مقام کو چھو سکتا ہے۔ مگر ان دونوں میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ عارف' جسم اور اُس کی خواہشات کی نفی کا قائل ہے جبکہ تخلیق کار' موجود کو ایک نئی زندگی بخشتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں عارف' موجود کی تکذیب کرتا ہے اور تخلیق کار اُس کی تطہیر! ہوتا یوں ہے کہ منفعل اور فعال تجربات کی آویزش سے سائیکی میں نراج (Chaos) کی ایسی صورت پیدا ہو جاتی ہے جو خود تخلیق کار کے وجود کے لیے بھی ایک خطرہ ہے۔ چنانچہ تخلیق کار' نراج کے اس طوفان میں ایک بے پتوار ناؤ کی طرح ڈولنے لگتا ہے اور شدید بُحرانی کیفیت کی زد پر آ کر' سانس رُکنے کے عالم میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تب نراج کی اس فضا میں معاً روشنی کا ایک کوندا سا نمودار ہوتا ہے اور تخلیق کار' بڑی شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے کہ یہی وہ کوندا ہے جو اُسے نراج کے ہولناک طوفان سے باہر نکلنے کا راستہ سُجھا سکتا ہے۔ مگر اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تخلیق کار اُس کوندے (وژن) کو کس طرح اپنی گرفت میں لے! بے شک' وژن ایک تخلیقی جست کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور یہ عمل سَوفی صد وہبی ہے' تاہم محض وژن کی نمود' تخلیق کے سارے عمل کا احاطہ نہیں کرتی۔ تخلیقی عمل کی تکمیل کے لیے ضروری ہے کہ لمس خیال یا وژن کی تجسیم بھی ہو...... جب تک ایسا نہیں ہوگا' تخلیق کار' دَم رُکنے کی کیفیت سے نجات نہ پا سکے گا۔

یہ بحث اب اُس نازک مقام تک آ پہنچی ہے جہاں تخلیق کار' نراج کے روایتی طوفان میں گِھر

کر ایک بحرانی کیفیت میں مبتلا ہوا تو وژن ...... روشنی اور آزادی کی نوید بن کر اُس کے ذہنی اُفق پر نمودار ہوگیا اور اُسے دیکھتے ہی تخلیق کار کے اندر آزاد ہونے کی شدید خواہش پیدا ہوگئی۔ ایک تلمیح کی مدد سے اِسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ حضرت یوسفؑ چاہِ یوسف کے اندھیرے میں محبوس، سانس رُکنے کے عالم میں مبتلا تھے کہ کنوئیں کے دہانے پر سے پتھر کی سل ہٹ گئی اور اُنھیںؑ روشنی اور آزادی کا راستہ دکھائی دے گیا مگر اس سے یہ ہوا کہ خود یوسفؑ کے دل میں آزاد ہونے کی آرزو دوچند ہوگئی اور وہ اندھیرے (بے ہیئتی) کی دُنیا سے نجات پانے کے لیے مضطرب ہوگئے۔ فن کی دُنیا میں جب تخلیق کار، اِس مرحلے سے گزرتا ہے تو سانس لینے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے، اُس ازلی وابدی ''آہنگ'' کو چھو لیتا ہے جو تمام صورتوں کے پسِ پُشت موجود ہے لیکن جس تک، انتہائی داخلی کرب ہی کی حالت میں پہنچنا ممکن ہے۔ یہ آہنگ ایک طرح کی برقی قوّت ہے جو تخلیق کار کے اندر چھپی، تخلیقی مشین کے لیے ایندھن کا کام دیتی ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ جب تک تخلیق کار، آہنگ کی اِس برقی رَو کو چھو نہیں پاتا، اُس کے اندر کی تخلیقی مشین اپنے وجود کا اعلان نہیں کرتی۔ تاہم وہ اس آہنگ کو چھونے میں کامیاب ہو جائے تو اُس کے اندر تخلیقی مشین، حرکت میں آجائے گی اور تخلیق کار، اُس بے ہیئت کچے مواد سے، جسے ناموجود (Nothingness) کا نام دینا چاہیے اور جو منفعل اور فعال تجربات کی آویزش کا نتیجہ تھا، (اُس) وژن کی تجسیم کر سکے گا جو اندھے کنوئیں کی گہرائی سے اُسے دکھائی دیا تھا۔ گویا آہنگ اُسے قوّت مہیّا کرے گا، جس سے تخلیقی مشین حرکت میں آکر اُسے اُوپر کو اُٹھائے گی (Push)، وژن اُسے اپنی طرف کھینچے گا (Pull) اور وہ بالآخر اندھیرے کنوئیں سے دن کی روشنی میں آجائے گا۔

مبادا، کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے، مجھے اِس بات کی صراحت کر دینا چاہیے کہ میں تخلیقی عمل کے سلسلے میں اُس مقبولِ عام موقف کا گرویدہ نہیں ہوں جس کے مطابق وژن کی نمود اور سنگ، لفظ یا سُر وغیرہ میں اُس کی تجسیم کے درمیان کوئی زمانی فاصلہ ہمیشہ موجود ہوتا ہے، کیونکہ ایسی صورت میں تخلیقی عمل، اِس کے سوا اور کچھ نہیں ہوگا کہ اصل کی نقل پیش کر دی جائے! اِسی طرح مجھے اِس موقف

سے بھی اتفاق نہیں کہ فن کار کے ہاں اظہار (Expression) ہی اصل تخلیقی عمل ہے اور ترسیل یا ابلاغ، محض ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں نے اُوپر جب وژن کی نمود' آہنگ کے لمس اور پھر وژن کی تجسیم کا ذکر کیا تو یہ محض تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے تھا' ورنہ واقعہ یہ ہے کہ یہ تینوں ایک ساتھ وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ وژن بجائے خود' روشنی کا ایسا کوندا ہے جس کی کوئی صورت نہیں۔ اِسی طرح آہنگ' سیال قوّت کی بے نام رَو کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ جب فن کار کو آہنگ کی قوّت نصیب ہوتی ہے' اُس کی تحویل میں جو بھی میڈیم ہو (لفظ' سنگ یا سُر وغیرہ)' اُس آہنگ کی برقی رَو کے باعث وہ ایک ایسی تابناک شے میں منتقل ہو جاتا ہے جو وژن کو چھوتے ہی اُسے تصویری پیکروں میں ڈھال دیتی ہے۔ اِس کا واضح مطلب یہ ہے کہ تخلیقی عمل میں میڈیم' آہنگ سے مَس نہ کرے تو بے کار شے ہے اور وژن کو جب تک میڈیم کا لمس حاصل نہ ہو' وہ وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ گویا وژن کی رقیق بے ہیئتی یا آہنگ کا سیال خروش' بجائے خود کوئی معنی نہیں رکھتا' بعینہٖ جیسے میڈیم' اِن دونوں کو مَس کیے بغیر تخلیق کے اعتبار سے بالکل بے کار ہوتا ہے۔ لہٰذا تخلیقی عمل کا وہ مقام' جہاں آہنگ (ماضی)' وژن (مستقبل) اور میڈیم (حال) باہم ملتے ہیں' دراصل ایک ہی مربوط عمل ہے اور اس کے کسی ایک حصے کو دوسرے پر فوقیت دینے یا اُسے اوّلیت کا شرف بخشنے سے تخلیقی عمل کو پوری طرح سمجھنے میں رُکاوٹ پیدا ہو سکتی ہے۔

