ادب اور تنقید

(پروفیسر) اسلوب احمد انصاری

سنگم پبلشرز ۰ الہ آباد-۳

جملہ حقوق محفوظ

بار اول : ۱۹۶۸ء
تعداد : ۱۰۰۰
قیمت : آٹھ روپیہ (۸٫۰۰)

ناشر :
سنگم پبلیشر
۶ بلوا گھاٹ روڈ
الہ آباد نمبر ۳

مطبع : نیشنل آرٹ پرنٹرس
الہ آباد۔۳

میں ان اوراق کو برادرِ معظم
محبوب احمد انصاری مرحوم
کے نام معنون کرتا ہوں۔

اسلوب احمد انصاری

فہرست مضامین

۱۔ شعری صداقت ، ۹
۲۔ تنقید اور تخلیق ، ۲۰
۳۔ سائنٹیفک نظریۂ تنقید ، ۳۰
۴۔ ادبی تنقید کے چند مسائل ، ۴۴
۵۔ ادب کی قدریں ، ۶۲
۶۔ ادبی تاریخ اور ادبی تنقید ، ۹۱
۷۔ نثر کا آہنگ ، ۱۰۶

۸۔ حسرت کی عشقیہ شاعری ، ۱۱۸
۹۔ کلامِ غالب کا ایک رُخ ، ۱۳۸
۱۰۔ غزل میں فراق کا کارنامہ ، ۱۷۵

۱۱ - مجاز ، ۲۰۹
۱۲ - شاذ تمکنت ، ۲۱۸
۱۳ - رشید احمد صدّیقی ، ۲۳۳
۱۴ - علی گڑھ اور رومانی نثر کے معمار ، ۲۵۴
۱۵ - بیدی کا فن ، ۲۹۰
۱۶ - غبارِ خاطر پر ایک نظر ، ۳۱۷
۱۷ - مولوی عبدالحق کی مرقّع نگاری ، ۳۳۶

کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، کیونکہ ہم اس سے ہمیشہ نقطۂ نظر کی نامیاتی وحدت کا تاثر حاصل کرتے ہیں۔

گرین کے لسانی اور خیالی تسلسل کے تصور کا ایک ہلکا، ذرا مختلف، مگر بہت پرمعنی پرتو ہمیں ان بنیادی لوازمات میں ملتا ہے، جنھیں ارسطو نے خاص طور پر المیہ کے لئے فرض کیا تھا۔ مگر جن کا اطلاق صحیح معنوں میں پوری شاعری پر ہو سکتا ہے۔ شاعری کا پیکر ایک ایسا کل ہے، جسے الگ الگ حصوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ جس کے تمام اجزار ایک دوسرے سے نامعلوم واسطوں کے ذریعہ گتھے ہوئے ہیں۔ کسی ایک جزو پر ہم اس وقت تک کوئی صحیح رائے نہیں قائم کر سکتے، جب تک کہ ہم اسے تمام دوسرے اجزار کے پہلو بہ پہلو رکھ کر نہ جانچ لیں۔ اس لئے کسی ایک جزو کی صداقت، کسی خارجی شے کی نسبت سے نہیں، بلکہ تمام دوسرے اجزار کی صداقت کی نسبت سے ہی متعین کی جا سکتی ہے۔ اس کائنات میں موقع کا کوئی دخل نہیں ہے۔ کیونکہ دراصل یہی عنصر اس تمام افراتفری بدنظمی اور نراج کا ذمہ دار ہے، جو ہمیں زندگی کے خام مواد میں نظر آتا ہے۔ اور جسے دور کرنا شاعر کا فرض اولین ہے۔ اگر ہم "موقع" کو اپنی اس کائنات میں آزاد کر دیں، تو وہ تمام شیرازہ منتشر ہو جائے گا۔ جسے شاعر کے تخیل نے ترتیب دیا ہے۔ اور اس منطق کے تار و پود بکھر جائینگے، جو شعر کی دنیا میں جاری و ساری ہے۔

شعری کائنات کی منطق کب اور کیسے پیدا ہوتی ہے؟ شعری کائنات کی ماورائیت کا ثبوت یہ ہے کہ ہم زندگی کے ٹھوس واقعات کو قبول کرتے اور پھر ان سے بلند ہو جاتے ہیں۔ اس کائنات میں جسے ہم اس امید پر تیار کرتے ہیں کہ واقعہ سے گذر کر حقیقت تک پہنچ جائیں، ہم واقعات اور حقائق کا ایک حسین خول بنتے ہیں جس کی دلکشی صرف اس میں نہیں ہے کہ وہ نظر کے سامنے سے حجابات اٹھا کر ہمیں حقیقت کے جلووں سے قریب کر دیتا ہے، بلکہ اس میں بھی کہ اس کی سطح کے نیچے ایک سبک اور نفیس منطق پائی جاتی ہے۔ اس منطق کا وقار اوّل تو اس سے ظاہر ہے کہ شعری کائنات کے واقعات، خام عقلی قوانین کی نفی نہیں کرتے۔ اور دوسرے اس سے کہ ہم شروع میں چند مفروضات طے کر لیتے ہیں، اور پھر ان کی بنیاد پر تخیل کی پوری عمارت ایسی خود اعتمادی کے ساتھ کھڑی کر دیتے ہیں، کہ اگر مفروضات کی واقعیت کو تسلیم کر لیا جائے، تو پوری کائنات ایک عقلی کل میں تبدیل

ہو جائے. اس اندرونی گہرے ربط کی وجہ سے جو مفروضات اور مسلمات کے درمیان پایا جاتا ہے. اور اس جست منطق کی وجہ سے جو مختلف اجزاء میں ایک نامیاتی علاقہ پیدا کرتی ہے. ہم اس کل کو بجنسہٖ قبول کرلیتے ہیں، اور اس فریب میں محو ہوجانے کو اس مسرت سے تعبیر کرتے ہیں. جو ہم شعر و ادب سے حاصل کرتے ہیں. لہٰذا یہ ثابت ہے کہ شعری کائنات کے کسی حصے کی صداقت کا انحصار اس پورے سیاق و سباق پر ہے. جس میں اس کی جگہ ہے. اور اس لئے ہم کسی خارجی وسیلے کا سہارا لئے بغیر صداقت کو ان اجزاء سے منسوب کرتے اور اس نسبت کو وقیع مانتے ہیں. صداقت کے اس احساس کو رچرڈس نے "صحت" کے لفظ سے موسوم کیا ہے. جس کا تجربہ فن کار اور قاری دونوں کو ہوتا ہے. اور ان میں تشفی اور قبولیت کے جذبات پیدا کرتا ہے. اس میں فن کار اور شاعر کے خلوص کو بھی بڑا دخل ہے. زندگی کے متعلق مختلف نظریئے قائم کئے جاسکتے ہیں. یہ سب نظریئے اپنی جگہ ایک خاص ماحول میں صحیح اور سچے ہوسکتے ہیں. بشرطیکہ ایسے کسی نظریہ کو پُرخلوص اندازِ فکر کا سہارا حاصل ہو. زندگی بیک وقت غم انگیز اور مسرت بخش ہوتی ہے، اور یہ غم اور مسرت ہماری اپنی الگ تھلگ اور محدود کائنات میں لازوال اور صداقت سے بھرپور جذبے ہوسکتے ہیں. اگر ہمیں اس کا یقین ہوجائے کہ ہم نے ان دونوں حالتوں کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے. محسوسات کی صحت، اظہار بیان کی صحت کے لئے ضروری ہے. زندگی کے تاثرات کو اگر ہم نے خلوص کے ساتھ اپنے شعور میں سمویا ہے اور پھر تعصب، تنگ نظری اور کوتاہ بینی سے شکست کھائے بغیر انھیں خیالی پیکروں میں پیش کیا ہے، تو کوئی وجہ نہیں ہے کہ ہم ان ملے جلے خیالات اور احساسات کو صداقت سے قریب نہ پائیں. ٹی. ایس. مور اور ہنری جیمس دونوں اس خیال سے متفق ہیں کہ کسی ادبی کارنامے کی صداقت اس شدتِ احساس یا جذباتی خلوص سے وابستہ ہے، جس کی مدد سے ہم زندگی اور اس کے مظاہر کا ادراک کرتے ہیں. ادبی کارنامے کی بڑائی، عظمت اور ہمیشگی تو اس پر منحصر ہے کہ فن کار کی شخصیت کتنی متنوع، جامع اور تربیت یافتہ ہے، مگر اس صداقت کی میزان فن کار کا خلوص ہے. اگر کوئی ایک عنصر خلوص سے بڑھ کر شعری صداقت کا معیار بن سکتا ہے، تو وہ شاعر کی بصیرت ہے، جس کے ذریعے وہ نہ صرف موجودات کا ادراک کرتا اور ان کی ماہیت کو سمجھتا ہے، بلکہ ان حقائق تک بھی پہنچ

سکتا ہے جو مورخ اور سائنسداں کی تگ و تاز سے بہت دور رہتے ہیں۔ کروشے اور برگساں کی رائے میں آرٹ ایک قسم کی نادر بصیرت کا دوسرا نام ہے، جو عالم کی ظاہری شکلوں کا پردہ چاک کر کے ہمیں ادبی حقائق کا عرفان بخشتی ہے۔ اور نامحدود کے مطالب کو بے نقاب کرتی ہے۔ شاعرانہ خلوص اور شاعرانہ بصیرت میں جو فرق ہے، وہ صرف اس قدر کہ پہلی صورت میں ہم جذباتی ردِّ عمل کی سچائی پر زور دیتے ہیں۔ اور دوسری صورت میں ان مفاہیم کی سچائی پر جن تک یہ ردِّ عمل ہمیں پہنچا دیتا ہے۔ کولرج کا قول ہے کہ صداقت تنزیل یا انکشاف کی ایک نوع ہے۔ یہ انکشاف ہمیں بداہت کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔ اور اس کی صداقت کا تعیّن ہم براہِ راست مشاہدے اور وجدان کے ذریعے کر سکتے ہیں۔ جس سے یہ لازم آتا ہے کہ فنی بصیرت ایک خاص دائرے میں آخری اور قطعی چیز ہوتی ہے، اور اس کے وسیلے سے ہمیں علم الاشیاء حاصل ہوتا ہے۔

اگر ہم شاعرانہ بصیرت اور بداہت کو ان کے مخصوص حلقۂ اثر میں حقیقت کی جستجو کا قابلِ اعتماد واسطہ مان لیں، تو ہمیں کولرج کے اس قول کی تائید کرنا پڑے گی کہ کسی ادبی کارنامے کی صحیح قدر پہچاننے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم ایک خاص وقفہ کے لئے بے اعتباری کو برضا و رغبت معطل کر دیں۔ اور فن کار کے معتقدات کو بجنسہٖ تسلیم کر لیں۔ مشہور انگریزی شاعر اور نقاد ٹی، ایس، ایلیٹ نے دانتے پر اپنے مضمون میں یہی نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جب ہم تنقیدی ساز و سامان سے مسلح ہو کر کسی ادبی کارنامے کی جانچ پڑتال کرنے بیٹھیں، تو فن کار کے معتقدات پر کڑی نظر رکھیں۔ اور ان کی خوبیوں کو ان کی خامیوں سے غیر جانب دارانہ طور پر الگ کر کے ان پر بحیثیت مجموعی کوئی حکم لگائیں۔ لیکن جب ہم کسی شعر سے پورا لطف اُٹھانے کا ارادہ کرتے ہیں، اُس وقت یہ ضروری ہے کہ ہم اس لمحے میں اپنے ذہن اور دل کو شاعر کے مزاج اور اسلوب سے مکمل طور پر ہم آہنگ کر دیں۔ اور اس کے معتقدات کو اپنے ذاتی معیار سے جانچنے کی بجائے اسی کے نقطۂ نظر سے پرکھیں۔ مثال کے طور پر ہم

روبنز کے آرٹ سے اسی وقت لطف اندوز ہو سکتے ہیں، جب کہ ایسا کرتے وقت ہم حواسی ترغیبات یا ان حواسی طور پر پیش کی ہوئی بصیرتوں کو قبول کرلیں. جو اس کے آرٹ کا نمایاں پہلو ہیں. صرف اسی صورت میں ہم روبنز کے آرٹ کی نوعی کیفیتوں کا ادراک کر سکتے ہیں. اگر ہم اس کے لئے اپنے آپ کو آمادہ نہیں کر سکتے تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہمارے اپنے معتقدات اور مصور کے تخیلی عقیدوں کے مابین کشمکش اس پُرسکون انداز کا خاتمہ کر دے گی، جو کسی فن کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے اور شک اور یقین کی اس پیکار میں اُلجھ کر ہم اس وحدتِ تاثر اور دلجمی کی کیفیت سے دست بردار ہو جائیں گے جو جمالیاتی عمل کے لئے ضروری ہے. اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ فن کار کی بصیرت، جس میں اس کے معتقدات اور نظریوں کا عکس ملتا ہے. فن کی کائنات میں ایک اٹل وجود رکھتی ہے. جسے قبول کئے بغیر چارہ نہیں، اور یہ بصیرت اس صداقت کے مرادف ہے، جو ہمیں حقیقت سے روشناس کراتی ہے.

شعری صداقت میں سائنٹیفک صداقت کی بہت سی خصوصیات مشترک ہیں. اوّل تو جس طرح سائنٹیفک بیانات کی تصدیق متعدد افراد کر سکتے ہیں اسی طرح شعری بیانات کی اشاعت متضاد صلاحیت اور رجحان رکھنے والے لوگوں میں کی جاسکتی ہے. اور اس طرح ان کی قبولیت کا دائرہ وسیع کیا جاسکتا ہے. اس کے علاوہ شعری کائنات کے مختلف اجزا کی بندشوں میں وہی سخت گیری پائی جاتی ہے، جو سائنٹیفک صداقت کے لئے ضروری ہے. سب سے بڑھ کر یہ کہ شعری بیانات میں ایک طرح کی صحت اور ابرام پایا جاتا ہے، جو اس کے مفروضات کی رعایت سے اور اس منطق کے پیش نظر جسے ہم شعری دنیا میں کارفرما پاتے ہیں، ضروری ہے. اس کے باوجود یہ دونوں قسموں کی صداقتیں بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہیں.

سائنٹیفک صداقت میں ہم ابتدائی یا عنصری تجربہ کو عالم اور معلوم میں تقسیم کر دیتے ہیں. شعری صداقت اس تقسیم اور تمیز کو تسلیم نہیں کرتی. اسے ہم استغراق سے مشابہت دے سکتے ہیں جس میں عالم معلوم میں اس طور پر مدغم ہو جاتا ہے کہ

یہ دونوں اکائیاں ایک وحدت میں تبدیل ہوجاتی ہیں۔ اگر ہم دونوں اکائیوں کے الگ الگ وجود کو مان لیں۔ تو پھر ان کے درمیان ایک خارجی رابطہ پیدا کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اس سے انکار کرنا ممکن نہیں کہ شعری صداقت کے سلسلے میں بھی شعری بیان اور حقیقت کے درمیان مطابقت پیدا کرنی پڑتی ہے۔ مگر یہ مطابقت تمامتر اندرونی، غیر شعوری اور غیر منطقی ہوتی ہے۔ چونکہ اس مطابقت کی صحت یا عدم صحت کا انحصار خارجی وجود یا قابلِ اثبات اور مشاہدہ پذیر وسائل پر نہیں ہے، بلکہ وجدانی معرفت پر ہے۔ اس لئے اگر ہم شعری صداقت کو عالم استغراق کی ایک صنف مان لیں، اور دوسری جانب اسے ایک تخیلی عقیدے یا بصیرت سے ملادیں۔ تو اس تصور کی صحیح نمائندگی ہوجائے گی۔ اور اگر ہم اپنی اصطلاحات میں اتنی تبدیلی گوارا کرسکیں کہ صداقت کو مابعد الطبیعات، واقعہ کو سائنس اور حقیقت کو آرٹ اور ادب کا منتہائے مقصود قرار دیں، تو جمالیاتی فن کے بہت سے مسائل واضح ہوجائیں گے، اور شعری صداقت کا ایک مثالی تصور متعین ہوجائے گا۔

تنقید اور تخلیق

سائنس اور عقلیت کے حیرت انگیز کارناموں نے انسانی علوم وفنون اور نظریوں کے لئے نئے دروازے کھولے۔ خلاف معمول اندازِ فکر قائم کرنے میں مدد پہنچائی۔ ان دہام کا طلسم توڑا۔ جن میں ذہنِ انسانی مدتوں گرفتار رہا تھا۔ مابعد الطبیعاتی مطلق قدروں کے خلاف جو عام ردِ عمل ہوا، وہ عام صحت مندی کی ایک بین علامت تھی۔ لیکن ہر ردِ عمل میں غلو کی جانب ایک صریح میلان پایا جاتا ہے۔ دو انتہاؤں کے درمیان نقطۂ اعتدال کو پانے کے لئے وقت، صبر اور تجربے کی ضرورت ہوتی ہے۔ فلسفے کی بھول بھلیوں سے ایک مرتبہ آزاد ہوجانے کے بعد ہم غیر ارادی طور پر اس کے عادی ہوگئے ہیں کہ ان تمام کیفیات یا ان کیفیات کے نتائج کو، جن پر ادراک اور شعور بیش از بیش اثر انداز ہوتے اور ان کی تخلیق کرتے ہیں، میکانکی تجزیئے کی مدد سے خود سمجھ لیں اور دوسروں کو سمجھا دیں۔ اسی لئے یہ غلط فہمی عام ہوگئی ہے کہ ادبی تنقید منحصر ہے چند بندھے ٹکے قوانین کو کسی فنی کارنامے پر منطبق کردینے پر۔ اس مفروضے سے جہاں یہ گمان پیدا ہوتا ہے کہ کسی اعلیٰ شاہکار کی مکمل تشریح وتفسیر ریاضیاتی اصول ضابطے کے عائد کرنے سے ممکن ہے، وہاں اس خیال کو بھی بڑی تقویت پہنچی ہے کہ تنقیدی عمل کے لئے صرف معلومات اور

ایک طرح کی ہنر مندی کافی ہیں، اور اس میں تخلیقی عناصر کی کارفرمائی کی نہ ضرورت ہے اور نہ گنجائش۔

