

# تنقید اور احتساب

ڈاکٹر وزیر آغا



جدید ناشرین

پبلشرز: شیخ صفحہ چوک اہل و عیالہ بازار — لاہور

تنقید اور احتساب

وزیر آغا

جدید ناشرین ، چوک اردو بازار لاہور

بحق مصنف محفوظ

ایک ہزار

اول

اے ایم خواجہ

مکتبہ جدید پریس لاہور

۵ روپے

تمکین شیرازی

موجد

۱۹۶۸ء

حقوق

تعداد

طبع

ناشر

مطبع

قیمت

کتابت

سرورق

سال اشاعت

# والدہ مرحومہ کے نام!

وہ برگد کا اک پیڑ تھی  
جس کی مانوس، گہری، تنک پھاؤں میں  
ہم نے عمریں بتائیں  
وہ محل کا اک نرم چھتار تھی  
جس کے پتوں میں چھپ کر  
مہکتی ہوئی دودھیا شاخ کو تھام کر  
ہم نے میٹھی سی راحت کا انعام پایا  
وہ پتوں کے شکھے سے  
شاخوں کی لاری سے ہم کو سلاتی رہی  
مُکراتی رہی!

اور پھر ایک دن  
اک بگولا اٹھا  
پیڑ جڑ سے اکھڑ کر پے جا پڑا  
اور چھتار کی ٹھنڈی پھاؤں میں بیٹھے ہوئے سارے ننھی  
بھیانک سی چیخوں کے کہرام میں اڑ پڑے — آسماں کی طرف  
پھر بھرتے گئے — چار سوا!

## مُصنّف کی دوسری تصانیف

مُسرت کی تلاش

اُردو ادب میں طنز و مزاح

خیال پارے

نظم جدید کی کروٹیں

شام اور سائے

اُردو شاعری کا مزاج

پوری سے یاری تک

(مضامین)

(تنقید)

(انشائیے)

(تنقید)

(نظمیں)

(تنقید)

(انشائیے)

# ترتیب

- |     |                                |
|-----|--------------------------------|
| ۷   | (۱) پیش لفظ                    |
| ۱۱  | (۲) وحدت سے اربعیت تک          |
| ۲۳  | (۳) غزل کیا ہے؟                |
| ۵۹  | (۴) اردو غزل میں محبوب کا تصور |
| ۷۷  | (۵) وکی کی غزل                 |
| ۹۱  | (۶) آتش کا منفرد لہجہ          |
| ۱۰۵ | (۷) غالب کی شخصیت              |
| ۱۲۱ | (۸) نظم میں سبیلزم کی تحریک    |
| ۱۳۵ | (۹) ضیا جانندہ ہری کی نظمیں    |

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

# پیش لفظ

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



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

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

اس کتاب کے سلسلے میں پرونیسیر غلام جیلانی اصغر نے مجھے حسب معمول کچھ زبانی مشورے دیئے۔ برادرِ سجاد تقویٰ نے بے دلی سے اس کے پرودے پڑھے اور انور سعید صاحب اکھاڑ کے باہر کھڑے اس پر اپنی رنگ کو منسٹری نشر کرتے رہے۔ — ہیں ان تمام احباب کا تہ دل سے ممنون ہوں۔

وزیر آغا

سرگودھا۔ ۲۲ اکتوبر ۱۹۶۶ء

## وحدت سے اربعیت تک

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

» خدا نے ابتدا میں زمین و آسمان کو پیدا کیا ۰ اور زمین ویران اور سنان تھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا تھا اور خدا کی رُوح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی ۰ اور خدا نے کہا کہ روشنی ہو جا اور روشنی ہو گئی ۰ اور خدا نے دیکھا کہ روشنی اچھی ہے اور خدا نے روشنی کو تاریکی سے جدا کیا ۰ اور خدا نے روشنی کو تو دن کہا اور تاریکی کو رات اور شام ہوئی اور صبح ہوئی۔ سو پہلا دن ہوا۔

اور خدا نے کہا کہ پانیوں کے درمیان فضا ہوتا کہ پانی پانی سے جدا ہو جائے پس خدا نے فضا کو بنایا اور فضا کے نیچے کے پانی کو اوپر کے پانی سے جدا کیا۔ اور ایسا ہی ہوا ۰ اور خدا نے فضا کو آسمان کہا اور شام ہوئی اور صبح ہوئی۔

سو دوسرا دن ہوا“

تخلیق کی یہ کہانی سات دنوں پر محیط ہے۔ اس کے بعد  
 "خداوند خدا نے مشرق کی طرف عدن کا ایک باغ لگایا اور انسان کو جسے اُس  
 نے بنایا تھا وہاں رکھا"

پھر

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

اور پھر جب سانپ کے ایما پر تو آدم نے ممنوعہ پھل چکھ لیا تو  
 "دونوں کی آنکھیں کھل گئیں اور ان کو معلوم ہوا کہ وہ ننگے ہیں اور انہوں نے انجیر  
 کے پتوں کو سہی کر اپنے لئے لنگیاں بنالیں"  
 اور داستان کی آخری کڑی یہ ہے کہ

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

آدم کی یہ کہانی وحدت سے اربعیت تک کی ایک طویل داستان ہے اور اس نے  
 شگفتن ذات کے چار اہم مدارج کی نشان دہی کی ہے۔ یہ مدارج کیا ہیں؟ اور انسانی سائنسی  
 میں ان مدارج نے کس طرح گہرے نقوش کی صورت اختیار کی ہے۔ نیز یہ نقوش کس طرح مختلف  
 علامتوں کے روپ میں دیوالاخوانیوں اور فنون لطیفہ کے مظاہر میں بار بار ابھرتے رہے  
 ہیں — یہ ایسے سوالات ہیں جن کے بارے میں اگر کچھ سوچ بچار کر لیا جائے تو حقیقت کا  
 ادراک اور فنون لطیفہ کو ایک نئے زاویے سے جاننے کی سعادت حاصل ہو سکتی ہے۔

حقیقتِ عظمیٰ اپنے اظہار سے قبل وحدت کی علم بردار تھی اور وحدت کا تعین ایک کے عدد ہی سے ممکن ہے مگر خود ایک کسی اور ہندسے کے بغیر اپنا اظہار کرنے سے قاصر ہے۔ ایک کی نہ کوئی صورت ہے اور نہ حد! یہ حرکت اور جہت دونوں سے بے نیاز ہے پھر یکا یک حقیقتِ عظمیٰ کے لطن میں نمو کی پہلی کروٹ وجود میں آتی ہے اور ایک کا عدد دو میں بٹ جاتا ہے۔ دو کے نمودار ہوتے ہی خود ایک کی صورت کے خدو خال بھی نمایاں ہو جاتے ہیں۔ یعنی جب تک دو نمودار نہیں ہوتا۔ خود ایک کے وجود کو ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ ریاضی میں بھی اصل ہندسہ دو ہے جو فی الواقعہ پہلا ہندسہ ہے کہ اسی سے ضرب اور تقسیم کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ واحد ساکن و جامد، حرکت اور جہت سے تہی ہے لیکن دو وہ افغی ہے جو واحد کی کنپچلی کو اتار کر باہر کو لپکتا ہے۔ روشنی کا وجود ثابت ہی نہیں ہوتا جب تک کہ اس کے مقابل تاریکی کی حقیقت اُبھر کر نہ آجائے۔ ایک کے اندر جب حرکت کی خواہش پیدا ہوئی، تو گویا ایک نے اپنی تکمیل کی طرف پہلا اہم قدم اٹھایا۔ یوں وحدت ثنویت میں تبدیل ہوئی پُرانے عہد نامے کو ملحوظ رکھیں تو صورتِ حال کچھ یوں اُبھرے گی: خداوند خدا نے آدم کو نہ صرف اپنی صورت عطا کی، نہ صرف اس کے بدن میں اپنی رُوح پھونکی بلکہ فرشتوں، (یعنی خیر کے عناصر، کو اس کے آگے سجدہ کرنے کی بھی تلقین کی۔ دوسرے لفظوں میں آدم خداوند خدا کا منظر ہتھا۔ آدم خود ایک کا وہ عدد تھا جس میں خیر کے سوا اور کوئی شے ابھی پیدا ہی نہیں ہوئی تھی۔ لیکن آدم کا سراپا دو کے ہندسے کو قبول کرنے کی ایک تیاری ضرور تھا۔) ابلیس کو قطعاً غیر شعوری طور پر اس تیاری کا علم تھا اور شاید اسی لئے اس نے آدم کو تمام کمال خیر کا نمائندہ تسلیم کرنے سے انکار کیا، یہ بات جلد ہی ثابت بھی ہو گئی جب آدم کی وحدت ثنویت میں ڈھل گئی۔ گویا جب آدم کی پسلی سے حوا نمودار ہوئی تو زمین و آسمان میں ایک

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

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

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

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

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

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

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



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

حقیقتِ عظمیٰ شگفتن ذات کے جس عمل میں مبتلا ہوئی تھی وہ وحدت سے چل کر اربعیت

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

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

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

اس نے اسی ثنویت کا دیوالا میں اظہار کیا ہے تو جگہ جگہ اس کی علامتی صورتیں اُبھرتی چلی آتی ہیں۔ پرانے عہد نامے میں آدم کے ساتھ سو کی نمود اسی ثنویت کا پرتو ہے۔ اسی طرح کابیل کے ساتھ کابیل کا ذکر دوئی کو ہی سامنے لاتا ہے۔ "ہر فرعون نے راموسے" کی ضرب امثال ثنویت ہی کی مظہر ہے۔ شو کی شکستی کے دورِ پپ ہیں (اتا پورنا اور کالی، یونان میں زیوس (آسمان کا دیوتا، کے مقابلے میں سمل (زمین کی دیوی) موجود ہے۔ اور یہ مثالیں انگنت ہیں۔ ماہرین نفسیات نے مریضوں کے خوابوں کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ ان میں ثنویت کا نقش بار بار اُبھرتا اور اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے۔ شاعری میں بے شمار ایسی علامتیں اُبھری ہیں جن میں ثنویت کے اس نقش کی نشان دہی ممکن ہے اور اس سلسلے میں تحقیق اور کاوش سے بہت کچھ مواد سامنے لایا جاسکتا ہے۔ جدید اردو نظم سے یہ چند ٹکڑے قابلِ غور ہیں۔ جن میں ثنویت کا نقش واضح طور پر موجود ہے:

صبح پھوٹی تو آسماں پہ ترے

رنگِ رخسار کی پھوٹا رگری

رات پھائی تو روئے عالم پر

تیری زلفوں کی آبخار گری

— فنّ

ایک شوخی بھری دوشیزہ بلور جمال،

جس کے ہونٹوں پہ ہے کلیوں کے تہتم کا نکھار

سیگوں رُخ پہ اٹھائے ہوئے شب رنگ نقاب  
 تیز رفتار اُڑاتی ہوئی کہرے کا غبار  
 افقِ شرق سے اٹھلاتی ہوئی آتی ہے،  
 مضمل چہرے کی زردی میں سے رُخسخت کا پیام  
 سرگمیں آنکھوں پہ جھکنے کو ہیں لمبی پلکیں،  
 قرمزی دھاریاں پھن پھن کے سیاہ زلفوں سے  
 جذب ہو جاتی ہیں دہکے ہوئے رُخساروں میں  
 زلفیں بھری ہوئی شانوں سے ڈھلک آئی ہیں

صیبا جالندری

یہ کشمکش

یہ روشنی کی تیرگی

یہ تیرگی کی دکشی

کیا اک پریشاں خواب بن جائیں گے یہ دن اور یہ رات

جانے کہاں ہے کائنات

قیوم نظر

دھواں دھار کچھم کی بستی، دھڑ دھڑ پورب دلیر جلعے

سورج دیوتا گھات لگائے، رات کی دیوی ہاتھ ملے

کہروں کی گڑنی کہرے میں کانپ کانپ کے چلائی

بھور آئی

احمد ندیم قاسمی

رنگوں، روشنیوں کا میلہ  
 میں نے کل شب جھیل میں دیکھا  
 تاریکی میں کھوٹے پر بت  
 کھبوں کی خاموش قطاریں  
 کشتی بانوں کی آوازیں  
 نکھرے پانی کے درپن میں جھانک رہی تھیں

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

بلا آج کو مل

رات اندھیری ہے اے دلیر  
 لیکن جب بھی آنکھ لگی ہے  
 کوئی کرن سا نازک نخبہ  
 دل کے اندر گھوم گیا ہے  
 دستِ ستم سے پہلے آکر،  
 میری چو کھٹ چوم گیا ہے

حامد عزیز مدنی

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

فارغ بخاری

دیباہ شب رُو بُد ہے لیکن  
کھلے کواڑوں کے سامنے  
ردشنی کی لہروں کے زرد پیکر  
رُکے ہوئے ہیں!

عصمت اللہ

ان چند مثالوں میں رات اور دن، ردشنی اور تاریکی، دیوتا اور دیوی (عورت اور مرد) اور انسان اور اس کے سائے کی ثنویت صاف ابھری ہوئی ملتی ہے۔ ثنویت کا یہ روپ پرانے عہد نامہ اور رگ وید سے لے کر جدید نظموں تک ایک سی شدت کے ساتھ اگرا بھرا ہے تو اس کی وجہ محض یہ ہے کہ اس نے ہمیشہ ایک ابتدائی نقش کی گہری لکیروں — (GROOVES) میں خود کو پابند رکھا ہے لیکن خوبی اس میں یہ ہے کہ اس نے ہر شاعر کے ماں ایک نئے علامتی رنگ میں اپنا اظہار کیا ہے۔ اس کی اثر آفرینی کا اصل سبب یہی ہے۔ ثنویت کی طرح تثلیث بھی ایک "آرکی ٹائپ" ہے اور اظہار ذات کے عمل میں تیسری سطح کے اصناف پر دال ہے۔ قدیم انسان کو نہ صرف دو اہم قوتوں کا تضاد نظر آتا تھا (جیسے دن اور رات کا تضاد، بلکہ وہ صبح اور شام کے اُن مناظر کو بھی دیکھتا تھا جن میں دن اور رات گویا ایک دوسرے سے بغلیگر ہو جاتے تھے۔ عام زندگی میں عورت اور مرد کا

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

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

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

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

.. .. .

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

### تفادتِ راہ

اور ایک پل میں۔ دائیں بھوت، بائیں بھوت، سامنے چڑیل، ناچتی دکھائی دیتی ہے  
چڑیل کب ہے، اک صدا ہے تلخ، سرد، بے رخی کے بوجھ سے  
ذبی ہوئی، گھٹی ہوئی کسی کراہتے مریض کی صدا  
یہی صدا اور اس کی گونج پے پے سائی دیتی جاتی ہے  
آدمش

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

ثنویت اور تثلیث کی طرح اربعیت بھی ایک نہایت قدیم نقش ہے جو ہمیشہ سے



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

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

اور اک نغمہ سرمدی کان میں آ رہا ہے، مسلسل کنواں چل رہا ہے

پیاپے مگر نرم رد اس کی رفتار پیہم مگر بے تکان اس کی گردش

عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش

نجانے لئے اپنے دو لاب کی آستینوں میں کتنے جہان اس کی گردش

داں ہے رواں ہے

طپاں ہے طپاں ہے

یہ چکر یونہی جا دواں چل رہا ہے

کنواں چل رہا ہے

مجید امجد

اور سنوگی؟

اور سناؤں؟

موم، ریت اور شیشے کی دیواروں سے لگ کر بہتی ہے

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

ظہور نظر

داڑے پھیلے ہوئے ہیں دُور تک  
 جس طرح لُو دوڑتی ہے نور تک  
 حل ہوا جاتا ہوں میں گرداب میں  
 حل رہا ہے دل کے ایوانوں میں عود  
 گیت ہیں یوں ذہن کے سیلاب میں  
 جس طرح گاتا ہو کوئی خواب میں  
 بے صدا، بے لفظ، بے ساز و سرود

یوسف ظفر

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

حکیم ناٹھ آزاد

شعر کی تخلیق ذات کی گہری پُراسرار، ہزاروں محضی مفہم سے لبریز دنیا میں غوطہ زن

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

---

## تخلیق اور تنقید

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

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

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

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

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

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

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

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

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



یا کیفیات میں ایک ربطِ باہم کی دریافت ہے۔ اس زادی سے دیکھیں تو فن کار گویا زندگی میں ربطِ باہم کا محافظ ہی نہیں بلکہ اس کا داعی بھی ہے اور وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر ماحول کے انتشار میں بہتے بہتے بھی یک جہتی اور اتفاق کا علم بردار ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا تخلیقی عمل نفرت کی بجائے محبت کا پرچار کرتا ہے۔ علاوہ ازیں تخلیقی عمل کے دوران میں جب فن کار زمانہ حال کی زندگی کو اپنے باطن کی اس تازگی سے مربوط کرتا ہے جو طبعی نقوش اور پوشیدہ نسل محرکات کی صورت میں اس کی سائگی میں موجود ہے تو گویا اس آدم کے اولین علم بردار اور زمانہ حال کے ترقی یافتہ انسان کی احساسی اور جذباتی زندگیوں میں ایک ربط دریافت کر کے نسل آدم کے فطری تسلسل کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ لیکن اشیاء یا کیفیات کا یہ ربطِ باہم جو کبھی تو منتشر عناصر کی یک جہتی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے اور کبھی زندگی کے مادی اور روحانی تسلسل کا احساس دلاتا ہے، دراصل فن کار کے شخصی ردِ عمل ہی کا منت کش ہے۔ یہ شخصی ردِ عمل اس عوامی کا دوسرا نام ہے جس کی مدد سے کوئی فن کار لکھتی، بل کھاتی، ہوئی موبوں اور سمندر کی پُرسکون تہ میں آمدورفت کے ایک نئے سلسلے کا آغاز کرتا ہے۔ یہ سوال کہ شخصی ردِ عمل کن عناصر سے مرتب ہوتا ہے۔ بحث کو غیر ضروری طور پر طول دینے کے مترادف ہے۔ تاہم اشارتاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس کی تشکیل میں ذوقِ نظر کے علاوہ وہ تخلیقی دباؤ بھی حصہ لیتا ہے جس کے وجود سے توہم آشنا ہیں لیکن جس کے پُراسرار طریق کار کے بارے میں ہماری معلومات ابھی کچھ زیادہ قابلِ فخر نہیں۔

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ادب پر میں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ نقدِ ادب کا مزاج تخلیقی ادب کے مزاج سے ایک حد تک مطابقت رکھتا ہے اور اس نکتے کی وضاحت کے لئے اردو کے تنقیدی ادب کی ایک مثال بھی دی ہے۔ اب مجھے یہ کہنا ہے کہ تنقید اپنے خالص ادبی انداز پیش کش کے باعث بھی تخلیقی ادب کی ہم پلہ ہے۔ البتہ اس نکتے پر آراء میں اختلاف ہے بعض کا خیال ہے کہ تنقید کے انداز میں ادبی حسن کی آمیزش ضروری نہیں اور چونکہ تنقید کا مقصد محض صاف اور سیدھے طریق سے نقد کے مافی الضمیر کو ناظر تک منتقل کرنا ہے۔ لہذا اگر یہ سچا اور بے رنگ بھی ہو تو کوئی مضائقہ نہیں۔ مجھے ذاتی طور پر اس نظریے سے اختلاف ہے۔ اور میں سمجھتا ہوں کہ جب ہم تنقیدی ادب کے الفاظ لکھتے ہیں تو لامحالہ تنقید کے ساتھ ادب

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

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

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

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

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

---



## غزل کیا ہے؟

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

مزاج ایک بڑی حد تک اس فضا کا منت کش ہے جس میں اس نے جنم لیا ہے۔  
 غزل مشرق کی پیداوار ہے۔ مغرب کی ادبیات میں اس کا نقش مشکل ہی سے ملتا  
 ہے۔ وہاں دوسری اصناف شعر بالخصوص نظم کو زیادہ فروغ ملا ہے۔ مگر یہ فروغ کسی  
 شعوری اقدام کے تابع نہیں بلکہ یہ نتیجہ ہے اُس مادی نقطہ نظر کا جس کے پس پشت سوچ  
 کا ایک خاص انداز بہت تو انارہا ہے۔ دراصل مغرب میں زبان و ادب کے فروغ کا دور  
 جہد لبقا کا وہ دور ہے جس میں خاندان کے ساتھ فرد کا رشتہ مضبوط نہیں تھا اور فرد کی  
 اپنی بقا کا سوال، اجتماعی مفاد کے سوال سے کہیں زیادہ اہمیت اختیار کر گیا تھا جغرافیائی  
 اعتبار سے یہ ایک ایسا خطہ زمین تھا جس میں مشرقی ممالک کی سی فردانی اور فراغت  
 عنقا تھی اور انسان کو جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لئے ایک طویل جدوجہد کے  
 مراحل سے گزرنا پڑتا تھا۔ اس کی حالت خوشہ چین کی سی تھی بلکہ اُسے تو خوراک تک کے حصول  
 کے لئے بہت زیادہ ہاتھ پاؤں مارنے پڑتے تھے۔ نتیجتاً اس کے ہاں فکر و نظر کا استقرائی  
 طریق ابھرا یا جو مادی سطح پر تجربے کے جملہ مراحل سے گزرنے کے عمل سے مشابہہ تھا  
 یہ استقرائی طریق فکر، اجزاء کے تجزیے اور مطالعہ سے حقیقت کے ادراک کی ایک کاوش  
 تھی۔ مغربی فکر کی یہ بنیاد آج تک قائم ہے اور مغرب میں سائنس، طب، حیاتیات  
 نفسیات اور دوسرے علوم کی حیرت انگیز ترقی اسی طریق فکر کا نتیجہ ہے۔

