ڈاکٹر وزیر آغا

تنقید اور مجلسی تنقید

تنقید اور مجلسی تنقید

ڈاکٹر وزیر آغا

TANQEED AUR MAJLISI TANQEED
(CRITICAL ARTICLE'S)
BY DR. WAZEER AGHA

PRICE 24/-

تنقید اور مجلسی تنقید

(ڈاکٹر) وزیر آغا

مرکزی اردو کتب خانہ
اردو ہال
حیدرآباد دکن

موڈرن پبلشنگ ہاؤس
۹ گولا مارکیٹ۔ دریا گنج۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

۷۲.۲

© بحق مصنف

پہلی بار : جون ۱۹۸۲ء

قیمت : چوبیس ۲۴ روپے

کتابت : حمت علی خاں رام پوری

طباعت : نعمانی پریس۔ دہلی

زیر اہتمام
پریم گوپال متل

ناشر: موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۹ گولا مارکیٹ۔ دریا گنج۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

محترم پریم گوپال متل صاحب

آپ کا محبت نامہ ملا، تہِ دل سے ممنون ہوں۔ "چوری سے یاری تک" اور "تنقید اور مجلسی تنقید" — دونوں ابھی تک بھارت میں شائع نہیں ہوئیں۔ مجھے یہ پڑھ کر بے حد خوشی ہوئی کہ بھارت میں پہلی بار آپ ہی ان دونوں کتابوں کو شائع کریں گے۔ میری طرف سے اجازت ہے۔

وزیر آغا

۵۸۔ سول لائنز

سرگودھا (پاکستان)

مرکزی اردو کتب خانہ
اردو محل

ترتیب

پیش لفظ	۷
تنقید کیا ہے	۹
کربِ ناداں سے کربِ شب تاب تک	۱۴
سرشار کی تہذیب	۲۲
ادب اور جنس کا مسئلہ	۳۰
ادب اور سیاست	۳۷
میراجی	۴۲
انشائیہ کا سلسلۂ نسب	۴۸
طنز و مزاح کے پچیس سال	۵۶
دنیائے اسلام میں ظرافت کا جزر و مد	۷۳
ادب میں ارضیت کا عنصر	۸۸
غالب — ایک جدید شاعر	۹۲
دبستانِ لاہور کا بانی — آزاد	۱۰۵
نئی شاعری	۱۱۰
کچھ ناصر کاظمی کے بارے میں	۱۱۸
نئی اردو نظم	۱۲۴
نثری نظم کا قضیہ	۱۳۰
مجلسی تنقید	۱۳۸

پیشِ لفظ

"تنقید اور مجلسی تنقید" میرے تنقیدی مضامین کا چوتھا مجموعہ ہے۔ اس مجموعے کو مرتب کرتے ہوئے مجھ پر یہ دل چسپ انکشاف ہوا کہ بعض موضوعات مجھے غیر شعوری طور پر بہت عزیز ہیں۔ اس قدر کہ میرے تنقیدی مضامین کے ہر مجموعے میں ان کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ مثلاً میراجی میرا ایک محبوب موضوع ہے۔ شاید اس لیے کہ میرے نزدیک میراجی اس برصغیر کے ہزار دل برس پر پھیلے ہوئے ماضی کی علامت ہے اور مجھے ہمیشہ نہ صرف اس برصغیر کے ماضی سے بلکہ پوری انسانی زندگی کے ماضی سے گہرا لگاؤ رہا ہے۔ اسی طرح انشائیہ کے موضوع پر میں نے بار بار لکھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بیسویں صدی میں شاید انشائیہ ہی وہ واحد صنف ہے جو ہماری ہمہ اوست کے بحرِ بیکراں میں ایک آزاد جزیرے کا منظر دکھانے پر پوری طرح قادر ہے۔ انشائیہ ادیب کے لمحاتِ آزادی کا بہترین اظہار ہے اور مجھے ادیب کی آزادی ہمیشہ سے عزیز رہی ہے۔ کیونکہ آزادی کے لمحات ہی میں انفرادیت نشوونما پاتی ہے اور پھر ادیب اس صدر دروازے سے گزر کر آفاقیت کے بے نہایت ایوان میں داخل ہوتا ہے۔ میرا ایک اور محبوب موضوع "جدیدیت" ہے اور میں نے مختلف اصنافِ ادب بلکہ مختلف ادباء کے ہاں جدیدیت کے عناصر کی تلاش کی ہے۔ جدیدیت توڑ پھوڑ کے مظاہرے کا نام نہیں (جیسا کہ ہمارے نوجوان ادبا سمجھتے ہیں) بلکہ اس نئی معنویت کی تلاش کا ایک سلسلہ ہے جو بیسویں صدی کے افق پر ایک نورانی ہمالہ کی طرح نمودار ہو رہی ہے۔ مجھے اس نورانی ہمالہ سے دل چسپی ہے کیونکہ آگے چل کر اسی کو ایک انوکھی چوٹی میں تبدیل ہو جانا ہے۔ میرا ایک اور پسندیدہ موضوع "ظرافت" ہے۔ زیرِ نظر مجموعہ میں اس موضوع کی حدود

افقی اور عمودی، دونوں سمتوں میں پھیلتی چلی گئی ہیں۔ افقی سمت نے مجھے مسلمان اقوام میں ظرافت کی رَو کا جائزہ لینے پر مائل کیا ہے۔ جبکہ عمودی سمت نے مجھے معنویت سے لبریز اس تبسم زیرِ لب کا منظر دکھایا ہے جو "ہمہ بینی اور ہمہ دانی اور ہمہ رنگی" کی ایک صورت ہے۔ بہر حال ان خاص موضوعات سے میری وابستگی اب بقول شخصے "نصف صدی کا قصہ" ہے مگر میں مطمئن ہوں کہ ابھی میرے لیے یہ موضوعات باسی نہیں ہوئے۔

وزیر آغا

تنقید کیا ہے

نقد الادب کے سلسلے میں مختلف مکاتبِ فکر کا ذکر جس شد و مد سے ہوا ہے، اس سے یہ غلط فہمی عام ہو سکتی ہے کہ ہر نقاد پہلے خود کو کسی خاص فکری رَو یا میلان سے منسلک کرتا ہے اور پھر اپنے مسلک کی تشہیر کے لیے نقد و نظر کے کاروبار کا آغاز کر دیتا ہے۔ حالانکہ جو نقاد ایسا کرتے ہیں (اور انھیں انگلیوں پر گننا کچھ آسان نہیں ہے) وہ بنیادی طور پر نقاد نہیں بلکہ اپنے نظریاتی مسلک کے ایسے مشتہرین ہیں جنھوں نے تنقید کو بھی یکے از آلاتِ جرّاحی کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک صحیح نقاد ہر فن پارے کو ایک منفرد تخلیقی کاوش قرار دیتا ہے اور اس کا جائزہ اس طور لیتا ہے کہ اس کی جمالیاتی چکاچوند میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اگر تنقید نگار اتنا بھی نہ کر سکے کہ اس کی تنقید کے بعد فن پارے کے نیم برہنہ اور مدھم گوشے نمود دینے لگیں تو پھر وہ اپنی مساعی میں قطعاً ناکام ہے۔

دراصل نقاد کا منصب ہی کچھ ایسا ہے کہ وہ کسی فن پارے کے تنقیدی مطالعہ کے لیے ہمیشہ آپریشن تھیٹر ایسی جگہ کے بجائے تھیٹر کی اسٹیج ایسی جگہ کو استعمال میں لاتا ہے اس اعتبار سے اس کی حیثیت ایک سرجن کی نہیں بلکہ ایک ڈائریکٹر کی ہے اور وہ مریض کے لیے جسمانی صحتِ کاملہ کا اہتمام کرنے کے بجائے اسے جمالیاتی حظ فراہم کرنے اور یوں اسے روحانی طور پر صحت عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ بعض ناقدین واقعتاً اپنی تنقید کو عملِ جراحی میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اور اس لیے نہ صرف چندھیا دینے والی روشنی بلکہ تیز چمکیلے آلاتِ جراحی کو بھی استعمال کرتے ہیں ان لوگوں نے تنقید کی اس قسم کو فروغ دیا ہے جو مغرب میں ارسطو کے بعد "نیو کلاسیکل تحریک"

کے نام سے عام ہوئی اور جس میں نقدالادب کے اصولوں اور کلیّوں کی روشنی میں فن پارے کے حسن و قبح پر حکم لگا دیا گیا۔ اردو میں اس وضع کی تنقید ان بزرگوں کے حصے میں آئی ہے جو کمال مشقت اور جانفشانی سے، بحر، قافیہ، ردیف، وزن اور تلفظ کی اغلاط کو نشان زد اور لفظوں کے آرائشی حسن کو اجاگر کرتے اور اسی کو "خالص اور اصلی" تنقید گردانتے ہیں۔ مگر واقعہ یہ ہے کہ اس قسم کی تنقید فن پارے سے اس کا سارا حسن چھین لیتی ہے یعنی جب فن پارہ آپریشن تھیٹر سے باہر آتا ہے تو اس کے عیب تو شاید باقی نہیں رہتے مگر خون کے کم ہو جانے کے باعث اس کی حالت یقیناً غیر ہو چکی ہوتی ہے۔

میں نے اوپر تنقید کو تھیٹر کی اسٹیج پر ہونے والی کارروائی سے تشبیہہ دی ہے تو یہ محض زیبِ داستان کی خاطر نہیں بلکہ اس لیے کہ اس مثال سے تنقید کا اصل منصب واضح ہوتا ہے۔ اسٹیج کے لوازم میں سے اہم ترین شے وہ پردہ ہے جو ڈراما کو ایک زمانی اور مکانی پسِ منظر عطا کر دیتا ہے یعنی اس کی مدد سے ہم یہ جان سکتے ہیں کہ ڈراما کی کہانی کس ماحول، زمانے یا وقت سے متعلق ہے۔ تنقید میں فن پارے کو اس کے سیاسی، سماجی اور معاشی تناظر میں دیکھنے یا اس کے خالق کے ذہنی اور نفسانی محرکات کو اجاگر کرنے کی جو کوشش ہوتی ہے اس کی نوعیت بھی کچھ ایسی ہے۔ لوئیس آرنڈریڈ نے اس قسم کی تنقید کو پسِ منظری تنقید (CONTEXTUALIST CRITICISM) کا نام دیا ہے۔ اس کے تحت اگر پسِ منظر معاشی اور طبقاتی ہو اور اس کی روشنی میں فن پارے کا جائزہ لیا جائے تو تنقید مارکسی کہلائے گی اور اگر پس منظر معاشرتی یا تاریخی ہو تو یہ دیکھنے کی کوشش ہوگی کہ فن کار یا فن پارے پر کون کون سے معاشرتی یا تاریخی عوامل اثر انداز ہوئے ہیں۔ اسی طرح پس منظر نفسیاتی محرکات سے بھی متعلق ہو سکتا ہے تاکہ فن پارے کی تعمیر میں نفسیاتی عوامل کا سراغ لگایا جائے۔ ایسی تنقید (PSYCNOLOGICAL APPROACH) کے تحت شمار ہوگی۔ پھر اگر پس منظر انسان کے اس مشترکہ نسلی اور ثقافتی سرمایے سے عبارت ہے جو خود کو (ARCHETYPALIMAGES) یا اساطیری علامتوں میں اجاگر کرتا ہے تو اس کی روشنی میں فن پارے کا جائزہ (ARCHETYPAL APPROACH) کہلائے گا۔ پس منظر کے انتخاب میں خود ناقد کی افتادِ طبع اور فطری میلان ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ اگر ناقد اخلاقی اور مذہبی قدروں کا والہ و شیدا ہے تو وہ تخلیق کو پس منظر بھی ویسا ہی مہیا کرے گا اور اس کی تنقید (MORAL APPROACH) کے تحت شمار ہوگی۔

اب لحظہ بھر کے لیے غور فرمائیے کہ ڈراما ڈائریکٹر اپنے صحیح منصب سے دست بردار ہو کر کسی نظریے کی ترویج و اشاعت کے لیے اپنی تمام تر مساعی کو مختص کر رہا ہے۔ گویا اس کا مقصد ڈراما

کی فنی پیش کش یا اس سے جمالیاتی حظ کی تحصیل نہیں بلکہ اسے کسی نظریے کی اشاعت اور فروغ کے کام پر مامور کرتا ہے چنانچہ وہ بڑے التزام کے ساتھ اپنے تھیٹر میں پیش ہونے والے ڈراموں کو ایک ہی مخصوص پردہ (پس منظر) مہیا کرتا ہے اور اس بات کی مطلق پرواہ نہیں کرتا کہ ڈراما کی کہانی سے اس منظر کا سرے سے کوئی تعلق ہے بھی یا نہیں۔ اردو تنقید میں اس کی لاتعداد دردناک مثالیں موجود ہیں۔ غالب، اقبال اور میر کو طبقاتی کش مکش کے حوالے سے جب دیکھا گیا تو یہ اسی انتہا پسندانہ نقطۂ نظر کا مظاہرہ تھا۔ ان دنوں مارکسی نظریے کے فروغ نے بھی تنقید نگاروں کے ہاں ایک مخصوص فریم ورک (پردہ) کو بڑے التزام کے ساتھ استعمال کرنے کی روش کو ابھارا ہے۔ چنانچہ انجمنوں اور حلقوں میں جو "تنقید" ہوتی ہے اس کا منتہائے نظر بھی اسٹیج کو سرخ رنگ کا پردہ مہیا کرنے کے سوا اور کچھ نہیں۔ میرا مؤقف یہ ہے کہ ایک اچھا ڈائریکٹر اپنے تمام ڈراموں کے لیے ایک ہی پرنٹڈ پردہ استعمال نہیں کرتا بلکہ ہر کہانی کی ضرورت کے مطابق پردے کا انتظام کرتا ہے۔ مقصود محض یہ ہوتا ہے کہ کہانی کے اندر کے بعض مخفی ابعاد کو اجاگر کیا جائے۔ پردہ تو تمثیل کی وہ مصنوعی پرچھائیں ہے جو اس کے چھپے ہوئے گوشوں کو سامنے لاتی ہے اور اسے دیکھ کر کہانی کے پراسرار پہلوؤں کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ دوسری طرف خیال فرمائیے کہ کہانی تو سوہنی مہینوال کی ہے اور پردے پر سسرکہ ہنی بال کی تصویر بنائی گئی ہے تو سارا ڈراما مضحکہ خیز ہو کر رہ جائے گا۔ پس منظری تنقید میں یہی نقص ہے کہ اگر وہ انتہا پسندی کا شکار ہو جائے تو تمثیل سے زیادہ اس کے پردے (پس منظر) پر توجہ مبذول کرتی ہے اور تمثیل کے حسن کو نمایاں کرنے کے بجائے تمثیل کو "پس منظر" کی اشاعت کے لیے ایک ذریعہ بنا لیتی ہے مگر جہاں ایسا نہیں ہوتا اور تمثیل کو اس کے واقعی پس منظر سے منسلک کر دیا جاتا ہے تو اس کے حسن میں معتدبہ اضافہ ہو جاتا ہے۔ سو بات کا انحصار ڈائریکٹر پر ہے۔ اگر اس کے اندر کا فن کار اس کے نظریاتی کٹر پن پر غالب ہے تو وہ ایک عمدہ تمثیل پیش کرے گا ورنہ پروپیگنڈے کا مرتکب ہو جائے گا۔ واضح رہے کہ اگر تمثیل کا واقعی پس منظر پیش ہو تو اس کے اثر میں اضافہ ہوتا ہے اور مصنوعی پس منظر کا اہتمام ہو تو اس کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ بعض مارکسی ناقدین نے جب ایک ایسے فن پارے کو طبقاتی پس منظر میں دیکھا جس کے اندر طبقاتی امتیازات کی طرف اشارات موجود تھے تو اس کی جمالیاتی چمک دمک میں اضافہ ہوا اور جہاں مارکسی ناقدین دور کی کوڑی لائے اور ایک مخصوص عینک ہی سے تمام فن پاروں کو دیکھنے لگے تو ان کی یہ مساعی مشکور نہ ہو سکی۔ دراصل ساری بات رویے کی ہے اور یہ مارکسی ناقدین تک ہی محدود نہیں۔ نفسیاتی

عمرانی اور اخلاقی تنقید کے نام لیوا بھی اکثر افراط و تفریط کا اسی طرح شکار ہوئے ہیں۔

یہ تو تھا پس منظری تنقید کا قصہ! مگر پس منظری ہی تنقید کا واحد رنگ نہیں اوپر نیو کلاسیکل تنقید کا ذکر ہوا ہے۔ اس کے علاوہ ناقدین کا وہ گروہ بھی ہے جو فن پارے کے پس منظر کو مطالعہ کے دائرے سے خارج کر کے اُن حسی تصورات کو اہمیت دیتا ہے۔ جو فن پارے کے مطالعہ سے اس کے اپنے ذہن میں تحریک پاتے ہیں۔ اسٹیج پر اس کی صورت کچھ یوں ہے کہ ڈائرکٹر پس منظر کو اجاگر کرنے والے پردے کو سفید یا سیاہ حالت میں چھوڑ دے تاکہ ناظرین کی ساری توجہ تمثیل اور اس کے کرداروں پر مرکوز ہو جائے اور پھر ان پر ایسے زاویوں سے روشنی ڈالے کہ جب کسی کردار کے لب ہلیں یا ہاتھ لہرائیں تو اس سے ناظر کے اپنے اندر محسوسات کروٹیں لینے لگیں اور تصوّرات متحرک ہو جائیں مگر قباحت اس میں یہ ہے کہ پس منظری تنقید کی طرح تاثراتی تنقید کی یہ صورت بھی جب انتہا پسندی کا مظاہرہ کرتی ہے تو اصل فن پارے سے صرفِ نظر کر کے نقاد کی داخلی دنیا کی جھلک دکھانا شروع کر دیتی ہے اور اصل فن پارہ تنقید کے لمس سے محروم رہ جاتا ہے۔

میرے نزدیک نقاد کا اصل کام یہ ہے کہ وہ جب کسی فن پارے کا تنقیدی جائزہ لے تو اپنے ذہن سے جملہ ذاتی اور نظریاتی تعصبات کو خارج کر کے ایسا کرے اور اس بات کو ملحوظ رکھے کہ تنقید اگر فن پارے کی جمالیاتی چکاچوند میں اضافے کا موجب نہیں بن پائی تو اس کا کوئی جواز موجود نہیں۔ مراد یہ کہ نقاد اپنے مطالعہ میں اولین حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لائے نہ یہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔ ایک اعلیٰ فن پارہ محض ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا۔ اس کی متعدد عمودی اور افقی پرتیں ہوتی ہیں۔ چونکہ فن کار اور اس کی تخلیق میں روح اور جسم کا رشتہ ہے اس لیے اگر فن کار اپنے تخلیقی عمل میں کامیاب ہو جائے تو فن پارے میں اپنی ساری ذات کو سمو دیتا ہے اور اس کی ذات میں جو گہرائی یا وسعت ہے وہ بھی لامحالہ فن پارے میں منتقل ہو جاتی ہے۔ یہی وہ راستہ ہے جس سے فن کار کا نظریاتی جھکاؤ، مذہبی میلان، جمالیاتی ذوق، نسلی سرمایہ اور شخصی میلانات بھی فن پارے کے تار و پود میں شامل ہوتے ہیں۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کا اس کی اصلی اور واقعی صورت میں جائزہ لے اور اس میں جو نمایاں جہت اسے نظر آئے اس کا مطالعہ کرے نہ یہ کہ اپنے ذہن کی کسی جہت کو فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔ چنانچہ اگر فن پارہ میں اساطیری جہت نمایاں ہے

تو بعض اشارات ناقد کو آرکی ٹائیپل اندازِ تنقید کی طرف راغب کریں گے اور اگر طبقاتی اشارات نمایاں ہیں تو مارکسی اندازِ تنقید کی طرف۔ اسی طرح اگر نفسیاتی یا اخلاقی پہلو زیادہ نمایاں ہے تو اس کا جائزہ لینے کے لیے نفسیات یا اخلاقیات سے مدد درکار ہوگی۔ مطلب یہ کہ تمثیل خود ہی اپنے پس منظر کے لیے ایک خاص طرح کا پردہ منتخب کرنے کی تحریک دے اور اس انتخاب کو ڈائریکٹر کی صوابدید پہ نہ چھوڑے۔ نیز ناظر کے تاثرات کو تمثیل سے منقطع ہو کر خود مختاری کا اعلان کرنے سے باز رکھے۔

بعض لوگوں نے نیو کلاسیکل، پس منظری اور تاثراتی تنقید کو یک طرفہ اور نامکمل قرار دے کر امتزاجی تنقید (SYNTHETIC CRITICISM) کے حق میں آواز بلند کی ہے۔ ان کا موقف کچھ یوں ہے کہ ڈائریکٹر اسٹیج کو مختلف گوشوں اور زاویوں سے اس طور منوّر کرے کہ تمثیل اور اس کے کرداروں کی ساری دنیا روشن ہو جائے مگر محض اسٹیج پر روشنی انڈیل دینے سے تو بات نہیں بنتی۔ نیز تمثیل میں کوئی خاص معنوی زاویہ اگر موجود ہی نہ ہو تو باہر سے آنے والی روشنی کا سیلاب اسے کس طور گرفت میں لے گا؟ اس لیے میرے نزدیک امتزاجی تنقید کا مندرجہ بالا مفہوم کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ البتہ اگر اس سے مراد یہ لی جائے کہ نقاد کے علم اور مطالعہ کا دائرہ وسیع ہو اور وہ فن پارے کا جملہ تنقیدی زاویوں سے جائزہ لینے پر قادر ہو مگر ایک وقت میں انھیں زاویوں کو استعمال کرے جن کی طلب خود فن پارے کے بطون میں موجود ہے تو پھر میں اس سے متفق ہوں مگر ساتھ ہی میں یہ بھی پوچھوں گا کہ کیا ضرور ہے کہ تنقید کی اس صورت کو امتزاجی تنقید ہی کا نام دیا جائے۔ کیونکہ یہ بھی تو ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ نقاد کے ہاں صرف ایک ہی انتقادی زاویے کو مہمیز لگائے اور وہ دوسرے جملہ زاویوں سے صرفِ نظر کر کے محض اس زاویے کو بروئے کار لانے کی کوشش کرے۔ اس لئے اصل شے فن پارہ ہے جو اگر اعلیٰ ہے تو یقیناً اپنی جگہ منفرد اور یکتا ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ نقاد بھی اس کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کرے اور اسے کسی بنے بنائے کلیے، زاویے یا نظریے کی روشنی میں دیکھنے کے بجائے اس بات کا انتظار کرے کہ خود فن پارہ اسے کون سے زاویے کے استعمال پر مجبور کرتا ہے اگر فن پارہ اپنی تخلیق کے دوران فن کار کی تکمیل سے پکڑ کر اس سے ایک خاص وضع کا کام لیتا ہے تو وہ نقاد کی تنقیدی حس کو برانگیخت کر کے خود نقاد سے بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتا ہے جو ناقدین اپنی اس مجبوری کا اعتراف نہیں کرتے اور فن پارے پر حاوی ہو جانے کی کوشش کرتے ہیں، فن پارہ ان کے لیے چھوئی موئی ثابت ہوتا ہے اور اپنے دروازے اور کھڑکیاں مقفل کر کے قلعہ بند ہو جاتا ہے۔ پھر نقاد چاہے کتنے ہی تیر و تفنگ استعمال کرے اور کتنے ہی فلک شگاف نعرے لگائے وہ کبھی اس قلعے میں داخل ہونے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

کرمکِ ناداں سے کرمکِ شب تاب تک

کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ اقبال کی شاعری میں کرمکِ ناداں (پروانہ) اور کرمکِ شب تاب (جگنو) شاعر کے دو مختلف ذہنی رویّوں کی عکاسی علامتی انداز میں کرتے ہیں ۔۔۔ ان میں سے پروانہ منزل کوشی اور جگنو خود شناسی کی علامت ہے بلکہ اسے تو خضرِ راہ کا منصب بھی حاصل ہے۔ ابتداءً اقبال پروانے کے والہ و شیدا نظر آتے ہیں۔ پھر ان کے ہاں جگنو سے تعلقِ خاطر ابھرتا ہے، کچھ عرصہ وہ ان دونوں کی معیت میں سفر کرتے ہیں اور ایسے لگتا ہے جیسے انھیں ان دونوں کی یاری پر ناز ہے اور وہ انھیں یکساں اہمیت دینے کے قائل ہیں مگر آخر آخر میں پروانہ جگنو کے مقابلے میں بتدریج اپنی اہمیت کھونے لگتا ہے اور اقبال کے فکر میں ایک انوکھی خود اعتمادی پیدا ہو جاتی ہے

پروانہ شمع کا عاشق ہے۔ اس قدر کہ شمع کو دیکھتے ہی وہ بے تاب سا ہو کر اس کا طواف کرنے لگتا ہے اور پھر اس پر جان نچھاور کر دیتا ہے۔ اپنی نظم "شمع و پروانہ" میں اقبال نے پروانے کے کام اور مقام کی نشان دہی بڑے خوب صورت پیرائے میں کی ہے:

پروانہ تجھ سے کرتا ہے اے شمع پیار کیوں
یہ جانِ بے قرار ہے تجھ پر نثار کیوں

سیماب وار رکھتی ہے تیری ادا اسے
آدابِ عشق تو نے سکھائے ہیں کیا اسے

کرتا ہے یہ طواف تری جلوہ گاہ کا
پھونکا ہوا ہے کیا تری برقِ نگاہ کا

آزارِ موت میں اسے آرامِ جاں ہے کیا
شعلے میں تیرے زندگیٔ جاوداں ہے کیا

غم خانۂ جہاں میں جو تیری ضیا نہ ہو
اس تفتہ دل کا نخلِ تمنا ہرا نہ ہو

گرنا ترے حضور میں اس کی نماز ہے
ننھے سے دل میں لذتِ سوز و گداز ہے

کچھ اس میں جوشِ عاشقِ حسنِ قدیم ہے　　چھوٹا سا طُور تُو یہ ذرا سا کلیم ہے

پروانہ اور ذوقِ تماشائے روشنی
کیڑا ذرا سا اور تمنائے روشنی

اقبال نے اپنی اس نظم میں پروانے کے جو امتیازی اوصاف گنائے ہیں ان میں جاں نثاری، سیمابیت اور تمنائے روشنی خاص طور سے نمایاں ہیں گویا پروانہ اپنے سے باہر کسی ایسی شے کا متلاشی ہے جو خود اسے نصیب نہیں۔ یہ چیز روشنی ہے اور چونکہ روشنی شمع سے نکل رہی ہے اس لئے شمع ہی پروانے کی منزل ہے یہاں تک تو شمع اور پروانے کی کہانی اردو اور فارسی کی شعری روایت کے مطابق ہے۔ مگر جب اقبال پروانے کو کلیم اور شمع کو طور کے مقام عطا کرتے ہیں تو پروانہ روایتی عاشق کے مقام سے بلند ہو کر مجسم عشق بن جاتا ہے اور شمع محبوبہ کے ارضی پیکر سے الگ ہو کر مجسم حسن کے روپ میں ظاہر ہو جاتی ہے۔ اقبال کے ابتدائی کلام میں حسنِ ازل کے ذکر کی بڑی فراوانی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے انھیں پوری کائنات میں حسنِ ازل جاری و ساری نظر آیا ہے۔ حسن جس کی صفت روشنی (تپش) ہے۔ یہ ایک ایسی آگ ہے جس میں غسل کرنا باطن کی طہارت اور پاکیزگی پر منتج ہوتا ہے۔ چنانچہ شروع شروع میں حسنِ ازل ہی اقبال کی عزیز ترین منزل ہے اور وہ اس تک رسائی پانے کے لیے پروانہ کی تب و تابِ جاودانہ کو بروئے کار لانے پر مستعد دکھائی دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے ہاں پروانے کی کارکردگی کو اہمیت ہی اس لیے ملی ہے کہ پروانہ مجسمِ عشق اور تجسس ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جب وہ بچے کو متجسس دیکھتے ہیں تو اسے طفلکِ پروانہ خو کا لقب عطا کر دیتے ہیں:

کیسی حیرانی ہے یہ اے طفلکِ پروانہ خُو　　شمع کے شعلوں کو گھڑیوں دیکھتا رہتا ہے تُو
یہ مری آغوش میں بیٹھے ہوئے جنبش ہے کیا　　روشنی سے کیا بغل گیری ہے تیرا مدعا

اس نظارے سے ترا ننھا سا دل حیران ہے
یہ کسی دیکھی ہوئی شے کی مگر پہچان ہے

مختصراً یوں کہہ لیجئے کہ اقبال کے نزدیک شمع، روشنی کا منبع ہے اور روشنی حسنِ ازل ہے۔ دوسری طرف شاعر ایک طفلکِ پروانہ خو ہے　　اور پروانہ عشق اور تجسس کی علامت! رہا عشق تو اس کا کام ہی یہ ہے کہ پاسبانِ عقل کو بہ نظرِ تحقیر دیکھتا ہوا آگ میں بے خطر کود پڑے:

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق!
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

پروانے کو اقبال نے ننھا سا کیڑا کہا ہے جس میں جرأتِ رندانہ اور شوقِ فضول کی فراوانی ہے خود اقبال اپنی شاعری کے ابتدائی ادوار میں اسی "شوقِ فضول" کے اسیر اور نورِ ازلی کے گرد طواف کرنے کی آرزو میں سرشار تھے، مگر جلد ہی انھوں نے ایک اور ننھے سے کیڑے میں دلچسپی لینا شروع کر دی۔ یہ کیڑا جگنو تھا۔ جو اڑتا تو پروانے ہی کی طرح تھا مگر کسی شمع کے گرد طواف کرنے کے بجائے اپنی ہی آتشِ پنہاں سے فیض یاب اور اپنی ہی ذات کی چکا چوند میں آباد تھا۔ تاہم آخارِ کار میں اقبال نے ان دونوں کیڑوں کے فرق کو اپنے خاص نقطۂ نظر کی روشنی میں اس طور دیکھا کہ یہ فرق موہوم ہو کر رہ گیا۔ نقطۂ نظر یہ تھا کہ ہر چیز میں حسنِ ازل کی جھلک موجود ہے، غنچے میں چٹک، پھول میں مہک، پروانے میں داخلی تپش، جگنو میں روشنی اور انسان میں کسک بن کر نمودار ہوتی ہے۔ لہٰذا کچھ فرق نہیں ان پانچوں میں!

ہر چیز کو جہاں میں قدرت نے دلبری دی
پروانے کو تپش دی جگنو کو روشنی دی

رنگیں نوا بنایا مرغانِ بے نوا کو
گل کو زبان دے کر تعلیمِ خامشی دی

نظارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی
چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی

رنگیں کیا سحر کو بانکی دلہن کی صورت
پہنا کے لال جوڑا شبنم کو آرسی دی

سایہ دیا شجر کو پرواز دی ہوا کو
پانی کو دی روانی موجوں کو بے کلی دی

حسنِ ازل سے پیدا ہر چیز میں جھلک ہے
انساں میں وہ سخن ہے غنچے میں وہ چٹک ہے

یہ چاند آسماں کا شاعر کا دل ہے گویا
واں چاندنی ہے کچھ یاں درد کی کسک ہے

انداز گفتگو نے دھوکے دیئے ہیں ورنہ
نغمہ ہے بوئے بلبل، بو پھول کی مہک ہے

کثرت میں ہو گیا ہے وحدت کا راز مخفی!
جگنو میں جو چمک ہے وہ پھول میں مہک ہے

گویا پروانے اور جگنو میں اگر کوئی فرق ہے تو محض کہ جگنو کی روشنی اس کے تن بدن سے پھوٹتی ہے اور پروانے کی تپش اس کے سینے میں پنہاں رہتی ہے۔ مگر حرارت دونوں میں ہے یا پھر یوں کہہ لیجئے کہ دونوں حسنِ ازل کے نمائندے ہیں۔ لہٰذا بنیادی طور پر ان میں کوئی فرق نہیں۔

یہ سوال کہ اقبال نے کس جذبہ کے تحت ان دو کیڑوں کے فرق کو مٹانے کی کوشش کی، موجودہ بحث سے خارج ہے مگر ایک بات بالکل واضح ہے کہ اقبال اس فرق کو مٹا نہ سکے۔ کیونکہ یہ ایک بنیادی فرق تھا اور اس لئے وہ اپنے فکری نظام میں قطعاً غیر شعوری طور پر پروانے اور جگنو کا موازنہ کرتے رہے تا آنکہ وہ پروانے کے دیار کو خیرباد کہہ کر جگنو کے دیار میں چلے آئے یعنی انھوں

نے روشنی کا طواف کرنے کے عمل پر اپنی ذات میں روشنی پیدا کرنے کے عمل کو فوقیت دے دی۔ یوں وہ اپنا عرفان حاصل کر کے اندر کی روشنی سے باہر کی دنیا کو منور کرنے لگے۔

صاف محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کو اس بات کا احساس بڑی شدت سے ہونے لگا تھا کہ روشنی کا طواف کنوئیں کے طواف سے مختلف نہیں۔ کنوئیں کے بیل کی آنکھیں بند ہوتی ہیں اور چابک اسے رکنے نہیں دیتی چنانچہ وہ ایک ہی دائرے میں لگاتار گھومتا چلا جاتا ہے۔ اقبال نے اپنے کلام میں اس تمثیل سے تو فائدہ نہیں اٹھایا لیکن وہ جب کہتے ہیں کہ ؎

کر مکِ ناداں طوافِ شمع سے آزاد ہو
اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو

تو طوافِ شمع کسی پابجولاں قیدی یا کنوئیں کے بیل کے طواف ہی کی ایک صورت دکھائی دینے لگتا ہے جبر کی یہ صورت اقبال کی فطری آزادہ روی کے منافی تھی۔ اس لئے وہ زیادہ دیر اس کے رحم و کرم پر نہیں رہ سکتے تھے۔ بے شک انھوں نے پروانے کے عشق کو اپنے کلام میں بڑی اہمیت دی ہے لیکن جب یہ عشق محض ایک مشقت بن جائے اور فطرت انسانی کے امکانات ختم ہونے لگیں تو اسے مزید کس حد تک خود پر مسلط رکھا جا سکتا ہے؟ اقبال کے ہاں جوشِ نمو اور تمنائے روشنی اس قدر زیادہ تھی کہ انھیں باہر کی زندگی میں اس کی مثال پروانے کی لگن اور ذوق و شوق ہی میں دکھائی دی چنانچہ اسی لیے وہ اس کی کارکردگی سے متاثر بھی ہوئے لیکن جب ان کی تمنائے روشنی کی سمت تبدیل ہو گئی اور وہ روشنی کی تلاش باہر کی زندگی میں کرنے کے بجائے اپنی ذات کے اندر کرنے لگے تو قدرتی طور پر پروانے کی علامت ان کے لیے کچھ زیادہ کارآمد نہ رہی بلکہ انھیں ایک ہی نقطے کے گرد مسلسل اور متواتر گھومتے چلے جانے کا عمل بے معنی اور مضحکہ خیز نظر آنے لگا۔ لہٰذا انھوں نے پروانے کو "کرمکِ ناداں" کا لقب عطا کیا اور یوں اس کی عظمت کا اعتراف کرنے کے بجائے اس کے لیے جذبۂ ترحم کا اظہار کرنے لگے۔ ایک مجبور قیدی کے لیے اور کون سا جذبہ بیدار ہو سکتا تھا!۔ دوسرے مصرعے میں اقبال نے اپنی ذات کے اندر پیدا ہونے والی ایک انوکھی تبدیلی پر سے پردہ اٹھایا ہے۔ تبدیلی یہ تھی کہ اب اقبال روشنی کے کسی خارجی نقطے کی طرف لپکنے کے بجائے اپنی ہی ذات کے مرکزی نقطے میں آباد ہو گئے تھے۔ اس مرکزی نقطے کو اقبال نے "تجلی زار" کا نام دیا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ پہلے جو روشنی انھوں نے باہر کی دنیا میں دیکھی تھی وہ اب ان کے اندر نمودار ہو گئی تھی۔ چنانچہ اسی لیے اب اُن کے کلام میں خود شناسی اور عرفان ذات کا عمل زیادہ اہمیت اختیار کر گیا۔ معاً اقبال پر سقراط کے مقولے "خود کو پہچان" کا مفہوم آئینہ ہو گیا۔ پھر جب انھوں نے اپنی

ذات کو مزید ٹٹولا تو ان پر یہ عقدہ کھلا کہ روشنی تو ان کے اپنے اندر چھپی ہوئی تھی نتیجہ یہ کہ اب انھوں نے خود کو کرمکِ نادان کے بجائے کرمکِ شب تاب کے روپ میں پیش کیا۔ اب وہ شمع کے متلاشی نہیں بلکہ خود شمع بردار تھے اور جہانِ تاریک میں جہاں سے گزرتے ہر شے ان کے وجود کے دائرے میں آکر روشن ہو جاتی۔ پروانے سے اقبال کا تعلق خاطر شخصیت کے ارتقاء میں محض ایک مقام ہے جبکہ جگنو سے ان کی دوستی ایک مستقل ذہنی روش کی غمازی کرتی ہے "بالِ جبریل" کی نظم "پروانہ اور جگنو" میں جگنو سے اقبال کا تعلقِ خاطر بالکل واضح انداز میں اُبھر آیا ہے:

پروانہ

پروانے کی منزل سے بہت دور ہے جگنو
کیوں آتشِ بے سوز پہ مغرور ہے جگنو

جگنو

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں
دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

ہر چند اس نظم میں پروانے نے جگنو پر مغرور ہونے کا الزام لگایا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس الزام میں اس کا اپنا احساسِ کمتری ہی نمایاں ہوا ہے۔ جگنو کی روشنی کو "آتشِ بے سوز" کہنا ایسے ہی ہے جیسے کوئی باتجھ عورت کسی حاملہ عورت کا مذاق اڑائے جگنو کی زبان سے اقبال نے جو جواب دلوایا ہے اس سے بات اور بھی واضح ہو گئی ہے یعنی یہ بات کہ آتشِ بیگانہ کی دریوزہ گری سے زیادہ بری بات اور کوئی نہیں چونکہ پروانہ آتشِ بیگانہ کی بھیک مانگنے کے لیے شمع کے آستانے تک جاتا ہے۔ لہٰذا وہ بھکاری ہے جبکہ جگنو اپنی ہی "آتشِ بے سوز" سے فیض یاب ہے اور اس لیے آزاد ہے بس یہی اقبال کے فکر کا بنیادی نکتہ ہے کہ وہ ذات کے ثمردار ہونے کو دوسروں کی کمائی پر گزر اوقات کرنے کے عمل سے بدرجہا زیادہ قیمتی قرار دیتے ہیں:

تری قندیل ہے تیرا دل — تو آپ ہے اپنی روشنائی
کیا عجب میری نوا ہائے سحر گاہی سے — زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے! — خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت — معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

جگنو کے تصور نے اقبال کو اپنی ہی ذات کے امکانات کا جائزہ لینے کی تحریک دی اور وہ کسی خارجی منزل کے بجائے باطن کی نشوونما پر پوری توجہ مبذول کرنے لگے۔ غواصی کے اس عمل نے ان پر یہ بات واضح کر دی کہ ذات محض شخصیت کا نام نہیں۔ یہ اس سے ماوریٰ بھی ہے۔ اقبال کے ہاں ذات بیک وقت بے کنار بھی ہے (وسعت کے اعتبار سے) اور ایک فعال قوت بھی! دوسرے حکماء اور فلاسفروں نے بھی ذات کی تعریف کی ہے لیکن بیش تر نے اسے جوہر، برہم، NOUMENON یا BEING کہہ کر اسے نمود و نمائش اور فہم و ادراک سے ماوریٰ قرار دیا ہے۔ اقبال کے ہاں ذات تحرک سے ناآشنا نہیں بلکہ ایک انوکھی قوت (ENERGY) کا گہوارہ ہے۔ ضرورت صرف اس بات کی ہے کہ گودڑی میں چھپے ہوئے اس لعل کی موجودگی کا احساس دلایا جائے اور بتایا جائے کہ یہ بیداریٔ کائنات کا دوسرا نام ہے۔ چنانچہ ذات کی متحرک سیمابی اور سرلبسر فعال حیثیت کو نمایاں کرنے کے لیے اقبال نے "خودی" کا لفظ اختراع کیا جو خود پسندی یا خودداری کے ہرگز مترادف نہیں۔ یہ تو ایک روحِ رواں ہے جو اگر رک جائے تو ساری کائنات آنِ واحد میں مرجھا کر منتشر ہو جائے مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ قوت (خودی) کہیں باہر کی دنیا میں نہیں چنانچہ پروانے کی تقلید میں اس کا طواف کرتے چلے جانا بے معنی سی بات ہے یہ قوت تو ایک آتشِ سیال ہے جو انسان کے سراپا میں ایسے ہی مستور ہے جیسے چنگاری جگنو میں چھپی ہوتی ہے۔ مگر انسان ہے کہ اسے اپنے اس خزانہ (روشنی) کا علم ہی نہیں۔ اقبال کے الفاظ میں:

خودی کیا ہے؟ رازِ درونِ حیات — خودی کیا ہے؟ بیداریٔ کائنات
خودی جلوہ بدمست و خلوت پسند — سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
اندھیرے اجالے میں ہے تابناک — من و تو میں پیدا من و تو سے پاک
ازل اس کے پیچھے ابد سامنے — نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے

یہ ہے مقصدِ گردشِ روزگار — کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار
تو ہے فاتحِ عالمِ خوب و زشت — تجھے کیا بتاؤں تیری سرنوشت
حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ — حقیقت ہے آئینہ گفت و رنگ
فروزاں ہے سینے میں شمعِ نفس — مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس
اگر یک سرِ موئے برتر پرم — فروغِ تجلی بسوزد پرم

گویا خودی سینے میں فروزاں ہے اور اپنے فروغِ تجلی سے عالم کو منوّر کیے ہوئے ہے تاہم اس خودی کی حامل ہستی پروانے کے مانند نہیں، جگنو کی طرح ہے، مجبور نہیں مختار ہے۔ دریوزہ گر نہیں غنی ہے، اور ان سب سے زیادہ یہ کہ وہ منزل نما ہے نہ منزل کوش!

اقبال کے نزدیک انسان کے اندر خودی کا پیدا ہونا محض اس لیے اہمیت کا حامل نہیں کہ اس سے وہ کائنات کا عرفان حاصل کرتا ہے بلکہ اس لیے بھی کہ وہ اس کی روشنی میں رہبری کے فرائض سرانجام دے سکتا ہے۔ یہاں بھی کرمکِ شب تاب سے اقبال کے تعلق خاطر ہی نے ان کے فکر میں ایک نئی سطح کا اضافہ کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ کرمکِ شب تاب متحرک روشنی کا پیکر ہونے کے باعث دوسروں کو بآسانی راستہ دکھا سکتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اقبال نے باطن کی روشنی سے کائنات کے اسرار و رموز کو حل کرنے کا کام لینے سے بہت پہلے اس سے رہبری اور رہنمائی کا کام لینے کا درس دیا اور اسی لیے جگنو کی اس خاص صفت کو سب سے پہلے نمایاں کیا۔ ان کی ایک ابتدائی نظم "ہمدردی" جو اگرچہ ولیم کوپر سے ماخوذ ہے، جگنو کے اس منصب اور کارکردگی کو بڑی خوبی سے اجاگر کرتی ہے:

ٹہنی پہ کسی شجر کی تنہا — بلبل تھا کوئی اداس بیٹھا
کہتا تھا کہ رات سر پہ آئی — اڑنے چگنے میں دن گزارا
پہنچوں کس طرح آشیاں تک — ہر چیز پہ چھا گیا اندھیرا
سن کر بلبل کی آہ و زاری — جگنو کوئی پاس ہی سے بولا
حاضر ہوں مدد کو جان و دل سے — کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا
کیا غم ہے جو رات ہے اندھیری — میں راہ میں روشنی کروں گا
اللہ نے دی ہے مجھ کو مشعل — چمکا کے مجھے دیا بنایا

بعد ازاں بھی جگنو کا یہ منصب سدا اقبال کے پیشِ نظر رہا اور وہ خودی کی حامل ہستی کو رہبری اور راہنمائی کے فرائض بجا لاتے ہوئے بار بار دکھاتے رہے:

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند
کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی

وادیِ ہستی میں کوئی ہم سفر تک بھی نہ ہو
جادہ دکھلانے کو جگنو کا شرر تک بھی نہ ہو

اندھیری شب میں جدا اپنے قافلے سے ہے تُو
تیرے لیے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل

غور کیجیے کہ اقبال کی ابتدائی نظم "ہمدردی" میں جگنو نے جو بات کہی تھی یعنی ؎

کیا غم ہے جو رات ہے اندھیری
میں راہ میں روشنی کروں گا

آگے چل کر وہی بات خود اقبال نے کہی :

اندھیری شب میں جدا اپنے قافلے سے ہے تو
تیرے لیے مرا شعلۂ نوا قندیل

جس کا مطلب یہ ہے کہ اقبال نے خود کو جگنو کے منصب اور طریقِ کار سے پوری طرح ہم آہنگ کر لیا تھا اور وہ نہ صرف اپنی خودی کے "تجلی زار" میں عرفان کی دولت سے مالا مال ہو گئے تھے بلکہ جگنو ہی کی طرح بھولے بھٹکے مسافروں کو راستہ بھی دکھا رہے تھے۔

خاتمے سے قبل مجھے یہ کہنا ہے کہ اگر ذرا فاصلے سے دیکھا جائے تو اقبال کی شاعری ایک ایسے سمندر کی طرح دکھائی دے گی جس میں متعدد دریا اور ندیاں گر رہی ہیں۔ سمندر والا حصہ اقبال کا وہ بنیادی تصور ہے جو عرفانِ ذات اور خود شناسی سے عبارت ہے اور جسے شاعر نے جگنو کی علامت میں پیش کیا ہے۔ جب کہ دریا ندیوں والا حصہ ان سارے تصورات پر مشتمل ہے جن کی مدد سے اقبال اس "سمندر" تک پہنچے ہیں۔ ان ہی ندیوں اور دریاؤں میں ایک دریائے عشق بھی ہے۔ جس کے لیے اقبال نے پروانے کی علامت سے کام لیا۔ یوں دیکھا جائے تو یہ معمہ حل ہو جاتا ہے کہ اقبال کے ہاں بیک وقت متعدد تصورات کی کارفرمائی کیوں کر موجود ہے۔ ایسا نہیں ہوا کہ انھوں نے اپنے بنیادی اور مرکزی تصور کو اجاگر کرنے کی دھن میں جملہ ذیلی اور معاون تصورات سے صرفِ نظر کر لیا ہو بلکہ یوں لگتا ہے کہ تمام ذیلی تصورات ان کے بنیادی تصور میں ضم ہوتے چلے گئے ہیں۔ اسی بات کو پروانے اور جگنو کے تصورات کے سلسلے میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کی شاعری میں پروانے کی موت واقع نہیں بلکہ اسے جگنو کا منصب عطا ہو گیا ہے اور جس روشنی کی اسے تلاش تھی وہ اسے نہاں خانۂ دل سے مہیا کر دی گئی ہے۔

سرشار کی تہذیب

رتن ناتھ سرشار کی تصانیف کا سب سے بڑا وصف لکھنؤ کی تہذیب کی عکاسی ہے۔ ان کے اپنے زمانے میں لکھنؤ کی تہذیب میں گنگا اور جمنا کے ملاپ کی سی کیفیت پیدا ہو رہی تھی یعنی ایک طرف "قدیم" اپنے جملہ عناصر اور جہات کے ساتھ زندہ تھا اور دوسری طرف نیا زمانہ اس پر اپنے اثرات مرتسم کرنے لگا تھا مگر نئے زمانے کے اثرات ابھی زیادہ تر زیر سطح تھے چنانچہ ظاہر کی دنیا میں کم اور باطن کی دنیا میں نئے زمانے کے شواہد زیادہ شدت کے ساتھ محسوس ہو رہے تھے "فسانۂ آزاد" میں سرشار نے لکھنؤ کی تہذیب کی اس گنگا جمنی کیفیت کو آزاد اور خوجی کے کرداروں سے واضح کیا۔ ان میں سے خوجی "قدیم" کا نمائندہ ہے اور قدیم کی جملہ روایات گویا اس میں مجتمع ہو گئی ہیں اور اس کا مطمح نظر اس کے زمانے کے ایک عام شہری کے مطمح نظر کی ہو بہو تصویر ہے۔ خوجی درحقیقت لکھنوی بانکے کی پیروڈی ہے۔ یہ بانکا اپنی داخلی قوت سے محروم ہو چکا تھا لیکن ظاہری طور پر اس نے وہی رکھ رکھاؤ، خودداری اور طبیعت کی تیزی برقرار رکھی تھی جو کسی زمانے میں ایک ہندوستانی سورما کا طرۂ امتیاز تھی۔ سروینٹس نے اپنی کتاب ڈان کہوٹے میں بھی اپنے زمانے کے بانکے یعنی نائٹ (KNIGHT) کی حالتِ زار ہی کا نقشہ کھینچا تھا۔ یعنی اس بات کا اظہار کیا تھا کہ ہر چند یہ نائٹ زرہ بکتر میں ملبوس اور مہم جوئی کا دل دادہ ہے لیکن یہ باطن کی سختی اور کردار کی رفعت سے محروم ہو چکا ہے اور اس لیے اب اس کی حیثیت اصل کی ایک مضحکہ خیز نقل کے سوا اور کچھ نہیں۔ کون نہیں جانتا کہ سرشار سروینٹس کی اس تصنیف سے متاثر تھے۔ انھوں نے نہ صرف اس کا اردو ترجمہ پیش کیا بلکہ فسانۂ آزاد کے دونوں بڑے کرداروں کو سروینٹس کے بڑے کرداروں کی روشنی ہی میں خلق کیا۔ البتہ سرشار نے ایک بڑی

تبدیلی یہ کی کہ اپنے کرداروں کا رول تبدیل کر دیا۔ چنانچہ ڈان کہوٹے کا ملازم فسانۂ آزاد کے ہیرو آزاد میں سمٹ آیا۔ جبکہ خود ڈان کہوٹے خوجی میں مبدل ہوگیا۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ ڈان کہوٹے اور خوجی دونوں کی مہم جوئی مضحکہ خیز نوعیت کی ہے۔ دونوں بار بار حادثات کی زد میں آتے ہیں۔ نیز دونوں ایک گزرے ہوئے زمانے کے باقیات میں سے ہیں۔ دوسری طرف سانکو پانزا کی طرح آزاد بھی سنجیدہ ہے اور جس طرح سانکو پانزا اپنے آقا کے اعمال کو بعض اوقات شک و شبہ کی نظروں سے دیکھتا ہے بالکل اسی طرح آزاد بھی خوجی کی مہم جوئی اور لاف زنی کو اہمیت نہیں دیتا مگر اس مقام پر یہ مماثلت ختم ہو جاتی ہے۔ سرشار نے آزاد کے کردار میں اپنی ذات کی بے قراری، مہم جوئی، سیر بینی کا جذبہ اور رومان پروری کے اوصاف بھی جمع کر دیئے ہیں اور یوں اسے سانکو پانزا سے کہیں زیادہ فعال بنا دیا ہے۔

خوجی قدیم کی پیداوار ہی نہیں اس کی تحریف بھی ہے "قدیم" سرشار کے زمانے کے لکھنؤ میں اپنی ظاہری آب و تاب کے ساتھ زندہ تھا۔ لباس، رسوم، گفتگو، رہن سہن کے آداب اور ان سے بھی زیادہ ایک مخصوص زاویۂ نگاہ۔ ان سب باتوں پر لکھنوی تہذیب کے اثرات ثبت تھے۔ یہ لکھنوی تہذیب اس المیے سے فرار اختیار کرنے کی ایک کاوش تھی جس نے مغل سلطنت کے زوال اور اس سے پیدا ہونے والی طوائف الملوکی کی فضا سے جنم لیا تھا۔ اس تہذیب کی داغ بیل اس وقت پڑی جب اودھ کے حکمرانوں نے "حقیقت" کا سامنا نہ کر سکنے کے باعث اپنی آنکھیں میچ لیں اور "بر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست" کے تحت خود کو ماضی اور مستقبل دونوں سے منقطع کر کے حال کے لمحے پر مرتکز کر لیا۔ جب آئندہ کے خواب نظروں سے اوجھل ہوں اور ماضی کے عروج کی داستان بھی ذہن سے محو ہو جائے تو انسانی اعمال میں انجماد اور قویٰ میں اضمحلال کا نمودار ہونا ناگزیر ہے۔ پھر جب تخیل کم زور اور حسیات برانگیخت ہوں تو گوشت پوست کی زندگی نسبتاً زیادہ مرکزِ نگاہ بنتی ہے۔ لکھنوی تہذیب در اصل مزاجاً ایک ارضی تہذیب تھی جس میں جسم کی تسکین کا معاملہ ایک فلسفۂ حیات کی صورت اختیار کر گیا تھا۔ اس قسم کے ارضی معاشرے کا مذہب رسوم میں، زبان محاورے میں عشق شہوت پرستی میں اور جمالیاتی ذوق پست قسم کی لذت پرستی میں ڈھل جاتا ہے چنانچہ بہت سی قبیح رسوم جنم لیتی ہیں اور سارا معاشرہ ایک محدود سے خول میں سمٹ آتا ہے۔ یہی کچھ لکھنؤ میں ہوا جب لکھنؤ والوں نے سیاسی اور سماجی انقلابات کی طرف سے آنکھیں میچ کر خود کو ایک چھوٹی سی جنت میں قید کر لیا۔ سرشار کے زمانے میں اس "جنت" کی آب و تاب ابھی باقی