اس مسئلے کو اس کے صحیح پس منظر میں دیکھنے اور اس پر کوئی معقول اور متوازن رائے قائم کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ پہلے تنقیدی عمل کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا جائے، اور پھر یہ اندازہ لگایا جائے کہ اس سفر میں ہمیں کس کس منزل پر معروضی بے تعلقی کے ساتھ متعلقہ مواد کو فراہم کرنے اور اسے حسب موقع استعمال کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے، اور کون سے مقامات ایسے ہیں، جہاں مذاق سلیم، ادراک اور وجدان کا سہارا لینا پڑتا ہے، اور اپنے آپ کو اس جذباتی ہیجان سے گذارنا پڑتا ہے، جس سے فن کار کے تخیل نے شدت اور توانائی حاصل کی تھی۔ اگر ہمیں تخلیقی عمل کی ماہیت اور اس کے لوازمات کا نیابتی، بالواسطہ اور مبہم سا اندازہ بھی ہے، تو یہ فیصلہ کرنے میں شاید دقت نہ ہو کہ تنقید اور تخلیقی عمل، کیفیت اور کمیت کے اعتبار سے، ایک دوسرے سے کس حد تک مماثلت رکھتے ہیں اور کس حد تک مختلف ہیں۔

ہر ادبی کارنامہ ایک خاص ذہن اور شعور کا عکس ہوتا ہے، ایک ایسے ذہن کا، جس کا محل وقوع تاریخ کا ایک خاص نقطہ ہے، ایک ایسے شعور کا، جس کے ارتقار اور حد بندی میں عمرانی قوتوں نے خاصا حصہ لیا ہے، اگر ہم کسی شاعر یا ادیب کی بصیرت کو اپنانا چاہتے ہیں، اور ان فنی وسائل اور محاسن سے پوری طرح لطف اندوز ہونا بھی، جن میں وہ بصیرت خارجی طور پر متشکل ہوئی ہے۔ تو ہمیں اپنے آپ کو اس مقام تک لے جانا چاہیئے جہاں وہ کھڑا ہے۔ اور اس کے لئے ہمیں علمی تلاش و تحقیق اور وسعت نظر کی ضرورت ہے۔ کوئی شعور خواہ وہ کتنا ہی اچھوتا، تیز اور آفاق گیر کیوں نہ ہو، ماحول کے اثرات سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ اس لئے تنقید نگار کے سفر کا سنگ اوّلیں یہ ہے کہ وہ ادبی کارنامے کی افہام و تفہیم کے لئے سب سے پہلے ان علمی، ادبی اور ساجی تحریکوں اور قوتوں کا مطالعہ کرے اور جائزہ لے، جنھیں فنی کارنامے کا خارجی ماحول کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بعد اس داخلی ماحول کا اندازہ لگانا بھی ازبس ضروری ہے، جو مشتمل ہے فن کار کی نجی دنیا کے بظاہر معمولی اور بے اثر کوائف، اس کے نسلی ورثے، اس کی ذہنی اور نفسیاتی ساخت، اس کی شعوری اور غیر شعوری پیچیدگیوں، اس کے

باطن میں داخلی اور خارجی عناصر کی آویزش اور ان شخصیتوں کے پیچ وخم پر جو براہ راست اس کی خالص انفرادی زندگی میں داخل ہوئیں۔ خارجی اور داخلی ماحول کی یہ تخصیص اس لئے روا رکھی گئی تاکہ اس اصطلاح کی وسعت اور اہمیت نمایاں کی جاسکے۔ دراصل انہی دونوں کے عمل اور ردعمل سے وہ سانچہ تیار ہوتا ہے، جس میں فن کار کا مخصوص ادراک اپنے آپ کو ڈھالتا ہے، جس سے اس کا مخصوص مزاج نیا آب و رنگ پاتا ہے، جس سے اسکے مخصوص شعور کی سمت متعین ہوتی ہے۔

لیکن خارجی عوامل کا مطالعہ صحیح اور بے لاگ ہونے کے باوجود ہمیں کمال یافتہ فنی کارنامے کا عرفان نہیں بخش سکتا۔ اس کا ماحصل صرف یہ ہے کہ وہ ہماری سوجھ بوجھ کی قوتوں کی تربیت کر کے انھیں حساس اور زرخیز بنادے اور ان میں وہ لچک اور اثر پذیری پیدا کردے، جو ادبی قدر شناسی کے لئے لازمی ہیں۔ فنی کارنامے چاہے وہ برجستہ اور خیال انگیز مصرعوں کی ایک لڑی ہو، ایک دلکش تصویر ہو۔ ایک ترشا ہوا مجسمہ ہو یا رُوح کی گہرائیوں میں سما جانے والا ایک غیر مرئی نغمۂ آتشیں ہو، دراصل چند اشاروں کا مجموعہ ہے، اور نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ان اشاروں سے مطابقت رکھنے والی قدروں کا احساس ہمارے اندر پیدا کردے۔ اس کے لئے وہ مجبور ہے کہ اپنے اندر سے ایک مناسب طرزِ فکر کو اُبھارے اور اس نظم، تصویر، مجسمے اور نغمے کے لئے اپنے اندازِ فکر کو گہرا اور معنی خیز بنائے، جس میں شاعر، مصور، سنگ تراش اور مغنی نے ان قدروں کو ظاہری شکل دی ہے۔ اگر وہ قدروں کے ایسے اظہار میں کامیاب ہوجائے، تو اس کا تفاعل اپنی اصل کے اعتبار سے تخلیقی سمجھنا چاہیئے۔

جب ہم کسی فنی کارنامے کو پرکھتے اور اس پر رائے قائم کرتے ہیں، بلکہ جب ہم اس سے جمالیاتی طور پر پوری طرح لطف اندوز ہوتے ہیں، تو ایک طرح سے ہم اسے دوبارہ عالم وجود میں لاتے ہیں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنے وجدان کو فن کار کے وجدان کے ساتھ ہم آہنگ کردیں۔ یہ ایک بالکل اضطراری فعل ہوتا ہے، جس میں ہمارے شعوری ارادے کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ اس وجدانی ہم آہنگی اور فنی کارنامے کو نئی زندگی بخشنے کے عمل کے دوران ہم دراصل اپنی خودی کے مکمل اظہار کی گنجائش پیدا کرتے ہیں۔ اور جس حد تک ہماری شخصیت کا اظہار،

فن کار کی شخصیت کے اظہار کے موافق ہو، اسی حد تک ہم تخلیقی قوت میں شریک کہے جا سکتے ہیں۔

اگر ہم تخلیقی عمل پر زیادہ شرح و بسط کے ساتھ غور کریں، تو پتہ چلے گا کہ یہ کوئی پُراسرار اور ناقابلِ فہم عمل نہیں ہے، اور اس کی نفسیات ہمارے روزمرّہ کے افعال کی نفسیات سے بنیادی طور پر مختلف نہیں ہے۔ البتہ زیادہ شائستہ اور لطیف ضرور ہے۔ دونوں قسم کے اعمال میں نقطۂ آغاز کی ایک نوع کی جذباتی توانائی اور تشنج ہوتا ہے۔ روزمرہ کی نثری زندگی میں یہ جذباتی توانائی محسوس اور مادّی اور ایک حد تک غیر متمدن حالت میں ظاہر ہوتی ہے۔ مثلاً ہم جب غصّے کا اظہار زدوکوب کی صورت میں یا محبت کا اظہار بوس و کنار کی صورت میں کرتے ہیں۔ لیکن آرٹ کی دنیا میں، جذباتی توانائی میں برانگیختگی آرٹ کے مواد سے پیدا ہوتی ہے۔ کوئی فطری یا انسانی واقعہ یا حادثہ، مختلف قسم کے رنگ، مختلف قسم کے پتھر، مختلف قسم کی آوازیں، فن کار کی جذباتی اور تخیلی کائنات میں ایک زبردست تموج اور تلاطم پیدا کر دیتی ہیں۔ اپنے آپ کو ظاہر کرنے کی خواہش تو فن کار کی فطرت میں ازل سے ودیعت کی گئی ہے۔ یہ جذباتی تشنج اس خواہش کے خط و خال کو ایک واضح شکل عطا کرتا ہے۔ لیکن یہ قیاس کرنا بڑی غلطی ہوگی کہ کمال یافتہ فنی کارنامہ محض اس ملے جلے جذبے اور خواہش کا عکس ہے۔ فن کار کے تحت الشعور میں ہزاروں قسم کے خیالات، احساسات، یادیں اور تجربے موجود ہوتے ہیں۔ اس کا تخیل اور وجدان ایسے تاثرات کی بھی تخلیق کرتا رہتا ہے، جو بادی النظر میں کسی محسوس اور مادّی شے کا نتیجہ نہیں ہیں۔ تخلیق کی خواہش فن کار کو اظہار پر اکساتی رہتی ہے۔ اور یہ اظہار جب مکمل اور استادانہ ہوتا ہے، تو اس بے ربط ذخیرے میں، جو فن کار کی روح کی گہرائیوں میں خارجی شکل اختیار کرنے کے لئے مچل رہا تھا، خود بخود ایک نظم، معنی اور ترتیب پیدا ہو جاتی ہے۔ اور اس کا نتیجہ شعر، تصویر، مجسمہ یا نغمہ ہوتا ہے۔

ادب کے سلسلے میں خاص طور سے ہمیں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ الفاظ اپنے اندر لازوال قوت کا خزانہ رکھتے ہیں۔ الفاظ ہی کے ذریعہ ادیب یا

شاعر کے لئے یہ ممکن ہے کہ وہ جمالیاتی احساس کو فکری احساس میں تبدیل کر دے، الفاظ ہی کی وساطت سے یہ موقع میسر آتا ہے کہ وہ اس ردعمل کو جسے آرٹ کے مواد نے اس کے اندر پیدا کیا ہے، ایک لطیف اور نازک سانچے میں ڈھال دے۔ الفاظ ہی کی مدد سے دراصل غیر پختہ اور جمالیاتی احساسات کے درمیان حدِّ فاصل قائم کی جا سکتی ہے۔ ادبی تنقید میں ایک عام غلطی جو ہم سے سرزد ہوتی ہے، وہ یہ کہ ہم الفاظ کو ایک بے جان اور منفعل سی چیز سمجھتے ہیں، اور انھیں اس پورے عمل میں ایک ثانوی درجہ دیتے ہیں۔ ہم بہت آسانی سے یہ نظر انداز کر جاتے ہیں کہ الفاظ نہ صرف جذبات کی زبان ہیں، بلکہ وہ جذبات میں ہمواری زرخیزی اور گہرائی بھی پیدا کرتے ہیں۔ اور وہ محض مطالب کو خارجی لبادہ نہیں پہناتے بلکہ ان کی وسعتوں میں اضافہ کرتے اور ان میں وزن و وقار بھی پیدا کرتے ہیں۔

اگر ہم نے مقدماتِ ماقبل کو احتیاط کے ساتھ ذہن نشین کر لیا ہے، تو ہمیں یہ ماننے میں تامل نہیں ہونا چاہیئے کہ ادبی تنقید خود ایک طرح کا تخلیقی عمل ہے۔ فرق اگر ہے تو صرف تقدیم و تاخیر کا۔ اس کا براہِ راست نتیجہ یہ ہے کہ فنی کارنامے لازوال اور موجود بالذات ہوتے ہیں، اور تنقیدی کارناموں کی حیات اور ہمیشگی کا انحصار ان کارناموں پر ہے جن کی وہ تشریح و توضیح کرتے ہیں۔ اوّل الذکر ایک طور سے گویا نظام شمسی ہیں اور موخر الذکر ان بے شمار سیاروں کی مانند، جو ان کے گرد رقص کرتے، ان سے کسب نور کرتے اور غالباً ان کی حیات کے لئے ناگزیر ہیں۔ ادبی نقاد کو بھی زبردست جذباتی اضطراب سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ مگر یہ اضطراب آرٹ کے مواد کا آفریدہ نہیں ہوتا۔ اس کا محرک نظم، افسانہ یا ڈرامہ ہوتا ہے۔ جس طرح فنی شاہکار محض خواہش تخلیق یا جذبات کے سیلاب کا عکس نہیں ہوتا، بلکہ شعور اور لاشعور کے معمور خزانوں کی ایک منضبط شکل کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی طرح اعلیٰ اور معیاری تنقید صرف جذباتی ردعمل کا پتہ نہیں دیتی۔ کیونکہ نقاد کے جذباتی مشاہدات اور کیفیات بہت دیر تک ایک بے معنی طومار کی حالت میں نہیں رہتیں۔ بلکہ اگر اس کے حواس میں لطافت اور اس کے شعور میں اعلیٰ قسم کی تنظیمی اور ترکیبی صلاحیت موجود ہے تو وہ بہت جلد ایک عضوی کل میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ اور معیاری تنقید اسی

عضوی کل کا نثری بیان ہے۔

جس طرح ایک ناول نگار زندگی اور کائنات کے متعلق اپنے مرتب کئے ہوئے تجربوں کی اشاعت کے لئے ایک موضوعی مرادف کا متلاشی ہوتا ہے، جو اکثر اسے پلاٹ کی صورت میں دستیاب ہوجاتا ہے۔ اسی طرح ایک نقاد ان تاثرات کو گویا بنانے کے لئے جو فنی شاہکار نے اس کے دل ودماغ پر مرتسم کئے ہیں، اقتباسات کا محتاج ہوتا ہے۔ مزید برآں بالکل اسی طرح جیسے کہ فن کار عنصری تجربے کے سلسلے میں تحلیل اور شیرازہ بندی کے اصول پر عمل کرتا ہے، نقاد بھی ادبی کارنامے کے معاملے میں انہی دو مرحلوں سے گذرتا ہے۔ اور اس طرح وہ پایانِ کار اپنے تاثرات کی کلی ہیئت اور اس کی پیچیدگی کو قائم رکھتے ہوئے اپنے اور فنی کارنامے، دونوں کے ساتھ انصاف برتتا ہے۔ آج کل اس رائے پر بھی اتفاق بڑھتا جارہا ہے کہ مذاقِ سلیم اپنی ماہیت میں فطانت سے مختلف نہیں ہے۔ شعر پڑھ کر ہم پر وجد اور سرمستی کی حالت اس لئے طاری ہوتی ہے، کیونکہ ہم خود اس صلاحیت میں بڑی حد تک حصہ دار ہیں جس نے شاعر کو نغمہ سرائی پر مجبور کیا تھا۔ اگرچہ ہماری استعداد ایک طرح کی انفعالی کیفیت رکھتی ہے، اور شاید ایسا بھی ہے کہ فطانت میں آنچ اور چمک زیادہ ہے۔ گو مذاقِ سلیم بھی اس سے مکمل طور پر مبرا نہیں۔

اس سے یہ نتیجہ نکالنے میں ہمیں جھجک نہیں ہونی چاہیئے کہ تنقید بھی ایک تخلیقی عمل ہے، اگرچہ نسبتاً کم تر درجے کا۔ لیکن قطع نظر اس سے کہ تنقید نگاری کے لئے بھی کم وبیش انہی صلاحیتوں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، جن کے فنی کارنامے رہینِ منت ہیں، اور وہ بھی انسانی ادراک کی اسی طرح توسیع کرتی ہے، جس طرح شاعر، ادیب، مصور، مغنی اور سنگ تراش کرتے ہیں۔ ادبی تنقید کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ فن کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان رابطہ پیدا کرنے کی سب سے موثر، قابلِ اعتبار اور قابلِ وقعت تدبیر ہے۔ اعلیٰ فن کار جن نازک اشاروں، جن لطیف استعاروں، جس معنی خیز ایجاز واختصار؛ جس نوعی زرخیزی، جس اندرونی تخیلی ارتباط اور جس سخت گیر تنظیم وتطابق سے کام لیتا ہے، وہ بسا اوقات عام قاری کے لئے ناقابلِ فہم ہوتا ہے۔ اور تاوقتیکہ نقاد ان تمام محاسن اور

خوبیوں کو پڑھنے والوں کے لئے نمایاں نہ کرے، فنی کارنامہ اپنے اصل مقصد یعنی ابلاغ کے حصول میں ناکام رہتا ہے۔ دراصل معیاری تنقید ہی ادبی کارناموں کو حیاتِ دوام بخشتی اور ان کے خلاقین کو ان کے صحیح منصب پر سرفراز کرتی ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ آج ہم شیکسپیئر کو اتنی ہی قدر و منزلت کی نظر سے دیکھتے اگر اس کے اسرار و رموز کی گرہ کشائی صفِ اوّل کے نقادوں نے نہ کی ہوتی۔ اور یہ بھی قطعی ممکن ہے کہ آج ہم اقبال اور غالب کو شیکسپیئر، گوئٹے اور دانتے کا ہم پلہ قرار دے سکتے۔ اگر ہمارے نقادوں کو وہی علمی دسترس، تخیلی ژرف بینی اور سچی بصیرت حاصل ہوتی، جو ان نقادوں کو حاصل تھی، جنھوں نے موخرالذکر شاعروں کے باطن کو بے نقاب کرنے اور ان کی وسعتوں اور گہرائیوں کو متعین کرنے کی کوشش کی۔

ہر اچھی تنقید دراصل ایک روئیداد ہے۔ اس تصادم کی جو نقاد کے ادراک اور فنی کارنامے کے مابین پیش آتا ہے، اور کامیاب تنقید اسی وقت ممکن ہے جب نقاد نے مکمل طور پر اپنے آپ کو اپنے مدرک کے اندر ضم کر دیا ہو۔ اور اس کے تخیلی تجربے میں وہی بھرپور کیفیت پائی جائے، جو غالباً فن کار کے ابتدائی تجربے اور مشاہدے میں موجود تھی، ہم غالب اور دانتے کی ذہنی اور جذباتی بلندی تک پوری طرح رسائی نہیں حاصل کر سکتے۔ لیکن عالمِ استغراق کے اس لمحۂ تنویری میں جب ہم ان کی روحوں پر سے حجابات اٹھانے کی ایک حقیر سی سعی کرتے ہیں، تو ایک قلیل وقفے کے لئے اپنی انفرادیت کو ان کی وسیع ترین انفرادیت میں مدغم کر دینے پر مجبور ہوتے ہیں۔ تمام بڑے فنی کارنامے مظاہرِ فطرت کی مانند ہیں۔ ہم اپنے علم، اپنی بصیرت اور اپنے وجدان کے مطابق ان کی کتنی ہی تعبیریں پیش کرنے کی کوشش کریں، ان کی نوعی زرخیزی میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی، بلکہ ان کے اندرونی گوشے سمٹنے کے بجائے اور وسیع اور عمیق ہو جاتے ہیں۔

ہمارے نئے لکھنے والوں میں نقادوں کا ایک گروہ ایسا بھی ہے، جو ایک خاص نقطۂ نظر کو بنیاد مان کر ادبی تنقید کو بھی چند مقررہ ضابطوں کا پابند بنا دینا چاہتا ہے۔ اسے مارکسی فلسفۂ تمدن کا ایک معجزہ سمجھنا چاہیئے کہ اس نے ایک طرف تو مابعدالطبیعاتی مطلق اکائیوں کے نظام پر کاری ضرب لگائی اور دوسری طرف اس