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

سنائی دیتی ہے اور عمومیت کے بجائے انفرادیت کے شواہد ملتے ہیں، یہ سب کچھ زندگی کے بارے میں اس لفظہ نظر کے اثرات ہیں جو مغرب پر ازمنہ قدیم سے مسلط رہا ہے گویا نظم بحیثیتِ عمومی شخصی تاثرات کی نقاب کشائی کرتی ہے۔ اس کے برعکس غزل کے دائرہ عمل میں داخل ہوتے ہی شخصی تصورات عمومی رنگ اختیار کر لیتے ہیں اور فرد کے تجربے کے ہمہ گیر اور اجتماعی پہلو ابھر کر سامنے آجاتے ہیں۔ یہی غزل کا ممتاز ترین وصف ہے۔ لیکن غزل کی اس امتیازی خصوصیت کی نمود یا یوں کہیے کہ خود غزل کی نمود محض ایک حادثہ نہیں ہے بلکہ یہ تو اس ماحول کی صدائے بازگشت ہے جس میں سرفلک پہاڑ، حد نظر ہم پھیلے ہوئے صحرا، آسمان کی لامحدود وسعت اور اشیا کی افراط اور فراوانی تھی۔ ایسے ماحول میں فرد کو نہ صرف وہ فراغت نصیب تھی جو روحانی پرواز کے لئے از بس ضروری ہے بلکہ اس کی اپنی شخصیت، سماج کی وسیع تر شخصیت کا ایک جزو تھی، اور اس کے اقدامات میں اپنی ذات کی بہبود سے کہیں زیادہ سماج کے تحفظ کا جذبہ پہاں تھا۔ گویا ایک طرف اسے ماحول کی وسعت اور کشادگی نصیب تھی جو اس کے مطمح نظر کو وسعت اور کشادگی سے مملو کر رہی تھی اور دوسری طرف وہ اپنی ذات کے خول میں مقید ہونے کے بجائے ایک وسیع تر سماج سے ذہنی اور جذباتی طور پر منسلک ہو چکا تھا۔ اس کا نتیجہ اس مخصوص طریقے تکرد استدلال کی صورت میں ظاہر ہوا جسے استخراجی طریقے کا نام دینا چاہیے اور جس کے زیر اثر اس نے پہلے حقیقت کا ادراک کیا اور پھر زندگی کے مظاہر کو اس حقیقت کے ثبوت میں پیش کرنے کی سعی کی۔ یہی وجہ ہے کہ مشرق میں مذاہب کا آغاز ہوا اور خدا کی وحدت کا

ایک ایسا تصور پیدا ہوا جو کسی تجزیاتی مطالعہ یا سائنسی طریق کار کا رہن منت نہیں تھا۔ تصویف اور دیدانت کے عظیم نظریات بھی اسی طریق کار کے غماز ہیں۔ بالخصوص ہمہ ادست کا تصور ایسے ماحول ہی کا لازمی نتیجہ ہے جس میں وسعت، کشادگی، اور سماجی اور ذہنی ازنیاط کے نمایاں عناصر موجود ہوں۔ ان تمام باتوں نے جو اس ماحول کی پیداوار تھیں، انسان کی تخلیقی سرگرمیوں پر بھی اثر کیا اور غزل ایسی صنف کو وجود میں آنے کی ترغیب دی جس میں نظر کی کشادگی، تاثر کی ہمہ گیری، ربط باہم کی فراوانی اور اظہار کی کفایت موجود تھی۔ غزل میں عصر حاضر کی محفی تحریکوں اور معاشرے کی اجتماعی کردلوں کی ترجمانی کا باعث بھی یہی ہے۔

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

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

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

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

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

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

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

مسافر اٹھتے تھے چلتا ہے منزل      بچے ہے کوچ کا ہر دم نقارا

(حائم)

فقیرانہ آئے سدا کر چلے      میاں خوش رہ رہ ہم دعا کر چلے

(میر)



کیا پوچھو ہو وجود و عدم اہل شوق کا      آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے  
(غالب)

اک معتمہ بے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا      زندگی کا ہے کو ہے خواب، دیوانے کا  
(فانی)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

لینا ضروری ہے۔

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

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

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

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

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

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

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

تھا۔ یہ فرد معاشرتی کُل کے حصّہ راست ایک لمحظہ کے لئے باہر آتا تھا۔  
 بعینہ جیسے غزل کا شعر غزل سے کٹ کر اپنے وجود کا احساس دلانا ہے لیکن پھر پلٹ  
 کر "معاشرتی کُل" میں ضم ہو جاتا تھا بالکل جیسے غزل کا شعر دوبارہ غزل کے پیکر میں گم ہو جاتا ہے  
 اس اعتبار سے دیکھئے تو غزل اپنے ماحول کی پوری طرح آئینہ دار ہے اور اس زاویے  
 سے بھی اس کا مطالعہ سود مند اور مستحسن ہے۔

---



## اُردو غزل میں محبوب کا تصور

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

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

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

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

اردو غزل کا یہ ابتدائی اور درمیانی دور مغل سلطنت کے زوال کا زمانہ تھا۔ سیاسی  
 طور پر یہی نہیں سماجی طور پر بھی سارا معاشرہ ایک کٹھالی میں اُگڑا تھا بعض قومیں دم توڑ  
 رہی تھیں۔ بعض نے سر اٹھانا شروع کر دیا تھا اور ملک کے ایک غمناک باشندے کو مسلسل انتشار  
 قتل و غارت گری۔ بدامنی اور طوائف الملوک کی خوفزدہ کر دیا تھا۔ اس دور میں فرد کا  
 ہیرو بادشاہ ہے — بادشاہ جو اس کی جان و مال کی حفاظت کا ذمہ دار ہے لیکن جس کے  
 ظلم اور جبر کی بھی کوئی انتہا نہیں۔ اور جو اگرچہ اپنا پہلا ساقی اور بد بکھو چکا ہے تاہم جس کی  
 طرف اب بھی سب کی نگاہیں اٹھی ہوئی ہیں۔ اس زمانے میں عوام ایک عجیب سی نفسیاتی  
 الجھن میں مبتلا تھے۔ وہ بادشاہ کی خوشنودی بھی حاصل کرنا چاہتے تھے اور اس کے منظم سے

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

سینے پہ عاشقوں کے ابفتیاب ہوگا

نکلا ہے وہ ستم گر تیغِ ادا کوں لے کر

دلی

یہ زخم تراخجرِ بھالوں سے کہوں گا

زخمی کیا ہے مجھ تیری بلکوں کی آنی نے

دلی

خون کرنے کو چلے عاشق کو تہمت باز

آبرو کے قتل کو حاضر ہوئے کس کے کمر

آبرو

شوخی ظالم ہے اور سنگم ہے !

شاہ حاتم

یا الہی یہ ستم گمار کہاں جاتا ہے ؟

نغاں

سر نظر آتا نہیں دھڑ پر مجھے دو چار کا

سودا

سر بھی تسلیم محبت میں بلا یا نہ گیا

میر

بندہ زرخسرد کے مانند

میر

کسی نے نہ دیکھا تماشہ کسی کا

مومن

آساں نہیں ہے آپ کے سبل کو تھا منا

مومن

آج تو دیکھ لیا آپ نے پیاں میرا

شیفتہ

بے مروت، بے وفا، مصروف کیس تو کب تھا

شیفتہ

تو پھر اے شکل تیرا ہی شک آتا کیوں ہو

ناب

یار کا مجھ کو اس سبب ڈر ہے

کج کلاہ، تیغ بکف، چین برابر و پیاک

جب خیال آتا ہے اس دل میں تھے اطوار کا

زیر شمشیر ستم میر ترڑ پنا کیسا

میر صاحب بھی اس کے ہاں تھے لیک

کیا اس نے قتل جہاں اک نظر میں

آغوش گور ہو گئی آخر لہو لہان

دیکھ کر میری طرف ہنس کے کہا یہ دم قتل

ناٹکیا، مضطرب، وقف ستم ہم کب تھے

وفا کیسی، کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا چھہرا

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیرم کش کو  
یہ نعلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا  
غالب

مرے سینے سے تیرا تیر جیسے جنگجو نکلا  
دہان زخم سے خون ہو کے حرف آرزو نکلا  
ذوق

ان اشعار کے مطالعہ سے غزل کے اس دور کے محبوب کی مکمل تصویر نظر آئے گی۔ اس کا سبب یہ ہے  
یوں کہ جیسے یہ محبوب ایک کج کلاہ، ماتمیخ بکف، سپین برابر ہستی ہے جو ماحول پر ایک نگاہ  
غلط انداز ڈالتی ہوئی گزرتی چلی جا رہی ہے اور لوگ ہیں کہ اس کے قدموں میں پامال ہونے  
کے لئے بیتاب ہو رہے ہیں۔ ان ہی لوگوں میں شاعر بھی ہے جو مظلومی اور وفاداری کا مہتمم  
ہے۔ دراصل یہاں شاعر عوام کا نمائندہ ہے اور اس کی وفاداری، مظلومیت اور تشنگی اس  
زمانے کے عوام کی روایتی وفاداری، کم مانگی اور تشنگی سے مماثلت رکھتی ہے۔ اس کے برعکس  
محبوب ظلم و جبر کا نمائندہ ہے اور اس بادشاہ کی طرح ہے جس کے ایک ادنیٰ اشارے پر  
سینکڑوں سر اڑا دیئے جاتے ہیں اور جس کی ایک نظر کرم کے لئے لوگ اپنی زندگیوں کی بازی  
لگا دیتے ہیں۔

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

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر چھوڑنا ہے  
تو چہرے سنگدل تیرا ہی سنگ تہاں کہوں

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

ناشکیبا، مصنوب وقت ستم ہم کب تھے بے مرقت، بے وفا مصروف کہیں تو کب تھا  
 بہر حال اردو غزل کے اس طویل دور میں محبوب کی صفات میں حاکم وقت کی صفات  
 کا پرتو صاف دکھائی دیتا ہے۔ نہ صرف چال ڈھال اور وضع قطع کے لحاظ سے بلکہ عادات  
 اطوار اور مزاج کے اعتبار سے بھی بادشاہ اور محبوب میں ایک شدید مماثلت عیاں ہے۔  
 تاہم اس ایک نکتے سے قطع نظر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس سارے دور میں محبوب کا  
 کوئی ایسا کردار نہیں ابھرا جس پر انفرادیت کی چھاپ ثبت ہو اور جس کے مطالعہ کے  
 بعد ہم یہ کہہ سکیں کہ واقعی شاعر کے کلام میں ایک خاص عورت ایک خاص انداز سے  
 چلتی پھرتی یا ہنستی روتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔ وجہ اس کی وہی ہے جس کا پہلے بھی ذکر  
 ہوا کہ زندگی اور اس کے مظاہر کی طرف غزل گو شاعر کا رد عمل ایک خاص فرد کے رد عمل  
 سے مختلف ہوتا ہے۔ یعنی اس میں ذاتی غم، اجتماعی غم کے تالیج اور ذاتی مسرت، اجتماعی  
 مسرت کے تالیج ہو جاتی ہے اور اسی نسبت سے اس کا عشق بعض اجتماعی محرکات سے  
 متاثر ہو کر اپنی وضع بدل لیتا ہے۔

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

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

کیا بات کوئی اس بُتِ عیار کی سمجھے      بولے ہے جو ہم سے تو اشارات کہیں اور  
 بال ہیں بھرے، بند ہیں ٹوٹے کان میں ٹیڑھا بالاً      جرأت ہم پہچان گئے کچھ دال میں کالا کالا ہے



کیا رُک کے وہ کہے ہے جو ہمک اس گنگ ہو  
 فرست جو پا کے کہیے کعبو در ددل تو ہائے  
 بس بس پرے ہو شوق یہ اپنے تئیں نہیں  
 وہ بدگماں کہے ہے کہ ہم کو یقین نہیں  
 جرات

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

انگڑائی لے کر مجھ پر اپنا خمار ڈالا  
 اُٹھنے سے تیرے شورِ قیامت بھی گیا بیٹھ  
 کافر کی اس ادا نے بس مجھ کو مار ڈالا  
 لے قنہ بر خاستہ از بہرِ خدا دیکھ  
 کسی کو منہ چھپا کر زرمی آواز سے مارا

مصحفی

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

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

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

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

ناسخ

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

آتش

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

مومن

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

غالب

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

کی غزل کے محبوب سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔

شاعری کے ایک دور کو دوسرے دور سے جدا کرنا، اس لحاظ سے ایک کمٹن کام ہے کہ ہر دور میں کچھ ایسی نئی تحریکیں جنم لے رہی ہوتی ہیں جو آنے والے دور کا طرہ امتیاز قرار پاتی ہیں۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ ان مختلف اور متنوع کیفیات و تحریکات کے باوجود ہر دور کا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے جس کے باعث اسے دوسرے ادوار سے متمیز کیا جاسکتا ہے۔ ۱۸۵۶ء کی جنگ آزادی سے پہلے کی غزل میں محبوب کی تصویر کشی اور محبت کے جملہ پہلوؤں کے بارے میں متعدد رجحانات ملتے ہیں۔ مثلاً امر و پرستی کا رجحان جس کے زیر اثر محبوب کو ایک خاص وضع قطع کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح خالص داخلیت کا رجحان جس کے تحت شاعر نے زیادہ تر ان قلبی واردات کو پیش کیا جو محبوب کی وجہ سے معرض وجود میں آتی ہیں۔ پھر خالص تصویر کشی اور معاملہ بندی کا رجحان جسے لکھنؤ کے بعض شعراء نے فروغ بخشا اور جس کے تحت محبت میں چھیڑ چھاڑ اور بذلہ سنجی کے عناصر داخل ہوئے تاہم بحیثیت مجموعی اس سارے دور میں اہم ترین رجحان وہی ہے جس کا شروع میں ذکر ہوا یعنی اس دور میں محبوب کی صفات میں بادشاہ کی صفات منتقل ہو گئیں اور محبوب کی روایتی بے نیازی اور ایذا رسانی کے ساتھ ساتھ عاشق کی وفاداری اور ایذا پسندی کے رجحانات منظر عام پر آئے۔

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

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

یہ چند اشعار لیجئے

انکارِ مے کشی نے مجھے کیا مزہ دیا	سینے پہ چڑھ کے اس نے خم مے پلا دیا
پھر خدا جانے کہاں تم، ہم کہاں	عیش و عشرت کی یہی اک رات ہے
تم کو ہے وصلِ غیر سے انکار	اور جو ہم نے آکے دیکھ لیا،
اک نہ اک ہم لگائے رکھتے ہیں	تم نہ ملتے تو دوسرا ملتا
اس کا کوچہ ہے کہ اک عرصہ عشرت یارب	سینکڑوں طالبِ دیدار چلے جلتے ہیں

گالیوں میں ادا نکالی ہے

بات میں بات کیا نکالی ہے

داغ

عسد سے آپ کی تصویر بولتی ہوگی  
وہ پان دیتے ہیں شوخی سے مسکرا کے مجھے  
مچھم سے گھر میں جو کوئی آ جائے  
جب تک شراب آئے کئی دور ہو چکے

ریاض

ہم پر نہ چلا جاؤ اے چین جس میں تیرا  
بھول کر بھی میری جانب کو اشارہ نہ کیا  
جامِ ثانی تجھے مبارک ہو  
تیری نگاہ کو اللہ دل نواز کرے

غلط ہے آپ نہ تھے ہم کلام خلوت میں  
میں اپنے خون کا بیڑہ اٹھاؤں خود کیوں کر  
گود میں جھٹ سے بس اٹھائیے  
دیکھا کئے وہ مست نگاہوں سے بار بار

آنکھوں کے تترم نے سب کھول دیا پردہ  
جب دیا تم نے رسیوں کو دیا جامِ شراب  
جامِ اول وہ پی کے خود بولے  
امیدوار ہیں ہر سمت عاشقوں کے گروہ

حسرتِ مومانی

داغ کے کلام میں طوائف بہت نمایاں ہے۔ یوں بھی حجاب اور دوسری طوائفوں کے  
ساتھ داغ کے تعلقات کوئی راز مانے سر بستہ نہیں ہیں۔ چنانچہ ان کی محبت میں کسی انوکھی  
بندی یا گہرائی کا سراغ لگانا بے کار ہے بلکہ یہ کہنا ممکن ہے کہ ان کی محبت محض پھیڑ پھاڑ،  
فقرہ بازی اور جنسی روابط تک محدود ہے اور اس میں سنجیدہ عناصر کا فقدان ہے۔ ریاض کی  
محبوبہ بھی داغ کی محبوبہ سے کچھ زیادہ مختلف نہیں اور ریاض کی محبت میں بھی سطحیت کا احساس  
ہوتا ہے۔ رہے حسرتِ مومانی تو اگرچہ ان کے کلام کے مطالعہ سے مجموعی تاثر یہی مرتب ہوتا ہے  
کہ ان کا روتے سخن بھی ایک ایسی عورت ہی کی طرف ہے جس پر طوائف پن مسلط ہے۔ تاہم

حسرت کے ہاں پہلی بار ایک ایسی عورت کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں جو محبت کو محض کا رو باری نقطہ نظر سے نہیں دیکھتی بلکہ خود بھی محبت میں گرفتار ہے اور محبت کے کیف و کم کو بخوبی سمجھتی ہے۔ حسرت کے کلام سے اس نئی عورت کی جھلکیاں دیکھئے۔

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

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

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

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

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

فراق

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

حفیظ ہوشیار پوری

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

حفیظ جالندھری

خسیر ہونیسری کم نگاہی کی      ہم کبھی بے نیاز عم نہ ہوئے۔

باقی صدیقی

اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں

ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں

فیض

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

تیرا کرم کرم ہے مگر اس کا کیا علاج

ہم نامراد، خاک بسرِ مُطمئن نہیں

احسان دانش

مزاج ایک، نظر ایک، دل بھی ایک سہی

معاملاتِ من و تو ٹکل ہی آتے ہیں

تاثر

دُنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا

تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

فیض

خبر نہ تھی کہ غم یار جس کو سمجھے تھے

اسی کارڈپ غم روزگار ٹھہرے گا

عابد



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

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

ظہیر کاشمیری

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

## دلی کی غزل

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

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

ہندوستانی کلچر پر زرعی معیشت اور تہذیب الارواح کے جو اثرات مرتسم ہوئے ان کی ایک جھلک اس ہندی شاعری میں ملے گی جس کے اہم ترین مظاہر دوہے اور گیت ہیں۔ بالخصوص گیت تو ازمنہ قدیم ہی سے ہندوستان میں ایک نہایت مقبول صنف کی حیثیت میں موجود رہا ہے۔ اس قدر کہ جب ہندوستان پر مسلمان حملہ آور ہوئے اور فارسی اور ہندی کی آمیزش سے "ریختہ" وجود میں آیا تو اس کی شاعری میں ہندی کا حصہ خالصتہ گیت کے مزاج کا حامل تھا، خسرو کی عزلیں اس کے ثبوت میں پیش کی جاسکتی ہے۔ بعد ازاں جب دکن میں اردو شاعری کا آغاز ہوا تو دکنی شعر بالخصوص محمد قلی قطب شاہ، عبداللہ قطب شاہ، دیچی، غواصی، علی عادل شاہ اور سید میراں ہاشمی وغیرہ کے ہاں گیت کے لہجے ہی نے بنیادی کام سرانجام دیا۔ چنانچہ ان شعراء کے کلام میں نہ صرف گیت کے الفاظ کی فراوانی ہے بلکہ ہندی گیت کی روایات کے تحت کئی موقعوں پر مخاطب بھی عورت سے مرد کی طرف ہے۔ اس کے علاوہ اس شاعری کا معتد بہ حصہ عشق کی مجرد کیفیات کے بیان کے بجائے عس کی عکاسی کے لئے مختص ہے اور شعرا نے محبوب کے خدو خال کو ظاہر کرنے اور اس کے سراپا سے لطف اندوز ہونے تک ہی خود کو زیادہ تر محدود رکھا ہے۔ سراپا نگاری اور رُبت پرستی کا یہ رُحمان ہندوستان کی مٹی کی تاثیر بھی ہے۔ ہندوستانی کلچر نے جنگل کے اثرات کو ایک ورثے کے طور پر حاصل کیا ہے اور جنگل کی فصاحت پرستی ہی

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

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

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

فضا زرعی معیشت اور اس سے بھی زیادہ جنگل کی فضا سے وابستہ ہونے کے باعث ایران کی فضا سے کم متحرک تھی اور یہاں اشیا کے ساتھ چمٹنے اور کسی ایک نقطے پر رک جانے کا وہ رجحان توئی تھا جو گیت میں بُت پرستی کے رُوپ میں برآمد ہوا۔ ولی کے ہاں ایرانی غزل سے وابستگی کے باوجود پوجا کا یہ ارنسی رجحان بہت توئی تھا۔ اور اسی رجحان نے اُس کی غزل میں سراپانگاری کا رُوپ دھارا۔ چنانچہ ولی کے ہاں فارسی غزل کی علامات اور تلمیحات کے علاوہ بنسی، نیشکر، پان، بان، براگی، بھیس، بھینگ، بھوجن، بید (وید)، تڑنگ، تپتی، چتیل، جل پور، چیتا، دیول، رہس، سس، کاشی، لیلادتی، گجگری، گوپنی اور ان ایسے درجنوں الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو ارضِ دکن کے مظاہر اور اشیا سے ولی کی گہری وابستگی کو ظاہر کرتے ہیں۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ یہ فضا ایران کے چمن یا سطح مرتفع کی فضا نہیں بلکہ جنگلوں ندیوں اور کھیتوں کی وہ فضا ہے جس میں چتیل اور چیتے آزاد پھرتے ہیں۔ جل پور پر لڑکیاں ہناتی ہیں۔ نیشکر اور پان کی فرادانی ہے اور براگی بھوجن کی تلاش میں گھر گھر کا چکر لگاتے ہیں۔ یہ ساری فضا ہندی معاشرے کی فضا ہے اور ہندی گیت نے اسی پس منظر پر فراق کی ماری ہوئی عورت کی پتی پوجا کو واضح کیا ہے۔ ولی کی غزل میں فارسی غزل کی تقلید کے رجحان کے باوجود ہندی گیت کی یہ فضا ابھرائی ہے۔ مثلاً یہی دیکھئے کہ ولی کے ہاں "بُت پرستی" کی روش کے تحت محبوب کو درجنوں ناموں سے مخاطب کیا گیا ہے جس سے صاف ظاہر ہے کہ محبوب کا سراپا ہی اس کی غزل کا سب سے اہم موضوع ہے۔ چنانچہ محبوب کے لئے سربجن، پیا، دلبر، جانی، شیریں، پچن، موہن، سمن، اپنی، وغیرہ الفاظ موجود ہیں جو ہندی گیت کے اثرات کی بھی نشان دہی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ بید، ارجن، شام، رادون، لیلادتی،

گوپی وغیرہ الفاظ کا استعمال بھی ہندوستان کی قدیم فننا سے ولی کے تعلق خاطر ہی کو اجاگر کرتا ہے۔ چند مثالیں۔

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

لگے برسات اچھواں کی ہراک کے دیدہ تر سوں  
جہاں مانند بجلی کے مرا چنچل چپل جاوے

جب سوں تو کھایا ہے پان لے آفتاب  
تیرے لعل لب بد نشانی ہوئے

اے زہرہ جیس کشن ترے مکھ کی کلی دیکھ  
گاتا ہے ہراک صبح کوں اٹھ رام کلی کوں

اے موئے میاں وصف ترے موئے کمر کا  
پھیتے کی کمر پر قلم موسوں لکھا ہے

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

چھپا ہوں میں سدا ئے بانسلی میں  
کہ تاجباؤں پر ی رُو کی گلی میں

گر چہ لچھمن ترا ہے رام ولے  
لے سبب تو کسی کا رام نہیں

ہوئے ہیں رام مہتم کے نئین آہستہ آہستہ  
کہ جیوں پھاندے میں آتے ہیں ہر آن آہستہ آہستہ

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

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



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

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

اور استعارے کا استعمال اور باصرہ کا تحریک!