تھی۔ بانکے، پہلوان، پتنگ باز، افیونی، چانڈو باز، نواب اور رئیس، بٹیر باز، مشاعرہ باز، بیگمات اور ان کے ملازمین، طوائفیں، ساقنیں، ڈومنیاں اور بھٹیارنیں۔ یہ سب اس تہذیب ہی کے نمائندے تھے اور محرم الحرام کے دوران ہولی اور بسنت کے موقع پر، مشاعروں اور بٹیر بازی کے معرکوں میں نیز میلوں، ٹھیلوں، بازارِ حسن اور بیٹھکوں میں لکھنوی تہذیب کے ماضی ہی کے عکاس تھے مگر ساتھ ہی نیا زمانہ، نئے رجحانات سے لیس ہوکر اور نئے کرداروں کو اپنے جلو میں لیے لکھنوی تہذیب کے قلعے میں داخل ہو چکا تھا، چنانچہ فوٹو گرافر، گریجویٹ، کانسٹبل، اسکول کے طلبا، بیرسٹر، ٹکٹ بابو، آیائیں، ماسٹرنیاں اور دوسرے کردار بھی جا بجا نظر آنے لگے تھے۔ ہر چند ابھی یہ کردار لکھنوی تہذیب کے آٹے میں محض نمک کی حیثیت رکھتے تھے لیکن ان کی آمد سے وہ گنگا جمنی کیفیت ضرور پیدا ہو گئی تھی جسے سرشار نے اپنا موضوع بنایا۔ چنانچہ سرشار کا لکھنؤ پانی کا ایک ایسا مرتبان ہے جس میں کروڑوں جرثومے ایک عجیب سی کلبلاہٹ میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ اس مرتبان میں وہ نئی ہستی بھی پرورش پا رہی ہے جو آزاد کے روپ میں غلیظ پانی کی اس دنیا سے باہر نکلنے کی کوشش کرتی ہے۔ مگر اس قدر پا بہ زنجیر ہے کہ جب باہر نکلتی ہے تو مرتبان کو بھی اپنے ساتھ اٹھالے جاتی ہے دوسری طرف خوجی اس مرتبان کا پالتو کیڑا ہے اور اس میں باہر نکلنے کی قطعاً کوئی آرزو نہیں ہے۔ دراصل سرشار نے ان دونوں کرداروں کی مدد سے لکھنوی تہذیب کے اس دور کے دو اہم رجحانات کی بھرپور عکاسی کی۔ خورشید الاسلام[1] کی رائے میں سرشار نے ان دونوں رجحانات پر طنز کرنے کے لیے دو طرح کے آئینے استعمال کیے۔ ایک آئینے میں انھیں ہر شے مضحکہ خیز حد تک چھوٹی نظر آئی اور اس کے لیے خوجی سے علامت کا کام لیا۔ دوسرے میں انھیں ہر شے مضحکہ خیز حد تک دیو قامت دکھائی دی اور یہاں انھوں نے آزاد کو علامت قرار دیا اور یوں ان دونوں کرداروں کا سہارا لے کر ماضی و مستقبل، مشرق و مغرب، اور پرانے اور نئے نظام کو بالعموم علیحدہ علیحدہ اور کبھی کبھی متصادم حالت میں پیش کرتے اور پڑھنے والوں کی تفریحِ طبع کا سامان بہم پہنچاتے رہے۔

قدیم اور اس کی علامت خوجی کو طنز کا نشانہ بنانے کا اقدام تو سمجھ میں آتا ہے لیکن خورشید الاسلام کی یہ رائے محلِ نظر ہے کہ سرشار نے جدید اور اس کی علامت آزاد کو بھی طنز کا نشانہ بنایا۔ چنانچہ دیکھنا چاہیے کہ سرشار نے آزاد کو دیو قامت اور خوجی کو کوتاہ قد بنا کر کیوں پیش کیا۔ شعوری سطح

---

[1] "فسانۂ آزاد" از ڈاکٹر خورشید الاسلام (اردو ادب۔ جولائی ۱۹۵۶ء)

پر تو شاید سرشار کے سامنے کوئی مقصد نہ ہو لیکن قطعاً غیر شعوری طور پر انھوں نے جدید سے اپنی ہم آہنگی اور قدیم سے اپنی نفرت کو اجاگر کرنے کے لیے ان دونوں کرداروں سے مدد لی۔ جدید سے ان کی جذباتی وابستگی اس طور عیاں ہے کہ انھوں نے مبالغے سے کام لیتے ہوئے خوجی کو عام انسانی سطح سے بہت پست مقام عطا کیا۔ اس سے سرشار کے ہاں اصلاح پسندی کا رجحان بھی ثابت ہوتا ہے کہ وہ معاشرے کی اصلاح کے لیے نئے زمانے کے ساتھ چلنا اور پرانے زمانے سے منقطع ہونا چاہتے تھے۔ ممکن ہے ان کے اس رویے پر سرسید احمد خاں کی تحریک کے اثرات بھی ثبت ہوں لیکن ایک تعلیم یافتہ، بالغ نظر اور حساس انسان کی حیثیت سے بھی ان کے اس خاص رویے کی وجوہ سمجھ میں آتی ہیں۔ علاوہ ازیں اصلاح پسندی کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ سرشار کی اپنی زندگی شراب نوشی اور بے اعتدالی کی نذر رہی اور قاعدۂ عام یہ ہے کہ جو شخص کسی بری عادت میں مبتلا یا برے ماحول میں گرفتار رہا ہو وہ چاہتا ہے کہ آنے والی نسلیں اس سے عبرت حاصل کریں۔ سرشار کی بیش تر تصانیف میں شراب نوشی اور دیگر قبیح رسوم اور عادات کے خلاف ان کی ہم اسی جذبے کی پیداوار ہے۔ چنانچہ خوجی اور آزاد کے سلسلے میں بھی اصلاح پسندی کا یہی جذبہ بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے۔

ہر چند اپنی تحریروں میں سرشار نے خود کو محض ایک مبصر کا مقام دیا جو واقعات کا ناظر اور کرداروں کا نباض تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان سارے مناظر کی عکاسی اور کرداروں کی پیش کش میں سرشار کی اپنی شخصیت کے سیال عناصر ہی نے کچے مواد کا کام دیا۔ یوں دیکھیں تو سرشار کی تصانیف ان کے متعدد خواب ہی دکھائی دیں گی جن میں وہ خود ہی ناظر اور خود ہی منظور بھی تھے ویسے بھی ہر فن کار بنیادی طور پر ایک خواب کار ہوتا ہے لیکن بالعموم اس کے خواب کی نوعیت ایک وژن (VISION) کی سی ہوتی ہے جس کی تسخیر اس کے فن کا منتہا قرار پاتی ہے۔ وژن کو تسخیر کرنے یا دوسرے لفظوں میں اسے گرفت میں لینے کے لیے وہ بعض اوقات اپنے ہم زاد کو لازوال صفات سے متصف کر کے ایک سپر مین (SUPER MAN) کی صورت میں پیش کر دیتا ہے۔ نطشے اور اقبال کے ہاں یہ طریقِ کار بہت نمایاں ہے۔ چنانچہ ان کے خواب سنجیدہ اور عظیم الشان اور ان کے ہم زاد سپر مین یا مردِ مومن ہیں۔ مگر سرشار کے ہاں یہ خواب دو ٹکڑوں میں بٹا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک طرف تو ان کے ہاں ایک سنجیدہ وژن ہے جس کی تکمیل کے لیے وہ آزاد کو جنم دیتے ہیں اور اسے نہ صرف جسمانی طور پر ایک عام شہری سے زیادہ توانا قرار دیتے ہیں بلکہ جملہ اوصاف کے اعتبار سے اسے ایک سپر مین بنا کر پیش کرتے ہیں۔ دوسری طرف اُن کے ہاں ایک غیر سنجیدہ وژن بھی ہے جس کے لیے وہ خوجی کو

بروئے کار لاتے ہیں۔ وژن اگر سنجیدہ ہو تو "فن کار کا خواب" قرار پاتا ہے اور غیر سنجیدہ ہو تو "شیخ چلی کا تخیل"۔ چنانچہ جہاں ایک طرف سرشار نے آزاد کی صورت میں فن کار کا خواب دیکھا وہاں خوجی کی صورت میں احمقوں کی جنت کا بھی نظارہ کیا۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ آزاد اپنی ہمت اور قوت کی مدد سے اپنے خواب کی حدود کا تعین کرتا ہے۔ اور پھر اسے سر بھی کر لیتا ہے۔ جبکہ خوجی شوق کی بلندی اور ہمت کی پستی میں ایک ایسی خلیج پیدا کرتا ہے کہ اس کے خواب شیخ چلی کے منصوبے بن کر رہ جاتے ہیں اور وہ مضحکہ خیز نظر آنے لگتا ہے۔ سرشار بہ یک وقت آزاد کے روپ میں بھی ابھرے ہیں اور خوجی کے لباس میں بھی۔ چنانچہ اُن کا خواب ایک ہی وقت میں سنجیدہ بھی ہے اور غیر سنجیدہ بھی۔ نیز یہ ان کی اپنی زندگی کا عکس بھی ہے کہ ان کی دنیاوی زندگی ہمتوں کی پستی کی حکایت ہے اور ان کا فن شوق کی بلندی کی داستان!

سرشار کے ہاں دو دنیاؤں کا سنگم بار بار نمودار ہوا ہے۔ نہ صرف یہ کہ انھوں نے ایک ایسے معاشرے کی عکاسی کی جو بجائے خود دو زمانوں کی گنگا جمنی کیفیات کا مرقع تھا بلکہ انھوں نے اپنی شخصیت کے دو رخوں کو بھی آزاد اور خوجی کے دو متضاد کرداروں کی صورت میں پیش کیا۔ عام زندگی میں بھی وہ دو دنیاؤں کے باسی تھے۔ ایک شراب نوشی، آوارگی اور بے اعتدالی کی زندگی تھی۔ دوسری فن کی وہ حیاتِ رنگ و بُو جس میں تمام تضادات ایک فنی اکائی میں ڈھل گئے تھے۔ البتہ سرشار کی تحریروں میں دو ایسے رجحانات ضرور ملتے ہیں جو ان کی شخصیت کے دو لخت ہونے ہی پر دال ہیں یعنی اپنی بعض تصانیف میں وہ بالکل سنجیدہ ہیں اور بعض میں انھوں نے ظرافت سے کام لیا ہے (مثلاً قابلِ غور بات ہے کہ ان کے دو ناول "جامِ سرشار" اور "فسانۂ آزاد" ایک ساتھ اودھ اخبار میں چھپتے رہے ان میں سے جامِ سرشار ایک سنجیدہ تخلیق ہے اور فسانۂ آزاد مزاحیہ! چنانچہ سنجیدہ تصانیف میں ان کے کردار کا وہ رخ ابھرا ہے جو اصلاح پسند، ترقی کا دلدادہ اور قبیح رسوم کا مخالف ہے جبکہ دوسری تصانیف میں ان کے کردار کا وہ رخ زیادہ نمایاں ہوا ہے جو بنیادی طور پر ہنسوڑ، مہم جُو اور مضحکہ خیز ہے۔ سرشار کی ساری ظرافت موخرالذکر تصانیف ہی میں ابھری ہے اور عجیب بات یہ ہے کہ اسی کی بدولت سرشار کو مقبولیت اور شہرت بھی ملی ہے۔)

سرشار کی ظرافت میں طنز کم اور مزاح زیادہ ہے مگر اس مزاح میں غالب کے مزاح کی سی کیفیت اور نزاکت موجود نہیں۔ یعنی اس میں وہ کیفیت پیدا نہیں ہوئی جو آنسو اور تبسم کے انضمام سے جنم لیتی ہے۔ اس کے برعکس یہ مزاح بلند بانگ اور تیز ہے۔ اور ایک ایسے قہقہے کا محرک ہے جو اپنی

صدائے بازگشت سے لمحہ بہ لمحہ تیز تر ہوتا ہے۔ اس گونج میں گہرائی کا فقدان ہے لیکن اس کے وجود کا احساس فی الفور ہو جاتا ہے۔

سرشار کی تحریروں میں طنز نسبتاً کم ہے لیکن جب وہ لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کی تصاویر پیش کرتے ہیں، نوابوں کی مکروہ عادات، چانڈو، افیون اور بٹیر بازی کی طرف ان کے جھکاؤ، عام شہریوں کی اوہام پرستی، مذہب کے بجائے مذہبی رسوم کی پابندی میں ان کا استغراق، معلمین کی جہالت، پیروں کی بداعمالی اور شاعروں اور بانکوں کے مخصوص اسلوبِ حیات پر سے پردہ اٹھاتے ہیں تو ان کی طنز فوراً محسوس ہونے لگتی ہے مگر اس طنز میں نشتریت کی کمی ہے اور وہ اصلاح کا فریضہ بخوبی سرانجام نہیں دے رہی۔ چنانچہ وہ اس میں زور پیدا کرنے کے لئے بعض اوقات تنقید اور تبصرے سے کام لینے لگتے ہیں اور یوں ناصح یا محتسب کا روپ دھار لیتے ہیں۔ اس سے ان کی طنز کی ہمہ گیری مجروح ہوتی ہے نیز ان کی تحریر فنی اعتبار سے کمزور ہو جاتی ہے۔

طنز کی بہ نسبت سرشار کے ہاں مزاح کی فراوانی ہے۔ ہر چند وہ مزاح میں لطافت اور گہرائی پیدا نہیں کر سکے۔ اور بعض اوقات تو ان کا مزاح پھکڑ پن کی سطح پر بھی اتر آتا ہے۔ تاہم ان کے ہاں واقعہ سے پیدا ہونے والے مزاح کے متعدد نمونے ابھرے ہیں جن میں سے بعض خاصے اچھے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے چند مزاحیہ کردار پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ چنانچہ خوجی، نواب، کھوسٹ شوہر، زرد پوش مہراج بلی اور درجنوں دوسرے افراد اپنی فطری ناہمواریوں کے باعث مزاحیہ کردار کے بہت قریب جا پہنچے ہیں لیکن سرشار کی مزاح نگاری میں یہ عیب ضرور ہے کہ ان کے ہاں جگہ جگہ واقعہ کے بجائے 'عملی مذاق' سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چنانچہ خوجی جو ان کی ظرافت کا سب سے بڑا معاون ہے۔ قدم قدم پر عملی مذاق سے دوچار ہوتا اور اپنی فطری ناہمواری کے بجائے اپنے مسخرہ پن سے ہنسانے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ دراصل عملی مذاق سے پیدا ہونے والا مزاح لفظی بازی گری سے جنم لینے والے مزاح کی طرح کسی بلند معیار کا حامل نہیں ہوتا۔ اور اسی لیے جب سرشار عملی مذاق سے کام لیتے ہیں تو ان کا مزاح جاذبیت اور کشش سے دست کش ہونے لگتا ہے۔

سرشار نے مزاح پیدا کرنے کے لیے کردار، واقعہ اور عملی مذاق۔ ان سب سے کام لیا ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی ان کی ظرافت، فقرہ بازی اور بذلہ سنجی ہی سے عبارت ہے۔ ہر چند سرشار ایک تعلیم یافتہ اور حساس انسان تھے اور قدیم کی بہ نسبت جدید سے زیادہ متاثر تھے۔ تاہم وہ قدیم لکھنوی تہذیب کی پیداوار بھی تھے۔ اس لیے ان کا ذوقِ مزاح بھی لکھنوی تہذیب ہی کی دین

تھا۔ وہ لکھنوی تہذیب جو رسم، جسم اور لفظ کی تہذیب تھی اور جس کے مزاج میں لفظی بازی گری کا عنصر ہی سب سے زیادہ تھا۔ ضلع جگت، پھبتی، حاضر جوابی، ٹھٹھول۔ یہ سب بنیادی طور پر لفظی بازی گری ہی کے کرشمے ہیں اور یہ لکھنوی تہذیب کے رگ و ریشہ میں پوری طرح سرایت کر چکے تھے۔ بعض لوگوں نے اس میں ایسی تُک بندی بھی دریافت کی ہے جس کی کوئی تُک نہ تھی مگر جو اہلِ لکھنؤ کی ذہانت کا کرشمہ ضرور تھی اس سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ شاید یہ تک بندی مزاح کے نقطۂ نظر سے بھی اہمیت کی حامل ہے مگر ایسا ہرگز نہیں ہے۔ وہ تحریر جو ضلع جگت، ٹھٹھول، پھبتی، رعایتِ لفظی اور قافیہ پیمائی کی اساس پر استوار ہو، نہ صرف اپنے اطلاق میں محدود اور اثر میں رقیق ہوتی ہے بلکہ مزاح کی کھلی کھلی کیفیت سے غیر متعلق ہونے کے باعث شخصیت کی کشادگی کو بھی خود میں سمو نہیں سکتی۔ چنانچہ اس قسم کی تحریر سے پیدا ہونے والا مزاح بھی معیار کے اعتبار سے بلند نہیں ہوتا۔ سرشار اسی لکھنؤ کی پیداوار تھے جو لفظی مزاح پر جان دیتا تھا۔ چنانچہ انھوں نے اپنی تحریروں میں زیادہ تر مزاح کی ایک ایسی "جنس" کو پیش کیا جو حد درجہ محدود، گھٹی ہوئی اور بے اثر تھی ممکن ہے لکھنؤ کی تہذیب سے وابستہ افراد کو اس میں کچھ لطف ملتا ہو لیکن ادب کی وسیع تر دنیا میں جو زمانی اور مکانی حدود کے تابع نہیں، اس کی کشش اور جاذبیت ہمیشہ محلِ نظر قرار پائے گی۔

دراصل سرشار کی تحریروں کی اہم ترین خصوصیت ظرافت نہیں بلکہ اسٹائل ہے اور اسٹائل شخصیت کا عکاس ہوتا ہے۔ اس کلیہ کی روشنی میں دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سرشار کی شخصیت کس قدر جاذبِ نظر اور رنگا رنگ تھی۔ وہ کسی سیدھی لکیر پر گامزن ہو کر کسی خاص منزل تک پہنچنے کی دھن میں نہیں تھے بلکہ کارزارِ حیات میں ایک سیاح کی طرح مصروفِ خرام تھے۔ جہاں منظر دل موہ لینے والا دکھائی دیا، وہاں رک گئے جہاں دل نہ لگا وہاں سے چل دیے۔ سیر بینی کے اس انداز نے جو پھول پھول سے رس کشید کرنے کے مترادف تھا، ان کے اسٹائل میں بھی بلا کی جاذبیت پیدا کر دی۔ پھر ان کا مشاہدہ بہت تیز اور یادداشت بہت توانا تھی۔ اس لیے جو کچھ انھوں نے دیکھا یا سنا، وہ اپنے بوجھل پن، اپنی کرخت چھال کو تج کر نہایت آہستگی کے ساتھ ان کے اسٹائل کی بنت میں شامل ہو گیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ سرشار منظر کشی کے باب میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ میلوں، ٹھیلوں، شادی غمی کی تقاریب دربار کی مجالس اور سرائے کی فضا، ہر موقع پر انھوں نے نہ صرف اپنی باریک بینی بلکہ چرب زبانی کا بھی نہایت عمدہ مظاہرہ کیا اور خلقِ خدا کو اس کے واقعی تناظر میں بڑی خوب صورتی سے پیش کیا۔ تاہم وہ سرور نہیں تھے کہ محض تصویر کشی تک خود کو محدود رکھتے۔ سرور کے مناظر میں گلیاں، بازار، شہر اور قصبے اپنی تمام تر اشیا اور باسیوں کے ساتھ ابھرتے تو ہیں لیکن یوں لگتا ہے جیسے اشیا محض

چن دی گئی ہوں اور باسی ایک جادو کی نگری میں پتھر کے بُت بنے کھڑے ہوں۔ دوسری طرف سرشار کے پیش کردہ مناظر میں زندگی اور حرکت کا احساس ہوتا ہے اور یوں لگتا ہے جیسے ان کے کردار ایک دوسرے سے متصادم ہو کر اپنی اپنی حیثیت کو منوانے کی سعی میں مبتلا ہوں۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ سرورؔ نے گویا ایک کیمرے کی مدد سے اپنے ماحول کی ایک تصویر کھینچ لی جس میں ہر شے اور ہر فرد کاغذ پر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے رکا کھڑا ہے جبکہ دوسری طرف سرشار نے ایک ایسا آئینہ پیش کیا جس میں ان کا سارے کا سارا ماحول اور زمانہ، جیتا جاگتا، چلتا پھرتا اور روتا ہنستا زمانہ اپنے پورے تناظر کے ساتھ عکس ریز ہے۔ سرشار کے اس طریق کار میں ان کی اپنی شخصیت کی سیمابی کیفیتوں کا بھی ہاتھ تھا ان کی تحویل میں زمانے کی تڑپ اور ماحول کی ہماہمی اور بے قراری کو گرفت میں لینے کے لیے ایک ویسی ہی بے قرار اور شوریدہ سر شخصیت بھی تھی۔ یہ شخصیت جب اسٹائل میں ڈھل کر سامنے آئی تو لکھنوی تہذیب کے سارے خدوخال کو لفظ کے نازک پیمانے میں سمیٹتی چلی گئی۔

ادب اور جنس کا مسئلہ

ادب اور جنس کا موضوع اس قدر متنوع اور ہشت پہلو ہے کہ ایک مختصر سے مضمون میں اس کا پوری طرح احاطہ کرنا ممکن نہیں۔ لہٰذا میں اس موضوع کے صرف دو پہلوؤں کے بارے میں کچھ گزارشات پیش کروں گا

اوّل یہ کہ ادب کی تخلیق میں جنسی جذبہ کس طرح اور کس حد تک صرف ہوتا ہے؟

دوم یہ کہ ادب میں "جنس" کی بطور موضوع کس حد تک گنجائش ہے؟

پہلے سوال کے جواب میں مجھے یہ کہنا ہے کہ جنسی جذبہ زندگی کے تنوع اور تسلسل کے لیے ناگزیر ہے، کسی نہ کسی صورت میں پودوں، حیوانوں، پرندوں اور انسانوں میں ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ اگر یہ جذبہ موجود نہ ہوتا تو زندگی اپنی ابتدائی سادہ صورت سے آگے بڑھ ہی نہ سکتی۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ جب سے جنسی جذبہ معرضِ وجود میں آیا ہے، وہ محض ایک ہی مخصوص انداز کا حامل نہیں رہا بلکہ زندگی کے مختلف مظاہر میں مختلف پیرائے اختیار کرتا چلا گیا ہے مثلاً پودوں میں "جنس" زیادہ تر لامسہ کو بروئے کار لاتی ہے۔ اور حیوانوں میں لامسہ کے علاوہ شامہ اور سامعہ کو بھی۔ انسان کے ہاں اس نے باقی حیات سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔ مگر اس کا جھکاؤ باصرہ کی طرف ہے۔ اس مسئلہ کو ایک اور زاویے سے دیکھیے۔ لامسہ کا میدانِ عمل بہت محدود ہے یہاں تک کہ وہ طالب و مطلوب کی درمیانی خلیج کی بھی متحمل نہیں ہو سکتی۔ شامہ کا دائرہ کار اس سے زیادہ وسیع ہے کہ اس کو بروئے کار لانے کے بعد جنسی جذبے کا دائرہ بھی وسیع ہو جاتا ہے۔ شامہ کا میدانِ عمل اس سے بھی زیادہ وسیع ہے۔ باصرہ کی لپک نہ صرف جنسی جذبے کی زد (RANGE) کو مزید بڑھا دیتی ہے۔ بلکہ اس کی نوعیت تبدیل کرنے پر بھی قادر ہے۔ وہ یوں کہ باصرہ کے ذریعے جنسی جذبہ لذت کے حصول

سے صرفِ نظر کر کے حسن کے ادراک کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ یہ حسن محض محبوب کے سراپا میں فطرت کے حسن ہی کا عکس نہیں۔ جیسے مثلاً محبوب کی چال میں غزال کا خرام اور اس کے عارض کی دمک میں گلاب کا رنگ وغیرہ بلکہ فطرت کے حسن میں محبوب کے جسم کے خطوط کا پَرتو بھی ہے جیسے وادی کی باہیں، شفق کا عارض، سبزہ کا آنچل، بادل کا آنچل اور چاند کا چہرہ وغیرہ۔ محبوب کے جسم کو فطرت کے حوالے سے جانچنے یا فطرت کو محبوب کے جسم کے حوالے سے پہچاننے کی یہ روش جنسی جذبے کی قلب ماہیت ہی کی ایک صورت ہے۔

مگر جنسی جذبہ اپنی کثیف، بوجھل، دم روکنے والی حیثیت میں ادب کا جزو نہیں بن سکتا۔ ایسی صورت میں یہ جذبہ اس قدر اندھا، بہرا اور براہ راست ہوتا ہے کہ جسم کے بندی خانے سے باہر آ کر خیال کی کائنات میں داخل ہونے کی صلاحیت ہی اس میں موجود نہیں ہوتی۔ ادب میں صَرف ہونے کے لیے جنسی جذبے کا لطیف اور سبک سار ہونا نہایت ضروری ہے اور یہ بات بھی ممکن ہے کہ طالب اور مطلوب کا درمیانی فاصلہ کم از کم اتنا ضرور ہو کہ اسے طے کرنے کے لیے جذبے کو زقند لگانی پڑے۔ اگر یہ فاصلہ موجود نہیں ہوگا تو جنسی جذبہ برقی رو کی طرح بآسانی ایک تار سے دوسرے تار میں منتقل ہو جائے گا اور اسے زقند لگانے کے لیے اپنے بوجھ سے دست کش ہونے کی ضرورت ہی نہیں پڑے گی مگر جب درمیان میں فاصلہ حائل ہو تو پھر جنسی جذبہ مجبور ہے کہ باصرہ ایسی حس کو بروئے کار لائے جس کی زد (RANGE) نہایت وسیع ہے اور یوں خود کو ثقالت اور بوجھ سے نجات دلانے میں کامیابی حاصل کرے۔ چنانچہ حسن کا ادراک بجائے خود فاصلے کا رہینِ منت ہے۔ زیادہ قریب سے تو اپنا چہرہ بھی بھیانک نظر آتا ہے یا شاید نظر ہی نہیں آتا۔ واقعہ یہ ہے کہ انسان کے ہاں حسن کا شعور صرف اس لیے ممکن ہوا کہ اس نے جنسی جذبہ کو بصری علامتوں میں ڈھال کر اس کی زد کو وسیع کر دیا۔ چنانچہ اب محبوب کا جسم پوری فطرت پر حاوی ہو گیا اور خود محبوب کے جسم میں فطرت کی جملہ قوسین، خطوط اور رنگ سمٹ آئے۔ مراد یہ نہیں کہ جنسی جذبہ ادبی تخلیق میں صرف ہونے کی صورت میں خود کو لمس یا خوشبو وغیرہ سے بے گانہ کر دیتا ہے بلکہ یہ حقیقت ہے کہ وہ اس ترسیل میں جملہ حسیات کو بروئے کار لاتا ہے۔ چنانچہ ادب پارے میں لمس، خوشبو اور آواز وغیرہ کی بھی قلب ماہیت ہو جاتی ہے تاہم چونکہ انسان کے ہاں باصرہ کا عمل دخل نسبتاً زیادہ ہے۔ اس لئے جب کوئی ادب پارہ حسن کا احاطہ کرتا ہے تو اس میں محبوب کے عین نقش کی تصویر، لمس، خوشبو اور آواز کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ اجاگر ہوتی ہے۔ شاید اس

کی وجہ یہ بھی ہے کہ انسان کے ہاں (EYE - BRAIN) کی نمود اور ترقی نے اس کے جنسی جذبے کی بصری صلاحیت کو زیادہ توانا کر دیا ہے۔ چنانچہ جب یہ جذبہ ادب میں منتقل ہوتا ہے تو زیادہ تر بصری علامات ہی میں خود کو ڈھال کر ایسا کرتا ہے۔ مگر چونکہ ادب تخلیق کار کی پوری ذات کا عکس ہے۔ لہٰذا جس ادیب کے ہاں جنسی جذبہ محض بصری نہ ہو۔ بلکہ جملہ حسیات سے وابستہ نظر آئے اس کی تخلیق میں بھی دوسروں کی نسبت زیادہ توانائی اور کاٹ نظر آئے گی مگر میں پھر اس بات پر زور دوں گا کہ جنسی جذبہ اپنی کثیف صورت میں تخلیق کا جزو نہیں بنتا بلکہ ارفع اور سبک سار ہو کر ایسا کرتا ہے اور اپنے اس عمل میں بوجھل، دم رکنے والے عناصر کو لطیف کیفیات میں ڈھال دیتا ہے۔ مثلاً جسم برفاب یا انگارے میں اور اس کی خوشبو نافے یا گلاب کی خوشبو میں تبدیل ہو جاتی ہے اور اس کے خطوط اور زاویے فطرت کے انگنت مظاہر میں اپنی مماثلت تلاش کرنے لگتے ہیں۔

فن کی توضیح کے سلسلے میں لن یوٹانگ نے ایک مزیدار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ جب کوئی فاختہ اپنی ترنگ میں درخت کی شاخ سے اڑ کر آسمان کی طرف جاتی ہے اور پھر اپنے پروں کو کھول کر ایک قوس سی بناتی ہوئی واپس کسی دوسرے درخت پر آ بیٹھتی ہے تو دراصل فن کے طریق کار ہی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ کیونکہ جو قوس فاختہ کی پرواز میں ہے وہی فن پارے کی لپک میں بھی ہے۔ اس پر مجھے صرف یہ اضافہ کرنا ہے کہ فاختہ جس قوس کو وجود میں لاتی ہے یا فن پارہ جس قوس کو جنم دیتا ہے وہ ہمیں اس لیے بھی اچھی لگتی ہے کہ اس کا نہایت گہرا تعلق جنسی جذبے کی طلب سے ہے۔ یہ جنسی جذبہ فن پارے کی تکمیل یافتہ صورت ہی نہیں بلکہ اس کے اجزاء میں بھی خود کو سمو دیتا ہے۔ چنانچہ فن پارے میں جو تشبیہیں یا استعارے استعمال ہوتے ہیں ان کی توانائی اور زرخیزی بھی زیادہ تر اس بات ہی کی تابع ہوتی ہے کہ وہ کس حد تک ایسی تصویریں بناتے ہیں جن کا تعلق بالواسطہ جنسی جذبے کی سیرابی سے ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ ایسی جو تصویر جنسی جذبے کو براہ راست مس کرتی ہے فنی طور پر اس تصویر سے کم تر ہوتی ہے۔ جو جنسی جذبے کو سبک سار لطیف اور ارفع ہونے پر مائل کرتی ہے اور جس کا بظاہر جنسی جذبے سے کوئی تعلق دکھائی نہیں دیتا۔

واضح رہے کہ میں اس بات کا موئد ہرگز نہیں ہوں کہ ادب محض جذبے کے اظہار کی ایک صورت ہے کیونکہ ادب میں جنسی جذبے کے علاوہ بھی بہت کچھ شامل ہوتا ہے۔ مثلاً اس میں ایک ایسی پراسرار قوت کا جزر و مد بھی موجود ہے جسے نشان زد تو نہیں کیا جا سکتا مگر جس کی موجودگی کا احساس بہت سے مفکرین کو بار بار ہوا ہے۔ برگساں نے اس پُراسرار قوت کو

ELAN VITAL کا نام دیا ہے ینگ نے اسے PSYCHIC ENERGY کہا ہے۔ ہیگل نے اسے WELTG EIST کا نام دیا ہے۔ مارکس نے اسے KLASSEN KAMPH کہہ کر پکارا ہے اور کانٹ نے اسے THING IN IT SELF کہا ہے۔ البتہ یہ کہنا غلط نہیں کہ جہاں تک تخلیق کے جسم کا تعلق ہے اس پر ہمیشہ جنسی جذبے کا تسلط نسبتاً زیادہ رہا ہے۔ وجہ یہ کہ جنسی جذبے کا نہایت گہرا تعلق ہماری پانچوں حسیات سے ہے اور یہی حسیات ادب کی تخلیق میں بھی استعمال ہوتی ہیں۔ لہٰذا جب وہ ادب کی تخلیق میں کام کر رہی ہوتی ہیں تو جنسی جذبہ انھیں کے ذریعے ادب میں بھی منتقل ہو جاتا ہے اور ادب کے جسم کی تعمیر کرنے لگتا ہے۔ مگر میں پھر یہ عرض کروں گا کہ اگر ادبی تخلیق کا جسم جنسی جذبے کی گرانبار اور کثیف صورت کو خود میں سمونے کا اہتمام کرے تو اس کا فنی معیار بلند نہیں ہو سکے گا۔ دوسری طرف جب جنسی جذبہ علامتی روپ اختیار کر کے تخلیق میں صرف ہوگا تو تخلیق کی جاذبیت اور توانائی میں اضافے کا باعث ثابت ہوگا۔

اور اب دوسرا سوال! یعنی یہ کہ ادب میں جنس کی بطور موضوع کس حد تک گنجائش ہے؟ یہ ایک نہایت نزاعی سوال ہے اور اس کے جملہ پہلوؤں کو مضامین اور اخبارات میں متعدد بار زیرِ بحث لایا جا چکا ہے۔ ایک طبقہ ادب میں جنس کو بطور موضوع شامل کرنے پر بضد ہے اور اس سلسلے میں ہر قسم کی نکتہ چینی یا احتساب کو آزادیِ اظہار پر قدغن لگانے کے مترادف قرار دیتا ہے۔ دوسرا طبقہ اخلاقی قدروں کو بے راہ روی اور جنسی اشتعال انگیزی سے محفوظ رکھنے کا داعی ہے اور اس سلسلے میں احتساب کو ضروری سمجھتا ہے۔ غرضیکہ ادب میں جنس کو بطور موضوع شامل کرنے کے سوال پر ایک عجیب سا ہنگامہ برپا ہے۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ عریانی اور فحاشی میں حدِ فاصل قائم کر لی جائے۔ عریانی فطرت کا عطیہ ہے جبکہ فحاشی انسان کی اپنی پیدا کردہ ہے۔ عریانی باغِ بہشت کے مکینوں کو بطور تحفہ عطا ہوئی لیکن فحاشی کے شجرِ ممنوعہ کو انھوں نے اپنی مرضی سے انتخاب کیا۔ عجیب بات ہے کہ بیش تر جانوروں اور پرندوں کو فطرت نے لباس سے نوازا ہے جبکہ انسان کو ننگا رکھنے پر اصرار کیا ہے مگر یہ ننگا پن انسان کے لیے ایک نعمتِ خداوندی بھی ثابت ہوا ہے کیونکہ علم الانسان کے ماہرین کے مطابق اگر انسان ننگا نہ ہوتا تو اس کا دماغ کبھی اس قدر ترقی کر کے جانوروں کے دماغ پر سبقت حاصل نہ کر سکتا۔ وجہ انھوں نے یہ بیان کی ہے کہ ننگا جسم زیادہ حساس (SENSITIVE) ہوتا ہے اور معمولی سی خارجی تحریک یا لمس بھی اسے متاثر کر دیتا ہے۔ پھر جب جسم کا کوئی حصہ متاثر ہوتا ہے تو عصبی

نظام اس کی خبر فی الفور دماغ کو بھجوا دیتا ہے۔ چنانچہ جب انسان کے ننگے جسم نے لاکھوں برس تک اپنی زود حسی کے باعث دماغ کو خبروں کے ایک لامتناہی سلسلے کی آماجگاہ بنائے رکھا تو قدرتی طور پر انسانی دماغ کے سکریٹریٹ میں بھی توسیع کی ضرورت محسوس ہوئی اور یوں لاتعداد شعبے بالخصوص یادداشتوں کو تصویری فائلوں کی صورت میں محفوظ کرنے کے شعبے معرضِ وجود میں آگئے۔ جن کے باعث دماغ میں ماضی اور مستقبل کے ابعاد بھی شامل ہوتے چلے گئے مگر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ عریانی فطرت کا عطیہ ہے اور اس لیے جب فن اس عطیے کو سمیٹتا ہے تو فنی ارتقا کے عمل کو سامنے لاتا ہے۔ اجنتا ایلورا کی تصویریں یا مغربی مصوروں اور مجسمہ سازوں کے فن کے نمونے اس کے ثبوت میں پیش کیے جاسکتے ہیں جبکہ دوسری طرف ہندوؤں کے ہاں ستھن کی روایت کا وہ حصہ جس کے تحت جنوبی ہندوستان کے مندروں کی دیواروں پر جنسی اتصال کے مناظر پیش ہوئے ہیں، فحاشی کے تحت آتا ہے۔ عریانی جب فن میں ڈھل کر ایک انوکھی لطافت اور ملائمت کی حامل بنتی ہے تو جنسی جذبے کی تہذیب کے عمل کو وہ چند کر دیتی ہے دوسری طرف فحاشی ہزار لبادوں کے باوجود جنسی جذبے کو مشتعل کرتی ہے اور اسے زقند لگانے یا فاختہ کی طرح قوس میں پرواز کرنے کے عمل سے منع کر کے براہِ راست جسم سے لطف اندوز ہونے کے عمل پر اکساتی ہے۔ عام زندگی میں دیکھیے کہ کسی دریا کے کنارے غسل کرتی ہوئی کوئی دوشیزہ عریاں تو کہلا سکتی ہے فحش ہرگز نہیں۔ مگر بھرے بازار سے گزرتی ہوئی کوئی چلبلی حسینہ، اپنے بھاری لبادے کے باوجود فحاشی کا نمونہ ثابت ہو سکتی ہے۔ لہٰذا فن کے ضمن میں اس بات کو ملحوظ رکھنا نہایت ضروری ہے کہ کسی فن پارے میں عریانی کا عنصر کہاں تک اپنی لطافت اور رفعت کو قائم رکھ سکا ہے اور کس مقام پر عریانی نے اپنی معصومیت اور تقدس کو تج کر فحاشی کے میدان میں قدم رکھ لیا ہے؟ یہ سوال کہ فحاشی اخلاق اور قانون کے نقطۂ نظر سے کس حد تک گردن زدنی ہے۔ میرا موضوع ہرگز نہیں۔ وجہ یہ کہ اخلاقی قدریں اور قوانین زمان و مکان کی تبدیلیوں کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ مجھے فحاشی پر یا فحاشی کی زد پر آئی ہوئی عریانی پر اعتراض فن کے نقطۂ نظر سے ہے۔ کیونکہ جب کوئی ادب پارہ جنسی جذبے کی براہِ راست سیرابی کا اہتمام کرتا ہے تو دراصل جنسی جذبے کی تہذیب کے عمل کو روکتا ہے اور فن سے قوس کو منہا کرتا ہے۔ اس بات کی توضیح اردو افسانے کے حوالے سے بآسانی ہو سکتی ہے۔ آج سے کافی عرصہ پہلے عصمت چغتائی نے "لحاف" اور منٹو نے "ٹھنڈا گوشت" لکھا۔ دونوں پر فحاشی کے الزام میں مقدمے چلائے گئے۔ اس زمانے میں ابھی اردو افسانے میں فحاشی کی ابتدا ہی ہوئی تھی۔ اس لیے نوجوان طبقے کو ان افسانوں نے چونکا دیا۔ دوسری طرف ہمارے ناقدین

نے ان افسانوں کے مصنفین کو آزادی کے اظہار کے نام پر مبارک باد تک پیش کر دی مگر آج پُل کے نیچے سے بہت سا پانی بہہ چکا ہے فحاشی کے جس عنصر نے آج سے کافی عرصہ پہلے ہمارے ناقدین کو چونکا دیا تھا وہ آج کی بے پناہ جنسی اشتعال انگیزی کے موسم میں محض بچوں کا کھیل نظر آتا ہے۔ مراد یہ کہ آج مغرب سے آنے والی اخلاق باختگی کی رونے فلم، بلیو فلم، ناول اور افسانے وغیرہ کے ذریعے فحاشی کی حدود کو اس قدر پھیلا دیا ہے اور اس میں اتنی تیزی اور تندی پیدا کر دی ہے کہ اب "لحاف" یا "ٹھنڈا گوشت" ایسے افسانے اس سلسلے کی محض چند مبتدیانہ کاوشیں دکھائی دیتے ہیں۔ لہٰذا اب حل طلب سوال صرف یہ رہ جاتا ہے کہ یہ افسانے فن کے میزان پر کس حد تک پورا اترتے ہیں مگر جب فن کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہاں بھی ہمیں مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ کیونکہ یہ افسانے کسی طور بھی فن کے اعلیٰ نمونوں میں شامل نہیں کیے جا سکتے۔ یہ مثال میرے اس موقف کو سہارا دیتی ہے کہ عام لوگوں کے لیے افسانے میں فحاشی کا عنصر اس وقت تک ہی جاذبِ نگاہ ہے جب تک فحاشی کا فیشن تبدیل نہیں ہو جاتا یا فحاشی مزید "فحش" نہیں ہو جاتی۔ لہٰذا کیا افسانے کو کسی ایسی اساس (مثلاً فحاشی) پر استوار کرنا جوریت کی دیوار سے زیادہ اہمیت نہ رکھتی ہو، خطرہ مول لینے کے مترادف نہیں کیونکہ آخری فیصلہ تو بہر حال فن کے نقطۂ نظر ہی سے صادر ہونا ہے۔

آج اردو ادب ہی میں نہیں دنیا کی دوسری زبانوں کے ادب میں بھی جنس کو بطور موضوع پیش کرنے کی روش عام ہو چکی ہے۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے۔ اس کے لیے کوئی موضوع بھی نامناسب نہیں مگر وہ اس بات کا تقاضا ضرور کرتا ہے کہ جب کوئی موضوع ادب میں داخل ہو تو اپنا پرانا بوجھل لبادہ اتار کر آئے ورنہ فن پارہ اسے قبول کرنے کے لیے تیار نہ ہوگا بالکل جیسے انسانی جسم میں غلط قسم کا خون داخل کیا جائے تو وہ اسے قبول نہیں کرتا مگر دوسری طرف صورت یہ ہے کہ بیسویں صدی نے انسان کو جنسی طور پر مشتعل کر دیا ہے اور اس اشتعال انگیزی میں اس کی بصری صلاحیت نے خاص طور پر ایک اہم حصہ لیا ہے۔ انسان کی بصری صلاحیت بیک وقت ایک نعمت بھی ہے اور المیہ بھی! نعمت یوں کہ بصری قوت اسے نہ صرف اشیاء کو فاصلے سے گرفت میں لینے اور یوں ایک وسیع تناظر کا احاطہ کرنے کے قابل بناتی ہے بلکہ انسان کے تخیل کو مہمیز لگا کر اس کی زد کو وسیع بھی کر دیتی ہے۔ اس حد تک کہ وہ پوری کائنات کا احاطہ کرنے کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ المیہ یوں کہ باصرہ کی فوری تسکین کے ذرائع میسر ہونے کے بعد انسانی تخیل کی کارکردگی

کم ہونے لگتی ہے۔ مثال کے طور پر فلم کی آمد نے انسان کے تخیل کے راستے میں رکاوٹ سی کھڑی کر دی ہے جب پردۂ فلم پر کوئی متحرک تصویر آتی ہے تو ناظر کو اس بات کی فرصت ہی نہیں دیتی کہ وہ اس سے پیدا ہونے والے تلازمات کا ساتھ دے سکے بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ فلم ناظر کو اس طور گرفت میں لے لیتی ہے جیسے شمع پروانے کو! اور وہ اس کے گرد ایک پابجولاں قیدی کی طرح طواف کرنے لگتا ہے نتیجہ یہ ہے کہ فلم خود ہی فلم بین کو ساری تفاصیل دکھانے کا اہتمام کرتی ہے اور اس کے تخیل کو متحرک ہونے کی اجازت تک نہیں دیتی۔ جنسی موضوعات کے سلسلے میں اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ فلم بینی، تخیل آفرینی کے بجائے ذہنی لذت کوشی کی صورت اختیار کر گئی ہے اور یوں جنسی جذبے کی براہِ راست تسکین کے مواقع مہیا کر رہی ہے اگر کوئی ادب پارہ خود کو فلم کی اس سطح تک محدود کرنے اور اُس اشاراتی یا علاماتی انداز کو اختیار کرنے کے بجائے جو تخیل سے ہمیشہ وابستہ رہا ہے، جنسی واقعہ کو اس کی صاف اور سپاٹ صورت میں پیش کرنے لگے تو اس کی حیثیت بھی ذہنی لذت کوشی سے مختلف نہ ہوگی۔ آج آزادیٔ اظہار کے نام پر ادب میں جنس کا موضوع جس سپاٹ اور براہِ راست انداز میں داخل ہوا ہے۔ وہ فن کے تقاضوں کی صریحاً نفی ہے مگر چونکہ بیسویں صدی میں جنسی موضوعات سے بصری طور پر لطف اندوز ہونے کا رجحان روز افزوں ہے۔ اس لیے ادب نے بھی فلم کی طرح جنسی مناظر کی فوٹوگرافی کا منصب اپنا لیا ہے نہ کہ تخیل آفرینی کا جو اس کا اصل منصب تھا۔ اس کا ایک کاروباری پہلو بھی ہے جس شے کی طلب ہوگی اس کی رسد بھی اسی نسبت سے ہوگی بصری لذت کی طلب نے ادیب کو بھی فحش تصویریں پیش کرنے پر مائل کر دیا ہے تاکہ فوری طور پر لوگوں کو اس کی طرف متوجہ کیا جا سکے۔ مالی فائدہ بھی ہو اور خود اس کے لیے ذہنی لذت کوشی کا سامان بھی مہیا ہو جائے۔ لہٰذا جب میں یہ کہتا ہوں کہ عریانی اور فحاشی میں حدِ فاصل قائم ہونی چاہیئے۔ نیز یہ کہ ادب کے لیے جنس بطور موضوع ٹیبو TABOO نہیں، وہاں مجھے اس بات پر بھی اصرار ہے کہ جب ادب، فلم یا فوٹوگرافی کی سطح پر اتر کر حقیقت نگاری اور آزادیٔ اظہار کے نام پر محض جنسی لذت کے حصول کی طرف مائل ہوتا ہے تو اس منصب سے دستبردار ہوتا ہے جو تخیل آفرینی اور معنی خیزی کی بنیاد پر ہمیشہ سے قائم رہا ہے۔

ادب اور سیاست

بیسویں صدی ایک شدید قسم کے سیاسی ہیجان کی صدی ہے۔ آج ساری دنیا تین واضح گروہوں میں بٹ چکی ہے ایک گروہ استحصال، معاشی ستم اور عدم مساوات کو قطعی طور پر ملیامیٹ کر کے ایک ایسے بے جماعت معاشرے کی تشکیل کے لیے کوشاں ہے جس میں فرد کو کھل کھیلنے کا کوئی موقع نہ مل سکے۔ دوسرا گروہ فرد کے راستے میں کوئی بند نہیں باندھتا اور اسے دوسرے افراد کی بہ نسبت زیادہ طاقت ور بن جانے کی کھلی چھٹی دیتا ہے۔ تیسرے گروہ کا منتہا ایک ایسا نظامِ حیات ہے جس میں فرد اور معاشرے کا ایک متوازن رشتہ وجود میں آئے۔ ایک ایسا رشتہ کہ نہ تو فرد معاشرے پر غالب آکر آمریت کا مظاہرہ کرنے لگے اور نہ معاشرہ فرد کو ہڑپ کر کے تالیاں بجانے لگے۔ یہ گروہ جمہوریت اور سوشلزم کا داعی ہے اور معاشرے کی ترقی کے لیے ایک آزاد فضا کی تشکیل پر زور دیتا ہے۔

یہ سوال کہ ایک ادیب ان میں سے کس گروہ کا ساتھ دے، موجودہ بحث سے خارج ہے، ایسے ادیب بھی ہو گزرے ہیں جنھوں نے فوق البشر کے تصور کی ترویج کی اور ایسے بھی جنھوں نے فاک میں خاک ہو جانے کے مسلک کو اختیار کیا لیکن چونکہ تخلیقِ ادب، کا عمل بجائے خود تزکیۂ نفس کی صورت ہے، اس لیے ایک سچا فن کار اپنی نظریاتی ترجیحات اور شخصی زندگی کی کوتاہیوں کے باوجود جب ادب تخلیق کرتا ہے تو ہمیشہ ایک اعلیٰ انسانی آدرش ہی کا اظہار کرتا ہے جو ادبا ببانگِ دہل اس بات کا اعلان فرماتے ہیں کہ انھوں نے انسان دوستی کے لیے اپنی زندگی وقف کر دی ہے، ایک ایسے وصف کو اپنے لیے مختص کرتے ہیں جو ادیب برادری کا مشترکہ سرمایہ ہے

اگر کوئی شخص واقعتاً ادیب ہے تو وہ اپنی تخلیقات میں انسان دشمنی کی سفارش کس طرح کر سکتا ہے اور اعلیٰ انسانی قدروں سے کیوں کر منہ موڑ سکتا ہے؟ جہاں تک ادیب کا تعلق ہے اس کے اچھے سماجی اعمال بھی اس کی انسان دوستی کو ثابت کرنے کے لیے کافی نہیں۔ انسان دوستی تو ادیب کی تخلیقات سے ثابت ہونی چاہیئے۔ نعرے لگانے سے بلاوجہ دوسروں کے دلوں میں شکوک و شبہات پیدا ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اعلیٰ ادب نہ صرف تزکیۂ باطن کا ایک کرشمہ ہے بلکہ قاری کے جذباتی تشنج کو رفع کر کے اُسے ایک بہتر انسانی سطح پر لانے کا باعث بھی ہے۔ سو اگر ادب کا منتہائے مقصود ہی تہذیبِ ذات ہے اور اچھا ادب کسی طور بھی انسان دشمنی کا موقف اختیار نہیں کرتا تو پھر کسی ادیب کا زبانی کلامی اپنی انسانی دوستی کا اعلان کرنا یا اپنی تخلیقات کو انسان دوستی کے مصنوعی نعروں سے مزین کرنا کہاں تک جائز ہے؟ ادب کے لیے اولین شرط یہ ہے کہ وہ ادب ہو۔ بصورت دیگر چاہے اس میں انسان دوستی ایسے ہزار نعرے ہی کیوں نہ سمو دیئے جائیں۔ وہ کبھی تاثر اور نتیجے کے اعتبار سے اعلیٰ انسانی آدرش کا داعی ثابت نہیں ہو سکتا۔

تو پھر قصہ کیا ہے؟ قصہ دراصل یہ ہے کہ بیسویں صدی سے قبل ادب کی کارکردگی کے بارے میں اکثر لوگ متفق الخیال تھے۔ اس زمانے میں ادب اپنی منزل آپ تھا یعنی ادب کے لیے یہ سعادت کافی تھی کہ وہ اپنے خالق اور قاری دونوں کو ایک اعلیٰ سطح پر لے آئے یہی اس کا مقصد بھی تھا لیکن جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ بیسویں صدی ایک سیاسی ہیجان اور آویزش کی صدی ہے اور اب زندگی کی تمام راہیں سیاست کے رومۃ الکبرا کی طرف مڑ گئی ہیں، چنانچہ اس بات کی ضرورت محسوس ہوئی ہے کہ ہر سیاسی نظریہ اپنی کامیابی کے لیے تمام ذرائع (جن میں ادب بھی شامل ہے) کو بروئے کار لائے تاکہ انسانوں کے سوادِ اعظم کو اپنی طرف راغب کر سکے چونکہ ادب ذہن کو ایک خاص سانچے میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس لیے یہ کوشش عام طور سے ہونے لگی ہے کہ ادب کے ساتھ کوئی سیاسی مقصد ٹانک کر اسے ایک خاص سیاسی نظریے کی تکمیل کے لیے دوسرے آلاتِ حرب کی طرح استعمال کیا جائے مگر مصیبت یہ ہے کہ ادب کا تخلیقی عمل اس وضع کا ہے کہ اسے کسی آرڈر یا مشورے کے ذریعے جاری کرنے کی کوشش کریں تو یہ فی الفور رک جاتا ہے اور اگر دباؤ جاری رہے تو ادب کے سوتے ہی خشک ہو جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں انسان دوستی یا فوق البشر ایسے بڑے بڑے مقاصد کے لیے ادب تخلیق کرنے کی کوشش ہو تو اس کے دردناک نتائج یوں برآمد ہوتے ہیں کہ ادیب ادب کم تخلیق کرتا ہے اور نعرے زیادہ لگاتا ہے

بلکہ جتنا کم ادب تخلیق کرتا ہے تلافی کے طور پر نعرے اتنے ہی زور سے لگاتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ جب کچھ عرصہ کے بعد نعرے تبدیل ہوتے ہیں تو پرانے نعروں کے ساتھ وہ ادب بھی دریا برد ہو جاتا ہے جو ان نعروں کے لاؤڈ اسپیکر کا کام دے رہا تھا۔

اب اگر چند لحظوں کے لیے اس بات کو تسلیم کر لیا جائے کہ ادب کی تخلیق کا عمل وہبی ہے اور ادب پارے میں ادیب کی شخصیت کے انگنت رخوں کے علاوہ اس کے زمانے کی جملہ سیاسی اور سماجی کروٹیں اور اس کے اجتماعی نسلی سرمائے کے لاتعداد پہلو ایک خاص تخلیقی عمل سے گزر کر شامل ہوتے ہیں اور اس لیے جب ادب کو کسی مخصوص نظریے کی ترویج کے لیے استعمال کیا جائے تو اس سے تخلیق کا بھرپور عمل جاری نہیں رہ سکتا تو پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک ادیب عصرِ حاضر سے کس طرح کا رابطہ قائم کرے کہ ایک طرف تو وہ اپنے زمانے کے سیاسی مسائل سے پوری طرح متاثر ہو اور دوسری طرف زمانہ اس کے تخلیقی عمل کو مفلوج کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے؟ اس سلسلے میں پہلے تو ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ ادیب کو چاہیئے کہ وہ محض اپنی ذات کے آبوری ٹاور کا باسی نہ رہے بلکہ نیچے اتر کر اپنے زمانے کے سیاسی مسائل میں دل چسپی لے۔ مجھے ذاتی طور پر ان کرم فرماؤں کا یہ مشورہ تضیعِ اوقات کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ کیونکہ فی زمانہ شاید ایک پاگل یا قریب المرگ شخص ہی سیاسی مسائل سے بے نیاز رہ سکتا ہے۔ صورت یہ ہے کہ اگر ادیب سیاست میں دل چسپی نہ بھی لے تو خود سیاست ادیب میں دل چسپی لینے لگتی ہے۔ مثلاً جب کسی سیاسی اقدام سے ملک میں فسادات ہو جاتے ہیں یا طوائف الملوکی کی فضا قائم ہو جاتی ہے یا جنگ چھڑ جاتی ہے تو ہر فرد کا اس کی زد میں آجانا یقینی ہے۔ پھر ادیب تو دوسرے افراد کی بہ نسبت زیادہ حساس ہونے کے باعث معمولی سے معمولی سیاسی جزر و مد سے بھی ایک گہرا اثر قبول کرتا ہے۔ اس لیے ایک طرف یہ کہنا کہ فلاں شخص ادیب ہے اور اسی سانس میں یہ فرمانا کہ وہ سیاسی مسائل سے بے بہرہ یا بے نیاز ہے، ایک ایسا رویہ ہے جس کا فوری طور پر استیصال ہونا چاہیئے۔ دراصل بات شاید عام سیاسی شعور کے حصول کی بھی نہیں کیونکہ جب بعض لوگ ادیب سے اس بات کا مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ سیاسی طور پر باشعور ہو تو وہ درحقیقت یہ نہیں کہہ رہے ہوتے کہ ادیب سیاسی بصیرت سے متصف ہو بلکہ صرف اس قدر کہ وہ خود جس قسم کے سیاسی نظریے کی ترویج کے لئے کوشاں ہیں — ادیب بھی اس پر لبیک کہے۔ اگر اس ساری کارروائی کا تعلق محض ادیب کی شہری حیثیت سے ہو تو مجھے اس پر بھی کوئی اعتراض نہیں، جب الیکشن میں کنوینسنگ کی پوری اجازت ہے تو پھر