مادی میکانکیت کا طلسم توڑا، جس کا نشوونما اٹھارہویں صدی میں ہوا تھا، اور جس کے مطابق حقیقت کی تخلیق میں انسانی ذہن کو ایک فروعی اور انفعالی حیثیت حاصل تھی۔ اس نئے فلسفے نے مادے کی اولیت کا اعلان بھی کیا، اور اس کے ساتھ ہی مادے اور ذہن کے سرگرم اشتراک اور باہمی تفاعل پر بھی زور دیا۔ اور اس طرح حقیقت کا ایک نامیاتی اور جاندار تصور پیش کیا۔ اس کے پہلو بہ پہلو سماج میں طبقاتی جنگ کے نظریئے نے انسانی تہذیب کے ارتقاء اور اس کے عمرانی پس منظر پر روشنی ڈال کر نہ صرف پیدائش دولت کے موجودہ روابط کو قابلِ فہم بنایا، بلکہ ایک سخت گیر منطق کی مدد سے موجودہ نظام کو ایک لمبے سلسلے کی ناگزیر کڑی بتا کر اس کے اضمحلال اور انتشار کی کی بشارت دی۔ اور ایک بہتر، زیادہ صحت مند، زیادہ متوازن اور منصفانہ معاشرے کو وجود میں لانے کے طریق کار کو بھی واضح کیا۔

چونکہ انسانی فکر و عمل کے دائرے ایک دوسرے کو منقطع کرتے ہیں، اس لئے یہ امر بالکل قدرتی تھا کہ اس فلسفہ، تمدن کا اثر ادبی تنقید پر بھی پڑتا۔ جہاں تک ان نقادوں کا تعلق ہے، جو اس نئے نظامِ فکر کو پوری طرح سمجھنے اور اسے کامل دیانتداری کے ساتھ قبول کرنے کے دعویدار ہیں، ان کے تین مطالبات بہت معقول ہیں۔ اوّل یہ کہ چونکہ ادب تیزی سے بدلنے والی مادی اور اخلاقی زندگی کا فصیح ترین ترجمان ہے اس لئے کسی دور کے ادب کو اس وقت تک پوری طرح گرفت میں نہیں لایا جاسکتا، جب تک اس کا مطالعہ اس کے سماجی پس منظر میں نہ کیا جائے، اور اسی لئے کسی شاعر یا ادیب کے کارناموں پر بحیثیت مجموعی کوئی حکم لگانے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم اسے اس کے خارجی ماحول میں پیوست کر کے دیکھیں۔ ثانیاً یہ کہ چونکہ وہ زندگی جس کا ادب ایک حساس عکس ہے، ہر آن متغیر ہوتی رہتی ہے۔ (اور یہ تغیر و تبدل نظام معاشرت کی تبدیلیوں سے گہرا واسطہ رکھتا ہے) اس لئے یہ قطعی ضروری ہے کہ ادبی اظہارِ بیان کے پیکروں میں بھی تجربے کئے جاتے رہیں تاکہ ادب میں توانائی، چستی اور بالیدگی کی صلاحیت باقی رہے۔ اور ثالثاً یہ کہ صحت مند اور قابلِ اعتبار ادب وہ ہے جو عوام کی آرزوؤں اور اندیشوں، خوابوں اور خواہشوں اور ان کی گوناگوں کیفیات اور جذبات کا آئینہ دار ہو۔ اور ان کے لئے ایک وسیع تر اور آسودہ تر زندگی کا پیغامبر

ثابت ہو. لیکن جو لوگ جھوٹی ترقی پسندی کے مدعی ہیں اور غیر ہضم شدہ خیالات کا پرچار کرنے میں ضد، تعصب اور کوتاہ بینی کو جائز سمجھتے ہیں. وہ نادانستہ طور پر تنقید کی دنیا میں بھی اس مطلقیت اور اذعانیت کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں، جسے مارکس نے مذہب، اخلاق اور فلسفے کی دنیا میں بنیادی طور پر ختم کرنے کی کوشش کی. اس ترقی پسندی کی تہہ میں دو مفروضے کارفرما ہیں، اوّل یہ کہ ادب اور آرٹ کی پرکھ کے لئے ایسے قواعد وضوابط اور اٹل اصول موجود ہیں، جن کی مدد سے کسی ادبی کارنامے پر آخری اور قطعی حکم لگایا جاسکتا ہے. اور دوسرے یہ کہ ترقی پسند نقاد ان اصول کو فنی کارنامے پر کامیابی کے ساتھ منطبق کردینے کی پوری پوری صلاحیت رکھتا ہے. یہ ایک کھلی ہوئی غلطی ہے، جس کا ارتکاب ہم تواتر کے ساتھ کر رہے ہیں. علمی تلاش و تحقیق کا عمل ہماری قوتِ ممیزہ کو تیز ضرور کر دیتا ہے، مگر ہمیں وہ سرخوشی نہیں دے سکتا، جو وجدانی شاعرانہ تجربے کا نچوڑ ہے. خارجی حالات کا مطالعہ ناگزیر ہے، مگر یہ کوئی ایسا نسخہ نہیں، جس کے استعمال سے فوراً کوئی نتیجہ برآمد ہو جائے. علمی تفتیش کے طریقے کو بارآور بنانے کے لئے یہ لازمی ہے کہ اس کا اطلاق فن کار کے ادراک پر اور نقاد کے ادراک کے وسیلے سے کیا جائے. ہر دور کا ادب اس دور کے ادراک کا آئینہ دار ہوتا ہے. یہ ادراک نمائندگی کرتا ہے اس لمحاتی اور عارضی استقلال کی جو ذہنِ انسانی کے نہایت پیچیدہ نظم میں واقع ہوتا ہے. تاریخ کے مختلف ادوار میں اس استقلال میں حیرت انگیز تبدیلیاں نمایاں ہوتی رہتی ہیں. اور احساس کی بنیاد میں بھی غیر معمولی عمل انتقال ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے. ان تبدیلیوں ہی کی مدد سے ہم ادب کے مختلف ادوار کو مشخص کرتے ہیں، اور اگر ہم ان قوانین اور معیاروں پر غور کریں، جنھیں ہر دور اپنے ادب کی پرکھ کے لئے وضع کرتا ہے، تو ہمیں پتہ چلے گا کہ وہ معروضی اور مستقل نہیں ہیں، بلکہ صرف اس کے ادراک کی وضاحت کرتے اور اسے ممیز بناتے ہیں.

جب ہم ادبی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں، تو ہمیں یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ایک ہی قسم کے خارجی موثرات کی پیداوار ہونے کے باوجود کیٹس، شیلے اور بائرن کی شخصیتیں اتنی مختلف، متنوع اور متضاد کیوں تھیں؟ غالب، مومن اور ذوق کی

شاعری کا لہجہ، معاصرین ہونے کے باوجود، ایک دوسرے سے اتنا الگ اور ممتاز کیوں تھا؟ حسرت، فانی، اصغر اور جگر کی غزل گوئی کا رنگ ایک ہی عہد کی نمائندگی کرتے ہوئے بھی اپنی اپنی جگہ اتنا منفرد کیوں ہے؟ یہ سب مظاہر اس امر کی دلیل ہیں کہ ہم ادبی تنقید کے لئے کوئی سیدھا اور براہِ راست قاعدہ مقرر نہیں کر سکتے، جس کی روشنی میں ہم ہر شاعر اور ادیب پر اس کے مزاج کی نزاکتوں اور پیچیدگیوں کو سمجھے بغیر کوئی آخری حکم لگا سکیں۔ ادب اور تنقید کی تعمیر و تخلیق میں شخصی عناصر کی کارفرمائی کو سماجی قوتوں سے زیادہ دخل ہوتا ہے۔ اسی لئے شاید کالرج نے کہا تھا کہ ہر ادیب کی جمالیات ایک مخصوص وضع کی ہوتی ہے۔

ہم کسی فنی کارنامے کی نوعی کیفیتوں سے اُس وقت تک پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو سکتے جب تک ہم اس کی تخلیق کے مادی اور خارجی اسباب کو سمجھنے کے ساتھ ہی فن کار کے شعور میں داخل ہو کر اس کے ایک ایک راز کو آشکار کرنے کی کوشش نہ کریں۔ اسی لئے غالباً یہ کہنا قرینِ قیاس ہوگا کہ تخلیقی اور طبعزاد تنقید اپنے آخری تجزیے میں موضوعی ہوتی ہے۔ افلاطون نے غالباً طنز اور تحقیر کے طور پر کہا تھا کہ شاعر دیوانگی کے قبضے میں ہوتے ہیں۔ اگر تخلیقی قوت کو ہم ایک طرح کے جنون کا مرادف قرار دیں، تو یہ تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیئے۔ کہ کامیاب اور معیاری نقاد کو اپنی تمام فرزانگی کے باوجود اس ازلی اور عنصری دیوانگی میں تھوڑا بہت حصہ ضرور بٹانا چاہیئے۔ تاکہ وہ ادب کا صحیح نبض شناس بن سکے، اور تمدنی علوم کا ماہر ہونے اور ادبی تنقید میں ان کے نتائج سے فائدہ اُٹھانے کے باوجود خالص شخصی اور ایک حد تک مبہم اور پُراسرار اور ناقابلِ فہم عناصر کی موجودگی اور ان کے اثرات کو ضرور تسلیم کرنا چاہیئے

سائنٹفک نظریہ تنقید

روسی نقاد BELINSKY نے کہا ہے کہ تنقید جمالیات کی حرکی صورت کا نام ہے۔ اس اجمال میں جو وسعت پوشیدہ ہے، اسے اگر آشکار کیا جائے، تو ایک طرف تو ان بہت سے تنقیدی نظریوں کو رد کرنا پڑے گا۔ جو ایک عرصے تک ہمارے ذہنوں پر حاوی رہے ہیں، اور جن کی کارفرمائی اب بھی ہمیں تنقیدی تحریروں میں نظر آتی ہے، اور دوسری طرف ہم تنقید کے ایک ایسے نقطۂ نظر کی وضاحت کرسکیں گے۔ جس میں زندگی کی توانائی اور اس کے فروغ کا حسن بھی ہے اور ماضی کی روایات کا احترام بھی، جو زندگی اور ادب کو جامد اور سکونی شے نہیں تصور کرتا۔ بلکہ ان کی جدلیاتی حیثیت کا قائل ہے، جس کے مطابق نقاد کی حیثیت صرف استاد یا مفسر کی سی نہیں ہے، بلکہ اس فن کار کے رازداں کی سی، جو ارتقا پذیر سماج میں انسان کی تقدیر سے دست وگریباں ہے، جس کا کام نہ تاثرات کی بوقلمونی کا عکس اتارنا ہے۔ نہ تحت الشعور کے پراسرار دھندلکوں میں کھوجانا، جو فن کار کی اقدار کی بازآفرینی پر قناعت کرسکتا ہے، نہ میکانکی جبریت کے اصول پر ریاضیاتی قطعیت کے ساتھ چند بے مصرف نتائج اخذ کرنے پر، بلکہ جو حقیقت کا جدلیاتی تصور رکھتا ہے، اقدار کی ترتیب وتنظیم سے بڑھ کر ان کی پرکھ کو مطمح نظر

بناتا ہے، اور جذباتی ردِعمل کی شدت کو خارجی حقیقت کے ادراک میں پیوست کرکے اپنے نتائج کو معروضی انداز میں پیش کرنے پر زور دیتا ہے۔

اُردو ادب میں تنقید کا وجود محض قیاسی تو نہیں ہے، لیکن اس میں شبہ نہیں کہ پرانے سرمایہ میں تنقیدی شعور کی جھلکیاں ملتی ہیں اور بس۔ اور یہ تنقیدی شعور بھی یک رخا ہے۔ ہمارے پرانے شاعر اور ادیب فن کا احترام زیادہ کرتے تھے، فن اور زندگی میں جو پیچیدہ رشتہ ہے وہ شعوری طور پر ان کا موضوع سخن کم بنتا تھا۔ گو وہ باطن کی گہرائیوں میں اسے محسوس ضرور کرتے ہوں گے۔ اس کی توجیہہ اگر اس طرح کی جائے کہ معاشی نظام کی فرسودگی کی وجہ سے ان کا سماجی شعور جس سطح پر آکر ٹھہر گیا تھا۔ اس کے پیش نظر ایسا ہونا ناگزیر تھا، تو کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔ ہمارے ادب میں تنقید کی اصطلاحیں تنقید کے فن سے دلچسپی، تنقیدی مسائل کے مطالعے کا ذوق، اور تنقید و تخلیق کے باہمی رابطہ پر غور کرنے کا جذبہ ایک طرف تو مغربی ادب کے فیضان سے آیا۔ دوسری جانب سیاسی، اقتصادی اور سماجی زندگی کے بند سمندر میں ان لہروں کے اٹھنے سے جنھوں نے عرصے کے جمود اور تعطل میں ایک ہلچل سی ڈال دی۔ مغرب میں تنقیدی ادب کی جو افراط ہے، وہ اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ تخلیق اور تنقید کو دو مربوط اور متوازی اور ایک دوسرے پر عمل کرنے والی ذہنی سرگرمیوں کی حیثیت دی گئی ہے۔ اور یہ ہے بھی صحیح۔ پختہ تنقیدی شعور تخلیقی صلاحیتوں کے ابال کے لئے ایک متوازن کر دینے والی قوت کا کام کرتا۔ اور ادب کے دائرہ اثر کی توسیع کرتا ہے۔ عام پڑھنے والے کے ذہن میں ادبی کارنامہ صرف دھندلے نقوش بناتا اور اس کے دل کو عارضی اور سطحی مسرت سے بھر دیتا ہے نقاد ان نقوش کو اجاگر کرتا، ان تاثرات کو معنی خیز اور قابل فہم بناتا اور مسرت کے اسباب کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔ چنانچہ مغربی ادب میں تنقید کے مختلف دبستان پائے جاتے ہیں۔ نئے نئے علوم کی ترویج و اشاعت اور نئی نئی ادبی اور تمدنی تحریکیں اپنے جلو میں تنقید کے نئے سازوسامان لے کر ابھرتی ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ مغربی ادب میں نہ تنقید محض ایک اضافی حیثیت رکھتی ہے، اور نہ زندگی صرف خانوں میں بٹی ہوئی ہے۔ علوم و فنون ایک طرف زندگی سے اثر قبول کرتے اور زندگی کو متاثر کرتے

ہیں، اور دوسری طرف خود علوم وفنون میں بنیادی اصول کی حد پر پہنچ کر تہہ در تہہ رابطے اور سلسلے ملتے ہیں۔ پھر ادب جو اپنی ایک آزاد کائنات رکھنے کے باوصف پوری زندگی اور تمام علوم وفنون سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ ہر آن متغیر ہونے والی زندگی کا سب سے زیادہ حساس آئینہ دار ہے۔ اور تنقید کے مختلف نقطہ ہائے نظر بھی ذہنی زندگی کی کثیر العناصری (MULTI PLICITY) کا اشاریہ ہیں۔ مثال کے طور پر رومانیت ہی کو لے لیجئے، رومانیت کی کتنی شکلیں ہیں جو ادب اور آرٹ کی دنیا میں نئے نئے بھیس بدل کر سامنے آئی ہیں اور آرہی ہیں۔ اور ان سے شاعری، مصوری اور دوسری تخلیقی سرگرمیوں کی کتنی انواع پیدا ہوگئی ہیں۔ تنقید کی دنیا میں بھی یہی فراوانی نظر آتی ہے۔ لیکن بحث کو مختصر کرنے اور اپنے مفہوم کی وضاحت کی خاطر ہم صرف چند ممتاز نقطہ ہائے نظر کو منتخب کرتے ہیں۔

تاثراتی تنقید کا جس کے علمبردار ہمارے یہاں شبلی ہیں، سنگِ بنیاد یہ ہے کہ داخلیت اپنی ایک آزاد حیثیت رکھتی ہے۔ جو خارجی پابندیوں کو خاطر میں لانا گوارا اور ضروری نہیں سمجھتی۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ان اثرات کو جو فنی کارنامے نے اس کے دل و دماغ پر مرتسم کئے ہیں، پڑھنے والوں تک بعینہٖ منتقل کر دے۔ ایسا نقاد اقدار کی بازآفرینی کو تنقید کا منتہا نہیں سمجھتا۔ اس کے سامنے تنقید کا کوئی اصول یا نظریہ نہیں ہوتا، نہ وہ تنقید کو کسی اصول یا قانون کے تابع کرتا ہے۔ بلکہ اپنے تاثرات کی تشکیل میں صرف اپنے وجدان کو اپنا رہنما بناتا ہے۔ اس کی نظریں یا فن کار کے شعور پر پڑتی ہیں یا اپنے شعور پر۔ اجتماعی شعور یا اس ہیئت اجتماعیہ سے جس نے فن کار کے شخصی شعور کے خط وخال کو متعین کیا ہے۔ وہ بے نیاز رہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہر تنقید میں خواہ وہ جمالیاتی ہو یا سائنٹیفک، نقطۂ آغاز جذباتی ردعمل ہی ہوتا ہے۔ لیکن اچھی اور معیاری تنقید صرف جذباتی ردعمل کا نثری بیان نہیں ہوتی۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ شخصی جذباتی ردعمل نامکمل رہتا ہے، تاوقتیکہ اس کی حدود کو خارجی حقائق کے چوکھٹے میں پیوست کر کے نہ دیکھا جائے۔ یہ درست ہے کہ جس طرح فن کار کے لئے اس کے جذبات واحساسات بڑی وقعت رکھتے ہیں۔ اسی طرح نقاد بھی اپنی تنقید میں ذاتی عناصر کی رنگ آمیزی سے بے نیاز نہیں