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

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

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

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

دی ہے اور اردو غزل کو اپنا مزاج دریافت کرنے پر مائل کیا ہے چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ اس ضمن میں دلی نے اردو غزل کو گیت کے جنگل سے آزاد کرانے کی کوشش کی ہے۔ دوسرا رجحان جو دلی کی غزل کو غزل کے اصل مزاج سے قریب تر کرتا ہے اس کے ہاں بصارت کا عمل ہے۔ جنگل میں لامسہ، سامعہ اور شامہ وغیرہ نسبتاً زیادہ قوتی ہوتی ہیں جب کہ کھلے میدان میں باصرہ زیادہ متحرک ہو جاتی ہے اور فاصلے ابھر آتے ہیں۔ لامسہ، سامعہ اور شامہ بُت پرستی کے رجحان کو ابھارتی ہیں۔ ان کی یلغار کا میدان محدود ہے اور اس لئے جنگلی بیل کی طرح یہ قریب تریں شے سے لپٹنے اور چپٹنے کی کوشش کرتی ہیں کہ یہی عمل ان کی بقا کا ضامن بھی ہے۔ دوسری طرف باصرہ کی تگ و تاز کا میدان وسیع ہے اور یہ معمولی رکاوٹوں کو خاطر میں نہیں لاتی بلکہ جوشے اس کے راستے میں آتی ہے یہ اُسے فی الفور عبور کر کے اس سے آگے نکل جاتی ہے۔ ادارہ خرام قبائل کے ہاں (جو کھلے میدانوں میں سفر کرتے ہیں) باصرہ زیادہ متحرک ہو جاتی ہے اور ان کے ہاں چپٹنے اور بُت کی پوجا کرنے کے رجحان کی بجائے آگے بڑھنے اور بتوں کو توڑنے کا میلان ابھر آتا ہے۔ شے سے گہری قربت، بلکہ پیوستگی۔ اور ساتھ ہی ساتھ اس کے پس منظر میں جھانکنے کا رجحان، غزل کی ایک امتیازی خصوصیت ہے، اور اس ضمن میں باصرہ نے اس کی بہت مدد کی ہے۔ ہندوستان کی فضا میں باصرہ زیادہ متحرک نہیں رہی اور اس لئے بھاشا کے گیت میں بھی دوسری حیات کی پراگمختگی ہی زیادہ نمایاں ہے۔ دلی کی اہمیت اس بات میں ہے کہ بُت پرستی کے باوصف اس کے ہاں بصارت کا عمل ابھرا اور اس نے اشیاء کو سونگھنے، چھونے اور سُننے سے کہیں زیادہ دیکھنے کی کوشش کی۔ چنانچہ دلی کا محبوب نور کے ایک پیکر کی حیثیت رکھتا ہے اور دلی نے اسے شمع، سورج، گلاب، آئینہ، شعلہ، چاند، روشنی اور رنگ

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

تیری طرف آنکھیاں کوں کہاں تاب کہ دیکھیں  
سورج سوں زیادہ تیرے جامے کی بھرٹاک ہے

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

تجھ تکلی کے صحیفے کا سرچ ہے یک ورق  
 عکس تیری زلف کا جگ میں شبِ دیوڑ ہے  
 لکھو ترا آفتابِ معشر ہے  
 نور اس کا جہاں میں گھر گھر ہے

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

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

تجھ رُخ سوں جب کنارے بسج نقاب ہوئے  
 عالم تمام روشن جیوں آفتاب ہو دے

کلیاتِ دلی روشنی اور رنگ کے ان مظاہر کا ایک عکسِ تاباں ہے اور دلی نے اس  
 میں اشیا کی تشریح اور تفہیمِ روشنی کی زبان ہی میں کی ہے۔ روشنی کا یہ تحریکِ دلی کی غزل میں  
 فکر کے تحریک کو مہینز لگا سکتا تھا لیکن دلی کے ہاں پرستش کا جذبہ اس قدر قوی تھا کہ اس

نے ذہنی تحریک کو وجود میں آنے کی اجازت نہیں دی۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ روشنی کے  
 با وسعت، دلی نے پرستش کے جذبے کو ترک نہیں کیا بلکہ ایک آتش پرست کے روپ  
 میں ابھر کر ظاہر ہوا ہے۔ اسی لئے دلی کا محبوب سورج کی مانند ہے اور دلی ہر صبح اٹھ کر اس  
 کی پوجا کرتا ہے۔ بے شک دلی خود کو پرستش اور پوجا کی خالص ویسی فضا سے باہر نکال نہیں  
 سکا تاہم اس کے ماں روشنی کا وجود اور بصارت کا عمل اس بات کا عین ضرور ہے کہ اس  
 نے غزل کے تحریک سے خود کو ہم آہنگ کرنے کے لئے ایک اہم قدم اٹھایا ہے۔ اردو غزل  
 کے ارتقاء کے سلسلے میں دلی کی اس عطا کو نظر انداز کرنا ناممکن ہے!

---

## آتش کا منفرد اہمیت

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

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



کے باسی تھے اور نواب شجاع الدولہ کے عہد میں دہلی چھوڑ کر فیض آباد چلے آئے تھے۔ ظاہر ہے کہ آتش نے اپنے گھر کی فضا سے دہلی تہذیب کے سارے اثرات قبول کئے ہوں گے۔ بالخصوص تصوف کی طرف آتش کا رجحان براہ راست خاندانی ورثے سے اخذ و قبول ہی کی ایک صورت تھا۔ تصوف ذہن کی سطح پر متحرک اور آزاد روی کا علمبردار ہے۔ اس لئے آتش کے ہاں تصوف سے لگاؤ دراصل اس کے ذہنی ہیجان کا پیش خیمہ بھی تھا۔ والد کی دنیا کے بعد آتش کا ادارہ مزاج ہو جانا بظاہر تو اس وجہ سے ہے کہ بچپن ہی میں اس کے سر سے والد کا سایہ اٹھ گیا اور اس کی تربیت کرنے والا کوئی نہ رہا لیکن دیکھا جائے تو ادارہ مزاجی کی یہ صورت آزاد روی کے اس منسک کے باعث بھی تھی جو آتش کے خاندان میں تصوف کی عظیم روایت کے زیر اثر خاصا تو آنا تھا۔ بعد ازاں آتش کا ایک سادہ بادقار زندگی بسر کرنا اور ایک قلندرانہ روش اختیار کر کے بے نیازی اور استغنا کی منہ بولتی تصویر بن جانا ایک حد تک تصوف کی اس روایت ہی کا کرشمہ تھا۔ تصوف تو خیر آتش کے ذہنی توجہ کا باعث تھا لیکن اس کے ہاں جذبے اور جسم کی سطح پر متحرک اور ادارہ خرامی کی نمود بھی غالباً اس کے خاندانی ورثے ہی سے منسک تھی۔ ایک تو آتش کی رگوں میں وہ خون موجزن تھا جو اُسے اپنے والد سے ملا تھا اور جن کی حدت نے اس کے والد کو دہلی سے ہجرت کرنے پر اکسایا تھا۔ دوسرے جب والد کی موت کے بعد پیرانہ ریشموں کی گرفت ختم ہو گئی اور نامساعد حالات نے آتش کو کس مہر سی کی حالت میں لاکھڑا کیا تو اس کے اندر کا لاوا گویا ابل پڑا اور وہ جسمانی اور احساسی سطح پر بھی متحرک ہو گیا۔ فیض آباد میں آزاد روی کی زندگی بسر کرنے کے بعد فیض آباد چھوڑ کر لکھنؤ چلے آنے کی داستان اس جہانی متحرک ہی کا نتیجہ تھی۔

یہاں ایک لمحہ کے لئے دہلی اور لکھنؤ کی فضا کا موازنہ کر لیجئے۔ دہلی ہر آنے والے

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

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

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

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

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

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

دہلی کی فضا سے کشید کی۔ لیکن یہی نکتہ تو وضاحت طلب ہے۔

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

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

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

یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں۔

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے  
 ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے  
 کسی صورت نہیں جاں کو قرارے آتش  
 طیش دل مجھے لاچار لئے پھرتی ہے  
 اگر میں خاک بھی ہوں گا تو آتش گرد با آسا  
 رکھے گی مجھ کو سرگشتہ کسی کی آرزو برسوں  
 مری طرح سے مہ و مہر بھی ہیں آوارہ  
 کسی حبیب کی یہ بھی ہیں جستجو کرتے  
 زمیں کو زلزلہ آیا جو میری بے قرار کی سے  
 ستارے کیسے کیسے بھڑکے کیا کیا آسماں کھٹکا  
 جلا میں شمع کے مانند عمر بھر خاموش  
 تمام عمر کٹی قصہ مختصر خاموش  
 نہ پوچھ حال مرا چوب خشک صحرا ہوں  
 لگا کے آگ مجھے تانلہ روانہ ہوا  
 دل بھر کے سیر کی نہ خرابات دہر کی  
 سیلاب کی طرح ہم آج آئے گل چلے

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



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

لکھنؤ کے شعرا لکھنؤی فضا کا ایک حصہ تھے۔ ان میں سے بیشتر کی تو تربیت ہی اس ماحول میں ہوئی تھی۔ چنانچہ ان کے لئے یہاں کی فضا اور تہذیب قطعاً نا مانوس نہیں تھی۔ کچھ شعرا ایسے بھی تھے جو آئے تو باہر سے تھے لیکن جو مزاجاً لکھنؤ کی اس فضا سے پوری طرح ہم آہنگ تھے۔ یہ لوگ ایک تیل ترین مدت میں اس فضا میں یوں گھل مل گئے گویا ہمیشہ سے اس کا ایک جزو تھے۔ ایسے شعراء مثلاً انشاء جرات کے ہاں لکھنؤ کی تصنیح آمیز بوجھل تہذیب کے خلاف کسی رد عمل کی نمو کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ لیکن آتش ان سب سے مختلف تھا۔ ایک تو آتش نے دہلی کی تہذیب کے بنیادی اوصاف کو د سروں کی بہ نسبت زیادہ قبول کیا تھا اور اس کے ہاں وہ ذہنی نزدکس موجود تھا جو لکھنؤ کی بوجھل فضا کے لئے قابل قبول نہ تھا۔ دوسرے آتش نے تصوف کی روایت ورثے میں حاصل کی تھی اور تصوف بندشوں اور بندیدوں کو توڑ کر وسعت اور وسیع النظری کا داعی ہے۔ تیسرے آتش کی شخصی زندگی میں بھی ایک حادثہ ہوا تھا جس نے اسے تصوف کے مسلک کو اختیار کرنے اور ایک قلندرانہ اور سپاہیانہ زدکس کو قبول کرنے پر اکسایا تھا۔ یہ واقعہ تھا بچپن ہی میں والد کے سایہ کاسر سے اٹھ جانا۔ قیاس غالب ہے کہ آتش کو اپنے والد سے بڑا پیار تھا اور والد کی موت نے اسے ایک اجنبی

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

آتش مجھی کو اس نے شاید کہ مرد پایا	میں بھاگتا ہوں دنیا آ کے ہے پتی
چارا برد کو صفا کر کے قلندر ہو گیا	ایک الف سے قد کے سود میں ہوا آتش فقیر
جاننا ہوں میں گدا سلطانِ ہفت اقلیم کو	ہمتِ مردانہ نے آتش کیا ہے بے نیاز
میری خوشی سے تنگ مرا پیر ہن ہو	شادی نہیں قبول مجھے غم قبول ہے

نہیں رکھتے ہیں امیری کی ہوس مرد فقیر شیر کی کھال ہی ہے قائم و سنبھلے

دولت فقر سے رکھتا ہے غنی ہم کو آتشِ دلِ خورِ سند اپنا

ان اشعار میں نہ صرف وہ قلندرانہ بے نیازی اور استغنا موجود ہے جو صوفیانہ مسلک کی طرف پہلے قدم کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ ان میں امارت، مرتبہ اور جاہ و شہمت کی نفی کا رجحان بھی موجود ہے جو لکھنؤ کی پُر تکلف اور تصنع آمیز فضا کے خلاف آتش کا ایک ردِ عمل ہے۔ پھر آتش کے کلام کے مطالعہ سے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ آتش کے اسس ردِ عمل میں مردانہ پن کا عنصر قوی ہے۔ لکھنؤ کی فضا انفعالییت میں ڈوبی ہوئی تھی اور اس کے پس منظر میں مادری نظام کے سارے اوصاف بھی موجود تھے۔ دوسری طرف آتش ایک بے قرار ذہن اور فعال شخصیت کا مالک تھا۔ چنانچہ جب وہ لکھنؤ کی اس فضا سے متصادم ہوا تو قدرتی طور پر اس کے ہاں مردانہ پن کے رجحان کو تحریک ملی۔ آتش کی بغادت اور سرکشی ایک مرد کی بغادت اور سرکشی ہے۔ پھر یہ بغادت کسی مرد یا مرد کی دنیا کے خلاف نہیں بلکہ عورت کے معاشرے کے خلاف ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ لکھنؤ ایک عورت کی طرح آتش کو اپنی زلفوں میں اسیر کرنے کے درپے تھا اور آتش اگرچہ لمحظہ بھر کے لئے اس کی زلفوں کے قریب آگیا تھا تاہم وہ ایک نظری گریز کے تحت "سایہ زلفِ بتاں" سے دُور بھاگنے کا خواہاں تھا۔ گریز کے اسی رجحان کے تحت اس نے سرکشی، بغادت اور نفی کے حربوں کو عام طور سے استعمال کیا۔ آتش ایک ایسے مرد کی طرح تھا جو کسی پرانے زمانے کے بادشاہ کے حرم میں گھس آیا ہو، چنانچہ پہلے ہی نظارہ نے اس کی آنکھیں چندھیادیں لیکن پھر وہ تحفظِ ذات کے جذبے میں مبتلا ہو کر اس احوال ہی کے خلاف نبرد آزما ہو گیا۔ آتش کے ردِ عمل میں یہ مردانہ وضع شروع سے آخر تک قائم رہی۔ ان اشعار میں بھی جو وصال اور اختلاط سے متعلق ہیں شاعر نے

کسی انفعالی طبیعت کے بجائے ایک فعال اور توانا شخصیت ہی کا مظاہرہ کیا ہے۔ پھر آتش کے ہاں عشق و محبت کی واردات میں بھی رکنے اور ٹھہرنے کا میلان ناپید ہے۔ لکھنو کا ماحول بہت پرستی کی طرف مائل تھا اور اس لئے محبت کی ساری تگ و تازہ سراپا نگاری اور بت پرستی کے مراحل سے آگے نہیں جاتی تھی۔ محبت میں جسم کو اہمیت دینے کے رجحان نے بعض حسیات بالخصوص سامعہ اور شامہ کو متحرک کر دیا تھا کہ جنگل کی فضا میں ان کی براہنگینی خود فرد کی بقا کے لئے از بس ضروری ہے۔ چنانچہ لکھنو کی غزل میں لفظی آہنگ پر زیادہ زور سامعہ کی تسکین ہی کا ایک ذریعہ تھا۔ اسی طرح شامہ کی بیداری نے محبت میں جسم اور اس کی خوشبو کو تمام تر اہمیت لٹیر دینے کی طرف متوجہ کر لیا اور اس کے ہاں تو تِ شامہ براہنگینتہ ہو گئی۔ یہ اشعار لیجئے۔

بدن میں جانِ تازہ آتی ہے سونگھے سے لے آتش  
عجب خوشبو ہے اس گلِ پیرہن کے باسی ہاروں کی  
دور دز ہے یہ لطفِ عیش و نشاطِ دنیا  
بوئے شبِ عروسِ مہاں ہے پیرہن میں  
مری طرف سے صبا کہیو میرے یوسف سے  
نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو میری  
دل کو گھر اس گل کی الفت کا بتایا چاہئے  
بوئے یوسف سے یہ پیرہن بسایا چاہئے

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

کا ایک شعر ہے۔

بدن سا شہر نہیں، دل سا بادشاہ نہیں

حواسِ خمسہ سے بہتر کوئی سپاہ نہیں

لیکن لکھنؤ کی تہذیب کی طرف آتش کی پیش قدمی کی غالباً یہ آخری حد ہے۔ اس کے بعد اس کی بے قرار اور متحرک شخصیت نے بدن کو عبور کر کے آگے کو بڑھنے کی کوشش کی ہے۔ بالخصوص محبت کی واردات کے بیان میں سونگھنے اور مس کرنے کے عمل سے آگے بڑھ کر دیکھنے کے عمل کی طرف آتش نے یقیناً ایک اہم قدم اٹھایا ہے اور اس کے اشعار کے مطالعہ سے یہ بات باسانی ثابت کی جاسکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں آتش کے ہاں باصرہ اور شامہ (دہلی اور لکھنؤ) کا امتزاج صاف نظر آتا ہے۔

آتش کی غزل کی جہت اندر سے باہر کی طرف ہے اور وہ اپنے سفر کے دوران میں خارجی اشیاء اور مظاہر کو مس کرتے ہوئے گزرتا ہے، عشقِ مجازی کے ڈانڈے عشقِ حقیقی سے جاملتے ہیں غمِ جاناں ارتقاعِ پاکر غمِ دوراں میں مبتدل ہو جاتا ہے اور شامہ باصرہ میں ڈھل جاتی ہے۔ آتش کی غزل میں دہلی اور لکھنؤ، آسمان اور زمین کی ایک انوکھی آویزش اور امتزاج رونا ہوا ہے۔ خاص شخصیتِ سطح پر یہ آویزش آتش کی بے قرار طبیعت اور لکھنؤ کے منجھ ماحول کے مابین وجود میں آئی ہے اور اس میں مبتلا ہو کر آتش نے اپنی غزل میں ایک ایسے نئے ذائقے کو جنم دیا ہے جو دوسروں کے ہاں موجود نہیں۔