اس تصریح کے بعد یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ تخلیقی عمل اصلاً تین مراحل پر مشتمل ہے: طوفان کا مرحلہ جب ذات کے اندر تصادم کا آغاز ہوتا ہے' نراج کا مرحلہ جب بے ہیئتی کا تسلّط قائم ہو جاتا ہے اور جست کا مرحلہ جب فن کار وژن' آہنگ اور میڈیم کو بیک وقت بروئے کار لا کر بے ہیئتی کو ہیئت مہیا کرتا ہے اور ایسا کر کے خود کو سانس رُکنے کی کربناک کیفیت سے نجات دلانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

....

۳

اور اب تخلیقِ مکرّر کا مرحلہ!

تخلیقِ مکرّر کا مرحلہ ایک طرح سے تخلیق کا امتحان بھی ہے۔ کہنے کو تو ہر فن کار یہ کہے گا کہ اُس کی تخلیق، اظہار اور ابلاغ کے جملہ مراحل سے گزری ہے اور اپنے اندر صداقت کی کرن رکھتی ہے لیکن جب تک اِس دعوے کی تصدیق نہ ہو، کوئی حکم لگایا نہیں جا سکتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوگا کہ فیصلہ کون کرے؟ جواب یہ ہے کہ باہر کا قاری! مگر پھر یہ سوال پیدا ہوگا کہ باہر کا قاری کون ہے؟ کیا یہ بازار میں کھڑا وہ قاری ہے جو ہمہ وقت ایک افادیت پسند قلم کار کے پیشِ نظر ہوتا ہے اور جسے وہ اپنے سامنے فرض کر کے فن تخلیق کرتا ہے؟ اِس کا جواب یہ ہے کہ باہر کے اِس قاری کے تین رُوپ ہیں۔ پہلا یہ کہ تخلیق کار جب اپنی تخلیق کی تکمیل کے بعد اُسے دیکھتا یا پڑھتا ہے، وہ باہر کے قاری کا فریضہ خود انجام دیتا ہے، مگر وہ انتہائی غیر معتبر قاری ہے کیونکہ وہ پہلے ہی اُس راستے سے واقف ہے جس پر سے گزر کر اُس کی تخلیق، ذات کے ایک حصے سے دوسرے حصے تک پہنچی تھی: گویا وہ ایک طرح سے گھر کا بھیدی ہے، اِس لیے ایک منصف کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ وہ اپنی تخلیق سے جذباتی طور پر اِس قدر وابستہ ہوتا ہے کہ اُس کی صداقت یا عدم صداقت کے بارے میں کچھ کہنے کا اہل نہیں، اُس کی حالت اُس ماں کی سی ہے جو اپنے کالے کلوٹے بچے کو بھی پرستان کا شہزادہ سمجھتی ہے۔

باہر کے قاری کا دوسرا رُوپ وہ ہے جو بعض حضرات کو بہت عزیز ہے یعنی بازار میں کھڑا قاری! مگر یہ قاری بھی تخلیق کا ایک اچھا نبّاض یا منصف ہرگز نہیں۔ اوّلاً اِس لیے کہ وہ اپنے زمانے

کی جذباتی فضا میں مقیّد ہونے کے باعث اُن نعروں سے شدید طور پر متاثر ہوتا ہے جن کی گونج اُسے ہمہ وقت سنائی دے رہی ہوتی ہے' لہٰذا وہ تخلیق کو بھی اِن مقبول نعروں ہی کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ مراد یہ کہ تخلیق اگر اِن نعروں کے مطابق ہے' تو ٹھیک ورنہ قابلِ مذمّت ہے! یہی وجہ ہے کہ مشاعروں میں وہی اشعار زیادہ مقبول ہوتے ہیں جن میں انبوہ (باہر کا قاری) کے لیے سیاسی یا سماجی سطح پر تسکین کا سامان موجود ہو یا جن میں وہ اپنے سماجی یا سیاسی تناؤ کو دُور کرنے کا تدارک کر سکے۔ ثانیاً اِس لیے کہ ایک محدود دَور میں رہتے ہوئے' باہر کا یہ قاری تخلیق کے ساتھ ساتھ' تخلیق کار کی دُنیاوی حیثیت سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ اگر تخلیق کار' اُس سے مذہبی' معاشی' نظریاتی یا کسی اور اعتبار سے مختلف ہے یا وہ اُس مثالی ہیرو کی طرح نہیں جسے باہر کا قاری اپنے ذہن میں تشکیل دے چکا ہے' تو وہ اُسی نسبت سے اُس کی تخلیق کے سلسلے میں بھی تعصبات کا شکار ہو جائے گا۔ اِسی طرح اگر وہ تخلیق کار کو اپنے خودساختہ معیارِ آدمیت کے مطابق پاتا ہے' تو اُس کی تخلیق کے حوالے سے بھی پاسداری کا مرتکب ہو جائے گا۔ گویا ہر اعتبار سے بازار میں کھڑا یہ قاری' اپنے دَور کی تخلیقات کے لیے ایک اچھا منصف ثابت نہیں ہو سکتا۔ منصف کے لیے جس خنک مزاجی اور تخلیق سے ایک مناسب فاصلے کی ضرورت ہے' وہ اُس سے ناآشنا ہوتا ہے۔ مگر اسی دَور میں بعض قارئین ایسے بھی ہوتے ہیں جو تخلیق کو تمام تعصبات وغیرہ سے بلند ہو کر پرکھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں' اور تخلیق میں اگر سچائی کا کوئی عنصر موجود ہو تو اُسے آسانی سے پہچان لیتے ہیں۔ اُن کی حیثیت ایسے ناقدینِ ادب کی ہے جنھیں بصارت اور بصیرت دونوں حاصل ہوتی ہیں۔

باہر کے قاری کا تیسرا رُوپ' زمانہ ہے۔ زمانہ ایک طرح سے صاحبِ بصیرت ناقد کا وہ اجتماعی رُوپ ہے جو کافی عرصہ گزرنے کے بعد نمودار ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ اپنے دَور کی تخلیقات کے سلسلے میں تو ایک عام قاری ایک اچھا منصف نہیں ہوتا' لیکن سَو پچاس برس پہلے کی تخلیقات کے بارے میں اُس کا اجتماعی ذہن' جو حکم صادر کرتا ہے' بالعموم صحیح ہوتا ہے۔ میں اُس اجتماعی ذہن کو' جو قارئین کے بطون میں چھپا ہوتا ہے' ''زمانے'' کا نام دیتا ہوں۔ چنانچہ دیکھنے میں آیا ہے کہ ایک