رہ سکتا۔ لیکن اگر وہ وہیں رک جائے، اور اس کو اپنی منزل قرار دے دے۔ تو ایسی تنقید غیر تشفی بخش کہلائے گی۔ جمالیات بہت بڑی قدر ہے۔ حسن کا احساس اور اس کی مصوری، جذبات کی رنگا رنگی اور ان کے وسیلے سے حقیقت کا ادراک اپنی جگہ اہم اور قابلِ قدر ضرور ہیں۔ مگر ہیں ذرا محدود۔ جمالیات کی حدیں قائم بالذات نہیں ہیں۔ ان کی توسیع ممکن بھی ہے اور عملاً ہوتی بھی رہتی ہے۔ جذبات کی دنیا اور احساسات کی بنیادوں میں بھی عمل انتقال ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے۔ داخلیت کو آزاد اکائی ماننا، جذباتی ردِ عمل کو آخری منزل سمجھنا، انفرادی تاثرات کو بے قید چھوڑ دینا، اور جمالیاتی اقدار کو ناقابلِ تغیر اور خود مکتفی تصور کرنا، یہ سب نتائج ہیں حقیقت کے عینی نظریہ کو قبول کرنے کے۔ یہی نہیں بلکہ اس کا نتیجہ یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم ٹھوس اور مادی دنیا کے حقائق کی طرف سے آنکھیں بند کر لیتے ہیں۔ اس کے زیر اثر ہم وجدان اور تخیل پر زور بھی دیتے ہیں، اور انھیں حقیقت سے بے تعلق بھی سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تاثراتی تنقید نگار اپنے مخاطبین کو اپنا ہم نوا بنانے کے لئے رنگین اور پر اثر جملے استعمال کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ادب اور تنقید کی کائنات دوسرے علوم کی کائنات سے مختلف اور ممیز ہے، اور اپنے قوانین بھی رکھتی ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ ان قوانین کا پورا احترام کیا جائے۔ لیکن اگر ان قوانین کو مادی حقائق سے مربوط نہ کیا جائے تو اس سے ادب کی نامیاتی اور جدلیاتی حیثیت دب جاتی ہے۔ ادب اور تنقید کا تعلق زندگی سے ٹوٹ جاتا ہے۔ اور اس میں مریضانہ داخلیت پیدا ہو جاتی ہے۔ تاثراتی نقاد داخلیت کے زندان میں ایسا گرفتار ہو جاتا ہے کہ اسے تازہ اور صحت مند ہوا میسر نہیں آتی۔ اس تنقید کو ماننے اور فروغ دینے والے وہ لوگ ہیں، جو شعور اور مادہ کے باہمی اشتراکِ عمل کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے۔ جو مابعد الطبیعیات میں اس حد تک یقین رکھتے ہیں کہ خارجی حقائق کو نظر میں نہیں لاتے۔ جو مطلق اور ناقابلِ تغیر اقدار کی پرستش کر کے اپنے لئے ایک راہِ فرار تلاش کر لیتے ہیں۔ مگر حسنِ مطلق کے جلوے زیادہ عرصے تک انسانی روح کو سیراب نہیں کر سکتے اور تاثراتی تنقید بھی فنی کارنامے کے سلسلے میں ہماری تحسین کو گہرا اور معنی خیز تو ضرور بنا دیتی ہے، لیکن ان کا مکمل عرفان نہیں بخش سکتی۔

اس کے پہلو بہ پہلو تنقید کا ایک دوسرا نقطۂ نظر ہے۔ جسے آپ تاریخی نقطۂ نظر

کہہ لیجئے۔ اسے ترویج دینے والوں میں VICO اور HERDER کے نام سرفہرست ہیں۔ ویسے جس شخص نے اس نقطۂ نظر کو منضبط اور مقبول کرنے کا کام انیسویں صدی میں کیا۔ وہ فرانس کا مشہور نقاد TAINE ہے۔ ایسا تو نہیں ہے کہ TAINE ادبی تحسین شناسی سے بالکل عاری ہے۔ لیکن اس نے جو نقطۂ نظر پیش کیا ہے، وہ خاصا میکانکی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق ادبی کارنامے نتیجہ ہیں تین عناصر کے امتزاج و اشتراک کا۔ یعنی نسل، ماحول اور وقت اگر ہم کسی فنی کارنامہ پر تنقید کرنے بیٹھیں اور ان تین عناصر کے متعلق واقفیت بہم پہنچالیں۔ تو بآسانی نتائج تک پہنچ سکتے ہیں۔ میں نے اس نقطۂ نظر کو میکانکی اس لئے کہا ہے کیونکہ اس پر اٹھارویں صدی کے میکانکی فلسفہ کی چھاپ لگی ہوئی ہے جس کے مطابق حقیقت کی تشریح بغیر کسی طوالت اور ذہنی پس و پیش کے کی جاسکتی ہے اس میں شک نہیں کہ ہر ادبی کارنامہ تاریخ کے ایک خاص نقطہ پر ظہور میں آتا ہے یہ بھی اپنی جگہ درست ہے کہ ماحول کے اثرات سے نہ فن کار کی ذات بے نیاز رہ سکتی ہے اور نہ فنی کارنامے کا مخصوص کردار۔ لیکن انسانی ذہن کے تفاعل کو تسلیم نہ کرنے سے یہ پورا عمل بے جان سا معلوم ہونے لگتا ہے، TAINE کا یہ کہنا ہے کہ انسان کی نفسیات اس کے حالات کو اور حالات اس کی نفسیات کو متعین کرتے ہیں۔ اس بیان کا دوسرا حصّہ تو صحیح ہے، لیکن پہلے حصّے کی صداقت میں شبہ کیا جاسکتا ہے، تاوقتیکہ حالات اور نفسیات کے باہمی اور بیک وقت اشتراک اور ردعمل کو اصول مسلمہ کی حیثیت سے نہ تسلیم کرلیا جائے۔ اس میں شک نہیں کہ ادبی اور فنی کارنامہ پورے انسان کی شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے، جس میں تاریخی اور جغرافیائی حالات جنھیں TAINE نے (MILIEU) کے لفظ سے تعبیر کیا ہے، شامل ہیں۔ مگر انھیں ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے سے ہم تاثراتی تنقید کے بالمقابل دوسری حد تک پہنچ جاتے ہیں۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ تاثراتی تنقید میں پھر بھی جو تحسین شناسی ملتی ہے۔ وہ اس میکانکی عمل سے بہرصورت زیادہ تشفی بخش ہے۔ تخلیقی اور تنقیدی دونوں عمل کسی فارمولے کے ذریعے نہ وجود میں آتے ہیں اور نہ سمجھائے جاسکتے ہیں۔

اس سے بالکل مختلف تنقید کا وہ نظریہ ہے، جسے تقابلی تنقید کا نظریہ کہا

جاسکتا ہے۔ جو قطعاً غیر تاریخی ہے، اور جسے انگلستان میں پہلے آرنلڈ اور پھر ایلیٹ نے رواج دیا ہے۔ ان دونوں نقادوں میں دو خوبیاں ہیں۔ اول تو یہ کہ ان کی گرفت اپنے موضوع پر بہت مضبوط ہوتی ہے۔ اور وہ اس سے ہٹ کر محض خلاؤں میں کوئی بات نہیں کہتے۔ اور دوسرے یہ کہ ان کی نظر میں بڑی آفاقیت اور ہمہ گیری پائی جاتی ہے۔ جس سے میری مراد یہ ہے کہ وہ اپنی تنقید کے دوران میں مختلف ادوار اور مختلف ممالک کے ادب کو ذہن میں رکھتے ہیں۔ اور پھر ان پر محاکمہ کر کے ادب کے متعلق عام نتائج پر پہنچتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ہر قوم اور ہر ملک کا مخصوص ادب ہوتا ہے۔ ہر زبان کی اپنی فطانت اور اپنا مزاج ہوتا ہے۔ اس لئے یہ کیونکر ممکن ہے کہ مختلف النوع زبانوں کے ادب کو اس طور سے پہلو بہ پہلو رکھنے کے بعد نتائج میں صحت اور تیقن پیدا کیا جاسکے۔ اس کے جواب میں میں یہ کہوں گا کہ مختلف زبانوں اور قوموں کے ادب اختلاف کے باوجود بہت کچھ مماثلت رکھتے ہیں۔ ادبی اور تنقیدی مسائل میں یکسانیت پایا جانا محل حیرت نہیں ہے۔ اگر ادب انفرادی اور سماجی روح کا عکس ہے تو وہ روح مختلف ہونے پر بھی بعض عناصر ایسے رکھتی ہے، جو مختلف قوموں کے درمیان وجہ اشتراک بن سکتے ہیں۔ باوجودیکہ آرنلڈ کی طرح ایلیٹ کے تنقیدی طریقے میں بھی ایک بنیادی خامی اس کے غیر تاریخی ہونے کی وجہ سے راہ پاگئی ہے۔ مگر موخرالذکر کے سلسلے میں، میں جس اہم تصور کا ذکر کرنا چاہتا ہوں، وہ ہے ان کا روایت کے تسلسل کا نظریہ۔ ایلیٹ ماضی کی ماضیت PASTNESS ہی کا احساس نہیں رکھتے، حال کا رشتہ ماضی ہی سے جوڑنے پر قناعت نہیں کرتے، بلکہ یہ بھی بخوبی جانتے ہیں کہ خود ماضی حال کے تناسب باطنی کی وجہ سے بدلتا رہتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ نہ صرف یہ کہ کوئی نیا ادبی یا فنی کارنامہ ماضی کے گراں قدر سرمایہ سے کسی نہ کسی طرح وابستہ ہوئے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ بلکہ خود اس کا وجود پذیر ہونا پرانے کارناموں کے نظام ORDER میں ایک ناقابلِ محسوس لیکن یقینی تبدیلی کا موجب بنتا ہے۔ اس لئے ایلیٹ شخصی صلاحیت کا اندازہ روایت کے تصور کے آئینہ میں لگانے کے حق میں ہیں۔ ادبی روایات میں ایک طرح کا تسلسل پایا جاتا ہے۔ یہ تسلسل ماضی اور حال کے درمیان ایک عضوی ORGANIC اور زندہ علاقہ قائم کر دیتا ہے۔

کیونکہ روایت کو رتنے کے لئے ذہانت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس طرح ایلیٹ کے بقول ماضی کی توانائی حال میں رچاؤ پیدا کرتی ہے۔ اور ماضی اور حال کے اشتراک سے خیال اور احساس میں اتصال اور امتزاج پیدا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس روایت کی غیر موجودگی ایک طرف نظریوں میں انتہائی انفرادیت پیدا کرتی ہے، اور دوسری جانب تخلیقی کام کی حدبندی کے متعلق تمام مسلمہ قواعد کی نفی کرتی ہے۔ اس لئے کسی مصنف کی جدت کے ناپنے کا یہ معیار نہیں ہونا چاہیئے کہ اس نے کس حد تک ادبی روایات سے بغاوت کرکے انھیں مسترد کیا بلکہ یہ کہ اس نے کہاں تک اپنی لامرکزیت پر قابو پایا اور صالح روایات کو کس درجہ اپنے انفرادی شعور میں سمو کر ان کو محفوظ کرنے اور آگے بڑھانے کا کام سرانجام دیا۔ کیونکہ روایت کو برتنے کا عمل ہمہ وقت خود تنقیدی پر اصرار کرتا ہے۔ ایلیٹ نے الزبیتھ عہد اور سترھویں صدی کے انگریزی شاعروں اور ڈرامہ نگاروں کی بازیافت کی ہے اور فرانس کے اشاراتی شاعروں کا ناطہ ان سے جوڑا ہے۔ اس کوشش کے پس پشت اپنے نظریہ کی تصدیق کا جذبہ کارفرما ہے۔ ایلیٹ محدود اور مروجہ مفہوم میں ماضی کے رستار نہیں ہیں، بلکہ وہ روایت اور انفرادی فطانت کا ایک بے حد کارآمد اور خیال انگیز تصور رکھتے ہیں۔

ادبی کارناموں کی تحلیل و تشریح کے لئے ایک اور طریقہ جو استعمال کیا جاتا ہے۔ وہ تحلیل نفسی کا وہ نظریہ ہے، جسے مغرب میں فرائڈ نے عام کیا۔ اس کے مطابق فن کار کی تخلیق سے جنسی محرکات کا پتہ لگانے کی سعی کی جاتی ہے۔ اور اس کے لاشعور پر سے حجابات اٹھائے جاتے ہیں۔ لاشبہ جنسی محرک افراد کی زندگی میں بہت قوی محرک ہے۔ لیکن اسے آخری اور خود کفالتی (SELF- SUFFICIENT) قدر سمجھ کر اس کی روشنی میں حقیقت کی تفسیر پیش کرنا خود حقیقت کو مسخ کرنے کے مرادف ہے۔ مشہور ماہر نفسیات (YUNG) نے شاعری کے تخلیقی عمل پر لاشعور کے تجزیہ سے روشنی ڈالی ہے اور ان مختلف TYPES کو بھی نمایاں کیا ہے، جن کے مطابق مختلف فن کاروں کی ۔ کی جاسکتی ہے۔ اس سے تخیل اور واہمہ (FANTASY) کے متعلق ہمارے علم میں اضافہ ہوا ہے۔ لیکن فرائڈ نے لاشعور پر جتنا زور دیا ہے، اس سے انسانی شعور اور ارادہ کی عاجزی اور نارسائی کا پہلو نکلتا ہے۔ فرائڈ کا یہ خیال کہ ہر ادبی کارنامہ کی

تہہ میں جنسی الجھن اور عدم امتناع کے عناصر پائے جاتے ہیں، قابلِ قبول نہیں معلوم ہوتا۔ جنسی دباؤ، جنسی تھکن، جنسی خواہشات کی علامتیں، جنسی جذبے کا ارتفاع (SUBLIMATION)، ان سب کو فنی اور ادبی کارناموں کی انہام و تفہیم کے سلسلے میں استعمال کرنے میں تین قباحتیں موجود ہیں۔ اوّل تو یہ کہ پورے مواد کی عدم فراہمی کے باعث نتائج میں قطعیت نہیں آنے پاتی۔ دوسرے یہ کہ جنسی محرکات، دوسرے محرکات کے ساتھ مل جل کر عمل کرتے ہیں، اور تیسرے یہ کہ جنسی رکاوٹیں خود مادی حالات کی پیدا کردہ ہوتی ہیں۔ لاشعور کو شعور پر ترجیح دے کر اس کی روشنی میں فنی کارناموں کی تشریح کرنا کچھ مضحکہ خیز سا معلوم ہوتا ہے اور ایسا کرنے سے صحیح نتائج پر پہنچنے کی امید رکھنا عبث ہے۔ خود فرائڈ نے (LEONARDO) پر جو کتاب اپنے اس نظریہ کی صداقت کو پرکھنے کے لئے لکھی ہے وہ اس امر کا ثبوت ہے کہ یہ طریقہ کار کچھ زیادہ سود مند نہیں ہے۔ میں نے یہ نہیں کہا ہے کہ جنسی محرکات تخلیقی محرکات کے عناصر میں داخل نہیں ہو سکتے۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ اس عمل کو فنی کارناموں پر منطبق کرنے سے زیادہ دور رس اور مفید نتائج برآمد ہونے کی امید نہیں رکھنی چاہیئے، اور یہ ادبی تنقید کا قابلِ اعتبار اور سائنٹیفک طریقہ نہیں ہے۔

ایک اور نظریۂ تنقید جو ان سب سے مختلف ہے، وہ ہیئت پرستی (FORMALISM) کا نظریہ ہے جس سے مراد یہ ہے کہ ادبی کارناموں کا تجزیہ صرف ہیئت کے اصول کی روشنی میں کیا جائے۔ اس نظریہ کے ماننے والے تنقید میں ہم آہنگی، تناسب، اندرونی وحدت، عضوی کلیت اور ہیئتی تانے بانے پر بہت زور دیتے ہیں۔ ہمارے ادب کے تنقیدی سرمایہ میں بھی عرصۂ دراز تک روزمرہ کی صفائی، بندشوں کی چستی، الفاظ کے دروبست اور عروض کی صحت پر بہت زور دیا جاتا رہا۔ تنقید کی نئی اصطلاحیں مغربی تنقید کے اسلحہ خانے سے آئی ہیں۔ یہ بڑی حد تک درست ہے کہ جو شخص عروض سے واقف نہیں اور فن کی باریکیوں کا احترام اور التزام نہیں کرتا، وہ ادب کا اچھا طالب علم نہیں ہو سکتا۔ الفاظ اپنے اندر لازوال قوت کا خزانہ رکھتے ہیں، میں الفاظ کو بے جان اور منفعل چیز نہیں سمجھتا، بلکہ میرا خیال ہے کہ الفاظ خود معنی و مفہوم کے ذخیرہ کی واگزاشت (RELEASE) میں ایک خلاقانہ حصہ لیتے ہیں، اور

ان میں حُسن کا جادو جگانے کی بڑی صلاحیت ہوتی ہے۔ مگر مواد کی اہمیت ہیئت کے مقابلے میں بہرصورت زیادہ ہے۔ کوئی فنی کارنامہ تصوری مواد (IDEOLO-GICAL CONTENT) کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ اور مواد اور ہیئت کی مکمل ہم آہنگی کے بغیر ہم ادب یا فن میں حسن اور عظمت کا تصور نہیں کرسکتے۔ الفاظ بہت کچھ ہوتے ہوئے بھی سب کچھ نہیں ہیں۔ ہم آہنگی، تناسب، اندرونی وحدت وغیرہ کی بڑی اہمیت ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ اگر دو فنی کارناموں میں ہیئت کے عناصر یکساں تکمیل کے ساتھ پائے جائیں۔ اور ہمارے سامنے ان دونوں میں سے کسی ایک کو ترجیح دینے کا سوال رکھا جائے، تو ہم کسے اور کس بنیاد پر ترجیح دیں گے۔ میرا جواب یہ ہے کہ اس فنی کارنامے کو جو اپنے مواد کے اعتبار سے زیادہ وزن و وقار رکھتا ہے۔ ادبی کارنامے کے لئے لائقِ اعتنا ہونے کی پہلی اور بنیادی شرط یہ ہے کہ وہ فنی آداب کو احساسِ تکمیل کے ساتھ پورا کرتا ہو۔ یہی فنی تکمیل یا پختگی حسن کو وجود میں لاتی ہے۔ لیکن ادبی کارنامہ کی عظمت کا انحصار اس کے مواد کی سنجیدگی، گہرائی اور معنی خیزی پر ہے۔ جو لوگ صرف فنی محاسن ہی کو تنقید میں اپنا کعبۂ مقصود بناتے ہیں، وہ نہ صرف یہ کہ ادب کی روح سے پوری واقفیت نہیں رکھتے، بلکہ فن کے صحیح مقام سے بھی ناآشنا ہوتے ہیں۔ جو نقاد صرف ہیئت پرست ہوتے ہیں اور ہیئت اور مواد کے امتزاج اور ان کے باہمی تفاعل پر زور نہیں دیتے۔ وہ ادب کی کائنات کو سمیٹ کر ایک گوشے میں لے آتے ہیں، اور ادب اور تنقید کے حیات آفریں اور حیات بخش کلام کو جھٹلاتے ہیں۔ یا ہاورڈ فاسٹ کے بلیغ الفاظ میں فن کار اور شہری کے درمیان بعد المشرقین پیدا کر دیتے ہیں۔ ہیئت پرستی، رجعت پسندی کی دلیل تو نہیں ہے، لیکن ادب میں زوال اور انحطاط اور یک رُخے پن کی دلیل ضرور کہی جاسکتی ہے، جس عہد میں صرف فنی لوازمات آخری قدر مان لئے جائیں، اس کے متعلق یہ گمان کہ وہ ارتقار کے امکانات اور تقاضوں سے منحرف ہوگیا ہے، اور ادب اور تنقید کے صحت مند نظریئے کو تسلیم نہیں کرتا، کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔

جیسا کہ میں مختصراً کہہ چکا ہوں، وہ سب نقاد جو تاثراتی تنقید یا ہیئت پرستی کی طرف مائل ہیں یا ان سے ملتے جلتے نظریۂ تنقید کو برتتے ہیں، حقیقت کے ادراک

میں شعور کو مقدم اور مادّہ یا خارجی حالات کو متاخر فرض کر لیتے ہیں. اس کے برعکس سائنٹفک نظریۂ تنقید کا نقطۂ آغاز یہ ہے کہ مادّی اسباب شعور کو متعین کرتے ہیں۔ مادّہ تغیر پذیر ہے، اس لئے کہ اس میں حرکت پوشیدہ ہے. لیکن مادہ کی اولیت کے باوجود یہ تسلیم کرنے میں بھی تامل نہیں ہونا چاہیئے کہ مادہ اور شعور کے درمیان سرگرم اشتراک عمل جاری رہتا ہے۔ خارجی حالات انسانی شعور اور ذہن کو متاثر اور متعین کرتے ہیں، اور پھر شعور اور ذہن خارجی حالات پر اثر ڈالتے، اور انھیں بدلنے اور بہتر بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک حالت اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر اپنی نفی اور تردید کا سامان اپنے اندر پیدا کرتی ہے۔ اور ایک دوسری حالت کو وجود میں لاتی ہے۔ یہ حالت پھر ایک اور حالت کو جنم دیتی ہے، اس طرح سے منفی سے مثبت اور مثبت سے منفی کے ابھرنے کا سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔ اور زندگی ارتقار کے منازل طے کرتی رہتی ہے۔ ادب، فرد اور سماج کی آویزش اور پھر مطابقت سے وجود میں آتا ہے۔ (PLEKHANOV) کا خیال ہے کہ آرٹ کی ابتدا انسان کی مادی، معاشی اور معاشرتی ضروریات سے ہوئی۔ حقیقت کی جانب انسان کا اولین طریقۂ فکر افادی تھا۔ انسان کی ہنرمندی اور تخلیقی فعلیت اپنے ارگرد کی اشیاء کو بطور آلۂ کار استعمال کرنے سے وجود میں آئی ہیں۔ ادب جو کسی قوم کی روحانی نطرت کا عکس ہے، دراصل ان تاریخی حالات کی پیداوار ہوتا ہے جن سے اس قوم کا خمیر اٹھا ہے۔ ہاورڈ فاسٹ کی رائے کے مطابق اسے سماجی حقیقت سے الگ کر کے خلاء میں نہیں دیکھا جا سکتا۔ اسے پورے طور پر سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ اس کا مطالعہ، اس کی تاریخ اور اس کے سماجی ڈھانچہ کے پس منظر میں کیا جائے۔ تاریخ کا عینی نظریہ رکھنے والے خیال اور علم کی ترقی کو کسی قوم کی تاریخی ترقی کا واحد اور فیصلہ کن سبب قرار دیتے ہیں۔ لیکن اس کے برعکس نقطۂ نظر رکھنے والے تصوراتی ترقیوں کی بنیاد معاشی سمجھتے ہیں۔

مارکس کا خیال ہے کہ مادی زندگی میں پیداوار کا طریقہ عام طور پر زندگی کے سماجی، سیاسی اور ذہنی طریقۂ کار کو متعین کرتا ہے۔ انسان کا شعور اس کی سماجی حقیقت کو متعین نہیں کرتا بلکہ سماجی حقیقت شعور کو متعین کرتی ہے۔ اپنی ترقی کی ایک منزل پر سماج میں پیدائش دولت کی مادی قوتیں موجودہ روابطِ پیدائش دولت سے ٹکراتی ہیں۔ تب

انقلاب نمایاں ہوتا ہے. معاشی بنیاد میں تبدیلی کے ساتھ اوپر کا تمام ڈھانچہ کسی نہ کسی حد تک بدل جاتا ہے۔ ان انقلابات کا جائزہ لیتے ہوئے مادی تبدیلی، جس کا تعین علوم طبعی کی سی قطعیت کے ساتھ کیا جا سکتا ہے، اور ان قانونی، سیاسی، مذہبی، جمالیاتی یا فلسفیانہ شکلوں کے درمیان، جن کے ذریعے ہم اس کشمکش اور تصادم سے واقف ہوتے اور اس کا مقابلہ کرتے ہیں، واضح امتیاز کرنا چاہئے. اینگلز نے بھی ایسا ہی خیال ظاہر کیا ہے. اس کا بیان ہے کہ تصوراتی ڈھانچے کا ارتقا یعنی سیاسی، قانونی، فلسفیانہ، مذہبی، ادبی اور فنی، عمل نشو و نما معاشی ارتقا پر مبنی ہے. لیکن یہ سب ایک دوسرے پر عمل کرتے ہیں، اور معاشی بنیاد پر بھی. ایسا نہیں ہے کہ معاشی بنیاد سبب ہے۔ اور یہی فعال ہے، جب کہ اور دوسرے مظاہر محض انفعالی حیثیت رکھتے ہیں. واقعہ یہ ہے کہ معاشی جبر کو بنیاد فرض کر کے یہ سب ایک دوسرے پر عمل کرتے ہیں، اور معاشی بنیاد بالآخر کار ہمیشہ اپنے آپ کو نمایاں کرتی ہے.

اس نقطۂ نظر کے مطابق بعض امور، امور مسلمہ کی حیثیت رکھتے ہیں، یعنی مادہ کا متحرک بالذات اور ارتقا پذیر ہونا، شعور کو متعین کرنا. پیدائش دولت کے روابط کا اجتماعی اداروں کو وجود میں لانا، معاشی بنیاد اور تصوراتی ڈھانچہ (SUPER STRUCTURE) کا ایک دوسرے پر عمل کرنا، معاشی عنصر کا بنیادی ہونا، لیکن ارتقا کے عمل میں محض آخری سبب نہ ہونا. یہاں یہ واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مارکس اور اینگلز نے کہیں بھی معاشی عنصر کو فیصلہ کن عنصر قرار نہیں دیا ہے. اور دوسرے یہ کہ جدلیات کے مفہوم میں یہ امر پوشیدہ ہے کہ جس طرح سے خارجی اور مادی حالات ذہن اور ادراک کی ترمیم و توسیع کرتے ہیں، اسی طرح ذہن بھی خارجی حقیقت کو بدلنے میں لگا رہتا ہے. دراصل ان دونوں کے اشتراک اور عمل باہم ہی سے حقیقت کا صحیح طور سے ادراک ممکن ہے. جو لوگ سطحی اور ضمنی واقفیت رکھتے ہیں. وہ میکانکی مادیت اور تاریخی یا جدلیاتی (DIALECTICAL) مادیت میں امتیاز نہیں کرتے. اوّل الذکر کے مطابق مادہ اصل حقیقت ہے، اور انسانی ذہن اور شعور صرف انفعالی حیثیت رکھتے ہیں. موخر الذکر کے نزدیک تقدم مادہ کو ضرور حاصل ہے، لیکن مادہ اور شعور دونوں ایک دوسرے پر عمل کرتے اور ایک دوسرے کو بدلنے میں مصروف رہتے ہیں۔

مقدماتِ ماقبل سے چند نتائج بالصراحت مرتب ہوتے ہیں. سائنٹیفک نظریۂ تنقید ادب کی تخلیق کو مخصوص تاریخی اور مادی حالات کی پیداوار تصور کرتا ہے وہ مظاہر کے تجزیہ میں ان کی اندرونی کشمکش، ارتقاء اور حرکت پر نظریں جماتا ہے وہ ادب کو جماعتی سمجھتا ہے. وہ مواد اور ہیئت کی تقسیم اور امتیاز کو تسلیم نہیں کرتا وہ مواد کو ہیئت پر ترجیح دیتا ہے. وہ ادب میں جمود اور روایت پرستی کے خلاف ہے اور نئے نئے تجربوں کو ادب کی صحت مندی کے لئے ضروری سمجھتا ہے. وہ محض فن کار کے خیالات کو بجنسہ پیش نہیں کرتا، بلکہ ان پر فیصلہ بھی صادر کرتا ہے. وہ "ادب برائے ادب" فطرت پرستی اور تصوف کے غلبہ کو شبہ کی نظروں سے دیکھتا ہے کیونکہ ادب برائے ادب کے ماننے والے فن کو سماج سے جدا کر لیتے ہیں، فطرت پرست فطرت کی مصوری کرنے میں غیر اہم اور حقیر تفصیلات سے سروکار رکھتے ہیں اور بادۂ تصوف کے لذت شناس ایسی اندرونی اور نجی دنیاؤں کو آباد کرتے ہیں، جن کا ٹھوس اور مادی حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا. سائنٹفک نظریہ کو تسلیم کرنے والا نقاد زندہ سماجی حقیقتوں اور تصوراتی تخلیقات کے درمیان رشتہ قائم کرتا ہے. وہ ہر حال میں تجرید (ABSTRACTION) کے خلاف ہے. وہ حُسن، خیر اور صداقت کو مطلق اکائیاں نہیں تصور کرتا. وہ ماضی کی روایات کا احترام کرتا ہے. لیکن ماضی پرستی کی ترغیب نہیں دیتا. وہ مادّہ اور روح کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتا. اور اسی لئے وہ موضوع اور اظہار بیان میں مکمل ہم آہنگی اور امتزاج کا مطالبہ کرتا ہے

جب ہم تنقید کے لئے سائنٹیفک کا لفظ استعمال کرتے ہیں. تو اس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ ہم نے تنقید کے لئے چند اصول وضع کر لئے ہیں. یہ اصول محض اتفاقی یا ہمارے فیضان کی لہر کا نتیجہ نہیں ہیں، بلکہ ہم نے مختلف فنی کارناموں کی تخلیق کے تمام انفرادی اور اجتماعی اسباب کا معروضی انداز سے تجزیہ کرنے کے بعد چند کلئے بنائے ہیں. جنھیں ہم کسی فنی کارنامہ پر منطبق کرنے کے بعد ان سے نتائج اخذ کرنے کا حق رکھتے ہیں. اس سلسلے میں یہ جتا دینا ضروری ہے کہ منطبق کرنے کا یہ عمل میکانکی نہیں ہوتا، اور اس میں فن کار کے انفرادی شعور کے پیچ و خم کا مطالعہ بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا اس اجتماعی شعور کا جس نے اس انفرادی شعور کے

خط وخال کی تشکیل کی ہے۔ اچھے نقاد کے لئے معروضی نقطۂ نظر بہت ضروری ہے، بایں ہمہ اصول برتنے میں صبر، ہنرمندی اور ہمدردی کی بھی بدرجۂ اتم ضرورت ہے۔ سائینٹفک تنقید یہ دعویٰ کرتی ہے کہ کوئی فنی کارنامہ کسی نہ کسی نظریئے کو ضرور پیش کرتا ہے۔ لیکن یہ بات واضح رہے کہ ادب میں نظریئے براہِ راست جگہ نہیں پاتے۔ ہاں، جب ہم ان کی تشریح وتنقید کرنے بیٹھتے ہیں تب نظریوں اور اقدار کو معروضی بے تعلقی کے ساتھ ناپتے اور تولتے ہیں۔ تخلیقی اور تنقیدی زبان میں وہی فرق ہے جو پیکر نگاری (IMAGERY) اور منطق کی زبان میں ہوتا ہے۔ رمز وکنایہ اور ابہام تخلیقی کام کی دلکشی کو بڑھادیتے ہیں، لیکن تنقید کے لئے رنگین اور تشبیہہ واستعارہ والی زبان مناسب نہیں ہے۔ فن کار کا نقطۂ نظر بھی اس کے کرداروں اور صورتِ حال (SITUATION) سے اُبھرتا ہوا معلوم ہونا چاہیئے۔ البتہ تنقید نگار کا کام اسے کھول کر بیان کرنا ہے۔

میں نے اوپر یہ کہا ہے کہ سائینٹفک تنقید ادب کو جماعتی سمجھتی ہے۔ میں اس پر یہ اضافہ ضروری سمجھتا ہوں کہ نقاد کو یہ بھی دیکھنا چاہیئے کہ فن کار کسی خاص جماعت سے ہمدردی رکھتے ہوئے بھی اس کے نقطۂ نظر سے بلند ہوگیا ہے یا نہیں۔ ایسا نقاد اذعانیت (DOGMATISM) کا شکار نہیں ہوتا بلکہ علمی اور تحقیقی معیار سے صداقت کو پرکھنے پر زور دیتا ہے۔ سائینٹفک تنقید پروپیگنڈہ نہیں ہوتی۔ لیکن وہ صحت مند اور اعلیٰ انسانی اقدار کا پرچار کرنے سے بھی نہیں شرماتی۔ اور فن کار کی نسبت نقاد کو اس کا زیادہ موقع حاصل ہوتا ہے کہ وہ اپنی بات ڈھکے چھپے اشاروں میں کہنے کی بجائے صاف صاف اور قطعی انداز میں کہے۔ جس طرح اعلیٰ ادب نہ صرف فن کار کے ذاتی میلانات کی نمائندگی کرتا ہے، بلکہ پڑھنے والوں کے اندازہائے فکر (ATTITUDES) کو بھی نکھارتا ہے، اسی طرح نقاد بھی پڑھنے والوں کے خیالات کی تہذیب اور ترتیب میں مدد دیتا ہے۔ سائینٹفک تنقید کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جذبات کے دھندلکوں اور پرشوکت الفاظ کا سہارا نہیں لیتی۔ بلکہ

فنی کارنامہ کی تشریح فن کار کی شخصیت اور اس کے مادی حالات کے تجزیہ کی روشنی میں کرکے نتائج کو ہمارے سامنے پیش کردیتی ہے۔ ایسا نقاد ہمہ وقت ایک غیر جانب دار تماشائی یا محض ایک ترجمان کی حیثیت سے نہیں رہ سکتا کیونکہ وہ بھی زندگی اور ادب کے متعلق چند قدریں رکھتا ہے۔ ان قدروں کے معیار پر جب وہ کسی کارنامے کو پرکھتا ہے تو اس کی کامیابی یا عدم کامیابی پر اسے بہرحال اپنی رائے کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ وہ صرف جذبات نہیں رکھتا، بلکہ حکیمانہ نظر اور آگہی بھی رکھتا ہے۔ وہ تنقید اپنے آپ کو نمایاں کرنے کے لئے نہیں لکھتا، بلکہ صحت مند اقدارِ زندگی کی اشاعت کرکے زندگی کو بحیثیت مجموعی آگے بڑھانے کے لئے۔ وہ فنی کارنامے سے ہم آہنگ ہوکر اس سے ماوراء ہوجاتا ہے تاکہ اس کی صحیح اور منصفانہ تنقید کرسکے۔

ادبی تنقید کے چند مسائل

اس امر کے ماننے میں تامل کی گنجائش نہیں کہ ادب کا تعلق زندگی سے گہرا اور غیر منفصل ہے۔ ادیب بھی عام انسانوں کی طرح جذبات، خیالات اور شعور رکھتا ہے۔ اور اسے اس زندگی سے عہدہ برآ ہونا پڑتا ہے جو اس کے اردگرد پھیلی ہوئی ہے۔ حقیقت سے کامیابی کے ساتھ مفاہمت کی دو ہی صورتیں ممکن ہیں، اول عملی طور پر اس کے بطن میں تبدیلی پیدا کر کے یا فنی طور پر اس کی نئی تعبیر و تفسیر پیش کر کے۔ ادب کے مسائل وسیع طور پر کلچر کے مسائل سے علیحدہ نہیں ہیں۔ اب تک انسان نے جس طور سے زندگی بسر کی ہے اس کا واضح نقش حال کے فکر اور برتاؤ کے ڈھانچے پر موجود ہے۔ اور آج کی زندگی سے جو نتائج پیدا ہو رہے ہیں یا ہو سکتے ہیں وہ لازماً مستقبل کی تشکیل میں استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ ادب کا مقصد اپنے مخصوص طریق کار کے لحاظ سے ان معیاروں کو پرکھنا اور ان پر حکم لگانا ہے۔ کوئی بھی فن کار خواہ وہ انتہائی معروضی نقطۂ نظر کیوں نہ اختیار کرے، ان بنیادی تقاضوں سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ ادب کی تخلیق کے پسِ پشت جو محرک ہے وہ ایک حد تک صاف اور سادہ ہے، یعنی انسانی تجربے کے کسی خاص پہلو کی چھان بین اور اس کی بنیاد پر حقیقت کی کوئی نئی ترجمانی۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ شاعر یا ادیب کے

لئے کوئی گہرا اور تند تجربہ جسے اس نے اپنے قلب و روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہو ضروری ہے) اس تجربے سے اس کی شخصیت کے خلیوں (CELLS) میں بنیادی اندرونی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی سے نئی بصیرت، نیا وجدان، نئی قوت تخلیق حاصل ہوتی ہے۔ اس تجربے ہی کی مدد سے انسان اپنے گرد وپیش کی اشیاء کو ایک نئی روشنی میں دیکھنے لگتا ہے۔ اور انھیں ذہنی اور جمالیاتی طور پر بدلنا چاہتا ہے۔ عام زندگی میں ذہنی کاہلی یا یکسانیت یا رسم و رواج کی وجہ سے جو انجماد پیدا ہو جاتا ہے، جو بے رنگی غالب آجاتی ہے، اس کی اوپری پرت (LAYER) اس تجربے اور اس بصیرت سے شکست کھا جاتی ہے۔ زندگی کے مواد اور ہیولیٰ میں تغیر کا یہی امکان اور یہی صلاحیت شاعر یا ادیب کو اپنی بات کہنے پر اکساتی ہے) اس بات کو ایک مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ محبت اور نفرت، بنیادی اور اتنے پرانے جذبات ہیں جتنا خود انسان کا شعور اور اس کی مادی زندگی۔ ادیب اور شاعر ایک خاص صورت حال میں ان کا تجربہ کرتا ہے۔ اس تجربے کی نوعیت اور کیفیت اس کے لئے منفرد اور اچھوتی ہوتی ہے۔ اور اس کے ردعمل کے طور پر وہ انسانی برتاؤ کے عام معیار اور ڈھانچے کو ایک نئی روشنی میں دیکھنے لگتا ہے۔ کسی قدر بدلے ہوئے اسی نقطۂ نظر کی وجہ سے وہ اسے ایک وقیع تجربہ سمجھتا ہے۔ جس صورتِ حال سے یہ جذبات متعلق ہیں، ان سے وہ اپنے طور پر عہدہ برآ ہوتا ہے۔ اس صورتِ حال کو حسی طور پر پیش کر کے اور ہمارے اندازِ فکر کو بالواسطہ طور پر ایک نئے نہج پر لگا کر وہ حقیقت کا ایک نیا رُخ پیش کر دیتا ہے۔ یہ عمل مختلف اور متنوع حالتوں میں ظاہر ہوتا ہے، بعض سادہ اور بعض کسی قدر پیچیدہ۔ لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ کسی نظم، ناول یا ڈرامہ لکھنے کا جواز اس کے علاوہ اور کوئی نہیں ہو سکتا