# غالب کی شخصیت

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

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

اس نکتے کو ملحوظ رکھ کر دیکھئے کہ غالب کی شخصیت دو حصوں میں منقسم نہیں ہوتی یعنی

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



کا ایک دکھش دور دیکھا تھا اور قطعاً غیر شعوری طور پر اس دور کو ایک معیار قرار دے لیا تھا  
 چنانچہ اس نے عمر بھر خوش حالی اور آسائش کے اس معیار تک پہنچنے کے لئے تگ و دو  
 کی اور ہرنا کامی اس کی آتش شوق کو فرو دے کر کرتی رہی۔ ان حالات میں غالب کی شخصیت  
 کی تکمیل میں اس کے خون گرم نے بھی حصہ لیا۔ ایک عام انسان تو شاید پیہم صدقات کے  
 پیش نظر انفعالیات کے رجحان کو اختیار کر لیتا اور شکست دیا س کی ایک تصویر بن کر رہ جاتا  
 لیکن غالب کے اندر زندگی کی رمت کچھ زیادہ ہی تو انا تھی۔ چنانچہ اس نے ناکامیوں اور  
 نامرادیوں کے باوجود ایک بہتر اور خوشتر معیار زندگی کو ہمیشہ ملحوظ رکھا اور اس کی زندگی  
 ایک مسلسل تگ و دو، بے قراری ایسے اطمینانی کی تفسیر بن گئی۔ بہر حال یہ تو ایک جملہ معترضہ  
 تھا۔ ذکر اس بات کا تھا کہ غالب کا بچپن خوشحالی، مسرت اور آسائش کا دور تھا اور غالب  
 نے اپنے چچا نصر اللہ بیگ کے زیر سایہ زندگی کی بہترین گھڑیاں گزاریں۔ پھر اچانک نصر اللہ  
 بیگ خاں بھی فوت ہو گئے۔ گورنمنٹ نے جاگیر واپس لے لی اور غالب کی پنشن مقرر ہو  
 گئی۔ ۱۸۱۰ء میں غالب کی شادی ہوئی اور ۱۸۱۲ء کے لگ بھگ وہ آگرہ سے دہلی منتقل  
 ہو گیا۔ اور بقیہ زندگی دلی میں گزار دی۔ دلی میں غالب کا گزارہ زیادہ تر اس خاندانی وظیفے  
 پر تھا جو اسے انگریزوں سے ملتا تھا۔ لال قلعے سے غالب کے تعلقات اکبر شاہ ثانی کے زمانے  
 سے تھے تاہم یہ ۱۸۵۰ء کا واقعہ ہے کہ غالب بادشاہ کے دربار میں پہنچا اور نجم الدولہ،  
 دبیر الملک، نظام جنگ، خطاب پایا۔ ۱۸۵۲ء میں ذوق کی وفات پر دربار میں ملازم ہوا  
 اور غدر تک ملازم رہا۔ غدر کے باعث اس کی پنشن کچھ عرصے کے لئے بند ہو گئی اور غالب  
 کے لئے یہ زمانہ انتہائی پر آشوب اور کرب انگیز تھا۔ ۱۸۶۰ء میں نواب فردوس مکان کی  
 مساعی سے پنشن دوبارہ جاری ہوئی۔ غالب دو دفعہ رامپور گیا۔ پہلی بار ۱۸۶۰ء میں نواب

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

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

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

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

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

دھتہ لگ گیا ہے۔ کسی ریاست میں داخل نہیں ہو سکتا۔ مگر ہاں استلوا پاپا  
پیریا مداح بن کر راہ و رسم پیدا کروں۔ کچھ آپ فائدہ اٹھاؤں۔ کچھ اپنے کسی  
عزیز کو دیاں داخل کروں۔

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

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

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

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

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پر دم نکلے  
 بہت نکلے مرے ارمان یسکن پھر بھی کم نکلے  
 دل میں پھر گم یہ نے اک شوراٹھایا غالب  
 آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفان نکلا  
 ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا  
 دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک  
 میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا  
 لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی  
 چمن زنگار ہے آئینہ بادِ بہاری کا  
 عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہونا درد کا حد سے گذرنا ہے دوا ہونا  
 نفس نہ اچھمن آرزو سے باہر کھینچ  
 اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ  
 واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے لہت  
 ہم کو حریفی لذتِ آزار دیکھ کر  
 عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب  
 دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر بہنے تک

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد  
 مجھ سے مرے گنہ کا حساب لے خدا نہ مانگ  
 دونوں جہاں دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا  
 یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں  
 رنج سے خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج  
 مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں  
 یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزمِ آریاں  
 لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نیاں ہوئیں  
 پی جس قدر ملے شبِ مہتاب میں شراب  
 اس بلغمی مزاج کو گرمی ہی راس ہے  
 سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے آسہ  
 پاس مجھ آتشِ بہاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے  
 آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں      سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے  
 ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن  
 دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے  
 پوچھے ہے کیا وجودِ عدم اہلِ شوق کا  
 آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے  
 ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد  
 یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

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

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

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



کیا ہو گیا ہے۔ یہ چند شعر دیکھئے۔

تالش گرہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا  
وہ اک گلہ ستہ ہے ہم بے خوروں کے طاقِ نیاں کا  
تیشے بغیر مرنہ سکا کو کہنِ آسدا  
سرگشتہ بخمارِ رسوم و قیودِ نقا  
اب میں ہوں اور نامِ یک شہرِ آرزو  
توڑا جو تونے آئینہ تمثالِ دارِ نقا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود ہیں ہیں کہ ہم  
اٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا  
وہی اک بات ہے جو بیاں نفسِ دانِ گہتِ گل ہے  
چمن کا جلوہ باعث ہے مری زنگیں نواہی کا  
محبتِ حقیقی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے

کہ موجِ بُوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا  
وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں لیں

سبک سر ہو کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو  
بیٹھا ہے جو کہ سایہِ دیوارِ باریں  
فرما زوائے کشورِ ہندستان ہے  
ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے  
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی  
جاننا ہوں ثوابِ طلعتِ وزہد  
پر طبیعتِ ادھر نہیں آتی  
ہر لہو س نے حسنِ پرستی شاعر کی  
اب آروٹے شیوہ اہلِ نظر گئی

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

لکھتے رہے جنوں کی حکایتاں نونچکاں

سہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوتے

بازیچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے

ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خالق اے مختصر

ذم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لئے

ہوں گرمی نشاۃِ تصور سے نغمہ سنج

بین عندلیب گلشن نا انزیر ہوں

غالب کی شخصیت کے بارے میں تیسری اہم اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ اسے ایک لطیف

حس مزاج حاصل ہے جو عام زندگی کے علاوہ اس کے فن میں بھی نمودار ہوتی ہے۔ یہ نہیں کہ

غالب ہنسوڑ ہے اور بات بات سے لطیفے پیدا کرتا ہے۔ اس کے برعکس غالب کی زندگی آرام

و مصائب کی ایک کرب انگیز داستان ہے اور غالب ایسے حالات و واقعات سے گزرا ہے۔

کہ ہنسی تو درکنار ایک خفیف سے تبسم کا باقی رہ جانا بھی بعید از قیاس ہے۔ اس کے باوجود

اگر غالب کے ہاں ایک لطیف سا تبسم ابھرا ہے تو اس کی تہ میں شخصیت کی تو انانی مزاج

کی گرمی اور ذہن کی غیر معمولی صحت کا ہاتھ ہے۔ دراصل غالب عام لوگوں سے زیادہ زندہ

ہے۔ اسے زندگی سے غیر معمولی محبت اور لگاؤ ہے۔ اس لئے جب اس کی تمنائیں اور امیدیں

بر نہیں آتیں تو اسے شکستِ قیمتِ دل کا بھی احساس ہوتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں

غالب ایک بھرپور اور زندہ و توانا شخصیت کا ثبوت دیتا ہے۔ وہ اس طرح کہ شکست سے

آشنا ہونے کے بعد وہ حسرت و یاس کی ایک تصویر بن کر نہیں رہ جاتا بلکہ اپنے علم و آلام اپنی

شکست و ریخت کے عمل پر سکرانے لگتا ہے جیسے کہہ رہا ہو کہ مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب

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

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پڑھتی آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا؟

قرض کی پیتے تھے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں

رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

دنا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا

تو پھر اے سنگدل تیرا ہی سنگ آستان کیوں ہو

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید

مسجد ہو، مدرسہ ہو، کوئی خانقاہ ہو

ہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں سُوانی  
بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہو کہ ہاں کیوں ہو

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی کہی  
جاننا ہوں ثوابِ طاعت و زہد پر طبیعت ادھر نہیں آتی  
عشق نے غالب نکما کر دیا در نہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

میرے عم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی  
لکھ دیا منجملہ اسبابِ ویرانی مجھے  
نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن

بہت بے آبرو ہو کر ترس کوچے سے ہم نکلے  
نا کردہ گناہوں کی بھی حسرت کی بلے داد  
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے  
غالب گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں  
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

چاہتے ہیں خور و دیوں کو اسد آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے  
قاصد کے آتے آتے خطاک اور لکھ رکھوں  
میں جاننا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں  
میں نے کہا کہ بزمِ باز چاہیے غیر سے تہی  
سُن کر ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

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

اس کی عام زندگی میں بھی موجود تھی۔ (اگرچہ پوری طرح اُبھر نہ سکی تھی، لیوں بھی عام زندگی میں انسانی شخصیت سماجی تقاضوں، اخلاقی قدروں اور معاشی حالات سے اثرات قبول کر کے اپنے بہت سے فطری خصائص سے بظاہر دست کش ہو جاتی ہے لیکن چونکہ فنی تخلیق ہیں اس قسم کے خارجی اثرات رُوح اور شخصیت کے بھر پور اظہار کے راستے میں رکاوٹ نہیں بن سکتے اس لئے یہاں بالعموم اصل شخصیت پوری طرح اُبھر آتی ہے۔ غالب کی شخصیت دراصل اس کے کلام میں ہی اُبھری ہے جب اس نے اپنے حیدر باقی تقاضوں اور اپنی جملہ ناکامیوں اور نامرادیوں کا ایک ہلکے سے تبسم کے ساتھ خیر مقدم کیا ہے۔ غالب کی شخصیت کا یہ پہلو بھی تضاد اور تصنع سے محفوظ ہے اور اس ضمن میں بھی غالب کے کلام اور اس کی زندگی کے ماہین کو ٹی خلیج حاصل نہیں۔

# نظم میں سبب لزوم کی تحریک

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

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

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

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

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

انقلاب کے لئے زمین ہموار کر دی تھی لیکن جب انقلاب رونما ہوا اور اس کے بعد نیپولین کی حکومت قائم ہوئی۔ نیز جب یورپ میں طویل جنگ و جدال کا سلسلہ شروع ہوا تو زندگی کی ایک نہایت گھناؤنی صورت سامنے آگئی۔ اس زمانے کا فرد حقیقت سے متصادم ہوا اور اس نے شکست و ریخت کے عمل کو بہت قریب سے دیکھا اور نتیجہ وہ حقائق سے متنفر ہو کر فرار اور عافیت کوشی کے رجحان میں مبتلا ہو گیا۔ اس رجحان کی ایک مثبت صورت رومانی تحریک کا آغاز تھا۔ بس یوں سمجھئے کہ ۱۸۴۰ء کے لگ بھگ اس تحریک کا آغاز ہوا۔ اس دور کی رومانی تحریک کے علم برداروں میں گوٹے، وکٹر ہیوگو، سٹینڈ ہل، سینٹ پیو اور انگلستان میں ڈالٹر سکاٹ شیلے، گیٹس اور باٹرن کے نام زیادہ اہم ہیں۔ اس تحریک کا طرہ امتیاز ایک ایسا جذباتی اور احساسی توجہ تھا جو قوت متخیلہ میں ایک پہچان کے باعث وجود میں آیا تھا اور جس کے نتیجے میں اس دور کی تخلیقات میں بھی شدت، توانائی، کاٹ اور جدت پیدا ہو گئی تھی لیکن ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ خارجی زندگی میں بڑی اہم تبدیلیاں رونما ہونے لگی تھیں۔ یورپ سیاسی اور ذہنی طور پر ہی نہیں بلکہ سائنسی اور مادی طور پر بھی ایک بالکل نئے دور میں داخل ہو رہا تھا۔ سائنس کی ترقی اور میکانکی زندگی کے عمل نے سوسائٹی میں نئے طبقات پیدا کر دیئے تھے۔ نیز ایک ایسے رجحانی نقطہ نظر کو تحریک دی تھی جو فتح، تسخیر اور خود اعتمادی کی تفسیر تھا۔ مائیکس اور اس کے بعد ڈارون اور اسپنسر کے نظریات نے زندگی کے مادی پہلوؤں کو اہمیت بخشی تھی اور اب یوں محسوس ہونے لگا تھا کہ سائنس نہ صرف زندگی اور کائنات کے تمام تر مسائل کو حل کر دے گی۔ بلکہ مذہب کا بھی ایک دکش بدل قرار پائے گی۔ انگلستان میں یہ مکہ وکٹوریہ کا عہد تھا۔ خوشحالی اور فارغ البالی اپنے عروج پر تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ فرد نے اس زمین کے سارے وسائل اور فطرت کی تمام تر قوتوں کو زیر پا کر لیا ہے اور اب کوئی دن کی بات



ہے کہ وہ تسخیرِ کائنات کی مہم میں بھی کامیابی حاصل کر لے گا۔ یہ دور رجائیت، خود اعتمادی اور اور خود پسندی کا دور تھا۔ اسے لفظیات کی اصطلاح میں نزگیت کا دور بھی کہا جاسکتا ہے یعنی ایک ایسا دور جس میں انسان اپنی مساعی، اعمال اور افکار کو حرفِ آخر کا درجہ دے کر مطمئن اور مسرور ہو گیا تھا اور ہر لحظہ اپنی ذات کی ثنا میں مصروف تھا۔ ادب میں یہ دور کلاسیکی تحریک کا دور تھا۔ جذبے کے ابال نے تنظیم، رکھ رکھاؤ اور روایت کے احترام کے لئے جگہ خالی کر دی تھی اور تخیل محض کی بجائے حقیقت کی کھردری صورت ادب میں منعکس ہونے لگی تھی۔ ذوالا، بالزک، تھیگرے اور جارج ایلینٹ اس تحریک کے علمبردار تھے۔ لیکن مادے اور سائنس کا یہ دور جس نے کلاسیکی تحریک کو فروغ بخشا تھا، زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ سائنس، مذہب کی جگہ نہ لے سکی۔ فارغ البالی اور خوشحالی کا دور عارضی ثابت ہوا اور مادی نقطہ نظر روح کے تقاضوں کو سیراب نہ کر سکا۔ فلاسفوں میں کانت اور شوپن ہارنے سب سے پہلے مادے کے اس تسلط کے خلاف بغاوت کی اور وہ زمین ہموار کی جو نورومانی تحریک کے فروغ میں ممد ثابت ہوئی۔

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

## صنیا جالندھری کی نظمیں

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

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

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

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

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

پھول پھول میں امنگ رنگ بن کے جی اٹھی  
خوشبوؤں کی لہر لہر بادلوں کے سائے میں  
راگ چھیڑتی اٹھی

راگنی کی آنچ شاخ شاخ میں رواں ہوئی  
راگنی کی آنچ نرم کونپلوں کے روپ میں  
ڈھل کے پھر عیاں ہوئی۔

بڑھتی بیل پھیلتے درخت سے لپٹ گئی  
اور گرم بازوؤں کے حلقے تنگ ہو گئے  
زندگی سمٹ گئی!

### — ملاقات

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

نسے گزرتا پڑا ہے اور اس کے نتیجے میں ایک گہرا کرب اس کے سرِ پا پر مستط ہوا ہے تو اس کے ہاں زیاں کا احساس بھی نسبتاً شدید ہو گیا ہے۔

سورج کے طلوع ہونے اور نصف النہار تک پہنچنے کی داستان ایک نیدھی لکیر کے تابع ہے۔ یہ وہ دور ہے جس میں جوانی کا گرم لہو رگ رگ میں دوڑتا ہے اور اس لہو میں ایک ایسی آنج ہوتی ہے جو جذبات کو بخند ہونے ہی نہیں دیتی۔ اسی دور میں دیو مالا کا ہیرو ایک عجیبے احساسِ بقا سے بھی آشنا ہوتا ہے اور بعض اوقات تو محبوبہ سے گریز اختیار کر کے اپنی منزل آپ بن جاتا ہے۔ مگر کب تک؟ نصف النہار سے آگے تو نشیب ہی نشیب ہے۔ اب ہیرو کو ایک بھٹکے کے ساتھ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی ذات کے اندر جو دریا آہستہ آہستہ رواں تھا، اب بکلیخت تیز رفتار ہو گیا ہے۔ وقت کو گویا پُر لگ گئے ہیں اور خود اس کی زندگی کا سلسلہ اب منقطع ہونے کو ہے۔ موت اور فنا کا یہ خوف اس کے احساسات میں ایک انقلاب برپا کر دیتا ہے۔ معاوہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے گرد تو تاریکی ہے یا پھر ریت کا لانتا ہی سلسلہ جس میں وہ خود، بابلک یکہ و تنہا کھڑا ہے۔ ہیرو کی زندگی میں ایک نہایت کربناک لمحہ ہے جس میں زندگی اور موت ایک دوسری کے رُو برو کھڑی ہیں۔ ہیرو کو اب کسی ایسی شے کی تلاش ہے جو اس کی عمر ناپائیدار کو حیاتِ ابدی میں تبدیل کر دے۔ چنانچہ وہ امر دسیا، موتی، مقدس آگ، اصولِ کیمیا یا آبِ حیواں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ رُوحانی سطح پر یہ تلاش عرفان کے اُس لمحے کی جستجو ہے جو انسانی وقت اور کائناتی وقت میں ایک ربطِ باہم پیدا کرتا ہے۔ یوں کہ دریا کا جزر و مد سمندر کے جزر و مد میں مدغم ہو جاتا ہے۔

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

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

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

خزاں اگر سنگدل بھی تھی تو وہ اس قدر سنگدل نہیں تھی

کبھی زمستان کی شام جس کی نظر سے گزری ہو جاتا ہے

کبھی کسی کو ہسار کی برف پوش وادی پہ کوئی تنہا اگر رہا ہو

تو وہ یقیناً یہ جانتا ہے

کہ موت کس طرح زندگی کے فسرودہ پیکر سے کھیلتی ہے

زمستان کی شام

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

یہ بہار

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

زمہریہ

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

زمستان کی شام

صنیا جالندھری کا یہ برف زار جس کا طرہ امتیاز اس کی ویرانی، بے جسی اور تصنع ہے دراصل  
آج کے میکانکی معاشرے کی ایک بھیانک تصویر ہے۔ ایک ایسا معاشرہ جو اپنی تمام روحانی



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

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

سنو سنو آنسوؤں کی آواز سارے عالم پہ چھا رہی ہے

مگر میں کب سے ترس رہا ہوں

کہ میری پتھرائی خشک آنکھوں سے بھی کچھ آنسو

اُبھرتی لہروں کی طرح اُبھریں

اور ان کی حدت میں ڈھل کے بہہ جائے میرے سینے کا دردِ سنگین

آنسو

ہنسو اور اتنا ہنسو تم، برس پڑیں آنکھیں  
پھر ان سگتے ہوئے آنسوؤں میں بہہ جاٹے  
وہ درد اور وہ دُوری جو تہقہوں میں ہے

دُوری

آخر اک دن تیری پلکوں پہ ستارے چمکے  
ادس گرتی رہی مر جھائے ہوئے پھولوں پر  
ٹوٹا تارہ لرزتا ہے مری پلکوں پر  
اک گھنی تیرگی ہر سمت اٹھ آئی ہے  
تُو کہاں ہے تجھے معلوم نہیں ہے شاید  
تُو نے جس آنچ سے آنچل کو ہوادمی تھی کبھی  
اُس میں چپ چاپ سگتا رہا وہ پیکرِ سنگ  
پیکرِ سنگ اب اک شعلہ جو آلا ہے

اُجالا

صیا کی نظموں سے ایسی متعدد مثالیں مہیا کی جاسکتی ہیں جو اس بات کو ثابت کریں گی  
کہ صیا کا ویسٹ لینڈ کی برف ایک منجمد تاش ہے جسے اس نے آنسو کی نمی اور حدت سے پگھلانے  
کی کوشش کی ہے۔ خاص شخص کی زندگی میں یہ منجمد تاش مجبوراً کا وہ تہقہ ہے جسے صیا نے  
زندگی اور محبت کی رفق سے نا آشنا پایا تھا۔ جہاں تک مجھے علم ہے صیا نے اپنی کسی نثری تحریر  
میں کسی ایسے واقعہ کی طرف اشارہ نہیں کیا جس کی مدد سے اس کی داستانِ محبت مرتب ہو  
سکے۔ تاہم اس کی نظموں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس کی زندگی میں کوئی ایسی عورت

داخل ہوئی تھی جس کی شگفتگی اور زندہ دلی بکثرت ہنسی شاعر کے لئے باعث کشش بنی لیکن جب اس نے نقاب کے اندر جھانکا تو وہاں محبت کی سلگتی ہوئی کیفیات کا فقدان تھا۔ یوں لگتا ہے جیسے اس ایک واقعہ نے شاعر کے تمام نظم نام فکر کو ایک خاص ہنج عطا کر دی۔ پہلے مجھو یہ کا تہقہہ ایک منجھد نقطے کی صورت میں ابھرا۔ پھر یہ نقطہ پھیل کر ایک ایسے برف زار میں تبدیل ہو گیا جس نے بہار اور خزاں دونوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ پھر برف کی یہ چادر سارے معاشرے پر محیط ہو گئی اور آخر آخر میں شاعر کو محسوس ہوا کہ اس منجھد نقطے نے وقت کو بھی برف کی ایک ایسی تاش میں تبدیل کر دیا ہے جس کے نیچے وہ خود اس بیج کی طرح دبکا پڑا ہے جس کی قوت نموشل ہو گئی ہو۔ اگر میرا یہ قیاس صحیح ہے تو اس بات کو طے سمجھنا چاہیے کہ ضیاء کے ہاں برف زار کا تصور اکتسابی نہیں بلکہ اس کے نفسیاتی کرب کا بر ملا اظہار ہے اور یہ کرب اُس کی شخصی زندگی سے پوری طرح پیوست ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جب وہ اپنے برف زار میں زندگی کو بے بس حالت میں دکھاتا ہے تو اس سے تجربے کی آنچ صاف محسوس ہوتی ہے۔

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

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

وہ آسماں بوس چڑیاں برف کی تہاں میں دبی ہوئی ہیں  
 یہیں کہیں اب بھی برف کی تہ میں کوئی ندی سی بہ رہی ہے  
 وہ کوئی ندی ہے یا سُرابِ خیال تسکین دے رہا ہے  
 مگر مجھے اس قدر یقین ہے کہ برف کی تہ میں زندگی ہے  
 شفق کی سُرخ و سیح میدانِ برف پر کھڑا تھا رہی ہے  
 مگر یہ تاب و توان نہیں ہے کہ اب بھرک اٹھے آگ بن کر  
 تپش سے جس کی گھل کے بہہ جائے برف کا یہ وسیع میدان  
 مہکتے سبزے کی نیلی موجوں میں سرخوشی پھر سے لہلہائے

زمینوں کی شام

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

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

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

دلیٹ لینڈ اپنا تریاق خود ہے یعنی برف زار کچھ نہیں سوائے اس پانی کے جو کبھی سیال حالت میں تھا۔  
 اور اگر کہیں سے اس پر چند قطرے (آنسو) گر پڑیں یا اسے آج دکھادی جائے تو یہ دوبارہ  
 اسی سیال پانی میں تبدیل ہو جائے گا۔ دوسرے لفظوں میں حال کا مینجہ لحمہ ماضی اور مستقبل  
 سے کوئی الگ چیز نہیں۔ چنانچہ صیائے اپنی نظموں میں اس بات کی طرف بار بار اشارہ کیا  
 ہے کہ برف کے نیچے زندگی دہکی پڑی ہے بلکہ آسز آسز میں تو اسے یہ عرفان ہوا ہے کہ برف  
 خود زندگی ہے:

زمیں زمہریہ آج خورشید کی سرد مہری سے ہے

وہ خورشید وہ حدتِ آرزو

کبھی جس کا قرب

کھلاتا ہے اس کے لب و رخ پہ دہکے شراروں کے پھول۔

اسی حدتِ آرزو سے یہ برف

کبھی آبشاروں کا پیراہنِ مرمری

کبھی ابر پاروں میں سادون کا گیت

کبھی ایک سیلابِ سیلاب ہے

یہی برف ہے لہلہاتے درختوں کی شاخوں کا رس

اور اس کے بغیر

گل و لالہ خاشاک و خس!