وسیع تر زندگی میں کنوینسنگ پر پابندی کیوں ہو؟ قباحت صرف اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ادیب سے یہ مطالبہ کیا جاتا ہے کہ وہ پارٹی ممبر ہونے کے ساتھ ساتھ ادب بھی پارٹی مینی فیسٹو کے مطابق تخلیق کرے۔ بس یہی وہ مقام ہے جہاں ادب اور سیاست کے راستے جدا ہو جاتے ہیں۔ وجہ یہ کہ سیاسی نظریات کی ترویج کے لیے جو لائحہ عمل کارآمد اور آزمودہ ہے۔ وہ ادب کی دنیا میں قطعاً بے معنی اور فرسودہ ہے۔ ادب کی تخلیق باطن کا اظہار ہے۔ کسی خارجی حکم کی تعمیل کا ذریعہ نہیں۔ ادیب اپنی شہری یا سیاسی حیثیت میں ہزار پابند اور تابع سہی۔ تخلیق کے لمحے میں قطعاً آزاد اور منفرد ہے۔ ادب کا تخلیقی عمل ایک پُر اسرار عمل ہے جسے حسبِ منشا بنے بنائے سانچوں میں ڈھالا نہیں جا سکتا۔ ایسی صورت میں ادیب سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ تخلیقی عمل کے ثمر یعنی ادب پارے کو بعض سیاسی نعروں سے مزین بھی کرے۔ قطعاً غلط اور ناروا ہے؟

کہنے کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ سیاست ادب کے لیے شجرِ ممنوعہ ہے بلکہ میرا موقف تو یہ ہے کہ ادب کے لیے کوئی چیز بھی شجرِ ممنوعہ نہیں، یہ تو ادیب کے اپنے حالاتِ زندگی اور افتادِ طبع پر منحصر ہے کہ وہ زندگی کے کس شعبے سے نسبتاً زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ اگر وہ سیاسی مسائل میں دلچسپی لے یا عملی سیاست میں کود پڑے تو مجھے اصولی طور پر یہ بات قابلِ اعتراض نظر نہیں آتی۔ بعینہٖ جیسے کوئی ادیب فلم کا پیشہ اختیار کرے، چینی کا بیوپار کرے یا کالم نویسی کا شغل اختیار کرے تو میری نظروں میں اس کا یہ اقدام بھی مناسب بلکہ مبارک ہے۔ ایسی صورت میں اگر اس کے تجربات شخصیت میں مدغم ہو کر تخلیقی عمل کے ذریعے اس کی تخلیق میں شامل ہو جائیں تو اس سے ادب کو فائدہ ہی پہنچے گا نقصان نہیں۔ لیکن اگر وہ اپنے سیاسی مقاصد کے لیے ادب سے نعرے بازی کا کام لے، کاروباری مقاصد کے لیے اسے اشتہار کے طور پر استعمال کرے اور صحافتی مقاصد کے لیے حریف کو ذلیل کرنے کا ذریعہ بنائے تو پھر اس کے ہاں ادب کی تخلیق کا سلسلہ از خود رک جائے گا۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب کو اپنی حفاظت کے لیے کسی چوکیدار یا خدائی خدمت گار کی قطعاً ضرورت نہیں۔ وہ اپنی حفاظت آپ کرتا ہے۔ جب کوئی خلوصِ دل سے اس کی طرف آتا ہے تو وہ اپنے گھر کے سارے دروازے کھول دیتا ہے۔ لیکن جب وہ دیکھتا ہے کہ آنے والے کی نیت میں فتور ہے تو لاجونتی کی طرح پہلے ہی لمس پر اپنے اندر سمٹ جاتا ہے۔

بہت عرصہ ہوا میں نے اپنے ایک مضمون "ادب اور خبر" (مطبوعہ تنقید اور احتساب) میں ادب اور سیاست کے رشتے کے بارے میں اپنا موقف ایک تمثیل کے ذریعے یوں بیان کیا تھا:

"لیڈی آف شیلٹ نے جب ایک اضطراری جذبے کے تحت آئینے سے منہ موڑ کر حقیقت کا سامنا کرنے کی کوشش کی تو یہ عمل اس کی موت کا باعث ثابت ہوا۔ اسی طرح جب کوئی فن کار فن کے شفاف آئینے کو ترک کر کے زندگی کے حقائق اور حوادث (جن میں سیاسی معاملات بھی شامل ہیں) سے براہِ راست متصادم ہوتا ہے تو خبر کی ناتراشیدہ صورت کو استعارے کی بیضویت عطا کرنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ نتیجہ فن کی موت کی صورت میں برآمد ہوتا ہے"

جس سے میری مراد یہ تھی کہ سیاسی مسائل بھی سماجی مسائل، علمی انکشافات اور شخصی زندگی کی ہزار دوسری کروٹوں کی طرح براہ راست ادبی تخلیق میں شامل نہیں ہوتے بلکہ تخلیق کے پراسرار عمل سے گزر کر ایسا کرتے ہیں۔ منقلب ہو جانے METAMORPHOSIS کا یہ خاص انداز ہی ادبی تخلیق کا طرۂ امتیاز ہے۔ گویا اگر کوئی ادیب اپنی افتادِ طبع کے باعث سیاسی امور میں دلچسپی لے تو اس میں قطعاً کوئی حرج نہیں۔ مزید برآں اگر سیاست سے ادیب کا شغف اس کے سطحِ نظر کی کشادگی پر منتج ہو اور یہ ذہنی کشادگی اس کے فن پر اثرانداز ہو تو یہ بھی ایک مبارک بات ہے لیکن اگر ادیب کسی سیاسی یوٹوپیا کی تعمیر کے لیے ادب کو ثانوی حیثیت دے کر محض ایک حربے کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کرے تو اس کی یہ سعی کبھی مشکور نہیں ہوگی کیسی عجیب بات ہے کہ لوگ باگ سماجی اور سیاسی معاملات میں ہر طرح کے استحصال EXPLOITATION کی مذمت کرتے ہیں لیکن جب خود ادب کا استحصال کرتے ہیں تو کوئی ان سے نہیں پوچھتا کہ صاحب! کیا یہ بات آپ کے اعلیٰ انسانی آدرش کی صریحاً خلاف ورزی نہیں؟۔

مرکزی اردو کتب خانہ
اردو ہال
حیدرآباد دکن

میراجی

اکثر لوگوں نے میراجی کی موت کو ایک حادثہ قرار دیا ہے۔ حادثہ جس کا باعث وہ سست روی تھی جو ایک بوجھل تھکاوٹ کی صورت میراجی کے رگ و پے میں سرایت کر گئی اور وہ ذہنی اور جسمانی طور پر نڈھال ہو کر رہ گیا۔ مگر میرا خیال یہ ہے کہ میراجی کی موت کا حادثہ سست روی کے باعث نہیں بلکہ تیز رفتاری کی وجہ سے رونما ہوا۔ ایک ایسی تیز رفتاری جو زندگی کے ٹریفک کے صدیوں پرانے قوانین کی صریحاً خلاف ورزی تھی۔

اس بات سے کون انکار کرے گا کہ زندگی کی شاہراہ پر سفر کرنے والے ہر مسافر کے لیے لازم ہے کہ وہ سفر کے آداب سے واقف ہو، ایک خاص شریفانہ رفتار سے تجاوز نہ کرے۔ سرخ آنکھ نظر آئے تو رک جائے، سبز آنکھ نمودار ہو تو چل پڑے۔ دائیں طرف مڑنا ہو تو پہلے اپنی نیت کا اعلان کرے، بائیں جانب جانا ہو تو بلا اجازت مڑ جائے وغیرہ، مگر المیہ یہ ہے کہ کچھ ہی عرصہ کی تابعداری کے بعد ٹریفک کے اصول ایک آسیب کی طرح اسے اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور وہ بغیر سوچے سمجھے ایک مشین کی طرح کام کرنے لگتا ہے۔ اس سے جسم کو "حیاتِ ابدی" اور روح کو "مرگِ دوام" کا عطیہ ملتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایک نارمل انسان زندگی کی رسوم اور آداب کے تابع ہوتا ہے۔ وہ ایک صدیوں پرانا مگر آزمودہ زرہ بکتر پہن کر باہر نکلتا ہے جو اُسے حادثات سے بچاتا اور طبعی موت سے پہلے مرنے نہیں دیتا۔ ہائیڈگر کا خیال ہے کہ ایسا شخص FORGET FULNESS OF EXISTENCE میں مبتلا ہوتا ہے۔ یعنی روزمرہ کی تکرار کا اس درجہ اسیر ہوتا ہے کہ حقیقت کو دیکھ ہی نہیں سکتا۔ مگر سب لوگ تو نارمل نہیں ہوتے۔ ان میں

کہیں نہ کہیں کوئی پگلا چنڈی بھی جنم لیتا ہے جو رسوم اور آداب کو زنجیریں اور سلاسل سمجھتا ہے اور جسے ہر دم یہ احساس ستاتا ہے کہ وہ اپنے ہی جسم کی خانقاہ میں ایک راہب کی طرح قید ہے۔ تب کسی روز اس کے اندر کا لہو یک دم بول اٹھتا ہے اور اس کی رفتار زندگی کی عام رفتار سے تیز ہو جاتی ہے۔ یوں وہ شاہراہِ حیات پر چلنے والے دوسرے مسافروں ہی سے نہیں ٹکراتا۔ کبھی کبھی سنتری بہادر سے بھی الجھ جاتا ہے۔ میراجی ایک ایسا ہی مسافر تھا جس نے اپنی تیز رفتاری کے باعث نہ صرف اپنے زمانے کی باعصمت سوسائٹی کے لیے مسائل پیدا کر دیئے بلکہ جو خود اپنی ذات کے لیے بھی خطرہ بن گیا اور بالآخر اس جٹ ہوائی جہاز کی طرح جو آواز کی رفتار سے زیادہ تیز اڑنے کی خواہش میں اپنے لیے ایک ساؤنڈ بیریئر SOUND BARRIER پیدا کر لیتا ہے، میراجی نے بھی ایک ایسی ہی رکاوٹ خود اپنے ہاتھوں تعمیر کر لی۔ پھر جب اس نے اس ساؤنڈ بیریئر کو عبور کرنے کی کوشش کی تو ایک دھماکے کے ساتھ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر فضا میں بکھر گیا۔

اردو ادب میں تیز رفتاری کے باعث پیش آنے والا یہ پہلا حادثہ نہیں تھا کیونکہ میراجی کے علاوہ بھی ہمیں بعض ایسے لوگ نظر آتے ہیں جو دوسروں سے زیادہ تیز رفتار تھے اور اس لیے حادثات کی زد میں آ کر وقت سے پہلے ہی رخصت ہو گئے۔ مگر ان میں سے ہر ایک کا سفر کسی سمت کے تابع ضرور تھا۔ جب کہ میراجی نے بیک وقت کئی سمتوں میں ایک سی تیزی کے ساتھ سفر کیا۔ جسمانی سطح پر اس کا سفر بظاہر شمال سے جنوب کی طرف تھا اور اس بات پر اسے فخر بھی تھا کیونکہ وہ کسی نہ کسی حد تک آریاؤں کی نسلی برتری کے تصور میں مبتلا تھا اور اپنے سفر کو ہزاروں برس پہلے کی آریائی یلغار سے منسلک کر کے خود کو تاریخ کے دھارے کی ایک لہر قرار دینے میں خوشی محسوس کر رہا تھا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ میراجی کا احساسی سطح کا یہ سفر بھی سیدھی سڑک پر طے نہ ہوا بلکہ اُس کی شخصیت کی طرح لاتعداد قوسوں میں خود کو بار بار کاٹتا رہا۔ ویسے بھی میراجی کو موڑ اور قوسیں زیادہ پسند تھیں۔ یہ بات اس کی نظموں سے بھی عیاں ہے جو سیدھے خطوط کی نظمیں نہیں بلکہ سدا مرتی کاٹتی اور بل کھاتی ہوئی ناگینوں کی طرح ہیں اور اس کے عام مزاج اور پسند سے بھی۔ مثلاً بقول میراجی اسے عورتوں کے پہناوے میں راج پوتانی لہنگے کا پیچ و تاب بطور خاص پسند تھا۔ اس کے بارے میں میراجی کا خیال ہے کہ یہ کوئی طوفانی شے ہے جس میں جنگل کا گھنا گرم جادو بھی ہے اور سمندر کا تلاطم بھی۔ یہی حال اس کے ذوقِ سفر کا تھا کہ اس نے گرینڈ ٹرنک روڈ پر زیادہ سفر کرنا کبھی پسند نہ کیا۔ چنانچہ آپ دیکھئے کہ اس کی پیدائش پنجاب میں ہوئی، بچپن گجرات کاٹھیاواڑ میں بسر ہوا۔

لڑکپن نے سندھ کے ریگستانوں میں آنکھ کھولی، جوانی لاہور میں بیدار ہوئی۔ پھر وہ دلی پہنچا۔ دلی میں اس کے اندر کا محمد تغلق جاگ اٹھا اور وہ جنوب کی طرف روانہ ہوگیا۔ پھر بمبئی پہنچا اگر زندگی یہ عجلت ساتھ نہ چھوڑ دیتی تو وہ غالباً جنوبی ہندوستان کے وسیع و شاداب علاقوں میں نکل جاتا، جہاں کی قدیم مندروں سے اٹی ہوئی ہزاروں برس پرانی فضا اسے ضرور راس آتی اور پھر پورب کی طرف جگناں تھا جس میں داخل ہونے کے کئی راستے تھے اور نکلنے کا راستہ کوئی نہیں تھا مگر مجھے یقین ہے کہ میراجی وہاں کبھی نہ رکتا کیونکہ سمندر کے بلاوے میں بڑی جان تھی اور سمندر کا بلاوا در اصل ماں کا بلاوا تھا اور ماں لاہور میں رہتی تھی:

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں سے تم کو بلاتے بلاتے مرے
دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے
بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا
"مرے پیارے بچے، "مجھے تم سے کتنی محبت ہے۔" "دیکھو اگر یوں کیا تو
برا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا" خدایا! خدایا!!

سفر انقطاع کی ایک صورت ہے۔ جب کوئی خدا کا بندہ سفر اختیار کرتا ہے تو عارضی طور پر سہی، اُس خول کو ضرور توڑتا ہے جس نے گھر محلہ، شہر یا وطن کی صورت میں اسے اپنی مٹھی میں لیا ہوتا ہے۔ مگر جب سفر جسمانی سطح سے آگے بڑھ کر اخلاقی اور اخلاقیاتی سطح پر آجائے تو ایک مزیدار صورت حال جنم لیتی ہے۔ میراجی نے محض جسمانی سطح پر سفر کر کے خود کو بار بار مختلف جگہوں ہی سے منقطع نہ کیا بلکہ زمانے کی مروّجہ رسوم اور اخلاقی تقاضوں اور معیاروں کو بھی توڑا۔ اس کی ایک صورت تو یہ تھی کہ اس نے ازدواجی زندگی کے اس ادارے سے بغاوت کی جس پر معاشرے کی بقا کا سارا دار و مدار ہے۔ پھر اس نے جذباتی بے راہ روی کی وہ روش اختیار کی جسے سوسائٹی نے ہمیشہ قابلِ اعتراض سمجھا ہے۔ منشیات کی طرف میراجی کا جھکاؤ بھی انقطاع ہی کی ایک صورت تھی۔ پھر اس نے لباس اور وضع قطع کے ضمن میں بھی سوسائٹی کے مروجہ آداب سے انحراف کیا اور خود کو اجتماع کی بھیڑ چال سے الگ کر کے ایک طرح کی بغاوت کا اعلان کر دیا۔ میرا اندازہ ہے کہ سماجی سطح پر میراجی کی یہ بغاوت ایک سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کے مطابق تھی مگر

اس کے پیچھے جو جذبہ کارفرما تھا وہ میراجی کے غیر شعوری مگر تیز رفتار میلان سفر ہی سے منسلک تھا۔

یہ تو ہوئی میراجی کے افقی سفر کی روداد! اب اس کے عمودی سفر کا حال سنئے۔ میراجی نے اپنا عمودی سفر اس دیار میں کیا جسے انسان کے خوابناک ماضی کا دیار کہنا چاہیئے۔ اس سفر کی ایک صورت تو یہ تھی کہ میراجی ایک جہاں گرد کی طرح گیتوں کی تلاش میں روانہ ہوا اور اس نے دیس دیس کی شاعری سے انمول موتی اکٹھے کیے۔ بعد ازاں مولانا صدرالدین احمد صاحب نے میراجی کے اس عمودی سفر کو "مشرق و مغرب کے نغمے" میں محفوظ کر دیا۔ میراجی کے ان مرضامین کو پڑھیں تو اس بات کا کچھ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی نوع کے انسانوں سے کس قدر وابستہ تھا اور جہاں کہیں اسے کوئی نازک دل شعر کی تال پر دھڑکتا ہوا ملتا تھا، وہ کس والہانہ پن سے آگے بڑھ کر اس کا ہم رقص بن جاتا تھا۔ دراصل "مشرق و مغرب کے نغمے" بجائے خود ماضی کی لطیف اور مترنم آوازوں کا ایک جھرمٹ ہے جس میں میراجی نے اپنی آواز شامل کر کے اسے مکمل کر دیا ہے۔ پھر دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ میراجی نے اس کتاب میں زیادہ تر انھیں شعراء کے نغمے سنائے ہیں جن سے وہ خود، جذباتی طور پر منسلک تھا اور جو اسی کی طرح جہاں گرد، حساس اور باغی تھے۔ بشکن بودلیر، والٹ وہٹ مین، چنڈی داس اور بارھویں صدی کے لاطینی گیت گانے والے جہاں گرد اور خانہ بدوش یورپی طلباء۔ ان سب کی آوارہ خرامی میں میراجی کو خود اپنی آوارہ خرامی کا عکس دکھائی دیا اور وہ ان کی معیت میں تا دیر سفر کرتا چلا گیا۔

میراجی کے عمودی سفر کی دوسری صورت یہ تھی کہ وہ نسل کے خواب ناک ماضی میں داخل ہو گیا۔ ماضی جو اس برصغیر کی ہزاروں برس پر پھیلی ہوئی تہذیب کا مدفن تھا جب میراجی اپنے اس ماضی سے متعارف ہوا تو اس کے پودوں کے لمس نے ہر مردہ شے میں گویا جان سی ڈال دی اور اس کے روبرو سارے کا سارا ماضی زندہ ہو کر آ گیا۔ تب ماضی کی اس فضا میں شریک ہونے کے لیے میراجی نے اپنا حلیہ تبدیل کیا۔ سر پر جٹائیں، گلے میں مالا، ہاتھوں میں تین گولے (جو ترشول کی ماڈرن صورت تھی) اور گھر کے بندھنوں سے بے نیازی!۔ ماضی کے مرکزی کرداروں یعنی سنیاسیوں اور بھگتوں کا سا یہ حلیہ، میراجی کے لیے ماضی کے دیار میں گویا "داخلے کا ٹکٹ" تھا۔ مگر ماضی کی اس خواب ناک فضا کے بھی دو روپ تھے۔ ایک بستی کی فضا دوسری جنگل کی فضا! بستی کی فضا گیت اور جھنکار، بدن اور شراب، گھر اور اس کے کرداروں کی فضا تھی اور جنگل کی فضا سے تیاگنے اور جسم سے اوپر اٹھنے کا رویہ منسلک تھا۔ بعض لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ میراجی نے خود کو صرف بستی کی فضا

تک محدود رکھا۔ چنانچہ اس کی شاعری میں بے راہ روی اور لذت کوشی کے رجحان کا یہی سبب تھا مگر حقیقت یہ ہے کہ میراجی کے ہاں تیاگنے اور عرفان حاصل کرنے کا میلان خاصا توانا تھا جو ماضی بعید کی فضا میں ایک مرکزی میلان کی حیثیت رکھتا تھا اس فضا کا مرکزی کردار گوتم ہے جو بستی کو چھوڑ کر جنگل کی راہ لیتا ہے اور پھر جنگل کے سب سے بڑے اور گھنے درخت یعنی بڑ کے نیچے بیٹھ کر عرفان حاصل کرتا ہے۔ درخت کی آغوش میں سمٹنا "ماں" کی اس دنیا میں جانے کے مترادف ہے جو تخلیق کا منبع ہے اور جو ہر انسان کی ذات میں ہمیشہ سے موجود رہی ہے گویا بستی سے جنگل کی طرف سفر غیر ذات سے ذات کی طرف ایک سفر ہے۔ میراجی کے ہاں اس سفر کو بڑی اہمیت ملی ہے۔ اپنی نظم "اجنتا کے غار" میں وہ لکھتا ہے:

چھوڑ کر زیست کے ہنگاموں کو
چل دیا دور کہیں، دور بہت دور کہیں
سوچتا جاتا ہے وہ —— پاؤں زمیں پر اس کے
گرتے پھولوں کی طرح پڑتے ہیں
گرتے پھولوں کو مگر داسیاں چن لیتی ہیں

گویا میراجی کی نظروں میں گوتم کا گھر بار تیاگنے اور بیوی بچے سے منہ موڑ کر جنگل کی طرف جانے کا اقدام ایک مبارک بات تھی نہ کہ فرار اور انحراف کی صورت! چنانچہ وہ اپنی نظم "ترقی" میں لکھتا ہے:

اور وہ بڑھتا گیا
پیڑ کی چھاؤں تلے سوچ میں ایسا ڈوبا۔
بن گیا فکرِ ازل، فکرِ ابد
اور جنگل سے نکل آیا تو اس نے دیکھا
بستیوں میں بھی اسی چاہ کے انداز نرالے پھیلے

مگر جنگل سے گوتم کی واپسی ایک ایسا واقعہ ہے جس سے (کم از کم میراجی کے سلسلے میں) ہمیں کوئی غرض نہیں۔ وجہ یہ کہ میراجی کے ہاں یہ مراجعت وجود ہی میں نہ آسکی۔ میراجی کی کہانی تو گیان کے کوندے سے متعارف ہونے کی حد تک ہے۔ گوتم کی واپسی اور پھر انسانوں کی

نجات کے لیے تگ و دو سے اسے کوئی علاقہ نہیں چلیے گیان کے کوندے کی حد تک ہی سہی! مگر سوال یہ ہے کہ گیان کے اس لمحے کی نوعیت کیا ہے؟ - نوعیت یہ ہے کہ وہ جو "مبتلا" تھا اسے اپنے مبتلا ہونے کا عرفان حاصل ہو گیا یعنی اس کی تیسری آنکھ یکایک کھل گئی اور اس نے خود کو "مکروہاتِ دنیا" میں گرفتار دیکھ لیا یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے کوئی روزنِ در سے ہمسائے کے آنگن کا نظارہ کرے اور پھر یکایک خود کو "روزنِ در" سے جھانکتے ہوئے دیکھ لے۔ اسی چیز کو OUSPENSKY نے SELF-REMEMBERING کا نام دیا ہے۔ روحانی سطح پر یہی SELF-REMEMBERING عرفان کے لمحے پر منتج ہوتی ہے۔ خود میراجی نے اپنی کشتیوں والی تمثیل میں اس کیفیت کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ میراجی لکھتا ہے:

"اور یوں پہلی ناؤ بنانے والے کو جب ہر طرف بالک ہی بالک دکھائی دینے لگے تو پھر ناؤ کی گنتی کسی کے بس کی بات نہ تھی۔ پھیلے آکاش پر دوڑتے پھرتے ہوئے بادلوں کی طرح جدھر دیکھو ایک نئی ناؤ تھی، ایک نیا گیت تھا گیت ہی گیت مگر وہ بالک جو کھیل پورا کر چکا، جس کا جی کھیل سے بھر گیا اسے تو گیت دکھائی نہیں دیتے، اسے تو ہر طرف بالک ہی بالک دکھائی دیتے ہیں اور ان کے ہر طرف بکھرے ہوئے ٹوٹے ہوئے کھلونے!"

یہ تو تھا عرفان کا وہ لمحہ جو ایک لمحۂ حیرت بن کر میراجی کے سامنے آ کر کھڑا ہوا، مگر جسے میراجی گوتم کی طرح عبور نہ کر سکا۔ یہ اچھا بھی ہوا کیونکہ اگر وہ اسے عبور کر جاتا تو پھر فن کار نہ رہتا۔ ایک نجات دہندہ کے منصب کو اپنا لیتا اور یہ بات اس کے فن کے لیے یقیناً مضر ثابت ہوتی۔ میراجی جب تک جیا اپنی ذات کے مرکزی نقطے پر کھڑے ہو کر جیا اور یہیں سے وہ اپنی تیسری آنکھ کو بروئے کار لا کر تارہائے نظر کے رشتوں کو بنتے مٹتے اور پھر بنتے مٹتے دیکھتا رہا۔ یوں سوچیے تو وہ منسلک بھی تھا اور منحرف بھی اور اپنی ان دونوں حیثیتوں کا ناظر بھی! عرفان کے اس لمحے کی چکاچوند میں زیادہ دیر صرف وہی ہستی رہ سکتی ہے جسے ایک پیغمبر کی سی روحانی شکتی حاصل ہو اور میراجی ایک فانی انسان تھا۔ لہٰذا وہ اس لمحے کی تپش میں بڑی تیزی سے تڑخنے اور ٹوٹنے لگا اور پھر ایک روز اپنے ہی ایغو کے ساؤنڈ بیریر سے ٹکرا کر پاش پاش ہو گیا۔

انشائیہ کا سلسلۂ نسب

کون نہیں جانتا کہ انشائیہ (فرانسیسی ایسّے) کی ابتدا مونتین نے کی۔ مونتین غیر افسانوی نثر کو تخلیقی سطح پر لانے کا آرزومند تھا تاکہ وہ انکشافِ ذات کا ذریعہ بن سکے۔ نیز کاروباری سطح سے اوپر اٹھ کر ادبی سطح پر آجائے۔ اس نے اپنے اس دلچسپ اور نادر تجربے کے ثمر کو Essais کا نام دیا۔ یہ تحریر کا ایک ایسا نمونہ تھا جس کی مثال پہلے کہیں موجود نہیں تھی۔ مناسب تھا کہ اس نئی چیز کو نام بھی نیا ہی تفویض کیا جاتا تاکہ وہ علمی، سائنسی، مذہبی اور فلسفیانہ مضامین سے الگ نظر آسکتی۔ مونتین نے یہ کام سرانجام دیا لیکن جلد ہی اس نئے نام کے سلسلے میں ایک ایسا المیہ ہوا کہ انشائیہ کے خاص پیکر کی اٹھان ہی معرضِ خطر میں پڑ گئی۔ ہوا یوں کہ اِدھر مونتین نے یہ لفظ اختراع کیا۔ اُدھر زمانے نے اسے اس فراخ دلی سے قبول کر لیا کہ اکثر لوگ اپنی سنجیدہ، ٹھوس اور بعض اوقات انٹ شنٹ تحریروں کو بھی "ایسّے" کے نام سے پیش کرنے کی کوشش کرنے لگے۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے خود ہمارے وطن میں جب "اکادمی" کا لفظ رائج ہوا تو اس کا مقصد ایک ایسا ادارہ تھا جو یونیورسٹی کی حدود کو عبور کر کے ایک اعلیٰ علمی اور ادبی معیار کے حصول کے لیے کوشاں ہو مگر پھر اس لفظ کی مقبولیت ہی اس کے راستے کا سنگِ گراں بن گئی۔ نتیجہ یہ کہ "اکادمی" کا لفظ عوامی سطح پر اتر کر چھوٹی چھوٹی اسٹیشنری کی دکانوں کی پیشانیوں پر بھی چمکنے لگا۔ کچھ یہی سلوک مغرب میں لفظ "ایسّے" کے ساتھ ہوا کہ مونتین نے اسے ایک خاص قسم کی تحریر کے لیے استعمال کیا تھا لیکن وہ مقبول ہو کر ہر قسم کی غیر افسانوی نثر کے لیے استعمال ہونے لگا۔ حد یہ کہ ۱۶۹۰ء میں جان لاک نے اپنی فلسفے کی ضخیم کتاب کا نام AN ESSAY CONCERNING HUMAN UNDER-STANDING. رکھا

تجویز کیا۔ پھر اٹھارہویں صدی میں لفظ ایسّے کا دائرہ کار اور بھی وسیع ہوگیا۔ پوپ کا ESSAY ON MAN اور ڈرائیڈن کا AN ESSAY OF DRAMATICK POESY اس کی چند مثالیں ہیں۔ انیسویں صدی میں رسکن نے اپنے سنجیدہ مضامین کو اور رچرڈ ہٹن نے اپنے مواعظ کو ایسّے کے نام ہی سے پیش کیا اور یوں وہ لفظ جو شخصی سطح کے انکشافات کے لیے مختص کیا گیا تھا، بڑھ اور پھیل کر ساری افسانوی نثر پر محیط ہوگیا اور سچی بات تو یہ ہے کہ اپنے اس عمل میں اس خصوصیت تک سے بے نیاز ہوگیا جسے اوّل اوّل ایسّے کا جوہر قرار دیا گیا تھا۔

ایک مشہور نقاد ارل آف برکن ہیڈ نے خالص ایسّے کی نشاندہی ان الفاظ میں کی ہے کہ جس طرح کوئی شخص اپنے باغیچے، گھر یا دوستی سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح ایک مفکر ادیب علم و ادب کی انتہا سنجیدہ فضا سے باہر آکر اور خود کو ذہنی فراغت کی کیفیت میں مبتلا کر کے اپنے ہی افکار سے محظوظ ہوتا چلا جاتا ہے۔ چنانچہ اس کا یہ خیال ہے کہ انگریزی میں اچھے ایسیز ESSAYS کی تعداد بہت کم ہے اور یہ ایسیز بھی صرف ان بلند مرتبہ اذہان کی تخلیق ہیں جنھوں نے اپنی رَو اور فرصت میں بڑے بڑے موضوعات پر چھوٹے چھوٹے نثری ٹکڑے لکھنے میں کامیابی حاصل کر لی۔ برکن ہیڈ کا یہ بھی خیال ہے کہ انگریزی ایسّے اپنی اس خاص شخصیت سے محروم ہو چکا ہے جو مونتین نے اسے عطا کی تھی اور اب ایسّے کا لفظ ہر قسم کی ذہنی قلابازیوں کے لیے استعمال ہو رہا ہے۔ برکن ہیڈ کی اس بات سے اتفاق کرنا تو بہت مشکل ہے کہ انگریزی میں خالص ایسّے کی آمد کا سلسلہ ہی رک گیا ہے کیونکہ بیسویں صدی میں متعدد اعلیٰ پائے کے انگریز انشائیہ نگار پیدا ہوئے ہیں۔ البتہ اس کی اس بات میں صداقت ضرور ہے کہ آج ایسّے کا لفظ ہر قسم کے مضمون کے لیے عام طور سے استعمال ہونے لگا ہے۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ آپ انگریزی ایسیز کا کوئی سا مجموعہ (ANTHOLOGY) اٹھا کر دیکھئے آپ کو اس میں خالص ایسّے کے پہلو بہ پہلو لاتعداد ایسے مضامین بھی مل جائیں گے جن کا اس خالص ایسّے سے کوئی علاقہ نہیں جسے اوّل اوّل مونتین نے رائج کیا تھا۔ ایسّے کے سلسلے میں یہ ایک ایسا المیہ ہے جس نے مغرب میں ایسّے کے فروغ کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ تاہم بیسویں صدی میں خالص ایسّے کی پہچان از سرِ نو ہونے لگی ہے اور اب ہمیں متعدد ایسے انشائیہ نگار نظر آنے لگے ہیں جو ایسّے کے اصل مزاج کو ملحوظ رکھنے پر مصر ہیں۔ ورجینا وولف، چسٹرٹن، لیوکس، بیربہوم، رابرٹ لِنڈ وغیرہ ان لوگوں میں سے ہیں۔ ان میں سے بعض نے لفظ ایسّے کے غیر محتاط استعمال کے پیشِ نظر یہ محسوس کیا کہ اب ایسّے کا لفظ اُس قسم

کی تحریروں کے لیے کارآمد نہیں رہا جو ابتدًا اس سے منسوب ہوئی تھیں۔ چنانچہ انھوں نے ایسّے کے ساتھ لائٹ یا پرسنل کے الفاظ لکھ کر اسے مضامین کے انبار سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ شاید وہ مجبور بھی تھے کہ لفظ ایسّے کو بہ یک جنبشِ قلم منسوخ نہ کر سکتے تھے ورنہ اس لفظ نے جس طرح اپنے مزاج اور مفہوم سے کنارہ کشی اختیار کر لی تھی، اس کا یقیناً یہ تقاضا تھا کہ ایسّے کے لفظ کو ترک کر کے کوئی اور ترکیب وضع کر لی جاتی۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا مغرب میں انیسویں صدی لفظ ایسّے کے سلسلے میں انتہائی "دریادلی" کا مظاہرہ کرنے پر بضد رہی۔ اتفاق دیکھئے کہ یہی وہ زمانہ تھا جب سرسید احمد خاں نے ایسّے کو اردو میں رائج کرنے کی کوشش کی لیکن چونکہ اُن دنوں خود مغرب میں ایسّے کا لفظ ہر قسم کے مضمون کے لیے بے محابا استعمال ہو رہا تھا اس لیے جب اردو والوں نے اسے درآمد کیا تو یہ اپنے ساتھ خالص ایسّے کی روایت کو لانے کے بجائے اس رویے کو لایا جو اُن دنوں مغرب میں مضمون نگاری کے سلسلے میں عام طور سے رائج تھا۔ بے شک مغرب میں ان دنوں بھی خالص ایسّے لکھے جا رہے تھے لیکن یا تو وہ اردو والوں کی پہنچ سے باہر تھے اور یا اردو والے ان کے مزاج سے واقف نہ ہو سکے۔ چنانچہ کہنے کو تو انھوں نے مغربی ایسّے کو اپنایا لیکن درحقیقت مغرب کی اُس روش کا تتبع کرنے لگے جو عام قسم کی مضمون نگاری پر منتج ہوئی تھی۔ میرے دل میں سرسید، شبلی، نذیر احمد، میر ناصر دہلوی، مہدی افادی اور حسن نظامی وغیرہ کا بڑا احترام ہے اور میرا خیال یہ ہے کہ ان بزرگوں نے اردو نثر کی ترویج و ارتقا کے سلسلے میں بڑی اہم خدمات سرانجام دی ہیں لیکن جہاں تک ایسّے کا تعلق ہے انھوں نے مونتین، لیمب اور ہیزلٹ کے ایسیز کو سامنے رکھنے کے بجائے مضمون نگاری کے اس میلان کو سامنے رکھا جو مغرب میں ایسّے کے نام سے عام ہو گیا تھا۔ نتیجہ یہ کہ وہ اپنے مضامین میں کبھی تو اصلاحی رنگ کے تحت نصیحتیں کرنے لگے، کبھی علمی اور فلسفیانہ مسائل کو بڑے کرخت اور ٹھوس انداز میں بیان کرنے لگے۔ کبھی غیر سنجیدہ بننے کی دھن میں لڑکھڑائے اور کبھی نثر میں شعری کیفیات کو سمونے کی کوشش میں مضحکہ خیز نظر آنے لگے لیکن خالص ایسّے کی طرف مائل نہ ہو سکے۔ میں اسے اردو والوں کی خوش قسمتی سمجھتا ہوں کہ ان بزرگوں نے اپنی ان نثری تحریروں کے لیے ایسّے کا لفظ استعمال نہیں کیا بلکہ انھیں "مضمون" کے نام ہی سے پیش کرتے رہے اور یہی مناسب بھی تھا لیکن جب بیسویں صدی کے نصف آخر میں انشائیہ (بطور خالص ایسّے) اردو میں داخل ہوا تو تحقیق کرنے والوں نے فوراً اس کا رشتہ سرسید اسکول کے مضمون نگاروں سے جوڑ دیا اور یوں اردو میں انشائیہ کو رائج کرنے والوں کے سامنے یہ نئی مصیبت کھڑی

CENTRAL
URDU HALL HIMAYATNAGAR.
HYDERABAD-500029

کردی کہ وہ سب کام چھوڑ کر انشائیہ کو اس نئے رشتۂ ازدواج سے بچانے کی کوشش کریں۔ اس مصیبت سے نپٹنے کا بہترین طریق یہ تھا کہ خالص ایسّے کے لیے کوئی نیا لفظ رائج کیا جاتا۔ مضمون کا لفظ تو پہلے ہی استعمال ہو رہا تھا اور اس سے مراد ایک خاص قسم کی تحریر تھی۔ دوسری طرف ایسّے کا لفظ خود مغرب میں بہت سی گرد اڑانے کا باعث ثابت ہو چکا تھا اور اس لیے اگر اسے رائج کیا جاتا تو پھر اہلِ مغرب کی طرح اس کے ساتھ "پرسنل یا لائٹ" کے الفاظ بھی منسلک کرنا پڑتے اور الجھنیں اور غلط فہمیاں پھر بھی باقی رہتیں۔ لہٰذا خالص ایسّے کے نام لیواؤں نے مضمون اور ایسّے دونوں کو ترک کر کے "انشائیہ" کا لفظ اپنا لیا۔ تاکہ یہ خاص تحریر علمی، مذہبی، فلسفیانہ، طنزیہ اور مزاحیہ مضامین نیز اخباری کالم اور جواب مضمون قسم کی تحریروں سے بآسانی الگ کی جا سکے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ انشائیہ مضمون نگاری کی روایت سے کس حد تک جدا ہے، میں نے ایک مختصر سا شجرہ مرتب کیا ہے مجھے یقین ہے کہ اس کے غائر مطالعہ سے بات آئینہ ہو جائے گی۔

اس شجرے سے یہ بات مترشح ہے کہ انشائیہ 'مضمون' کی "شیلی" نہیں بلکہ ایک بالکل الگ صنفِ ادب ہے۔ چنانچہ جب پروفیسر غلام جیلانی اصغر یہ موقف اختیار کرتے ہیں کہ انشائیہ، ایسّے (مضمون) سے مختلف ہے یا سلیم اختر صاحب لکھتے ہیں کہ انشائیہ کو بالعموم مضمون سے خلط ملط کرتے ہوئے مزاحیہ، طنزیہ یا تاثراتی مضمون کی شے سمجھ لیا گیا ہے جو کہ قطعی غلط ہے تو دونوں حضرات اُس گرد کو صاف کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو ایسّے کے سلسلے میں مغربی ادب پر مسلط ہوئی اور پھر اردو میں بھی منتقل ہو گئی۔ جناب عرش صدیقی صاحب کا یہ خیال ہے کہ اگر تعداد پر انحصار کیا جائے تو صورت یوں ہے کہ چونکہ ہمارے ہاں احتشام حسین سے لے کر آدم شیخ تک لاتعداد لوگوں نے انشائیہ کو ایسّے (مراد مضمون) کے مترادف جانا ہے اور ان کے مقابلے میں انشائیہ کو ایسّے سے مختلف قرار دینے والوں کی تعداد کم ہے اس لیے فیصلہ موخر الذکر کے خلاف جاتا ہے

عام اس لیے کہ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں یہ جمہوری طریق کچھ زیادہ فائدہ مند نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ سرسید احمد خاں کے زمانے سے لے کر آج سے چند برس پہلے کے زمانے تک اہلِ نظر نے ایسّے کے دونوں رخوں (یعنی خالص ایسّے اور عام ایسّے) میں حدِ فاصل قائم کرنے کی ضرورت کیوں محسوس نہ کی؛ اس لیے کہ اس سارے دور میں ایسّے (مراد مضمون) لکھنے کی روایت تو موجود تھی لیکن ایسّے (مراد انشائیہ) کی کسی روایت نے سرے سے جنم ہی نہیں لیا تھا پھر جب انشائیہ (بطور خالص ایسّے) اردو میں داخل ہوا تو اس کی انفرادیت کو پرکھنے کے بجائے بعض حضرات نے صرف اس کے نئے نام یعنی "انشائیہ" پر اپنی توجہ صرف کی اور کمال دریا دلی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اسے مضمون نگاری کی پوری روایت پر چسپاں کر دیا۔ گویا تاریخ نے خود کو اس طور دہرایا کہ جس طرح مونتین کی ایک خاص وضع کی تحریروں کو دیا گیا "ایسّے" کا نام ہر قسم کی کاروباری اور غیر کاروباری تحریر کے لیے استعمال ہونے لگا تھا۔ بالکل اسی طرح اردو میں انشائیہ کے لفظ کو ہر قسم کے مضامین کے لیے عام طور سے استعمال کیا جانے لگا۔ آج صورت یہ ہے کہ انشائیہ کے لفظ کو رائج کرنے والے اپنے طور پر پوری کوشش کر رہے ہیں کہ اس لفظ کا بھی وہی حشر نہ ہو جو مغرب کے ایسّے کا ہوا تھا لیکن اگر وہ اپنی مساعی میں کامیاب نہ ہو سکے اور دوسری طرف مضمون نگاری کے شائقین نے انشائیہ کے لفظ کو فراخدلی سے استعمال کرنا ترک نہ کیا تو پھر شاید ایک روز انشائیہ کا لفظ بھی بے کار ہو کر رہ جائے گا اور کسی ارل آف برکن ہیڈ کو دکھ کے ساتھ یہ کہنا پڑے گا کہ اردو انشائیہ اپنی اولین انفرادیت اور طہارت کو برقرار نہ رکھ سکا اور مضمون نگاری کی روش میں ضم ہو کر ختم ہو گیا۔

حقیقت یہ ہے کہ انشائیہ مضمون سے ایک بالکل الگ شے ہے اور ساری مصیبت ان دونوں کے فرق کو گرفت میں نہ لے سکنے کے باعث پیدا ہوئی ہے۔ بے شک ہمارے ہاں انشائیہ کو علمی، تحقیقی اور تنقیدی مضمون سے الگ کرنے کا شعور اب پیدا ہو چلا ہے (اور یہ خوشی کی بات ہے) لیکن اسے طنزیہ اور مزاحیہ مضمون سے خلط ملط کرنے کی روش تا حال خاصی توانا ہے اور در اصل یہی وہ روش ہے جو انشائیہ کے دامن کو کشادہ کر کے اس کے تحت غیر انشائی مضامین پیش کرنے پر مصر ہے مگر جیسا کہ میں نے ابھی ابھی کہا کہ طنزیہ، مزاحیہ مضامین انشائیہ نگاری کے مختلف اسالیب نہیں بلکہ قطعاً الگ قسم کی تحریریں ہیں اور یہ فرق محض لہجے اور انداز کا فرق نہیں۔ مزاج کا فرق بھی ہے مثلاً غور کیجئے کہ ایک مزاحیہ مضمون کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس میں "فاضل جذبہ" خارج ہو جاتا ہے جبکہ انشائیہ میں جذبہ صَرف ہوتا ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ مزاح اس وقت پیدا ہوتا ہے جب سننے یا پڑھنے والوں کے ہاں ایک توقع سی پیدا ہوتی ہے اور جذبات صرف ہونے کے لیے بیدار ہو جاتے ہیں۔

لیکن پھر یکایک مزاح نگار غبارے میں سے ہوا نکال دیتا ہے اور جذبات صَرف ہونے کے امکانات سے محروم ہوکر ہنسی کے جھٹکوں کی صورت میں خارج ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر کہا جائے کہ :

"شیخ سعدی سے لے کر شیخ چلی تک تمام مفکرین کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ خواب زندگی کا بہترین سرمایہ ہیں" وغیرہ۔

تو ہنسی کو فی الفور تحریک مل جائے گی۔ کیوں ؟ اس لیے کہ شیخ سعدی کا نام آتے ہی قاری کے ہاں احترام کا جذبہ بیدار ہوگیا تھا لیکن جب دوسرے ہی لمحہ شیخ سعدی اور شیخ چلی کی مضحکہ خیز مماثلت سامنے آئی تو سینے میں پیدا ہونے والا احترام کا جذبہ یکایک فاضل ہوگیا اور جسم نے ہنسی کے پٹاخوں کی صورت میں اسے فوراً خارج کر دیا تاکہ طبیعت اعتدال پر آجائے مگر انشائیہ میں جذبات خارج نہیں ہوتے بلکہ نہایت خوب صورتی سے صرف ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہیزلٹ لکھتا ہے :

ONE OF THE PLEASANTEST THINGS IN THE WORLD IS GOING A JOURNEY BUT I LIKE TO GO BY MY SELF. I CAN ENJOY SOCIETY IN A ROOM BUT OUT OF DOOR NATURE IS COMPANY ENDUGH FOR ME.

ظاہر ہے کہ اس فقرے میں فکر کی ایک سطح سے ایک دوسری سطح کی طرف زقند بھری گئی ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ مزاحیہ تحریر میں زقند کا رخ بلندی سے پستی کی طرف تھا۔ (شیخ سعدی سے شیخ چلی کی طرف) اور اس کے نتیجے میں جذبات کا اخراج ہوگیا تھا۔ مگر انشائیہ میں زقند کا رخ نیچے سے اوپر کی طرف ہے اور جذبات صرف ہوگئے ہیں۔ انشائیہ نگار نے سفر کا ذکر کیا ہے اور اسے دنیا کا سب سے زیادہ فرحت بخش عمل قرار دے کر قاری کے دل میں سیاحت کے جذبے کو متحرک کر دیا ہے لیکن جب وہ دوسرے ہی لمحے سفر کے لیے "اکیلا" جانے کی شرط لگاتا ہے تو قاری کے جذبات فاضل ہوکر خارج نہیں ہو جاتے بلکہ امکانات کے ایک نئے جہان کے طلوع ہونے پر بڑی نفاست سے صرف ہونے لگتے ہیں اور وہ اس نئی لطیف کیفیت میں خود کو سمو کر ایک عجیب سا لطف محسوس کرتا ہے۔ یہ تو محض دو فقروں کا موازنہ تھا جن میں سے ایک فقرہ مزاحیہ ادب کا TYPICAL فقرہ ہے اور دوسرا انشائیہ کا۔ اب اگر سارا مضمون شے یا موضوع کے مضحکہ خیز پہلوؤں کو سامنے لائے اور قاری فاضل جذبات کو خارج کرنے کا اہتمام کرے تو یہ مزاحیہ مضمون متصور ہوگا لیکن اگر کوئی نثر پارہ شے یا موضوع کے مخفی لیکن ارفع یا گہرے مفاہیم کی

طرف قاری کو راغب کر کے اس کے جذبات کو صَرف کرنے کا اہتمام کرے۔ یوں کہ اس کے ہاں اعصابی تسکین کے حصول کے بجائے سوچ کے ایک نئے سلسلے کو تحریک مل سکے تو وہ انشائیہ کے تحت شمار ہوگا۔ اسلوب کا فرق اس کے علاوہ ہے۔ مثلاً انشائی اسلوب کے سلسلے میں عام طور سے "شگفتگی" کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ مگر بدقسمتی سے اس لفظ نے بھی زیادہ تر غلط فہمیاں ہی پیدا کی ہیں۔ وجہ یہ کہ ایک عام قاری کے ذہن میں یہ بات پختہ ہو چکی ہے کہ ہنسی تبسم اور شگفتگی ایک ہی کیفیت کے مختلف نام ہیں۔ لہٰذا جب اسے یہ بتایا جاتا ہے کہ انشائیہ سے شگفتگی اور مزاحیہ طنزیہ سے ہنسی یا تبسم پیدا ہوتا ہے تو وہ قدرتی طور پر ان سب کو ایک ہی صنفِ ادب متصور کر لیتا ہے۔ اس غلط فہمی کے پیشِ نظر یہ ضروری ہے کہ انشائی اسلوب کے لیے "شگفتگی" کے بجائے "تازگی" کا لفظ استعمال کیا جائے بلکہ اگر "تخلیقی تازگی" کہا جائے تو بہتر ہے۔ اس فیصلے کی دو وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ انشائیہ کا اسلوب مجموعی طور تخلیقی سطح کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جبکہ مزاحیہ اور طنزیہ اسلوب مضحکہ خیز موازنہ پر انحصار کرتے ہوئے بالعموم ایک تخلیقی سطح پر سرگرم رہتا ہے اور جہاں تضمین یا تصرف کو بروئے کار لاتا ہے، وہاں بھی اس کا مقصد تضاد یا مماثلت کی مضحکہ خیزی کو اجاگر کرنا ہوتا ہے جو ظاہر ہے کہ تخلیقی سطح کی تحریر کا وصف نہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ بعض اوقات انشائیہ میں "شگفتگی" بالکل مفقود ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ PATHOS پیدا ہو جاتا ہے گویا اسلوب کی تازگی تو برقرار رہتی ہے لیکن اسلوب کا تاثر شگفتگی کے بجائے فکری یاسیت کو تحریک دینے لگتا ہے۔ ورجینا وولف کا انشائیہ "THE DETH OF THE MOTH" اس کی بہترین مثال ہے کہ اس میں اسلوب کی تازگی تو برقرار ہے لیکن انشائیہ کا تاثر ایک عجیب سے حزن آمیز عرفان پر منتج ہوا ہے چنانچہ اس بات کے اظہار میں مجھے تامل نہیں کہ انشائیہ مزاج اور اسلوب، ہر دو اعتبار سے مزاحیہ مضمون سے ایک الگ شے ہے اور دونوں کو ایسے یا مضمون کے تحت یکجا کرنا کسی طور بھی مستحسن نہیں۔

عرش صدیقی صاحب کا یہ مشورہ ہے کہ انشائیہ کا لفظ ساری ESSAY WRITING پر پھیلا دیا جائے اور اس کے ساتھ سابقے لگا کر "طنزیہ انشائیے"، "مزاحیہ انشائیے" اور (خاکم بدہن) "تنقیدی انشائیے" کی تراکیب وضع کر لی جائیں لیکن سوال یہ ہے کہ آج تک اس کام کے لیے "مضمون" کا لفظ بڑی خوش اسلوبی سے استعمال ہوتا رہا ہے اور "طنزیہ مضمون"، "مزاحیہ مضمون"، "تنقیدی مضمون" وغیرہ تراکیب بھی مستعمل ہو چکی ہیں تو پھر یکایک مضمون کے بجائے انشائیہ کا لفظ استعمال کر کے تراکیب کے ایک نئے سلسلے کو جنم دینے کا کیا جواز ہے؟ قصہ دراصل یہ ہے کہ خالص ایسے

لکھنے والوں کو جب محسوس ہوا کہ لفظ مضمون ان کے لیے کار آمد نہیں تو انھوں نے لفظ انشائیہ وضع کر لیا اور اس میں کوئی ہرج نہیں تھا لیکن جب یہ لفظ مقبول ہو گیا تو مضمون لکھنے والوں نے فی الفور لفظ "مضمون" کو ایک پرانا کھلونا سمجھ کر پرے پھینک دیا اور لفظ "انشائیہ" کو ایک نیا کھلونا جان کر سینے سے لگانے کے لیے تیار ہو گئے۔ اب اگر خالص ایسے کے نام لیوا صبر و شکر کر کے لفظ انشائیہ سے دست کش ہو جائیں اور اپنے لیے کوئی نیا لفظ وضع کر لیں تو بھی اس بات کی کیا گارنٹی ہے کہ مضمون نگار حضرات کسی روز لفظ "انشائیہ" کو پرے پھینک کر اس نئے لفظ کی طرف نہیں لپکیں گے لہٰذا انصاف کا تقاضا یہی ہے کہ لفظ انشائیہ خالص ایسے کے لیے استعمال ہو اور طنزیہ، مزاحیہ تحریروں کے ساتھ حسب سابق مضمون کا لفظ وابستہ رہے۔ ویسے بھی چونکہ انشائیہ تخلیقی سطح کی نثر پیش کرتا ہے جو علمی، تنقیدی، مزاحیہ اور طنزیہ نثر سے مزاجاً مختلف ہے لہٰذا لفظ "انشائیہ" ہی سے اس کا رشتہ جوڑنا مناسب ہے جو طرزِ تحریر کی تخلیقی سطح کی نشان دہی کرتا ہے۔

●●

۲۰۲

طنز و مزاح کے پچیس سال

(۱)

طنز و مزاح کا نہایت گہرا تعلق ہنسی کی جبلّت سے ہے۔ اور ہنسی نہ صرف انسان کو حیوان سے جدا کرتی ہے بلکہ اپنے مزاج کی تبدیلی سے انسان کے تدریجی ذہنی اور تہذیبی ارتقاء پر روشنی بھی ڈالتی ہے۔ یوں کہ اس کی مدد سے انسانی معاشرت کی ساری تاریخ بآسانی مرتب کی جا سکتی ہے۔ ہنسی نشانۂ تمسخر کی بہ نسبت ہنسنے والے کے کردار کو زیادہ اجاگر کرتی ہے اس لیے کسی دور کے ذہنی معیار کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس میں لوگ کن باتوں پر ہنستے ہیں اور ان کی ہنسی نوعیت کے اعتبار سے کیسی ہے۔