(اس کے پہلو بہ پہلو ایک اور بھی محرک ہوتا ہے۔ اول تو تجربہ بذات خود کوئی نام اور معنی نہیں رکھتا، تا آنکہ وہ الفاظ کے پیکروں میں ظاہر نہ کیا جائے۔ تجربہ ایک غیر مرئی کیفیت ہے، ایک سیمابی اور گذر جانے والی حالت۔ یہ ادیب یا شاعر کے اندرون سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ چاہے کتنا ہی شدید، موثر اور تند کیوں نہ ہو، امتدادِ وقت سے مدھم بلکہ ضائع ہو سکتا ہے۔ اسے حرف و صورت میں بند کر کے، اسے باطن سے خارج

میں لاکر، اسے سیال حالت سے منجمد حالت میں منتقل کر کے اور اسے گریز پائی سے اُٹھا کر استقلال و ہمیشگی عطا کرنے ہی سے ہم اسے اہم اور معنی خیز بنا سکتے ہیں۔ اس عمل کو ہم خارجیت کا عمل (OBJECTIVIZATION) کہہ سکتے ہیں۔ اس کا دوسرا پہلو وہ خواہش ہے جو شاعر یا ادیب بہ حیثیت انسانی جماعت کے ایک فرد کے محسوس کرتا ہے یعنی اس تجربے اور اس کے ذریعے حاصل شدہ تعبیر و تفسیر نو کو دوسروں تک پہنچانا۔ تخلیقی فن کار، تخلیقی عمل کے دوران میں اپنے گرد و پیش سے علاقہ توڑ لیتا ہے۔ وہ ایک تنہا فرد ہوتا ہے۔ وہ اپنے روحانی کرب کو انگیز کرنے میں کسی کا سہارا نہیں چاہتا۔ لیکن تجربے سے تجسیم کی طرف بڑھنا، خود انفرادیت سے اجتماعیت تک کے سفر کی خواہش کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ کہنا صحیح نہیں کہ لازوال بن جانے کی آرزو ہی فن کار کی انتہائی تمنا ہوتی ہے۔ لازوال بننے کی خواہش بھی عمل خارجیت کے بغیر ممکن نہیں۔ مشہور انگریزی شاعر شیلے نے اپنی معروف تصنیف (A DEFENCE OF POETRY) میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ "انشا کا کام شروع ہونے سے پہلے ہی فیضان میں اضمحلال کے آثار نمایاں ہو جاتے ہیں، اور ارفع ترین شاعری جو دنیا تک پہنچتی ہے، شاعر کے بدیع فکر اول کا محض ایک دھندلا سا سایہ ہوتی ہے۔" یہ خیال صحت پر مبنی نہیں۔ (اس سے زیادہ گمراہ کن کروشے (CROCE) کا یہ بیان ہے کہ تجربات کا وجدان حاصل کر چکنے پر فن کار کا عمل منتہی ہو جاتا ہے اور خارجیت یا ابلاغ کا عمل غیر ضروری ہے۔ دراصل وجدان اور ترسیل و ابلاغ ادبی فن کے دو نہایت ضروری اور لازم و ملزوم پہلو ہیں۔ وجدان کا تعلق محض اپنی ذات سے ہوتا ہے، ابلاغ کا تعلق پوری انسانی جماعت سے۔ ابلاغ ہی کے ذریعے وجدان اور فیضان کو عقلی بنایا جا سکتا، پرکھا اور متعین کیا جا سکتا ہے۔ الفاظ خود ایک سماجی آلۂ کار ہیں، اور لکھنے کا عمل سماجی عمل ہے۔ تحریر کے وجود میں آنے سے پہلے زبانی ترسیل سے کام لیا جاتا تھا۔ وہ بھی باطن سے خارج کی طرف سفر کی ایک شکل تھی۔ اصل کارناموں کے ساتھ فن کار کا کسی پیش لفظ یا مینی فیسٹو (MANIFETO) کو شامل کر دینا خود بہتر اور مکمل طور پر سمجھے جانے کی خواہش کی غمازی کرتا ہے۔ یہ اس صورت میں ضروری ہوتا ہے۔ جبکہ شاعر یا ادیب یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے فکر و بیان کے

اچھوتے پن کی وجہ سے بنیادی خارجی وسائل ناکافی ہیں۔ اسے قارئین کو اپنا ہمنوا اور ہمراز بنانے کے لئے اُن کے ذہن وقلب کے دریچوں کو کھولنے اور انھیں پوری طرح اپنے ادراکِ حقیقت میں شریک کرنے کے لئے مزید وضاحت کی ضرورت پڑتی ہے۔

اس طرح ہمنوا اور ہمراز بنانے کے لئے ایک لازمی شرط کا پورا کیا جانا ضروری ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ ادبی اور فنی کارنامے کا مواد ایسے اجزا سے مرکب ہو، جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کی دلچسپی اور فہم کے مطابق ہوں۔ بڑے ادب کے لئے یہ شرط اور بھی ناگزیر ہے۔ اب تک فن کار کی نادر بصیرت کے متعلق جو بات کہی گئی ہے، اس میں اور اس مزید نکتہ میں کوئی تنافر اور تضاد نہیں ہے۔ فن کار کا نقطۂ نظر یقیناً انفرادی ہوتا ہے۔ تجربہ اور مشاہدہ بھی شخصی اور ذاتی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مختلف طبقوں کے درمیان کلچر کی سطحیں، مختلف قوموں کے نظام اخلاق اور مروجہ اقدار زندگی اور تاریخ کے مختلف ادوار میں فکر ونظر کے پیمانے مختلف ہوتے اور بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن بہت سے موضوعات ایسے ہوتے ہیں جو اس اختلاف کے باوجود عام طور پر لوگوں کے لئے بامعنی اور اہم ہیں۔ پہیلیوں اور علم الاصنامی (MYTHOLOGICAL) قصوں کی دلکشی اور لازوال حسن کا راز اسی میں ہے۔ اسی لئے بڑے اور عظیم ادبی فن پاروں کو ہر عمر اور مختلف ذہنی سطح رکھنے والے لوگ پڑھ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایلیڈ (ILIAD) کا وہ حصہ لیجئے جہاں ہیکٹر (HECTOR) اپنی بیوی (ANDROMACHE) سے رخصت ہو رہا ہے۔ اس موثر منظر میں، جذبات پدری و مادری کے اس موازنے میں، اس سادگی اور معصومیت میں، جو ان کے بچّے کے ردعمل سے ظاہر ہوتی ہے۔ اتنا عرصہ گذر چکنے کے بعد آج بھی وہی شادابی اور حسن ہے جو ہزاروں سال پہلے تھا۔ سفرنامۂ گلیور کو لیجئے، بے شک وہ اٹھارھویں صدی کے انگلستان کے سماج اور تاریخ میں پیوست ہے۔ مگر اس میں معاشرتی اور سیاسی اداروں پر جو تند و تلخ تنقید ہے، اسے آج کے حالات پر بھی منطبق کیا جا سکتا ہے۔ (CATULLUS) کے غنائی نغموں کو لیجئے، ان میں جو شادابی، سرشاری اور شعریت ہے، وہ امتداد وقت کے باوجود ماند نہیں پڑی ہے۔ دراصل انسانی جذبات میں تو کوئی تغیر واقع ہوتا نہیں۔ ہاں برتاؤ کے وہ سانچے،

جو جذبات سے متعلق ہوتے ہیں، بدلتے رہتے ہیں۔ فن کار کی نظر جس قدر وسیع مواد پر ہوگی، وہ اپنی دلچسپیوں اور موضوعات کو جس قدر متنوع اور عام زندگی سے جس قدر ہم آہنگ کر سکے گا، اسی قدر اس کا دائرۂ اثر بڑھ جائے گا۔ یہ صحیح ہے کہ ادب سے ہر شخص اپنی سوجھ بوجھ اور مذاقِ سلیم کے مطابق ہی لطف اندوز ہوسکتا ہے، اور بہت سی ایسی فنی باریکیاں ہیں، جو اختصاصی علم اور ہنرمندی کے بغیر گرفت میں نہیں آسکتیں۔ لیکن اس کے باوجود تجربے کے مغز کا ایک حصہ ایسا ہوسکتا ہے، جسے کم و بیش بہت سے لوگ ذہنی سعی کے بعد اپنی دسترس میں لاسکیں۔ قوموں، طبقوں اور ادوار کے فرق کے باوجود زیادہ سے زیادہ قابلِ وثوق اور قابلِ قبول مواد کو اپنے خیال اور جذبے کی دنیا میں سمیٹ لینا، بیک وقت فنی بصیرت بھی ہے اور فنی مہارت بھی۔ دراصل جذبات، صورتِ حال اور ردِعمل کے سانچے، امتیازات کے باوصف ایک بنیادی مماثلت رکھتے ہیں۔ اور عظیم ادب کے مختلف نمونوں میں ہم اس مماثلت کو پہچان سکتے ہیں۔ اچھے اور باقی رہنے والے ادب کے لئے دو عناصر کی آمیزش ضروری ہے، یعنی فن کار کا نقطۂ نظر اور عام طور پر قبول شدہ مواد کا زیادہ سے زیادہ ہونا۔ اس سے نہ صرف وقتی مقبولیت کا دائرہ وسیع ہوتا ہے بلکہ اس بات کی بھی بڑی حد تک ضمانت ممکن ہے کہ فنی کارنامے کے نقوش مذاق اور وقت کی تبدیلیوں کی وجہ سے پھیکے نہ پڑیں گے۔

ادب کا ایک جواز یہ بھی ہے کہ وہ ہماری جمالیاتی حس کو تسکین دیتا ہے اور اس سے ایک خاص طرح کی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ فنی طور پر اس مسرت کا سرچشمہ فنی کارنامے کا جمالیاتی ڈھانچہ فراہم کرتا ہے۔ جمالیاتی ڈھانچے سے کیا مراد ہے؟ اور یہ مسرت کیسے حاصل ہوتی ہے؟ ہر فنی کارنامہ خواہ وہ ناول ہو، نظم ہو، یا افسانہ و ڈرامہ، ایک خاص وسعت رکھتا ہے۔ اس وسعت کا براہِ راست انحصار دو چیزوں پر ہے، اول فیضان (INSPIRATION) کی لہر کا قیام، جو اس کارنامے کی تخلیق کے پیچھے کام کر رہی ہے، دوسرے اس صنعت کی پابندیاں جن سے وہ متعلق ہے۔ جس طرح الفاظ ایک مکانی وجود رکھتے ہیں، اسی طرح فنی کارنامہ بھی جو الفاظ کی ایک مخصوص ترتیب کا نام ہے ایک مکانی وسعت رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر

سانیٹ (SONNET) کو لیجئے۔ یہ چودہ مصرعوں کی ایک مختصر سی نظم ہوتی ہے، جس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر کا فیضان، یا اس کی بصیرت یا اس کا تجربہ، ان چودہ مصرعوں کی مکانی ہیئت میں سمیٹا جانا چاہیئے۔ اسی طرح غنائی نظم کا ڈھانچہ ڈرامے سے اور ڈرامے کا ناول سے مختلف ہوگا۔ فارم دراصل مکانی رقبہ یا وسعت ہی کا دوسرا نام ہے۔ لیکن یہ مکانی ہیئت دراصل چند اجزاء کے مجموعے کا نام ہے، اور انہی اجزاء کے پہلو بہ پہلو رکھنے سے ایک کل کی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ اسی لئے بڑے فنی کارناموں کے سلسلے میں ہم تعمیری حسن کا ذکر کیا کرتے ہیں۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ فارم بھی دو طرح کے ہوسکتے ہیں، یعنی میکانکی (MECHANICAL) فارم، اور عضوی (ORGANIC) فارم۔ اکثر بڑے فنی کارناموں میں عضوی فارم پایا جاتا ہے، یعنی وہ تمام اجزاء جن پر ان کی مکانی ہیئت مشتمل ہے، ایک دوسرے سے اس طرح ملحق و مربوط ہوتے ہیں، جس طرح ایک درخت کی پتیاں، یعنی ان میں ایک حیاتیاتی (BIOLOGICAL) علاقہ ہوتا ہے۔ مشہور انگریزی نقاد کالرج (COLERIDGE) نے شیکسپیئر پر تنقید کے سلسلہ میں خاص طور پر اس عضوی فارم اور توانائی کا ذکر کیا ہے، دوسری بات اس سلسلہ میں یہ ہے کہ بحیثیت مجموعی ہر فنی کارنامہ کا ایک محیط (PRESIDING) خیال ہوتا ہے اور مختلف اجزاء اس کے تابع ہوتے ہیں۔ اس محیط خیال ہی کو ہم ادبی کارنامے کی کلیت (TOTAL-ITY) کے نام سے بھی پکار سکتے ہیں۔ فنی کارنامہ ایک پیچیدہ تنظیم ہے، یعنی فن کار کو اس کا التزام کرنا پڑتا ہے کہ اولاً تو حشو و زوائد اس میں راہ نہ پاسکیں، اور دوسرے وہ چیزیں جو شامل کرلی گئی ہیں، ایک دوسرے سے گہرے طور پر مربوط ہوں، اور ان کے مابین کسی طرح کے کھانچے نہ ہوں۔ یہ کہا گیا ہے کہ حسن دراصل احساس تناسب کا نام ہے، انسانی اور فطری حسن کے تمام مظاہر میں جہاں کہیں تناسب اعضا یا اجزاء موجود ہوگا، اس سے ایک طرح کی حسی تسکین حاصل ہوگی۔ یہی حال ادبی کارناموں کا ہے۔ مثال کے طور پر ترگنیف (TURENEVE) کے ناولوں کو لیجئے۔ ان کا پیمانہ محدود ہے۔ لیکن ان میں جو ضبط و ایجاز اور موزونیت و ہمواری ہے وہ بے اختیار خراج تحسین طلب کرتی ہے۔ لیکن ہمواری، موزونیت اور سلیقے یا قرینے کا یہ سخت گیر مطالبہ بعض

855 - Asl - Ad
31,637

اوقات صرف ایک آئیڈیل کی حیثیت رکھتا ہے. اس کے عدم حصول کی ایک اچھی مثال پوپ (POPE) کی نظم (ESSAY ON MAN) میں ملتی ہے. اس کے مختلف حصوں میں ناہمواری کا احساس ہوتا ہے جس کے مخصوص اسباب ہیں. جدید ترین روسی ناول ڈاکٹر زواگو (DR. ZHIVAGO) کے ابتدائی حصہ میں کرداروں کی کثرت اور بہت سے واقعات کا بیک وقت بیان کسی قدر انتشار کا سبب بنتا ہے اور کسی واضح سمت کی طرف بڑھتا نظر نہیں آتا. عظیم فنی کارناموں کی تہ میں اس نفیس منطق کا پایا جانا کم و بیش ضروری ہے، جس کے نتیجے کے طور پر فنی تعمیر عمل میں آتی ہے. بڑے پیمانے پر اس کی نہایت اچھی مثال ملٹن کی لافانی نظم "فردوس گم گشتہ" ہے. اس میں ایک دہرا پلاٹ ہے. یعنی شیطان اور اس کے گروہ کی خدا کے خلاف بغاوت اور سرکشی اور پھر شیطان کے ورغلانے سے آدم اور حوا کی الٰہی قانون سے سرتابی. یہ دونوں اجزاء متوازی نہیں ہیں. بلکہ دوسرا واقعہ پہلے واقعے کا نتیجہ ہے. نظم کے آخر میں جب آدم اور حوا کو سرکشی کے جرم میں بہشت سے اخراج کا حکم دیا جاتا ہے. تو یہ واقعہ ذہن کو، واقعۂ ماقبل یعنی شیطان اور اس کے تبیعین کے اخراج کی طرف لے جاتا ہے. یہاں اس کا ذکر اس لئے کیا گیا کہ اس دہرے پلاٹ کو نباہنے، متعلقہ فضا کے نمایاں کرنے اور اس سے میل کھانے والے اشاروں (SYMBOLS) کے استعمال میں ملٹن نے بڑی احتیاط اور چابکدستی کا ثبوت دیا ہے. اسی سلسلے میں یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ بعض دفعہ جب کسی فنی کارنامے کا مواد ہمارے ذہن سے محو ہو جاتا ہے تب بھی اس کے ڈھانچے کے حسن و خوبی کا نقش باقی رہتا ہے. اور اگر یہ ڈھانچہ واقعی مکمل اور ہم آہنگ ہے تو اس سے ہمیں وہی جمالیاتی خوشی حاصل ہوتی ہے جو کسی متناسب الاعضاء انسان یا دلکش تصویر یا مکمل عمارت کے دیکھنے سے فوراً اس کی تحسین کے لئے اکساتی ہے.