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

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

رُتیں آتی جاتی رہیں

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

— زہریہ

یا  
کہنیا کے اشوک ارجن کھلی آنکھوں سنارا

سبھی ایک ہیں

یہ دھرتی یہ آکاش اور جو بھی ان سب میں ہے  
 سب آشائیں، چنتائیں، دکھ سکھ، گن او گن - سبھی ہیں کہنیا کے روپ  
 مہا اتما کے کہنیا کے روپ  
 سبھی ایک ہیں، کوئی تنہا نہیں -  
 مری ذات میں گم زمان و مکاں  
 میں قطرہ نہیں! بحر ہوں  
 دھرتی ہے سینے میں میرے دو عالم کا دل  
 میں تنہا نہیں، کوئی تنہا نہیں!

یہ تنہائی کی آگہی ہے، غموں سے روائی کی پہلی نوید -  
 ترے دل کی گہرائیوں میں نہاں ہیں کہیں وہ تو انا جڑیں  
 جو اٹھتی گھٹاؤں، بدلتی رتوں، آتی جاتی ہواؤں سے دور  
 گلوں کی چپک، کونپلوں کی دمک، ڈالیوں کی لچک سے پرے  
 سیہ خاک سے زندگی کی نمی کے لئے عجز پیکار ہیں  
 نگاہیں اٹھا، مسکرا، اپنے نزدیک آ اور بھول جا!

- موج ریگ

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



کے اس عمل کو اس لئے بھی وارداتی کہا کہ آغازِ کار ہی میں اس کے سامنے روانتی عارفانہ تصورات کا ایک ڈھیر موجود تھا اور وہ چاہتا تو محض ہاتھ بڑھا کر اس سے اپنی پسند کی چیز اٹھا سکتا تھا لیکن اگر وہ بیٹا برس تک کرب کے برف زار میں مقید رہا اور صرف آخرِ آخر میں اس پر بڑبڑا داور کھل قطرہ اور بھر کا راز منکشف ہوا تو قیاس کہتا ہے کہ وہ ان واردات سے خود گزرا ہے اور اس نے اپنی ذات کے حصار سے نجات پانے کے لئے خود اپنی ذات کو دسیلہ بنایا ہے۔

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

## بلراج کومل - ایک نئی جہت

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

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

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

کو گھل کر دیتا۔ بلراج کو مل کی انفرادیت تو اس بات میں ہے کہ حال کے اس لمحے میں رہ کر بھی وہ وقت کے سیلِ رواں سے ہم آہنگ اور اسی لئے متحرک اور زندہ ہے۔ وہ ایک تنگے کی طرح وقت کی موج کے رحم و کرم پر ہرگز نہیں بلکہ ایک زندہ انسان کی طرح اس تنگے کے ساتھ بندھا ہوا آگے کو بڑھ رہا ہے اور اپنی اس حالت کا اسے پورا پورا گیان بھی ہے مثلاً

اس کی نظم "عالم کھل" کا یہ ٹکڑا دیکھئے :

آسماں صدیوں پرانی رہگذر،

میں مگر اس رہگذر کے موڑ پر

سنگِ خار کی طرح

وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہوں،

دیکھتی آنکھوں سے ہر شے دیکھتا ہوں رز و شب،

مضطرب ہوں جانے والوں کے لئے

منظر ہوں آنے والوں کے لئے

بلراج کو مل کے زاویہ نگاہ اور شعری مزاج کو سمجھنے کے لئے "عالم کھل" کا یہ ٹکڑا ایک کلید

کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ٹکڑے کے مطالعے سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر وقت

کے اس اہم موڑ پر کھڑا ہے جہاں وہ جانے والوں سے بھی احساسی طور پر ہم آہنگ ہے

اور آنے والوں سے بھی، پھر اس مقام پر وہ محسن ایک پیچڑ کے ٹکڑے کی طرح جامد اور

ساکن نہیں بلکہ اسے دیکھنے کی شکتی بھی حاصل ہے اور اس کی نظریں وقت کے دونوں دوا

ماضی اور مستقبل کا احاطہ کر رہی ہیں۔ وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہونے کا احساس

ایک روحانی تجربے کی حیثیت بھی رکھتا ہے کیوں کہ جہاں لا محدود سے ہم آہنگ ہونے کا

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

برج کو مل نے حال کے اس لمحہ پڑاں میں سوار ہو کر وقت کے ادوار پر ایک نظر تو ڈال رہا ہے تاہم اس کے ہاں وقت کے ساتھ بہتے چلے جانے کا احساس ہمہ وقت تازہ اور تواتر رہتا ہے۔ مثلاً یہ چند ٹکڑے دیکھیے۔

” میں آوارہ صدیوں سے

میری راہ میں یادوں کی سرمست ہوا

صُبْحوں کے سپردوں پر بکھری ہریالی

شاموں کے چشموں کے کنارے راتوں کے نورس غنچے

نیم شبی کے گھونگھٹ میں چہروں کی دلہن کے غمزنے

نیند کی ٹھنڈی گھاس پہ خوابوں کی شبنم

میرے جامِ شکستہ میں

قطرہ قطرہ گرتی ہوئی لمحات کی مے

میرے ساز کی بھٹکی ہوئی آوارہ نئے

اپنی رو میں بہتا ہوں

میں منزل سے غافل اپنی راہ پہ چلتا رہتا ہوں

”نخلستان“

” میں وقت کے پیچڑوں میں لپٹا ہوا

سرِ شام آنکلتا ہوں

ریگِ ساحل پہ سینکڑوں سپیاں ہیں، گھونگھے ہیں،

اُن کو چننا ہوں

دامنِ زلیت بھر رہا ہوں“

— سمندر

حیات اپنی منزل پہ گو آج بھی گام زن ہے

میں خاموش،

تنہا کھڑا سوچتا ہوں

کوئی دُور سے مجھ کو آکر پکارے !

— ”میں شاعر، میں فنکار“

جنوں کی رت میں

بلا ہوں میں شہرِ نو میں اُس سے

حریفِ سود و زیاں وہی ہے

حکایتِ خونچکاں وہی ہے

برہنہ پا تھا، برہنہ پا ہے

برہنہ سر تھا، برہنہ سر ہے

وہی تگے دُور ہی سفر ہے

— ”میر“

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

ہے۔ اور میرے اس خیال کی تائید کرتی ہے کہ یہ شاعر (FOSSIL POETS) قبیلے سے کوئی تعلق نہیں رکھتا مثلاً "نوادیر کی دکان" میں شاعر نے اس بات کا اظہار ہے کہ ماضی کے نوادیر محض کانچ کے بے جان ٹکڑے ہیں۔ ان کے مقابلے میں گداز، زندگی اور حرکت اور جہت کی آماجگاہ ہونے کے باعث ان سے کہیں زیادہ قیمتی ہے۔ طرح "یزادیر" میں شاعر نے ان تمام اصنام کو حقارت کی نظروں سے دیکھا ہے جو ماضی میں اور جن سے ہمارے اذہان میں تمدن کی روشنی ہے اور کہا ہے کہ اسے پتھر بننے والو! اپنے چاروں طرف دیکھو، وہی ہونٹ اور آنکھیں اور کمر کے بل جہنم تم میں دیکھ کر پوجتے ہو، زندہ جسموں کی صورت تمہارے چاروں طرف بکھرے ہوئے یہ نظم بھی انجھاد، ٹھہراؤ اور ماضی پرستی کے مقابلے میں حرکت اور جہت کو زیادہ بخشتی ہے۔

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



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

گھروں کی رونق

یہ زرد نپتے

یہ گھر بنائیں گے، شادی نے بجائیں گے، آنے والے زنگیں دنوں کی خاطر

یہ چند لقموں کو زندگی کا مال سمجھیں گے حسب دستور

عمر بھران کو انگلیوں پر گنا کریں گے

یہ میرا حصہ

یہ تیرا حصہ

پھر ایک دن یہ بھی زرد پتوں کے باپ ہوں گے

اور ان کی خاطر دعا کریں گے

دراز ہوان کی عمر دیکھیں یہ سو بہاریں

— "یہ زرد نپتے"

ہم مستقبل

کل کی محفل

پھٹی ہونے پر گھر جا کر سو جائیں گے

پہٹے پرانے بستر سے اُگنے والے زنگیں خوابوں میں کھو جائیں گے — "طالب علم"

میں تم کو حیرت سے دیکھتا ہوں  
 یہ منحنی جسم زاویوں کی پناہ گاہ ہے  
 تمہارے سر پر  
 جو سینگ اب تک نہ اُگ سکے تھے  
 پلک بھکنے میں یوں اُگے ہیں  
 کہ جیسے اپنے جنم کے برسوں سے منظر تھے  
 لہو کہاں ہے؛  
 تمہاری رگ رگ میں ایک نیال زہر کا بحر بکراں ہے  
 تمہارے ہمراہ آج قرون کی داستاں ہے

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

— "میرا پوتا"

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

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

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

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

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

— "وصال"

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

ازل سے بہتر  
ابد سے بہتر  
خدا نے ارض و سما سے بہتر

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

— موسم گل —

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

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

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

---

## اُردو افسانے کے تین دور

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



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

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

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

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

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

اُردو افسانے کا دوسرا دور ۱۹۲۵ء کے لگ بھگ شروع ہوا اور تقسیم ملک کے واقعہ کو اس کی آخری حد قرار دینا مناسب ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ انگارے کی اشاعت سے قبل ہی اس نئے دور کے تمام نقوش واضح ہو چکے تھے۔ آزادی کی تحریک مغربی ادب اور معاشرے کے اثرات سے اس کی ابتدا ہوئی۔ حالانکہ اس سے ۲۹ء کا اقتصادی بحران اور یورپ میں دوسری جنگ عظیم کی تیاری نے نئے دور کے افسانے کے لئے زمین ہموار کر دی تھی اور تخیل محض کی فضا سے افسانہ نگار کو باہر نکال کر بہت سے سماجی سیاسی اور نفسیاتی موضوعات سے قریب تر کر دیا تھا۔ تاہم قابلِ غور بات یہ ہے کہ اُردو افسانے

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

اپنا رابطہ قائم رکھتے ہوئے زندگی اور معاشرے کی کردگوں پر ایک گہری نظر ڈالی۔ تاہم زندگی اور اس کے حقائق سے براہِ راست متصادم ہونے کا اندازہ کرشن چندر کے ہاں کچھ زیادہ ابھر نہیں سکا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ کرشن چندر نے نیچے بازار میں اتر کر دوسروں کے قدموں سے قدم ملانے کے بجائے مکان کی بھرپور کی میں سے بڑھتے ہوئے قدموں کی چاپ کو سنا۔ دوسرے کرشن چندر کے ہاں کردار نگاری کا رجحان کچھ زیادہ ٹوانا نہیں تھا۔ کردار نگاری کا عمل اس وقت وجود میں آتا ہے جب آپ بھت سے اتر کر سچ مچ کے کرداروں سے متصادم ہوتے اور ان کی ابھری ہوئی نوکیلی ہڈیوں کو اپنے جسم میں چھپتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ لیکن اگر آپ اپنے اور ان کرداروں کے درمیان تخیل رومان یا احساسِ برتری کی ایک چلمن آویزاں کر دیں تو یہ فاصلہ آپ کو کرداروں کے بجائے بہت سے مثالی نمونوں کے وجود کا احساس دلائے گا۔ یہی کچھ کرشن چندر کے ساتھ بھی ہوا۔ اس نے اپنے اور کلبلائی ہوئی زندگی کے ماہین ایک قدم کا فاصلہ ضرور قائم رکھا اور یوں اپنے افسانوں میں کردار کے بجائے لالہ، کسان، چنگی مھر، پٹواری، سپاہی، آرٹسٹ، بھنگی وغیرہ کے مثالی نمونے پیش کرتا چلا گیا۔ اس طریق کار کی بدولت کرشن چندر کی افسانہ نگاری کو کچھ تو فائدہ پہنچا اور کچھ نقصان۔ فائدہ یوں کہ معاشرے کی عکاسی کے دوران میں بھی اس نے تخیل اور سوچ سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کیا جیسا کہ حقیقت پسندی کے رجحان کے تحت عام طور سے ہوتا ہے، اور یوں افسانے کو سپاٹ پن سے بچا لیا۔ نقصان یوں کہ اس کی نظروں سے حقیقت کا کھردرا روپ ذرا اوجھل ہی رہا۔ نتیجتاً کرشن چندر کے ہاں تخیل اور حقیقت کا وہ امتزاج پوری طرح وجود میں نہ آ سکا جو ادبِ عالیہ کی تخیل کے لئے از بس ضروری ہے۔ اس سب کے باوجود اردو افسانہ

میں کرشن چندر کی عظمت سے انکار ناممکن ہے۔

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

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

بہر کیفیت قاری کو منٹو کے افسانے کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے بڈر اور بیداک شخص سے کہانی سن رہا ہے جس نے بہت سے پردے فوج کر الگ کر دیئے ہیں تاہم اسے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ شخص انکشاف و عرفان کے مراحل سے بھی آشنا ہے اور زندگی کی محض کردوٹوں کا بنا صن بھی ہے۔

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

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



دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔

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

اُردو افسانے کا تیسرا دور تقسیم ملک کے بعد شروع ہوا۔ تقسیم سے قبل آزادی کی تحریک نے قصا میں ایک عجیب سی بے قراری اور تھکاک کو جنم دے دیا تھا اور ایک ادنیٰ پلٹ فارم سے انبوه کو مخاطب کرنے کا رجحان بہت عام ہو گیا تھا۔ چنانچہ جس طرح آزادی کی تحریک میں ایک شعلہ بیان مقرر کی نظر میں کسی ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک امدتے ہوئے انبوه کا جائزہ لیتی تھیں۔ بعینہ اس دور کے افسانہ نگار نے بھی عام طور سے فرد کے سراپا کے بجائے انبوه کی کردلوں کو نگاہ کامرکز بتایا۔ کرشن چندر اس دور کے اس مقبول عام طریق کا علم بردار تھا اور اگرچہ کردار نگاری کا رجحان بھی اس دور

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

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

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

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

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

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

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

## اُردو افسانے میں کردار کی پیشکش

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



سے منسلک ہیں۔ ان کے افسانہ "ہنک" کا کردار "سوگندھی" اور کالی شلو "کا کردار" سلطانیہ اس ضمن میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ کردار کے داخلی تصادم کو پیش کرنے کی دوسری اہم کوشش ممتاز مفتی نے کی۔ ممتاز مفتی کردار کی ان ان کہی باتوں کو سطح پر لائے جو لا شعور کی تاریکیوں میں مقید رہتی ہیں لیکن جو دراصل خارجی زندگی کے بیشتر اعمال کی ذمہ دار ہیں۔ لیکن منٹو کے برعکس ممتاز مفتی نے اس سلسلے میں زندگی کے عام کرداروں کو پیش کیا اور بالخصوص عورت کے معاملے میں جسم سچنے والی عورت کے بجائے گھر کی چار دیواری میں رہتی ہوئی ایک نارمل عورت کو پیش کر کے اس کی بہت سی نفسیاتی اور ذہنی الجھنوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ بے شک اس طریق کار کے باعث ان کے کرداروں کا داخلی تصادم اس شدت کے ساتھ اجاگر نہ ہو سکا جو منٹو کے ہاں عام طور سے ابھرا ہے۔ تاہم کردار کی پیش کش کے سلسلے میں ممتاز مفتی نے نسبتاً "مشکل زمین" پر کام کیا اور خارجی سطح کی حد تک ابھرے ہوئے تصادم کو پیش کرنے کے بجائے اس تصادم کو سطح پر لانے کی کوشش کی جو نارمل انسان کی بالکل نارمل زندگی کے پس پشت موجود ہے اور جو بیشتر اوقات ایک پراسرار طریق سے فرد کو کردار میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس ضمن میں ممتاز مفتی کے کردار - "آپا"۔ "عذرا"۔ "جھکی"۔ "جھکی آنکھیں" اور "دیوی" خاص طور پر قابل مطالعہ ہیں۔ کردار کے داخلی تصادم کی تیسری صورت وہ محض جے محمد حسن عسکری نے پیش کیا۔ عسکری یہ چاہتے تھے کہ فرد کے تلازمہ خیال کو اس طرح پیش کیا جائے کہ واقعہ چاہے نمودار ہو یا نہ ہو کردار کے سارے نقوش ضرور ابھر کر سامنے آجائیں۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانوں - "حرام جادی" اور "چائے کی پیالی" کے بنیادی کردار محض اپنی سوچ کے سہارے ابھرتے ہیں اور ان کا یہ عمل کردار کے سارے پہلوؤں کو اجاگر کر دیتا ہے۔ سوچ کے اسی طریق کار کے تحت شمس آغانے شکست کے کردار

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

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

ماحول اور معاشرے کے مذہب کو دیکھا ہے یا پھر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے ایک سیاح کی طرح زندگی اور ماحول کے طول اور عرض کو ماپنے کی کوشش کی ہے (چنانچہ ان کے بیشتر افسانے دراصل سفر کی داستانیں ہیں اور افسانے کا مرکزی کردار جو دراصل افسانے نگار کا ہم زاد ہے زندگی کے مناظر کو ہوٹل کی بالکونی یا ریل، بس اور کار کی کھڑکی میں سے دیکھتا چلا گیا ہے، اور اسی لئے انہوں نے کردار کی بجائے ٹائپ (TYPE) کو زیادہ تر دیکھا اور اسی کو پیش بھی کیا ہے۔ چنانچہ ان کے افسانوں میں پہاڑی دوشیزہ، بکھو، دوکاندار، گرنھتی، لالہ، پٹواری، چنگی محرر، مصوڑا، کسان، فلاسفر اور شاعر بطور مثالی نمونہ۔

(TYPE) اُبھرتے ہیں اور اپنے اپنے گروہ کے لئے علامت کے طور پر استعمال ہوتے ہیں لیکن کردار کو اس کے سارے داخلی یا خارجی تصادم کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کرشن چندر کے ہاں بہت کم نظر آتی ہے (یہاں ذکر تقسیم سے پہلے کے کرشن چندر کا ہے) اس سے کرشن چندر کے فن کی تنقیص مقصود نہیں کیوں کہ یہ حقیقت ہے کہ زندگی کو جس مقام اور زاویے سے کرشن چندر نے دیکھا، اس کے تحت کردار نگاری کا رجحان نہ ممکن تھا اور نہ مناسب۔ یوں بھی اگر بلندی سے اردگرد کی زمین پر نظر ڈالیں تو نظر زمین کے محض ایک ٹکڑے پر رک نہیں جاتی بلکہ دوریوں تک بڑھتی اور پھیلتی چلی جاتی ہے اور ٹیلے، جنگل، ندیاں اور مکان محض ایک وسیع تر مذہب کو جنم دے کر رہ جاتے ہیں اس دور میں کرشن چندر نے اسی بلندی پر سے ماحول کو دیکھا ہے۔ اس کے ہاں کردار کے نہ اُبھرنے کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے۔