ہی صدی کے اندر اندر، وہ تخلیقات، جو اپنے زمانے کے بعض سیاسی یا سماجی یا نظریاتی نعروں سے ہم آہنگ ہونے کے باعث بہت مقبول تھیں، نعروں کے فیشن میں تبدیلی کے باعث فراموش ہوگئیں، گویا اُنھیں اجتماعی ذہن نے مسترد کر دیا، اور صرف وہی تخلیقات باقی رہ سکیں جن میں دائمی عناصر موجود تھے...... عناصر جنھیں زمانے نے پہچان لیا تھا۔

جہاں تک جاننے اور پہچاننے کے مرحلے کا تعلق ہے، اِس سے گزرنے کے لیے باہر کے قاری کو (چاہے وہ خود فن کار ہو، صاحبِ بصیرت نقاد ہو یا زمانہ) ایک اُلٹے تخلیقی عمل سے ضرور گزرنا ہوگا لیکن پہچان کا یہ عمل، اُس تریسّ کا حصہ نہ ہوگا جو تخلیق کے عمل میں مضمر ہے اور جسے ذات کے ایک حصے سے دوسرے حصے تک منتقل ہونے کا نام دینا چاہیے۔ تخلیق کار، وہ شخص ہے جو اپنی ذات میں غوطہ لگا کر ایک نایاب جَوہر خلق کرتا ہے اور پھر اُسے اپنی تربیت کے مطابق بناتا اور سنوارتا ہے جبکہ باہر کا قاری، وہ جَوہری ہے جو اُس کے اصلی یا نقلی ہونے کے بارے میں فیصلہ دیتا ہے اور اِس فریضے کے لیے تخلیقِ مکرّر کے سارے عمل سے گزرتا ہے۔ تاہم جب تک باہر کے اِس قاری کے مندرجہ بالا تینوں رُوپ ملحوظ نہ رکھے جائیں، تخلیقِ مکرّر کی صحیح کارکردگی سے پوری طرح آگاہ ہونا ممکن نہیں۔

....

تیس برس بعد!

آج سے کم وبیش تیس برس پہلے جب میں نے یہ کتاب (تخلیقی عمل) لکھی تو تخلیقی عمل کے سلسلے میں فروغ پانے والے مختلف فکری مکاتب (مثلاً رومانی' جدلیاتی' جمالیاتی' نفسیاتی) کا ذکر کیا مگر بوجوہ بیسویں صدی کی نئی تنقیدی تھیوری کے تحت اُبھرنے والے فکری مباحث کو زیرِ بحث نہ لا سکا۔ اب میں اُن کی طرف متوجہ ہوتا ہوں۔

ارسطو نے ''المیہ'' کے باب میں پلاٹ' کردار اور ڈِکشن وغیرہ کو تخلیق کا انفراسٹرکچر قرار دے کر اُنھیں اہمیت بخشی تھی۔ تاہم اس مکتبِ فکر کو اصل فروغ بیسویں صدی میں ملا جب ایک طرف رُوسی ہیئت پسندوں اور دوسری طرف نئی تنقید والوں نے تخلیق کی فارم یا ہیئت کو اہمیت بخشی یعنی تخلیق کو خود مختار اور خود کفیل قرار دے ڈالا۔ رُوسی ہیئت پسند کہتے تھے کہ تخلیق اُن لسانی پُرزوں کی خاص کارکردگی کا نام ہے جن میں Rhyme اور Rhythm زیادہ اہم ہیں' اور تخلیق کاری اِس بات میں نہیں کہ کسی خیال یا امیج کو تخلیق میں ملفوف کر کے پیش کیا جائے' یہ اِس بات میں ہے کہ تخلیق کو نامانوس یا Defamiliarise کر دیا جائے۔ دوسری طرف نئی تنقید والوں نے کہا کہ تخلیق کے اَجزائے ترکیبی' اُس کے لسانی پُرزے نہیں' یہ وہ عناصر ہیں (مثلاً ابہام' تناؤ' رعایتِ لفظی' قولِ محال وغیرہ) جن کے ٹکراؤ سے معنی آفرینی کے عمل کو مہمیز لگتی ہے۔ اِن دونوں کے نزدیک اصل اہمیت تخلیق کو حاصل ہے۔

بیسویں صدی میں تخلیقی عمل کی کارکردگی کو ساختیات اور پس ساختیات کے مکاتب نے

اپنے طَور پر پیش کیا ہے۔ ان مکاتب نے رُوسی ہیئت پسندوں اور نئی تنقید والوں کی اِس بات کو تو مان لیا کہ تخلیق کا اپنا ایک سٹرکچر ہوتا ہے مگر اِس بات کو نہ مانا کہ تخلیق ایک ایسی خودکفیل اور خودمختار اکائی ہے جس کا تخلیق کے باہر کی دُنیا سے کوئی سروکار نہیں۔ ساختیات والوں کا یہ مؤقف تھا کہ تخلیق کا انفراسٹرکچر محض پُرزوں یا تخلیق کے عناصر کی کارکردگی تک محدود نہیں، یہ تخلیق کی ''گہری ساخت'' کی کارکردگی سے بھی عبارت ہے۔ اس گہری ساخت میں اُنھوں نے شعریات یا Poetics کی موجودگی کو نشان زد کیا جو ''کوڈز'' اور ''کنونشنز'' پر مشتمل ہونے کے باعث پوری انسانی ثقافت سے مُجڑی ہوئی ہے۔ تخلیقی عمل، شعریات کے تخلیق میں منکشف ہونے کا نام ہے۔ گویا تخلیق ایک ایسا سٹرکچر ہے جو مصنف کے اظہارِ ذات کا وسیلہ نہیں، شعریات کے منکشف ہونے کا نام ہے، اور نقاد یا قاری کا کام یہ ہے کہ وہ شعریات کی کارکردگی پر ایک نظر ڈالے یعنی دیکھے کہ اِس عمل سے تخلیق کس طرح مرتّب اور مدوّن ہو رہی ہے! اِس ضمن میں ساختیاتی فکر نے سوسیور کے اِس مؤقف سے فائدہ اُٹھایا کہ زبان کا سسٹم (یعنی لانگ) اُس کی گفتار (یعنی پارول) میں ایک برقی رَو کی طرح دَوڑ رہا ہوتا ہے۔ اگر یہ سسٹم منہا ہو جائے تو گفتار ''شور'' میں تبدیل ہو جائے۔ ساختیاتی مکتب نے کہا کہ شعریات، ایک ثقافتی سسٹم کے طور پر، نہ صرف تخلیق کے تار و پُود میں موجود ہوتی ہے بلکہ اپنی کارکردگی سے تخلیق کو صورت پذیر بھی کرتی ہے۔ قاری کا کام تخلیق کے پرتوں کو باری باری اُتارنا اور شعریات کی کارکردگی پر ایک نظر ڈالنا ہے، یہ عمل بجائے خود تخلیقی عمل کا حصہ ہے کیونکہ قاری اپنی قرأت سے تخلیق کی تخلیقِ مکرّر کر کے دراصل تخلیق کو مکمل کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کے بارے میں مختلف تخلیق کاروں نے اپنے اپنے تجربات کی بنا پر کیا کہا، یا مختلف مکاتب نے تخلیقی عمل کے باب میں کیا کیا نظریات مرتّب کیے، اِن کا ذِکر کتاب میں ہو چکا ہے۔ اب یہ دیکھنا ہے، کیا یہ مختلف تجربات اور نظریات باہم مل کر ایک ساخت یا سٹرکچر بن بھی پائے کہ نہیں! اِس سلسلے میں ایک اہم نام گراہم ویلیس کا ہے جس کے نظریات کو سامنے رکھ کر کیتھرین پیٹرک نے تخلیقی عمل کے سٹرکچر کو نشان زد کرنے کی کوشش کی تھی۔ کیتھرین پیٹرک نے لکھا تھا کہ تخلیقی