یہاں دو اور امور کی بھی وضاحت ضروری ہے. اول یہ کہ عضوی (ORGANIC) فارم کا تصور، رومانی ادب اور تنقید کی دین ہے. لیکن جس ادب میں ترتیب واری کے بجائے عدم تسلسل (DISCONTINUITY) کا اصول کارفرما ہوگا، جیسے سترھویں صدی کی انگریزی شاعری، جدید ترین یورپین ناول یا فرانس کی اشارتی شاعری، وہاں ڈھانچے کا تصور سلسلہ واری کی وجہ سے نہیں بلکہ اور دوسرے ذرائع سے حاصل ہوگا. کلاسیکل

ناول میں چونکہ عمل کی راہیں مختلف سمتوں میں بٹ جاتی ہیں، اس لئے بعض خاص موڑوں پر پہنچنے کے بعد بازگشت کی ضرورت پیش آتی ہے، تاکہ منتشر دھاگوں کو ایک لڑی میں پرویا جاسکے۔ جن ناولوں میں زمانی تسلسل اہمیت نہیں رکھتا اور مسلسل پلاٹ غیرضروری سمجھا جاتا ہے، وہاں شعور کے بہاؤ کی مدد سے بکھرے ہوئے شیرازہ میں کوئی نہ کوئی اندرونی اور جذباتی ربط متعین کیا جاسکتا ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ مروجہ ناولوں میں کہانی اور جدید ترین ناولوں میں ذہن پر مسلط کوئی خیال، یا قلب کے اندرون میں موجود کوئی کیفیت وہ واسطہ فراہم کرتی ہے، جس سے تنظیم کا کام لیا جاسکے۔ میکانکی فارم وہ ہے جو فنی کارنامے کے اندر سے ابھرنے کی بجائے اس پر خارج سے عائد کیا گیا ہو، جس میں اپنی توانائی نہ ہو اور جو مختلف اجزا کی قلب ماہیت کے بعد انھیں ایک کلیت میں نہ سمو سکے۔ دوسرے یہ کہ وسیع طور پر ڈھانچے تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک ظاہری اور بیرونی (LITERAL) ڈھانچہ جو فنی کارنامے کی بنیادی ہیئت کے ساتھ ذہن میں آتا اور مکانی (SPATIAL) پہلو رکھتا ہے، دوسرے اشارتی ڈھانچہ جو مرکزی محرک (MOTIF) کی تکرار، محاکات (IMAGES) کے دروبست اور کنایات کی معنی خیزی کی مدد سے وجود میں آتا ہے اور تیسرے ڈرامائی ڈھانچہ جو مرکب ہوتا ہے فنی کارنامے کے عام تموج، اس کے معیار حرکت (MOMENTUM) اور اس میں جذبات اور کیفیات کی سلسلہ داری اور تناؤ کے اتار چڑھاؤ سے۔ ان اجزا میں اور موسیقی کے حرکی ضابطہ میں ایک طرح کی مماثلت پائی جاتی ہے۔ ہر بڑے اور اہم فنی کارنامے میں یہ تینوں طرح کے ڈھانچے بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔

فنی کارنامے کی ایک اور خصوصیت اس کے لہجہ کی ہم رنگی ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ لہجہ میں تبدیلیاں بے معنی نہ ہوں، بلکہ ان کا تعلق موضوع اور صورت حال میں تبدیلی سے ہو۔ یک رنگی سے مراد یکسانیت نہیں ہے، کیونکہ یکسانیت بالآخر اکتاہٹ پیدا کرتی ہے۔ بلکہ اس سے مراد یہ ہے کہ مجموعی طور پر ادبی کارنامہ ایک خاص معیار سے گرنے نہ پائے۔ اور اس میں لہجہ کی تبدیلیاں اندرونی مطالبات کا نتیجہ ہوں۔ اس کی مثال غزل سے بخوبی دی جاسکتی ہے۔ غزل متفرق اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس میں ہر شعر اپنی جگہ مکمل مفہوم کا حامل ہوتا ہے۔ بعض اوقات غزل کے اشعار، متنوع اور متضاد

کیفیات کی نقش گری کرتے ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر پوری غزل کا ایک خاص معیار ہوتا ہے۔ اگر کم مایہ اشعار کی کسی غزل میں بھرمار ہوگی تو ظاہر ہے اس کا تخیلی اور جذباتی معیار برقرار نہ رہ سکے گا۔ یا یہ کہیئے کہ اس میں لہجہ کی مطابقت یا ہم رنگی کی کمی ہوگی۔ یہی حال ناول کا بھی ہے۔ ناول کے مختلف اجزا رکیفی (QUALITATIVE) اعتبار سے ایک دوسرے سے ممتاز ہوسکتے ہیں اور پلاٹ کی تفصیلات میں تبدیلی کے ساتھ ان کی فکری اور جذباتی سطح بھی بدل سکتی ہے۔ لیکن ان کا مجموعی تاثر ایک معیاری لب و لہجہ کی غمازی کرے گا۔ لہجہ کی ہم رنگی ان عناصر میں سے ایک ہے، جو تناسب اور ہم آہنگی کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ دوسرے عناصر جو یہ احساس پیدا کرتے ہیں، وہ واضح منطقی یا بیانیہ ڈھانچے، نقطۂ عروج کی موجودگی اور مکانی اور زمانی نقطۂ نظر کی وحدت ہیں۔

اکثر بڑے فنی کارناموں کی ایک خصوصیت ان کی پیچیدگی (COMPLEXITY) بھی ہے۔ یہ دو سطحوں پر پائی جاسکتی ہے۔ اول توسیعی (EXTENSIONAL) اعتبار سے جس کا مطلب یہ ہے کہ اس کا تعین کیا جائے گا۔ کرداروں اور واقعات کی تعداد، تجربے کے دائرے (RANGE) اور عمل کی مکانی اور زمانی گنجائش کی نسبت سے۔ جس فنی کارنامے میں یہ عناصر موجود ہوں گے، اس میں وسعت اور فراخی کا احساس بھی ہوگا اور جس ہنرمندی کے ساتھ یہ عناصر ایک دوسرے کو سہارا دیں گے اور ایک دوسرے کے ساتھ آمیز کئے جائیں گے، اس کی بنیاد پر ہم اس کی پیچیدگی کا اعتراف بھی کریں گے۔ پیچیدگی کی دوسری سطح اندرونی ہوسکتی ہے۔ یہ عبارت ہے، تفصیلات کی صاف اور روشن حدود، معانی اور مفہوم کی قطعیت اور قوت امتیاز کی اس لطافت اور ندرت سے جو فنی کارنامہ ہمارے اندر بیدار کرتا ہے۔ بڑے فنی کارناموں کے مطالعہ سے جو تاثر ہم حاصل کرتے ہیں، وہ بیک وقت یہ بھی ہوتا ہے، کہ ہم ایک منظم، بھرپور اور پیچیدہ کائنات میں رسائی حاصل کر رہے ہیں، اور خود ہمارے اپنے احساسات اور معیار پرکھ میں ایک تہذیب اور جلاؤ پیدا ہو رہا ہے۔ تخلیقی فن کار کا ادراک نامعلوم سرچشموں سے اپنا مواد حاصل کرتا ہے۔ اور اسے ایک کیمیاوی عمل کے ذریعے اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ مکڑی کے جالے کی طرح اس کی بناوٹ میں کوئی کور کسر نہیں نکالی جاسکتی۔

اسی طرح میانہ روی (ECONOMY) بھی فنی کارناموں کے لئے ضروری ہے۔ اس سے مراد حشو و زوائد سے اجتناب ہے۔ ایسا نہ کرنے سے تصویر کے اصلی خط و خال کے اوجھل ہو جانے کا اندیشہ رہتا ہے۔ فن کار تجربے کے تمام پہلوؤں کو اپنی فنی کائنات میں نہیں سمیٹ سکتا۔ اور اس لئے اسے اس مواد میں جو اس کی دسترس میں ہے، قطع و برید اور انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ میانہ روی کے اصول کو ناول کی مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ اگر ناول اصل موضوع، یعنی پلاٹ اور کرداروں پر زور دینے کی بجائے فضا کی تعمیر اور منظر نگاری پر زور دے، یا ضمنی پلاٹ کے حدود، اصل پلاٹ کی نسبت بڑھ جائیں، یا کوئی فروعی اور غیر دلچسپ کردار ضرورت سے زیادہ جگہ گھیر لے، یا ایسے ضمنی قصّوں کی بھتات ہو جائے، جو اصل واقعہ کے کسی اہم پہلو کی وضاحت نہیں کرتے، یا مخصوص کردار مجرد بحثوں میں الجھے نظر آئیں، یا ناول کے فکری اور حسی ڈھانچے میں پوری مطابقت نہ ہو، تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ فلاں ناول میں میانہ روی کی کمی ہے۔ آخری نقطہ کی وضاحت کے سلسلے میں ہم جرمن ناول نگار ٹامس مان کے ناول (THE MAGIC MOUNTAIN) کا ذکر کر سکتے ہیں۔ اس کا پہلا حصّہ جس میں سینی ٹوریم کے مریضوں کی کیفیات کی حیرت انگیز مصوری کی گئی ہے، دوسرے حصّے سے، جس میں فلسفہ اور موسیقی کے ادق تصورات جگہ پا گئے ہیں، پورے طور پر مربوط نہیں ہے۔ اور اس طرح پورے ناول میں ایک طرح کے عدم توازن کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح کوئی مختصر کہانی اگر اس لئے طویل ہو گئی ہے کہ اس میں غیر اہم اجزاء یعنی غیر ضروری مکالمے یا پس منظر ضرورت سے زیادہ نمایاں ہیں، یا رنگینئ بیان، خطابت یا جذباتیت، تناسب کے عدم احساس کی وجہ سے حاوی ہو گئی ہے، تب بھی یہ سقم میں شمار ہوگا۔ اس سقم کی مثالیں ہمیں اُردو افسانہ نگار کرشن چندر کی کہانیوں میں اکثر ملتی ہیں۔ ان کی اچھی سے اچھی کہانیاں بھی سستی جذباتیت کا شکار، رنگینئ عبارت سے مملو اور مناسبت (RELEVANCE) کے احساس سے خالی ہیں۔ بڑے اور عظیم کارناموں میں، ان کی وسعت اور فراخی کے باوجود، اعتدال اور میانہ روی کے اس عنصر کی وجہ سے فن کار کے ذوق انتخاب اور سلیقے کا اندازہ ہوتا ہے، اور یہ پتہ چلتا ہے کہ اس نے اپنے آپ کو اپنے مواد کے رحم و کرم پر نہیں چھوڑ دیا ہے، بلکہ وہ اس کے

امکانات اور فنی کارنامے کے حدود سے پوری طرح واقف ہے، اور ان کے درمیان ایک مناسب ربط قائم کر سکتا ہے۔

زبان کا مسئلہ بھی فنی وسائل میں ایک بہت ہی اہم مسئلہ ہے۔ پورا ادبی فن دراصل اظہار بیان اور وسائل بیان کا معاملہ ہے۔ اگر ہم کسی فنی کارنامے کی ہیئت پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ وہ مشتمل ہے دو قسم کی اکائیوں (UNITS) پر، یعنی الفاظ کی اکائیاں اور مفہوم کی اکائیاں، اور ان کے درمیان پوری مطابقت شرط ہے۔ مشہور فلسفی ڈیکارٹ (DESCARTES) نے کہا ہے کہ حقیقت کا تجزیہ اگر کریں تو وہ دو چیزوں پر مشتمل معلوم ہوگی، یعنی خیال (THOUGHT) اور وسعت (EXTENSION)۔ اب الفاظ ہی دراصل وہ وسیلہ ہیں، جو ان دونوں کی درمیانی خلیج کو پُر کرتے ہیں۔ الفاظ کی تبدیلیاں معاشرت کی تبدیلیوں سے مربوط ہوتی ہیں۔ مشہور ناول نگار فلابیر (FLAUBERT) کا خیال ہے کہ ہر لفظ ایک ہی معنی رکھتا ہے۔ یہ خیال صرف ایک حد تک ہی صحیح ہے، یعنی اگر اس سے یہ مراد لی جائے کہ لفظ اپنے متعین، سائنٹیفک اور لغوی مفہوم ہی میں استعمال ہو سکتا ہے۔ مگر عام طور پر شاعری میں ایسا نہیں ہوتا۔ کیونکہ ہر لفظ اپنے (TENTACLES) رکھتا ہے، جو دوسرے الفاظ اور ان کی پرچھائیوں کی طرف بڑھتے ہیں۔ لفظوں کے مابین باریک فرق ہوتے ہیں، اور ایک ایک لفظ کے کئی کئی قریب الفہم معنی ہوتے ہیں، اور بعض الفاظ کی معنی خیزی ان کے سیاق و سباق (CONTEXT) سے ابھرتی ہے۔ شاعری میں خاص طور پر اس سیاق و سباق کی وجہ سے پامال الفاظ میں ایک نیا جادو جاگ اٹھتا ہے۔ اگر ہم ایک نظم پر غور کریں، مثلاً انگریزی شاعر ورڈزورتھ کی کسی غنائی نظم پر، تو پتہ چلے گا کہ وہ چند بندوں پر مشتمل ایک ڈھانچہ ہے۔ ہر بند چند سطور سے مل کر بنا ہے، ہر سطر میں الفاظ کی ایک مالا پرو دی گئی ہے۔ اور الفاظ حروف کی ترتیب سے مل کر معنی خیز بنتے ہیں۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ الفاظ فنی کارنامے کی بنیادی اکائی ہیں اور جس طرح حروف کی با معنی ترتیب سے الفاظ وجود میں آتے ہیں، اسی طرح الفاظ کی با معنی ترتیب سے خیال کی اکائیاں جنمتی ہیں۔ مفرد لفظ، فی نفسہ با معنی تو ہوتا ہے، لیکن اہم نہیں ہوتا۔ الفاظ کی با معنی

ترتیب سے خیال کی شمعیں روشن ہوتی ہیں۔ لیکن الفاظ محض معنی ہی نہیں رکھتے، جنھیں منطقی طور پر بیان کیا جاسکے، بلکہ گونج اور مہک بھی رکھتے ہیں، جن سے کام لے کر فن کار ادبی کارنامے کی کشش اور حسن میں اضافہ کرسکتا ہے۔ الفاظ کے تمام امکانات پر نظر رکھنا اچھے فن کار کی کامیابی کی کلید ہے۔ الفاظ کی لازوال دولت کا سراغ ہمیں شیکسپیئر کے ڈراموں میں ملتا ہے، جہاں الفاظ کی وسعت اور پوشیدہ قوتوں کا کوئی پہلو نظر سے نہیں چھوٹتا ہے۔ یہ اندازہ لگایا گیا ہے کہ شیکسپیئر نے کسی بھی تنہا فن کار کے مقابلہ میں سب سے زیادہ الفاظ، سب سے زیادہ نازک امتیازات کا لحاظ رکھتے ہوئے اور سب سے زیادہ موثر انداز سے استعمال کئے ہیں۔ الفاظ کے استعمال کی ایک عجیب و غریب کوشش جس میں نحوی ترتیب کا دور دور بھی گمان نہ گذرے، جدید آئرستانی مصنف جیمس جوائس (JAMES JOYCE) کے ناولوں میں ملتی ہے، جس کی وجہ سے وہ قریب قریب ناممکن الفہم بن گئے ہیں۔ الفاظ اور زبان کے استعمال میں ایک خاص پہلو جو ہمیشہ ہر لکھنے والے کے پیش نظر رہنا چاہیئے، یہ ہے کہ الفاظ موقع محل کی مناسبت سے استعمال کئے جائیں۔ اس سے لہجہ کا مناسب اتار چڑھاؤ متعین کیا جاسکتا ہے۔

فنی کارناموں کے سلسلہ میں عام طور پر خلوص یا عدم خلوص کی جو اصطلاح مستعمل رہی ہے، وہ کسی قدر ترمیم چاہتی ہے۔ اس لئے کہ یہ ناکافی اور مغالطہ انگیز ہے۔ عام طور پر اس سے دو باتیں مراد لی جاتی ہیں۔ اول یہ کہ ہر وہ تجربہ جسے فن کار نے الفاظ کے قالب میں ڈھالا ہے۔ براہ راست حسیات کا نتیجہ ہے۔ اور دوسرے یہ کہ اسے فن کار نے بڑی معصومیت اور ایمان داری کے ساتھ پڑھنے والوں تک منتقل کر دیا ہے۔ یہ دونوں باتیں صحیح نہیں۔ اس لئے کہ اوّل تو فن کار کا تجربہ، حسیات اور مشاہدے کے پہلو بہ پہلو تخیل سے بھی مرکب ہوتا ہے، اور دوسرے وہ اسے جوں کا توں منتقل نہیں کر دیتا، بلکہ اس کے مختلف پہلوؤں اور گوشوں میں خاصی قطع و برید کرتا ہے۔ خلوص صرف ایک حد تک ہی اس کا ساتھ دیتا ہے۔ اس کے بعد ہنرمندی آتی ہے۔ اور اس لئے مکمل موزونئ اظہار (ADEQUACY OF EXPRESSION) تجربے کو اس کی اصلی اہمیت اور قدر وقیمت کے ساتھ پیش کرنے کے لئے ضروری ہے۔ اس موزونئ اظہار میں بہت سے

فنی عناصر و عوامل شامل ہوتے ہیں، لیکن بنیادی طور پر یہ مناسب ترین الفاظ کا انتہائی ہنرمندانہ استعمال ہے۔ اس سے فن کارانہ ضبط اور قابو کا پتہ چلتا ہے۔ الفاظ ہی کے ذریعہ فن کار اپنے مواد پر قابض ہوتا ہے، الفاظ ہی کے ذریعہ وہ اسے دوسروں تک پہنچاتا ہے، اور الفاظ ہی کے ذریعہ تجربے کے جھلملاتے ہوئے سائے ایک ٹھہرا ہوا روپ اختیار کر سکتے ہیں۔

ان وسیع تر فنی وسائل کے علاوہ اور بھی کئی ضمنی یا ذیلی وسائل ہیں، جو ہر فنی کارنامے میں تو نہیں پائے جاتے۔ لیکن، اکثر پائے جاتے ہیں۔ اور ان کے استعمال سے مخصوص آثار کا حاصل کرنا مقصود ہوتا ہے۔ ان میں سب سے پہلا عکس ترتیب (INVERSION) کا مسئلہ ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ یا تو کئی انمل، بے جوڑ واقعات یا مشاہدات کو اس طرح پہلو بہ پہلو رکھا جائے کہ بظاہر ان سے کسی نتیجے کی طرف رہنمائی نہ ہو، لیکن حقیقت بیں نظریں ان میں ایک مناسبت اور مفہوم متعین کر سکیں، اور یا یہ کہ بظاہر عبارت جس مفہوم کی طرف اشارہ کرتی ہوئی معلوم ہو، اس سے بالکل مختلف معنی مراد ہوں۔ انگریزی نثر نگار سوئفٹ (SWIFT) کی تحریروں میں یہ فنی تدبیر اکثر نظر آتی ہے۔ دراصل یہ ان سب شاعروں یا نثر نگاروں کے یہاں ملتی ہے، جو طنز و ظرافت کے میدان میں طبع آزمائی کرتے ہیں۔ کیونکہ طنز، بلکہ ہجو اور ظرافت، دونوں ذہنی انداز فکر ہیں۔ ہجو نگار اور مزاح نگار دونوں اپنے ذہن میں ایک آدرش (IDEAL) رکھتے ہیں، جس کی نسبت سے وہ موجودہ حقیقت کی خامیوں اور حد بندیوں کو ناپتے ہیں۔ مزاح نگار کے یہاں ناپنے کا پیمانہ معاشرتی آدرش ہوتا ہے، ہجو نگار کے یہاں ذاتی۔ ہجو نگار کے یہاں تندی، تلخی اور شدت ہوتی ہے، مزاح نگار کے یہاں رحمت و آسودگی۔ ہجو نگار نشتر زنی کرتا ہے اور در و بام کو ہلا دینا چاہتا ہے، مزاح نگار صرف لب آسا مسکرانے پر قناعت کرتا ہے۔ اوّل الذکر کے یہاں اخلاقی واقعیت کی روح سرایت کئے ہوتی ہے۔ موخر الذکر کوتاہیوں اور خامیوں کا احساس ضرور رکھتا ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی اس کے رویہ میں رواداری اور کشادہ قلبی کی آمیزش بھی ہوتی ہے۔ اوّل الذکر انقلاب کا علمبردار اور موخر الذکر محض اصلاح پسند ہوتا ہے۔ انگریزی ادب میں مزاح کی سب سے پاکیزہ مثال چاسر (CHAUCER) کے یہاں اور ہجو کے زہر میں بجھے ہوئے تیر و