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

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

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

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

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

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

## شمس آغا کے افسانے

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

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

لکھتا تھا کہ اپنی زندگی کے کرناک واقعات سے پیدا ہونے والے شدید جذباتی تناؤ کو آسودہ کر کے چند ہموار سانس لے سکے۔ چنانچہ اس کے ماحول اور فن میں ایک گہرا جذباتی ربط موجود ہے اور یہ دونوں ایک دوسرے کو کروٹ دیتے چلے گئے ہیں شمس کی مختصر سی زندگی لے ایک طرف تو افلاس سے جنگ، دہشت پسندی کی روشیں، محبت کی اذیت، خودکشی کے منصوبے اور بالآخر روپوشی و خودکشی کی داستان ہے تو دوسری طرف ان چند فن پاروں کی کہانی ہے جو اُس کے ماں زندگی سے تصادم کے باعث وجود میں آئے یہ چند فن پارے اس کی ہنگامہ خیز زندگی کی پیداوار بھی ہیں اور اس کے عکاس بھی اور اس لئے ان میں ایک ایسا الٹا دکھانہ ہے جو ماحول کی طرف فن کار کی شدید جذباتی اور ذہنی پیش قدمی کے بغیر پیدا ہی نہیں ہو سکتا۔

شمس کے افسانوں میں آرزو اور فریب آرزو، خواب اور تعبیر خواب، کھیل اور کھلاڑی اور نتیجتاً خواب اور حقیقت کے تصادم کی بڑی سچی تصویریں ملتی ہیں۔ وہ بنیادی طور پر رومان پرست ہے اور ہر حسین شے کو دیکھتے ہی نہ صرف ٹھٹھک کر رک جاتا ہے بلکہ ایک ڈالہانہ ردِ عمل کا اظہار بھی کرتا ہے۔ لیکن ساکت ہی وہ حسن کی گریز یا کیفیات سے انکار نہیں کرتا اور اس قدر حقیقت پسند ہے کہ خوبصورتی کے عقب میں موت کی چاب کو بھی برابر سناتا ہے۔ یہ طریق کار اس کے افسانوں میں اس قدر قیمتی شے کو جنم دیتا ہے جو بیک وقت خود فراموشی اور خود آگاہی کے عناصر سے لبریز ہے اور جو اسے ایک طرف تو حسن کی سحرانگیز کیفیات میں یکسر ڈوبنے نہیں دیتی اور دوسری طرف اسے زندگی کے تلخ حقائق میں کھوجانے



سے بھی باز رکھتی ہے۔

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

لیکن محض اس تصادم کی پیش کش ہی شمس کا مقصد نہیں۔ اس تصادم کے پس پشت اس کا گہرا تفکر، عمیق تجربہ یا قیامی مطالعہ اور ماحول کا گہرا شعور بھی کارفرما ہے شمس کے یہ افسانے محض زندگی کی ایک عام داستان کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ان کے ذریعے فنکار نے زندگی کی پہنائیوں تک اترنے کی بھی کوشش کی ہے۔ خدا، موت کی طویل اہر منی تاریکی، کائنات کی کروڑوں گڑ گڑاہٹیں اور کروڑوں سکوت، آرزو کا فریب اور ڈوب کر ابھر آنے کی خصوصیت، کائنات میں انسان کا مقام — یہ اور درجنوں

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

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

وہ رگ گیا اور چاند کا چہرہ کا پتے ہوئے پانی میں بھلملانے لگا۔ اس کا دل

چاہا کہ وہ خطِ کیفیت سے چھین مارے۔ درخت بے حس و حرکت کھڑے  
 تھے۔ جھاڑیاں دم روکے ہوئے تھیں۔ لائبی لائبی گھاس میں نمی آگئی تھی  
 چاروں طرف ایک جمود تھا اور خاموشی۔ ہاں دُور، کہیں دُور۔ میلوں پر  
 کوئی بنسری بج رہا تھا۔ اس کا دل چاہا وہ پتھر پر کھڑا ہو کر بنسری بجانے والے  
 کو آواز دے۔ اسے اپنے پاس بلا لے یا خود بنسری بن کر اس کے جاگتے  
 ہوئے لبوں سے جاگے اور نغمہ بن کر کائنات کو بھینچ کر اپنے سینے سے لگائے

### — سُرَاب

”مشرقی افق گھلتے ہوئے تانبے کی طرح سُرخ ہو گیا تھا۔ جا دید نے مکان کی  
 بالائی چھت سے ابھرتی ہوئی صبح کو دیکھا اور ساکت کھڑا دیکھتا چلا گیا۔  
 یہ کس کا حسین سپنا، کس کا جہاں آرا پر تو تھا۔ کس کی سنہری زلفیں کبھریں اور  
 دنیا جگمگا اٹھی۔ یہ کس کے ہونٹوں کی سُرخ بڑھی اور رنگوں کی جو لالچھوٹ  
 پڑی۔ بدلیوں کے رخسار گلابی ہو گئے۔ اس نے سوچا صبح کی دیوی دھند لکوں  
 کے سمندر میں نہاتی یکا یک ننگی ہو گئی ہے اور کائنات کی آنکھیں چندھیا گئی  
 ہیں۔ نیم سحر کے ٹھنڈے جھونکے اس کی پیشانی کو چھوتے ہوئے گزرنے  
 لگے اور اسے یکا یک محسوس ہوا۔ فضا بدل گئی ہے، ہوا بدل گئی ہے، منظر  
 اور ماحول بدل گئے ہیں اور اس کی تھکی ہوئی دنیا کا ہر حصہ تندرید ڈھلتا چلا  
 جا رہا ہے۔ اور ہر منہمحل احساس کسی فراخ اور شاداب وسعت سے ہم کنار  
 ہو رہا ہے۔ دُور سامنے دو میل کے فاصلے پر ”کوٹ امیر شاہ“ کا اسٹیشن، اس  
 کی پانی کی سُرخ ٹینکی نظر آرہی تھی۔ وہ شہر کے تمام گر دآلود افکار اور دلخراش

احساسات وہیں چھوڑ آیا تھا۔ اس ریلوے لائن پر گاڑیاں دوڑتی تھیں جو ان پر پُرسکون بے داغ دیہات کو گھسنے اور سنجیدہ شہروں سے ملاتی تھیں۔ شہر رنگین تھے اور مغرور، وہاں سربلنک عمارتیں تھیں اور رنگین لوگ۔ وہاں آرٹ تھا، تمدن اور تہذیب! لیکن یہ دیوی وہاں تنگی نہ ہو سکتی تھی۔ وہاں اسے اظہارِ جمال پسند نہ تھا۔ سورج دھواں دھار مشرق میں سے ایک نئی آنکھ کی طرح نکلتا اور کمال بے حسی سے بڑھتا ہوا، مغرب کے گدے افق میں چھپ جاتا۔ سورج نکلتا اور لوگ اس کا طنز بھرا چہرہ دیکھ کر بھنبھلا جاتے۔

— دیارِ محبوب میں ایک دن

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

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

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

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

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

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

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

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

لئے الوداع کہہ رہا ہے۔ کہکشاں ابھر چکی ہوتی اور تاریک آسمان ستاروں سے بھر پور ہوتا۔ زمین پر ایک غم ناک تاریکی اور ایک مدہم سی دلگیر روشنی آپس میں دست دگریاں ہوتیں۔ چاروں طرف سکوت طاری ہوتا۔ — ہاں ایک آدھ ستارہ ٹوٹ جاتا تو روشنی کی ایک لمبی سی لکیر تیز نوکیلے احساس کی طرح اس کی ادا سیوں کو چیرتی ہوئی، انہیں زخمی کرتی ہوئی، ان میں آگ لگاتی ہوئی، خلا میں کھوجاتی اور اسے کائنات ایک ایسا مہیب و تاریک دل نظر آتا ہے جس میں آنسوؤں کی طرح ٹمٹمانے والے ستاروں، تیز نوکیلے احساس اور تنہا اداسی کے سوا اور کچھ نہ ہو۔ اور جیب وہ الجھی ہوئی خاموش دیواروں کی طرف دیکھ کر آسمان کی جانب نظر دڑاتا تو اسے کہکشاں کا عبا پر ایک ایسا راستہ دکھائی دیتا جو اذگھٹتے ہوئے مسافروں کو دھیرے دھیرے کسی مسرور اور شاداب دنیا میں لے جاتے کاش وہ کہکشاں کے عبا پر تیزی سے دوڑتا ہوا اس دنیا میں پہنچ سکتا اور بھابی کے تصور، غم اور آرزو کو سانپ کی کینچلی کی طرح اتار کر اس محدود و تاریک خلا میں پھینک دیتا؟

— شکست

اب اس کے چوڑے اور بھی بوجھل ہو گئے تھے۔ شاید وہ ان جزیروں میں پہنچ چکا تھا۔ جہاں دن اور رات کا فرق ملائم ہوتا ہے اور سردی اور گرمی بل کر بہا رہا رہتی ہیں۔ کسی سپر پر کوئی بیل بول رہی تھی۔ ٹوٹ ٹوٹوں اور اسے محسوس ہوا جیسے ایک چاندنی رات میں۔ مہنیں، سحر کی دھندلی



دھندلی چاندنی میں کوئی ستارہ ٹوٹ کر کسی شیشے کے جام سے ٹکرا گیا ہے  
یا کسی تنہا جنگل میں کسی دوشیزہ کے ہاتھ سے ایک نازک سی بربط چھوٹ  
کر گر پڑی ہے۔ اُدنچے اُدنچے دیو دار جھوم گئے ہیں اور ننھے ننھے قرمری پھول  
مسکرا اٹھے ہیں۔ فضا میں ایک مٹھاس سی پھیل گئی ہے۔ ایک ہدکا سا ابھار کر  
سلا دینے والا تصادم چھا گیا ہے جیسے اس کے دل کی دیواریں بج اٹھی ہیں  
یہ آواز اس کی ہستی میں تیر رہی ہے۔ جیسے کسی سوئی ہوئی تھنی سی بھیل  
میں آسمان کی پہنائیوں سے چند قطرے آگرے ہوں یا بہار کی دیوی کے  
دونازک گنگن آپس میں ٹکرا گئے ہوں۔

### — سُرَاب

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

## آزاد کا ایک مداح

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

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

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

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

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

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

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

ہے کہ مولانا آزاد ہی کو روشنی کا سب سے بڑا مینار سمجھتے تھے۔ لکھتے ہیں  
 "الفاظ کے جو نگینے اس نادرہ کار نے اپنی عبارت کے کندن میں جڑے ہیں اور  
 تشبیہات کے جن گہرے آبدارے اس نے اپنی نگارشی کی بے محابا تزئین کی ہے۔  
 ان کی درخشانی اور ان کا جمال آج بھی نگاہوں کو خیرہ کرتا ہے۔ اور لطیف یہ ہے کہ اس  
 تمام جواہر نگاری میں تصنع یا تکلف کی ایک جھلک تک نظر نہیں آتی۔ یہ بات اس نے  
 اپنے خوشہ چینوں اور ناکام مقلدوں کے لئے چھوڑ دی تھی۔"

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

"آزاد کی ایک نمایاں خصوصیت جو اردو کے کسی اور انشا پرداز کے حصے میں نہیں  
 آئی تھی کہ ابوالکلام آزاد کو بھی تیسر نہیں ہوئی یہ ہے کہ اس کی نثر بیک وقت مرتع  
 بھی ہے اور سہل بھی اور اس سے ایک اعلیٰ درجے کا تعلیم یافتہ ناظر بھی اسی طرح فیض  
 پاتا ہے جس طرح ایک معمولی قابلیت کا طالب علم!"

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

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

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

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

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

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

کے نامہ نگار نے جولائی ۱۹۸۷ء کے پرچے میں لکھا "اس ہفتے ہمارا گزرا اس سڑک پر ہوا جس کے کنارے باغ میں کتب خانہ آزاد بن رہا ہے۔ پروفیسر آزاد کو سامنے دیکھا۔ اہتمامِ تعمیر میں عرق ریزی کے ساتھ مصروف ہیں۔ ہم ان کے پاس گئے تو فرمانے لگے۔

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

آزاد کی یہ قلندری اور آزادہ روی کبھی کسی بندش کو قبول کرنے پر آمادہ ہوئی اور وہ تمام عمر ایک مرد آزاد کی طرح وہ سب کچھ کرتے رہے جو ان کی دانست میں صحیح اور مستحسن تھا۔ اس ضمن میں آزاد نے خوت، دباؤ، ترغیب، تھر بیس۔ کسی بات کے سامنے اپنا سر نہیں جھکایا۔ وہ آزاد پیدا ہوئے تھے اور آزاد ہی دنیا سے رخصت ہوئے آزاد کی یہ ممتاز خصوصیات، مولانا صلاح الدین احمد کی شخصیت میں ابتدا ہی سے موجود تھیں۔ ان کی ذات کے اندر کوئی ایسا ابال، ایسا ہیجان تھا جو داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر نمودار ہوتا رہا۔ خارجی سطح پر تو اس نے آوارہ خرامی کی صورت اختیار کی۔ وہ سارے ہندوستان میں گھومے۔ کشمیر سے جنوبی ہند تک اور سندھ سے بنگال تک انہوں نے جگہ جگہ کا پانی پیا۔ زندگی کے آخری بیس برسوں میں وہ لاہور کی سڑکوں



اور باغوں میں پیدل چلتے رہے۔ یہاں تک کہ بعض لوگوں نے یہ کہنا شروع کیا کہ آزاد کے بعد مولانا ہی لاہور کے دوسرے پیدل آدمی ہیں لیکن اس جہانی تحریک کے پس پشت ایک فعال شخصیت کا سارا تحریک بھی موجود تھا۔ آزاد ہی کی طرح مولانا نے بھی اپنی ساری زندگی اردو ادب اور زبان کی خدمت کے لئے وقف کر دی اور بے پناہ ریاضت سے ایک ایسا نیا اور تازہ اسلوب پیدا کیا کہ صاحب طرز انشا پرداز کہلاتے مولانا صلاح الدین احمد کے ہاں جہانی اور ذہنی تحریک نے آزادہ روی کی اس روش کو ابھارا جو بعد ازاں ان کی شخصیت کا ایک امتیازی وصف قرار پائی۔ انہوں نے کبھی قید و بند کی حالت کو پسند نہیں کیا۔ بند کمرہ ہو یا بند ملک، ان کا سانس فوراً رکنے لگتا تھا۔ جب انہیں جوانی کے ایام میں ایک سرکاری ملازمت کے لئے منتخب کیا گیا تو انہوں نے محض اس لئے ملازمت قبول کرنے سے انکار کر دیا کہ وہ اپنی آزاد طبیعت کو انگریزوں کی ملازمت کے بندھنوں میں جکڑا ہوا نہیں دیکھ سکتے تھے۔ انہوں نے ایک مرد آزاد کی سی زندگی بسر کی اور کبھی کسی خوف و دباؤ، تھرہیں، ترغیب سے متاثر نہیں ہوئے زندگی کے آخری ایام میں جب بڑے بڑے سو ماٹوں کی زبانوں پر تالے پڑ گئے تھے اور سارا ماحول ایک زندان کی صورت اختیار کر گیا تھا تو مولانا ان چند شخصیتوں میں سے ایک تھے جنہیں سانس رکنے کا بڑی شدت کے ساتھ احساس ہوا لیکن مولانا نے اس احساس کو چند دو سستوں تک ہی محدود نہ رکھا بلکہ انتہائی جرأت کے ساتھ اس کا بے ملاحظہ بھی کر دیا۔

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

پشتمہ حیوان تھا جہاں علم و ادب کے پیاسے آئیں اور پیاس بجھا کر آگے کو چل دیں  
آزاد نے کتب خانہ آزاد کی تعمیر اور بقایا میں اپنے خوابوں کی تکمیل کا سامان دیکھا۔ مولانا  
نے اکادمی پنجاب کے منصوبے میں اپنے خوابوں کو متشکل کر دیا۔ آزاد نے علم و ادب  
کے تکیہ کا نقشہ کھینچا تھا۔ مولانا نے اکادمی پنجاب کی جو تصویر پیش کی وہ اس تکیے ہی  
کا جدید روپ تھی۔ ان کا ارادہ تھا کہ لاہور کے شور و شغب سے بہت دور پنجاب  
کے کسی سرسبز و شاداب پہاڑی علاقے میں ایک چھوٹی سی بستی آباد کریں۔ جہاں ملک  
کے منتخب مصنفین ایک سادہ مفید اور باوقار زندگی بسر کر سکیں۔ جہاں ایک بہت  
بڑی لائبریری ہو۔ نہانے کے لئے تالاب ہو، مطالعہ کے لئے جنگلی درختوں کے ٹھنڈے  
سیٹے ہوں اور گھومنے کے لئے میلوں لمبی پگڑنڈیاں۔ یہ بستی ہنگامے سے دور  
بھی ہو اور نزدیک بھی! دور اتنی کہ یہاں کے لوگ ستاروں اور پھروں سے ہم  
کلام ہوں اور قریب اتنی کہ وہ چند گھنٹوں میں کسی شہر کے ہنگاموں میں خود کو کھو سکیں  
میں نے اس زمانے میں ایک بار کہیں لکھا تھا کہ مولانا نے اپنی زندگی میں بہت  
سے خواب دیکھے ہیں۔ ان میں سے بعض پورے ہوئے، بعض پورے نہ ہو سکے  
لیکن اکادمی پنجاب کا یہ خواب اتنا عظیم اور شاندار خواب ہے کہ ایک روز یہ پورا  
ہو کر رہے گا۔ افسوس کہ مولانا کی زندگی میں ان کا یہ خواب پورا نہ ہو سکا۔ بالکل اسی  
طرح جیسے آزاد کی زندگی میں ان کا خواب پورا نہیں ہوا تھا لیکن اس خواب کی غنیمت  
تقدس اور سحر کچھ ایسا ہے کہ مجھے یقین ہے جو شخص بھی آزاد اور مولانا کی مشعل کو اٹھا  
گا وہ مجبور ہو جائے گا کہ اس خواب کو پورا کرنے کے لئے اپنے خون کا آخری قطرہ  
تک صرف کر دے۔

## آزاد کا اسلوبِ فکر

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

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

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

کا فقدان تھا اور رفعت و عظمت کا تو نام و نشان بھی نہیں تھا۔ سر سید زبان اور ادب کی اس سطح پر بھی مسلمانوں کو انجماد اور تقلید سے نجات دلانا چاہتے تھے۔

سر سید کی کامیابی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ انہیں ایسے پُر خلوص اور عالی ظرف رفقاء مل گئے جو ان کے موقف کو پھیلانے اور کامیاب بنانے کے لئے بہت مضطرب تھے۔ ان لوگوں نے تحریر اور تقریر، دونوں ذرائع سے سر سید کے خواب کو تعبیر بخشی اور اس نئی تحریک کو پروان چڑھایا جو ملی اعتبار ہی سے نہیں، ادبی اعتبار سے بھی اس زمانے کی سب سے فعال تحریک تھی۔ اس تحریک کے چند بنیادی اور امتیازی اصول و ضوابط تھے مثلاً یہ کہ نفسِ مضمون کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی جائے اور خیال آفرینی کے بجائے مشاہدہ

اور واقعہ کے بیان پر زیادہ توجہ صرف کی جائے۔ دوسرے ادب اور سماجی اور سیاسی حالات کے باہمی ربط کے پیش نظر ادب کو سماجی اصلاح کے لئے ایک حربے کے طور پر استعمال کیا جائے۔ آخری یہ کہ انگریزی تعلیم سے فائدہ اٹھا کر مغربی انکار تک رسائی حاصل کی جائے تاکہ ہندی مسلمان مغرب کی ترقی پذیر اقوام کے شانوں سے شانہ ملا کر چل سکیں ہر چند یہ مینیفیٹو باقاعدہ طور پر پیش نہیں کیا گیا۔ تاہم سر سید کی تحریروں اور ان کے رفقاء کے ارشادات سے جو نقوش مرتب ہوتے ہیں وہ ایک مینیفیٹو ہی کی حیثیت رکھتے ہیں۔

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

مبتدل کرنے کی بھرپور کوشش کی۔

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

”چنانچہ ماگدی (دہلی)، شورسینی، مہاراشٹری وغیرہ پراکرتیں اب بھی اپنی قدامت کا پتہ دیتی ہیں؛ مولانا آزاد نے فارسی یا سنسکرت کے بجائے برج بھاشا کو اُردو کی ماں قرار دیا۔ بے شک بعد ازاں دوسرے ماہرین لسانیات نے ان کے اس نظریے کو باطل

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

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

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

” ہر ملک کی انشا پر داری اپنے جغرافیے اور سرزمین کی صورت حال کی تصویر بلکہ رسم و رواج اور لوگوں کی طبیعتوں کا آئینہ ہے۔“