عمل اصلاً چار مراحل یا Steps پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان میں سے پہلا مرحلہ تیاری یعنی Preparation ہے۔ دوسرا مرحلہ پرورش یعنی Incubation ہے۔ تیسرا' تنویر یعنی Illumination اور چوتھا' تصدیق یعنی Verification ہے۔ ''تیاری'' سے کیتھرین پیٹرک کی مراد وہ معلومات یا تاثرات ہیں جنھیں تخلیق کار' باہر کی زندگی سے حاصل کرتا ہے اور جو ایک گورکھ دھندا سا بن کر اُسے بے بسی اور مُردنی میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ تب وہ اِس ساری لاینحل صورتِ حال سے منقطع ہو کر زندگی کے دوسرے معاملات میں کھو جاتا ہے' مراد یہ کہ اصل مسئلے کو بھول جاتا ہے۔ تیسرا مرحلہ وہ ہے جب بھولا ہوا مسئلہ حل ہو کر اُس کے سامنے آ جاتا ہے۔ یہ حل' اچانک ایک کوندے کی طرح آتا ہے اور تخلیق کار کے لیے انتہائی مسرّت کا باعث بنتا ہے۔ چوتھا مرحلہ وہ ہے جب تخلیق کار' اپنے تنقیدی شعور کی مدد سے تخلیق پر نظر ڈالتا ہے اور اُس کی نوک پلک سنوارتا ہے۔ یہ مرحلہ بیک وقت تخلیق کا امتحان بھی ہے کہ دیکھیں وہ سچی تخلیق ہے یا نہیں اور تخلیقِ نَو کا مرحلہ بھی کیونکہ تخلیق کار اِس مرحلے سے گزرتے ہوئے اپنی تخلیق کے مدھم خطوط اور رنگوں کو روشن کر کے' انھیں اصل تجربے کے مطابق سمونے کی کوشش کرتا ہے۔

غور کیجیے کہ تخلیق کاری کے اِن چار مراحل کا سامنا بعض مقدّس ہستیوں کو بھی کرنا پڑا۔ مثلاً گوتم کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ جب ''دکھ'' کے مسئلے کو حل نہ کر سکا تو ''بڑ'' کے سائے میں جا بیٹھا یعنی اپنی ذات کے اندر سمٹ گیا۔ پھر جب وہ خود میں پوری طرح کھو گیا اور مسئلہ' اُس کے ذہن سے محو ہو گیا تو اچانک ایک روز' روشنی کے ایک کوندے نے' اُسے سمادھی سے جگایا اور وہ اُس کوندے کی ''تصدیق'' کے لیے خلقِ خدا کے درمیان جا پہنچا۔ یہ' اور اِسی طرح کے دیگر واقعات' تخلیقی عمل کے مختلف مراحل ہی کے مشابہ ہیں اور بتاتے ہیں کہ تخلیقی عمل اکہرا عمل نہیں' یہ مختلف اعمال یا مراحل سے عبارت' ایک ساخت یا سٹرکچر ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ مراحل' ایک خاص ترتیب میں نمودار ہوں تو تخلیقی عمل باثمر ثابت ہوتا ہے ورنہ ضائع ہو جاتا ہے۔

میں نے جب ''تخلیقی عمل'' لکھی تھی' اس میں تخلیقی عمل کی ساخت یعنی سٹرکچر کو دریافت

کرنے کی کوشش کی تھی مگر یہ دریافت استخراجی عمل کے بجائے استقرائی عمل کی مدد سے کی گئی تھی۔ اُس استقرائی عمل کے دوران میں مجھے محسوس ہوا کہ ہر چند' گراہم ویلیس کی پیش کردہ تخلیقی عمل کے مراحل کی ''ترتیب'' اپنی جگہ درست ہے مگر اُس میں بعض مراحل نشان زد ہونے سے رہ گئے ہیں اور تخلیقی عمل کے بعض پرتوں کو اُجاگر نہیں کیا گیا حالانکہ اُن مخفی پرتوں کو روشنی میں لانے سے تخلیقی عمل کی تفہیم زیادہ آسانی سے ہوسکتی ہے۔

کتاب لکھتے ہوئے سب سے پہلے' میں حیاتیات کی طرف متوجہ ہوا۔ میں یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ حیاتیاتی سطح پر تخلیقی عمل کا وظیفہ کس نوعیت کا ہے! میں نے دیکھا کہ ''زندگی'' کی اوّلیں اینٹ' خلیہ یا Cell ہے اور زندگی کی بوقلمونی' اس خلیے کی کارکردگی ہی کا نتیجہ ہے۔ لہٰذا اصل تخلیقی عمل' اِس خلیے کی کارکردگی کا جائزہ لینے ہی سے سامنے آسکتا ہے۔ جلد ہی مجھ پر انکشاف ہوا کہ خلیہ بجائے خود ایک کائناتِ اصغر ہے' اِس کے اندر پروٹوپلازم' ایک ایسے شجر کے مانند ہے جس کی شاخوں (یعنی کروموسومز) پر پھل (یعنی جینز Genes) لٹکے ہوئے ہیں اور اصل تخلیق کاری جین کے اندر کہیں ہوتی ہے۔ جلد ہی میرے علم میں یہ بات آئی کہ جین' دو Acids یعنی نیوکلوایسڈ اور ایمونو ایسڈ پر مشتمل ہے۔ ان میں سے نیوکلوایسڈ کے دو حصے ہیں: ایک DNA اور دوسرا RNA۔ اِن میں سے DNA' وہ بلیو پرنٹ یا سسٹم ہے جس کے مطابق ایمونوایسڈ کی فیکٹریاں صورت گری کرتی ہیں۔ کیا یہی تخلیقی عمل ہے جو DNA کے فراہم کردہ بلیو پرنٹ کے مطابق انجام پاتا ہے' اُس وقت میرے پیشِ نظر سب سے بڑا سوال یہی تھا! چنانچہ میں سوچتا رہا' اگر خلیے کا تخلیقی عمل فقط یہی ہے تو پھر اِسے یونانی فلاسفہ کے نظریۂ نقل یعنی Mimesis کے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے جس کا لُبِّ لباب یہ تھا کہ نظر آنے والی حقیقت ''اصل حقیقت'' کی محض ایک نقل (عکس' نمائندگی' امیج) ہے مگر جلد ہی مجھے معلوم ہوا کہ جین کے اندر بعض اوقات ایک جست بھی نمودار ہوتی ہے جو DNA کے بلیو پرنٹ کو بدل دیتی ہے۔ حیاتیات نے اِس اچانک تبدیلی کو تقلیب یا Mutation کہا ہے۔