ہنسی کے عمل سے پوری طرح واقف ہونے کے لیے یہ از بس ضروری ہے کہ اسے برہمی کی کیفیت سے الگ کر کے دکھایا جائے۔ بقول گریگوری برہمی میں بنیادی جذبہ تو ایک ہوتا ہے لیکن اس جذبے کا اظہار متعدد اور متنوع انداز اختیار کرتا ہے مثلاً غصے کی حالت میں بنیادی جذبہ تو محض یہ ہوتا ہے کہ فریقِ مخالف پر فی الفور وار کیا جائے۔ چنانچہ اس "کارِ خیر" کے لیے جسمانی نظام خون میں چینی کا مناسب اضافہ فوری طور پر کر دیتا ہے اور انسان سیخ پا ہو جاتا ہے مگر اس برہمی کا اظہار متعدد صورتیں اختیار کر سکتا ہے۔ مثلاً برہم انسان فریقِ مخالف کو چپت لگا کر بھی غصے کا اظہار کر سکتا ہے اور اسے گالیاں دے کر بھی، وہ اسے ملازمت سے الگ بھی کر سکتا ہے اور اسے مقدمے میں ملوث بھی، وغیرہ دوسری طرف ہنسی میں عمل کی صورت تو ہمیشہ ایک سی ہوتی ہے یعنی بقول گریگ "دروازے پر سے چھلانگ لگانے یا بندوق کی لبلبی دبانے سے

ذرا تبل آپ ایک لمبا سانس لیتے ہیں اور پھر اسے اپنے سینے میں روکے رکھتے ہیں۔ ہنسی کے وقت بھی آپ اسی طرح ایک لمبا سانس لیتے ہیں مگر اسے روکنے کے بجائے آواز کے چھوٹے چھوٹے دھماکوں کی صورت خارج کر دیتے ہیں۔" لیکن اسی ہنسی میں جس کے اظہار کی صورت بالکل سادہ اور یک رنگ ہے متعدد اور متنوع محرکات شامل ہوتے ہیں۔ مثلاً ہنسی کا محرک خالص لطف اندوزی کا جذبہ بھی ہو سکتا ہے جیسے ظرافت (COMIC) میں یا فاضل ہمدردی کے اخراج کا رجحان بھی جیسے خالص مزاح (HUMOUR) میں یا اس کے پیچھے جذبۂ افتخار اور زہرناکی کا عنصر بھی موجود ہو سکتا ہے جیسے طنز (STAIRE) میں اسی طرح جب لطف اندوزی ذاتی عناد سے ملوث ہو تو ہجو جنم لیتی ہے خود ستائی یا کھیل کی جبلت بھی ہنسی کو تحریک دے سکتی ہے وغیرہ۔ کہنے کا مطلب فقط یہ ہے کہ ہنسی کا اظہار تو ایک بندھے ٹکے انداز کا پابند ہے لیکن اس کے محرک جذبات اَن گنت ہیں۔ جبکہ برہمی کا محرک جذبہ صرف ایک ہے اور اس کے اظہار کے پیرائے بے شمار ہیں۔

مگر برہمی اور ہنسی کا یہ فرق کچھ اور سطحوں پر بھی اجاگر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جب کوئی غصہ میں آتا ہے تو اپنے خون کی زائد چینی فریقِ مخالف پر پوری طرح صرف کر ڈالتا ہے۔ چاہے اس کے لیے وہ کوئی سا طریق ہی کیوں نہ استعمال کرے۔ گویا غصے کی حالت میں جو زائد قوت انسان میں پیدا ہوتی ہے۔ ہمیشہ ایک خاص "ہدف" کی طرف سفر کرتی ہے اور اس قوت کے اخراج سے انسان اس کارتوس کی طرح ہو جاتا ہے جس میں گولی نکل چکی ہو۔ اس کے برعکس جب انسان ہنستا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ خون میں زائد چینی آ جانے سے جو فاضل قوت پیدا ہوئی تھی اور جس کی ایک واضح اور متعین منزل تھی۔ اب عمل کی کوئی صورت نہ پا کر ہنسی کے جھٹکوں کے ذریعے خارج ہو گئی ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے ریل کے انجن میں ضرورت سے زیادہ اسٹیم پیدا ہو جائے اور انجن ڈرائیور میٹر کو نارمل سطح پر لانے کے لیے اسے متعدد چھوٹے چھوٹے جھٹکوں کی صورت میں خارج کر دے غصے میں قوت کے اخراج سے جو آسودگی ملتی ہے وہ گویا نقاہت کی ایک صورت ہے (بالکل جیسے گریہ کی آسودگی بھی قوت کے مکمل اخراج ہی کی ایک صورت ہے) جبکہ ہنسی میں صرف وہ فاضل قوت خارج ہوتی ہے جس کی اب ضرورت باقی نہیں رہی چنانچہ اس سے جو آسودگی حاصل ہوتی ہے اس میں ایک عجیب سی طمانیت اور مسرت کا احساس شامل ہوتا ہے۔ برہمی ایک سیدھا سادا سپاٹ سا عمل ہے۔ جس کے ذریعے قوت کا اخراج نسبتاً آہستہ ہوتا ہے۔ جبکہ ہنسی فریقِ مخالف

کے یک دم غائب ہوجانے سے فاضل قوت کا رخ انسان کی اپنی جانب مڑ جاتا ہے اور وہ اس کی ضرورت نہ پاکر اسے فی الفور خارج کر دیتا ہے۔

(۲)

پچھلے پچیس برس کے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کا جائزہ لینے کے لیے ان تمہیدی سطور کی بڑی ضرورت تھی تاکہ نہ صرف ہنسی اور اس کے محرکات کے سلسلے میں ذہن صاف ہوجائے بلکہ مزاح اور اس کے اماثل کا فرق بھی گرفت میں آسکے۔

اب سوال یہ ہے کہ اس دور کے ادب کو طنز، مزاح، تحریف وغیرہ کے خانوں میں بانٹ کر اس کا جائزہ لیا جائے یا اصنافِ ادب کے اعتبار سے اس پر ایک نظر ڈالی جائے۔ دونوں طریق کار آمد ہیں مگر میں ذاتی طور پر موخر الذکر طریق کے حق میں ہوں۔ اس لیے میں پہلے شاعری اور اس کے بعد نثر کو زیرِ بحث لاؤں گا۔

پچھلے پچیس برس میں جن شعرا نے طنز و مزاح سے کام لے کر زندہ رہنے والی تخلیقات پیش کیں۔ ان میں راجہ مہدی علی خاں، مجید لاہوری، سید محمد جعفری، ضمیر جعفری، شیخ نذیر احمد واہی، غلام جیلانی اصغر اور بعض دوسرے شعراء کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

آزادی سے قبل راجہ مہدی علی خاں کی کتاب "مضراب" بہت مقبول ہوئی تھی۔ اس میں کچھ تو رومانی نظمیں تھیں اور گویہ نظمیں بھی اپنی شگفتگی کے اعتبار سے لائقِ مطالعہ تھیں تاہم اس مجموعے کی مقبولیت کا اصل باعث راجہ صاحب کی مزاحیہ اور طنزیہ نظمیں تھیں۔ تاہم ان نظموں میں "ایک چہلم"۔ "اجی پہلے آپ"۔ "جب شام جنت میں ہوئی" وغیرہ خاص طور پر بہت مشہور ہوئیں۔ اس کے بعد راجہ صاحب نے ایک طویل چپ سادھ لی جو ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ ٹوٹی اور پھر طنزیہ مزاحیہ شاعری کا ایک سیلاب ان کے قلم سے پھوٹ بہا۔ یہی راجہ صاحب کی شاعری کا سنہری دور بھی ثابت ہوا۔ چنانچہ جلد ہی ان نظموں کی تعداد اتنی زیادہ ہوگئی کہ ایک نئے مجموعے کی ضرورت عام طور سے محسوس ہونے لگی۔ مولانا صلاح الدین احمد کی "ادارہ پنجاب" نے یہ کام سرانجام دیا اور راجہ صاحب کا دوسرا مجموعہ "اندازِ بیاں اور" کے نام سے منصۂ شہود آگیا۔ افسوس کہ راجہ صاحب کی عمر نے وفا نہ کی اور نظموں کی آمد کا یہ سلسلہ منقطع ہوگیا۔ تاہم ان کی وفات کے بعد انور سدید صاحب نے "آخری نظمیں" کے عنوان سے ان کا تیسرا مجموعۂ کلام مرتب کرکے شائع کیا ہے جس میں ان نظموں کا کڑا انتخاب پیش کیا جو "اندازِ بیاں اور" کے بعد تخلیق ہوئی تھیں۔

راجہ مہدی علی خاں کی وفات کے بعد میں نے اپنے ایک مضمون "اردو ادب کا فنٹاڈو" میں ان کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا کہ۔ وہ سدا ان عالم گیر ناہمواریوں کو گرفت میں لینے کی طرف مائل رہے جو ہر دور اور ہر زمانے میں انسان کی ابدی حماقتوں سے جنم لیتی ہیں۔ راجہ مہدی علی خاں کا کلام ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہمیں اپنی اصل صورت صاف نظر آتی ہے لیکن نہ اتنی مسخ شدہ حالت میں کہ ہم رو پڑیں اور نہ موئے قلم کے اس لمسِ مکرر (RETOUCHING) کے ساتھ کہ ہم کسی فریب میں مبتلا ہو جائیں۔ اس کے برعکس وہ ایک ایسی تصویر پیش کرتے ہیں جسے دیکھتے ہی ہم بے اختیار ہنس پڑتے ہیں۔ اور ہمارے جذباتی ابال میں اعتدال اور توازن پیدا ہو جاتا ہے ہنسی کے بارے میں یہ کلیہ کہ یہ فاضل قوت کے اخراج کی ایک صورت ہے۔ راجہ صاحب کے کلام کے مطالعے سے بالکل سچ نظر آتا ہے۔

راجہ مہدی علی خاں نے زندگی کو ایک بچے کی مسرت آمیز حیرت کے ساتھ دیکھا ہے چنانچہ ایک طرف تو انھیں بہت سی ناہمواریاں نظر آئی ہیں اور دوسری طرف ان کے ردعمل میں طنز کی بہ نسبت مزاح کو زیادہ تحریک ملی ہے۔ طنز ایک گرگ باراں دیدہ کی تیز نگاہی کا نتیجہ ہے جبکہ مزاح ایک معصوم دل کی صورتِ اظہار۔ راجہ مہدی کے ہاں گرگِ باراں دیدہ کا انداز بھی موجود ہے جو ان کے گہرے مشاہدے سے مترشح ہے لیکن انھوں نے زیادہ تر نشیب ہی سے (اور بچہ بھی اپنے چھوٹے قد کے باعث ہمیشہ نیچے سے اوپر کو دیکھتا ہے) اشیاء اور افراد پر نظر ڈالی ہے۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں۔

آئی جو ایک اور بھی آتی چلی گئیں
چھوٹے سے ایک گھر میں سماتی چلی گئیں

بچوں تھے چھڑے ناک سے لغیے سڑ سڑ
ناکیں پکڑ کے چھوؤں یہ کراتی چلی گئیں

بولی جو ایک کائیں تو سب بولیں کائیں کائیں
پھر کائیں کائیں کائیں سناتی چلی گئیں

"بیوی کی سہیلیاں"

پولیس کپتان کی پوتی ہے یہ اس سے نہیں اتی
جہاں ڈانٹا پولیس فوراً وہاں آجائے گی امی

ذرا فوں فوں کیا تو اپنے ڈیڈی کو بتادے گی
یہ خود باہر رہے گی اور مجھے اندر کرا دے گی

"ضرورت رشتہ اور تصویریں"

اُدھر پائل بجی چھم چھم چھما چھم
اِدھر کے چلے دھم دھم دھما دھم

مرا منہ آگے بڑھ کر اس نے نوچا
اِدھر سے ٹینٹوا میں نے دبوچا

جو میں نے ہاتھ زلفوں پر بڑھایا
تو اس نے ہاتھ میرا کاٹ کھایا

قیامت کی ہوئی وہ مار ماری ۔۔۔۔ گیا تھہد مرا اور اس کی ساری

(مثنوی قہر البیان)

ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ راجہ صاحب اکثر ایک مزاحیہ صورت واقعہ کو جنم دیتے ہیں نہ کہ طنز کی زہر آلود فضا کو، راجہ مہدی کے ہاں تحریف کا انداز خاص طور پر نمایاں ہے اور تصرف سے انھوں نے جا بجا مزاحیہ نکتے پیدا کئے ہیں۔ ان کی مثنویاں تحریف کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔ بحیثیت مجموعی پچھلے پچیس برس میں راجہ مہدی علی خاں نے اردو کے طنزیہ مزاحیہ ادب میں بیش بہا اضافے کیے اور یہ بات بڑے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ بیسویں صدی کی اردو شاعری میں طنز و مزاح کے سب سے بڑے علم بردار تھے۔

راجہ مہدی علی خاں نے تو زیادہ تر اُن ناہمواریوں پر توجہ مبذول کی جو انسان کی ازلی و ابدی حماقتوں سے جنم لیتی ہیں مگر ان کے معاصرین نے زیادہ تر نئے سیاسی اور سماجی حالات سے پھوٹنے والی ناہمواریوں کو طنز کا نشانہ بنایا۔ غالباً اس کی وجہ یہ بھی تھی کہ راجہ صاحب بمبئی میں رہے اور اُن برق رفتار تبدیلیوں کو نہ دیکھ سکے جو آزادی کے بعد ہمارے ہاں وقوع پذیر ہوئیں اور جن کے بعض ناہموار پہلوؤں کو یہاں کے طنز نگاروں نے سب سے پہلے طنز کا نشانہ بنایا۔ چنانچہ مجید لاہوری، حاجی لق لق، سید محمد جعفری، ضمیر جعفری، وغیرہ کے ہاں زیادہ تر سماجی کروٹوں سے پھوٹنے والی ناہمواریوں پر طنز کی فراوانی نظر آتی ہے۔ اور اس اعتبار سے ان کی طنز کی روایت اکبر الہ آبادی کی قائم کردہ روایت سے جا ملتی ہے۔ ان میں سے مجید لاہوری نے کوٹہ، پرمٹ، الاٹمنٹ، پگڑی، رشوت وغیرہ کے روز افزوں رجحانات کو اپنی طنز کی لپیٹ میں لے لیا اور اس ضمن میں بعض عمدہ نظمیں تخلیق کیں۔ مجید لاہوری ذہنی طور پر بڑے فعال تھے اور معاشرے کے اندر سے ابھرنے والی موہوم ناہمواریوں کو بھی تاڑ جاتے تھے۔ علاوہ ازیں انھوں نے بعض عمدہ تحریفات بھی لکھیں۔ حفیظ جالندھری کی نظم "میرا سلام لے جا" اور علامہ اقبال کی نظم "فرمانِ خدا" پر ان کی تحریفیں خاص طور پر بہت مشہور ہیں۔

مجید لاہوری کی طنز کا عام لہجہ یہ تھا:

ابھی تک پگڑیوں میں ہے شکوہِ تاج سلطانی ۔۔۔ ابھی تک رشوتوں کی حکمرانی ہے جہاں میں ہوں
ابھی ہیں چور بازاری کی سینہ زوریاں باقی ۔۔۔ غریبوں مفلسوں کا خون پانی ہے جہاں میں ہوں

"جہاں میں ہوں"

وہ بھی ہے آدمی جسے کوٹھی ہوئی الاٹ　　وہ بھی ہے آدمی کہ ملا جس کو گھر نہ گھاٹ
وہ بھی ہے آدمی کہ جو بیٹھا ہے بن کے لاٹ　　وہ بھی ہے آدمی جو اٹھاتے ہے سر پہ کھاٹ
موٹر میں جا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
رکشا چلا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

"ماڈرن آدمی نامہ"

سید محمد جعفری کا خاص موضوع سیاسی بے اعتدالیوں کو طشت از بام کرنا ہے۔ گو معاشرے کے دوسرے مسائل سے بھی وہ بے نیاز نہیں رہے۔ سید صاحب کے اسلوب میں بلا کی توانائی اور نکھار ہے۔ ان کے ہاں ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ تضمین اور تصرف کی مدد سے بھرپور وار کرتے ہیں اور پیش پا افتادہ منطقی جواز سے کچھ زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ یہ چند اشعار قابل غور ہیں:

یو۔ این او کے پیٹ میں سارے جہاں کا درد ہے　　وعدۂ فردا پہ ٹرخانے کے فن میں فرد ہے
گرچہ پٹوا تا فلسطیں میں خود اپنی نرد ہے　　ایسی قوموں سے خفا ہے جن کی رنگت زرد ہے
کتنا اچھا فیصلہ کرتا رہا کشمیر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

"یو۔ این۔ او"

عطر میں ریشمی رومال بسایا ہم نے　　ساتھ لائے تھے مصلی وہ بچھایا ہم نے
دور سے چہرہ وزیروں کو دکھایا ہم نے　　ہر بڑے شخص کو سینے سے لگایا ہم نے
پھر بھی ہم سے یہ گلہ ہے کہ وفادار نہیں
کون کہتا ہے کہ ہم لائقِ دربار نہیں

"وزیروں کی نماز"

سید ضمیر جعفری کے ہاں مجید لاہوری اور سید محمد جعفری کے ممتاز اوصاف یک جا نظر آتے ہیں۔ یعنی وہ سماجی اور سیاسی ناہمواریوں پر ایک سی قدرت اور توانائی سے طنز کرنے کی سکت رکھتے ہیں۔ ضمیر جعفری کا مشاہدہ تیز اور اسلوب نکھرا ہوا ہے اور ان کی طنز کی چبھن فی الفور محسوس ہوتی ہے۔ ایک خاص بات جو انہیں اپنے معاصرین سے ممتاز کرتی ہے ان کی "ہمہ جہتی" ہے۔ وہ غزل لکھ رہے ہوں یا مضمون، ان کے یہاں ادب کا اعلیٰ معیار سدا

برقرار رہتا ہے: "ایک سپاہی" کے نام سے انھوں نے جو مضامین لکھے تھے ان کا ذائقہ آج بھی لبوں پر بالکل تازہ ہے۔ اسی طرح "اڑتے ہوئے خاکے" نیز اپنی سنجیدہ غزلوں میں انھوں نے خود کو ایک صاحبِ طرز انشا نگار اور ایک پختہ غزل گو کے طور پر پیش کیا ہے۔ مگر ساتھ ہی انھوں نے طنزیہ شاعری میں بھی اپنے لطیف جوہر دکھائے ہیں۔ ایک ہی شخصیت میں مختلف اوصاف کا یوں یکجا ہونا کوئی معمولی بات نہیں۔ سید ضمیر جعفری کی طنزیہ شاعری کے یہ نمونے دیکھئے:

لوکل مہاجرین پہ تازہ نکھار دیکھ
مونچھوں کے تاؤ دیکھ نظر کی بہار دیکھ
موٹر پہ اڑ رہا ہے وہ تُلا کمہار دیکھ
ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ
اے مرحبا یہ حسنِ ادائے الاٹ منٹ

"وبائے الاٹ منٹ"

بُوا کو تو دیکھو ر... نہ پاتا
فقط اک غرارہ، فقط ایک چھاتا
نہیں کچھ بھی نامِ خدا آتا جاتا
یہ بٹ ہاتھ میں جیسے دھوبن کا کھاتا
اِدھر ممبری چھڑ گئی ممبری سے
اُدھر طفل رونے لگے گیلری سے

بہ آوازِ شور و شغب بولتی ہیں
بہ اندازِ غیظ و غضب بولتی ہیں
نہیں بولتی ہیں تو کب بولتی ہیں
یہ جب بولتی ہیں تو سب بولتی ہیں
شہادت کی انگشت اقبال پر ہے
کبھی ناک پر ہے کبھی گال پر ہے

"عورتوں کی اسمبلی اور وزارت"

نذیر احمد شیخ ہمیشہ کچھ پسِ پردہ ہی رہے۔ اس لیے زیادہ لوگ ان کے مزاحیہ طنزیہ کلام سے آشنا نہ ہوسکے پچھلے دنوں ان کی ایک کتاب "حرفِ بشاش" چھپی تو مجھے بے حد دکھ ہوا۔ کتاب کی اشاعت پر نہیں کہ یہ کتاب تو اردو کے طنزیہ مزاحیہ ادب میں ایک نہایت قیمتی اضافہ ہے۔ دکھ اس بات پر ہوا کہ آج سے قبل ان کے کلام سے کیوں آشنا نہ ہوسکا۔ مجھے اعتراف ہے کہ جب سنہ ۱۹۵۸ء میں میرا تحقیقی مقالہ "اردو ادب میں طنز و مزاح" شائع ہوا تو میں نذیر احمد شیخ کے نام تک سے

واقف نہ تھا۔ اس میں ایک بڑی مدت تک میری کوتاہی اور ایک حد تک نذیر احمد شیخ کی گوشہ نشینی اور کم آمیزی کو دخل حاصل تھا۔ انھوں نے بہت کم سامنے آنے کی کوشش کی ہے اور ان کا کلام زیادہ تر قریبی دوستوں کی محفلوں میں ہی دادِ سخن حاصل کرتا رہا ہے۔ اب انھوں نے "حرفِ بشاش" چھپوائی ہے تو پبلک کو (جس میں راقم الحروف بھی شامل ہے) ان کے طنزیہ مزاحیہ کلام کے بارے میں کوئی تاثر قائم کرنے کی سعادت حاصل ہوئی ہے۔

نذیر احمد شیخ کے طنزیہ مزاحیہ کلام کے چار رنگ ہیں ایک رنگ تو وہ ہے جس کے سب سے بڑے علم بردار راجہ مہدی علی خاں تھے۔ یعنی ایک دور میں ابھرنے والی سیاسی یا سماجی ناہمواریوں کے بجائے انسانی فطرت کی ازلی و ابدی حماقتوں کو پیش کرنے کی روش۔ اس ضمن میں نذیر احمد شیخ کی نظمیں، زمیندار بس، آندھی، خیالی پلاؤ، علامہ علامتی، تمباکو، ہاؤڈو یو ڈو، اور متعدد دوسری تخلیقات پیش کی جاسکتی ہیں۔ دوسرا رنگ تحریف یا پیروڈی کا ہے۔ اس میں راجہ مہدی کے بعد نذیر احمد شیخ کے نام ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ ان کی تحریفات تعداد کے لحاظ سے نہیں، مزاج کے اعلیٰ معیار کے اعتبار سے بھی قابل ذکر ہیں۔ تیسرا رنگ "ملرک" کا ہے۔ اردو زبان کو ملرک سے آشنا کرنے کا سہرا نذیر احمد شیخ ہی کے سر ہے۔ مگر انھوں نے محض ایک نئی صنف میں طبع آزمائی کر کے اولیت کا درجہ حاصل نہیں کیا بلکہ بعض نہایت خوب صورت ملرک تحریر بھی کیے۔ آخری رنگ صنعتی شاعری کے زمرے میں آتا ہے کہ انھوں نے مشین کے میکانکی عمل کی پرچھائیں انسانی اعمال میں دیکھی اور یوں یہ صورت حال مضحک کیفیت میں مبدل ہوگئی۔ اس سے مجھے برگساں کا وہ قول یاد آیا کہ جب متحرک زندگی جمود یا میکانکی عمل کا نقشہ دکھاتی ہے تو ہماری ہنسی کو تحریک مل جاتی ہے۔ مثلاً جب سرکس کا مسخرہ کسی فربہ کرسی پر بیٹھتے ہوئے ایک وزنی بوری کی طرح دھڑام سے فرش پر گر پڑتا ہے تو ہم بے اختیار ہنس پڑتے ہیں۔ خود نذیر احمد شیخ صاحب تمام عمر صنعت سے متعلق رہے اس لیے انھوں نے جب انسان کو بھی ایک مشین میں ڈھلا ہوا پایا تو ان کی حس ظرافت پھڑک اٹھی، نتیجہ دل چسپ صنعتی نظموں کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ ان کی شاعری کے مختلف رنگوں کے سلسلے میں یہ چند نمونے ملاحظہ ہوں:

عجب موڑ موڑی عجب جھوک لی ہے
کہ بمپر میں چھکڑے کی دُم ٹھوک لی ہے

پولیس کے جواں جواب روک لی ہے
نہ بس چل رہا ہے، نہ بس چل رہی ہے
زمیندار بستی کی بس چل رہی ہے

جھکولوں سے جب کارواں جھولتا ہے
مسافر مسافر کا منہ چومتا ہے
پھنسا پیر سوتا ہے سر گھومتا ہے
دبی نبض ساکت ہے نس چل رہی ہے
زمیندار بستی کی بس چل رہی ہے

"زمیندار بس"

آخری جنگ سکندر سے جو دارا ہارا
دشتِ ایران میں پھرتا تھا وہ مارا مارا
بیٹھ جاتا تھا جہاں کوئی سرائے دیکھی
دال اگر مفت ملی، نان ادھار مارا مارا
فوجِ یونان تعاقب میں جو آتے دیکھی
اسپِ طرار نے پھرتی سے طرارا مارا
ایک نالے میں مگر اسپ رپٹ کر لڑھکا
شاہِ افتاں نے کہا آج تو یارا مارا
سر اٹھایا تو کنارے پہ کھڑے تھے دشمن
اس نے غوطہ اسی نالے میں دوبارا مارا

"دارا مارا" (تحریف)

یوں سبق دیتے ہیں بیٹھے مولوی عبدالرؤف
حرف سے نکلا حروف اور ظرف سے نکلا ظروف
اب بتاؤ وقف سے نکلا ہے کیا
ایک نے اوقاف جب اٹھ کر کہا
دوسرا بولا غلط ہے مولوی جی "بے وقوف"

"بے وقوف" (المرک)

اندر میں اور میری کھڈی　　باہر کھیلیں لوگ کبڈی
روز مشقت بارہ گھنٹے　　دکھتی ہے اب ہڈی ہڈی
چل ری میری کھڈی جھٹ جھٹ　　جیسے گھوڑا دوڑے سرپٹ
کھٹ پٹ کھٹ پٹ کھٹ پٹ کھٹ پٹ

"پارچہ باف"

(۳)

جہاں تک اردو نثر کا تعلق ہے، طنز و مزاح لکھنے والوں میں سے بعض تو پرانے ہیں جو پچھلے پچیس برس کے عرصہ میں بھی لکھتے رہے اور بعض نئے جنھوں نے تقسیم کے بعد لکھنا شروع کیا پرانے لکھنے والوں میں کنہیا لال کپور، رشید احمد صدیقی، فکر تونسوی، شفیق الرحمٰن، شوکت تھانوی وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ کنہیا لال کپور نے تقسیم سے پہلے "سنگ و خشت" "چنگ و رباب" اور "شیشہ و تیشہ" لکھ کر بڑا نام پیدا کیا تھا۔ لیکن وہ آزادی کے بعد بھی خاموش نہیں رہے اور ان کے مجموعے "بال و پر" اور "گردِ کارواں" اسی دور میں سامنے آئے ہیں۔ کپور کی طنز میں ایک خاص طرح کی کاٹ ہوتی ہے۔ اور ان کا طریق ایک سرجن کے عملِ جراحی سے شدید مماثلت رکھتا ہے۔ مگر اس پر تلخ اندیشی کی بہ نسبت ایک خوش گوار کیفیت سراسر مسلط رہتی ہے۔ البتہ کپور نے آزادی کے بعد جو مضامین لکھے، ان میں پہلی سی بات نہیں تھی۔ بے شک ان کے اسلوبِ تحریر میں زیادہ نکھار آگیا، لیکن خیال کا تیکھا پن اب باقی نہ رہا۔ یہی حال رشید احمد صدیقی کا ہے جنھوں نے آزادی سے پہلے زندہ رہنے والے طنزیہ مضامین لکھے۔ لیکن تقسیم کے بعد اس معیار اور رفتار کو برقرار نہ رکھ سکے۔ شوکت تھانوی تقسیم سے پہلے بھی لکھتے تھے اور بعد ازاں بھی ایک سے انہماک کے ساتھ لکھتے رہے اور ان کا جو انداز پہلے تھا بعد کے دور میں بھی اسی طرح قائم رہا اور وہ زیادہ تر ازدواجی زندگی کی ناہمواریوں سے مزاحیہ واقعات کشید کر کے قارئین کے سامنے پیش کرتے رہے۔ شفیق الرحمٰن کے فن میں بھی کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ گو مقدار کے لحاظ سے انھوں نے بھی تقسیم کے بعد خاصا لٹریچر پیدا کیا۔ شوکت تھانوی کے مزاح کا مرکزی نقطہ ازدواجی زندگی تھا۔ اور شفیق الرحمٰن کا مرکزی نقطہ کالج کا نوجوان اس نوجوان کو پیش کرنے میں شفیق الرحمٰن بہت کامیاب ہیں اور اسی لیے ان کی تخلیقات کالج کے طلبا میں بہت مقبول ہیں۔ مگر مزاحیہ مضامین اور افسانوں کے علاوہ شفیق الرحمٰن نے بعض زبانت

خوب صورت اور اعلیٰ معیار کی تحریفات بھی لکھی ہیں جو اردو ادب میں سدا زندہ رہیں گی۔ راجہ مہدی علی خاں ایک شاعر کی حیثیت سے بہت مقبول رہے ہیں لیکن تقسیم کے بعد انھوں نے طنزیہ مزاحیہ مضامین بھی لکھے اور کامیاب ہوئے۔ یہ مضامین زیادہ تر "ادیب برادری" سے متعلق ہیں اس لیے ان کا دائرۂ عمل محدود ہے۔ تاہم ان کی بے پناہ ظرافت بہت متاثر کرتی ہے۔ "ادیبوں کے مشغلے" کا ابتدائی حصہ بھی خاصا دل چسپ ہے لیکن بعد ازاں انھوں نے اس سلسلے کو اتنا طول دیا کہ تکرار کے باعث بہت سے مزاحیہ پہلو مدھم ہو کر رہ گئے۔ منٹو نے ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے تقسیم سے پہلے ہی نام پیدا کر لیا تھا لیکن جب آزادی کے بعد انھوں نے چچا سام کے نام خطوط نیز بعض لوگوں کے خاکے تحریر کیے تو ان کی طنز کی بے پناہ جراحت کا پوری طرح احساس ہوا

تقسیم کے بعد جن نئے لکھنے والوں نے اردو نثر میں طنز و مزاح کے جوہر دکھائے ان میں سے امجد حسین کا ذکر سب سے پہلے ہونا چاہیے۔ امجد حسین دھیمے لہجے میں بات کرتے ہیں، لیکن ان کی طنز خاصی تیز ہے۔ یوں تو امجد صاحب کے متعدد مضامین قابل ذکر ہیں لیکن ان کے نام کے ساتھ ایک مضمون "ادب کے باوا لوگ" تو گویا چپک کر رہ گیا ہے۔ جس میں انھوں نے بعض کم معروف لکھنے والوں کے اوچھے پن کو بڑی خوبی سے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ امجد صاحب آہستہ خرام ہیں اور ان کے مضامین لمبے لمبے وقفوں کے بعد سامنے آ رہے ہیں۔ اسی لیے عوام میں ان کے نام کی گونج کچھ زیادہ نہیں، تاہم جن حضرات نے ان کے مضامین کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ انھیں اردو کے طنز نگاروں میں ایک امتیازی مقام حاصل ہے۔ المثال والے ان کے مضامین کا ایک نیا مجموعہ شائع کرنے کی فکر میں تھے۔ یہ خبر بڑی خوش آئند ہے کہ انھوں نے امجد صاحب کے مضامین کا یہ مجموعہ چھاپ دیا ہے۔

امجد حسین کی طرح محمد خالد اختر بھی دھیمے لہجے میں بات کرنے کے شائق ہیں۔ مگر امجد حسین کی بہ نسبت انھوں نے کہیں زیادہ مضامین لکھے ہیں۔ ان کے مضامین خندۂ دنداں نما کے بجائے ہلکے سے تبسم کو جنم دیتے ہیں۔ بلکہ اکثر و بیشتر تو ان کے مضامین کے مطالعے سے دل میں جو گدگدی پیدا ہوتی ہے، مشکل ہی سے ہونٹوں تک پہنچ پاتی ہے۔ ان کا مضمون "زیبرا اسکیم" اس ضمن میں بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ محمد خالد اختر کا لہجہ مہذب، اسلوب پختہ اور مطالعہ وسیع ہے۔ "سائیں علی حیدر فندک" لکھ کر انھوں نے "آبِ حیات" کی نہایت عمدہ تحریف بھی کی ہے۔

اسی دوران میں مشتاق احمد یوسفی نے مضامین کے یکے بعد دیگرے دو مجموعے پیش

کر کے اردو کے طنزیہ مزاحیہ ادب میں بیش بہا اضافے کیے۔ مشتاق یوسفی کے مضامین کی اہم ترین خوبی ان کا ادبی اسلوب ہے جس میں شگفتگی، روانی، شعریت اور مطالعہ باہم شیر و شکر ہو گئے ہیں۔ اسلوب کے ادبی معیار کو ملحوظ رکھیں، تو رشید احمد صدیقی کے بعد مشتاق یوسفی کے مضامین ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملے گی۔ مگر اسلوب کے علاوہ بھی ان کے ہاں لفظ، خیال اور واقعہ سے مزاح پیدا کرنے کی بڑی صلاحیت ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے پطرس اور رشید احمد صدیقی کے ممتاز اوصاف یک جا ہوئے تو مشتاق یوسفی کے مضامین نے جنم لیا۔ بعض لوگوں نے انھیں انشائیہ نگار بھی کہا ہے لیکن اصل بات یہ ہے کہ ان کے مضامین مزاجاً طنزیہ، مزاحیہ ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ مشتاق یوسفی کے مضامین میں طنز اور مزاح کا ایک نہایت خوش گوار امتزاج وجود میں آیا ہے جس کے باعث وہ اردو کے بہترین طنز و مزاح لکھنے والوں کی صف میں شامل ہو چکے ہیں۔

مشتاق احمد یوسفی کی طرح مسعود مفتی نے بھی آزادی کے بعد ہی نام پیدا کیا مگر جہاں یوسفی کے ہاں طنز غالب ہے وہاں مسعود مفتی بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں۔ آج سے کچھ عرصہ پہلے میں نے اپنے ایک مضمون میں ان کے بارے میں لکھا تھا:

"قصہ یہ ہے کہ ہر فرد، شے یا لفظ کے دو روپ ہوتے ہیں۔ ایک ظاہری، سنجیدہ رکھ رکھاؤ والا روپ، دوسرا مخفی، غیر سنجیدہ اور لڑکھڑاہٹ والا روپ! اب اس بات کا تمام تر دار و مدار دیکھنے والے کی آنکھ پر ہے کہ وہ شے یا فرد کی بیرونی کھال تک رسائی حاصل کرتی ہے یا اس کے اندر کی ناہمواری کو گرفت میں لیتی ہے۔ مسعود مفتی کا کمال یہ ہے کہ انھیں ہر شے کا دوسرا (ناہموار) رخ فی الفور نظر آجاتا ہے اور شاید اشیاء کو مسعود مفتی فوراً نظر آجاتے ہیں کہ وہ انھیں دیکھتے ہی ذرا سا ٹھمک کر تھرکنا اور ہکلانا شروع کر دیتی ہیں۔ چنانچہ بہ ظاہر تو مفتی صاحب ایک شریف شہری کی طرح فٹ پاتھ پر مصروفِ خرام ہوتے ہیں لیکن اپنی نظر کے لمس سے اردگرد کی دنیا میں ایک ایسا خوب صورت لیکن مضحکہ خیز کہرام برپا کرتے جاتے ہیں کہ ہر شے اپنے اصل روپ کی پیروڈی نظر آنے لگتی ہے۔ میرے خیال میں ایک اعلیٰ مزاح نگار کی پہچان محض یہ نہیں کہ وہ اشیاء کے مضحک پہلوؤں کو فی الفور دیکھ لیتا

ہے بلکہ یہ کہ خود اشیا مزاح نگار کو دیکھتے ہی پالتو بلّوں کی طرح ناچنا کودنا اور اس کے گرد اچھل اچھل کر چکر لگانا شروع کر دیتی ہیں۔ اپنے مزاحیہ مضامین میں مسعود مفتی سرکس کے رِنگ ماسٹر کے روپ میں ابھرتے ہیں۔ اور اشیاء کے علاوہ قارئین بھی ان کے چابک کے پہلے ہی ہلس پر اپنی نارمل شریفانہ زندگی کو ترک کر کے اسٹولوں اور تپائیوں کی طرف لپکنے لگتے ہیں۔ مزاح کی دنیا میں یہ شعبدہ گری کوئی معمولی بات نہیں۔"

مجھے اپنے اس تاثر میں مزید کچھ اضافہ نہیں کرنا۔ بجز اس کے کہ "کرکٹ نامہ"، "بس اور بے بسی" اور "برج پارٹی" سے متعلق مضمون میں ان کا یہ طریق کار خاص طور پر بہت کامیاب ہے اور مسعود مفتی اردو ادب میں خالص مزاح کے ایک بہت بڑے نمائندے کے روپ میں سامنے آئے ہیں۔

خالص مزاح نگاری کے سلسلے میں ایک اور نیا نام جو تقسیم کے بعد ابھرا ہوش ترمذی کا ہے۔ ہوش صاحب نے صرف چند ایک مزاحیہ مضامین ہی لکھے ہیں لیکن مزاح کے اعتبار سے ان مضامین کا معیار بہت بلند ہے۔ کاش اس میدان میں ان کا پھیرا جوگی والا پھیرا نہ ہوتا۔

آزادی کے بعد لکھنے والوں میں چند اور نام بھی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ مثلاً ابن انشاء جن کے مشہور مضمون "معاہدہ چھانگا مانگا" کے ذکر سے آج بھی گدگدی سی محسوس ہونے لگتی ہے۔ پھر احمد جمال پاشا ہیں جن کے بہت سے طنزیہ مزاحیہ مضامین مقبول ہو چکے ہیں۔ یوں تو احمد جمال پاشا کی طنز بھی خاصی بھرپور ہے لیکن دراصل انھوں نے تحریف لکھ کر ہی نام پیدا کیا ہے حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب میں تحریف یا پیروڈی کا کوئی تذکرہ احمد جمال پاشا کی معرکتہ الآراء تصنیف "کپور کا فن" کی طرف اشارہ کیے بغیر مکمل نہیں کہلا سکتا۔ اس میں احمد جمال پاشا نے تنقیدی مضمون لکھنے کی عام روش کو سامنے رکھ کر آل احمد سرور، عبادت بریلوی، احتشام حسین اور قاضی عبدالودود وغیرہ کے اسلوب تنقید کی نہایت عمدہ تحریف کی ہے۔

پچھلے چند سالوں میں کچھ اور نام بھی سامنے آئے ہیں۔ مثلاً نظیر صدیقی نے طنزیہ مضامین لکھے ہیں۔ کرنل محمد خاں اور باقر علیم کے ہاں مزاح غالب ہے۔ مشتاق قمر، منصور قیصر اشرف صبوحی اور اسرار اشفاق کے ہاں طنز و مزاح کا امتزاج موجود ہے اور تخلص بھوپالی نے بڑے ظریفانہ انداز میں خاکہ نگاری کی ہے۔ ان لکھنے والوں میں سے کرنل محمد خاں کے ہاں بڑی عمدہ صلاحیتوں کا اظہار ہوا ہے۔ ان کی کتاب "بجنگ آمد" کی بے پناہ مقبولیت ہی سے اندازہ ہوتا ہے کہ عوام

اور خواص کو ان کے مزاج میں کس قدر تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ کرنل صاحب بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں اور اگر ان کے ہاں طنز کہیں موجود بھی ہے تو آٹے میں نمک کے برابر ہے۔ یوں کہ اس کی جراحت اسلوب کی خندہ آور کیفیات کے نیچے دبک کر رہ گئی ہے۔ کرنل محمد خاں کی تحریریں ایک ادبی شان ہے جو قارئین کو بے حد متاثر کرتی ہے۔

کرنل محمد خاں کی طرح باقر علیم بھی بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں۔ ان کی کتاب "دس مزاحیہ مضامین" کا نام ہی اس بات پر دال ہے کہ وہ اپنی اس حیثیت سے آشنا بھی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کہیں کہیں ان کے مضامین میں طنزیہ جملے بھی نظر آتے ہیں لیکن مجموعی طور پر وہ لطف اندوز ہونے کے عمل ہی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے یہاں بعض شخصی نوعیت کے اشارے ان کے قریبی حلقے میں مضامین کے لطف کو شاید فزوں تر کر دیں لیکن وہ لوگ جو اس حلقے سے باہر ہیں۔ ان اشاروں سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ بایں ہمہ باقر علیم کے مزاح میں ایک قدرتی نفاست اور توازن ہے۔ ان کا اسلوب بھی نہایت پختہ اور رواں دواں ہے

منصور قیصر کے مضامین میں طنز کی فراوانی ہے لیکن وہ طنز کی کونین کو مزاح کی شکر میں لپیٹ کر پیش کرنے کے قائل ہیں۔ اسی لیے ان کے مضامین تلخ اندیشی کے اثرات سے محفوظ ہیں۔ ان کی زبان میں ایک خاص چٹخارہ ہے، اپنے موضوعات کے انتخاب میں بھی منصور قیصر نے جا بجا جدت طبع کا مظاہرہ کیا ہے۔ "لہسن" اور دوسرے مضامین میں ان کا فن بہت نکھرا ہوا ہے

مشتاق قمر نے دراصل انشائیہ کے ضمن ہی میں اپنی بھرپور صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے اور گو ان کی طبعی مسکراہٹ انشائیہ میں بھی نہایت خوبی سے سرایت کر گئی ہے لیکن انشائیہ بہرصورت طنزیہ مضامین سے ایک بالکل الگ شے ہے اور اس لیے اسے طنز و مزاح کے معیار سے پرکھنا مناسب نہیں۔ خوش قسمتی سے مشتاق قمر نے انشائیہ سے ہٹ کر خالص طنزیہ مزاحیہ مضامین بھی لکھے ہیں اور اس میدان میں بھی وہ نہایت کامیاب رہے ہیں۔

غلام جیلانی اصغر بہت کم لکھتے ہیں جب لکھتے ہیں تو کاغذ ان کے شگفتہ اسلوب کی کرنوں اور ان کی چھوڑی ہوئی پھلجھڑیوں سے جگمگا اٹھتا ہے۔ انور سدید نے نظم اور نثر دونوں میں بڑی عمدہ تحریفات سپرد قلم کی ہیں اور زیادہ تر اپنے معاصرین کے اندازِ فکر اور اسالیب بیان پر طنز کی ہے۔ سجاد نقوی نے چند نہایت خوب صورت طنزیہ اور مزاحیہ ڈرامے لکھے ہیں خاص طور پر ان کے ڈرامے "اس عاشقی میں" اور "انعام سے پہلے، انعام کے بعد" بہت

پسند کیے گئے ہیں۔ ان سے قبل مرزا ادیب اور اصغر بٹ نے اپنی تمثیلوں میں طنز اور مزاح کی آمیزش سے ایک عمدہ روایت قائم کر دی تھی۔ ان کے علاوہ تقسیم کے بعد جن نئے لکھنے والوں نے اچھی چیزیں پیش کیں ان میں فصیح احمد، فرخندہ لودھی اور سعد شمیم کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

مضمون کا یہ حصہ تشنہ رہ جائے گا اگر میں آر۔ اے کیانی کی اردو تقاریر کے مجموعہ "افکارِ پریشاں" کا ذکر نہ کروں جو طنز و مزاح کے اعلیٰ معیار کے اعتبار ہی سے ایک اہم تصنیف نہیں بلکہ ایک قومی خدمت سرانجام دینے کے باعث بھی ایک زندۂ جاوید کتاب ہے۔ آر۔ اے کیانی نے اس وقت لوگوں کو ہنسایا۔ جب ان کے چہروں پر سنجیدگی نے پہرے بٹھا دیئے تھے۔ انھوں نے سکوت کو توڑا اور خوف کے مہیب سایوں میں ایک مسکراتی ہوئی شمع لا کر رکھ دی۔ کیانی کی یہ کتاب طنزیہ مزاحیہ ادب میں ایک اضافہ ہی نہیں قومی زندگی کی ایک اہم دستاویز بھی ہے۔

(۴)

طنز و مزاح کے احوال میں اخبار کے فکاہی کالم کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔ آزادی سے پہلے مولانا عبدالمجید سالک اور مولانا چراغ حسن حسرت نے فکاہی کالم کی ایک عمدہ روایت قائم کر دی تھی۔ آزادی کے بعد اخبارات نے یہ روایت گویا ورثے میں حاصل کی اور یوں ہر اخبار میں فکاہی کالم کا وجود انتہائی ضروری متصور ہوا۔ نتیجتہً بہت سے نئے لکھنے والے اس میدان میں داخل ہوئے اور ان میں سے بعض نے تو خاصی مقبولیت بھی حاصل کر لی۔ مثلاً احمد ندیم قاسمی، انتظار حسین، احسان بی اے، ابراہیم جلیس، ابنِ انشا، ارشاد احمد خاں، ظہور الحسن ڈار اور متعدد دوسرے لکھنے والے۔ ان میں سے احمد ندیم قاسمی نے پہلے "پنج دریا" اور بعد ازاں "عنقا" کے نام سے فکاہی کالم لکھے اور نہایت عمدگی سے حسرت اور سالک کی روایت کا تتبع کیا بدقسمتی سے وہ کوئی نیا اسلوب پیدا نہ کر سکے۔ تاہم کالم نویسی کے سلسلے میں ان کی محنت کی داد نہ دینا ناانصافی ہوگی۔

انتظار حسین اس ضمن میں نسبتاً زیادہ کامیاب ہوئے۔ دراصل انتظار حسین کے کالم پر ان کی شخصیت کی چھاپ پوری طرح ثبت ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ انتظار کی طنز میں بڑی کاٹ ہے۔ وہ تفصیل کے بجائے ایجاز و اختصار کو پسند کرتے ہیں اور ان کی تحریر کے پس منظر میں ان کے مطالعے اور سوجھ بوجھ کی جھلکیاں بھی عام طور سے ملتی ہیں زبان پر انھیں بڑا عبور حاصل ہے۔ اسی لیے ان کے کالم زبان کے چٹخارے

کے باعث بہت مقبول ہیں۔ انھوں نے سماجی مسائل کے بجائے تہذیبی ثقافتی اور سماجی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے اور یوں کالم کو ایک نئی جہت سے آشنا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ البتہ بعض اوقات ان کے کالم کا لہجہ تلخ اور ترش بھی ہو جاتا ہے اور وہ حریف کو نیچا دکھانے کی دھن میں برہمی کا اظہار بھی کر جاتے ہیں، مگر مجموعی طور پر دیکھئے تو اپنے REFLEXES پر ان کی گرفت خاصی کڑی ہے۔

احسان بی اے بظاہر تو بڑی سنجیدگی سے سیاسی، ادبی اور سماجی موضوعات پر قلم اٹھاتے ہیں لیکن غور سے دیکھنے پر محسوس ہوتا ہے کہ ان کے ہاں ایک چھپی ہوئی طنز بھی ہے جو اکثر بڑا لطف دے جاتی ہے، ویسے احسان بی اے مسائل کے بارے میں ایک متوازن اور غیر جذباتی اندازِ نظر مرتب کرنے والوں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کا اسلوب بھی نہایت پختہ ہے

ابراہیم جلیس ایک طویل مدت سے لکھ رہے ہیں لیکن بسیار نویسی کے باوجود ان کی طنز کی چبھن اور مزاح کی شادابی تا حال برقرار ہے۔

ابن انشاء زیادہ تر ادبی اور سماجی موضوعات پر قلم اٹھاتے ہیں لیکن اپنی فطری حسنِ ظرافت کے باعث ادق سے ادق موضوع کو بھی شگفتگی سے مملو کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

ارشاد احمد خاں کے ہاں طنز میں مبالغہ کی چاشنی سے ایک نیا اسلوب آیا ہے بالخصوص ان کے کالم کے عنوانات بہت دل چسپ ہوتے ہیں۔ ارشاد احمد خاں نے خود کو محض معاشرتی موضوعات تک محدود نہیں رکھا بلکہ سیاسی معاملات کو بھی طنز کی زد میں لائے ہیں اور کامیابی کے ساتھ۔

ادھر کچھ عرصہ سے منو بھائی، اظہر جاوید اور عطاء الحق قاسمی کے کالموں میں طنز و مزاح کے عناصر بڑی فراوانی سے ابھرنے لگے ہیں۔ چونکہ یہ تینوں صحافی بنیادی طور پر ادیب ہیں۔ اس لیے جب وہ ادبی موضوعات پر لکھتے ہیں تو پیمانہ و صہبا کے بغیر ہی گل افشانی گفتار کا مظاہرہ کرنے میں۔ کامیاب ہو جاتے ہیں۔ البتہ جب وہ سیاسی موضوعات پر لکھتے ہیں تو انتظار حسین کی طرح وہ بھی کچھ اکھڑے اکھڑے دکھائی دیتے ہیں۔

بحیثیتِ مجموعی فکاہی کالم کے بارے میں یہ دل چسپ بات ملحوظ رکھنے کے قابل ہے کہ جہاں آزادی سے قبل اس میں زیادہ تر سیاسی مسائل، واقعات یا شخصیات کی ناہمواریوں سے مزاحیہ نکتے اخذ کیے جاتے تھے۔ وہاں اب ان میں زیادہ تر معاشرے کی تہذیبی اور

ثقافتی سطح منعکس ہو رہی ہے۔ گویا آج کے کالم نگار کے مطمحِ نظر میں اتنی کشادگی آگئی ہے کہ وہ اب سیاسی مسائل کو تمام تر اہمیت تفویض کرنے کے بجائے انھیں وسیع تر سماجی پسِ منظر میں رکھ کر دیکھنے لگا ہے۔ جہاں وہ لاتعداد دوسری کروٹوں میں محض ایک کروٹ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ زاویۂ نگاہ نہایت مستحسن ہے۔ اس کی موجودگی میں آج کے فکاہی کالم کا مزاج ہی بدل گیا ہے۔

دنیائے اسلام میں ظرافت کا جزرومد

ہنسی لطف اندوزی کی ایک صورت تو ہے لیکن اس لطف اندوزی کا اصل منبع وہ آسودگی (RELIEF) ہے جو جذباتی تشنج کے یکایک رفع ہو جانے سے حاصل ہوتی ہے۔ البتہ تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ جذباتی تشنج کے محرکات میں تبدیلی ضرور آئی ہے درآں حالیکہ آسودگی کا پہلو اپنی جگہ قائم رہا ہے۔ مثلاً دشمن کی کھال ادھیڑ کر قہقہہ لگانے، فریقِ مخالف کے ساتھ عملی مذاق کر کے لطف اندوز ہونے، جذبۂ افتخار کے تحت یا کھیل کی جبلت کے زیرِ اثر مسرت کشید کرنے اور پھر ایک فلاسفر کی سی کشادگیٔ قلب نظر کو بروئے کار لا کر شب و روز کے تماشے کو ایک پُر لطف اور معنی خیز مسکراہٹ کے ساتھ دیکھتے چلے جانے کے عمل میں آسودگی کا پہلو تو تبدیل نہیں ہوا۔ البتہ جذباتی تشنج کے محرکات بالکل بدل گئے ہیں۔ انسانی تہذیب کا یہ ایک بہت بڑا کارنامہ ہے کہ اس نے ہنسی کو خالص جسمانی سطح سے اوپر اٹھا کر ایک ایسی بلند سطح پر فائز کر دیا جہاں زبان اور ذہن کا خندہ آور عمل لطفِ ادا سے بھی مملو تھا اور لطافتِ خیال سے بھی۔

عرب، ترکی، ایران اور ہند میں بسنے والی مسلمان اقوام میں ظرافت کے ان عناصر کی بڑی فراوانی رہی ہے جن کا تعلق زندگی کی جسمانی سطح سے ہے۔ مثلاً فحش گوئی، ہزل، ٹھٹھہ، پھکڑپن تمسخر، ہجو، عملی مذاق وغیرہ۔ شاید اسی لیے جارج میریڈتھ نے یہ دعویٰ کیا کہ بغداد میں ہنسی ٹھٹھہ تو تھا مگر مزاح کا وجود نہ تھا جس سے اس نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ مسلمان اقوام ظرافت کی اعلیٰ اور ارفع سطح سے ہمیشہ محروم رہی ہیں مگر جارج میریڈتھ اور اسی قبیل کے دوسرے مغربی حکما نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ مسلمان اقوام میں ظرافت کی بوجھل بالائی سطح کے طنز، بذلہ سنجی، تحریف

معمار اور حکایت وغیرہ کی ایک زیریں سطح بھی ہمیشہ موجود رہی ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ مسلمان اقوام میں آمریت کے نشوونما پانے کے باعث مزاح کو زیادہ فروغ نہ مل سکا کیونکہ مزاح آزادیٔ فکر کی پیداوار ہے اور آمرانہ نظام میں آزادیٔ فکر باقی نہیں رہتی مگر اس کے بجائے بذلہ سنجی (WIT) کو یقیناً فروغ ملا کیونکہ بذلہ سنجی کے لیے "دربار" کی زرخیز مٹی بہت کارآمد ہے اور مسلمان اقوام میں دربار ایک مرکزی حیثیت رکھتا تھا تاہم اسلامی تہذیب کے نفوذ کے باعث بیشتر مسلمان اقوام میں "صفائے باطن، ہمہ بینی، ہمہ دانی اور ہمہ رنگی" کا وہ انداز بھی پیدا ہوا جو آخر آخر میں لطف ادا، معنی آفرینی اور "ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے" ایسے نادر احساس پر منتج ہوا اور جس کے باعث اُس معنی خیز عارفانہ تبسم نے جنم لیا جو ایک انوکھی گہرائی اور لطافت سے مملو ہونے کے باعث اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ لہٰذا مسلمان اقوام کی ظرافت کا جائزہ لینے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کی جسمانی سطح کا بھی ذکر کیا جائے اور ماورائی سطح کا بھی۔ جسمانی سطح کے ذکر میں عربوں، ترکوں، ایرانیوں اور ہندی مسلمانوں کی ظرافت کے مزاج کا تعین ہوگا اور ماورائی سطح کے حوالے سے اس مشترکہ تہذیبی سرمائے کی نشان دہی ہوگی جو روحِ اسلامی کے نفوذ و انعکاس سے پیدا ہوا اور جو مسلمان اقوام کی ظرافت کے تار و پود میں منقش تاروں کی طرح جذب ہوتا چلا گیا۔