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

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

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

انہوں نے تمام فارسی بحرین اور فارسی کے دلچسپ رنگین خیالات اور اقسام انشا پر داری کا فوٹو گراف فارسی سے اردو میں اتار لیا (یوں) ہندی بھاشا کے خیالات جو خاص اس ملک کے حالات کے بموجب تھے، انہیں بھی مٹا دیا۔ چنانچہ خاص و عام سپیے اور کوئل کی آواز اور چنپا چنپلی کی خوشبو بھول گئے۔

مولانا آزاد نے ایک سچے وطن دوست کی طرح اردو زبان پر بدلیسی اور اجنبی تشبیہات و استعارات کی بلغارہی کو ناپسند نہیں کیا بلکہ حتیٰ سطح پر بھی اپنے ایک خاص میلان کا مظاہرہ کیا۔ اس بڑے صغیر پر حملہ آور ہونے والے آریا اور ان کے بعد ایرانی، نسلاً متحرک اقوام سے منسلک تھے اور اس لئے ان کے ہاں حیاتی برانگیختگی کی بہ نسبتہ تخیل کا متحرک زیادہ تھا۔ دوسری طرف یہاں کے اصلی باشندے ہزار ہا برس سے زمین سے وابستہ تھے اور ان کے ہاں حیات کا تسلط زیادہ قوی تھا۔ بے شک آزاد نے حیات کی شاعری کو مسلط کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی اور تشبیہ استعارے کے مناسب استعمال کی براہ تعلقین کرتے رہے لیکن چونکہ ان کی طبیعت میں اپنے وطن کے لئے بے پناہ محبت موجود تھی۔ اس لئے موازنہ کرتے وقت اپنے طبعی جھکاؤ کو چھپانہ سکتے تھے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:-

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

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

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

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

## پطرس کی مزاح نگاری

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

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

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

نوعیت کا ہے۔ مزاج کی دنیا میں ذوق مزاج کے علاوہ ماحول کی طرف ہمدردانہ پیش قدمی بھی اشد ضروری ہے۔ جہاں تک ذوق مزاج کا تعلق ہے، اس کی تشکیل میں تعلیم، خاندانی روایات، طبعی حالات، ذہنی معیار، کردار کی نوعیت اور جسمانی کمزوری یا توانائی۔ ان سب کا ہاتھ ہوتا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات محض یہی نہیں کہ مزاج نگار کن باتوں پر منتا ہے اور کس طرح ہنتا ہے بلکہ یہ بھی کہ آیا اس کی ہنسی تخریب، نشتریت اور ایذا رسانی کے جذبے سے تحریک پاتی ہے یا ہمدردانہ اندازِ نظر کا نتیجہ ہے۔ اردو زبان کے ایسے مزاج نگار بھی ہیں جن کے ہاں مزاج نگاری کی ساری صلاحیتیں محض لفظی تلبازیوں یا عملی مذاق تک محدود ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ لوگ اس مزاج کے قائل ہیں جو جسم تک محدود ہے اور جسے ذہن سے کوئی خاص علاقہ نہیں یوں بھی لفظی تلبازیوں یا عملی مذاق سے پیدا ہونے والا مزاج تخریبی عمل ہی کی ایک صورت ہے کیوں کہ یہ مزاج کردار یا لفظ کا حلیہ بگاڑنے، اسے بد شکل کرنے اور اس کی ہنسی کڈانی پر ایک جذبہ افتخار کے تحت مقہور لگانے کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس مزاج میں سبک رومی۔ کشادگی ہمدردی اور انصاف درگزر کی وہ اعلیٰ کیفیات موجود نہیں ہوتیں جو مزاج کے جدید تصور کے لئے ضروری ہیں۔ پطرس کے مزاج کا ایک امتیازی وصف یہ ہے کہ اس میں فنکار نے زندگی کے مضحک پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے وقت یا کردار کی بوجھلیوں یا صورت واقعہ کی ناہمواریوں کو اجاگر کرتے ہوئے ایک ہمدردانہ اندازِ نظر کا مظاہرہ کیا ہے۔ اسی لئے اسے عملی مذاق کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ عملی مذاق سے فائدہ نہ اٹھانے کا سبب یہ بھی ہے کہ پطرس کا ذوق مزاج نہایت بلند ہے۔ وہ مزاج کے اس رنگ کا گرویدہ ہے جو وسیع قلبی اور ذہنی کشادگی سے تحریک پاتا ہے۔ مختصراً اس کے مزاج میں ایک صحت مندانہ



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

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

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

کچھ یہی کیفیت پطرس کے مشہور مضمون "مرحوم کی یاد میں" بھی ابھری ہے۔ مرزا صاحب اگر مصنف کو اپنی ٹوٹی پھوٹی بائیسکل پر سوار کر کے، اس کی مہیت کڈانی پر قہقہے لگاتے تو یہ بات عملی مذاق کے تحت آکر جاذبیت اور خودروانی سے محروم ہو جاتی اور کہانی کے کردار اذیارسانی یا حماقت کا مظاہرہ کرتے ہوئے ناظر اور مصنف دونوں کی ہمدردی گنوا بیٹھتے۔ چنانچہ جو مہنسی وجود میں آتی اس میں جذبہ افتخار اور تحریب پسندی کے عناصر سب سے زیادہ نمایاں ہوتے۔ یہاں صورت اس کے برعکس ہے۔ مرزا صاحب اپنی فطرت کے ماضیوں مجبور ہیں کہ خرید و فروخت کے معاملے میں اپنی روایتی منافع پرستی کے بھجان کو بردے کا رلائیں اور "میں" کے پردے میں پھپھا ہوا کردار اپنی معصومیت کے حصار میں اس درجہ قید ہے کہ دوسروں کی باتوں پر بغیر سوچے سمجھے ایمان لے آتا اس کی عادت بن چکی ہے۔ چنانچہ یہ کردار عام انسانی ٹھک سے محروم ہونے کے باعث کسی نئی صورت حال سے یکایک ہم آہنگ نہیں ہو سکتا۔ اور ایک سیدھی لکیر پر بے تماشا بڑھا چلا جاتا، پس جو صورت واقعہ وجود میں آتی ہے نہ تو مرزا صاحب کے کسی عملی مذاق کا نتیجہ ہے اور نہ

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

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

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

طنز کے عناصر موجود تھے: تاہم دراصل پطرس نے خالص مزاح کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں ہی نام پیدا کیا ہے۔ بعض لوگوں نے پطرس کے خالص مزاحیہ مضامین میں طنز کے عناصر تلاش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن کامیاب نہیں ہو سکے۔ دراصل چونکہ اردو نثر میں زیادہ فروغ طنز کو حاصل ہوا ہے اس لئے یہ ایک سم سی بن گئی ہے کہ کسی ادیب کی نظر انت کا تجزیہ کرتے وقت اس کی طنز یہ سلاحتوں کا ذکر بھی ضرور ہو پطرس کے ہاں طنز کے عناصر کا تذکرہ اس وجہ سے بھی عام ہے کہ ہمارے یہاں طنز اور مزاح کے فرق کو پوری طرح ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ طنز، زندگی اور ماحول سے برہمی کا نتیجہ ہے اور اس میں غالب عنصر نثریت کا ہوتا ہے۔ طنز نگار جس چیز پر ہنستا ہے اس سے نفرت کرتا اور اسے تبدیل کر دینے کا خواہاں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس مزاح، زندگی اور ماحول سے انس اور مفاہمت کی پیداوار ہے اور مزاح نگار جس چیز پر ہنستا ہے اس سے محبت کرتا اور اسے اپنے سینے سے چمٹا لینا چاہتا ہے۔ طنز نگار توڑتا ہے اور توڑنے کے دوران میں ایک ناتحانہ قہقہہ لگاتا ہے۔ چنانچہ طنز میں جذبہ افتخار کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود ہوتا ہے۔ دوسری طرف مزاح نگار اپنی ہنسی سے لوٹے ہوئے تار کو چوڑاتا ہے اور بڑے پیار سے ناہمواریوں کو ہتھکنے لگتا ہے۔ چنانچہ مزاح میں غالب عنصر مہر دی کا ہوتا ہے۔ طنز اور مزاح کے اس فرق کو پوری طرح گرفت میں لینے کے لئے راقم الحرف نے ایک ضرب المثل مرتب کی ہے۔ جو ہر خچہ کہ نا پختگی کے باعث تفریح طبع کا سامان بھی بہم پہنچا سکتی ہے۔ تاہم جس سے طنز اور مزاح کا فرق ایک حد تک ضرور واضح ہوتا ہے۔ ضرب المثل ہے۔ قبل از طعام طنز، بعد از طعام مزاح۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ جب معدہ خالی ہو اور بھوک اپنے پورے جو بن پر تو انسانی مزاج میں برہمی اور چڑچڑاپن

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

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

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

## انشائیہ کیا ہے؟

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



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

ایک چیز جو انشائیہ کو دوسری اصنافِ ادب سے ممتاز کرتی ہے اس کا غیر رسمی طریق کار ہے۔ دراصل انشائیہ کے خالق کے پیش نظر کوئی ایسا مقصد نہیں ہوتا جس کی تکمیل کے لئے وہ دلائل و براہین سے کام لے اور ناظر کے ذہن میں رد و قبول کے میلانات کو تحریک دینے کی سعی کرے۔ اس کا کام محض یہ ہے کہ چند لمحوں کے لئے زندگی کی سنجیدگی اور گہماگہمی سے قطع نظر کر کے ایک غیر رسمی طریق کار اختیار کرے اور اپنے شخصی ردِ عمل کے اظہار سے ناظر کو اپنے حلقہٴ احباب میں شامل کرے۔ دوسرے لفظوں میں تنقید یا تفسیر کا خالق اس افسر کی طرح ہے جو چُست اور تنگ سالباں زیب تن کئے دفتر سی قواعد و ضوابط کے تحت اپنی کرسی پر بیٹھا، احتساب اور تجزیے کے مجملہ مراحل سے گزرتا ہے اور انشائیہ کا خالق اس شخص کی طرح ہے جو دفتر سے ٹھٹی کے بعد اپنے گھر پہنچتا ہے، چُست اور تنگ سا لباس اتار کر ڈھیلے ڈھالے کپڑے پہن لیتا ہے اور ایک آرام دہ موڑھے پر نیم دراز ہو کر اور حقہ کی نئے ماتھے میں نئے انتہائی بشارت اور مسرت سے اپنے احباب سے مصروف گفتگو ہو جاتا ہے۔ انشائیہ کی صنف اسی شگفتہ موڑ کی پیداوار ہے اور اس کے تحت انشائیہ کا خالق نہ صرف رسمی طریق کار کی بجائے ایک غیر رسمی انداز اختیار کرتا ہے بلکہ غیر شخصی موضوعات پر نقد و تبصرے سے کام لینے کی بجائے اپنی روح کے کسی گوشے کو بے نقاب اور اپنے شخصی ردِ عمل کے کسی پہلو کو اجاگر کرتا ہے۔ انشائیہ کے خالق کے پاس کئی ایک ایسی کہنے کی باتیں ہوتی ہیں جنہیں وہ آپ تک پہنچانے کی سعی

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

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

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

### بقیہ حاشیہ از صفحہ ۲۴۳

اور ناہمواریاں صرف اس وقت نظر کی گرفت میں آتی جیب آپ عام ذہنی روش  
سے ادھر اٹھ کر ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ طنز نگار وہ شخص ہے  
جو آپ کو فراز سے مخاطب کرتا ہے اور چونکہ وہ ایک بلند جگہ پر کھڑا ہے اور  
خود کو ان ناہمواریوں سے محفوظ سمجھتا ہے جنہیں وہ مذاق کا نشانہ بنا تا ہے۔  
اس لئے اس کی ہنسی میں جذبہ افتخار اور احساس برتری ہمیشہ موجود رہتا ہے دوسری  
طرف مزاح نگار نشیب کے اس مقام پر کھڑا ہے جہاں وہ خود ناہمواریوں سے ہم آہنگ  
ہے اور اس لئے قدرتی طور پر اس کا ردِ عمل ہمدردی اور محبت سے مملو ہے لیکن ان  
دونوں کے برعکس انشائیہ نگار نہ تو آپ کو فراز سے مخاطب کرتا ہے نہ نشیب سے  
وہ تو آپ سے ایک ہموار سطح پر ہم کلام ہوتا ہے۔ بے شک طنز و مزاح کا استعمال  
اس کے لئے شجرِ ممنوعہ نہیں ہے اور وہ اپنے مرکزی نقطے (ہموار سطح) سے لحظہ بھر  
کے لئے ادھر ادھر نیچے بھی جاتا ہے۔ تاہم وہ ہر بار اپنے مرکزی نقطے کو لوٹ سکر آتا ہے  
دوسری طرف طنز نگار فراز کے نقطے سے ایک قدم نیچے نہیں اترتا اور مزاح نگار نشیب کے  
نقطے سے ایک قدم اوپر نہیں جاتا۔ اپنے اپنے مرکزی نقطے سے ذرا سی  
(باقی صفحہ ۲۴۵ پر)

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

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

(بقیہ حاشیہ از صفحہ ۲۴۴)

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

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

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

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

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

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

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

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

“IN PRAISE OF MISTAKES”

ROBERT LYND

“ON THE PLEASURE OF NO LONGER BEING YOUNG”

CHESTERTON

“WHY DISTANT OBJECTS PLEASE”

HAZLITT

“ON THE IGNORANCE OF THE LEARNED”

HAZLITT

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



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

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

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

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

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

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

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

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

---

## اُردو ادب اور سماجی رجحانات

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

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

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

ادیب کے اس سٹک کا اس شد و مد سے میں نے اس لئے ذکر کیا کہ ان دنوں

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



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

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

تم سبھی کچھ ہو، بت ڈو تو مسلمان بھی ہو؛

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

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

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

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

کو ہمیں لگانے کا باعث بنے کہ اب ہر طرف ایک جہم غمغیر کا سامنا ہوتا ہے۔ چنانچہ اب  
لامسہ، سامعہ اور شامہ خاصی متحرک ہو رہی ہیں کہ یہ تمام ارضی قوتیں اشیاء اور اجسام  
کی موجودگی میں زیادہ براگینختہ ہو جاتی ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ساری دنیا ایک مشینی  
دور میں داخل ہو چکی ہے۔ سیروشیا اور ناگاساکی پر جو ہری بم کے جو دھماکے ہوئے ان  
کی صدائے بازگشت مسلسل چلی آرہی ہے۔ چاروں جانب ایک ہنگامہ محشر برپا ہے۔  
ہوائی جہازوں، راکٹوں، موٹروں، ریلوں، ٹریکٹروں اور لاتعداد دوسری مشینوں کا مشترکہ  
"نغمہ" ہمارے حواس پر بتدریج مستط ہوتا جا رہا ہے۔ ریڈیو اور لائوڈ سپیکر نے آواز  
کو وہ چند کر کے پیش کر دیا ہے۔ گویا آج سے پہلے نظر کا راج تھا اور یہ نظر آفاق  
کی وسعتوں کو ٹمٹول رہی تھی لیکن آج آواز کی بادشاہت قائم ہو رہی ہے اور اب  
ہم آواز کی اندی لہروں سے کائنات کو ٹمٹول رہے ہیں۔ آواز میں اپنی طرف متوجہ  
کرنے کی بڑی سکت ہے اور اس لئے آواز کی اس فراوانی نے ہمارے مابعد الطبیعیاتی  
انہماک پر کاری ضرب لگائی ہے اور ہمیں اپنے ماحول کا شدید احساس دلایا ہے۔ تیسری  
وجہ یہ ہے کہ پاکستان بننے سے پہلے ہم ایک ثقافتی خلا میں مقیم تھے، لیکن پاکستان کے  
حصول کے بعد ہماری جڑیں اس خطہ پاک میں اترنے لگی ہیں اور اب ہمیں نہ صرف  
اپنے وطن کی اشیاء، منظر، رسوم اور زبانوں سے بلکہ وطن کی تہذیبات اور تاریخ سے  
بھی دلچسپی پیدا ہو رہی ہے۔ مثلاً مرکزی اردو بورڈ نے "مغربی پاکستان کی تاریخ" کے  
نام سے ایک کتاب چھاپی ہے اور دوسرے اداروں کی طرف سے بھی سرزمین پاکستان  
کی تاریخی اصل معلوم کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ بہر نوع اہل پاکستان کی تاریخی کہانی پاکستانیوں  
کے ان آباد اجداد کے ذکر سے شروع ہوتی ہے، جو پروٹو آسٹرو لائٹڈ، دراوڑی اور آریائی

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

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

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

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

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

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

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

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



ان ادیبوں کی حالت ان نفسیاتی مریضوں کی سی ہے جو آزاد تلامذہ خیال کے عمل سے گزارے جاتے ہیں اور جس طرح آزاد تلامذہ خیال کا اثر ادب نہیں کہلا سکتا، بالکل اسی طرح ان ادیبوں کی تخلیقات بھی یکسر مبہم اور ابلاغ سے نا آشنا ہونے کے باعث محض الفاظ کا ایک ڈھیر ہیں۔ میری رائے میں اردو ادب کے اس حصے کو کسی ادبی تحریک کے طور پر نہیں بلکہ ایک نفسیاتی عارضے کے طور پر لینا چاہیے اور یہ دیکھنے کی کوشش ہوتی چاہیے کہ اس کی وجہ آخر کیا ہے؛ یعنی خارجی زندگی میں وہ کونسی ناقابل برداشت صورت حال ہے وہ کونسا اعصابی دباؤ ہے جس سے تنگ آکر ان ادیبوں نے خود کو اپنی ذات میں چھپا لیا ہے مگر یہ مسئلہ ادبی نہیں نفسیاتی ہے، اور اس لئے کسی ماہر نفسیات ہی کو اس طرف متوجہ ہونا چاہیے۔

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

# ادب کی پرکھ

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

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

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

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

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

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

جڑوں کا ذکر آیا ہے تو شخصیت کی تعمیر میں زمین کے کردار کو ملحوظ رکھ کر بات کو آگے بڑھانا ہوگا۔ انسان زمین کا باسی ہے۔ زمین ہی اس کی ماں، دوست

مرتی اور حریت ہے اور اس کی ساری داستانِ حیات اپنے اسی رفیق کی گود میں آرام کرنے، ردھٹ کر اگ ہونے اور ٹھمک کر دوبارہ اس کی گود میں چلے آنے کی داستان ہے خود انسان کے بدن کی تعمیر میں جو عناصر صرف ہوئے ہیں، اس زمین ہی سے مستعار ہیں اور جب انسان مرجاتا ہے تو یہ تمام عناصر دوبارہ اس زمین ہی کو لوٹ جاتے ہیں۔ چنانچہ انسانی شخصیت حیاتیاتی سطح پر بھی مطالعہ اور تجربہ یہ کی طالب ہے۔ حیاتیاتی طور پر پودے حیوان اور انسان میں صرف مدارج کا فرق ہے۔ درنہ یہ سب "زندگی" کی ایک ہی سیریاں کرڈٹ کے مظاہر ہیں۔ مثلاً انسان اور پودا بنا ہر دو بالکل مختلف چیزیں ہیں لیکن کبھی پتھر کیجئے کہ پودا بھی ایک انسان ہے جو سر کے بل کھڑا ہے۔ ہمارے سروں کے بال (یعنی ہم میں سے جن کے سروں پر بال ہیں) اور پودے کی جڑیں حیاتیاتی طور پر مختلف مٹیاں نہیں۔ حیوانی جسم اور اس کے پاؤں کے نیچے پھیلی ہوئی دھرتی میں ایک ناقابل شکست رشتہ موجود ہے تو ضرور ہے کہ زمین کامرانج بھی انسانی جسم میں منتقل ہو کر اس کے کردار کی تشکیل و تکمیل میں حصہ لیتا ہوگا۔ یہیں سے کلچر کا مسئلہ بھی پیدا ہوتا ہے کیوں کہ ایک خاص خطہ زمین اپنی مخصوص خوشبو، توانائی، نیکیٹی یا شیرینی کو اپنی سطح پر آگے ہوئے درختوں اور پھرتے

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

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

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

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

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

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

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



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

---

## ادب اور خبر

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

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

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

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

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

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

ہی کو ختم کر دیتا ہے۔

حاصل گفتگوی یہ ہے کہ جب صحافتی رجحانات اور وہ حادثات و واقعات جو ان کی اسل  
ہیں، ادب پارے کے پیکر میں داخل ہوتے ہیں تو اسے یقیناً مجروح کر دیتے ہیں اور ہر  
اچھا فن کار صحافت کی اس یلغار سے خود کو سدا بچائے رکھتا ہے لیکن اعلیٰ فن اس بات  
کا یقیناً متقاضی ہے کہ فن کار کا مطلع نظر وسیع اور اس کے ہاں خبر سے متاثر ہونے کا میلان  
قوی ہوتا کہ وہ زمانے کی نبت نئی کردلوں سے اپنے لٹے ایک وسیع پس منظر تیار کر سکے۔