یہ ایک بہت بڑا انکشاف تھا کہ زندگی نپے تلے قدموں سے چلتے چلتے اچانک ایک جست

سی لگاتی ہے مگر کچھ پتا نہیں کہ وہ کب جست لگائے گی اور اس جست کی قوت کس قدر ہوگی! یہ تھی وہ بات، جسے لے کر میں آگے بڑھا۔ میں نے دیکھنے کی کوشش کی، کیا انسانی زندگی کے دیگر شعبوں میں بھی تخلیقی عمل کا یہی انداز کارفرما ہے! اپنی کتاب ''تخلیقی عمل'' میں جست کی اِس کارکردگی کو اُجاگر کرنے کے لیے، میں نے سب سے پہلے، معاشرتی زندگی پر ایک نظر ڈالی جس نے قدیم زمانے سے اب تک دو صورتوں میں خود کو نمایاں کیا ہے: دائرے کی صورت میں یا پھر سیدھی لکیر کی صورت میں! جب معاشرہ دائرے میں گھومتا ہے، تاریخ کی نفی ہو جاتی ہے، فرد پس منظر میں چلا جاتا ہے اور زندگی کا کارواں روایت کی گہری کھائیوں میں چلنے لگتا ہے۔ دوسری طرف جب معاشرہ سیدھی لکیر پر چلتا ہے، تاریخ وجود میں آ جاتی ہے، روایت کی حد بندیاں ٹوٹتی ہیں اور فرد آزاد ہو جاتا ہے۔ تاہم میں نے دیکھا کہ انسانی معاشرے کا پیٹرن کچھ اس قسم کا ہے کہ وہ دائرے میں گھومتے گھومتے اچانک ایک جست سی لگا کر اور دائرے کی جکڑ سے آزاد ہو کر ایک سیدھی لکیر پر چلنے لگتا ہے، مگر مآلِ کار، دوبارہ دائرے کا انداز اختیار کر لیتا ہے۔ تاہم یہ نیا دائرہ، پہلے دائرے کے مقابلے میں زیادہ کشادہ ہوتا ہے۔ یہی معاشرے کا تخلیقی عمل بھی ہے مگر اِس میں اصل کارکردگی اُس جست کی ہے جو دائرے کو کشادہ کرنے میں کامیاب ہوتی ہے اور جو ہمیشہ کسی نہ کسی غیر معمولی فرد یا گروہ کے ذریعے وجود میں آتی ہے۔ یہ فرد یا گروہ ایک طرح کی تقلیب ہے جو دائرے میں گھومتے ہوئے، سماج کے اندر کہیں رُونما ہوتی ہے۔ مراد یہ کہ نرگس ہزاروں سال تک اپنی بے نوری میں لپٹی رہتی ہے اور پھر اچانک ایک دیدہ وَر پیدا ہو جاتا ہے جو ایک نئے زاویے سے ماحول کو دیکھنے لگتا ہے۔

تخلیقی عمل میں تقلیب کے اِس مرحلے کو جب میں نے دیومالا یا اساطیر پر منطبق کیا تو مجھے تخلیقی عمل کے ایک اور مرحلے سے بھی آگاہی ہوئی جو تقلیب سے ذرا پہلے نمودار ہوتا ہے۔ بے شک تقلیب اچانک نمودار ہوتی ہے لیکن اس اچانک وُرُود سے پہلے ''طوفان'' کا ایک مرحلہ بھی آتا ہے جو بالآخر نراج (Chaos) یا بے ہیئتی پر منتج ہوتا ہے۔ اِس مرحلے کا احساس مجھے دیومالا کی اُن کہانیوں سے ہوا جو آبی طوفان یا Flood کی کہانیوں سے موسوم ہیں اور جو ہندوستان، سمر، مصر اور

کریٹ کی اساطیر میں اتنی مماثلت کے ساتھ موجود ہیں کہ اُن کے عقب میں ایک پروٹو فلڈ متھ (Proto Flood Myth) کی نشاندہی بآسانی کی جاسکتی ہے۔ لُبِّ لباب اُن کہانیوں کا یہ ہے کہ نوحؑ، یا منو، یا مینیز، یا مائی نوس کی کشتی ایک بیج کی طرح تھی جس میں زندگی کے سارے عناصر جمع ہو گئے تھے۔ وہ بیج ایک طوفانی سمندر کے تھپیڑے سہہ رہا تھا۔ گویا وہ اپنے سخت چھلکے کو نرم کر رہا تھا۔ پھر ایک وقت ایسا آیا کہ چھلکا ٹوٹ پھوٹ گیا، اور نراج یا بےہیئتی کا عالم وجود میں آ گیا۔ تب اُس بےہیئتی میں سے ''زندگی'' ایک جست بھر کر سامنے آ گئی جس سے ایک نئے عالم کا ظہور ہوا۔ یوں مجھے محسوس ہوا کہ تخلیقی عمل میں ''تقلیب'' سے پہلے ''نراج'' کا مرحلہ لازمی طور پر آتا ہے۔