کم لوگ اس بات سے انکار کریں گے کہ ظرافت کا نہایت گہرا تعلق کلچر سے ہے اور کلچر کی جڑیں زمین میں اتری ہوتی ہیں۔ ہر خطۂ زمین کی ایک مخصوص آب و ہوا ہے جو اس کے باسیوں کے مزاج کی تشکیل میں صَرف ہوتی ہے۔ اسی لیے ہر علاقے کی ظرافت کا مزاج بھی دوسرے علاقوں سے الگ اور جدا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر عرب ایک صحرائی علاقہ ہے اور صحرا میں در و دیوار نہیں ہوتے۔ چنانچہ صحرا کا رہنے والا ایک کشادہ فضا میں روشنی اور تاریکی (خیر اور شر) کی آویزش کا بآسانی مشاہدہ کر سکتا ہے۔ ایسے ماحول میں رہتے ہوئے انسان کی نظر موجود (EXISTENCE) کو پار کر کے جوہر (ESSENCE) تک پہنچنے کی کوشش بھی کرتی ہے۔ چنانچہ اسی لیے عرب کے صحرا نشینوں کے ہاں نہ صرف خیر اور شر کے تضاد کا احساس پیدا ہوا بلکہ وہ کیمیاگری کی طرف بھی متوجہ ہوئے جو نہ صرف جوہر کی تلاش کا ایک سلسلہ تھا بلکہ جو نفسیاتی سطح پر قلب ماہیت (METAMORPHOSIS) کی آرزو پر بھی دال تھا۔ ظرافت نے اس کا اثر یوں قبول کیا کہ ہر شے جو شخصیت (جوہر) کی تکمیل کے راستے میں رکاوٹ تھی قابلِ تمسخر قرار پائی۔ نیز ہر وہ رویہ جو صحرائی

زندگی کی کشادہ نظری کے اثمار مثلاً مہمان نوازی، راست گوئی اور فیاضی کا منہ چڑاتا تھا، ہنسی کی زد میں آگیا۔ اسی طرح ہر وہ کردار جو خیر و شر کے تضاد میں مبتلا تھا۔ جیسے منافق (بظاہر موافق بباطن مخالف) یا بخیل (بظاہر امیر بباطن مفلس) ہنسی کا نشانہ بنا۔ عربوں کی ظرافت نے صحرائی اور قبائلی زندگی کا اثر قبول کیا۔ وہ یوں کہ بعض اوقات ہنسی ذریعۂ انتقام متصور ہوئی اور جنسی بربریت نے فحش گوئی کی روایت کو جنم دیا۔

ہر علاقائی ظرافت کا ایک نقطۂ ثقل بھی ہوتا ہے جو پورے علاقے کی جملہ ناہمواریوں کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے بلکہ مختلف شعبہ ہائے زندگی میں ظاہر ہونے والے لطائف تک اس ایک نقطہ پر جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ نقطۂ ثقل بالعموم کسی نہ کسی ظریف یا مزاحیہ کردار کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ اس مزاحیہ کردار کا اگر جائزہ لیا جائے تو اس خطۂ زمین کی ظرافت کے عام مزاج کی نشاندہی بھی ہو جاتی ہے جس میں اس مزاحیہ کردار نے جنم لیا تھا۔ مثلاً عربوں کے ہاں دو مزاحیہ کردار ایسے ملتے ہیں جن کے گرد عرب معاشرے کی بیشتر قابل تمسخر ناہمواریاں جمع ہو گئی ہیں۔ ان میں سے ایک کا نام جحیٰ ہے جسے "احمق" کا لقب بھی ملا اور جس کے نام کے ساتھ انسانی حماقتیں گویا منسلک ہو کر رہ گئیں۔ ابن الندیم کی کتاب "الفہرست" میں جحیٰ کا ذکر موجود ہے (دوسری فہرست) گو اس میں جحیٰ کے علاوہ صرفیوں اور نحویوں کے "نوادر" بھی شامل ہیں۔ اسی طرح "الفہرست" میں بطالی (BUFFOONS) کے موضوع پر لکھی گئی کتابوں کا بھی ذکر موجود ہے۔ تاہم "الفہرست" کے ڈیڑھ سو برس بعد ابن بابا نے ظریفوں کی جو فہرست مرتب کی اس میں "الفہرست" کا صرف ایک نام باقی رہ گیا اور وہ جحیٰ کا تھا۔

دوسرا نام اشعب کا ہے جو امیہ دور سے منسلک تھا اور جسے "لالچی" کا لقب عطا ہوا تھا اور یہ حقیقت ہے کہ عربوں کی ظرافت کے بارے میں جو مواد محفوظ ہے اس کا معتدبہ حصہ اشعب ہی سے متعلق ہے۔ عربوں کے ہاں فیاضی، کشادہ نظری اور مہمان نوازی کے رجحان نے لالچ ایسی بات کو سب سے زیادہ قابلِ تمسخر سمجھا کیونکہ یہ دنیاداری کے بدترین پہلو کی غماز تھی اور اسی لیے اشعب کا نام بھی عرب ظرافت میں ایک نقطۂ ثقل بن گیا۔ یوں تو اشعب کا ذکر تاریخِ بغداد ابن حجر کی لسان، LISAN اور وہابی کی میزان MIZAN اور دوسری کتابوں میں بھی موجود ہے تاہم اس کا تفصیلی ذکر کتاب الغنی (KITAB-AL-GHANI) ہی میں ملتا ہے۔ نیز المدنی اسمٰر بن صباح اور زبیر بن بکر نے بھی اس کے بارے میں معلومات مہیا کی ہیں جن سے اشعب کی اہمیت کا اندازہ

ہوتا ہے۔

اشعب کی ذات سے جو لطائف منسوب ہیں ان کی سطح عام طور سے خاصی پست ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے برِصغیر ہند و پاک میں بھانڈ کی جو روایت پروان چڑھی تھی وہ صحرائے عرب میں اشعب کے روپ میں نمودار ہوئی جس نے ممدوح کو خوش کرنے کے لیے اپنی ذات کو ہنسی کا نشانہ بنانے سے بھی دریغ نہ کیا نیز اپنی مضحکہ خیز حرکات مثلاً بہروپ یا چہرے کے خطوط کو بگاڑ کر پیش کرنا وغیرہ سے بھی ہنسی کو تحریک دینے کی کوشش کی۔ اشعب کی روایت کا تجزیہ کرتے ہوئے روزن تھال نے لکھا ہے کہ اشعب کی ذات سے تین قسم کے لطائف منسلک ہوئے۔ سیاسی لطائف، مذہبی لطائف اور شہری متوسط طبقے کے لطائف۔ ان میں سے سیاسی لطائف اور مذہبی لطائف اپنی اہمیت کھو بیٹھے اور صرف شہری متوسط طبقے کے لطائف باقی رہ گئے جس کا مطلب یہ ہے کہ عربوں کی صحرائی ظرافت بتدریج چاق و چوبند شہری ظرافت میں مبدل ہوتی چلی گئی۔

ویسے یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ عرب کے متذکرہ بالا مزاحیہ کرداروں میں سے حجی کی ذات سے وابستہ مزاحیہ کہانیاں تو دوسرے ممالک میں پھیل کر وہاں کے مزاحیہ کرداروں سے بھی منسلک ہوئیں لیکن اشعب سے وابستہ کہانیاں عرب تک ہی محدود رہیں۔ جس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ حجی ایک بین الاقوامی کردار تھا جبکہ اشعب علاقائی کردار کی سطح سے اوپر نہ اٹھ سکا۔ اشعب عرب کی پیداوار ہونے کے باعث ان ناہمواریوں کو منظرِ عام پر لایا جو عربوں کے نزدیک مضحکہ خیز تھیں۔ مثلاً بخیلی، دروغ گوئی اور منافقت وغیرہ جبکہ حجی انسان کی مستقل نوعیت کی حماقتوں کا نمائندہ ہونے کے باعث عرب کی سرزمین سے باہر بھی مقبول ہوا۔ آرتھر کرسٹنسن نے لکھا ہے کہ حجی کی کہانیاں ترکی کے کردار ملا نصیرالدین سے بھی منسلک ہوئیں اور سسلی یونان اور ایران تک بھی پہنچیں۔ آٹھویں صدی ہجری میں حجی سے وابستہ بعض کہانیاں عبید زاکانی کے ہاں بھی ملتی ہیں اور انوری کے "دیوان" اور مولانا جلال الدین رومی کی مثنوی میں تو حجی کا نام تک موجود ہے۔ ہندوستان کا شیخ چلی بھی حجی کی نقل ہی نظر آتا ہے۔

عربوں کے اسلوب حیات پر اسلام کا اثر کچھ یوں مرتسم ہوا کہ ان کے ہاں ایک تو تشدید وضع کی وابستگی کا میلان اسلام کے ماورائی رویے کے سامنے مدھم پڑ گیا۔ دوسرے ہر فرد کو اپنے اعمال کا ذمہ دار قرار دے کر اسلام نے عربوں کی بے راہ روی پر کاری ضرب لگائی۔ تیسرے فرد کو گروہ نسل یا قبیلہ کی سطح سے اوپر اٹھا کر ملت اسلامیہ کا جزو بنا دیا۔ یوں اسلام نے عربوں

کی قدیم قبائلی ثقافت میں نئے ابعاد پیدا کر دیے۔ ظرافت کے میدان میں اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ لالچ، بخیلی اور خود غرضی وغیرہ ہدفِ طنز بنے، بے راہ روی کا مذاق اڑایا گیا۔ نیز عربوں کی ظرافت قبائلی سطح سے اوپر اٹھا کر شہری سطح پر آ گئی اور اس میں منافقت کا پردہ چاک کرنے کا رویہ وجود میں آ گیا۔ حسن یحییٰ عندلیب نے لکھا ہے کہ فارسی ہجو میں ذاتی عنصر زیادہ ہے اور عربی ہجو میں اخلاقی عنصر۔ عربی ہجو میں اصلی و واقعی مصائب بیان کیے گئے ہیں فارسی ہجو میں دروغ بیانی، بے اعتدالی اور فحاشی سب کچھ ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ عربی ظرافت جو قبائلی سطح پر ذاتی یا خاندانی آویزش سے قوت اخذ کرتی تھی۔ اسلامی اخلاقیات کے تحت اخلاق، شرافت، بہادری اور مہمان نوازی کے فقدان کے خلاف صف آرا، ہو گئی۔ عربوں کی ظرافت پر اسلام کا یہ تہذیبی اثر کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس تہذیبی اثر کی بہترین مثال "الف لیلیٰ اور لیلیٰ" ہے جو قدیم بغداد کی معاشرت کی عکاسی کرتی ہے اور جس میں معاشرے کے مثالی کرداروں مثلاً کوتوال، قاضی، وزیر اور بادشاہ ہی کو مذاق کا نشانہ نہیں بنایا گیا (الف لیلیٰ کی کہانی "ایک عورت پانچ عاشق") بلکہ دولت کے حصول کے لیے انسان کی حریصانہ تگ و دو کا بھی پردہ چاک کیا گیا ہے (الف لیلیٰ کی کہانی "معروف اور اس کی بیوی فاطمہ") بے شک الف لیلیٰ کی ظرافت کی اساس عملی مذاق پر استوار ہے۔ مگر بغداد کے عربی معاشرے میں اس کی ضرورت اس لیے بہت زیادہ تھی کہ اہلِ عرب، شہری زندگی اختیار کرنے کے بعد بے عملی کی اس فضا میں محصور ہو گئے تھے جسے جے پی۔ ایچ نیوبائی نے "منفعل مشرقی مزاج" قرار دیا ہے اور عملی مذاق اس انفعالیت کا استیصال کرنے اور مثالی نمونوں کو عادت اور تکرار کی فضا سے باہر لانے میں ممد تھا۔ بے عملی، تقدیر پرستی کا نتیجہ ہے اور جب تقدیر کا عمل دخل زیادہ ہو تو افراد خود آبِ حیات یا امرو سیا کی تلاش نہیں کرتے بلکہ انھیں یہ جوہر اتفاقاً مل جاتا ہے۔ یہی مغرب اور مشرق کے مزاج کا فرق بھی ہے کہ مغرب اپنی تگ و دو سے کچھ حاصل کرنا چاہتا ہے اور مشرق چاہتا ہے کہ گھر بیٹھے اسے یہ سب کچھ مل جائے۔ چنانچہ مغرب کی ظرافت کا غالب حصہ مزاحیہ صورت واقعہ اور مزاحیہ کردار پر مبنی ہے جو عملی زندگی میں اکثر و بیشتر نمودار ہو جاتے ہیں۔ جبکہ مشرقی ظرافت زیادہ تر عملی مذاق سے کام لیتی ہے تاکہ عملی اور انفعالیت کا خاتمہ کیا جا سکے۔ تاہم مشرقی ظرافت کی ایک ارفع اور ماورائی صورت بھی ہے جو بیشتر مسلمان اقوام میں نمودار ہوئی مگر جس سے بغداد کا اسلامی معاشرہ بوجوہ ناآشنا رہا۔

جہاں عربوں کی ظرافت اسلامی تہذیب اور ماقبل اسلام کی عرب ثقافت کی آویزش کا نتیجہ تھی وہاں ترکوں کے ہاں ظرافت کے عناصر ایک بڑی حد تک اکتسابی تھے مثلاً ترکوں کے سب سے بڑے ظریف ملا نصیر الدین کی ظرافت عربوں کے حجی کی ظرافت ہی کا تسلسل ہے۔ اسی طرح ترکوں نے ثقافت کے سلسلے میں ایرانی اثرات کو ابتدا ہی میں پوری طرح قبول کر لیا تھا اور جب انھوں نے اسلام قبول کیا تو دل و جان سے ایسا کیا۔ یوں ان کے ہاں ذہنی انتشار کی کوئی صورت محض اس لیے پیدا نہ ہوئی کہ ان کا قبائلی کلچر سادہ اور مفلس ہونے کے باعث اسلامی تہذیب کے خلاف کسی قسم کا ردِ عمل پیش ہی نہ کر سکا۔ تیرہویں صدی عیسوی میں ترک خانہ بدوش قبائل چنگیز خاں کی یلغار سے گھبرا کر جب سلیمان شاہ کی قیادت میں انطولیہ پہنچے تو وہاں بعض دوسرے ترک قبائل بالخصوص سلجوقیوں سے ان کے مراسم استوار ہوئے اور چونکہ سلجوقیوں نے پہلے سے ایرانی اثرات قبول کر رکھے تھے اس لیے ترکوں کی ثقافت کی تعمیر بھی ایرانی اثرات اور اسلامی اعتقادات سے ہوئی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ترکوں کے ابتدائی نسلی میلانات بالکل معدوم ہو گئے۔ جب انیسویں صدی کے وسط میں ترکوں کے ہاں قومی احیاء کا سوال پیدا ہوا تو انھوں نے نہ صرف جغلیوں سے اپنا رشتۂ ثقافت دریافت کیا بلکہ ترکی زبان اور ترک کلچر کے احیاء کی بھی کوشش کی۔ بایں ہمہ ترک معاشرے میں وہ ثقافتی آویزش پیدا نہ ہوئی جو ایران اور ہندوستان میں پوری شدت کے ساتھ نمودار ہوئی اور اس لیے ترکی ظرافت کے تار و پود میں بھی اسلامی اور ایرانی اثرات ہی نمایاں رہے مگر ترک کردار نے اس ظرافت کو ایک خاص طرح کی توانائی ضرور بخشی اور یہی اس ظرافت کا امتیازی وصف ہے۔

ترک ایک جنگ جو قوم تھے اور سپاہیانہ اسلوبِ حیات ان کے جملہ اعمال پر اثر انداز ہو چکا تھا۔ نتیجتاً ان کے ہاں ایک تو مشکل پسندی اور مہم جوئی کا میلان نہایت قوی تھا ؎

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

دوسرے وہ سادہ لوح تھے اور ہر طرح کے تصنع کو ناپسند کرتے تھے۔ تیسرے وہ زندگی اور اس کے اثمار سے لطف اندوز ہونے کے قائل تھے۔ چوتھے وہ اس سفید چاک کی طرح تھے جو ہر قسم کے رنگ کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ (مثلاً ترکوں نے ایران سے شاعری، یونانیوں سے فلسفہ اور عربوں سے مذہب قبول کیا) آخری یہ کہ وہ با عمل اور حقیقت پسند لوگ تھے اور انھوں نے آزادی چھینی نہیں تھی اور نہ اسے بطور خیرات وصول کیا تھا بلکہ وہ ابتدا ہی سے اس

کے خوگر تھے۔

ترکی ادب میں ظرافت کے عناصر کی تلاش بے سود ہے۔ اس لیے کہ ایک سپاہی کا آزاد، بے ریا اور بلند بانگ قہقہہ جو ترکوں کے قومی کردار کا نشان ہوگا۔ معاشرتی سطح پر تو بار بار گونجا لیکن ان کے اس ادب میں منعکس نہ ہو سکا جو ایک بڑی حد تک خوشہ چینی کا نتیجہ تھا۔ البتہ ترکوں کے ہاں ملا نصیر الدین کا مزاحیہ کردار ضرور ابھرا جس نے ترکی ادب میں ظرافت کے فقدان کی تلافی کر دی۔ ملا نصیر الدین کے مزاحیہ کردار میں ترک قوم کی جملہ اہم خصوصیات یک جا نظر آتی ہیں۔ مثلاً ترکوں نے بہت سی دیگر اقوام سے اثرات قبول کیے اسی طرح ملا نصیر الدین کی ذات کچھ ایسی ہے کہ ایک طرف ایرانیوں نے اس پر اپنے حق کا اعلان کیا، دوسری طرف یونانیوں نے اسے اپنانے کی کوشش کی پھر عربوں کے کردارِ حجی اسپین کے کردار ڈان کہوٹے، میری ڈی فرانس کی کہانیوں اور سسلی کے علاقائی ادب میں بھی ملا نصیر الدین کے کردار کی جھلکیاں عام طور سے ملتی ہیں۔ چونکہ ترک ثقافت بجائے خود ایک مجموعہ اضداد ہے اس لیے اگر ترکوں نے ملا نصیر ایسے مجموعۂ اضداد کو اپنایا ہے تو قیاس غالب یہی ہے کہ ملا ترکی ظرافت ہی کا نمائندہ ہے۔ بعض دوسرے شواہد بھی اس کی توثیق کرتے ہیں۔ ملا نصیر الدین کے لطائف میں معمہ یا سوال کو حل کرنے کا ایک ایسا عام رجحان موجود ہے جس سے مزاحیہ صورتِ حال پیدا ہوتی ہے یہ گویا اس مشکل پسندی کی ایک صورت ہے جو ترکی ذہن کو بہت عزیز تھی۔ پھر ملا نصیر الدین کے ہاں حجی کی سی سادہ مزاجی بھی موجود ہے لیکن اس سادہ مزاجی کو یوں پیش کیا گیا ہے کہ قاری ملا پر نہیں ہنستا بلکہ ملا کی ذات سے خود کو ہم آہنگ کر کے لطف اندوز ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں ملا نصیر الدین کے لطائف میں بذلہ سنجی (IRONY) کا استعمال بھی عام ہے جو ترکوں کے ہاں دربار داری کی روایت سے منسلک ہے۔ بحیثیت مجموعی ملا نصیر الدین کے لطائف ایک ایسے مستعد، باعمل، سادہ لوح اور آزاد منش آدمی کی تصویر پیش کرتے ہیں جس کے کردار کی توانائی اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کا میلان باقی جملہ میلانات پر غالب ہے اور یہی ترک قوم کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔

ترک فطرتاً سادہ لوح اور معصوم طبع ہیں جبکہ ایرانیوں کا امتیازی وصف ذہن کی چمک دمک، باریک بینی اور تنوع پسندی ہے۔ جب ایران پر مسلمان عربوں نے حملہ کیا تو دودمانِ ساسانی کے زیرِ نگیں قدیم ایرانی کلچر کے جملہ بنیادی اسالیب پوری طرح نمایاں

ہو چکے تھے مثلاً زرتشت مذہب کے ذات پات کے تصور نے ایرانی معاشرے کو طبقات میں تقسیم کر دیا تھا جس کے باعث ایک پیچیدہ معاشرتی نظام ابھر آیا تھا۔ اسی طرح بادشاہت کو مقدس اور متبرک قرار دینے کے میلان نے درباداری کے ایک مستقل ادارے کو مقبول بنا دیا تھا۔ علاوہ ازیں ایک عام ایرانی کے ہاں زندگی کرنے کا ایک منضبط رویہ اور اظہار و بیان کا صدرنگ انداز بھی نمایاں ہو چکا تھا جو فارسی ادب میں اس طور ابھرا کہ اہلِ فارس صدیوں تک محض چند موضوعات کو نئے سے نئے حسین اور نازک پیرائے میں بیان کرتے چلے گئے۔ گویا ایرانی تہذیب میں مذہب کی روح کے بجائے مذہبی رسوم، آزادہ روی کے بجائے تابع مہمل ہونے کے میلان اور موضوعات کی بوقلمونی کے بجائے اسالیبِ اظہار کے بانکپن پر زیادہ توجہ صرف ہوئی۔ اسی لیے ایرانی تہذیب حملہ آور مسلمان عربوں کی تہذیب کے مقابلے میں خاصی سخت جان ثابت ہوئی۔ اس سلسلے میں سید عابد علی عابد کا خیال ہے کہ: "اس میں کوئی شک نہیں کہ عربوں اور ایرانیوں کے میل جول کے بعد قدیم ایرانی ثقافت کے اثرات ظاہر ہونا شروع ہوئے اور کم از کم درباداری اور متعلقہ تجمل کے سلسلے میں ایرانیوں ہی کا بول بالا ہو گیا۔ اسی طرح ایرانی تصوف میں جو خالص آریائی افکار (تجسیم، تمثیل، ترکِ دنیا رہبانیت، فنائے ذات وغیرہ) تھے۔ وہ ایک طرح اسلامی دین و مذہب کے مفاد کے خلاف تھے لیکن ایرانیوں ہی میں مولانا روم ایسے مفکر پیدا ہوئے جنھوں نے اُس بُعد کی خلیج کو پاٹ دیا جو ایرانی تصورِ عرفان اور دینِ اسلام کے تصورِ حقیقت میں پیدا ہو گئی تھی"۔ بایں ہمہ عرب مسلمانوں کی آمد نے ایرانی کلچر میں بعض نئی جہات بھی پیدا کیں۔ مثلاً ایرانیوں نے شکست کے بعد اپنی ذات میں سمٹنے اور ایک صوفیانہ استغراق میں پناہ ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ دوسرے ایرانیوں نے عربوں کے ضابطۂ اخلاق کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کیا۔ عرب سادہ صحرائی زندگی کے خوگر ہونے کے باعث کردار کی اس گہرائی سے ناآشنا تھے جو ایک طویل تہذیبی تسلط کا ثمر ہے اور جو ایرانی کردار میں بدرجۂ اتم موجود تھی) ظرافت کے سلسلے میں مقدم الذکر رجحان کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایرانیوں کے ہاں ایک لطیف رمزیہ اور ایمائی انداز ابھر آیا جو آخر آخر میں نکتہ آفرینی کے رجحان پر منتج ہو کر بہت مقبول ہوا۔ موخر الذکر رویے کا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ ایرانیوں نے ملا اور زاہد کو ہدفِ طنز بنایا اور اخلاق بند شوں کو شگفتنِ ذات کے لیے مضر قرار دیتے ہوئے ان کا مذاق اڑایا۔ فارسی

غزل میں ظرافت کے دونوں روپ موجود ہیں یعنی اس کے بعض اشعار میں تو زہد کے مقابلے میں رندی کو اہمیت ملی ہے اور بعض میں ایک لطیف سے تبسم کے ساتھ زندگی اور اس کے مظاہر کا جائزہ لیا گیا ہے۔

اسلام بنیادی طور پر جمہوریت اور مساواتِ محمدی کا علم بردار ہے اور جاگیرداری نظام کو ناپسند کرتا ہے۔ اسی لیے اسلام کا تمدنی رنگ، صحرائی یا دیہاتی رنگوں پر غالب ہے، اس کے برعکس ایرانی معاشرے کی اساس ایک طرف بادشاہت کے ادارے پر اور دوسری طرف ایک پیچیدہ اور لچک سے نا آشنا زرعی نظام پر استوار تھی۔ گویا ایرانی معاشرت کا مرکزی نقطہ بادشاہ کا وہ دربار تھا جس میں تصنع، ریاکاری، خوشامد، بذلہ سنجی، فحش گوئی اور ہجو کی بہت مانگ تھی۔ حد یہ ہے کہ ایران کے درباروں میں ندیمی یا مصاحبی کا ایک منصب بھی ہوتا تھا اور ندیم یا مصاحب کا یہ فرض ہوتا تھا کہ وہ بادشاہ یا امیر کی تفریح طبع کے لیے لطائف بیان کرے یا اپنی نکتہ آفرینی اور مجلس آرائی سے دربار کو زعفران زار بنائے رکھے یا ہجو گوئی میں اپنے جوہر دکھائے۔ ہندوستان میں اس کی ایک نمایاں مثال انشاؔ کی ہے جسے شجاع الدولہ کے دربار میں کچھ ایسا ہی منصب ملا تھا۔ ہجو عربوں کے ہاں بھی موجود ہے لیکن حطیئہ اور جریر اور فرزدق ایسے چند فحش گو شعرا کو چھوڑ کر عربی ہجو کا رنگ کچھ ایسا ہے کہ ذاتی پرخاش یا خاندانی رنجش کی بنا پر کم اور قومی دلیری اور مہمان نوازی کے مظاہر کی کمی پر زیادہ ہجو کی گئی ہے۔ جبکہ ایران میں درباری سازشوں اور ذاتی مفادات نے ہجو کو انتقام کا ذریعہ یا بادشاہ کو خوش کرنے کا وسیلہ بنایا ہے۔ ایرانی شاعری میں فحش گوئی کی روایت بھی دربار ہی کا تحفہ ہے۔ اس کا آغاز سلجوقیوں کے دورِ حکومت میں ہوا جب غیر ملکی بادشاہوں کے خالص اکھڑ رویوں کے زیرِ اثر فحش گوئی کے ایک عام انداز کو اختیار کیا گیا مگر چونکہ طویل تہذیبی ٹھہراؤ سے بھی جنسی موضوعات کو بہت فروغ ملتا ہے اور درباری کی فضا بھی ان کے لیے راس ہے لہٰذا ایرانیوں کے ہاں فحش گوئی اور ہجو نگاری کو بطور خاص بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ فارسی ہجو نگاروں کی فہرست میں ابوالعلا گنجوی، انوری، خاقانی، ادیب، صابر، حکیم شفائی، اشرف الدین علی شافی، فوقی، نعمت خاں عالی شامل ہیں۔ حد یہ کہ کمال الدین اسماعیل اصفہانی کہ یگانۂ روزگار تھا اور حکیم قاآنی کہ پند و نصائح کا استاد مانا گیا تھا اور سعدی جس کی عظمت اور فضیلت سے کسی کو انکار نہیں، یہ

سب لوگ بھی بعض اوقات ایک پست، ہجویہ اور رکیک انداز میں اشعار کہنے پر مجبور ہوئے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ: "حکیم سنائی جیسے صوفی اور نظام گنجوی جیسے حکیم اور ثقہ بزرگ بھی مذاق کی اس برہنگی سے نہیں بچ سکے۔ سنائی کے کارنامہ بلخ میں بعض عام باتیں بھی گالیوں کی صورت اختیار کر جاتی ہیں۔ یہ سب کچھ درباروں اور درباری امرا کے زیرِ اثر تھا جو ابھی تمدن کی نفاستوں میں ڈھل نہیں سکے تھے۔ سوزنی، انوری، خاقانی، ابوالعلا گنجوی وغیرہ کی، ہجویں بھی ہر طرح کے اخفا و ایما سے خالی ہیں اور اس زمانے میں یہ برہنگی اتنی عام ہوئی کہ ایک عرصہ تک مذاقِ عامہ کا جزو بنی رہی یہاں تک کہ سعدی تک کو خبیثات و ہزلیات سے اعتنا کرنا پڑا اور اس کا اثر بعد تک بھی رہا ہے

یہ نہیں کہ فارسی ظرافت محض ہجویات تک محدود رہی۔ فارسی میں بذلہ سنجی کو بھی بڑا فروغ حاصل ہوا اور اہلِ فارس نے اس سلسلے میں رعایتِ لفظی سے خوب فائدہ اٹھایا ویسے بذلہ سنجی جس میں معنی کی ایک سطح سے دوسری سطح کی طرف جست وجود میں آتی ہے، ایرانیوں کی داخلیت پسندی کے عین مطابق بھی تھی۔ بذلہ سنجی کے علاوہ تحریف نگاری کو بھی مقبولیت حاصل ہوئی اور اس ضمن میں عبید زاکانی، ابواسحاق اطعمہ اور نظام الدین محمود قاری یزدانی البسہ نے بڑا نام پیدا کیا۔ اپنی تحریفات سے عبید زاکانی نے زیادہ تر بعض فارسی شعرا کے کلام کا اس طرح مضحکہ اڑایا ہے کہ ان شعرا کی تضحیک ہو سکے۔ براؤن کے قول کے مطابق ان تحریفات میں سے بیشتر نچلے درجے کی ہیں اور اہلِ فارس انھیں قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتے ہیں۔ اطعمہ کی تحریفات اس کی کتاب "کنز الاشتہاء" میں موجود ہیں اور ان میں اطعمہ نے التزاماً کھانوں کے نام گنوائے ہیں۔ البتہ البسہ نے محض اطعمہ کی نقل پر ہی اکتفا کیا ہے۔ فرق صرف یہ تھا کہ جہاں اطعمہ مختلف کھانوں کے نام لیتا تھا وہاں البسہ نے مختلف لباسوں کے نام لینے شروع کیے۔

مگر فارسی ظرافت میں اصل اہمیت اس لطیف سی نمکینی یا شوخی کو حاصل ہے جو نہ تو اتنی مدھم ہے کہ نظر ہی نہ آسکے اور نہ اتنی نمایاں ہے کہ خندہ دنداں نما میں تبدیل ہو جائے۔ یہ ظرافت ایک طرف تو منظوم کہانیوں اور نثری قصوں میں اس طور ابھری ہے کہ "ہمہ دانی اور ہمہ بینی" کے انداز نے اس میں ایک عجیب سی لطافت پیدا کر دی ہے، مثلاً مولانا جلال الدین رومی کی مثنوی جس میں شاعر نے کوئی ہزل آمیز پیرایہ بیان

اختیار نہیں کیا بلکہ تصوف کے انتہائی بلیغ اور ارفع مقامات کی توضیح کرتے ہوئے ایک ایسے متبسم انداز کو اختیار کیا جس میں بقول کو کا مزاح کا عنصر دلِ ہمدرد میں مقیم نظر آتا ہے۔ دوسری طرف اس ظرافت نے حسنِ ادا کا مظاہرہ کرتے ہوئے نہ صرف لفظ کے ضحک پہلوؤں کو دریافت کیا ہے بلکہ نکتہ آفرینی کے ایک پورے سلسلے کو متحرک کر کے ایک طرح کی بشاشت یا نفسی انبساط کی کیفیت پیدا کی ہے۔ بالخصوص فارسی غزل میں حسنِ ادا اور حسنِ خیال کے ملاپ سے ایک ایسی انتہائی مہذب اور لطیف ظرافت ابھری ہے جس کا تجزیہ ممکن نہیں مگر جسے بآسانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔

عام ایرانی ظرافت کا نقطۂ ثقل عبید زاکانی ہے بعینہٖ جیسے عرب ظرافت میں جحی یا اشعب کو اور ترکی ظرافت میں ملا نصیر الدین کو نقطۂ ثقل قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان مختلف ظریفوں کے کردار میں جو فرق ہے وہ عرب ترکی اور ایران کی ظرافت کے فرق کو بھی پیش کرتا ہے مثلاً اشعب زیادہ تر قابلِ مذمت قومی نقائص کی علامت بن کر نشانۂ تضحیک بنا اور ملا نصیر الدین کی ظرافت میں ایک امتزاجی انداز موجود ہے یعنی وہ اپنی سادہ لوحی سے بھی مضحک کیفیات کو ابھارتا ہے اور اپنے ذہن کی چمک دمک سے بھی۔ اس کے برعکس عبید زاکانی کوئی مزاحیہ کردار نہیں جو اپنی فطری ناہمواریوں سے ہنسی کو تحریک دے بلکہ اس کا کام تو درباری ضرورتوں کے پیشِ نظر بذلہ سنجی کو بروئے کار لانا ہے چنانچہ عبید زاکانی کے ہاں فحاشی بھی ملتی ہے اور ہجو بھی اور اس کے فن کا کمال اس میں ہے کہ وہ بات سے بات پیدا کرے اور اپنی ذات کو نشانۂ تضحیک بنانے کے بجائے دوسروں کو اپنی لفظی قلابازیوں کی زد میں لا کر ذلیل و رسوا کرے اور ایسا کرتے ہوئے امیر یا بادشاہ کی تفریحِ طبع کے لیے سامان بھی مہیا کر دے۔

ہندوستان پر اسلامی تہذیب کے اثرات زیادہ تر ایرانیوں کے ذریعے پہنچے اور اس لیے ہندی مسلمانوں کے ہاں ایک طویل عرصے تک ظرافت کا وہی انداز رائج رہا جس کا ایران میں سب سے بڑا علم بردار عبید زاکانی تھا۔ مثلاً مغل دورِ حکومت کے دونوں اہم ظریفوں یعنی ملا دوپیازہ اور جعفر زٹلی کی ظرافت عجمی اسلامی روایت ہی کا ثمر تھی۔ ان میں سے ملا دوپیازہ نے ذہن کی چمک دمک، نیز لطافت کے ذریعے اور معمے کو مزاحیہ انداز میں حل کرنے کی خداداد قابلیت کے باعث دربار میں مقبولیت حاصل کی اور جعفر زٹلی

نے ہجو کے اس انداز کو اپنایا جو آخری مغل فرمانرواؤں کو نہایت عزیز تھا اور جسے ایرانی بادشاہوں اور امیروں کے ہاں فروغ ملا تھا۔ ویسے یہ امر دلچسپی کا باعث ہو سکتا ہے کہ مغل سلطنت کے ابتدائی دور میں جب اس کا آفتابِ اقبال نصف النہار پر تھا تو ظرافت کے اس رنگ کو فروغ ملا جو بذلہ سنجی اور نکتہ آفرینی کی اساس پر استوار تھا۔ مثلاً ملا دوپیازہ کی ظرافت جبکہ مغل سلطنت کے دورِ زوال میں جب قدریں روبہ انحطاط تھیں اور شکست و ریخت معاشرے کی تمام سطحوں پر جاری تھی تو جعفر زٹلی کی ظرافت کو مقبولیت حاصل ہوئی جس کی اساس ہزل، فحاشی اور پست درجے کی ہجو گوئی پر استوار تھی۔ جعفر زٹلی کو فرخ سیر نے قتل تو کرا دیا مگر اس سے ہجو گوئی کی روایت ختم نہ ہوئی۔ چنانچہ جب اٹھارہویں صدی کے ہندوستان میں سودا نے مرزا فاخر مکین، میر ضاحک اور بقا کی مٹی پلید کی یا بقاء اللہ بقا نے میر و میرزا کی ہجویں لکھیں یا پھر انشا، مصحفی اور ان کے ہم عصر شعرا نے ایک دوسرے کو ہجو کا نشانہ بنایا تو یہ سارا رجحان دراصل اس روایت ہی کا حصہ تھا جو ایران کے دورِ انحطاط میں فروغ پذیر ہوئی تھی اور مغل سلطنت کے دورِ زوال میں ایک بار پھر مقبول ہو گئی۔

عجمی اسلامی اثرات نے تو درباری ظرافت کو فروغ دیا اور غزل میں زاہد یا ملا سے چھیڑ چھاڑ کی روش کو ابھارا مگر ہندی مسلمانوں کے ہاں ہندوستانی معاشرے کی ناہمواریاں بھی نظر کی گرفت میں آئیں اور یوں مذاق کا نشانہ بنیں۔ اس سلسلے میں دو مزاحیہ کردار بطور خاص بہت مقبول ہوئے۔ شیخ چلی اور خوجی! ان میں سے شیخ چلی کا کردار تو معاشرے کے اجتماعی ذہن کی پیداوار تھا۔ اور اس لیے ہم نہ تو اس کے خالق کے نام سے واقف ہیں اور نہ اس کے شجرۂ نسب سے۔ اس کردار کے ذریعے ہندی مسلمانوں نے نہ صرف سادہ لوحی، حماقت اور میکانکیت کا مذاق اڑایا بلکہ خواب پرست کے تخیل کی پرواز کو اس کے منطقی انجام تک پہنچا کر ایک پر لطف صورتِ واقعہ پیدا کر دی۔ شیخ چلی جب پاؤں کی ٹھوکر سے چینی کے سارے برتن توڑ دیتا ہے تو دراصل اپنے خوابوں ہی کو چکنا چور کرتا ہے۔ ہندوستان کے اجتماعی ذہن نے شیخ چلی کے ذریعے "شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی" کا احساس دلا کر ہندوستانی معاشرے کی ناکردگی اور اضمحلال کو اجاگر کیا اور یہ بات درباری ظرافت کی مروجہ روش سے بالکل الگ تھی۔

دوسرا کردار سرشار کا خوجی ہے جس کے ہاں ہندی مسلمانوں کی لاف زنی، کم ہمتی اور خواب پرستی، ناکردگی، افیونیت اور حماقت ایک ہی نقطہ پر مرتکز دکھائی دیتی ہیں۔ یہ کردار

اردو ادب پر مغربی اثرات کا بھی غماز ہے بلکہ ڈان کہوٹے کا ہندوستانی روپ نظر آتا ہے۔ تاہم اس کردار کی وساطت سے ایک مٹتے ہوئے معاشرتی نظام کی ناہمواریاں منظر عام پر آگئیں اور ان پر ہنسنے کی ترغیب ملی۔ گویا اب طنز کا نشانہ فرد نہ رہا (جیسا کہ درباری ظرافت میں تھا) بلکہ پورا معاشرہ اور اس کے مدقوق رجحانات اس کی زد میں آئے جس کا مطلب یہ ہے کہ انیسویں صدی تک آتے آتے مسلمان بحیثیت قوم وجود میں آگئے تھے اور اب وہ لاف زنی، انفعالیت (جس کی مظہر ریختی بھی تھی) اور شیخ چلی پن کو مذاق کا نشانہ بنانے کے قابل ہو گئے تھے۔ اس کے بعد اردو نثر اور نظم میں جو ظرافت ابھری اس کا رخ زیادہ تر معاشرے کی طرف تھا نہ کہ فرد کی طرف نیز اس پر اسلوب اور مواد، دونوں اعتبار سے مغربی ظرافت کے گہرے اثرات مرتسم تھے۔ چنانچہ اگر اردو میں مزاح، طنز، تحریف، تقلیب، خندہ آور رمز اور تلخ اندیشی کو فروغ ملا تو یہ مغربی ادب کے نفوذ ہی کا نتیجہ تھا۔

ہنسی ایک حیاتیاتی فعل ہے جو فاضل جذبے کے اخراج کی صورت میں سامنے آتا ہے مگر تبسم زیر لب ایک روحانی کیفیت ہے جو جذبے کے ابھار اور اخراج کے عین درمیان محض ایک موہوم سی کروٹ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسے جذبے کے لطیف پرتو کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ عربوں، ایرانیوں، ترکوں اور ہندوستانیوں کے ہاں جب ہنسی کو تحریک ملی تو ان میں سے ہر قوم کے مخصوص علاقائی اور ثقافتی پس منظر نے اس ہنسی کو بھی ایک خاص رنگ عطا کر دیا مگر جب یہ قومیں اسلامی تہذیب کی زد میں آئیں تو اسلام کی رواداری، برداشت، ثقاہت اور کشادہ نظری کے باعث ان اقوام میں ایک معنی خیز و دزدیدہ نگاہی کا رویہ ابھرا جو اپنے اظہار کے لیے خندۂ دنداں نما کا نہیں بلکہ ایک تبسم زیر لب کا طالب تھا فلسفے کی سطح پر یہ خاص رویہ تصوف میں، شاعری کی سطح پر غزل میں اور مزاح کی سطح پر نکتہ آفرینی کے میلان میں ظاہر ہوا۔

اسلام، زندگی اور اس کے مظاہر کی نفی کا قائل نہیں مگر وہ اس بات پر یقیناً زور دیتا ہے کہ موجود کو عبور کر کے ذاتِ لامحدود کے روبرو زمین بوس ہوا جائے دوسری طرف ہنسی کا جذبہ اس بات کا متقاضی ہے کہ زندگی میں بھرپور شرکت کی جائے۔ چنانچہ اسی لیے اسلامی تہذیب نے ہنسی کی بلند آہنگ یا متشدد صورتوں کو کبھی لائق اعتنا نہیں سمجھا مگر تبسم زیر لب ایک مفکرانہ رویے کا غماز اور ایک تہذیبی عمل کا اعلامیہ ہے جس میں "جاننے اور

پہچاننے" کے عمل سے آشنائی کے شواہد ملتے ہیں۔ حافظ، خیام، رومی اور غالب کے ہاں جذبے کی تہذیب کا یہ عمل ایک ایسے لطیف تبسم کی صورت میں ابھرا ہے جس میں ایک آشنا ضبط بھی ہے اور مریضانہ خواب بینی کے عمل کا پردہ چاک کرنے کی روش بھی۔ چنانچہ اس تبسم کو اسلامی تہذیب کی روح کا عکس قرار دینا کچھ ایسا غلط نہیں۔

جب فرد (جزو) خود کو معاشرے (کل) کے تابع کر دے تو انفرادیت کی نمو کا عمل رک جاتا ہے اور فرد کی ہنسی انبوہ کی اجتماعی ہنسی میں مدغم ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس جب فرد معاشرے سے منقطع ہو جائے تو اس کے ہاں ہنسی کا عمل اس لیے رک جاتا ہے کہ ہنسی انقطاع یا بغاوت کی تلخ اور یاس انگیز فضا میں تادیر باقی نہیں رہ سکتی مگر جب ایک ایسا ماحول پیدا ہو جائے جس میں فرد، بقول اقبال آزاد بھی ہو اور پابہ گل بھی یعنی اپنی انفرادیت کا تحفظ بھی کر سکے اور خود کو "معاشرتی ہمہ اوست" سے منقطع بھی نہ ہونے دے تو اس کے ہاں آگہی، عرفان اور ہمہ دانی کی وہ صورت جنم لیتی ہے جس کے اظہار کے لیے تبسم کی ایک زیریں لہر ہی بہترین ذریعہ ہے۔ اسلام میں فرد ذاتِ واحد کا مطیع اور بندۂ بے دام ہے مگر ساتھ ہی اسے عمل کی آزادی بھی ہے اور وہ اپنے اعمال کے لیے جواب دہ بھی ہے۔ چنانچہ غلامی اور آزادی کے اس سنجوگ نے مسلمان اقوام میں انفرادیت کے عمل کو تحریک دی ہے جس کے نتیجہ میں وہ شاعرانہ مزاح (POETIC HUMOUR) پیدا ہوا ہے جو غزل کی جان ہے۔

اسلام بت پرستی کا مخالف ہے وجہ یہ ہے کہ بت پرستی دل و دماغ کو ایک نقطہ پر مرتکز کر کے روح کی پرواز کو روک دیتی ہے جو کشادگی اور فراخی مسجد میں ہے وہ آتش کدوں اور بت خانوں کی بند اور بوجھل فضا میں ممکن نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ نظر کی یہ کشادگی صحرا کی بے کنار وسعتوں کے احساس سے بھی پیدا ہوئی ہو مگر اصل بات یہ ہے کہ اس کا اسلام کی اس روح سے تعلق ہے جو فرش کو عرش سے ملا دیتی ہے۔ اسلام جن علاقوں میں پہنچا مثلاً ترکی، ایران، ہندوستان وغیرہ۔ وہاں بت پرستی، آتش پرستی، یا نیچر پوجا NATURE WORSHIP کی بہت قدیم روایات پوری طرح رائج تھیں اور اگرچہ اسلام ان روایات کو بیخ و بن سے اکھیڑ نہ سکا اور بیشتر صورتوں میں یہ روایتیں محض اپنا چولا بدل کر اسلامی عقائد میں نفوذ کر گئیں تاہم اسلامی تہذیب نے ان تمام ممالک میں ایک ایسا روحانی موسم ضرور پیدا کیا جس میں نگاہ نقطے کو عبور کر کے بے کنار وسعتوں میں آزادانہ آ جا سکتی تھی ادب میں اس کا نتیجہ کشادہ نظری اور تحرک پسندی کی اس صورت میں نمایاں ہوا جو تشبیہ و

استعارہ کی جان ہے اور غزل کے ایمائی اور اشاراتی انداز میں خود کو اجاگر کرتی ہے۔ عربوں کے ہاں قصیدہ گو ممدوح کو سامنے بٹھا کر اس کی حمد و ثنا یعنی پوجا کرتا تھا اور یہی مزاج ایران کی رزمیہ داستانوں کا ہے (قصیدہ فرد کو بت بنا کر پیش کرتا ہے اور رزمیہ داستان قبائلی یا نسلی ہیرو کی پوجا کرتی ہے) اسی طرح ہندی گیت بھی محبوب کی پوجا ہی کی ایک صورت ہے۔ مگر اسلامی تہذیب کے زیر اثر سراپا نگاری کے بجائے خیال سے لطف ہونے کا میلان ابھرا جس نے استعاراتی انداز اختیار کر کے موجود کو لامحدود سے ملانے کی کوشش کی۔ یہ گویا زمین اور آسمان کے ملاپ کی وہی صورت تھی جس کا اسلام موید تھا۔ ہنسی کے سلسلے میں اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اسلامی تہذیب نے ہجو (جس کا روئے سخن ہمیشہ کسی خاص شخص کی طرف ہوتا تھا) اور جنسی لطائف (جو عیش کی ماورائی کیفیات کے بجائے جسم اور اس کی دنیا سے منسلک تھے) سے کوئی سروکار نہ رکھا بلکہ اس نے فرد کو جسمانی وابستگی کے میلانات کو تج کر روح کی اس بالیدگی کے حصول کے لیے اکسایا جو تبسم کی ایک نورانی لکیر میں اپنا اظہار کرتی ہے اور معنی خیز گہرائی اور وسعت کو شی میں اپنا ثانی نہیں رکھتی۔

ادب میں ارضیت کا عنصر

کیا ادب اس لیے ادب ہے کہ اس میں زمین کی بو باس موجود ہے یا اس لیے کہ اس میں آفاقیت کا وہ عنصر موجود ہے جو ایک عام ادب پارے کو ایک کاروباری تحریر سے جدا کرتا ہے؟ — میری نظروں میں ادب کی تخلیق میں ان دونوں عناصر کی شمولیت ازبس ضروری ہے تاہم ابھی تک کوئی ایسا کمپیوٹر ایجاد نہیں ہو سکا۔ جو اس بات کا اعلان کرے کہ ادب میں اتنے فی صد ارضیت یا آفاقیت ہو تو ادب بنتا ہے۔ ادب میں ارضیت اور آفاقیت کا وہی رشتہ ہے جو جسم اور روح کا ہے جسم نہ ہو تو روح محض ہوا میں معلق ہے۔ اور روح نہ ہو تو جسم محض ہڈیوں کا ایک انبار ہے۔ پھر جسم اور روح الگ الگ خانوں میں مقید بھی نہیں اور نہ ان کا ملن کسی تقریب یا تہوار کی آمد ہی کا منت کش ہے جسم میں روح اس طور پر سرایت کر گئی ہوتی ہے کہ کسی ایک مقام پر انگلی رکھ کر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ روح صرف یہاں موجود ہے یہی حال ادب کا ہے کہ ارضیت تو اسے گوشت اور استخوان، خون اور گرمی مہیا کرتی ہے اور آفاقیت اسے جذبے کی گرانباری سے اوپر اٹھ کر کون و مکان کا احاطہ کرنے کی سکت بخشتی ہے۔ بات کو الٹ کر ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ادب وہ ہے جو اپنا جسم تو مرز بوم سے حاصل کرتا ہے لیکن پھر تخلیقی مشین سے گزر کر ہوا کی طرح سبک خرام اور خوشبو کی طرح لطیف ہو جاتا ہے اور یہی لطافت اور سبک خرامی یا یہی بندھنوں سمیت اوپر اٹھنے کی کیفیت، آفاقیت کہلاتی ہے۔ ایک ادب پارہ دراصل ارضیت سے آفاقیت تک کا ایک سفر ہے اور جو ادیب ان دونوں حدوں کے درمیان سفر نہیں کر سکتا یعنی یا تو ارضی سطح پر رک جاتا ہے یا ارضی سطح کو مس کیے بغیر آفاقیت کی باتیں کرتا ہے وہ

یا تُو تُو مَیں مَیں چاٹی" والی شاعری خلق کرتا ہے یا کسی نظریاتی مینی فیسٹو کا عنوان بن کر رہ جاتا ہے۔

ادب پارے میں ارضیت کے عنصر کی اس اہمیت سے ایک بدیہی نتیجہ یہ مرتب ہوتا ہے کہ ہر ادب پارہ آفاقیت کے باوصف اپنی ارضیت (یا شخصیت) کی بنا پر ہی اپنی پہچان کراتا ہے۔ ورنہ ایک ادیب کو دوسرے ادیب سے اور ایک ادب پارے کو دوسرے ادب پارے سے تمیز کرنا محال ہو جائے۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح زید اور بکر انسان یا آدمی ہونے کے ناطے کے باوصف اپنی تربیت، خاندان، نسل، جسمانی وضع قطع، حادثات و واقعات نیز ماضی اور حال کی بنا پر ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ بالکل اسی طرح ہر ادب پارہ اپنے خالق کی منفرد شخصیت کی بنا پر دوسرے ادب پاروں سے جدا ہے۔ اسی بات کو اگر مختلف اقوام کی ادبیات پر پھیلایا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ آفاقیت کا عنصر ساری دنیا کے ادب میں ایک قدر مشترک ہے مگر اسی دنیا کے ہر خطے کا ادب اپنی خوشبو اور انفرادیت، اپنے لمس اور لہجے کے باعث دوسرے خطوں کی ادبیات سے مختلف ہے۔ گویا اس کی اپنی ایک "شخصیت" ہے جس کی تعمیر میں اس خطۂ ارضی کے نمک، پانی اور ہوا، ثقافتی اور تمدنی سرمایہ، مذہبی اثاثہ، نظریۂ حیات اور خون کی حدت یا خنکی، ان سب نے حصہ لیا ہے۔ دراصل ہر خطۂ ارضی کا ایک عقبی دیار (HINTER LAND) ہوتا ہے جس میں اس خطے کا سارا ثقافتی اور تمدنی سرمایہ محفوظ ہوتا ہے۔ اس عقبی دیار میں نسل، جذبہ، خون، اور زاویہ نگاہ اہم ترین عناصر ہیں، اور یہ عناصر اس خطے کے ادب کو جسم، لہجہ، لمس اور صورت مہیا کرتے ہیں پھر جس طرح ہر خطۂ ارضی کا ایک عقبی دیار (HINTER LAND) ہے۔ بالکل اسی طرح اس کا ایک ڈزنی لینڈ (DISNEYLAND) بھی ہے اور یہ ڈزنی لینڈ ان تماشوں پر مشتمل ہے جو باہر سے آنے والی اشیا، الفاظ، نظریات اور فیشن مہیا کرتے ہیں کسی ایک خطۂ ارضی میں شہر کی حیثیت ڈزنی لینڈ کی سی ہے۔ اور دیہاتی علاقے کی حیثیت ایک عقبی دیار یا ہنٹر لینڈ کی۔ شہر فطرۃً تماشا پسند ہے۔ جبکہ گاؤں زندگی کے جوار بھاٹے میں ڈولتا اور زمین کی نوازش اور آسمان کے جور کو براہِ راست اپنے جسم پر وصول کرتا ہے۔ شہر اپنا سارا خون دیہی علاقے کے ہنٹر لینڈ سے حاصل کرتا ہے مگر خود سدا ایک عالمِ تماشا میں مبتلا رہتا ہے۔ یہ معاملہ خاص طور پر ان شہروں کا ہے جو بین الاقوامی مرتبہ حاصل کر کے ایک مخلوط تہذیب (HYBRID CIVILISATION) کے نمائندے بن جاتے ہیں۔ ان شہروں پر بیرونی اثرات کی یلغار بہت شدید ہوتی ہے۔ مگر وہ شہر جو بین الاقوامیت سے کسی طور بچ جاتے ہیں وہاں اسی نسبت سے مدنیت بھی قائم رہتی ہے۔ مگر ذکر شہر کی تماشا پسندی کا تھا۔