---

## عظیم ادب اور پُر امن دور

مسئلہ یہ ہے کہ کیا عظیم ادب صرف پُر امن دور ہی میں تخلیق ہو سکتا ہے؟ اس سوال کا جواب ہاں یا نہیں میں دینے سے قبل اُن چند ضمنی مسائل سے عہدہ برآ ہونے کی ضرورت ہے جو اس سوال کی لپیٹ میں آئے ہیں۔ مثلاً یہ بات کہ عظیم ادب سے مراد کیا ہے؟ یا پُر امن دور کے الفاظ سے اشارہ کس قسم کے دور کی طرف ہے؟ یہ دو باتیں طے ہو جائیں تو مسئلہ زیر بحث کو سمجھنا اور اس کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرنا نسبتاً آسان ہوگا۔ پہلے عظیم ادب کے سوال کو لیجئے! عظیم ادب کی تعریف کئی پہلوؤں سے ہو سکتی ہے۔ مثلاً اس طرح کہ عظیم ادب وہ ہے جو ایک بہتر اور خوب تر معاشرے کو وجود میں لاتا ہے یا عظیم ادب ایک پورے دور کے فکر و احساس کا آئینہ ہے۔ پھر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ عظیم ادب ایسی روحانی عظمت سے مملو ہوتا ہے کہ انسان اس کی طرف

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

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



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

ادراب "پڑامن دور" کے الفاظ کو لیجئے! سوال یہ ہے کہ کیا ہم کسی دور کو پڑامن کہہ

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

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

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

اس ضمن میں دو اور باتوں کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔ ایک تو یہ کہ ہنگامہ خیر۔ دور چاہے وہ پوری قوم سے وابستہ ہو یا صرف فن کار کی زندگی سے، دراصل تخلیق ادب میں محض بیچ قبول کرنے کا دور ہے۔ کہتے ہیں کہ شیو اور پارورتنی کے ملاپ میں ساری کائنات لرزہ بر اندام ہو گئی تھی۔ اصل بات شاید یہ ہے کہ جب جذبات کا جو الاکھی اپنے عروج پر پہنچا تھا تو ملاپ کے راستے ہموار ہوئے تھے۔ یہی جذباتی ابال تخلیق کا سنگ بنیاد بھی ہے۔ لگور نے اپنی ایک نظم میں دھرتی کے بارے میں لکھا ہے کہ "لودہ کسان اپنا ہل لٹے آگیا اور قریب جذبات سے دھرتی کا سارا سریر کا تپنے لگا۔" جذباتی تہو ج کا یہ دور دراصل تخم ریزی اور ملاپ کا دور ہے۔ تخلیق کا نہیں؛ تخم ریزی کے بعد ایک نسبتاً پرسکون دور کی آمد ضروری ہے

تاکہ کھیتی کو پانی ملتا رہے اور فصل بخیریت تمام خوشوں میں ڈھل سکے۔  
 دوسری بات یہ ہے کہ بیج قبول کرنے اور اس کے بارور ہونے میں کوئی فاصلہ مقرر نہیں  
 اور اس بات کا تمام تردد اور مدارفن کار پر ہے کہ وہ کس قدر جلد یا تاخیر سے فنی بعد کی تحصیل کرتا  
 ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اس کے حصول میں اسے غیر عزیز کا معتد یہ حصہ صرف کرنا پڑے اور  
 یہ بھی ممکن ہے کہ دوسرے ہی لمحے وہ عرفان کے اس مقام تک پہنچ جائے۔ اسی طرح کوئی قوم  
 یا معاشرہ بھی اپنے خاص مزاج کے تحت زود یا بدیر اس مقام تک پہنچتا ہے۔ بہر حال اصل  
 بات "فاصلے" کا وجود ہے اور یہ بات ہرگز طے نہیں کہ اس کے ظاہر ہونے میں کتنے منٹ  
 گھنٹے، دن، سال یا صدیاں درکار ہوں گی۔ رہا یہ سوال کہ کیسے معلوم ہو کہ یہ "فاصلہ" وجود میں آ گیا  
 ہے تو اس ضمن میں گزارش یہ ہے کہ تخلیق خود بتا دے گی کہ وہ کسی حادثے کا ذریعہ ہے یا  
 فنی بعد کا اثر!

## مجرورح انا کا سفر

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

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

مجروح انا کے اس سفر کا آغاز اٹھارویں صدی کے نصفِ آخر میں ہوتا ہے۔ بیشک اورنگ زیب کی وفات کے بعد مغل سلطنت رو بہ زوال ہونا شروع ہو گئی تھی اور ۱۷۶۱ء

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

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



مجھے خیال آتا ہے کہ جیب اٹھانے مصحفی کے بارے میں لکھا کہ ۷  
 تھا مصحفی کا نا جو پھپھانے کو پس از مرگ  
 رکھے ہوئے تھا آنکھ پہ تابوت میں انگلی

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

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

کے حادثے ہی کی پیداوار تھا۔

مجرور انا کے اس سفر کا دوسرا سنگ میل ۱۹۵۷ء کا گذر ہے۔ غدر ہندوستانیوں کے ذہنی اور جذباتی اُبال کی ایک صورت تھی۔ اور اس کے ذریعے انہوں نے اجنبی حکومت اور اس کے تسلط کے جوئے کو اپنے کندھوں سے اتار پھینکنے کی ایک نہایت قابلِ قدر کوشش کی۔ لیکن اسے ہندوستان کی بدقسمتی کہیے کہ جس تحریک کو جنگِ آزادی کا نام ملنا چاہیے تھا محض شکست کے باعث 'غدر' کے نام سے موسوم ہوئی۔ اس غدر کے نتیجے میں نہ صرف مغل سلطنت ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ختم ہو گئی، نہ صرف قومی اتحاد کے تمام خواب پریشان ہو گئے، بلکہ ایک ضابطہٴ حیات، ایک پورا نظامِ زندگی بھی گویا زرخ و بن سے اکھڑ گیا۔ ایک بار پھر عوام کے دلوں میں اس حقیقت کا تلخ احساس پیدا ہوا کہ ان کا نظامِ زندگی نئے حالات سے عہدہ برا ہونے میں ناکامیاب ہو گیا ہے اور زندگی کے وہ آداب، ضوابط اور قدرداریں جنہیں خون و کھونچا کر پروان چڑھایا گیا تھا، قوم کے تحفظ میں قطعاً ناکام ثابت ہوئی ہیں۔ اس تلخ احساس نے قوم کی انا کو مجروح کیا اور توڑ پھوڑ کے اس رجحان کو تحریک دی جو 'غدر' کے کچھ ہی عرصہ بعد "پنچی اخبارات" کی بیخاری صورت اختیار کر کے سارے ہندوستانی معاشرے پر مسلط ہو گیا "پنچ اخبار" دراصل اس زمانے کے ایک عام شخص کی ذہنیت اور ردِ عمل کا نماز تھا اور انتہائی جذباتی اور عامیانا انداز میں اپنے سوا سب کی گپڑیاں اچھالنے کا متمنی تھا۔ رجحانات کو ہدفِ طنز بنانے کی روش کا ذکر نہیں کہ اس کے ذریعے اودھ پنچ اور اس کے ہمنوا اخبارات نے ایک قومی خدمت بھی سرانجام دی۔ مقصد اس مجروح انا کو واضح کرنا ہے جو اس سارے رجحان کے پس پشت موجود تھی۔ چنانچہ اودھ پنچ نے سرشار، حالی اور فرسز کے ساتھ جو کاغذی جنگ لڑی اس کی سطح بے حد پست تھی اور اس میں ایذا رسانی کا جذبہ ہی سب سے توانا

اور متحرک جذبہ تھا۔

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

ایک انتقامی رجحان کو گویا اپنا لیا اور برہم نوجوانوں کے رُوپ میں ادب کی بنیادی اقدار ہی سے دست و گریبان ہو گئی۔ جس طرح انگلستان میں پہلی جنگِ عظیم کے زمانے کی پود جب ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ ادب کے میدان میں داخل ہوئی تو اس نے انگریزی ادب میں تخریب اور برہمی کا ایک رجحان پیدا کیا۔ بعینہ ہمارے ملک میں ۱۹۴۶ء کے حادثات سے متاثر ہونے والی پود نے بھی ہوش سنبھالتے ہی ایک انتقامی جذبے کے تحت اس ڈرامے کو ذہن کی سطح پر کھیلنے کا آغاز کیا جسے اس کے بزرگوں نے جہانی سطح پر کھیلا تھا۔

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

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

کو سوسائٹی سے وابستہ کر دیتے ہیں لیکن اگر روابط کے یہ دھاگے کسی طرح ٹوٹ جائیں تو اس کی تمام تر توجہ باہر کی دنیا سے کٹ کر محض اپنی ذات پر مرکوز ہو جاتی ہے اور وہ اپنے سوا ہر ذی روح کے وجود سے انکار کر دیتا ہے۔ ۱۹۴۶ء کے حادثات نے جس پود کو سماجی قدروں سے منقطع کر دیا تھا وہ آج ایک نفسیاتی عارضے میں مبتلا ہو کر اپنی ذات کے نقطے پر گویا رک گئی ہے۔ اور اس نے جارحانہ تنقید کے ذریعے دراصل اپنی ذات کے تحفظ کی کوشش کی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ ماحول سے ہم آہنگ نہ ہونے کا یہ عمل بھی مجرد انا ہی کی پیداوار ہے۔ وہ مجرد انا جس نے اپنے سفر کے دوران میں آج سے قبل بھی کچھ ٹکڑے کھلائے تھے اور جو آج بھی ابتذال اور پست ذہنی سطح کا مظاہرہ کر رہی ہے۔ لیکن اس مجرد انا کے سفر پر ایک طائرانہ نظر ڈالنے سے یہ امید افزا خیال ضرور ابھرتا ہے کہ جس طرح پہلے بھی ہمارے ارباب نے ایسی ہنگامہ خیز انتقامی روشوں سے بالآخر چھٹکارا حاصل کر لیا تھا بالکل اسی طرح آج کی ذہنی طور پر مجرد نسل بھی ایک دن جوانی کے اس منہ زور جذبے سے ضرور خلاصی پائے گی اور وہ ذہنی توازن ضرور وجود میں آئے گا جو اس نسل کی ادبی تخلیقات کی بقا کا ضامن ہو گا۔

---

## کلچر کا مسئلہ

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

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

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

اوپر میں نے متعدد بار لفظ کلچر استعمال کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ میرے ذہن میں کلچر کا ایک خاص مفہوم ہے اور ضروری نہیں کہ تاری کے ذہن میں بھی یہی مفہوم موجود ہو۔ اس لئے اگر کلچر کے مفہوم کی وضاحت کے بغیر ہی بحث ہوتی رہے تو عین ممکن ہے کہ تاری اور مضمون نگار الگ الگ ذہنی سطحوں پر چلتے رہیں اور بحث کا کوئی نتیجہ ہی برآمد نہ ہو۔ اس لئے میں بات کی ابتدا کلچر کے اس مفہوم کی وضاحت سے کر دوں گا جو میرے ذہن نے مرتب کیا ہے کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ کسی ظریف نے پاکستانی کلچر کے بارے میں یہ فقرہ لکھا تھا کہ پاکستان میں کلچر دلچسپ کوئی نہیں، یہاں تو محض ایگریکلچر ہے۔ بات تغنن طبع کے لئے کہی گئی تھی اور اس لئے اس کا سواگت بھی قبضوں سے ہوا تھا مگر سنجیدگی سے سوچا جائے



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

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

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

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

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

صورت میں کلچر کا حصہ بنتے ہیں جب وہ وقت کے ایک وسیع کینوس پر، بدیسی یلقار کی زد میں آنے کے بعد اندر کی طرف مرتاے اور وہاں سے فنون لطیفہ کی صورت میں دوبارہ باہر آتے ہیں۔ اسی چیز کو معاشرے کے ایک خاص نفسیاتی عمل کا نام دینا چاہیے اور اسے بارور ہونے کے لئے وقت کے مراحل طے کرنے کی اجازت بھی ملنی چاہیے۔ جو لوگ کسی حکم کے ذریعے کلچر کے ایک خاص پیکر کو معاشرے میں رائج کرنے کے حق میں ہیں، ان کے لئے یہ ایک لمحہ نگر یہ ہے کہ کلچر کی نمو کا عمل تو مزاجاً لا شعوری، وقت کے وسیع کینوس کے تابع اور معاشرے کے ایک خاص نفسیاتی عمل کی پیداوار ہے، اسے کسی جادو کی تھپڑی کی مدد سے پیدا نہیں کیا جاسکتا۔

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

پاکستانی کلچر کا کچا مواد وہی ہے جو آج سے تقریباً پانچ چھ ہزار برس قبل وادی سندھ کی تہذیب میں موجود تھا۔ وہ لوگ جن کا موقف یہ ہے کہ آج کی پاکستانی تہذیب وادی سندھ یعنی مہنڈو ڈرو اور ہڑپہ کی تہذیب سے کوئی علاقہ نہیں، دراصل تاریخ اور تہذیب کے اچھے طالب علم نہیں ہیں۔ ان لوگوں کے اذہان میں یہ غلط خیال جڑیں پکڑنا چکا ہے کہ وادی سندھ کی تہذیب، ہندو تہذیب تھی۔ یہ خیال تاریخ اور علم آثار و صنایع کا مطالعہ نہ کرنے کے باعث ہے۔ ورنہ تحقیقت یہ ہے کہ وادی سندھ کی تہذیب آریاؤں کی تہذیب سے قطعاً مختلف تھی اور بقول سر مارٹین ویلر اس وادی میں تہذیب کا بیج سمیر یا موجودہ

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

۱۔ ابوالجال ندوی صاحب نے اپنے مضمون "سند نام کی بستیاں" مطبوعہ ماہِ نو خاص نمبر ۱۹۵۹ء میں لکھا ہے۔

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

کہتا تھا۔

اس کے لباس کا ہے جس میں تہ بند (تہمد) کو مہنجو ڈرد ہر پاپہ کے زمانے میں بھی بڑی اہمیت حاصل تھی اور جو آج کے پاکستانی معاشرے میں بھی سب سے زیادہ مروج لباس ہے۔ ہمارے بیشتر منکترین کلچر کی تلاش شہروں میں کرتے ہیں حالانکہ شہر تو ثقافتی اعتبار سے (NOMAN'S LAND) ہے جہاں دیسی کلچر سدا باہر کی ثقافتوں سے دست گیر رہتا ہے اور بادی النظر میں یوں دکھائی دیتا ہے جیسے ان کے ہاتھوں پٹ چکا ہو۔ چنانچہ جب وہ پاکستانی شہروں میں تپلون یا شلوار کا تسلط دیکھتے ہیں تو اسی کو اپنی ثقافت کا ایک جزو و قرار دے لیتے ہیں حالانکہ اصل کلچر تو دیہات کی پیداوار ہے جہاں آج بھی تپلون اور شلوار کا نہیں بلکہ تہ بند کا راج ہے۔ وہ لوگ جو مشرقی اور مغربی پاکستان کے ثقافتی بُعد کو نمایاں کرنے میں اپنی جملہ صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں، ان کے لئے بھی یہ ایک لمحہ فکر یہ ہے کہ لباس کی سطح پر ان دونوں صوبوں میں کس قدر مماثلت موجود ہے پھر لباس صرف ستر پوشی کی ایک صورت نہیں بلکہ معاشرے کے خاص مزاج اور اندازِ نظر کی بھی غمازی کرتا ہے اور جب اس سطح پر مماثلت دریافت ہو جائے تو اسے بہت سی دوسری ذہنی اور ثقافتی مماثلتوں کا پیش خیمہ سمجھنا چاہیے۔ اس ضمن میں ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ تپلون اور پانجامہ شلوار وغیرہ خانہ بدوش اور آوارہ گرد قبائل کے کلچر کی نشان دہی کرتے ہیں جب کہ تہ بند زرعی معاشرے سے متعلق ہے۔ آسمان کے زیر سایہ سفر کرنے والا انسان ایک سپاہی کی طرح ہے جسے ہر ہر قدم پر نت نئی صورتِ حال سے نبرد آزما ہونے کے لئے مستعد رہنے کی ضرورت ہے چنانچہ وہ اپنے لئے ایک ایسا لباس منتخب کرتا ہے جو تیزی سے حرکت کرنے میں مزاحم نہ ہو۔ تپلون، شلوار اور پانجامہ اس کی کسی ایسی ہی ضرورت کی پیداوار ہیں لیکن تہ بند ایک ٹھہرے ہوئے زرعی معاشرے کی تخلیق

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

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



سکتا ہے جسے سڑک کے عین درمیان کھڑی ہوئی بھینس کو سامنے پا کر اپنی موٹر کا سوئچ  
ایک غیر معین عرصے کے لئے بند کرنا پڑتا ہے۔ یہی وہ بھینس ہے جو غلیظ جوہر کو سامنے  
پا کر بڑے وقار سے اس میں داخل ہو جاتی اور غلاطت میں لت پت ہو کر گھٹنوں سے ٹنگتی  
رہتی ہے۔ وادی سندھ کی تہذیب اسی بھینس سے وابستہ تہذیب تھی اور یہی روایت  
آج کے معاشرے تک بڑھتی چلی آئی ہے۔ میرا خیال ہے، باہر سے جو تیار ہمارے ملک  
میں وارد ہوتے ہیں وہ پہلی ہی نظر میں ہمارے اس وصف خاص کو محسوس کر لیتے ہیں۔  
وادی سندھ کی تہذیب مزاجاً مادری تھی اور اس لئے اس کے عوام کے اعتقادات  
بھی زیادہ ترمادی اور جادو کی رسوم پر مشتمل ہوں گے۔ قیاس غالب ہے کہ وہ قبروں کو پوجتے  
تھے، کالے جادو کی مدد سے دشمن کو فنا کے گھاٹ اتارتے اور محبوب کو رام کرتے تھے۔ ان  
کی ساری زندگی پر گنڈا تعویذ، ٹونے ٹونے، جنتر منتر پھائے ہوئے تھے۔ حیرت کی بات یہ  
ہے کہ آج کے پاکستانی معاشرے میں وادی سندھ کی تہذیب کے یہ عناصر ہو بہو موجود  
ہیں۔ قبر پرستی، ٹونا ٹونکا، گنڈا تعویذ اور اسی وضع کی دوسری رسوم اس قدر عام ہیں کہ عوام  
میں انہیں "مذہبی رسوم" کی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔ میری دانست میں واقعہ یہ ہے کہ ہم  
ابھی تک اصل زندگی میں اسی روایت کے تابع ہیں جو وادی سندھ کی تہذیب کے زمانے  
میں اپنے عروج پر پہنچی تھی۔ اور پاکستانی کلچر کے کثیف عناصر وہی ہیں جو وادی سندھ کی تہذیب  
میں مروج اور مقبول تھے۔

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

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

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

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

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

## ابلاغ سے علامت تک

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

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

محدود معنوں میں استعمال کیا ہے۔

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

عبور کرنے کی ضرورت پڑتی۔ اس سے اگلا قدم یہ ہے کہ میں کہوں "زید کی میز!۔۔۔ میز کے سلسلے میں انہام و تفہیم کی سطح پر میرا اور آپ کا اشتراک مکمل تھا اور اس لئے ابلاغ بھی مکمل تھا لیکن جب میں نے "زید کی میز" کہا تو آپ نے فوراً میز سے زید کی طرف زقند بھر گئے یعنی آپ نے ایک ٹیلج کو عبور کیا مگر یہ خلیج اس قدر معمولی ہے کہ کسی فتنی بعد کو وجود ہی میں نہیں لاتی۔ اب یہ سوچئے کہ میں نے کہا "میز کا شفاف سینہ" اور آپ کے اندر ایسے کا ایک پورا نظام حرکت میں آ گیا۔ آپ نے دیکھا کہ میز نے ان واحد میں اپنی "میز بیتہ کو ترک کیا اور ایک اور سطح کی طرف جست بھرنے لگی یعنی یہ ہوا کہ کوئی شے اپنے یاق و ساق، اپنے زمان و مکان سے منقطع ہو کر ایک نئے ماحول میں پہنچ گئی۔ اب میز کی حیثیت ایک ذی روح کی سی ہے۔ ایک ایسا ذی روح جس کا ایک سینہ ہے۔ پھر یہ سینہ شفاف بھی ہے ذہن جسم کی طہارت کی طرف منتقل ہوا اور پھر روح کی طہارت کی طرف منتقل ہو گیا۔ اب آپ دیکھئے کہ زید کی میز، تو محض ایک پیش پا افتادہ سی بات تھی جس میں کوئی تخلیقی بان ہی نہیں تھی لیکن "میز کا شفاف سینہ" اس بادل کی طرح ہے جس میں بجلی کی رو آگئی ہو اور جسے اب ہم —

*THUNDER CLOUD* کا نام دیں گے۔ یہ بادل کوئی پھیلا بانجھ سا بادل کا ٹکڑا نہیں بلکہ ایک رقص صاعقات کا مرکز ہستی ہے جن سے کوندے باہر کو لپکتے ہیں اور نئے نئے ایسے اور نئی نئی سطحوں کو روشنی کے دائرے میں لاتے ہیں تو ہم کہیں گے کہ مصرعہ "میز کا شفاف سینہ" مزاجاً علامتی ہے کہ اس کے اندر وہ "تیسری شے" حلول کر گئی ہے جس نے اسے زندگی کی بوجھل سطح سے منقطع کر کے ایک اور *DIMENSION* میں منتقل کر دیا ہے مگر علامت کے دائرے کی خوبی یہ ہے کہ وہ نظم کے اندر پھیلتا چلا جاتا ہے اور اپنے ساتھ قاری کے باطن میں بھی پھیلاؤ پیدا کرتا جاتا ہے۔ مثلاً ایک مصرعہ کے اندر تو "میز کا شفاف سینہ"

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

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