اساطیر کے مطالعہ کے بعد ''تاریخ'' کے میدان میں تخلیقی عمل کے مندرجہ بالا پیٹرن کی توثیق کا طالب ہوا تو میں نے دیکھا کہ تاریخ نپے تلے قدموں سے نہیں، چوکڑیوں میں اپنا سفر طے کرتی ہے۔ مثلاً ۶۰۰ ق م کے لگ بھگ اس نے ایک ایسی چوکڑی بھری کہ ایک نئی دُنیا وُجود میں آ گئی مگر اس جست سے پہلے کئی سَو سال کا طوفانی دَور آیا تھا، جس سے بحیرۂ روم کے جزائر، عراق کے کوہستانی علاقوں اور لیبیا کے ریگستانوں سے یاجوج ماجوج نکل آئے تھے، جنھوں نے بڑی بڑی سلطنتوں کی اینٹ سے اینٹ بجادی تھی۔ اُسی دوران میں آریاؤں نے ایشیا کی ''جوف الارض'' سے نکل کر ہندوستان کی دراوڑی تہذیب کے پرخچے اُڑائے، اور سائبیریا کے خانہ بدوشوں نے چین کی چاؤ سلطنت کو لرزہ براندام کر دیا۔ اس سارے دَور کے بعد جو دراصل ''طوفان'' کا مرحلہ تھا، زرتشت، بدھ، کنفیوشس، ارشمیدس، سقراط، افلاطون اور ارسطو ایسی خلّاق ہستیوں کا جنم ہوا، جنھوں نے دُنیا کو ایک نیا مدار عطا کر دیا۔ اصلاً یہ تقلیب کی ایک صورت تھی۔ دوسری تخلیقی جست، نشاۃ الثانیہ کی تھی جس نے پندرھویں صدی عیسوی کو ایک نئی تقلیب سے آشنا کیا مگر اس سے قبل ہزار سال کا ایک تاریک دَور گزرا تھا جس کا پہلا حصہ ''انجماد'' اور دوسرا ''شکست و ریخت'' کا تھا۔ چنانچہ مجھ پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ نراج کے بھی دراصل تین حصے ہیں: پہلا جب ''انجماد'' طاری ہو جاتا ہے، دوسرا جو ''پیکار'' کا دَور ہے جس میں عناصر ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں، اور تیسرا بےہیئتی کا

دَور ہے جس میں عناصر کی الگ الگ پہچان معدوم ہو جاتی ہے' تب اس 'بے ہیئتی' کے اندر سے باہر کی طرف ایک جست لگتی ہے۔

''تاریخ'' کے اس عمل میں تیسری مثال بیسویں صدی کی ہے جس میں مغربی تہذیب عروج پر پہنچنے کے بعد انجماد کی نذر ہوئی۔ پھر شکست و ریخت کا دَور آیا۔ یہ شکست و ریخت بالائی سطح پر دو عظیم اور متعدد چھوٹی چھوٹی جنگوں میں اور داخلی سطح پر معاشرتی قدروں کے انحطاط کی صورت میں نمودار ہوئی تا آنکہ ایک طرح کی بے ہیئتی کا عالَم وجود میں آ گیا جسے دیکھ کر مغرب کے مفکرین تک محسوس کرنے لگے کہ نظم و ضبط کی کوئی صورت باقی نہیں رہی۔ تب اس بے ہیئتی میں سے ایک نئی تقلیب کے آثار ہویدا ہوئے۔ ایلون ٹافلز نے اسے تیسری لہر یا Third Wave کا نام دیا ہے' بعض نے اسے نیا عالمی نظام یعنی New World Order کہا ہے اور بعض نے ایک نئی ساخت سے موسوم کیا ہے جو مرکز کے بجائے بے مرکزیت سے عبارت ہوگی۔ ۱۹۷۰ء میں ''تخلیقی عمل'' لکھتے ہوئے مجھے محسوس ہوا کہ طبیعات' علم الانسان' نفسیات اور دوسرے علوم کے ذریعے جو انکشافات ہو رہے ہیں' وہ بالآخر ایک نئے زاویہ نگاہ پر منتج ہوں گے مگر بیسویں صدی کے آخری ایام میں یہ زاویہ نگاہ زیادہ واضح ہو گیا اور صاف نظر آنے لگا کہ یہ تقلیب کی ایک ایسی صورت ہے جس سے ایک نئے دَور کا آغاز ہونے لگا ہے۔ میں نے اس نئے دَور کے بارے میں اپنے ایک مضمون ''اکیسویں صدی'' میں لکھا ہے کہ انیسویں صدی سے بیسویں صدی کے نصف اوّل تک کا زمانہ بڑی بڑی منظم سلطنتوں کا دَور ہونے کے باعث ''نظم'' کے مشابہ تھا جس کی ہر سطر بلکہ ہر لفظ پوری نظم میں اِس طَور جُڑا ہوتا ہے جیسے مشین میں پُرزے، مگر بیسویں صدی کا نصف آخر غزل کے مشابہ نظر آنے لگا ہے جس کے مختلف اشعار میں ایک صوتی ربط یا Mood کے علاوہ کوئی معنوی ربط نہیں ہوتا۔ مطلب یہ کہ غزل کا کوئی ایک مرکزہ نہیں ہوتا' یہ متعدد مراکز کو گویا ہار میں پرو کر پیش کرتی ہے' نیز اس کے مختلف اشعار کے درمیان انقطاع یا Discontinuity کا ہمیشہ احساس رہتا ہے۔ ویسے بھی لفظ ''نظم''، نظم و ضبط کا اعلامیہ ہے اور لفظ ''غزل'' سے غزال اور پھر اُس کی چوکڑیوں کی

طرف دھیان جاتا ہے۔ چنانچہ جو تیسری لہر نظر آنے لگی ہے' اس میں سلطنتیں ٹوٹ کر ایک ایسی نئی ساخت میں ڈھل رہی ہیں جو بے مرکز ہوگی۔ اس کا ثبوت بین لاقوامی کارپوریشنیں ہیں جن کا مرکزی دفتر کسی ایک ملک کی سرزمین پر نہیں' وہ آکاس بیل کی طرح (یعنی جڑ کے بغیر) پوری دُنیا پر چھا رہی ہیں۔ عالمی تہذیب کے بعض دیگر آثار بھی ہویدا ہیں۔ آج کی ڈِش اینٹنا اور کیبل تہذیب نے دُنیا کے موسموں کی جانکاری تک کو ایک ڈھیلی ڈھالی اکائی میں تبدیل کر دیا ہے اور زبانوں' ملبوسات اور رہن سہن کے آداب تک کو ایک ایسی ساخت عطا کر دی ہے جس میں مختلف ممالک کے کلچر' اپنی انفرادیت کو برقرار رکھنے کے باوجود' عالمی کلچر کا حصہ بن رہے ہیں۔ کرۂ ارض ہی نہیں' کائنات اور زندگی کے بارے میں بھی ایک نیا زاویۂ نگاہ اُبھر رہا ہے جو سابقہ ''مرکزیت'' کی جگہ کمپیوٹر ایسی ''لامرکزیت'' کو اہمیت دے رہا ہے۔ گویا پورا منظرنامہ ہی تبدیل ہو گیا ہے۔ غور کیجیے' کیا یہ تقلیب کی صورت نہیں!