اس سلسلے میں ایک لطیفہ سنئے۔ پچھلے دنوں مجھے وطنِ عزیز کے ایک بڑے شہر میں جانے کا اتفاق ہوا تو اندرونِ شہر ایک تنگ و تاریک محلہ میں اپنے ایک بزرگ سے ملنے چلا گیا۔ جب میں ان سے رخصت ہونے لگا تو وہ بولے "بھائی جی! کبھی گاؤں لے جا کر مجھے بھی گندم کا "درخت" دکھا دو۔ ساری زندگی اس بات کی حسرت رہی" میں نے کہا "قبلہ! آپ کے جدِ امجد کو گندم کا ایک دانہ چکھنے پر جنت الفردوس سے نکال دیا گیا تھا، آپ نے گندم کا درخت دیکھ لیا تو اہلِ شہر آپ کو یہاں ٹکنے دیں گے۔؟" اس پر وہ بزرگ دم بخود ہوئے اور میں دل برداشتہ اور یوں یہ ملاقات اپنے اختتام کو پہنچی تو کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جب تک کوئی شہر اپنے عقبی دیار سے وابستہ رہتا ہے۔ اس کے فنونِ لطیفہ کو فروغ اور اس کے تمدن کو عروج حاصل ہوتا ہے لیکن جب وہ اس عقبی دیار سے منقطع ہو کر محض ایک بین الاقوامی ڈزنی لینڈ میں بدل جاتا ہے تو اس کی خوشبو زائل ہونے لگتی ہے۔ یہی حال ادب کا ہے جب تک کسی خطے کا ادب اپنے عقبی دیار سے متعلق نہ ہوگا۔ وہ خون کی گرمی، ماضی کی نمی اور زمین کے لمس سے آشنا نہ ہو سکے گا۔ پھر آپ اس میں ہزار آفاقیت اور انسانیت کی اعلیٰ قدریں ٹھونس دیں۔ وہ ایک گونج دار نظریاتی تحریر تو شاید بن جائے لیکن ادب نہیں بن پائے گا۔ پس جب کوئی یہ سوال کرتا ہے کہ کیا سرزمین ادب کے حوالے سے ہمارا ادب مخلص ہے تو وہ دراصل یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کیا ہمارا ادب ہماری اس "تہذیبی شخصیت" کا ثمر ہے جس کی تعمیر کسی خطۂ ارضی کے جملہ تمدنی اور ثقافتی رشتے سے ہوتی رہی ہے؟ یا یہ ادب محض مانگے کے چند نظریوں اور اسلوب کے چند فیشنوں پر مشتمل ہے؟ اس سلسلے میں میرا موقف یہ ہے کہ موخر الذکر صورت حال سے ہمارے ادب کا معتدبہ حصہ محفوظ ہے۔ بے شک ہمارے ہاں بعض عناصر نے آفاقیت اور انسانیت کے سنہری ناموں کا سہارا لے کر اپنے ادب کو اس کے مرزبوم سے اگر منقطع نہیں تو کم از کم دور ضرور کر دیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ہمارے ادب نے اس بے پناہ خلوص کا یقیناً اظہار کیا ہے جو زندگی اور ماحول میں بھرپور شرکت (PARTICIPATION) کا دوسرا نام ہے اور جس کی اساس سچے تجربات پر استوار ہوتی ہے۔ اگر کوئی ادیب سدا ایک سیاح کی طرح خود کو گردوپیش پر ایک اچٹتی سی نگاہ ڈالنے تک محدود رکھے تو اس کے تجربات کی نوعیت بھی وہی ہوگی جو ایک سیاح کی ہوتی ہے اور وہ کبھی سیاحوں کی تفریح گاہوں سستے یا مہنگے ہوٹلوں اور ریل یا بس کی کھڑکیوں سے ہٹ کر خطۂ ارض کی واقعی زندگی ــــ ایک ہنستی چہکتی، روتی اور بسورتی ہوئی زندگی سے متعارف نہ ہو سکے گا۔

میرے نزدیک کاسموپولیٹن ادب ایک غلط نام ہے۔ ادب تو تجربے سے پھوٹتا ہے، تجربہ شرکت کے بغیر ناممکن ہے اور شرکت اس وقت ہوتی ہے جب آپ اُس خطۂ ارضی سے پوری طرح جڑے ہوتے ہوں جس کا آپ نے دودھ پیا ہے۔ وہ ادبا، جو نام نہاد عوامی ادب کا نعرہ لگاتے ہیں۔ دراصل ڈزنی لینڈ کے تماشا بین ہیں۔ انھوں نے اپنے نظریات کی بلندی سے نیچے اتر کر شاذ ہی زندگی کے گرم و گداز بدن کو چھوا اور اپنے خطۂ ارضی کے تجربات میں شرکت کی ہے۔ کپور نے اپنے ایک مزاحیہ مضمون میں ایک کامریڈ کا قصہ لکھا ہے کہ وہ کافی ہاؤس میں بیٹھا بآوازِ بلند کہہ رہا تھا: "دیکھو ہم سال میں ایک بار دیہات میں جا کر دو تین روز ان گنواروں کے ساتھ رہ بھی آتے ہیں اور جی کڑا کر کے مکّی کی روٹی اور ساگ بھی کھا لیتے ہیں اس سے زیادہ ہم کیا کر سکتے ہیں؟" بالکل ٹھیک! آپ اور کر بھی کیا سکتے ہیں؟ لیکن آپ یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ اگر آپ کسی معاشرے کو محض کافی ہاؤس کی کھڑکی سے دیکھنے کے عادی ہیں تو کم از کم یہ دعویٰ تو نہ کریں کہ آپ کو اس معاشرے سے تعارف بھی حاصل ہے یعنی آپ نے عوام کے دکھوں اور خوشیوں، خطروں اور حسرتوں، خوابوں اور بدخوابیوں یا خوشی اور غم کے تہواروں میں شریک ہونے کا ڈھنگ بھی سیکھ لیا ہے۔ مراد یہ کہ تماشا بینی ایک الگ چیز ہے اور شرکت یا واردات ایک بالکل جدا عمل ہے۔ وہ ادیب جو محض بلند بانگ نظریوں کو ثابت کرنے یا نئے نئے ادبی فیشنوں کو رائج کرنے کے لیے ادب کا کاروبار کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت ملک میں آنے والے سیاح سے مختلف نہیں، ان لوگوں کی موجودگی، پاسپورٹ اور ویزا پر درج آمد و رفت کی تاریخوں کے تابع ہے اور وہ ہمارے ایوانِ ادب میں محض ان تاریخوں کی آخری حد تک قیام پذیر ہیں۔ ہمارے دلوں میں ان کی بڑی قدر ہے کیوں کہ وہ ہمارے ادبی مہمان ہیں لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ وہ زود یا بدیر ایوانِ ادب سے رخصت ہو جائیں گے اور ادب پر ایک نظر ڈالیے تو آپ کو متعدد ایسے سیاح نظر آئیں گے جن کا پھیرا جوگی والا پھیرا تھا اور جو دیکھتے دیکھتے ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئے لیکن انھیں کے پہلو بہ پہلو آپ کو ایسے لوگ بھی نظر آئیں گے جن کا خمیر اسی خطۂ پاک سے اٹھا ہے اور جن کا جنم مرن اسی خطۂ پاک کے ساتھ ہے۔

●●

مرکزی اردو کتب خانہ
اردو ہال
حیدرآباد دکن

غالبؔ - ایک جدید شاعر

غالبؔ کو جدید شاعر ثابت کرنے کے لیے جو دلائل عام طور سے دیے جاتے ہیں۔ ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ آج کے جدید شاعر کی طرح غالب بھی تنگنائے غزل سے برگشتہ تھا اور چاہتا تھا کہ غزل کے بجائے کسی اور صنفِ شعر میں اپنی ذات کو سمونے کا اہتمام کرے۔ دوسری دلیل یہ دی جاتی ہے کہ غالب کے ہاں ابہام کی وہ کیفیت موجود ہے جو جدید شاعری کا ایک وصفِ خاص قرار پائی ہے۔ اس لیے جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے غالب اپنے زمانے کی بہ نسبت جدید دور سے زیادہ تعلق رکھتا ہے۔ تیسری دلیل یہ ہے کہ غالب کو اُس کے اپنے زمانے نے "دریافت" نہ کیا جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے سے بہت آگے تھا۔

اگر غالب کی جدیدیت کا تمام تر انحصار انہی دلائل پر ہے تو پھر ہمیں غالب کی جدیدیت کو خدا حافظ کہنے کے لیے تیار ہو جانا چاہیئے۔ مثلاً غالب نے غزل کی تنگ دامانی کا جو شکوہ اپنی ایک غزل میں کیا ہے وہ محض ایک اضطراری فعل ہے جو غالب کے عقیدے سے قطعاً کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ غالب غزل کے علاوہ مثنوی اور قصیدہ بھی لکھ رہا تھا۔ اس لیے محض غزل لکھتے چلے جانے کی اُسے کوئی پابندی نہ تھی۔ اس کے باوجود اگر اس نے بہترین شاعری اردو اور فارسی غزل میں کی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ غزل کے ظرف میں اپنی ذات کو پوری طرح سمو رہا تھا۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ آج کے دور میں جدید شاعر نے جس خوبی سے غزل کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ اس سے یہ سارا نظریہ ہی باطل ہو گیا ہے کہ جدیدیت کے لیے غزل کے پیمانے کو ترک کرنا ضروری ہے۔ دوسری دلیل ابہام کے بارے میں ہے۔ اگر ابہام سے مراد تہ داری ہے

تو یہ خصوصیت کسی ایک دور تک محدود نہیں اور اس لیے اس بنا پر غالب کو جدید شاعر کہنا بہت مشکل ہے اور اگر ابہام سے مراد اسلوب کا پیچیدہ اور گنجلک ہونا ہے تو اول تو اسے خوبی کہنا ہی محال ہے۔ دوم غالب کے بہترین اشعار اسلوب کی تازگی اور ندرت اور بیان کی صفائی اور کاٹ کے لیے مقبول ہیں نہ کہ اسلوب کی کسی گنجلک کیفیت کے باعث! آخری دلیل یہ دی جاتی ہے کہ غالب کو اس کے اپنے زمانے نے "دریافت" نہ کیا۔ مگر جب اس بات کو ملحوظ رکھ کر سوچا جائے کہ غالب کو اس کے اپنے زمانے میں استاد کا درجہ ملا اور وہ استادِ شہ بھی مقرر ہوا اور اس نے اپنے معاصرین کو اس درجہ مرعوب کیا کہ وہ اس کے اشعار کی تحریف لکھنے یا اس سے بے اعتنائی برتنے پر مجبور ہوئے تو پھر "دریافت" کا مسئلہ بھی کھٹائی میں پڑ جاتا ہے۔ غرض غالب کی جدیدیت مندرجہ بالا دلائل میں سے کسی ایک کے سہارے بھی قائم نہیں بلکہ جدیدیت کے اس مفہوم کے تابع ہے جو بیسویں صدی کی متعدد کروٹوں سے مرتب ہوا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ جدیدیت کا یہ مفہوم کیا ہے اور غالب کی شاعری کس طرح اس مفہوم کے جملہ پہلوؤں پر محیط ہے؟ اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ جدیدیت ہمیشہ تخریب اور تعمیر کے سنگم پر جنم لیتی ہے اور اس لیے جہاں ایک طرف یہ ٹوٹ پھوٹ اور انتشار کے جملہ مراحل کی نشان دہی کرتی ہے وہاں اُس "نئے پیکر" کے ابھرنے کا منظر بھی دکھاتی ہے جو قدیم کے ملبے سے برآمد ہو رہا ہوتا ہے۔ یوں تو ہر گزرتا ہوا زمانہ جدید کہلانے کا مستحق ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ اسے فکری یا فنی اعتبار سے "جدیدیت" کا حامل بھی قرار دیا جائے۔ جدیدیت صرف اس وقت نمایاں ہوتی ہے جب فکری تناؤ ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں مسلمہ اقدار اور آداب ریزہ ریزہ ہونے لگتے ہیں اور اقدار و آداب کی ایک نئی کھیپ وجود میں آنے کے لیے بے قرار ہو جاتی ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جدیدیت کے دور میں نظروں کے سامنے خول کے تڑخنے اور ٹوٹنے کا منظر اس قدر اہم اور نمایاں ہوتا ہے کہ وہ اس داخلی تحرک کو گرفت میں لینے میں ناکام رہ جاتی ہیں جو زمانے کے باطن میں چھپا ہوتا ہے۔ ایک بڑے شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ بیک وقت ان دو حقیقتوں کے سنگم پر کھڑے ہو کر شعر کہتا ہے یعنی ایک طرف تو وہ شکست و ریخت کا ناظر بن کر نمودار ہوتا ہے اور دوسری طرف اندر کی دھڑکن کا نباض بن کر خود کو منکشف کرتا ہے۔ چنانچہ جدیدیت کی حامل شاعری میں ویرانہ یا ویسٹ لینڈ کا تصور

عام طور سے ملے گا جس میں ہر چیز تڑختی، جھڑتی اور فنا پذیر ہوتی ہوئی نظر آئے گی۔ یہ ویرانہ برفستان کی صورت بھی اختیار کر سکتا ہے اور پیاس کے صحرا کی بھی، اس میں بنجر پہاڑوں کا کرب انگیز منظر بھی نظر آسکتا ہے اور یہ اُن بڑے بڑے مشینی شہروں کی صورت میں بھی ڈھل سکتا ہے جن میں فرد انبوہ میں رہتے ہوئے بھی خود کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ غرض ایک شدید پیاس، تھکاوٹ تنہائی کا کرب اور شکست و ریخت میں مبتلا ہونے کا ایک گہرا احساس اس ویرانے کے ہر باسی کا نوشتۂ تقدیر ہے۔ بیسویں صدی میں فکر اور جذبہ میں جو بے پناہ بُعد پیدا ہوا ہے اور سائنسی انکشافات اور معتقداتی رجحانات میں جو خلیج وجود میں آئی ہے اس سے صدیوں پرانے نظامِ حیات میں بڑی بڑی دراڑیں پڑ ہو گئی ہیں اور ہر قدر اور نظریہ شک و شبہ کی زد میں آگیا ہے۔ مجموعی اعتبار سے دیکھیے تو بیسویں صدی کے فکری اور جذباتی ویسٹ لینڈ میں رہتے ہوئے ہر فرد کو اپنے ماضی اپنی زمین اور اپنے سماج سے منقطع ہو جانے کے کرب سے گزرنا پڑا ہے اور وہ اپنے چاروں طرف ٹوٹتی اور گرتی ہوئی دیواروں کو دیکھ کر چیخ اٹھا ہے۔ چنانچہ آج کی شاعری اس شکست و ریخت پر ایک نوحہ کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ خود اردو نظم اور غزل نے بیسویں صدی کے انسان کے اس کرب کو پوری فنی دیانت سے پیش کیا ہے۔ مگر غور کیجیے کہ آج سے سو برس پہلے جب معاشرہ میں ابھی شکست و ریخت کی بالکل ابتدا تھی اور زندگی بہ ظاہر پُرسکون، متوازن اور جڑی ہوئی تھی تو غالب وہ واحد شخص تھا جس نے بیسویں صدی کے ویسٹ لینڈ کے ابھرتے ہوئے سایوں کو دیکھا اور ان کے بڑھتے ہوئے قدموں کی چاپ کو سنا اور پھر اپنے تجربات کو شعر میں پوری طرح منتقل کر دیا مثلاً غالب کے یہ چند اشعار لیجیے جنھیں پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی بیسویں صدی کے نصفِ آخر کے ذہنی اور جذباتی ویسٹ لینڈ میں رہ رہا ہو:

رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

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

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی　　اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

مگر ویسٹ لینڈ محض ایک ایسا ویرانہ نہیں جس سے فرار حاصل کرنا ہی فرد کا مطمحِ نظر قرار پائے۔ ایسی صورت میں تیاگ اور سنیاس کا رویہ تو جنم لے سکتا ہے فنی اظہار کی روش وجود میں نہیں آسکتی۔ دراصل ویسٹ لینڈ کے کرب سے منسلک ایک نئی حقیقت کے وجود میں آنے کا تصور بھی ہے کم تر شعرا کے ہاں شاید اس نئی حقیقت کی پرچھائیں ابھر نہ پائے لیکن ایک عظیم شاعر کے کلام میں اس کا پرتو صاف دکھائی دینے لگتا ہے مگر اس کے لیے اکھڑنے کے بجائے جڑنے اور منسلک ہونے کا عمل پہلی شرط ہے۔ وہ شعرا جو ویسٹ لینڈ سے متاثر ہو کر جذباتی اور فکری طور پر اکھڑ جاتے ہیں۔ محض خلا میں معلق ہو کر رہ جاتے ہیں مگر جو شعرا ویسٹ لینڈ کی ویرانی اور سنگلاخیت کے اندر سے ایک نئی حقیقت کے طلوع ہونے کا منظر دیکھنے کی سکت رکھتے ہیں۔ نہ صرف اس میں کامیاب ہوتے ہیں بلکہ "تیاری" کے طور پر زندگی اور اس کے جملہ پہلوؤں سے منسلک رہنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ اثباتِ ذات بلکہ اثباتِ حیات کا یہ عمل ایک نئے نظام کی پیدائش کا ضامن بھی ہے۔ غالب کے ہاں زندگی اور اس کے ارضی پہلوؤں سے جو والہانہ انس ہے وہ اس بات پر دال ہے کہ زندگی پر غالب کی گرفت ڈھیلی نہیں پڑی اور وہ فکری اور جذباتی ویرانے میں رہتے ہوئے بھی زندگی سے منسلک اور ایک ابھرنے والی میٹھی بانی کے انتظار میں محو رہے۔ غالب کی یہ مثبت روش جدیدیت کی روح کے عین مطابق ہے۔ اس کی جھلک جدید اردو غزل کے ان لاتعداد اشعار میں دیکھیے جن میں شعرا نے اردگرد کی زندگی اور اس کے مظاہر ہی سے رشتہ نہیں جوڑا بلکہ اُس آواز کو بھی سنا ہے جو ایک نئے عہد کی بانگِ درا ہے مگر غور کیجیے کہ آج سے سو برس پہلے یہی مثبت رجحان کس نفاست اور توانائی سے غالب کے اشعار میں اپنا اظہار کر رہا تھا:

دونوں جہاں دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا　　یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

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

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال　　تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں　　طوفان آمدِ آمدِ فصلِ بہار ہے

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالب　　چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں وا ہو جانا

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج　　میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

دونوں جہان حاصل کرنے کے بعد بھی تمنا کا تشنہ کام رہنا، ہر خواہش پر دم نکلنا اور ارمانوں کا پھر بھی کم نہ ہونا، اس بات کے شاہد ہیں کہ زندگی پر غالب کی گرفت بہت کڑی ہے لیکن ساتھ ہی آمدِ فصلِ بہار کا عرفان اور گلشنِ نا آفریدہ کی پرچھائیں کا احساس اس بات پر دال ہے کہ بے پناہ اندھیروں میں غالب کی انگلیاں اُس "حقیقت" کے لمس سے آشنا تھیں جسے ایک روز طلوع ہونا تھا۔ چنانچہ اسی لیے غالب کے اشعار آج کے ذہن کو مطمئن کرتے اور تسکین دیتے ہیں کہ وہ حال سے منسلک ہونے کے علاوہ مستقبل سے بھی مربوط ہیں اور یہی وہ مقام ہے جہاں آج کا انسان کھڑا ہے۔

جدیدیت کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ یہ ایک ایسے فرد کی آواز ہے جو احساسی اور ذہنی طور پر فعّال ہو کر تخلیقی سطح پر پیدا ہو گیا ہو۔ قدیم سوسائٹی میں فرد کو خلوت نصیب نہیں تھی اور نہ اس کی زندگی کا کوئی منفرد اسلوب ہی مرتب ہوا تھا۔ وہ اپنی ساری زندگی گروہ اور فطرت سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہو کر گزارتا تھا اور سوسائٹی کے چھتے میں محض ایک کارکن کی حیثیت رکھتا تھا۔ بعد ازاں جب اسے خلوت نصیب ہوئی جس کی سماجی صورت جائداد کے تصور کی ابتدا تھی تو گویا سوسائٹی، فطرت (NATURE) کے دائرے سے نکل کر خطِ مستقیم پر گامزن ہوئی۔ یہی زمانہ فرد کی قوت میں معتد بہ اضافے کا بھی دور تھا اور اسی دور کی قوت نے منفی انداز اختیار کر کے استحصال، ظلم اور سماجی بے انصافی کو تحریک دی۔ انفرادیت کا یہ منفی انداز بہت عرصہ تک رائج رہا لیکن بیسویں صدی میں فرد کی انفرادیت اپنے مثبت انداز میں ابھر آئی ہے یعنی اب فرد ایک PARASITE کے طور پر نہیں بلکہ ایک تخلیق کار کے طور پر نظر آنے لگا ہے۔ مراد یہ کہ وہ سوسائٹی کے "زندان" سے آزاد تو نہیں ہوا لیکن اس زندان کو ایک چمن میں تبدیل کر دینے کی کوشش ضرور کی ہے۔ یہ نہیں کہ اس کی مساعی مشکور ہو چکی ہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ فرد تخلیقی اعتبار سے فعال ہو چکا ہے اور اب وہ ایک طرف تو زنگ آلود زنجیروں سے ناراض ہے اور دوسری طرف معاشرہ کو ایک ایسی اونچی سطح پر لے جانے کا متمنی ہے جہاں پہنچ کر معاشرے کے اندر خلّاق افراد پیدا ہوں گے نہ کہ خون چوسنے والے PARASITE۔ جدیدیت

بحیثیتِ مجموعی، ادب میں ایک مثبت تحریک ہے جو ایک فعّال اور تخلیقی اعتبار سے زرخیز فرد کی آواز ہے۔ یہ فرد بعض اوقات چڑچڑے پن کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بعض اوقات توڑ پھوڑ پر مائل ہو جاتا ہے اور کبھی کبھی ایک غلط روش پر گامزن ہو کر سوسائٹی سے "انحراف" پر بھی اتر آتا ہے لیکن اس سارے جذباتی جزر و مد سے گزرنے کے باوجود وہ ایک "طرحِ نو" کا مبلغ اور ایک نئے عہد کا علم بردار ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ ایک جاگیردارانہ نظام اور ایک منجمد سوسائٹی میں رہنے کے باوجود غالب کی حساس طبیعت نے ماحول کی گھٹن سے اسی طرح برگشتگی کا اظہار کیا جیسے کہ آج کا برہم نوجوان کر رہا ہے اور اس نے ایک نئے عہد کو تخلیق کرنے کی بالکل اسی طرح خواہش کی جیسے کہ آج کا ایک خلّاق فرد کرتا ہے اور پھر دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ غالب آج کے حساس فرد کی طرح اپنی ذہنی اور جذباتی صلاحیتوں سے واقف تھا اور اپنی طباعی اور جدت طراز طبیعت کا عرفان رکھتا تھا اور قدم قدم پر اپنے ماحول کی سنگلاخیت اور افراد کی بھیڑ چال میں اثباتِ ذات کا اظہار کرنے پر خود کو مجبور پاتا تھا۔ یہ چند اشعار دیکھیے جو غالب کے ہاں نئے فرد کی آواز کو پیش کرتے ہیں:

وہ نغمہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر ۔۔۔ نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد ۔۔۔ سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

تالیف نسخہ ہائے وفا کر رہا تھا میں ۔۔۔ مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد تھا

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

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

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

ہیں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دلِ وحشی ہے کہ ۔۔۔ عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے　　عرش سے اُدھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

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

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

مگر غالب کی یہ انفرادیت محض ایک خلاق یا برہم شخص کی انفرادیت نہیں۔ یہ ایک ایسی کیفیت سے بھی دوچار ہوئی ہے جو خالصتاً جدید دور کی پیداوار ہے یعنی اس میں مزاح کی وہ منفرد روش بھی ابھری ہے جو فرد کی ہنسی (INDIVIDUALLAUGHTER) سے منسلک ہوئی ہے نہ کہ گروہ کی ہنسی (CHORAL LAUGHTER) سے۔ بات یہ ہے کہ قدیم زمانے میں جب ابھی انسان تہذیبی طور پر بہت پست تھا تو ہنسی نہ صرف جسمانی نقائص اور بے رحمی کے مظاہر سے تحریک پاتی تھی بلکہ زیادہ تر ناہمواریوں پر گروہ کی مشترکہ ہنسی کی ایک صورت تھی۔ نیز فرد کے ہمدردانہ اندازِ نظر میں کفایت پیدا کرنے کی منفرد روش کا فقدان بھی تھا مگر جدید دور میں فرد کی انفرادیت کے نمایاں ہونے کے ساتھ ساتھ ہنسی کی وہ منفرد کیفیت ابھر آئی ہے جو فرد کی آزاد اور آزادہ روی سے تحریک پاتی ہے اور جو گروہ کے ٹھٹھے مخول ایسے رجحان کے تابع نہیں۔ چنانچہ فرد کی ہنسی میں بلند بانگ لہجے کے بجائے ایک زیرِ لب تبسم کی کیفیت ابھری ہے جو بجائے خود ایک تہذیبی عمل ہے۔ غالب اس اعتبار سے اردو کے غزل گو شعرا میں منفرد ہے کہ اس کے اشعار میں جو تبسم ابھرا ہے وہ آنسو کی ایک زیریں لہر میں گھل مل سا گیا ہے اور اس نے غالب کو آنسوؤں میں مسکراتے ہوئے شخص کے پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ اگر غالب دوسرے شعرا کی طرح قطعاً سنجیدہ رہتا یا بعض شعرا کی طرح تمسخر اور استہزا کے حربوں کو استعمال کرنے کی طرف مائل ہوتا تو اس کی شخصیت میں وہ خاص بات پیدا نہ ہو سکتی جو فرد کی ہنسی سے متعلق ہونے کے باعث ایک خالصتاً جدید انداز نظر ہے۔ یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں:

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی　　لکھ دیا مجملہ اسبابِ ویرانی مجھے

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب　　آؤ نا ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

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

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

دیکھئے پاتے ہیں عشاق بتوں سے کیا فیض — اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد — پر طبیعت ادھر نہیں آتی

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

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

چاہتے ہیں خوب رُویوں کو اسد — آپ کی صورت تو دیکھا چاہیئے

فرد جب معاشرے کا جزوِ لاینفک تھا تو اس کا یہ عمل سنجیدگی سے پوری طرح مملو تھا اور یہ سوچنا بھی ممکن نہیں کہ وہ اپنے اس عمل پر کبھی غور کرنے کی ضرورت بھی محسوس کرتا ہوگا۔ اسی طرح فرد کی انفرادیت کا عمل معاشرہ کے ضوابط سے انحراف کی صورت تو ہے لیکن جب تک فرد خود اپنی جذباتیت سے لحظہ بھر کے لیے منقطع ہو کر اس پر ایک متبسم نظر نہ ڈالے، اس کی انفرادیت اپنی تکمیل کو نہیں پہنچ سکتی۔ احساسِ مزاح کی خوبی یہ ہے کہ وہ فرد کی انفرادیت کی تکمیل کرتا ہے اور اسے رجحانات اور مقاصد نیز اپنی انا کی مجہولیت پر ہنسنے کی ترغیب دیتا ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ اس نے اپنی انفرادیت کا بھرپور اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی ذات کو نشانۂ تمسخر بھی بنایا اور اپنے جذباتی تقاضوں پر مسکرانے کی روش بھی اختیار کی اور یوں ذات کے حصار سے باہر آکر خود اپنی انفرادیت میں ایک نئی سطح کا اضافہ کر کے اسے مکمل کر دیا اور یہ معمولی بات نہیں تھی۔

جدیدیت کے ضمن میں آخری بات یہ ہے کہ وہ فرد کو شخصیت کی تنگنائے سے آزاد ہو کر ماحول کی مختلف لہروں کا نباض بننے پر مائل کرتی ہے۔ گو دیکھا جائے تو یہ بھی بیسویں صدی میں انفرادیت کے ظہور ہی کا کرشمہ ہے۔ وہ یوں کہ اب فرد اپنی محدود اور تنگ دنیا سے باہر آکر انفرادی اعتبار سے فعّال ہو گیا ہے اور وہ اس نئی سطح پر ایک وسیع تر دنیا کے واقعات اور

رجحانات سے خود کو منسلک محسوس کرنے لگا ہے۔ اس میں ایک ہاتھ بڑا بیسویں صدی کی تکنیکی ترقی کا بھی ہے۔ وہ یوں کہ ریڈیو، ٹیلی ویژن اور اخبار کے رواج نے ساری دنیا کو گھر کی دہلیز پر لا کھڑا کیا ہے اور فاصلے اس قدر کم ہو گئے ہیں کہ فرد اگر چاہے تو ایک بار نہیں بلکہ بار بار دنیا کے گوشے گوشے میں پہنچ سکتا ہے۔ چنانچہ اس کے مطمحِ نظر میں کشادگی پیدا ہوئی ہے اور وہ اپنی اس حیثیت کو محسوس کرنے لگا ہے جو دنیا کا شہری ہونے سے اسے حاصل ہے۔ پھر علوم کی تحصیل اور ان اثرات کو قبول کرنے کی صلاحیت نے اُس کے ہاں ایک توانا اور کشادہ زاویۂ نگاہ بھی پیدا کر دیا ہے اور وہ نہ صرف سماجی ظلم، جہالت اور بے انصافی کو اب برداشت کرنے سے گریزاں ہے بلکہ زندگی کے ہر بڑے سے بڑے واقعہ پر بھی نقد و تبصرہ سے کام لینے پر خود کو مائل پاتا ہے۔ چنانچہ بیسویں صدی کے مزاج میں باخبر رہنے کے رویّے کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس نے نہ صرف خرد ادب کے مزاج پر گہرے اثرات مرتسم کیے ہیں بلکہ قاری کے ادبی ذوق کو بھی ایک خاص نہج عطا کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید دور کے شاعر کے ہاں نہ صرف روحِ عصر سے شناسائی کے شواہد ملتے ہیں بلکہ خود قاری شعر میں اس شعور کی ہلکی سے ہلکی کروٹ کو گرفت میں لینے پر بھی قادر ہے۔ عام مشاہدہ کی بات ہے کہ مشاعرہ میں بھی وہی شعر سب سے پہلے اور سب سے زیادہ مقبول ہوتا ہے جو بین السطور میں بعض سیاسی یا سماجی کروٹوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جدید شاعری سیاسی یا سماجی افکار کے اظہار کے لیے مختص ہے بلکہ یہ کہ اس میں جو ذہن اپنا اظہار کرتا ہے وہ روحِ عصر سے آشنا ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ شعر میں ایک ایسی سطح پیدا ہو جاتی ہے جو بیک وقت فرد اور معاشرہ کی جملہ لہروں کو منعکس کر رہی ہوتی ہے اور اس لیے قاری کو کئی سطحوں پر تحصیلِ حظ کے مواقع فراہم کر دیتی ہے۔ غرض جدیدیت کا ایک امتیازی وصف روحِ عصر سے شناسائی بھی ہے اور جو شعرا اس سے بہرہ مند ہوتے ہیں ان کے کلام میں ایک ایسی کھلی کھلی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے محدود علم رکھنے والے اور ایک محدود ماحول میں زندگی بسر کرنے والے شعرا عام طور سے محروم ہوتے ہیں۔

جدیدیت کے اس خاص وصف کا ذکر یوں ہوا کہ غالب روحِ عصر سے شناسائی کے اعتبار سے بھی اپنے دور کے باقی شعرا سے بالکل الگ اور ممتاز دکھائی دیتا ہے۔ درآں حالیکہ اُس کے اپنے زمانے میں یہ شعور ابھی پوری طرح پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔ غالب کے زمانے میں مغل سلطنت زوال پذیر تو ہو چکی تھی مگر ابھی دلی میں بادشاہ کا دربار لگتا تھا۔ تعلیم میں مشرقی

علوم کی فراوانی تھی اور مغرب کا وہ اندازِ نظر جو انفرادیت، بغاوت اور اجتہاد کو تحریک دیتا ہے۔ ابھی معاشرے میں نمودار نہیں ہوا تھا۔ کچھ اخبارات ضرور نکلنا شروع ہو گئے تھے جیسے مثلاً اردو اخبار جسے مولانا محمد حسین آزاد کے والد مولوی محمد باقر نے ۱۸۳۶ء میں جاری کیا اور سید الاخبار جسے سرسید کے بڑے بھائی سید محمد خاں نے ۱۸۳۷ء میں نکالا اور "نور مشرقی" جس کے مالک سید امیر علی تھے اور جو ۱۸۴۴ء میں جاری ہوا، وغیرہ۔ ان اخبارات میں بعض اوقات انگریزی عملداری پر سخت تنقید بھی کی جاتی تھی لیکن بحیثیت مجموعی اس تنقید کی حیثیت لطیفہ گوئی سے زیادہ نہیں تھی اور وہ شے بھی جسے "سیاسی شعور" کا نام دینا چاہیئے ابھی قطعاً زیرِ زمین پڑی تھی۔ خود غالب کی عام زندگی پر انگریزی عملداری سے بغاوت یا بادشاہت کے تصور سے انحراف کے شواہد بھی نظر نہیں آتے۔ وہ ساری عمر پنشن کے لیے ہاتھ پاؤں مارتا اور خطابات کے لیے کوشاں رہا۔ استادِ شہ بننے میں اسے عار نہیں تھی اور رام پور سے وظیفہ کو بھی وہ کوئی بری بات نہیں سمجھتا تھا اور اس سارے عمل میں وہ حق بجانب بھی تھا کہ اس وقت شرفا کا یہی انداز اور زمانے کی یہی روش تھی۔ لیکن جب غالب کے اشعار کو پڑھا جائے تو قاری کو فوراً احساس ہوتا ہے کہ وہ انیسویں صدی کے وسط میں رہنے والے کسی شخص کا کلام نہیں پڑھ رہا بلکہ بیسویں صدی کے ایک حساس اور باشعور فرد کے خیالات سے مستفید ہو رہا ہے۔ غالب کو یہ شعور کہاں سے ملا اور کن محرکات نے اس شعور کو صیقل کیا، شاید ابھی ایک طویل مدت تک اس کا کوئی سراغ نہ مل سکے۔ لیکن اس کے وجود سے ایک معمولی نظر رکھنے والا قاری بھی انکار نہیں کر سکتا مثلاً دیکھیے:

کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف — آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی

دے مجھ کو شکایت کی اجازت کہ ستمگر — کچھ تجھ کو مزہ بھی مرے آزار میں آوے

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے — نالہ پابندِ نَے نہیں ہے

زمانہ عہد میں اس کے ہے محوِ آرائش — بنیں گے اور ستارے اب آسماں کے لیے

یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا — انتظارِ صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا

اے پرتوِ خورشیدِ جہاں تاب ادھر بھی — سایے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

کیا کیا خضر نے سکندر سے — اب کسے رہنما کرے کوئی

رات دن گردش میں سات آسماں — ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے — آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے — رکتی ہے میری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رَو کے ساتھ — پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے — دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

نہ لٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا — رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے — جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

خزاں کیا، فصلِ گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو — وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

دل ہی تو ہے سیاستِ درباں سے ڈر گیا — میں اور جاؤں در سے ترے بن صدا کیے

غالبؔ کے یہ شعر زبان زدِ خاص و عام ہیں اور اس لیے ہم تاریخی اعتبار سے ان کے سن ولادت کی نشاندہی خالصتاً کر سکتے ہیں۔ ورنہ مزاج لہجے اور علامات کے اعتبار سے یہ خالصتاً بیسویں صدی کے اشعار ہیں اور آج کے قاری کو پوری طرح مطمئن کرتے ہیں بلکہ مجھے تو بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ساری جدید غزل غالب کے لہجے، جہت اور مزاج سے متاثر ہے اور اس میں رہبر، رہزن، سایا، جنوں، قلم، مکان، زبان، خنجر وغیرہ کے نئے علامتی

مفاہیم براہِ راست غالب کے اندازِ نظر سے ماخوذ ہیں۔ مثلاً غالب کے یہ شعر لیجئے:

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے[1]

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

دردِ دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلا دوں
انگلیاں فگار اپنی خامہ خونچکاں اپنا[2]

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے

مجبوری و دعوئے گرفتاریٔ الفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے

تو آپ کو فیض کی شاعری بالخصوص غزل پر غالب کے گہرے اثرات کا فوراً احساس ہونے لگے گا۔ حد یہ کہ اس نے اپنے دو مجموعوں "نقشِ فریادی" اور "دستِ تہِ سنگ" کے نام تک غالب سے مستعار لیے ہیں۔ فیض جدید اردو غزل میں ایک گہرے سیاسی شعور کے لیے بہت مشہور ہیں مگر جب خود فیض ایک حد تک غالب کے خوشہ چین ثابت ہو جائیں تو پھر اس سے اندازہ لگانا چاہیے کہ غالب کے سیاسی شعور کا کیا عالم ہوگا۔

غالب کے ہاں سیاسی شعور کے علاوہ سماجی شعور بھی بہت تیز اور توانا ہے اور اس ضمن میں بھی اس کا عام ردِ عمل بیسویں صدی کے ایک حساس انسان کے ردِ عمل کے مماثل ہے۔ غالب کے بیشتر معاصرین کو اول تو اپنے شخصی غم کو پیش پا افتادہ انداز میں بیان کرنے کے علاوہ اور کسی موضوع کو اپنانے کی فرصت ہی کم تھی لیکن جہاں کہیں انھوں نے بالا خانے سے نیچے اتر کر انسان اور اس کے مسائل کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے وہاں بھی وہ یا تو صوفیانہ مسلک کے اظہار کی طرف جھکے رہے ہیں اور یا زندگی کے فانی ہونے

---

[1] فیض کی ایک نظم کی ابتدا یوں ہوتی ہے:

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

[2] فیض کا ایک شعر ہے:

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے

کا ماتم کرتے رہے ہیں۔ وجہ یہ کہ اس دور میں ابھی افراد ایک دوسرے سے ذہنی اور نظریاتی طور پر اس قدر منصادم نہیں ہوئے تھے کہ کوئی نیا سماجی شعور مرتب ہو سکتا مگر حیرت کی بات ہے کہ اسی منجمد ماحول میں غالب بھی زندہ تھا جس کے ہاں بیسویں صدی کا سماجی شعور خاصا تیز اور توانا تھا اور وہ نہ صرف صدیوں پرانے انسانی ربط اور اقدار کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھ رہا تھا بلکہ خود انسان کی نفسیات کو بھی ایک نئے زاویے سے ٹٹولنے پر مائل تھا۔ مثلاً :

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال — ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

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

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ — ڈرتا ہوں آئینہ سے کہ مردم گزیدہ ہوں

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ دلِ — دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا — آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

باغ میں مجھ کو نہ لے جاؤ ورنہ میرے حال پر — ہر گلِ تر ایک چشمِ خونفشاں ہو جائے گا

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل — کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

انسان اور انسانی روابط کو پرکھنے کا یہ انداز غالبؔ سے خاص ہے اور مزاجاً بیسویں صدی کے اندازِ فکر ہی کی ترجمانی کرتا ہے۔

خاتمے سے قبل اس بات کا اظہار ضروری سمجھتا ہوں کہ اگر تحقیق کی جائے تو غالبؔ مذہبی عقائد کی تشہیر کے بجائے مذہبی تجربے سے گزرنے کے عمل کے باعث بھی جدید ذہن کا حامل ثابت ہو سکتا ہے مگر اس کے لیے آج کی شاعری کے جملہ مذہبی اور روحانی پہلوؤں کا جائزہ اور ان کی روشنی میں غالبؔ کے اندازِ نظر کا مطالعہ کرنا ضروری ہوگا اور موجودہ مقالے کی تنگ دامانی اس کی متحمل نہیں ہو سکتی۔

دبستانِ لاہور کا بانی ۔ آزاد

زماں کی طرح ادب بھی ایک سیلِ رواں ہے اور سیلِ رواں جھیلوں اور تالابوں میں مقید ہونا پسند نہیں کرتا۔ تاہم زندگی میں ترتیب اور توازن پیدا کرنے اور اس کی جملہ کروٹوں کا احاطہ کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ زماں کو صدیوں، برسوں اور دنوں میں اور ادب کو ادوار اور دبستانوں میں تقسیم کیا جائے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ وقت اور جگہ کے ساتھ جو مزاجی تبدیلی آتی ہے اسے بآسانی گرفت میں لیا جاسکے اور ان جملہ رنگوں میں خط امتیاز کھینچا جاسکے جو مختلف وقتوں اور علاقوں کے منفرد تہذیبی لبادوں کی چھوٹ پڑنے سے نمودار ہوتے ہیں۔ دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی نشاندہی اسی افہام و تفہیم کی اشد ضرورت کا نتیجہ تھی اور دبستانِ لاہور کے ذکر کا بھی یہی جواز ہے۔ بیشک دبستانِ لاہور متعدد امور میں اردو کے دوسرے دبستانوں کے مماثل ہے۔ تاہم یہ ان سے بعض امتیازی اوصاف کی بنا پر ابتدا ہی سے مختلف بھی نظر آتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دبستان کے جو امتیازی اوصاف ہیں وہ کسی نہ کسی حد تک اس کے پہلے ہی علم بردار کی نگارشات میں یک جا ہو گئے۔ میرا اشارہ مولانا محمد حسین آزاد کی طرف ہے جو اپنے اندازِ نگارش اور اندازِ فکر، دونوں اعتبار سے دبستانِ لاہور کے بانی قرار پانے کے مستحق ہیں۔

مولانا محمد حسین آزاد نے اپنی زندگی کا ربعِ اول دہلی میں گزارا اور وہیں ان کی ادبی تربیت بھی ہوئی۔ پھر حادثات اور واقعات نے باہر سے اور طبیعت کی بیقراری نے اندر سے ایسے کچوکے لگائے کہ انھوں نے دہلی سے نقلِ مکانی کی اور لاہور ایسے شہر میں آکر بود و باش اختیار کر لی جہاں ان کی طبیعت کی جولانی اور شخصیت کی بے قراری کا احاطہ کرنے کے لیے ایک ویسی ہی بے قرار اور

متحرک فضا دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ لاہور شہر ازمنۂ قدیم ہی سے ان طوفانوں کی زد میں رہا ہے جو نت نئے قافلوں، طالع آزماؤں اور نئے نئے خیالوں کو اپنے جلو میں لیے یہاں وارد ہوئے اور پھر یہاں کے ذہنی اور جسمانی انجماد کو بار بار توڑتے رہے۔ اس سے لاہور کے باسیوں کے ہاں دو میلان بطور خاص پروان چڑھے۔ ان میں سے ایک میلان تو خیال آفرینی کا تھا اور دوسرا تماشا پسندی کا۔ خیال آفرینی مختلف نسلوں کے میل جول کے باعث تھی اور تماشا پسندی ہر بار نئے چہروں اور نئی باتوں سے لطف اندوز ہونے کی روش کا نتیجہ تھی۔ یہی دو میلان جب ادب میں منتقل ہوئے تو اولاً جذبے پر تخیل کے غلبے اور ثانیاً تمثیل نگاری کی روش کے طور پر نمایاں ہو گئے۔ غور کیجیے کہ مولانا آزاد کی تحریروں میں یہ دونوں اوصاف بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ ان کی نثر اور نظم دونوں میں خیال کی بالادستی قائم ہے۔ وہ جذبات نگاری کے مقابلے میں خیال آرائی کو زیادہ پسند کرتے ہیں اور محاورہ بندی کی بہ نسبت تشبیہہ اور استعارے کی جولانیوں کے زیادہ گرویدہ ہیں۔ گو اپنی تنقید میں انھوں نے بھاشا زبان کی سادگی کو بار بار سراہا ہے اور فارسی، اردو میں تشبیہہ استعارے کے میلان کی انتہائی صورتوں کو قابلِ مذمت بھی قرار دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بھاشا کی تگ و تاز حواس کی کارفرمائی تک ہے اسی لیے وہ الفاظ کو اکہرے انداز میں استعمال کرتی ہے جبکہ فارسی کا اثر قبول کرنے والی اردو زبان تشبیہہ اور استعارے کی مدد سے تخیل کی کارفرمائی کو پیش کرتی ہے اور یوں الفاظ کو دوہری معنویت کا عکاس بنا دیتی ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ پنجابی زبان میں تشدید کا جو آہنگ اور پنجابی کردار میں فطری توانائی کا جو رنگ ہے وہ دبستان لاہور کی اردو میں نہ صرف ایک بدلتے ہوئے بلند آہنگ لہجے کی صورت میں ابھرا ہے بلکہ اس کا اظہار تخیل آفرینی کی اس صورت میں بھی ہوا ہے جس سے یہاں کی تخلیقات عبارت ہیں اور جو ایک طرف تو بھاشا کے بجائے فارسی سے زیادہ متاثر ہونے کے باعث تشبیہہ اور استعارے کی فوقیت کی دامی ہے اور دوسری طرف خیال اور فکر کی فراوانی کی علم بردار ہے۔ اس کی مثال آزاد کی تحریر اور بہترین مثال علامہ اقبال کا کلام ہے جس میں تخیل آفرینی کے عمل نے تشبیہہ اور استعارے سے مدد لی ہے اور جہاں فکر کی برانگیختگی ایک برقی رَو کی طرح موجود ہے۔

دوسرا رجحان تماشا پسندی کا ہے جو طبیعت کے تجسس اور لطف کشید کرنے کے میلان کا غماز ہے۔ لاہور کا شہری فطرتاً متجسس ہے اور یہی بات اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ گھر سے دفتر تک کا سفر کرتے ہوئے فٹ پاتھ کے ہر مجمع باز کو دادِ فن دینے کے لیے لحظہ بھر ضرور رکے۔ اس

سلسلے میں ڈاکٹر عاشق حسین بٹالوی یہ لطیفہ سنایا کرتے تھے کہ کسی گزرے ہوئے زمانے میں جب ایک مہم جو نے باہر سے آکر قلعۂ لاہور کے عقب میں قتل عام کا بازار گرم کیا تو اندرونِ شہر لاہور سے ایک معزز شہری اپنے دونوں نونہالوں کو لباس فاخرہ پہنا کر اور ان کے "پودے" سنوار کر خراماں خراماں شہر کے کسی بڑے دروازے سے باہر کی طرف آئے .... دروازے کے باہر انھیں اپنا کوئی دیرینہ کرم فرما مل گیا جس نے پھولے ہوئے سانس کے ساتھ ان سے پوچھا "بھائی جی! اس ہنگامۂ دار و گیر میں کہاں جا رہے ہو؟" جس پر اس معزز شہری نے خوش ہو کر کہا "بھائی جی! بچوں کو کتلام کا میلہ دکھانے جا رہا ہوں۔"

میلہ دیکھنے کی یہ روش عام سطح پر تو تماشا پسندی کے رجحان پر منتج ہوئی ہے لیکن فن میں تمثیل نگاری کا روپ اختیار کر گئی ہے۔ آزاد کے ہاں تمثیل نگاری کا جو رجحان ابھرا وہ اس بات پر دال ہے کہ آزاد لاہور کی فضا سے پوری طرح متاثر ہو گئے تھے چنانچہ انھوں نے نہ صرف اپنی کتاب "آبِ حیات" کو پانچ ایکٹ کی عظیم الشان تمثیل کے طور پر پیش کیا بلکہ اپنی عام تحریر کو بھی ڈرامائی اور خطابیہ انداز میں پیش کرتے رہے۔ مثال کے طور پر:

"دیکھنا! وہ لالٹینیں جگمگانے لگیں۔ اٹھو! اٹھو! استقبال کر کے لاؤ اس مشاعرہ میں وہ بزرگوار آتے ہیں جن کے دیدار ہماری آنکھوں کا سرمہ ہوئے۔" وغیرہ۔

یا

"دیکھو! جلسہ مشاعرہ کا امراء و شرفاء سے آراستہ ہے۔ معقول معقول بڈھے اور جوان برابر لمبے لمبے جامے، ہوئی موٹی پگڑیاں باندھے بیٹھے ہیں۔ بعض وہ کہن سال ہیں کہ جن کے بڑھاپے کو سفید داڑھی نے نورانی کیا ہے۔ بعض ایسے ہیں کہ عالم جوانی میں اتفاقاً داڑھی کو رخصت کیا تھا۔ اب کیونکہ رکھیں کہ وضع داری کا قانون ٹوٹتا ہے۔" وغیرہ۔

یہ اور اسی وضع کے دوسرے فقرے قاری کو تمثیلی انداز میں ایک عالم حیرت کی سیر کراتے اور اس کے تجسس اور تماشا پسندی کی حس کی تسکین کرتے ہیں۔ مگر آزاد نے جذبات اور احساسات کی عکاسی میں بھی لفظ کو اس کی کھری یا اکہری صورت میں

استعمال کرنے کے بجائے تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے جو تماشا پسندی کے میلان ہی کا نتیجہ ہے۔ علاوہ ازیں بقول حامد حسن قادری آزاد نے رمز و تمثیل سے یوں فائدہ اٹھایا ہے کہ اشیائے بے جان اور قواعد اخلاقِ انسانی کو مجسم کر کے اپنے افسانوں کے اشخاص و کردار پیدا کیے ہیں۔ ہر جگہ ایمان، دل، عقل، انصاف، ظلم وغیرہ چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ اردو ادب میں آزاد سے قبل یہ رجحان بہت کم دکھائی دیتا ہے۔ مگر آزاد کے دبستانِ لاہور کے ادبا نے اسے کسی نہ کسی انداز میں ضرور قائم رکھا ہے۔

قاعدہ عام یہ ہے کہ طبیعت کا تجسس اور توہم جوئی کا میلان آخر آخر میں کردار کی انفرادیت میں متشکل ہو جاتے ہیں اور ایک ایسا معاشرہ پیدا ہو جاتا ہے جس کے افراد جسم سے لے کر فن تک ہر جگہ انفرادیت کا اظہار کرتے پر بضد نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ایسے معاشرے میں پہلوان بھی پیدا ہوتے ہیں اور پہلوانانِ سخن بھی اور جہاں تک سخن کا تعلق ہے اس کا زیادہ اظہار بھی اس صنف میں ہوتا ہے جو تجربے کی منفرد اکائی کو پیش کرتی ہے نہ کہ تجربات کی لخت لخت کیفیت کو۔ اسی لیے دہلی اور لکھنؤ کے معاشرے میں نظم نگاری کے رجحان کے باوصف زیادہ فروغ غزل کو ملا اور سلاہور میں غزل کہنے کی روش کے باوجود نظم کو غزل کی صورت یہ ہے کہ اس کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہے لیکن قافیہ ردیف سے منسلک ہونے کے باعث پوری غزل سے یوں چمٹا ہوا ہے جیسے فرد معاشرے کے ساتھ جبکہ نظم کی صورت یہ ہے کہ یہ اپنی جگہ مکمل ہے۔ اور ایک متجسس فرد کے باطن کا عکس نظر آتی ہے۔ پچھلے ایک سو برس میں دبستانِ لاہور میں پرورشِ نظم کا شدید رجحان اسے دوسرے دبستانوں سے واضح طور پر الگ کرتا ہے لیکن غور کیجیے کہ اس رجحان کے آغاز کا سہرا بھی مولانا محمد حسین آزاد ہی کے سر ہے کہ انھیں کی تحریک سے ایک بزم ادب "انجمن پنجاب" کے نام سے قائم ہوئی جس نے اذہان کو طرحی غزلوں کے مشاعروں سے ہٹا کر نظم نگاری کی طرف متوجہ کیا۔ اس بزم کے تحت جو نظمیں لکھی اور پڑھی گئیں وہ محض گرمی، سردی، برکھا، دیوالی یا ہولی کے تہواروں کو بیان کرنے تک محدود نہیں تھیں جیسا کہ سودا اور نظیر اکبرآبادی کے ہاں بلکہ ان میں نئے علمی و فکری افق منعکس ہو رہے تھے۔ ان نظموں نے وہ زمین ہموار کی جس پر بعد ازاں علامہ اقبال نے نظم کا ایک عظیم الشان قصر تعمیر کر کے جدید اردو نظم کے بیشمار فروغ کے جملہ راستے منور کر دیئے۔

آج اردو زبان کی ترقی اور فروغ کے لیے دبستانِ لاہور کی خدمات کا اعتراف

سب کو ہے، مگر چونکہ یہاں اردو بولنے کی زبان کے طور پر مستعمل نہیں رہی اس لیے اس کا جو انداز یہاں پروان چڑھا ہے (بالخصوص تحریر میں) اس میں محاورہ بندی، صفائی اور سادگی کے بجائے خطابت، شکوہ اور علمی و ادبی انداز زیادہ نمایاں ہے۔ اس سے لفظ کو، جذبے کے متنوع پہلوؤں کو پیش کرنے کے بجائے خیال اور عمل کی عکاسی کے لیے استعمال کرنے کا رجحان عام ہوا ہے۔ مولانا آزاد کے اندازِ نگارش سے اس کی ابتدا ہوئی۔ ان کی تحریر میں جو حرکی عناصر ہیں اور ان کے ہاں تخیل کی جو لانیوں کو لفظ کی گرفت میں لینے کا جو میلان ہے اور پھر خیال کو تمثیل کے ذریعے پیش کرنے کی جو روش ہے وہ دبستان لاہور کا سنگ بنیاد ثابت ہوئی ہے اور اس کا پرتو اقبال، راشد، میراجی، فیض، مجید امجد اور یوسف ظفر سے لے کر نثر میں سالک، حسرت، مولانا صلاح الدین احمد، آغا محمد باقر اور متعدد دوسرے لکھنے والوں تک پھیلتا چلا گیا ہے۔ بلاشبہ مولانا محمد حسین آزاد ہی دبستانِ لاہور کے بانی ہیں اور انھیں کے فیض سے اردو زبان کو ایک مضبوط لہجہ اور ایک پروقار شخصیت عطا ہوئی ہے۔

نئی شاعری

آج کے ادبا کا ایک فعال گروہ نئی شاعری اسے قرار دیتا ہے جو نہ صرف زمانے کے مسائل کی عکاسی کرے بلکہ غیر طبقاتی معاشرے کی تشکیل میں باقاعدہ طور پر حصہ بھی لے۔ اس طبقے کے مطابق نئی شاعری کی پہچان یہ ہے کہ وہ اپنے حرکی عناصر کی مدد سے زمانے کی فعال تحریکات کا پوری طرح ساتھ دیتی ہے اور رجعت پسندی کی تکذیب کر کے عوامی بہبود کے امکانات کو روشن کر دیتی ہے۔

اصولی طور پر نئی شاعری کے بیان کردہ یہ مقاصد نیک اور انسانی ہیں اور اگر وہ اپنے ان نیک عزائم میں کامیاب ہو سکے تو شاید ہی کسی ادیب کو اس پر اعتراض ہو کیوں کہ ایک سچا ادیب بنیادی طور پر انسان دوست ہونے کے باعث استحصال اور رجعت کی مذمت کرنے میں سدا پیش پیش ہوتا ہے۔ دقت صرف اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب سماجی بہبود کا مقصد فنی تقاضوں کو پسِ پشت ڈال دیتا ہے اور ادب اور پمفلٹ میں تمیز باقی نہیں رہتی۔ ہیربرٹ منرو نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ جو ادب پارہ ادبی اعتبار سے ناقص ہوگا، وہ لامحالہ پروپیگنڈے کا ایک ناقص ذریعہ ثابت ہوگا یعنی سماجی بہبود کے مقصد میں بھی ناکام ہو جائے گا۔ وجہ یہ کہ ادب پارہ عقل و شعور کی مدد سے نہیں بلکہ حواس کے ذریعے قاری کا جزوِ بدن بنتا ہے اور اپنے اس عمل میں پروپیگنڈے کو بھی فعال بنا دیتا ہے لیکن اگر وہ بحیثیت ادب پارہ ناقص ہو تو قلب کو متاثر نہ کر سکنے کے باعث ایک ایسی سپاٹ تحریر بن جاتا ہے جو خود پروپیگنڈے کے لیے بھی زہرِ قاتل ہے۔ مجھے ہمیشہ یہ محسوس ہوا کہ ہمارے ادبا کے اس فعال طبقے نے اس ضمن

میں انتہا پسندی کا مظاہرہ کیا ہے اور اس بات کی پروا نہیں کی کہ وہ پروپیگنڈے کو ادب پر ترجیح دینے کی دھن میں اس شاخ ہی کو کاٹ رہا ہے جس پر اس نے بسیرا رکھا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اس فعال ادبی گروہ کی انتہا پسندی ہی قابلِ اعتراض نہیں، نئی شاعری کے سلسلے میں اس کی مہیا کردہ "تعریف" بھی غلط ہے وجہ یہ کہ اگر نئی شاعری سے مراد وہ شاعری ہے جو محض نظریے کی ترسیل کا اہتمام کرے تو پھر آپ اس شاعری کو کون سا نام دیں گے جو حالی اور آزاد کے زمانے میں پروان چڑھی تھی اور جو اس دور کے غالب نظریے کو قارئین تک پہنچانے کی داعی تھی۔ دراصل سوال اصولی نوعیت کا ہے اور اس کا نہایت گہرا تعلق شعر کے مزاج سے ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا شاعری اظہار[لہ] ہے یا حلولیت[ٹہ]۔ اظہار کے ضمن میں کروچے اور کولن وڈ کی ان تصریحات سے ہم واقف ہیں جن کے مطابق شعر یا آرٹ پہلے سے خلق شدہ خیال یا تاثر کی ترسیل کا ذریعہ ہے یعنی ادب پارے میں لفظ و معنی متوازی عناصر کے طور پر موجود ہوتے ہیں۔ شاعری تو بقول لوئی آرنڈ ریڈ[?] حلولیت ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ شاعر پہلے سے سوچے ہوئے کسی نظریے کو شعر کے ذریعے پیش نہیں کرتا بلکہ خلق کرتے ہوئے ایک ایسے معنی آفریں مواد کو جنم دیتا ہے جو پہلے موجود نہیں تھا۔ پھر جب وہ اس نئے معنی کو دریافت کرتا اور پہچانتا ہے تو اسے جمالیاتی حظ حاصل ہوتا ہے۔ یوں کہیے کہ شعر اس مشکیزہ کے مانند نہیں جس میں پانی بھرا ہوا ہے بلکہ وہ تو برف کی اس قاش کی طرح ہے جو بیک وقت برف بھی ہے اور پانی بھی۔ مراد یہ کہ شعر کے قالب میں معنی بند نہیں ہوتا اور نہ شعر زندگی کے کسی پہلو کا ہو بہو عکس ہوتا ہے بلکہ شعر کا بدن اور اس کا معنی یک جان اور یک قالب ہوتے ہیں اگر ہم فن کی تخلیق کے اس عمل سے صرفِ نظر کر کے فن پارے کو محض باربرداری[?] کا ایک ذریعہ سمجھیں تو ہم یہ سب کچھ ایک زبردست خطرہ مول لیے بغیر نہیں کریں گے۔ سوال فن کی بقا کا ہے اور فن کو بقا صرف اسی صورت میں مل سکتی ہے جب ہم اس کا فطری منصب اسے لوٹا دیں اور یہ منصب کچھ اس طرح ہے کہ آپ کسی لق و دق صحرا میں راستہ بھول گئے ہیں اور اسپِ برق رفتار پر سوار چاروں طرف بوکھلائے ہوئے دوڑ رہے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلے گا کہ چند ہی لمحوں میں آپ خود بھی تھک جائیں گے اور آپ کا اسپِ تازی بھی ہار جائے گا اور آپ کا لق و دق صحرا سے باہر آنا ناممکن ہو جائے گا۔ فن اس بات کا متقاضی ہے کہ آپ گھوڑے کی باگ ڈھیلی چھوڑ دیں اور گھوڑے کو اجازت[?]

لہ EXPRESSION

ٹہ EMBODIMENT

دیں کہ وہ اپنی چھٹی حس کو بروئے کار لائے تاکہ وہ آپ کو ریت کے جہنم سے نکال کر کسی سرسبز و شاداب علاقے میں پہنچا دے۔ چنانچہ جب یہ کہا جاتا ہے کہ فن اظہار نہیں بلکہ جبلیت ہے تو اس سے مراد یہ ہے کہ فن کار تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو کر معنویت سے لبریز ایک بالکل نئے شعری وجود کو خلق کرتا ہے جو پہلے موجود نہیں تھا۔ نیز یہ خیال یا معنی اپنے لفظی وجود سے کوئی الگ شے نہیں ہوتا بلکہ خیال اور اس کا شعری وجود اسی طرح یک جان ہوتے ہیں جیسے کوئی چہرہ اور اس پر پھیلی ہوئی مسکراہٹ کی لکیروں میں فرد کی مسرت کو پیش کیا گیا ہے تو یہ غلط ہے۔ مسکراہٹ بجائے خود مسرت کا چہرہ ہے۔

اس اصولی بحث کی روشنی میں ان توضیحات کو مسترد کرنا چنداں مشکل نہیں جو نئی شاعری کو محض کسی سیاسی یا نیم سیاسی نظریے کی تبلیغ و اشاعت کے واسطے سے پہچانتی ہیں وجہ یہ کہ نئی شاعری کے لیے بھی "نئی" قرار پانے سے پہلے "شاعری" قرار پانا ضروری ہے اور شاعری کا وصف یہ ہے کہ وہ شگفتنِ ذات کا مظاہرہ کرتی ہے نہ کہ ترسیل نظریات کا۔ جب یہ بنیاد مہیا ہو جائے تو پھر نئی شاعری کی توضیح کچھ ایسی مشکل نہیں۔ چنانچہ آپ کہہ سکتے ہیں کہ نئی شاعری وجود میں آنے کے لئے تو وہی راستہ اختیار کرتی ہے، جو شاعری نے ہمیشہ کیا ہے اور جو ایک قطعاً آزاد اور منفرد عمل ہے۔ البتہ شاعر کی ذات کے حوالے سے وہ روحِ عصر سے ضرور متعلق ہوتی ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت یوں ہو سکتی ہے کہ ایک سچا شاعر اپنے زمانے کے سارے اتار چڑھاؤ سے متاثر ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ کوئی شاعر اپنے زمانے کی طرف سے آنکھ میچ کر کسی خواب کے قلعے میں الگ تھلگ زندگی گزار سکتا ہے۔ قرینِ قیاس نہیں۔ یہ بات تو کسی پاگل ہی کو نصیب ہو سکتی ہے یا شاید اس قیدی کو جسے قیدِ تنہائی کی سزا ملی ہو۔ ایک عام آدمی تو صبح کا اخبار پڑھتے ہی زندگی کی ہماہمی میں پوری طرح شریک ہو جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بعض شاعر اخبار پڑھنے کی بدعادت میں مبتلا نہ ہوں لیکن اس کے علاوہ بھی تو انھیں جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے کے لیے زندگی سے نبرد آزما ہونے کی ضرورت پڑتی ہے اس لیے خواب کے قلعے میں مستقل بود و باش اختیار کرنے والے شاعر کی بھی میری سمجھ سے بالاتر ہے۔ میرا موقف یہ ہے کہ شاعر اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے اس درجہ متاثر ہوتا ہے کہ زمانہ ایک برقی رو بن کر اس کے سراپا میں جذب ہو جاتا ہے۔ پھر جب وہ فن تخلیق کرتا ہے تو نسلی سرمایے کے ساتھ ساتھ اس برقی رو کی بے نام اور بے صورت صورت کو بھی استعمال کرتا ہے جس کے نتیجے میں زمانہ اس کے فن میں بھی سرایت کر جاتا ہے۔ یہ بات ہر دور میں ہوتی ہے اور فن کی تخلیق اس کے تابع ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر زمانے میں "نئی شاعری" بھی پیدا ہو۔ نئی شاعری تو اس

زمانے میں پیدا ہوتی ہے جو مزاجی طور پر نیا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر صدیوں پر پھیلی ہوئی یورپی تہذیب میں مزاجی طور پر نیا زمانہ نشاۃ الثانیہ کا دور تھا یا پھر نیا زمانہ بیسویں صدی کا دور ہے جس میں ایک نئی تخلیقی جست وجود میں آئی ہے۔ ایک ایسی جست جس نے انسان کو ایک نئے ذہنی اور احساسی افق سے دوچار کر دیا ہے۔ وہ شخص جو اس نئے ذہنی افق سے آشنا ہے اور پھر شعر کے تخلیقی عمل میں مبتلا ہونے پر بھی قادر ہے۔ لامحالہ ایسی شاعری تخلیق کرے گا جو نئی شاعری کے زمرے میں شامل ہوگی۔ ویسے میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ ہر سچا شاعر اس نئے افق سے ضرور آشنا ہوتا ہے۔ جس کے باعث اس کی تخلیق میں بھی ایک نیا بُعد پیدا ہو جاتا ہے۔ فن کی دنیا میں متجرات کا ذکر فضول ہے۔ شاعر ایک زندہ، حساس اور بے قرار ہستی ہے جب تک وہ تخلیقی طور پر فعال ہے اپنے زمانے سے اثرات ضرور قبول کرے گا اور روحِ عصر سے ضرور آشنا ہوگا۔

مگر سوال یہ ہے کہ روح عصر سے مراد کیا ہے؟ جس فعال ادبی گروہ کا میں نے اوپر ذکر کیا وہ روحِ عصر کو ایک خاص قسم کی سیاسی بیداری کا متبادل گردانتا ہے اور اس لیے جب "ادب برائے زندگی" کا نعرہ لگاتا ہے تو بھی اس کا روئے سخن زندگی کے ایک خاص سیاسی اور سماجی نظام ہی کی طرف ہوتا ہے۔ میں زندگی بالخصوص بیسویں صدی کی زندگی میں سیاست کی کارکردگی اور اہمیت کا منکر نہیں۔ آج سیاست ہماری زندگی کی تشکیل میں ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتی ہے اور آج کا فرد اپنے چاروں طرف نمودار ہونے والے سیاسی جزر و مد سے ایک لحظہ کے لیے بھی بے خبر نہیں رہ سکتا، مگر ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ع

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں سیاست کے سوا

فرد کے گرد تو زندگی دائرہ در دائرہ پھیلتی چلی گئی ہے۔ پہلا دائرہ گھر کا ہے۔ جہاں اس کے مسائل کی نوعیت خالصتاً نجی ہے۔ دوسرا دائرہ اس کے پیشے کا ہے۔ جہاں وہ جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے میں مصروف ہے۔ تیسرا دائرہ مذہب اور فن کا ہے۔ جہاں اسے روحانی تسکین کی تلاش ہے۔ چوتھا دائرہ سیاست کا ہے۔ جہاں وہ ذہنی یا جسمانی طور پر دوسروں سے متصادم ہے۔ پانچواں دائرہ حیاتیاتی سطح کا ہے جہاں وہ کرۂ ارض کے دوسرے باسیوں مثلاً نباتات، حیوانات اور حشرات الارض سے ایک کبھی نہ ختم ہونے والی جنگ میں مبتلا ہے۔ چھٹا دائرہ آسمانی برادری کا ہے جس میں اس کی زمین محض ایک معمولی سے رکن کی حیثیت رکھتی ہے علیٰ ہذا القیاس۔ مراد یہ کہ جب ہم روحِ عصر کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد وہ روح ہے جو فرد کے گرد پھیلے

ہوئے لاتعداد دائروں کے پھیلنے اور سمٹنے سے وجود میں آتی ہے۔ اگر اس روحِ عصر کو سیاست تک محدود سمجھا جائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم شاعری کو روحِ عصر کی صرف ایک پرت تک محدود کر دیں گے۔ نئی شاعری کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے جدید شعور کی مدد سے روحِ عصر کو پہچانا ہے اور اس کا افق ذات سے کائنات تک پھیل گیا ہے۔ اگر نئی شاعری کو محض سیاسی یا نظریاتی شعور تک محدود کرنے کی کوشش ہو تو اس کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ ہم محبت پسندی کے مرتکب ہو کر بیسویں صدی کی مہیا کردہ بصارت اور بصیرت سے خود کو محروم کر رہے ہیں۔

نئی شاعری کی صورت پذیری کے بعد اس کی ترسیل کا مسئلہ آتا ہے۔ یہاں بھی صورت یہ ہے کہ مذکورہ بالا ادبی گروہ نے ترسیل یا ابلاغ کو تلقین دین کا مترادف جانا ہے۔ موقف اس کا یہ ہے کہ چونکہ شاعری وہی ہے جو نظریے کی حامل ہو اس لیے اس کی ترسیل بھی سو فی صد ہونی چاہیئے تاکہ یہ نظریہ کو جمِ غفیر تک بآسانی پہنچا سکے۔ چنانچہ یہ طبقہ شعر میں اخفا یا ابہام کے عنصر کو ناپسند کرتا ہے۔ دوسری طرف نئی شاعری کا طرۂ امتیاز ہی یہ ہے کہ وہ داخلی زندگی کے اس خطے کی سیاحت کرتی ہے جس کا پہلے سے کوئی نقشہ موجود نہیں۔ یہ وہ خطہ ہے جس میں نہ تو کوئی راستہ ہے اور نہ سنگِ میل۔ چنانچہ شاعر کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ اس خطے کو بعض خارجی نشانات کی مدد سے معروضی سطح پر پہچانے، وہ تو احساسی سطح پر ہی اس کا ادراک کر سکتا ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ وہ شے جس کا ادراک احساسی سطح پر ہو اور جو واضح خدوخال نہ رکھتی ہو، اس کی ترسیل تماشیدہ اور خشک زبان میں ممکن نہیں ترسیل جب ہو اس کی سطح پر ہو تو شاعری وجود میں آتی ہے۔ اس لیے اعلیٰ شاعری میں اخفا اور ابہام کے عنصر کا موجود ہونا ناگزیر ہے۔ نئی شاعری نے بیسویں صدی کی روح کو اپنے اندر جذب کیا ہے اور یہ روح ایک ایسا ہیولیٰ ہے جو بے پناہ امکانات کی آماجگاہ ہے۔ شاید آج سے قبل روحِ عصر کبھی اتنی گہرائی، کشادگی اور تہہ داری سے عبارت نہیں تھی، نتیجہ یہ ہے کہ نئی شاعری میں وہ جملہ العباد موجود ہیں جو بیسویں صدی کی روح سے خاص ہیں۔ بعض لوگ جب اس روحِ عصر کو محض ایک خاص نظریے تک محدود کر دیتے ہیں تو انھیں اس کی ترسیل میں شاذ ہی کسی مشکل سے دوچار ہونا پڑتا ہے لیکن نئی شاعری تو روحِ عصر کی تمام تہہ در تہہ کیفیات سے متعلق ہے اور اس لیے خود بھی تہہ دار اور ایک حد تک مبہم ہے۔ دوسرے نئی شاعری میں ترسیل شعور اور منطق کی سطح پر نہیں بلکہ احساس اور تخیل کی سطح پر ہوتی ہے۔ اس لیے نئی شاعری میں اخفا اور ابہام ہے جو نئے امکانات کی طرف ایک اشارہ ہے۔

نئی شاعری میں روحِ عصر کی آمیزش کا ذکر آیا ہے تو یہ سوال ہو سکتا ہے کہ ایسی صورت میں نئی شاعری، نظریے کی حامل شاعری سے کیوں کر مختلف ہے؟ یہ اعتراض بالکل بجا ہے مگر اس ضمن میں دو اہم باتوں کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے اولاً یہ کہ روحِ عصر کسی نظریے کا نام نہیں، یہ تو ایک ایک ایسی سیال شے یا برقی رَو ہے جس کی کوئی صورت یا معنی مقرر نہیں۔ ثانیاً وہ کچا مواد جو کسی فن پارے کی تخلیق میں صرف ہوتا ہے محض روحِ عصر پر مشتمل نہیں ہوتا بلکہ اس میں لاتعداد دوسرے شخصی اور نسلی تجربات بھی شامل ہوتے ہیں۔ ثالثاً تخلیق کا عمل محض ترسیل کا عمل نہیں جس میں فن کار مڈل مین کا فریضہ ادا کرتے ہوئے ایک فرم کا مال دوسری فرم کو مہیا کرتا ہے تخلیق کا عمل تو یہ ہے کہ شاعر اس کچے مواد کو جو ایک طرف شخصی، عصری اور نسلی تجربات پر اور دوسری طرف وسیلۂ اظہار یعنی لفظ، صوت وغیرہ پر مشتمل ہوتا ہے اور آپس میں ٹکرا کر بے ہیئت ہو چکا ہوتا ہے، تخلیق کے عمل سے گزارتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ایک بالکل نئی شے خلق کر لیتا ہے۔ دراصل اس ساری تمثیل میں اہم ترین کردار خود شاعر کا ہے جو مزاجاً ایک منفرد ہستی ہے۔ وہ معاشرہ جو شاعروں کے مزاجی اور شخصی فرق کو مٹا دیتا ہے یعنی جس میں رہتے ہوئے شاعر کی انفرادی حیثیت باقی نہیں رہتی، وہاں جو شاعری پیدا ہو گی اس میں بھی تنوع ناپید اور یکسانیت عام ہو گی۔ نئی شاعری کا امتیازی وصف یہ ہے کہ اس نے بیسویں صدی کے منفرد فرد یعنی (INDIVIDUAL) کے ذریعے اپنا اظہار کیا ہے نہ کہ جماعتی فرد یعنی ٹائپ کے ذریعے۔ اس فرد کا ایک اپنا کردار ہے جو بیسویں صدی کی روح کو اپنی تخلیقی آنچ سے ایک انوکھی تخلیق میں منقلب کرنے پر قادر ہے۔ مثال کے طور پر بیسویں صدی میں تذبذب، بے یقینی، مسائل کی فراوانی اور پیچیدگی نے ہیرو کی تلاش کے جذبے کو ابھارا ہے۔ یہ تلاش خالص مادی سطح پر اس پہلوان نما فرد کے تصور میں ابھری ہے جو یورپی فلموں میں SECRETAGENT کے لباس میں نمودار ہوا ہے۔ یہ ہیرو اساطیر کے ہیرو سے کسی طور بھی کم نہیں اور پلک جھپکنے میں بڑے سے بڑے حریف کو بھی گھٹنے ٹیک دینے پر مجبور کر دیتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے فرد نے اس ہیرو کے ذریعے اپنے ہی خوابوں کی تسکین کا سامان مہیا کیا ہے مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ ہیرو کے اس تصور نے شاعر کے ہاں سپرمین یا مردِ مومن کی صورت اختیار کر کے ایک انوکھی عظمت اور توانائی کا اظہار بھی کیا ہے۔ نئی شاعری کا یہ پہلو خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ اس میں اس ہیرو کی تلاش کا جذبہ ابھرا ہے جو ایک روز پردۂ غیب سے نمودار ہو گا اور فرد کے تشکک اور بے یقینی

کو ختم کر دے گا۔ بعض اوقات تو یہ ہیر واضح خدوخال کے ساتھ سامنے آیا ہے لیکن زیادہ تر اس نے شاعر کے اس احساسی سفر کی صورت اختیار کی ہے جو پیاس کے صحرا سے شروع ہو کر ایک انوکھے روحانی اور جمالیاتی تجربے پر منتج ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ اس کی ایک اہم مثال ہے۔ اسی طرح اردو کی نئی شاعری سے اس کی متعدد مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

نئی شاعری کسی منصوبہ بندی کا نتیجہ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نئی نظم میں عنوان کی اہمیت ایک بڑی حد تک کم ہو گئی ہے۔ پرانی شاعری میں عنوان گویا وہ منصوبہ ہے جس کی تکمیل کے لیے نظم کا سارا ڈھانچہ تعمیر ہوا ہے۔ چنانچہ جب برکھا رُت، ریل گاڑی یا انقلاب پر نظمیں تحریر ہوتی ہیں تو شاعر شاذ ہی اپنے عنوان کی حد بندیوں سے باہر آ سکا ہے۔ یہی حال اس فعال طبقے کی تخلیق کردہ نظموں کا ہے جس کا اوپر ذکر ہوا کہ یہ نظمیں بھی عنوان ہی میں شاعر کے عزمِ بالجزم کا اعلان کر دیتی ہیں۔ یوں نظم سیاحت کے بجائے ملاحظہ IN SP EQTION کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور تخلیق کا وہ عمل ادھورا رہ جاتا ہے جو تنقیدی شعور کی دخل اندازی کے باوجود ایک بڑی حد تک غیر ارادی عمل ہے۔ تخلیقی عمل کی ایک عمدہ مثال پودے کا وہ طریق کار ہے جس سے وہ غذا بناتا ہے۔ یعنی وہ جڑوں کے ذریعے زمین سے پانی اور نمکیات حاصل کر کے تنے اور شاخوں کے ذریعے پتوں تک پہنچاتا ہے (فن کار کے سلسلے میں آپ اس عمل کو نسلی اور ثقافتی سرمایے سے تاثرات قبول کرنے کا مترادف سمجھئے) پتے کی نچلی سطح پر مسام ہوتے ہیں جو باہر کی فضا سے کاربن ڈائی اوکسائڈ حاصل کرتے ہیں (یہ فن کار کے ہاں عصری مظاہر سے تاثرات قبول کرنے کی صورت ہے) پھر پتے میں ایک سبز رنگ کا مادہ کلوروفیل ہوتا ہے جو کاربن ڈائی اوکسائڈ میں سے کاربن الگ کر لیتا ہے۔ اس کے بعد کاربن اور پانی (عصری اور نسلی اثرات) ایک محلول سا بن جاتے ہیں (گویا بے ہیئت ہو جاتے ہیں) اور ایک کیمیائی عمل سے گزر کر سادہ کاربوہائیڈریٹ یعنی گلوکوز میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہی پودے کی غذا ہے (فن کار کے ہاں یہی تخلیق ہے) فرق یہ ہے کہ پودے میں یہ سارا عمل حیاتیاتی سطح پر اور خود کار ہوتا ہے جبکہ فن کار تخلیق کے دوران اپنے تنقیدی شعور کو بھی بروئے کار لاتا ہے۔ دوسرے پودے کا تخلیقی عمل ہر بار گلوکوز کو ہی پیدا کرتا ہے اور اس لیے ہم اسے ثانوی تخلیقی عمل ہی کا نام دے سکتے ہیں جبکہ فن کار کا عمل ہر بار ایک ایسی تخلیق کو وجود میں لاتا ہے جو اپنے عناصرِ ترکیبی کے مجموعے کا نام نہیں بلکہ ان سے ماورا ہے اور اسی لیے ایک خالص تخلیقی عمل کی مظہر ہے۔ اس مثال کی ضرورت اس لیے پڑی تاکہ تخلیق کی بنت میں عصری اور نسلی اثرات کے انجذاب کے عمل کو واضح کیا جا سکے۔

حقیقت یہ ہے کہ وہ لوگ جو زمانے کے مسائل اور اپنے نظریات کو براہ راست تخلیق میں سمونے کی سفارش کرتے ہیں یا تو تخلیق کے عمل ہی سے ناواقف ہیں یا اسے جان بوجھ کر مسخ کرتے ہیں۔ ایسے لوگ اگر نئی شاعری کے علم بردار ہونے کا دعویٰ بھی کرنے لگیں تو کیا یہ اچنبھے کی بات نہیں ؟

●●

کچھ ناصر کاظمی کے بارے میں

ناصر کاظمی کا کلام پڑھیں تو پہلی قرات میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ناسٹلجیا کا مریض ہے دوسری قرأت یہ بات سمجھاتی ہے کہ یہ ناسٹلجیا نہیں۔ بلکہ زندگی کے اس پُراسرار دروازے کو کھولنے کی ایک کوشش ہے جسے ناصر نے "ساتواں در" کا نام دیا ہے۔ تیسری قرأت میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناصر کاظمی کے لیے یاد وہ برقی خیال ہے جو ساتویں در کو توڑ کر داخل ہوتی اور شبِ ہجراں کی تاریکی میں چمک سی پیدا کر دیتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھئے تو یاد وہ کلید ہے جس سے ناصر ہر رات اپنے سونے کے مکان کے زنگ آلود تالے کو کھولتا ہے۔ یاد ہی اسے ماحول کی چپ اور دل کی ویرانی سے نجات دلاتی ہے۔ یاد ہی اس کے تخیل کو متحرک کر کے اسے تخلیقی سطح پر مشتعل کر دیتی ہے۔ اگر یاد کی قوت ناصر کا ساتھ نہ دیتی تو اس کا تن ہی نہیں من بھی کسی خستہ حال عمارت کی طرح ہچکولے لگتا اور وہ شعر کہنے کی سکت ہی سے محروم ہو جاتا۔ دیکھنا چاہیئے کہ خود ناصر کاظمی کی شعری دنیا میں اس یاد نے کیا کیا گل کھلائے ہیں۔

تمثیل کی زبان میں بات کروں تو یاد مراجعت کی وہ صورت ہے جو فرد کو زمانۂ حال کی ایک رنگی سے چھٹکارا دلا کر ماضی کی ٹیکنی کلر دنیا میں لے جاتی ہے۔ ماضی ہمیشہ سے ٹیکنی کلر رہا ہے۔ کیونکہ انسانی زندگی کا یہ خاصہ ہے کہ وہ تلخیوں کو بھول جاتا ہے لیکن سہانی اور رنگین یادوں کو ہمیشہ سینے سے چمٹائے رکھتا ہے۔ مگر ماضی ایک انوکھی قوت کا سرچشمہ بھی ہے تاہم جب کوئی عام سا شخص ماضی سے رابطہ قائم کرتا ہے تو اکثر و بیشتر اپنے اندر کے خوجی سے متعارف ہوتا ہے۔ بعینہٖ جیسے مستقبل سے رابطہ قائم کرنے کی صورت میں اسے اپنے اندر شیخ چلی کی زیارت نصیب ہوتی ہے۔

مگر خوجی کا المیہ یہ ہے کہ وہ ماضی سے دان قبول کرنے کے بجائے اس غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ وہ خود ماضی کی ساری قوت اور جبروت کا واحد علم بردار ہے۔ بعد ازاں جب وہ اپنے "سندِ ناز" سے فرشِ خاک پر گرتا ہے تو گویا لمحہ بھر کے لیے ماضی کے دیار سے حال کے زمانے میں آجاتا ہے اور احساس قوت کے یکایک چھن جانے کے باعث ایک عجیب سی فرسٹریشن میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ کچھ یہی حال فرد کے اندر کے شیخ چلی کا ہے کہ اسے سارا مستقبل اپنی مٹھی میں بند نظر آتا ہے اور وہ جیسے چاہتا ہے اسے صورتوں میں ڈھالتا چلا جاتا ہے تا آنکہ اس کے پاؤں کی ٹھوکر سے سارے خواب چینی کے برتنوں کی طرح کرچ کرچ ہو جاتے ہیں اور وہ بھی دفعتاً خود کو زمانۂ حال میں پا کر فرسٹریشن کی زد میں آجاتا ہے مگر یہ تو ایک عام سی بنجر شخصیت کا قصہ ہے جس کے اندر ماضی کی طرف مراجعت خوجی پن کو اور مستقبل کی طرف لپک کر شیخ چلی پن کو ابھارتی ہے۔ جہاں تک ایک تخلیقی فن کار کا تعلق ہے اس کے ہاں جب لپک برانگیخت ہوتی ہے تو وہ آنے والے زمانے کی جملہ مخفی کروٹوں کا نباض بن جاتا ہے اور جب اس کے ہاں مراجعت کی صورت پیدا ہوتی ہے تو وہ ذات کے اندر چھپی ہوئی قوت کی تلاش میں ایک غوّاص کا لباس پہن لیتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ تخلیقی لپک اس وقت تک ممکن العمل نہیں جب تک اس کے لیے مناسب مقدار میں قوت فراہم نہ کی جائے اور قوت ہمیشہ ذات کی نچلی سطحوں سے دستیاب ہوتی ہے۔ اس طویل جملہ معترضہ کے لیے معافی کا خواستگار ہوں لیکن ناصر کاظمی کی "یادوں" کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لیے یہ گفتگو بہت ضروری تھی۔ آج کے برق رفتار زمانے میں لپک اور جست اور لگاتار آگے بڑھنے کی مجنونانہ خواہش کی تو خاصی تشہیر ہوئی ہے لیکن لوگ باگ اس حقیقت کو بالعموم فراموش کر گئے ہیں کہ مسلسل حرکت قوت کی مسلسل رسد کے بغیر ناممکن ہے اور اگر رسد کا یہ سلسلہ سست پڑ جائے یا منقطع ہو جائے تو قوت کا بحران ENERGY CRISIS پیدا ہو جاتا ہے۔ خود ہمارے ادب میں قوت کا یہ بحران محض اس لیے پیدا ہوا کہ ہم متحرک تو ہو گئے مگر ہم نے بساط میں چھپی ہوئی زیرِ زمین قوت کی تلاش کے عمل سے دست بردار ہونے کو ایک ادبی منشور کے طور پر قبول کر لیا۔ جب ہمارے بعض نظریہ بردوش دانشور، ادیب کو داخلیت پسندی اور مبتلائے ذات ہونے کا طعنہ دیتے ہیں تو درپردہ اسے قوت کے سرچشموں کی تلاش سے منع کرتے ہیں۔ ناصر کاظمی کی شاعری کا مطالعہ اس حقیقت کو سامنے لاتا ہے کہ اس نے تخلیقِ شعر کے سلسلے میں اپنے زمانے کے نام نہاد دانش وروں سے کوئی مشورہ قبول نہیں کیا بلکہ خود کو اپنی ذات کی بنیادی جہت کے تابع رکھا۔ یوں وہ یاد کا سہارا لے کر غوّاصی

کے عمل میں مبتلا ہوا اور وہیں سے قوت لے کر برآمد ہوا جس نے اس کے کلام میں ایک عجیب سی برقی رَو سمو دی۔

آگے بڑھنے سے پہلے ناصر کاظمی کے ہاں یاد کی کارفرمائی کی ایک جھلک دیکھ لیجئے:

دفعتہً دل میں کسی یاد نے لی انگڑائی
اس خرابے میں یہ دیوار کہاں سے آئی
پھر کسی یاد نے کروٹ بدلی
کوئی کانٹا سا چبھا ہے دل میں
وہ کوئی دوست تھا پچھلے دنوں کا
جو پچھلی رات سے یاد آ رہا ہے
ساری رات جگاتی ہے
بیتے لمحوں کی جھنا نجن
اے فلک بھیج کوئی برقِ خیال
کچھ تو شامِ شبِ ہجراں چمکے
رات گئے تیری یادیں
جیسے بارش تیروں کی
جب تیز ہوا چلتی ہے بستی میں سرِ شام
برساتی ہیں اطراف سے پتھر تیری یادیں
پھول تو سارے جھڑ گئے لیکن
تیری یاد کا زخم ہرا ہے
دکھ کی لہر نے چھیڑا ہوگا
یاد نے کنکر پھینکا ہوگا
سو گئے لوگ اس حویلی کے
ایک کھڑکی مگر کھلی ہے ابھی
کنج میں بیٹھے ہیں چپ چاپ طیور
برف پگھلے گی تو پر کھولیں گے

آج کی رات نہ سونا یارو
آج ہم ساتواں در کھولیں گے

ناصر کاظمی کے شعری مجموعوں میں اس وضع کے درجنوں خوبصورت اشعار موجود ہیں جس میں یاد کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مگر یہ کوئی رومانی یاد نہیں جو کسی کتابی چہرے کے طلوع و غروب سے منسلک ہو۔ اس یاد کا منصب تو حوض کی ساکن سطح پر کنکر پھینک کر اسے تہ و بالا کر دینا ہے تاکہ وہ انجماد اور بے حسی ٹوٹ جائے جو تخلیق کاری کے راستہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہر سچے فن کار کی طرح ناصر کاظمی کو بھی ابتداً اپنے ماحول میں حبس اور یکسانیت کا احساس ہوا ہے جس کے باعث اس پر اداسی کا ایک مستقل عالم طاری ہو گیا ہے اور پھر یاد نے اس کے سنگ بستہ ماحول کو توڑ کر اسے ایک متحرک منظر دکھا دیا ہے چنانچہ غور کیجیے کہ ناصر کاظمی کے ہاں یاد بے پاؤں آ کر پیچھے سے اس کی آنکھوں پر اپنے نرم و نازک اور معطر ہاتھ نہیں رکھتی بلکہ کسی تیز شے کی طرح آ کر اسے زخمی کر دیتی ہے۔ کبھی یہ یاد پتھر ہے کبھی تیر کبھی کنکر ہے اور کبھی کانٹا۔ کبھی وہ برقِ خیال بن کر لپکتی ہے اور کبھی آواز میں تبدیل ہو جاتی ہے اور شاعر کو اس منجمد طلسمی ماحول سے نجات دلاتی ہے جس میں قید ہو کر شہزادوں کے پگھلے دھڑ پتھر ہو جایا کرتے تھے۔ اب کہانی کچھ یوں مرتب ہوتی ہے کہ ناصر کاظمی نے جب دن کی چکا چوند میں زندگی کے میکانکی عمل کو دیکھا تو کپل وستو کے شہزادے کی طرح اداس ہو گیا۔ اس اداسی کو اس کا ہنستا بستا گھر اور پھول ایسا بچہ بھی دور نہ کر سکا بلکہ گھر تو اس کے لیے زندان اور بچے بیڑیاں بن گئے۔ ہر حساس فن کار کو اس صورت حال کا سامنا ضرور کرنا پڑا ہے۔ چاہے وہ سدھیارتھ ہو، غالب ہو یا ناصر کاظمی! ناصر کاظمی کے ہاں بیراگ کی کیفیت کچھ یوں ابھرتی ہے:

تو جو اتنا اداس ہے ناصر
تجھے کیا ہو گیا بتا تو سہی!
بھری دنیا میں جی نہیں لگتا
جانے کس چیز کی کمی ہے
دل کی حویلی پر مدت سے
خاموشی کا قفل پڑا ہے

یہ زمیں کس کے اختیار میں ہے
کیا خبر کیوں ہے یہ نگر خاموش
چہکتے بولتے شہروں کو کیا ہوا ناصر
کہ دن کو بھی میرے گھر میں وہی اداسی ہے

بھری دنیا کو اس نظروں سے دیکھتے چلے جانے کا یہ رویہ دن کی روشنی میں جنم لیتا ہے مگر رات کے سناٹے میں شدید ہو جاتا ہے تب ناصر ایک عجیب سے احساسِ تشنج میں مبتلا ہو کر اس بات کی آرزو کرتا ہے کہ کوئی آئے اور اس جمود کو توڑ دے۔

ساری فضا طلسماتی ہے۔ گلیاں اور بازار، گھر اور در سنسان پڑے ہیں یوں لگتا ہے جیسے سارا شہر ہی پتھرا گیا ہو، یا برف زار میں تبدیل ہو گیا ہو۔ آپ چاہیں تو اس سناٹے کو سیاسی مفہوم پہنا دیں یا نیوراتی کیفیت کا اعلامیہ قرار دیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ناصر کے ہاں یہ سناٹا تخلیقی کرب کی علامت ہے لہٰذا شاعر کی شعری تگ و تاز کے لیے ضروری بھی ہے کیونکہ اگر ناصر اس تخلیقی کرب کے ذائقہ سے آشنا نہ ہوتا تو اس کے ہاں ساتویں در کو کھول کر یا کھڑکی میں سے جھانک کر شہر کے حبس سے نجات پانے کا واقعہ ہی معرضِ وجود میں نہ آتا۔ ناصر کے ہاں ساتویں در کو وہی حیثیت حاصل ہے جو شہزادے کی کہانی میں باغ کی چوتھی سمت کو حاصل تھی۔ چوتھی سمت یا ساتواں در وہ پُراسرار راستہ ہے جس سے ایک عام شہری کو بجا طور پر ڈر محسوس ہوتا ہے مگر جسے دریافت کرنے پر ایک متجسس فن کار خود کو مجبور پاتا ہے۔ ناصر کا کلام اس بات کی گواہی دیتا ہے کہ وہ جب اپنے ماحول کے حبس اور انجماد سے گھبرایا تو اس ساتویں در کی جانب بلا خوف و خطر بڑھتا چلا آیا اور جب وہ اس کے قریب پہنچا تو یادوں نے پتھروں، کنکروں، کوندوں اور تیروں کی بارش بن کر اسے آلیا۔ اور اس کے بدن کو لہولہان کر گئیں یہی وہ خطرہ تھا جس سے سیانوں نے ہمیشہ شریف طبع لوگوں کو متنبہ کیا ہے لیکن جسے پراگندہ طبع لوگوں یعنی فن کاروں نے کبھی درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ واقعہ یہ ہے کہ ناصر کاظمی نے یاد کے زخم تو کھائے لیکن اس کے لیے اس یاد ہی نے ساتویں در کھولنے کا اہتمام بھی کیا۔ اگر یہ کوئی نرم و نازک فاختہ کے پَر ایسی یاد ہوتی تو ساتویں در کو محض چھو کر گزر جاتی۔ مگر یہ تو تخلیق کا کوندا تھا جس نے ایک ہی وار میں دروازے کو توڑ کر رکھ دیا اور شاعر کو اس جہانِ معنی میں داخل ہونے کی اجازت دے دی جو اس کے لیے جنتِ گم گشتہ بھی تھا اور ایک بے نام و نشان جزیرہ بھی۔ یہی یاد کا تخلیقی پہلو بھی ہے کہ وہ جس کیفیت کو سامنے لاتی ہے

وہ بیک وقت مانوس بھی ہوتی ہے اور نا مانوس بھی۔ مانوس اس لیے کہ اس پر ان لاکھوں نسلوں کی یادوں کی چھوٹ پڑی ہوتی ہے۔ جو سائکی میں قرن ہا قرن سے جمع ہوتی چلی گئی ہیں نامانوس اس لیے کہ جس جہانِ معنی کو یہ سامنے لاتی ہے وہ ایک اَن دیکھا، اَن چھوا برِ اعظم ہے جو کولمبس کی آمد پر ہی اپنے آغوش کو وا کرتا ہے۔ ناصر کاظمی کی شاعری کے مطالعہ سے اس بات کا وافر ثبوت ملتا ہے کہ اس نے تخلیقی کرب میں مبتلا ہو کر ذات کے معنی آفریں اور تہہ در تہہ جہان کا رخ کیا اور پھر اپنی سیاحت کے اثمار کو ہمارے سامنے پھیلا گیا۔ اس کے کلام کی تاثیر کا اصل سبب بھی یہی ہے کہ یہ کلام ذات کی تہوں سے ابھرا ہے۔ ذہن کے بالا خانے سے نازل نہیں ہوا۔

●●

نئی اردو نظم

نئی اردو نظم کے بارے میں ایک مفروضہ یہ قائم کر لیا گیا ہے کہ اس سے مراد وہ شاعری ہے جس نے زبان اور ہیئت کے سلسلے میں مروجہ شعری سانچوں سے انحراف کیا ہے۔ یہ مفروضہ نظر کی سطحیت کا غماز ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم معرّا کی مقبولیت اور آزاد نظم لکھنے کی روش بیسویں صدی کے عالمی ادب کے ایک عام اور مقبول شعری میلان سے منسلک ہے تاہم اسی کو سب کچھ سمجھنے کا مطلب سوائے اس کے اور کیا ہے کہ آپ چائے کی پیالی کے ڈیزائن کو تو اہمیت دیں مگر پیالی میں پیش ہونے والے مشروب کے ذائقے اور خوشبو کو کلیتاً نظر انداز کر دیں۔ یہ اسی انتہائی اور یک طرفہ رویے کا نتیجہ ہے کہ نئی نظم کے نام پر ردیف، کٹی پھٹی اور مسخ شدہ شعری ہیئت کی حامل تخلیقات کا باآوازِ بلند پروپیگنڈہ کیا گیا ہے۔ ایسی شاعری کو آپ اخبار اور میگزین، ریڈیو، ٹیلی ویژن کی بیساکھیوں کی مدد سے کچھ عرصہ کے لیے "زندہ" تو رکھ سکتے ہیں اور اگر خدا توفیق دے تو اسے غیر ملکی زبانوں میں منتقل کر کے دساور کو بھی بھیج سکتے ہیں لیکن اگر یہ شاعری پیدائشی طور پر کمزور شکستہ ہے تو پھر یہ ساری کاوش محض مشقت ٹھہرے گی اور اس مشقت کا مشکل ہی سے کوئی نتیجہ برآمد ہو سکے گا۔

لہٰذا گزارش ہے کہ نئی نظم سے مراد محض ہیئت کا PUPPET SHOW (پتلیوں کا تماشہ) ہرگز نہیں۔ نئی نظم ہیئت کے تجربات کو یقیناً اہمیت دیتی ہے۔ مگر ان تجربات کو اگر محض مصرعوں یا لائنوں میں تخفیف و تحریف یا شعر کو نثر بنا کر پیش کرنے کی کاوش قرار دیا جائے تو نئی نظم کے مسلک کے بارے میں غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے۔ نئی نظم تو آزاد کے علاوہ پابند ہیئت میں بھی کی

گئی ہے۔ مگر دونوں صورتوں میں اس نے جہاں جہاں لفظ، تلمیح یا تصور کو از سرِ نو خلق کیا ہے، اس کی انفرادیت اجاگر ہوئی ہے اور جہاں جہاں اس نے پرانی شراب کو نئی بوتلوں بلکہ ٹوٹی پھوٹی بوتلوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے، اس کی مضحکہ خیزی چھپی نہیں رہ سکی۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو اقبال نئی نظم کا علم بردار ہے کہ اس نے مستعمل لفظی تراکیب، تلمیحات اور الفاظ کو مفہوم کے مروج ہالے سے باہر نکال کر مفہوم کا ایک نیا دائرہ عطا کیا۔ چنانچہ چراغ دار و رسن، رہبر، رہزن، لالہ و گل، مقتل، قفس، صیاد، بلبل، زندان اور زنجیر ایسے الفاظ کا مزاج ہی تبدیل کر دیا۔ دوسری طرف وہ شعراء جنھوں نے نئی ہیئت کے نام پر پٹی ہوئی فارسی تراکیب سے مزین شاعری کی "نظریہ ساز" کا لقب اختیار کرنے کے باوجود پرانی وضع کی شاعری ہی کے علم بردار رہے۔

ہیئت کی تبدیلیوں اور لفظ کے تخلیقی استعمال کے علاوہ نئی نظم کا ایک خاص وصف اس کا لہجہ ہے۔ اقبال کے زمانہ میں فرد نے صدیوں کی نیند سے بیدار ہو کر ماضی اور مستقبل پر ایک نظر تو ڈالی تھی اور وہ خلقِ خدا سے ہم کلام ہونے کی کوشش بھی کرنے لگا تھا لیکن چونکہ وہ ابھی قدیم معاشرتی اداروں کے سائے تلے ہی زندگی گزار رہا تھا۔ اس لیے اس کے ہاں انفرادیت کے اظہار کا کوئی واضح میلان پیدا نہ ہو سکا۔ مگر بیسویں صدی میں جب پرانے زنگ آلود نظام نے ٹوٹنا شروع کیا اور معاشرتی اداروں کی گرفت ڈھیلی پڑی تو ان کے شکنجے میں کسے ہوئے فرد نے آزاد روی کا علم بلند کر دیا۔ اقبال کی شاعری بیسویں صدی کے اس متحرک اور فعال شخص کا اظہارِ آزادی ہی نہیں اعلانِ ذات بھی تھا۔ چنانچہ دیکھ لیجئے کہ اقبال کے ہاں پہلی بار خدا اور بندے کے باہمی تعلقات میں بندہ کے موقف کو کیسے زوردار انداز میں پیش کیا گیا اور بندۂ عاجز و گنہگار نے کیسی عجیب سی داخلی توانائی کا اظہار کرتے ہوئے اپنی انفرادیت کا بھرپور احساس دلایا۔ چنانچہ راضی بہ رضا ہونے کے بجائے اس نے اپنی اس خواہش کا اظہار کرنا شروع کر دیا کہ اللہ تعالیٰ اب کچھ بندے کی رضا کو بھی اہمیت دے۔ اقبال اس نئے جمہوری طرزِ فکر کا سب سے بڑا نقیب تھا کہ اُس کے ہاں مردِ مومن اور اس کی علامت شاہین کی پیش کش فرد کی نئی نویلی انفرادیت کے اظہار ہی کی ایک کاوش تھی۔

لہجے کے اعتبار سے دیکھئے تو نئی نظم کے ترقی پسند گروہ نے نئی طب کا انداز براہِ راست اقبال سے اخذ کیا اور "داخلیت پسند" شعرا نے اقبال کے فعال لہجہ کو فرد کی انفرادیت کے اظہار میں برتنے کی کوشش کی۔ چنانچہ نئی نظم میں سرکشی کا عام انداز، نظریات، رسوم، اور اقدار کو شک کی نظروں

سے دیکھنے کی روش نیز بیسویں صدی کی سیال سوچ کو خود میں جذب کرنے کا میلان یہ سب کچھ اقبال کے اس انقلابی اقدام ہی کا نتیجہ تھا جس کے تحت اس نے کائنات میں آدم کو اس کی کھوئی ہوئی عظمت، وقار اور خودی واپس دلانے کی کوشش کی تھی۔ اردو شاعری میں فرد کے مقابلے میں معاشرہ جزو کے مقابلے میں کل اور زمین کے مقابلے میں آسمان کو نسبتاً زیادہ اہمیت ملی ہے اور یہی تہذیبی ورثہ ہم تک دست بدست منتقل ہوتا آیا ہے مگر اقبال کا کمال یہ ہے کہ اس نے فرد کو معاشرے، بندے کو خدا اور زمین کو آسمان کے روبرو لا کھڑا کیا۔ (آزادی کے ساتھ پابہ گل ہونے کی شرط اسی اندازِ فکر کا ایک پہلو تھا) نتیجہ یہ کہ نئی نظم زمین اور زمینی فضا کے لمس سے جگمگا اٹھی۔

نئی اردو نظم کا ایک اور امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ بحیثیت مجموعی علامتی ہے اور جب میں کہتا ہوں کہ وہ علامتی ہے تو اس سے مراد یہ ہے کہ وہ کسی مقرر معنی کو قاری تک پہنچانے کا اہتمام نہیں کرتی بلکہ عادت اور لفظ کی دیواروں کو توڑ کر ذات کے پھیلاؤ اور وجود کی مسافت کو طے کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ کچھ عرصہ سے اردو تنقید علامت کا ذکر بڑے شد و مد سے کر رہی ہے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ نئی نظم کو علامتی قرار دینے سے پہلے علامت کی توضیح کر دی جائے۔ عام خیال یہ ہے کہ علامت کو بڑی آسانی سے الگ کر کے دکھایا جا سکتا ہے۔ اسی لیے کہ ہر علامت کا ایک مقرر معنی (FIXED MEANING) ہوتا ہے جس کی نشاندہی ممکن ہے۔ علامت کے بارے میں اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہو سکتی۔ واقعہ یہ ہے کہ جب اس قسم کی بات کہی جاتی ہے تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ بات کرنیوالا علامت (SYMBOL) اور نشان (SIGN) میں حدِ فاصل قائم نہیں کر رہا جب کوئی لفظ یا شے ایک مقرر معنی کو ذہن میں لائے تو یہ نشان ہے نہ کہ علامت۔ مثال کے طور پر جب ہارن بجے اور فوراً کار کا خیال آئے تو ہارن کا بجنا نشان ہے کار کے وجود کا۔ اسی طرح جب صلیب کا لفظ التزاماً قربانی کے مفہوم کو سامنے لائے تو یہ بھی نشان ہے نہ کہ علامت! علامت کسی مقررہ معنی کے بجائے امکانات کی طرف ایک اشارہ POINTER کا دوسرا نام ہے۔ نئی نظم بنیادی طور پر علامتی ہے۔ کیونکہ وہ ایک بندھے ٹکے مفہوم، تصور یا معنی کو بیان کرنے کے بجائے امکانات کے ایک نیم تاریک جہان کے دروازے کھول دیتی ہے اور قاری اپنے دونوں ہاتھوں کو پھیلا کر ان امکانات کے لمس سے سرشار ہوتا ہے۔ بس اپنی ذات کے قید خانے اور لفظ کی کال کوٹھری

سے باہر آکر ذات کے امکانات اور وجود کے فاصلوں کو طے کرنا ہی علامت کا سب سے بڑا کام ہے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو علامت کو الگ کر کے دکھانا گمراہ کن ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہنا چاہیئے کہ فلاں لفظ، تصور یا خیال علامتی انداز میں سامنے آیا ہے بلکہ اس سے بھی بہتر یہ ہے کہ کہا جائے کہ شعر یا نظم علامتی ہے اور کسی مقرر کاروباری مفہوم کے بجائے مخفی مفاہیم کی طرف پیش قدمی کی ایک کوشش ہے۔ اس توضیح کو سامنے رکھئے تو نئی نظم اس موم بتی کی طرح ہے جو اندھیرے میں روشنی کے سایوں کو جنم دیتی ہے۔ یہ اس ٹارچ کی طرح نہیں جو دیوار پر روشنی کا ایک ایسا دائرہ بنا دیتی ہے جس میں تخیل قید ہو کر رہ جاتا ہے۔

شاعری اور اس کے ماحول کا رشتہ کچھ یوں ہے کہ شاعری نہ صرف اپنے ماحول کے اجتماعی کردار COLLECTIVESELF کے اس خواب کو اجاگر کرتی ہے جو زود یا بدیر حقیقت میں ڈھل کر معاشرے کو بدل دیتا ہے بلکہ وہ اپنے عہد اور زمانے کے افکار کو بھی خود میں سمو لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم کوئی شعر سنتے یا پڑھتے ہیں تو اس کے لفظوں، استعاروں اور خوابوں کو دیکھ کر بڑے وثوق سے اس کا زمانہ بھی متعین کر لیتے ہیں۔ چنانچہ نئی نظم کا ایک امتیازی وصف یہ بھی ہے کہ اس نے نئے زمانے کے چونے گارے ہی کو استعمال نہیں کیا۔ اس کے مزاج، جہت اور مسائل کو بھی اپنی ذات کا حصہ بنایا ہے۔ یہ مسائل قومی اور بین الاقوامی نوعیت کے بھی ہیں اور ان کا تعلق معاشیات، اخلاقیات اور روحانیات سے بھی ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ نئی اردو نظم نے خود کو ان مسائل پر رائے زنی کا منصب عطا نہیں کیا بلکہ بیسویں صدی کے اس انسان کو پیش کر دیا ہے جو بیک وقت شکست و ریخت کی زد پر بھی ہے، مشینی ماحول اور مشینی نظریات کے رحم و کرم پر بھی ہے اور اس ہنگامۂ دار و گیر میں اپنے خوابوں کو بچانے کی سعی میں بھی مبتلا ہے۔ قدیم اردو نظم ایک محدود سے جاگیردارانہ یا زیادہ سے زیادہ ایک نوآبادیاتی نظام کی پروردہ تھی مگر نئی اردو نظم کا تناظر اتنا وسیع ہے کہ اس میں ساری دنیا کی آویزش سمٹ آئی ہے۔ یہ ایک ایسے عہد کی پیداوار ہے جس میں قدیم مابعد الطبیعاتی نظام ٹوٹ پھوٹ رہا ہے اور ایک ایسا نیا جہان طلوع ہو رہا ہے جس کے خدوخال تا حال واضح نہیں لیکن جس کی سرحدیں وسیع اور بے کنار ہیں۔ شاید اسی لیے نئی اردو نظم کا سارا انداز اور رویہ علامتی ہے۔ کیونکہ وہ طلوع ہوتے ہوئے ایک ایسے بے نام اور بے صورت جہان کو دیکھ رہی ہے جو یکایک خود نئے امکانات کی طرف ایک اشارے (POINTER) کی حیثیت رکھتا ہے جس کا کوئی معنی ابھی مقرر نہیں ہوا۔

نئی اردو نظم کا ایک اور امتیازی وصف یہ ہے کہ اس نے مستقبل ہی سے رشتہ

نہیں جوڑا بلکہ پیچھے ہٹ کر ماضی کی بھی سیاحت کی ہے۔ مستقبل کی توضیح اوپر کر دی گئی ہے کہ اس سے مراد زمان و مکان کی حدود میں ٹھہرا ہوا کوئی واقعہ یا پورے خدوخال اور چہرے مہرے کا حامل کوئی مسیحا یا نظریاتی نظام نہیں بلکہ معنی کی پرتوں کا حامل وہ خواب ہے جو صاف چھپتا بھی نہیں سامنے آتا بھی نہیں۔ اب ماضی کے بارے میں مجھے یہ کہنا ہے کہ اس سے مراد بھی کوئی گزری ہوئی ساعت، تہذیب، نظام یا تاریخی واقعہ نہیں بلکہ سائکی کا وہ حصہ ہے جو لاکھوں برس کے انسانی تجربات سے عبارت ہے۔ ینگ نے فن کی دو صورتوں کی نشان دہی کی ہے۔ ایک وہ جسے اس نے PSYCHOLOGICAL MODE کہا ہے اور جس میں مواد انسانی شعور سے وارد ہوتا ہے جیسے مثلاً کوئی جذباتی دھچکا، سانحہ یا انسانی مقدر کا بحران وغیرہ اور دوسرا VISIONARY جس میں مواد عام زندگی کا مانوس مواد نہیں ہوتا بلکہ ایسے انتہائی قدیم انسانی تجربات پر مشتمل ہوتا ہے جنھیں انسان سمجھنے سے قاصر ہے مگر جو انسان کے اجتماعی لاشعور سے متعلق ہونے کے باعث ایک اپنی "زبان" رکھتے ہیں۔ یہ زبان آرکی ٹائپل تصور ARCHETYPAL IMAGE کی وہ زبان ہے جس کا مطہوم واضح نہیں لیکن جو اصلاً مفاہیم کی آماجگاہ ہے۔