مختلف علوم اور مختلف سلسلوں کے مطالعہ سے' مَیں نے ''تخلیقی عمل'' کی جس ساخت کا نظارہ کیا' اُسے فنونِ لطیفہ میں بھی کارفرما دیکھا۔ میں نے دیکھا کہ ادب سمیت' فنونِ لطیفہ کے تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ وہ ہے جس میں تصادم کا آغاز ہوتا ہے۔ کیتھرین پیٹرک نے اسے معلومات حاصل کرنے کا دَور کہا تھا مگر میں نے محسوس کیا کہ انسانی سائیکی ایک حوض کی طرح ہے جس کی سطح پر حسّیات کی مدد سے حاصل کردہ تاثرات' ہمہ وقت گر رہے ہوتے ہیں اور تنکوں اور پتّوں کی طرح تَیرتے دکھائی دیتے ہیں مگر حوض کی تہہ میں پہلے سے ایک ایسا مواد موجود ہوتا ہے جو قرنوں پر پھیلے انسانی تجربات پر مشتمل ہے' یعنی وہ تجربات جو ہر چند کہ عصری تجربات ہی کی صورت میں انسانی سائیکی میں آگرے تھے مگر پھر اُس کی تہہ میں بیٹھ گئے تھے۔ تخلیق کار کی زندگی میں تخلیق کا لمحہ اُس وقت نمودار ہوتا ہے جب کوئی واقعہ کسی چٹان کی صورت' سائیکی کے حوض میں اچانک آگرتا ہے اور حوض میں ایسا طوفان سا آجاتا ہے کہ سطح کا مواد تہہ کے مواد سے ٹکرا کر ایک گرداب آسا صورت میں ڈھل جاتا ہے۔ اِس کی بہترین مثال امرتِ منتھن کی کہانی ہے جس کے مطابق امرت یا

آبِ حیات حاصل کرنے کے لیے دیوتاؤں (مثبت عناصر) اور راکشسوں (منفی عناصر) نے مل جل کر دُودھ کے سمندر کو بلویا تھا اور پھر جب دُودھ بے ہیئت ہوگیا تھا' اُس میں سے ''ماکھن'' ایک جست کے ساتھ اچانک نمودار ہوگیا تھا۔ گویا تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ' طوفان کا ہے جس میں عناصر ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں' پھر بے ہیئتی کا مرحلہ آتا ہے جسے ارتکاز' مراقبہ' خود فراموشی یا Incubation کا دَور کہنا چاہیے اور پھر جست کا مرحلہ جو اصلاً تقلیب کی ایک ایسی صورت ہے جس میں تخلیق' ایک منفرد اور انوکھے وجود میں ڈھل کر نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد تخلیقِ مکرّر کا دَور ہے جس میں قاری' عملِ معکوس میں مبتلا ہو کر زراج کے اُس عالم تک رسائی پاتا ہے جہاں سے تخلیق' ایک زقند بھر کر باہر آ گئی تھی۔ عہد نامہ قدیم میں لکھا ہے کہ خداوند نے کائنات کو تخلیق کرنے کے بعد اس پر ایک نظر ڈالی اور کہا ''اچھا ہے''...... ''اچھا ہے'' کہنا اصلاً قرأت کا عمل ہے اور خود شناسی کے زُمرے میں آتا ہے مگر خود شناسی کا یہ عمل تخلیق کاری سے ہٹ کر کوئی عمل نہیں' یہ تخلیق کاری ہی کا ایک حصہ ہے۔ یہ دراصل تخلیقی عمل کو مکمل کرتا ہے کیونکہ جب تک تخلیق کار' تخلیق میں ظاہر ہونے کے بعد' اپنی دونوں حیثیتوں کا ادراک کر کے تخلیقی عمل کو ایک اکائی کے طور پر محسوس نہیں کرے گا' تخلیق لخت لخت حالت میں رہنے کے باعث نامکمل ہی رہے گی۔ حقیقت یہ ہے کہ قرأت کا عمل محض صارف یا خوشہ چیں کی کارکردگی کا عمل نہیں' یہ تخلیقی عمل کا ایک حصہ بھی ہے!

بے شک تخلیقی عمل میں آہنگ کو بڑی حیثیت حاصل ہے مگر یہ آہنگ کوئی غیر ارضی شے یا ہستی نہیں جو تخلیق کار کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے' یہ وہ آواز ہے جو تخلیق کار کے اندر کی تخلیقی مشین کے چلنے سے پیدا ہوتی ہے اور پھر کچے مواد کی تقلیب کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ اصلاً سارا کچا مواد' تخلیق کار کے بطون میں موجود ہوتا ہے مگر جب وہ کسی حادثے' سانحے' کرب یا موجودی فلاسفہ کی زبان میں کسی Crisis سے گزرتا ہے' اُس کے اندر گویا صُورِ اسرافیل جاگ اُٹھتا ہے جو اصلاً اُس کی تخلیقی مشین کے چلنے کی آواز ہے۔ یہ آواز سب سے پہلے صورتوں کو توڑتی ہے' اس کے بعد اُن کے ریزوں کو باہم آمیز کرتی ہے' اُن کا ایک ملغوبہ سا بناتی ہے اور پھر اسے نئی صورتوں میں

ڈھال دیتی ہے۔ اصل چیز صُورِ اسرافیل ہے جو بیک وقت توڑتا بھی ہے اور تخلیق بھی کرتا ہے اور جو ایک ایسا تفاعل ہے جس کا ایک رُخ ''غیب'' اور دوسرا ''ظاہر'' کی طرف ہے' ایک رُخ مجسّم بے ہیئتی اور دوسرا مجسم 'ہئیت'' ہے۔ یہی آواز یا آہنگ یا نغمہ' تخلیق کا مواد بھی ہے اور مواد کی ایک نئی صورت گری بھی! تاہم مجموعی اعتبار سے دیکھیں تو تخلیقی عمل ایک ساخت ہے جس کا پیٹرن' تقلیب کی وقتاً فوقتاً کارفرمائی سے اپنا رنگ بدلتا رہتا ہے۔ ہر بار اس ساخت میں ایک نیا رنگ شامل ہوتا ہے تو ایک نئی شعری تخلیق' نیا تصویری پیکر یا مجسّمہ یا ایک نئی دُنیا وجود میں آجاتی ہے۔ پھر یہ ساخت اگلی تقلیب کا انتظار کرنے لگتی ہے: ایک ایسی تقلیب جو سارے منظرنامے کو ایک نیا مدار عطا کردیتی ہے۔ یہ سلسلہ جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا۔

میں نے اِس کتاب میں استقرائی انداز سے' تخلیقی عمل کی جو ساخت پیش کی وہ حیاتیات' معاشرے' متھ اور تاریخ کے مطالعہ سے مرتّب کی تھی۔ پھر میں نے اس کا اطلاق فنونِ لطیفہ پر کیا۔ آج تقریباً تیس برس بعد' اس ساخت کی کارکردگی مجھ پر مزید واضح ہوئی ہے۔ اگلے دنوں' تخلیقی عمل کے بارے میں اُٹھائے گئے ایک سوال کا جواب دیتے ہوئے' میں نے جو باتیں کہی تھیں' وہ میرے تازہ ترین مؤقف کو پیش کرتی ہیں۔ میں نے کہا تھا:

> ادب کے تخلیقی عمل میں تین کردار حصہ لیتے ہیں: تخلیق کار' تخلیق اور قاری! عام تاثر تو یہ ہے کہ تخلیق کار ایک کاریگر کی طرح کچے مواد سے کوئی نئی اور انوکھی چیز بناتا ہے جس کی قیمت کا تعیّن' اُس کا قاری یا صارف کرتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کار اور اُس کی تخلیق کا رشتہ وہ نہیں جو ایک کاریگر اور اُس کی تخلیق کردہ شے میں ہوتا ہے' یہ وہ رشتہ ہے جو گرامر یا لسانی سسٹم کا' تحریر سے ہوتا ہے! سوسیور نے کہا تھا کہ پارول (یعنی گفتار یا تحریر) میں لانگ جذب ہوتی ہے۔ اگر یہ لانگ' سسٹم کے طور پر موجود نہ ہو تو تحریر مہمل ہو جائے گی۔ مگر پارول کے مظاہرہ کے بغیر نہ صرف یہ نظر نہیں آسکتی بلکہ ثابت بھی نہیں ہو سکتی۔ دوسرے لفظوں میں خود اپنے ''ہونے'' کا اثبات کرنے کے لیے لسانی سسٹم مجبور ہے کہ اپنے گرد پارول کا ایک پیچ در پیچ نظام کھڑا کرے۔ اس بات کا اطلاق پوری کائنات پر بھی ہو سکتا ہے۔

حقیقتِ اُولیٰ' کثرت کے مظاہر میں اپنے ہونے کا ثبوت دیتی ہے' لہٰذا کثرت کا عالَم' فریبِ نظر نہیں۔ حقیقتِ اُولیٰ کا جو رشتہ کائنات سے ہے' وہی رشتہ ادب کے خالق کا اُس کی تخلیق سے ہے' لہٰذا ادب تخلیق کرتے ہوئے مصنّف اپنے سے الگ کوئی چیز تخلیق نہیں کرتا' وہ خود اپنے آپ ہی کو تخلیق میں منقلب کر کے اپنی پہچان کراتا ہے۔ کچھ یہی حال تخلیق کار اور قاری کے باہمی رشتے کا بھی ہے۔ تخلیق کار خود ہی اپنی تخلیق کا قاری ہے۔ وہ بیک وقت قاری بھی ہے اور تخلیق کار بھی! وہ تخلیق کے بے نام' بے رنگ اور بے ہیئت' کچے مواد کو' رنگوں اور صورتوں میں ڈھال کر دراصل اُس مواد کی پہچان کراتا ہے۔ ادیب اسی لیے تنبیہ ارمن ہے کہ وہ کائناتی سطح کے تخلیقی عمل کا تتبع کرتا ہے اور کثرت کی حامل کائنات کے علی الرغم فن کی سطح پر ایک کائناتِ دیگر کو وجود میں لاتا ہے۔ رہی تخلیق' تو اس کی کارکردگی بھی غیر معمولی ہے۔ جب مصنف' تخلیقی عمل کے دوران میں نراج (Chaos) کے مرحلے سے گزرتا ہے' خالق اور تخلیق کی دُوئی ختم ہو جاتی ہے۔ تب تخلیق کاری کا عمل' مصنف کی گرفت سے آزاد ہو کر' خود ''تخلیق'' کے ہاتھوں میں چلا جاتا ہے۔ گویا تخلیق' ایک طرح کے کیمیاوی عمل میں ڈھل کر خود کفیل ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے لیے خود راستہ تراشنے لگتی ہے۔ صحرا نوردوں کا کہنا ہے کہ صحرا میں کوئی راستہ بھول جائے تو اُسے اُونٹنی کی مہار ڈھیلی چھوڑ دینا چاہیے تاکہ اُونٹنی خود ہی راستہ تلاش کرے۔ بالکل یہی کچھ ادب میں ہوتا ہے۔ جب ادیب' تخلیق کاری کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے' مہار اُس کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے اور تخلیق' خود مختار ہو کر آگے بڑھنے لگتی ہے مگر یہ' بہر حال ایک لمحہ ہے جس کے فوراً بعد تخلیق کار کے اندر کا قاری' تخلیق کاری کے عمل میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہ قاری بیک وقت' حقیقت کے دونوں رُخوں کو دیکھنے پر قادر ہوتا ہے: اُس رُخ کو بھی جو بے نام' بے رنگ اور بے ہیئت ہے اور اُس رُخ کو بھی جو رنگوں اور شبیہوں میں ڈھل کر صورت پذیر ہو رہا ہوتا ہے۔

''قاری'' باہر کی کوئی ہستی نہیں' تخلیق کار ہی کا منقلب رُوپ ہے۔ اُس کا سب سے بڑا کام اُس ''زخم'' کو باقی رکھنا ہے جو تخلیقی عمل کے پہلے ہی وار سے حقیقت کے بدن پر لگا تھا۔ اُسے آپ Rupture یا شگاف یا کھڑکی' کچھ بھی کہہ سکتے ہیں' جس میں سے تخلیقی مواد بہہ کر صورت پذیر

تخلیقی عمل

ہوتا ہے' یا جس میں تخلیق کار' تخلیق کے لاوے کو محسوس کر پاتا ہے اور اُس پر حالتِ جذب طاری ہو جاتی ہے۔ موجودیت والوں کا کہنا ہے کہ اس نظارے سے' ناظر پر بے معنویت کا عالم چھا جاتا ہے اور وہ متلی کی کیفیت اور اکلاپے کے کرب انگیز احساس کی زد پر آجاتا ہے۔ لیکن تخلیقی عمل میں یہ نظارہ حالتِ جذب کا باعث ہے۔ فلسفی اور سائنس دان' اپنے اپنے انداز میں اِس ''زخم'' کو مندمل کر دینا یا ''شگاف'' کو بھر دینا چاہتے ہیں تاکہ یکتائی بحال ہو سکے مگر تخلیق کار' اِس زخم کو باقی رکھنا چاہتا ہے تاکہ تخلیق کاری کا وہ عمل جاری رہ سکے جو اصلاً وحدت کے کثرت میں منقلب ہونے کا ایک مسلسل وظیفہ ہے۔ اُس کے نزدیک' یہ کائنات' فریبِ نظر نہیں' اس کا وجود حقیقی بھی ہے اور ناگزیر بھی۔ اگر ایسا نہ ہوتو پھر حقیقت کا اوّلیں رُخ نظروں سے اوجھل ہی رہے۔ تاہم اِس بات کی وضاحت بہ تکرار ضروری ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران میں زخم' شگاف یا کھڑکی کو کھلا رکھنا تخلیق کار کے اُس منقلب رُوپ ہی سے ممکن ہے جسے ''قاری'' کا نام ملا ہے۔

....

ISBN 81-88368-16-4

9 788188 368167

INTERNATIONAL URDU PUBLICATIONS
New Delhi-2
(INDIA)