اب ایک چھوٹی سی مثال لیجئے: پانی کے ایک گلاس میں کچھ ذرات دردِ تہِ جام کی صورت میں پڑے ہیں۔ اگر آپ پانی میں انگشتِ شہادت ڈبو کر ایک دائرے کی صورت میں گھمائیں تو معاً سارا دردِ تہِ جام سطح پر آجائے گا۔ بالکل یہی کچھ بیسویں صدی میں ہوا ہے۔ اس صدی میں واقعات اور انقلابات کی "انگشتِ شہادت" کچھ اس بے دردی سے گھوم گئی ہے کہ سائکی کا گلاس اوپر سے نیچے تک ایک بھنور میں تبدیل ہو گیا ہے۔ نتیجتہً سائکی کا دردِ تہِ جام جو آرکی ٹائپل تصورات کی صورت میں محفوظ اور بے حرکت پڑا تھا۔ معاً لپک کر بالائی سطح پر آگیا ہے اور فنونِ لطیفہ بالخصوص نئی نظم میں جھلکنے لگا ہے۔

آخر میں کچھ ذکر اس نئے جذباتی اور فکری "موسم" کا بھی ہونا چاہیئے جس کے تھپیڑے سہہ کر نئی نظم پروان چڑھی ہے۔ بیسویں صدی سے قبل ہمارا سارا فکری میلان ایک ایسے مابعد الطبیعاتی نظام کے تابع تھا جس میں "موجود" پر "جوہر" کو فوقیت حاصل تھی۔ اس نظام میں موت ماندگی کا ایک وقفہ تھا چنانچہ اس کے ساتھ خوف تنہائی اور بے بسی کے احساسات منسلک نہیں تھے اور فرد دنیا اور عقبیٰ کے ربطِ باہم کے بارے میں کسی شک و شبہ میں مبتلا نہیں تھا۔ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی فرد کے سامنے بعض ایسے متضاد امور ابھر آئے جنھیں حل کرنے سے

وہ قاصر تھا۔ مثلاً یہ کہ انسان کی ساری زندگی موت کی پرچھائیں سے آلودہ ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ایک دن اسے موت ضرور آئے گی مگر ساتھ ہی وہ زندگی کرنے کے تجربے میں پوری سنجیدگی اور تندہی سے مبتلا بھی ہے۔ یہ کیسا تضاد ہے؟ اسی طرح انسان کی ذہنی اور روحانی پرواز کے امکانات تو لامحدود ہیں۔ مگر وہ جسم اور ماحول کے زنداں میں خود کو مقید بھی محسوس کرتا ہے۔ پھر وہ جانتا ہے کہ بالآخر ایک گمبھیر تنہائی ہی اس کا مقدر ہے مگر ساتھ ہی رشتوں میں منسلک ہونے کو وہ اپنی ضرورت بھی گردانتا ہے۔ ان تضادات نے جو قدیم فکری نظام کے ٹوٹنے پر اس کے شعور میں داخل ہوئے، فرد کو خوف، متلی کی کیفیت، بے بسی اور تنہائی کے سپرد کر دیا ہے۔ ایسی صورت حال میں وہ اپنے ہر اقدام کے لیے اپنے سامنے خود ہی جواب دہ ہے اور آزادی کا یہ لمحہ یکسر اس کے لیے سوہانِ روح بن گیا ہے۔ بیسویں صدی کے شاعر نے بالخصوص نئے موسم کے اس کرب کو پوری شدت سے محسوس کیا ہے اور اس کی شاعری اس کرب کی زیریں لہروں کی وجہ سے متلاطم ہو گئی ہے۔ اردو کی نئی نظم نے بھی آج کے فرد کی ڈانوا ڈول حیثیت کو پوری طرح محسوس کیا ہے اور اس محفوظ آوری ٹاور سے باہر آ گئی ہے جس میں قدیم اردو شاعری کے نام لیوا اور موت کو ماندگی کا وقفہ قرار دینے والے مرنجاں مرنج لوگ بڑے مزے سے اپنے اپنے بستروں پر دراز آگے چلنے سے پہلے دم لے رہے تھے۔

نثری نظم کا قضیہ

اگر یہ کہا جائے کہ نثر اور نظم میں بنیادی طور پر کوئی فرق سرے سے موجود ہی نہیں تو پھر نثری نظم کے سوال پر غور کرنے کی ضرورت باقی نہیں رہتی لیکن اگر یہ موقف اختیار کیا جائے کہ نثری نظم نثر نہیں بلکہ شاعری ہے تو پھر دفعتاً سوال میں ہیجان سی پڑ جاتی ہے۔ نثری نظم کی حمایت میں آواز بلند کرنے والے یہ کہتے ہیں کہ ضروری نہیں کہ خارجی آہنگ کے بغیر شعری آہنگ وجود میں آ ہی نہ سکے۔ چنانچہ وہ نمونے کے طور پر نثری نظموں کے چند ٹکڑے پیش کر کے یہ اعلان فرماتے ہیں کہ دیکھا خارجی آہنگ کے منہا ہو جانے کے بعد بھی شعری آہنگ برقرار ہے لہٰذا ثابت ہوا کہ شاعری کے لیے خارجی آہنگ ناگزیر نہیں۔

میرے نزدیک نثری نظم کے حق میں آواز بلند کرنے والوں کی یہ دلیل اسی وقت قابلِ اعتنا قرار پا سکتی ہے جب شعری آہنگ کی ماہیت کے بارے میں ان کی پیش کردہ توضیح بھی قبول کر لی جائے مگر کیا یہ توضیح قابلِ قبول ہے؟ مثلاً اگر ان سے پوچھا جائے کہ آپ کے نزدیک شعری آہنگ سے مراد کیا ہے تو وہ اس کی توضیح کے لیے شاید پھر کوئی نثری نظم بطور نمونہ پیش کر کے کہیں گے کہ دیکھو اس میں امیجز [illegible] موجود ہیں جن سے شعری آہنگ ترتیب پاتا ہے۔ مگر جب کوئی [illegible] کہ حضرت آپ نے [illegible] میں حدِ فاصل قائم کیوں نہیں کی تو پھر شاید ساری بات طعن و تشنیع کی سرحد میں داخل ہو جائے اور [illegible] کوئی نتیجہ ہی برآمد نہ ہو سکے۔ واقعہ یہ ہے کہ شعری آہنگ بجائے خود داخلی اور خارجی آہنگ کے ایک [illegible] امتزاج کو پیش کرتا ہے۔ ان میں سے خارجی آہنگ تو گویا [illegible] ہے اور داخلی آہنگ توازن اور تناسب [illegible] جب کوئی امیج محض داخلی

آہنگ تک محدود رہے اور خارجی آہنگ کی دعوت کمن میں مبتلا نہ ہو تو وہ شعری امیج کے مقام تک نہیں پہنچ پاتا بلکہ نثری امیج کی سطح پر ہی رہتا ہے۔ شعری آہنگ کے مندرجہ بالا دونوں حصوں کی نشان دہی بھی محض افہام و تفہیم کے لیے کی گئی ہے ورنہ شعری امیج تو ایک ایسی کیفیت کا حامل ہوتا ہے جس میں شعری آہنگ کے داخلی اور خارجی دونوں عناصر باہم شیر و شکر ہو چکے ہوتے ہیں کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شعری امیج بجائے خود ایک ایسی پیچیدہ اکائی ہے جو نثری آہنگ کی اکہری حالت سے بالکل مختلف ہے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ اگر آپ شعری امیجز کی حامل کسی نظم کو سلیس نثر میں منتقل کریں تو آپ دیکھیں گے کہ اس کے جملہ شعری امیجز، نثری امیجز میں تبدیل ہو گئے اور نظم کا سارا جادو ہی ختم ہو کر رہ گیا۔ اسی طرح اگر آپ اردو کی کسی نظم یا شعر کو انگریزی میں منتقل کریں تو آپ فوراً محسوس کریں گے کہ اصل جادو یا اسرار (MYSTERY) غائب ہو گیا ہے۔ وجہ یہ کہ شعر کا جادو تو لفظوں کی ایک خاص پر اسرار ترتیب کے تابع ہے اور امیج بھی اس خاص ترتیب کا حصہ بن کر ہی شعریت سے لبریز ہوتا ہے جب یہ ترتیب برباد ہوتی ہے تو امیج سے اس کی شعریت چھن جاتی ہے اور شعر کا تاثر زائل ہو جاتا ہے۔ مثلاً اگر آپ غالب کا یہ شعر لیں:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اور اسے نثر میں یوں منتقل کریں۔

یارب!
تمنا کا دوسرا قدم کہاں ہے؟
ہم نے دشتِ امکان کو ایک نقشِ پا (کی صورت میں) پایا ہے۔

تو آپ خود دیکھ لیں گے کہ شعری ترتیب کو نثری ترتیب میں منتقل کر دینے سے جادو کی وہ ساری کیفیت غارت ہو گئی ہے جس سے شعر کا تاثر عبارت تھا۔ سوال یہ ہے کہ جادو کی یہ کیفیت کن عناصر سے مرتب ہوئی تھی اور کس طرح وجود میں آئی تھی کہ اس کی محض ایک اینٹ کو سرکانے سے ساری عمارت ہی ڈھے گئی۔ میں عرض کرتا ہوں کہ قصہ کیا ہے؟

ہنری مر کا قول ہے کہ ہر شخص اپنے ہی وجود کے جزیرے میں قید ہے۔ اس ملاح کی طرح جس کا جہاز تباہ ہو چکا ہو۔ نفسیات کی زبان میں کہہ لیجیے کہ ہر شخص اپنی ایغو (EGO) یا MOI کے زندان میں قید ہے جب کہ اس زندان کے چاروں طرف ذات (SELF) یا SOI کا کشادہ

سمندر ہے جس میں حدود کی پابندیاں موجود نہیں اور جہاں تصورات خود بخود سطح سے بھاپ کی طرح اٹھتے ہیں۔ ایغو ایک بند سی دنیا ہے جبکہ ذات بے کنار ہے۔ ایغو بحرِ اعظم سے کٹا ہوا ایک جزیرہ ہے جبکہ ذات بحرِ اعظم اور اس کے کٹے ہوئے سب جزیروں پر محیط ہے۔ ذات کی صفت اس کی یکتائی اور ہم آہنگی ہے جبکہ ایغو کی صفت اس کا اکیلا پن ہے۔ شاعر جب شعر لکھتا ہے تو ایغو کو عبور کرکے ذات کی حدود میں داخل ہوتا ہے اور وہاں کی جادو نگری میں ہر دم پیدا ہونے والے امیجز کی قلبِ ماہیت کرکے اور انھیں اپنے دامن میں بھر کر واپس آتا ہے مگر سوال یہ ہے کہ وہ اس جادو نگری میں داخل ہی کیسے ہوتا ہے؟

شاعری کے بارے میں ایک مقبولِ عام نظریہ یہ ہے کہ شاعر کے دل میں پہلے جذبات پیدا ہوتے ہیں بعد پھر وہ مناسب الفاظ تلاش کرکے ان جذبات کی ترسیل کرتا ہے۔ ایک خاص قسم کی رومانی اور جذباتی شاعری کے لیے یہ بات شاید ایک حد تک قابلِ قبول ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعر جذبے کو لفظ کی کشتی میں سوار کر کے ذات کے سمندری سفر پر نکلتا ہے اور یوں اپنے بے نام اور بے صورت تجربات سے رابطہ قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ کافی عرصہ ہوا میں نے کسی جگہ لکھا تھا کہ شاعر لفظ کو بالکل اسی طرح استعمال کرتا ہے جیسے مچھلی پکڑنے والا اپنے (BAIT) کو مگر لفظ کو اس طور استعمال کرنا جبھی ممکن ہے کہ پہلے ایک خاص قسم کی خواب ناک یا طلسمی یا HYPNOTIC فضا پیدا ہو کیونکہ شعور کی چندھیا دینے والی روشنی میں لفظ کی کشتی میں سفر کرنا ممکن نہیں۔ اب یہ بات تو سب کو معلوم ہے کہ جادو کرنے کے لیے جو منتر پڑھا جاتا ہے وہ ایک خاص قسم کی تکرار کا حامل ہوتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ منتر میں لفظ اپنے لغوی اور رائج مفہوم کو تج کر ایک صوتی مفہوم کو اپنا لیتا ہے۔ یہی حال ہپناٹزم میں ہوتا ہے جہاں عامل کی ایک خاص قسم کی پُر آہنگ لفظی یا صوتی تکرار "معمول" کی شعوری قوتوں کو سلب کر لیتی ہے اور وہ ایک صوتی مدوجزر میں پوری طرح بہہ جاتا ہے۔ شعر گوئی بنیادی طور پر جادوگری کے عمل کے مماثل ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ اس میں شعری آہنگ صوتی مدوجزر کی جگہ لے کر شاعر کو ایک پراسرار جہان سے منسلک کر دیتا ہے مگر خود شعر میں لفظوں کے ایک انوکھے "ظہور ترتیب" سے وجود میں آتا ہے۔ شاعری میں قلبِ ماہیت (METAMORPHOSIS) کی یہ صورت کیمیا گری کے عمل سے بھی مشابہ ہے۔ چنانچہ پہلی قلبِ ماہیت الفاظ کے سلسلے میں ہوتی ہے جس کے نتیجے میں لفظ اپنے لغوی آہنگ اور

نثری میکانکی سفار سے دستبردار ہو کر ایک شعری آہنگ کو اختیار کر لیتا ہے۔ دوسری قلب ماہیئت اس وقت ہوتی ہے جب یہ منقلب لفظ (ایک طلسمی لمس کی طرح) تصورات کو بھی منقلب کر دیتا ہے یعنی تصور یا امیج کو بھی شعری آہنگ سے مملو کر دیتا ہے۔ مگر اس کی اصل بنیاد لفظوں کے ظہورِ ترتیب کے سوا اور کچھ نہیں کیونکہ جیسے ہی آپ نے اس ترتیب کو توڑا، نہ صرف لفظ بلکہ تصور بھی شاعری کے زمرے سے خارج ہو کر نثر کی سطح پر اتر آئے گا۔ بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعری آہنگ لفظوں کی پُر اسرار طلسمی ترتیب کے تابع ہے اور یہ ترتیب ایک خواب ناک سی فضا میں سفر کرنے کا وہ انعام ہے جو شاعر کو اپنی ذات کی طرف سے عطا ہوتا ہے محو خاطر رہے کہ ایغو محض سطح کی ایک کروٹ ہے۔ جبکہ ذات اس سطح سے نیچے اور اوپر ہر طرف پھیلی ہوئی ہے جب شاعر اپنی ذات میں غواصی کرتا ہے تو ساتھ ہی ذات میں پرواز بھی کرتا ہے یوں وہ وجود کی سرحدوں کو عبور کر جاتا ہے۔ مگر ایغو کی نثری میکانکی اور منطقی فضا کو توڑے بغیر ذات کی شعری، خواب ناک، پر اسرار اور غیر منطقی فضا میں داخل ہونا ممکن نہیں۔ ایسی صورت میں آپ خود غور کر لیجیے کہ جب کوئی شاعر نثر میں نظم لکھنے کی کوشش کرے تو کیا اس کی یہ سعی کبھی مشکور ہو سکتی ہے؟

شاعر پر جب شعر کہنے کا موڈ طاری ہوتا ہے تو وہ خواب دیکھنے لگتا ہے۔ یہ خواب بے ربط بھی ہوتا ہے اور نبض کی بے قاعدگی کا حامل بھی۔ مگر اس کے بعد جب شاعر شعری آہنگ کی گرفت میں آ کر اور لفظوں کی کشتی میں سوار ہو کر آگے بڑھتا ہے تو پورے خواب کی نبض میں باقاعدگی آ جاتی ہے اور اس خواب سے ابھرنے والے امیج بھی ایک مخصوص شعری دھڑکن کا مظاہرہ کرنے لگتے ہیں۔ لہٰذا گزارش ہے کہ جب تک آپ نثری آہنگ اور شعری آہنگ میں تمیز نہیں کریں گے۔ نیز اس بات کو ملحوظ نہیں رکھیں گے کہ لفظوں کی صوتی ترتیب سے شعری آہنگ کا تعلقِ خاص ہے۔ آپ لفظوں کو ان کے نثری اسلوب میں استعمال کرنے کی غلطی کے مرتکب ہوتے ہی رہیں گے۔

شعری آہنگ اور نثری آہنگ کے فرق کا ذکر چھڑا ہے تو مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ آہنگ صرف ادب تک محدود نہیں۔ موسیقی کا بھی ایک آہنگ ہے اور پلاسٹک آرٹس کا بھی۔ اسی طرح روشنی کا آہنگ بھی ہے اور فطرت کا بھی بلکہ ایک کائناتی آہنگ بھی ہے جس کی تال پر یہ سارا عالم ہیئت دھڑکتا چلا جا رہا ہے۔ گویا ہر شے کا آہنگ ہی

دراصل اس کی پہچان ہے۔ لہٰذا نثر کا تشخص اس کے نثری آہنگ سے اور شعر کا شعری آہنگ سے ہوگا۔ نثری نظم کے نام لیوا نثر کے عام آہنگ (GENERAL RHYTHM) اور نثر کے فنی آہنگ (ARTISTIC RHYTHM) میں تو تمیز کر لیتے ہیں مگر نثر کے فنی آہنگ اور شعر کے شعری آہنگ کو بالعموم خلط ملط کر دیتے ہیں۔ حالانکہ نثر جب نثری ادب کا لباس پہنتی ہے تو یہ فنی آہنگ کے باعث ہوتا ہے نہ کہ شعری آہنگ کے باعث! شعری آہنگ کے سلسلے میں مختلف نظریات مثلاً GRAPHIC PROSODY کے نظریے یا MUSICAL کے نظریے یا پھر ACOUSTIC METRIS کے نظریے کا تفصیل ذکر کروں تو بات تکنیکی سی ہو جائے گی جبکہ یہاں صرف اس بات کو واضح کرنے کی ضرورت ہے کہ شعری آہنگ بنیادی طور پر نثری آہنگ سے ایک بالکل مختلف شے ہے اور نثری نظم کے نام لیواؤں نے ان دونوں کو خلط ملط کر کے محض گرد اڑانے کی کوشش کی ہے۔

اردو میں "نثری نظم" کوئی نیا تجربہ نہیں۔ ۱۹۲۹ء میں حکیم محمد یوسف حسن ایڈیٹر "نیرنگِ خیال" نے "پنکھڑیاں" کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس میں زیادہ تر ایسے ادب پارے شامل تھے جو ہیئت اور مزاج دونوں اعتبار سے آج کی نثری نظم کے عین مطابق ہیں۔ مثلاً یہ دو نمونے ملاحظہ کیجئے:

آخری گیت از: ڈاکٹر تاثیر

روپہلی پروں والا راج ہنس اپنا آخری گیت گا رہا ہے
چاند کی کرنیں یاسمن کے پھولوں میں سے چھن چھن کر جھیل کی لہروں کو ساکن کر رہی ہیں
شاخوں کا نیلگوں سایہ چاندنی کو فروزاں کر رہا ہے
رنگوں پر روشنی کی نیند طاری ہو گئی ہے۔

راج ہنس نے اپنے روپہلی پر پھیلا دیئے ہیں۔
اور اس کے بے صدا نغمے ہر بن مو سے پھوٹ کر بہنے لگے ہیں۔
یاسمن کی پتیوں نے جھیل کے پانی کو ڈھانپ لیا ہے۔
اور چاند کی کرنیں سمٹ سمٹ کر رہ گئی ہیں؛

روپہلی پروں والا راج ہنس اپنا آخری گیت گا چکا ہے!

تبسم

از: انیس مجتبیٰ

نیند جو بچوں کی آنکھوں کی کیفیت تبدیل کر دیتی ہے
کیا تم جانتے ہو کہاں سے آتی ہے؟
سنا ہے کہ اس کا مسکن پرستان اور گھنے درختوں کے سائے میں ہے جہاں جگنوؤں
کے چراغ چمکتے ہیں
اور یہاں ایک پودے میں دو طلسمی شرمائی ہوئی کلیاں لگی ہیں اور یہیں سے نیند
بچے کی آنکھوں میں آتی ہے

تبسم جو سوتے ہوئے بچے کے ہونٹوں پر جھلملاتا ہے
کیا تم جانتے ہو کہ کہاں پیدا ہوا تھا؟
سنا ہے کہ چاند کی ایک سنہری شعاع موسمِ خزاں میں ایک بادل سے چھو گئی تھی۔
اور اسی وقت تبسم سب سے پہلے شبنم کی بھیگی ہوئی صبح کے خواب میں پیدا ہوا تھا۔
یہ وہ تبسم ہے جو سوتے ہوئے بچے کے ہونٹوں سے جھلملاتا ہے

سوز و گداز جو بچے کے اعضاء سے جھلکتا ہے
کیا تم جانتے ہو کہ یہ اب تک کہاں چھپا تھا؟
جب ماں دوشیزہ تھی یہ اس کے دل کے نازک اور خاموش پردۂ محبت میں چھپا تھا
وہی سوز و گداز جو بچے کے اعضا سے جھلکتا ہے!

ان "نثری نظموں" اور آج کی نثری نظموں میں فرق صرف زمانے کا ہے۔ وہ زمانہ رومانویت کے فروغ کا زمانہ تھا۔ لہٰذا اُن نثری نظموں نے زیادہ تر تجرید اور تمثیل سے سروکار رکھا اور شہری زندگی کے امیجز نیز شہری زندگی کے مسائل سے چھوٹنے والے تاثرات ان کا جزوِ بدن نہ بن سکے۔ چنانچہ جب ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ ترقی پسند تحریک نے شعراء کو آسمان سے اتار کر زمین سے متعارف کیا تو "نثری نظم" کی یہ تحریک از خود ختم ہو گئی۔ آج کی نثری نظم رومانویت کے بجائے حقیقت پسندی کی اساس پر استوار ہے اور آج کے مشینی دور سے تاثرات قبول

کر رہی ہے۔ مگر یہ بات باسانی کہی جا سکتی ہے کہ اگر رومانویت کا دور باقی نہیں رہا تو حقیقت پسندی کے دور کے باقی رہنے کی بھی کوئی ضمانت نہیں۔ ع

چناں نہ ماند و چنیں نیز ہم نہ خواہد ماند

اس لیے اگر محض موضوعات کی تبدیلی نثری نظم کے بارے میں خوش فہمی کا باعث ہے تو اس خیال کو جتنی جلد ترک کر دیا جائے اتنا ہی اچھا ہے۔ کوئی بھی صنف بعض موضوعات کو قبول اور بعض کو رد کرنے سے کامیاب نہیں ہوتی۔ اس کی کامیابی تو فن کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنے ہی سے ممکن ہے۔ میں ذاتی طور پر "نثری نظم" کا ہرگز مخالف نہیں ہوں اور چاہتا ہوں کہ ہمارے طباع افراد اظہار کے نئے نئے اسالیب کو اپنائیں مگر محض نئے اسلوب کو اپنانے یا نئے موضوعات کو قبول کرنے سے کوئی صنف کامیاب نہیں ہو سکتی۔ ضرورت ہے اس میں "خونِ جگر" بھی صرف کیا جائے اور خونِ جگر ایسی چیز ہے جو بازار میں دستیاب نہیں۔

"نثری نظم" کے بارے میں میرا موقف یہ ہے کہ یہ نظم نہیں نثر ہے اور اس کے لیے "نثرِ لطیف" کا نام ہی موزوں ہے۔ حکیم یوسف حسن کی مرتب کردہ کتاب "پنکھڑیاں" میں نثر کے جو نمونے پیش ہوئے ہیں وہ آج کی "نثری نظم" ہی کے نمونے ہیں مگر اس وقت کسی بھی ادیب نے انھیں نظم کے زمرے میں شامل کرنا ضروری نہ سمجھا۔ پھر کیا وجہ ہے کہ آج ہم ان کی جنس کو تبدیل کر دینے پر اس قدر مصر ہیں؟

میں ادب میں تجربات کا مخالف نہیں ہوں بلکہ میں تو ہر اس تجربے کو خوش آمدید کہنے کے حق میں ہوں جو ادب کے افق کو کشادہ کر سکے۔ مگر عذر کی حالت سے بچنے کے لیے میں امتیازات کو قائم رکھنے کا بھی مؤید ہوں۔ اسی لیے میں نے یہ تجویز پیش کی ہے کہ "نثری نظم" کے لیے کوئی اور نام تجویز ہونا چاہیے تاکہ کہیں ایسا نہ ہو کہ شعرا کی نئی نسل، نظم اور نثر کے فرق ہی سے ناآشنا ہو کر رہ جائے۔ اس کے جواب میں بعض احباب کا یہ خیال کہ کسی زمانے میں "نظمِ آزاد" کی ترکیب میں بھی تضاد دریافت کیا گیا تھا اس لیے "نثری نظم" میں تضاد کی نشان دہی بے معنی بات ہے اصولی طور پر اس لیے غلط ہے کہ آزاد یا پابند ہونا نظم کی ایک صنف ہے اور اس لیے نظمِ آزاد یا نظمِ پابند کی تراکیب میں کوئی تضاد موجود نہیں لیکن "نثری نظم" کی ترکیب تو دو مختلف اصناف کے ناجائز رشتے کی ایک صورت ہے اور اسی لیے قابلِ اعتراض ہے لہٰذا میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ "نثری نظم" کو شاعری کے زمرے میں شامل کرنا

غلطی ہوئی مگر اس کے امکانات کا جائزہ لیے بغیر یا یوں کہہ لیجئے کہ اسے برتے بغیر ترک کر دینا یا اس کے خلاف نفرت کا اظہار کرنا بھی مستحسن نہ ہوگا اگر انشائے لطیف یا ٹیگوریت کے نام سے کیے گئے ادبی تجربات کسی نہ کسی وجہ سے ناکام ہو چکے ہیں۔ تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہاں کا انصاف ہے کہ "نثری نظم کا تجربہ بھی لازمی طور پر ناکام ہو جائے گا۔

●●

مجلسی تنقید

تنقید خواہ مجلسی ہو یا غیر مجلسی (یعنی چاہے یہ اپنے اظہار کے لیے زبان کی محتاج ہو یا قلم کی) اس کا مقصد بہرحال ایک ہی ہے بے شک ابھی اس مقصد کی حدود متعین نہیں کی جا سکیں۔ اور تنقید کے طریق کار اور میدانِ عمل کے بارے میں بھی مختلف نظریات کسی ایک نقطے پر مرتکز نہیں ہو سکے۔ تاہم بحیثیت مجموعی تنقید کا کام فن پارے کے حسن و قبح کا جائزہ اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کی پرکھ قرار پایا ہے یہ سوال کہ حسن و قبح کا جائزہ کس معیار کے تابع ہو یا قیمت کس نظریے کے تحت متعین کی جائے، ابھی تک اہلِ نظر کی نظریاتی بحث کا موضوع ہے اور اس ضمن میں ارسطو سے ٹالسٹائی اور ٹالسٹائی سے آئی اے رچرڈز تک مختلف نظریات ہمارے پیشِ نظر ہیں خوش قسمتی سے موجودہ موضوع کے لیے ان متنازعہ فیہ مسائل میں الجھنا ضروری نہیں۔

لیکن مجلسی تنقید اور غیر مجلسی تنقید کی یہ مماثلت غالباً یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد ایک کشادہ خلیج کا احساس ہونے لگتا ہے۔ مثلاً یہاں غیر مجلسی تنقید ایک ایسے لمحۂ فراغت کی پیداوار ہے جس میں نقاد میدانِ خارزار سے چند لمحوں کے لیے قطعاً الگ تھلگ ہو جاتا ہے وہاں مجلسی تنقید اپنے قریبی ماحول سے واضح اثرات قبول کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں غیر مجلسی تنقید تو بڑی حد تک خارجی اثرات سے محفوظ ہوتی ہے۔ لیکن مجلسی تنقید میں نہ صرف نقاد پر انبوہ کے اثرات مسلط ہو جاتے بلکہ اس پر خود نمائی کا جبلی رجحان INSLTNCT OF SELE DISPLAY بھی غالب آجاتا ہے۔

اس کے علاوہ فن پارے کے خالق کی شخصیت سے بھی متاثر ہونے لگتا ہے۔ نتیجتہً اس کے پیش کردہ تنقیدی نتائج میں غیر جانبداری کی وہ کیفیت موجود نہیں ہوتی جو تنقید کے لیے ایک ضروری شرط ہے مگر یہی بات تو بحث طلب ہے۔

مجلسی تنقید پر انبوہ کا اثر ایک مسلمہ حقیقت ہے۔ بے شک تنقیدی مجلس بالعموم سلجھے ہوئے اراکین پر مشتمل اور ایک نکھرے ہوئے ذوقِ نظر کی آئینہ دار ہوتی ہے، لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ ایسی مجالس میں جیسے جیسے حاضرین کی تعداد میں اضافہ ہوتا ہے انبوہ کے رجحانات زیادہ کارفرما ہونے لگتے ہیں اور اگر یہ مجلس بالعموم ایک علمی سطح پر قائم رہتی ہے۔ تاہم نہ صرف بہت سے افراد کی موجودگی سے فضا پر انبوہ کے اثرات ثبت ہونے لگتے ہیں بلکہ ایک نازک مقام ایسا بھی آتا ہے جب یہ مجلس واقعتاً مشتعل انبوہ کا نمونہ بھی بن جاتی ہے۔ موخر الذکر صورت ہماری بحث سے خارج ہے لیکن اول الذکر کے تجزیاتی مطالعے سے مجلسی تنقید کے اخذ کردہ نتائج پر بخوبی روشنی پڑ سکتی ہے۔

مجلسی تنقید پر انبوہ کے اثرات کئی طرح سے ثبت ہوتے ہیں مثلاً انبوہ کا تخریبی رجحان تو خاص طور سے اس پر اثر انداز ہوتا ہے۔ انبوہ کے اس تخریبی رجحان کو مثالوں سے واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ یہ بات اب ثابت ہو چکی ہے کہ مہذب سے مہذب فرد بھی انبوہ کے اجتماعی اقدامات میں غیر شعوری طور سے شریک ہو جاتا ہے اور ایک ایسی تخریبی کارروائی میں مصروف ہو جاتا ہے جو بصورت دیگر اس کے لیے ناممکن تھی۔ انبوہ کا یہ اثر محض انسانوں تک ہی محدود نہیں۔ ٹڈی دل کے بارے میں یہ تحقیق کی جا چکی ہے کہ ہر ٹڈی بے ضرر ہوتی ہے لیکن ٹڈی دل میں پہنچتے ہی تخریبی اقدامات کی طرف از خود مائل ہو جاتی ہے۔ ایف۔ ایچ۔ آل پورٹ نے انبوہ کے اس تخریبی رجحان کا باعث یہ امر قرار دیا ہے کہ افراد کی وہ خواہشات جن کے راستے میں بند باندھے جا چکے ہیں۔ انبوہ کے اجتماعی اقدام کا سہارا لے کر اس بند کو توڑتی اور اپنی تسکین حاصل کرتی ہیں۔ اسی طرح مارٹن کا خیال ہے سوسائٹی ہمارے فطری رجحانات اور خواہشات کو مسلسل دباتی رہتی ہے اور ہم بچپن ہی سے سزا کے خوف یا دوسروں کی ناراضی کے پیشِ نظر اپنی خواہشات کو دبا دینے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ دراصل یہ خوف کہ سوسائٹی ایک چوکیدار کی طرح ہماری ہر حرکت کا بغور جائزہ

لے رہی ہے۔ ہمیں بڑی حد تک پابہ زنجیر رکھتا ہے لیکن انبوہ کے زیر اثر جب ہم دیکھتے ہیں کہ چوکیدار خود جذبات کی رو میں بہہ گیا ہے تو ہماری شخصیتوں کے حصار بھی از خود ٹوٹنے لگتے ہیں اور ہم سوسائٹی کے احتساب سے آزاد ہو کر اپنی خواہشات کی تسکین کے لیے دیوانہ وار اٹھ دوڑتے ہیں۔

ہر چند مجلسی تنقید میں انبوہ کا تخریبی رجحان اپنی روایتی شدت کے ساتھ کارفرما نہیں ہوتا تاہم اس کے اثرات ضرور نظر آجاتے ہیں۔ چنانچہ تنقیدی مقالہ لکھتے وقت جس رواداری، تحمل اور بردباری سے کام لیا جاتا ہے اور جس سنبھلے ہوئے طریق سے اپنا نقطۂ نظر قاری تک پہنچایا جاتا ہے، مجلسی تنقید کی ہنگامہ خیز فضا میں اسے قائم رکھنا نہایت مشکل ہے۔ بے شک اس طریق کار کے پسِ منظر میں کچھ اور باتیں بھی ہیں رجحان کا آگے چل کر ذکر ہوگا لیکن انبوہ کے اثر کو اس ضمن میں خاصی اہمیت حاصل ہے اس سلسلے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ تنقیدی مجلس کے اراکین کا عام رجحان کبھی نقاد کے نظریات اور نتائج پر اثر انداز ہوتا ہے۔ نفسیات میں اسے ایمائیت SUGGESTION کا نام دیا گیا ہے۔ اس کے زیرِ اثر فرد کو جسمانی یا احساسی تحریک تو ملتی ہے لیکن تنقیدی صلاحیت جو شخصی سوجھ بوجھ کا نتیجہ ہے، بڑی حد تک مفلوج ہو جاتی ہے اور وہ انبوہ کے نظریات کو بلا سوچے سمجھے اپنانے لگتا ہے۔ چنانچہ تنقیدی مجلس کے بعض اراکین کا جارحانہ رویہ دوسرے اراکین کے نظریات پر بھی اثر انداز ہوتا ہے اور وہ بھی اس طوفان میں غیر شعوری طور پر بہہ نکلتے ہیں۔ مجلسی تنقید کے اس تخریبی رجحان کا ثبوت اس وقت ملتا ہے جب ہم کسی ایسے فن پارے کو علیحدگی میں پڑھتے ہیں جسے تنقیدی مجلس کی ہنگامہ خیز فضا میں ہم نے تنقید کے تیروں سے چھلنی کر دیا تھا۔ اور ہمیں اچانک احساس ہوتا ہے کہ یہ فن پارہ تو بعض ایسی خوبیوں کا حامل ہے جو نظر انداز ہو ہی نہیں سکتیں۔ ایسے موقعے پر ہم حیران ہوتے ہیں کہ نجانے تنقیدی مجلس میں ہمیں کیا ہو گیا تھا لیکن اس میں حیران ہونے کی کوئی ضرورت نہیں۔ تنقیدی مجلس میں انبوہ کا تخریبی رجحان جب کارفرما ہو جائے تو تنقیدی صلاحیت کا ایک حد تک مفلوج ہو جانا ایک بالکل فطری امر ہے۔

لیکن جہاں انبوہ کے ترکش میں زہر آلود تیر ہوتے ہیں وہاں اس کے دامن میں عقیدت اور توصیف کے پھولوں کی بھی فراوانی ہوتی ہے۔ دیکھنے کی بات محض

یہ ہے کہ انبوہ کس حربے کو پہلے جنبش میں لاتا ہے۔ بے شک ان دونوں میں سے کسی ایک حربے کی طرف انبوہ کا رجحان محض اتفاقیہ نہیں ہوتا بلکہ یہ بعض تحریکات اور اقدامات کے تحت بیدار ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ جب ایک بار یہ رجحان بیدار ہو جاتا ہے تو پھر یہ آنِ واحد میں انبوہ کے تمام افراد میں پھیل جاتا ہے۔ اس ضمن میں تخریبی رجحان کے ساتھ ساتھ توصیفی رجحان بھی کم اہم نہیں۔ صرف اسے مناسب تحریک سے بیدار کرنے کی ضرورت ہے۔ ایک اچھا لیڈر اس نکتے کو بخوبی جانتا ہے اور انبوہ کو اپنا ہم خیال بنانے کے لیے بہت سے ایسے حربے استعمال کرتا ہے جو انبوہ کے جذبات کو برانگیختہ کر سکیں اور اسے بیک زبان لیڈر کے خیال یا ارادے کی تائید پر مجبور کر دیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ تنقیدی مجلس میں فن کار بھی اس مقصد کے لیے کوئی ایسا ہی شعوری قدم اٹھاتا ہے لیکن اگر اس کی تخلیق اراکین میں سے بعض کو اس انداز سے متاثر کرے کہ وہ بے اختیار ہو کر "واہ" کہہ دیں تو سمجھیے کہ یہ فن کار اس مجلس میں کامیاب ہو گیا۔ اس نفسیاتی پیچ کے بارے میں اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ انبوہ میں ہم نہ صرف اردگرد کے افراد کے جذباتی ردعمل سے متاثر ہوتے ہیں بلکہ اپنے خیالات اور جذبات کو بھی غیر شعوری طور پر دوسروں تک منتقل کر دیتے ہیں۔ نفسیات میں یہ منتقل کرنا PROJECTION کہلاتا ہے اور تنقیدی مجلس میں بالعموم ساری فضا اس قسم کے جذباتی عمل سے متاثر ہوتی رہتی ہے اسی لیے تنقیدی مجلس میں وہ فن کار نسبتاً زیادہ کامیاب رہتا ہے جس کی تخلیق میں مزاح کی چنگاریاں ہوتی ہیں اور جو اراکین مجلس کی ہنسی کو بیدار کر لیتا ہے۔ ہنسی ایک متعدی بیماری کی طرح پھیلتی ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے تمام اراکینِ مجلس اس کی گرفت میں آجاتے ہیں۔ فن کار کو اس سے دو فائدے پہنچتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ساری فضا میں اس کی تخلیق کے لیے ہمدردانہ ردعمل پیدا ہو جاتا ہے۔ دوسرا یہ کہ ہنسی کا جذباتی اظہار تنقیدی نظر کو لمحاتی طور پر مفلوج کر دیتا ہے۔ چنانچہ بیش تر اوقات ایسے فن کار اپنی ادنیٰ تخلیق پر بھی تنقیدی مجلس کی توصیفی مہر ثبت کرانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں

بہرکیف تنقیدی مجلس میں بہت سے افراد کی موجودگی تنقیدی نظریات کو انبوہ کے مندرجہ بالا رجحانات سے متاثر کرتی ہے یعنی کبھی تو تخریبی رجحان اس انداز سے مسلط ہو جاتا ہے کہ پیش کردہ تخلیق اراکینِ مجلس کی شدید نکتہ چینی سے مجروح ہوتی ہے اور کبھی توصیفی

رجحان اس شد و مد کے ساتھ بیدار ہوتا ہے کہ تخلیق کے بہت سے قابلِ اعتراض پہلو نظر انداز ہو جاتے ہیں۔ البتہ انتہا پسندی کے ایسے موقعوں پر صدرِ مجلس کی سعی سے فضا میں کسی حد تک توازن اور اعتدال بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ جبھی ممکن ہے کہ صدرِ مجلس خود کو انبوہ کے اثرات سے محفوظ رکھنے میں کامیاب ہو گیا ہو اور اس نے بحث کو ایک مخصوص درمیانی روش پر چلانے کی سعی کی ہو۔ ایسے موقعوں پر تنقیدی مجلس کے صدر اور ایک مشتعل انبوہ کے لیڈر کے منصب میں مماثلت بھی دکھائی دیتی ہے اور اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔

اوپر تنقیدی مجلس کے اجتماعی رجحان پر بحث کی گئی ہے لیکن اب یہ دیکھنا چاہیئے کہ مجلسی تنقید میں پیش کردہ انفرادی نظریات کن عناصر سے مرتب ہوتے ہیں اور ان میں کہاں تک تبحر یا تنقیدی عمل کارفرما ہوتا ہے۔ اس ضمن میں تنقیدی مجلس کے نقاد کے ردِ عمل کا اگر تجزیہ کیا جائے تو بعض دلچسپ انکشافات ہوتے ہیں۔ مثلاً تنقیدی مجلس میں بہت سے اراکین کی موجودگی کے باعث نقاد کے نظریات، خود نمائی کے جبلی رجحان سے متاثر ہوتے ہیں۔ خود نمائی کے اس رجحان کے بارے میں میکڈوگل کا خیال ہے کہ یہ انسان کے علاوہ حیوان میں بھی موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ جب اسپِ تازی ایک شان دلربائی کے ساتھ اپنی دم اور ٹانگوں کو ایک خاص زاویے پر قائم کر کے چلتا قدمی کرتا ہے یا مور اپنے خوب صورت پروں کو پھیلا کر رقص کرتا ہے تو دراصل خود نمائی کے اسی رجحان کا مظاہرہ کر رہا ہوتا ہے لیکن یہی رجحان جو حیوانوں کی دنیا میں انتہائی سادگی سے نمودار ہوتا ہے۔ انسان کی دنیا میں پہنچتے ہی پیچیدہ صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تاہم بنیادی طور پر یہ ایک سماجی رجحان ہے اور صرف اسی صورت میں معرضِ وجود میں آتا ہے جب دوسروں کو متاثر کرنے کی ضرورت درپیش ہو۔ چنانچہ میکڈوگل کا خیال ہے کہ فرد صرف اُس وقت اس جبلی رجحان کا مظاہرہ کرتا ہے جب وہ دیکھتا ہے کہ وہ ایسے افراد میں گھرا ہوا ہے جو اس سے بہر حال کم تر ہیں۔ دوسرے لفظوں میں خود نمائی کے اس جبلی رجحان اور احساسِ برتری میں چولی دامن کا ساتھ ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی کیونکہ اگر اڈلر کے نظریات کا مطالعہ کریں تو محسوس ہو گا کہ احساسِ برتری دراصل احساسِ کم تری ہی کی ایک صورت ہے۔ اگر یہ بات ہے تو مسئلہ اور بھی دلچسپ ہو جاتا ہے۔

رجحانِ خود نمائی کے مقابلے میں میگڈوگل نے انسان کے ایک اور جبلی رجحان کا بھی ذکر کیا ہے جسے وہ INSTINCT OF SUBJECTION کہتا ہے اور جو دراصل رجحانِ خود نمائی کی ضد ہے۔ موجودہ بحث کے لیے اس رجحان کا تفصیلی ذکر ضروری ہے تاہم اتنا لکھ دینے میں کوئی ہرج نہیں کہ جہاں اول الذکر کے تحت انسان دوسروں کی توجہ کو اپنی ذات کی طرف منعطف کرتا ہے۔ وہاں موخر الذکر کے زیرِ اثر وہ دوسروں کی نظروں سے خود کو چھپانے کی ایک سعیٔ مسلسل میں بھی گرفتار رہتا ہے۔ بہر حال جہاں تک رجحانِ خود نمائی کا تعلق ہے اس کا نمایاں ترین مقصد محض یہ ہوتا ہے کہ ہم یا ہمارے نام کسی نہ کسی طریق سے دوسروں کی نظروں میں آجائیں۔ بعض صورتوں میں تو فرد اس بات کی بھی پروا نہیں کرتا کہ وہ کس سلسلے میں محفل کا موضوع بنا ہے۔ چنانچہ اس رجحان کا مظاہرہ ان صورتوں میں بھی ہوتا ہے جب لوگ محض اپنے نام کی خاطر خود کو بدنام کر لیتے ہیں۔

تنقیدی مجلس میں اس رجحان کا مظاہرہ ایک عام سی بات ہے مگر اس کی بالعموم دو سطحیں سامنے آتی ہیں۔ ایک سطح پر تو وہ لوگ ہوتے ہیں جو محض کچھ کہنے کے لیے بات کرتے ہیں اور جن کا مقصد غالباً اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا کہ کچھ دیر کے لیے وہ محفل کی نگاہوں کا مرکز بن سکیں یا کم از کم سکریٹری کی رپورٹ میں ان کا نام آسکے۔ دوسری سطح پر وہ لوگ دکھائی دیتے ہیں جو واقعتاً ایک احساسِ برتری میں مبتلا ہوتے ہیں اور جنھیں اراکین مجلس کی موجودگی خود نمائی کا بہترین موقع بہم پہنچاتی ہے۔ میں نہیں کہتا کہ ان لوگوں کے نظریات میں وزن نہیں ہوتا یا ان کا مطالعہ وسیع نہیں ہوتا بلکہ یہ کہ ان کی گفتگو کا مقصد دوسروں کو متاثر کرنا اور اپنی برتری کا اظہار کر کے مسرت حاصل کرنا ہوتا ہے۔ چنانچہ پیش کردہ فن پارے پر تنقید کرتے وقت یہ لوگ ایسا انداز اختیار کرتے ہیں جو ان کے رجحانِ خود نمائی کی صاف طور سے غمازی کرنے لگتا ہے۔ دراصل پیش کردہ فن پارے اور ان لوگوں کے تنقیدی نظریات کے درمیان ان کی انا ایک دیوار بن کر حائل ہو جاتی ہے اور وہ فن پارے کی تنقیص کے ساتھ ساتھ اپنے وسیع مطالعہ اور موضوع زیرِ بحث پر اپنی گرفت کا مظاہرہ کرنے لگتے ہیں۔ تنقید کے لیے یہ بے حد خطرناک رجحان ہے کیونکہ جب تک نقاد ہر قسم کے کامپلکس سے بلند ہو کر کسی فن پارے کا جائزہ نہ لے اس کی تنقید میں وہ توازن، اعتدال، اور غیر جانب داری پیدا ہو ہی نہیں سکتی جو تنقید کے لیے از بس ضروری ہے۔ اس ضمن میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ بالعموم جب کوئی

مشہور فن کار تنقیدی مجلس میں اپنی تخلیق پیش کرتا ہے تو خود نمائی اور عاجزی کے ہر دو رجحان نسبتاً زیادہ متحرک ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ بعض اوقات تو اراکین اپنی انا کے زیرِ اثر فن کار کی برتری کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیتے ہیں اور نتیجۃً اس کی تخلیق کو سخت ترین تنقید کا نشانہ بناتے ہیں (واضح رہے کہ ہم میں سے بیشتر دوسرے انسانوں سے خود کو اعلیٰ و برتر تصور کرتے ہیں اور خاص طور پر ایک مجمع میں پہنچ کر برتری شکنی کی طرف زیادہ مائل ہو جاتے ہیں) اسی طرح بعض اراکینِ مجلس عاجزی کے INSTINCT OF SUBJECTION کے زیرِ اثر ایسے فن کار کی تخلیق کو تنقید سے بالاتر متصور کرتے ہیں اور نتیجۃً ایک نمایاں احساسِ کمتری کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ دیکھا جائے تو تنقیدی مجلس کے یہ دونوں رجحانات متوازن تنقید کے لیے نہایت مضر ہیں۔

خود نمائی کے ان رجحانات سے قطع نظر تنقیدی مجلس کا نقاد ایک اور نفسیاتی الجھن کا بھی شکار ہوتا ہے یعنی اس کے تنقیدی نظریات فن کار کی شکل و صورت اس کی شخصیت، آواز اور حرکات و سکنات سے بھی نمایاں اثرات قبول کرتے ہیں۔ چنانچہ اس کی تنقید کا مزاج فن کار کی شخصیت کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ بیشک اس ضمن میں خود نمائی اور عاجزی کے رجحانات بھی اس حد تک ضرور موجود ہوتے ہیں کہ نقاد فن کار کے تکبر اور تمکنت کے مقابلے میں زیادہ سخت گیر ہوتا ہے۔ اور فن کار کی عظمت کے زیرِ اثر احساسِ کمتری کا مظاہرہ کرتا ہے تاہم اس سلسلے میں نفرت اور محبت کے وہ رجحانات زیادہ اہم ہیں جو فرد کے سراپا پر بچپن ہی سے مسلط ہوتے ہیں۔ اور جن کے زیرِ اثر اس کے بہت سے اقدامات اپنا مخصوص رنگ اختیار کرتے ہیں۔ محبت اور نفرت کے ان رجحانات کی نفسیاتی توضیح کی ضرورت نہیں لیکن اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ جب ہم بلاوجہ کسی شخص کی طرف ازخود کھنچے چلے جاتے ہیں یا بغیر کسی وجہ کے کسی فرد کو نفرت کی نگاہوں سے دیکھتے ہیں تو ہمارے ان اقدامات کے پسِ پشت ایک پوری داستان کارفرما ہوتی ہے۔ دراصل علم النفس کی تحقیق نے اس لمحاتی نفرت یا محبت کو فرد کی بنیادی نفرت یا محبت سے وابستہ کیا ہے اور اس ضمن میں بعض دلچسپ انکشافات بھی کیے ہیں۔ بہرحال یہ بات طے ہے کہ تنقیدی مجلس کا نقاد اپنے نظریات کے اظہار میں مکمل طور سے آزاد نہیں ہوتا اور جہاں وہ انبوہ کی موجودگی سے متاثر ہوتا ہے وہاں نہ صرف اپنی تنقید میں رجحانِ خود نمائی کا مظاہرہ کرتا ہے بلکہ فن کار کی شخصیت سے بھی ایسے اثرات قبول کرتا ہے جو اس کے تنقیدی نتائج کو خاص سانچوں میں ڈھال دیتے ہیں۔

۷۲۰۲

ناول اور افسانوی مجموعے

ناول

واپسی	آمنہ ابوالحسن	۱۸/-
دل کے دروازے	عطیہ پروین	۲۴/-
چاند گرہن	بیگم محمودہ بشیر	۳۵/-
سپنے کب اپنے	فرخندہ شمیم	۲۴/-
زرد چاندنی	عقیلہ ہما	۳۰/-
کرماں والی	کشمیری لال ذاکر	۲۰/-
آگ	جمنا داس اختر	۵/-
بردہ فروش	جمنا داس اختر	۵/-
گینسر وارڈ	الیگزینڈر سولنسٹین	۱۸/-

افسانے

سوکپنڈل پاور کا بلب	سعادت حسن منٹو	۱۸/-
انتظار حسین کے سترہ افسانے	انتظار حسین	۱۸/-
اداس شام کے آخری لمحے	کشمیری لال ذاکر	۱۲/-
برف پر مکالمہ	سریندر پرکاش	۱۸/-
ایک ٹانگ کی گڑیا	کنور سین	۲۰
بادل گرجیں جمنا پار	صدرشن شرما	۱۸/-
ہندو مسلمان	ہمت رائے شرما	۲۰/-
پھول کھلے ویرانے میں	حسن نجمی	۱۰/-

ہماری خاص خاص مطبوعات

ادب اور تنقید

تنقید اور مجلسی تنقید	وزیر آغا	۲۴/-
چوری سے یاری تک (انشائیے)	وزیر آغا	۳۰/-
نسوانی محاورے	وحیدہ نسیم	۱۸/-
آنکھیں ترستیاں ہیں	پروفیسر جگن ناتھ آزاد	۳۶/-
اے پیارے لوگو	وارث علوی	۴۰/-
میرے خیال میں	نظیر صدیقی	۲۸/-
ن م راشد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر مغنی تبسم شہریار	۴۰/-
منٹو: شخصیت اور فن	پریم گوپال متل	۴۰/-
میراجی: شخصیت اور فن	کمار پاشی	۴۰/-
ساحر لدھیانوی: ایک مطالعہ	مخمور سعیدی	۳۰/-
نشانِ منزل	جگن ناتھ آزاد	۴۰/-
چند ادبی شخصیتیں (خاکے)	شاہد احمد دہلوی	۳۰/-
مذہب اور سائنس	مولوی عبدالحق	۱۱/-
لاہور کا جو ذکر کیا (یادداشتیں)	گوپال متل	۱۰/-
گوپال متل: ایک مطالعہ	محمد عبدالحکیم	۱۵/-
راجستھانی زبان و ادب: ایک تعارف	ڈاکٹر فضل امام	۱۸/-
تبصرۂ جدید و قدیم	مخمور سعیدی	۱۸/-
نیا اردو افسانہ	کمار پاشی	۱۸/-
افکارِ عبدالحق	آمنہ صدیقی	۳۵/-
انسانی حقوق کیا ہیں	موریس کرانسٹن	۷/-

ناول، افسانے، ڈرامے

ایک وانگ کی گڑیا	کنور سین	۲۰/-
دل کے دروازے	عطیہ پروین	۲۴/-
واپسی	آمنہ ابوالحسن	۱۸/-
کرماں والی	کشمیری لال ذاکر	۲۰/-
چاند گرہن	بیگم محمودہ بشیر	۳۵/-
سپنے کب اپنے	فرخندہ شمیم	۲۴/-
زرد چاندنی	عقیلہ ہما	۳۰/-
آگ	جمنا داس اختر	۵/-
برف پر مکالمہ	سریندر پرکاش	۱۸/-
انتظار حسین کے سترہ افسانے	انتظار حسین	۱۸/-
اداس شام کے آخری لمحے	کشمیری لال ذاکر	۱۲/-
بادل گرجیں جمنا پار	سدرشن شرما	۱۸/-
پھول کھلے ویرانے میں	حسن نجمی	۱۰/-
خالی خانے	انیل ٹھکر	۱۵/-
سو کینڈل پاور کا بلب	منٹو	۱۸/-
سامنی سے دل لگا کر	نیرہ واسطی	۱۸/-
کینسر وارڈ	الیگزینڈر سولژنٹسین	۱۸/-
گلاگ مجمع الجزائر (یادداشتیں) تین جلدوں میں	الیگزینڈر سولژنٹسین	قیمت فی جلد: ۲۰/-
ہندو مسلمان	ہمت رائے شرما	۲۰/-

شاعری

بادۂ صافی	صوفی بانکوٹی	۱۵/-
تیسرا سفر	سلیمان خمار	۱۵/-
دائروں کا سفر	شباب للت	۱۵/-
دینار	بدیع الزماں خاور	۱۰/-
زندگی اے زندگی	شکیل دسنوی	۱۸/-
صحرا میں اذان	گوپال متل	۱۵/-
نام، بدن اور میں	بل کرشن اشک	۱۵/-
روشنی پھر روشنی ہے	بل کرشن اشک	۱۰/-
سات سمندر	بدیع الزماں خاور	۲۰/-
سحر حرف	ساحر ہوشیارپوری	۲۰/-

موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۹ گولا مارکیٹ دریا گنج نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