نشتر سوئفٹ کے یہاں ملتے ہیں۔ شیکسپیئر کے یہاں دونوں رنگوں کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ عربی اور فارسی ادب میں ہجو اور مزاح کے نمونے ایسے اعلیٰ معیار کے نہیں ہیں، جیسے مغربی زبانوں میں۔ اُردو میں مزاح کے سب سے زیادہ مہذب نمونے رشید احمد صدیقی، پطرس اور فرحت اللہ بیگ کے یہاں ملتے ہیں اور ہجو کے اچھے نمونے سودا اور اکبر الہ آبادی کے یہاں۔ غالب کے یہاں تبسم کی شان دلنوازی جس آمد، شفاف بصیرت اور فکر و نظر کی ہمہ گیری کے ساتھ پائی جاتی ہے، اس کی مثال اور کہیں تلاش کرنا مشکل ہے۔ ہجو اور مزاح، دونوں کے لئے وسیلۂ اظہار عکس ترتیب یا طنز (IRONY) ہیں۔ دونوں کا مقصد بالواسطہ یا کنایتہً بیان کا پیش کرنا ہے۔ ہجو اور مزاح سے یہ فنی تدبیر مخصوص ضرور ہے لیکن جہاں یہ اثرات پیدا کرنے مقصود نہ بھی ہوں، وہاں بھی یہ طریق کار مستعمل ہو سکتا ہے۔ دراصل اس کا ایک مقصد پڑھنے والے کی ذکاوت کو اُبھارنا بھی ہے۔ اس کے استعمال سے لکھنے والے کی ذہانت کو اظہار کا راستہ ملتا ہے۔ سوئفٹ کی ابتدائی تحریروں میں مقصدیت کی نسبت ذہانت کا یہ کھیل زیادہ نمایاں ہے۔ اسی سے ملتا جلتا طریقہ یہ بھی ہے کہ کسی نظم میں جو شعری مقدمات شروع میں بیان کئے جائیں، اس کے برعکس نتائج نظم کے اختتام پر ظاہر ہوں۔ اور یہ مفہوم اچانک طور پر پایان کار بھبک (EXPLODE) اُٹھے۔ اس وسیلے کا استعمال ہمیں ان شاعروں کے یہاں ملتا ہے، جو ذکاوت سے بدرجۂ اولیٰ کام لیتے ہیں۔ اُردو شاعری میں خاص طور پر غالب اور مومن کے یہاں مفرد اشعار میں یہ کیفیت نظر آتی ہے۔ عکس ترتیب سے لطف اُٹھانے کے لئے ذہن کو چوکنا اور بیدار رکھنا پڑتا ہے، اور یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ دراصل ظاہری بیان کی تہ میں کون سا واقعی بیان چھپا ہوا ہے، جس کی طرف فن کار ہمیں لئے جا رہا ہے۔ اس کے لئے نظم کے پورے ڈھانچے اور اکائیوں کی ترتیب اور ان کی غایت پر بھی نظر رکھنی پڑتی ہے۔

دوسری فنی تدبیر جو عام طور پر مستعمل ہے، وہ نثر میں تحت البیان (UNDERSTATEMENT) اور نظم یا شاعری میں منطقی کھانچا (LOGICAL GAP) کہی جا سکتی ہے۔ دونوں کا مقصد ایک ہی ہے، یعنی بات کو کھول کر نہ بیان کرنا، اور بیان کے بعض پہلوؤں کو پڑھنے والے کے تخیل پر چھوڑ دینا۔

دراصل کسی بھی فنی کارنامے کا وجود اُسی وقت ہوتا ہے، جب کہ نثری یا شعری مفہوم اور فنی کارنامے کے ڈھانچے کے مابین کامل آہنگی موجود ہو۔ لیکن اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ فن کار الفاظ کی اکائیاں کم استعمال کرتا ہے، اور مفہوم کی اکائیاں زیادہ۔ اس طرح گویا تقلیل الفاظ کی مدد سے زیادہ سے زیادہ مفہوم کے استعمال کی طرف میلان پایا جاتا ہے۔ اسی سے اشارتی زرخیزی پیدا ہوتی ہے۔ انگریزی میں سوئفٹ کی نثر اور اردو میں حالی اور عبدالحق کی تحریریں تحت البیان کی بہت اچھی مثالیں ہیں۔ ایسا نثرنگار الفاظ کو ایک آلۂ کار ہی سمجھتا ہے، مرعوب کرنے کے لئے آرائشگیٔ بیان سے کام نہیں لیتا۔ فرانسیسی ناول نگار فلابیر (FLAUBERT) کی تحریریں منتخب الفاظ اور گٹھی ہوئی عبارت کا مرقع ہیں، جن میں حشو و زوائد نام کو نہیں۔ شاعری میں اس کی کئی صورتیں ممکن ہیں اور پائی بھی جاتی ہیں۔ سب سے پہلے تو وہ مفرد اشعار ہیں، جن میں چٹکلے پن (EPIGRAM) کی روح پائی جاتی ہے اور جو زبان زدعام ہوجاتے ہیں۔ اس کے دو پہلو ہیں۔ مواد کے اعتبار سے ان میں کوئی بصیرت اور تجربہ سمویا ہوا ہوتا ہے جس کی نثری تشریح کے لئے بڑی وسعت درکار ہوتی ہے۔ فنی اعتبار سے ان کی خوبی اس میں ہوتی ہے کہ انھیں سیاق وسباق سے علیحدہ کرلینے پر بھی ان کی ندرت اور معنویت باقی رہتی ہے۔ چٹکلے بازی کی بہت اچھی مثال انگریزی شاعر پوپ کے یہاں ملتی ہے۔ غزل کے مفرد اشعار میں بھی ترشے ہوئے ہیروں کا یہ انداز پایا جاتا ہے۔ اسی سبب سے وہ جلد حافظے میں پیوست ہوجاتے ہیں۔ آزاد نظم کے اشعار میں ذہن پر مرتسم ہوجانے کی یہ خصوصیت نہیں پائی جاتی۔ دوسری صورت تشبیہہ و استعارہ کی ہے، جن میں تفصیلات سے گریز کرکے دو چیزوں کے درمیان اندرونی وابستگی اور مماثلت کی بنا پر تعلق قائم کیا جاتا ہے۔ ارسطو نے بڑے شاعر کی سب سے نمایاں پہچان اس کے یہاں استعاروں کا استعمال بتائی ہے۔ تشبیہہ سے بھی زیادہ استعارہ صرف فنی تدبیر نہیں، بلکہ ذہنی طریق کار کو ظاہر کرتا ہے۔ فنی اعتبار سے استعارے کا استعمال قطعی علامات کی تلاش ہے۔ اسی سے بیان میں وضاحت اور جامعیت پیدا ہوتی ہے۔ معنوی لحاظ سے اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ شاعر کی نظریں کس طرح انفس و آفاق میں نفوذ کرسکنے کی وجہ سے مفہوم کی زندہ تجسیم کے لئے مختلف النوع اشعار میں ربطِ پنہاں کو معلوم اور نمایاں

کر سکتی ہیں۔ یہ ربط لازمی طور پر تمثیلی (ANALOGICAL) نہیں ہوتا، اس میں منطق کو بھی دخل ہوتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ منطقی اور تمثیلی اعمال کے امتزاج سے جو روحانی ہیجان پیدا ہوتا ہے، اس سے استعارہ وجود میں آتا ہے۔ اس میں معرفت (COGNITION) کا بھی ایک عنصر شامل ہوتا ہے، جس سے پورا عمل منور ہوجاتا ہے شیکسپیئر کی ڈرامائی شاعری میں استعاروں کا استعمال جس حسن اور ندرت کے ساتھ ہوا ہے، اس کی وجہ سے اس کے شعری کارناموں میں بے اندازہ وسعت پیدا ہوگئی ہے۔

تیسری صورت منطقی خلار کی ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر شعری بیان کے سانچے میں منطقی خلار چھوڑتا ہوا چلا جاتا ہے، جنھیں پڑھنے والا خود اپنے تخیل کی مدد سے پُر کر سکتا ہے۔ اس کی مثالیں اردو، انگریزی اور فرانسیسی شاعری میں بکثرت ملتی ہیں۔ گو یہ طریق کار بالکل نیا نہیں ہے۔ اشارتی شاعری میں ہمیشہ اس سے کام لیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اٹھارویں صدی کے انگریزی شاعر بلیک (BLAKE) یا رومانی شاعر ورڈزورتھ (WORDSWORTH) کی نظموں میں مرکزی اشارے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ اول الذکر کے یہاں زمین، چاند، شبنم، سونا، گرجا، والدین، پادری، گلاب، چراگاہیں اور بھیڑیں وغیرہ، اور موخرالذکر کے یہاں چاند، بنفشے کا پھول، آبشار، چراگاہیں، کائی (MOSS)، ستارے، پہاڑیاں، اور لوسی (LUCY) وغیرہ سے بہت سے اہم کام لئے گئے ہیں۔ بلیک کے یہاں خاص طور پر نظم کے مفہوم کو متعین کرنے کے لئے یہ دیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے کہ یہ اشارے ایک دوسرے پر کیا عمل کرتے ہیں۔ اس سے نہ صرف نئے معنوں تک رسائی ممکن ہوتی ہے بلکہ نظم کے مختلف حصوں میں ربط قائم کرنے کے لئے جن کڑیوں کی ضرورت پیش آتی ہے، وہ بھی ہاتھ آجاتی ہیں۔ ایک بات اور ہے اور وہ یہ کہ شاعری میں بعض اوقات منطقی ربط سے زیادہ جذباتی ربط کی اہمیت ہوتی ہے۔ اور جو خلا سطح پر نظر آتے ہیں، انھیں جذباتی وحدت کی مدد سے پُر کیا جاسکتا ہے۔

تحت البیان کی ان دو صنعتوں کے برعکس فوق البیان (OVERSTATEMENT) کی صنعت بھی استعمال کی جاتی ہے۔ نثر میں یہ مبالغہ آرائی کے سلسلے میں ظاہر ہوتی ہے۔ شاعری میں اس کا اظہار بلند آہنگی اور خطابت کی صورت میں ہوتا ہے۔ مشرقی ادب

میں اس کی مثال عربی، فارسی اور اُردو قصائد ہیں، جن میں لہجہ کا اُبھار نقص نہیں، بلکہ حسن ہے۔ مغربی ادب میں اس کی مثال شاعری اور ڈراما دونوں میں ملتی ہے۔ ڈرائیڈن (DRYDEN) کی شاعری اور ڈراما دونوں میں یہ عنصر پایا جاتا ہے۔ رزمیہ شاعروں کے یہاں بھی یہ شان و شکوہ بالعموم ملتا ہے۔ ملٹن کی "فردوس گم شدہ" میں یہ خطابت اور بلند آہنگی جگہ جگہ، خصوصاً شیطان کی مجلس شوریٰ کے نقشے کی ترتیب میں ملتی ہے۔ شاہنامۂ فردوسی میں بھی یہ قدم قدم پر نظر آتی ہے۔ اقبال کی شاعری میں بھی یہ خطابت ملتی ہے، بعض جگہ یہ ان کی شاعری کی تاثیر کو گھٹا بھی دیتی ہے۔ لیکن بعض مقامات پر اس کے لئے جواز پیش کیا جا سکتا ہے۔ ڈراما اور شاعری میں خطابت اور بلند آہنگی اُس وقت پیدا ہوتی ہے، جب فن کار کسی خاص جذبے سے سرشار ہو، اور ترغیب کا عمل خاموشی اور لطافت کی بجائے کھلے اور پرشکوہ انداز سے کرنا چاہے۔ کھوکھلی خطابت کا مظاہرہ اس وقت ہوتا ہے، جب کہ اسے جنم دینے والا محیط جذبہ اور خیال ناپید ہو۔ خطابت فی نفسہ نہ اچھی چیز ہے اور نہ بُری، البتہ اس موقع کا لحاظ ضروری ہے، جس کے لئے خطابت برتی گئی ہے، اور اس کے حدود سے تجاوز نہ کرنا بھی شرط ہے۔ خطابت اور بلند آہنگی ایک وسیلہ ہے ترغیب کا، یہ طنز کے ذریعہ بھی حاصل کی جاسکتی ہے، مبالغہ کے ذریعہ بھی، مزاح کے ذریعہ بھی، معنی خیز اشاروں کے ذریعہ بھی۔ یہ سب فنی وسائل ہیں، جو ادبی اصناف کے اختلاف کی نسبت سے مختلف ادبی کارناموں میں پائے جاتے ہیں۔ اور جن کے ذریعے سے ابلاغ کے عمل کو موثر بنایا جاسکتا ہے۔

موجودہ ادبی تنقید میں جن اصطلاحات کا بہت زیادہ چرچا ہے، ان میں قول محال (PARADOX) کی صنعت بھی شامل ہے۔ یہ بھی طنز اور عکس ترتیب ہی کی ایک خاص صورت ہے۔ یعنی ایسی بات کا بیان کرنا جو بظاہر بے معنی ہو لیکن جس سے دراصل گہرے معنی مقصود ہوں۔ اس کا استعمال مزاح نگار کے یہاں زیادہ، ہجو نگار کے یہاں کم ہوتا ہے۔ گو ہر حال میں ایسا ہونا ضروری نہیں۔ علانیہ طور پر قول محال کا استعمال ہمیں مشہور مزاح نگار چیسٹرٹن (CHESTERTON) کے یہاں ملتا ہے۔ اور اسی طرح آئرستانی مصنف برنارڈشا اور فرانسیسی مصنف

اناتول فرانس (ANATOLE FRANCE) کے یہاں۔ لیکن شاعری کے سلسلے میں عام طور پر جب ہم اس کا ذکر کرتے ہیں، تو اس سے مراد محض لفظی تضاد یا وہ تفنن نہیں ہوتا، جو اس کے برعکس مطلب نکلنے سے پیدا ہوتا ہے۔ بلکہ وہ روشنی (ILLUMINATION) اور وہ حیرت و استعجاب بھی، جو متضاد شعری بیانات کے بالمقابل رکھنے اور ان کے بالآخر کسی مثبت حقیقت کی طرف رہنمائی کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ موجودہ امریکی نقادوں نے اس صنعت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا ہے اور بظاہر معمولی نظموں میں بھی قول محال کی مثالیں تلاش کرلی ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ قول محال کا استعمال زیادہ تر ذکاوتی (WITTY) شاعری میں ملتا ہے اور اس میں خاصی ہنرمندی اور ذہنی ریاضت کو دخل ہوتا ہے۔ قول محال کی مثال غالب کے اس شعر سے دی جاسکتی ہے۔

طاعت میں تا رہے نہ مئے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

لیکن دنیا کے عظیم ادب میں قول محال سے زیادہ دو اور صنعتیں مستعمل ہیں، اول ابہام (AMBIGUITY) اور دوسرے (AMBIVALENCE) اول الذکر قول محال سے زیادہ ہمہ گیر صنعت ہے۔ یعنی قول محال کی طرح یہ نہیں کہ بظاہر مفہوم عام رائے کے خلاف معلوم ہو۔ اور قابلِ قبول نظر نہ آئے، لیکن مزید فکر و تامل سے اس کے مکمل اور معنی خیز ہونے کا یقین ہوجائے۔ بلکہ الفاظ اور مفہوم کی اکائیوں کا ایسا استعمال اور ایسی ترتیب، جس میں ایک سے زیادہ معنوں کی سمائی ہوسکے۔ صوفیانہ شاعری اور عام طور پر غزل کی شاعری اس کی بہت اچھی مثال ہیں۔ حافظ، عراقی، جامی اور رومی کی شاعری میں ایک ایک شعر کے کئی کئی مفہوم نکل سکتے ہیں، اور یقین کے ساتھ یہ کہنا دشوار ہوتا ہے، کہ شاعر کے ذہن میں کون سا ایک مخصوص مفہوم تھا۔ اس لئے ایسی شاعری کی تفسیر ہم مختلف سطحوں پر بیک وقت کرسکتے ہیں۔ یہ بات کچھ صوفیانہ یا عشقیہ شاعری ہی سے مخصوص نہیں، بلکہ جہاں شاعری کے عمل میں پیچیدگی کا عنصر نمایاں ہوگا، وہاں ابہام کی خصوصیت نظر آئے گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شعری تخلیق کے عمل میں کثیر التعداد عناصر، جو خارجی اور باطنی دنیا سے اخذ کئے گئے ہیں، یکجا مجتمع ہوجاتے ہیں، اور شاعر غیر شعوری طور پر ان کا اظہار ایسے پیرائے میں

کرتا ہے، کہ اسے کسی ایک مفہوم میں قید نہ کیا جاسکے۔ کالرج نے تخیل کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ تجربے کے متضاد پہلوؤں کو اسیر کرنے کی صلاحیت کا دوسرا نام ہے۔ اس صلاحیت کی وجہ سے ایسے کلاسیکل شاعروں جیسے ہومر، شیکسپیئر، رومی، گوئٹے اور غالب کی نئی نئی تفسیریں ممکن ہیں، جو ان کے مفہوم کے سرمائے کو مدت تک نہ سمیٹ سکیں۔ (AMBIVALENCE) کی صنعت کا مفہوم یہ ہے کہ دو یکساں قابلِ قبول اور جائز نقطہ ہائے نظر کو شعری اور فنی حسن بیان کے ساتھ اس طرح پہلو بہ پہلو رکھا جائے کہ فن کار پر کسی جانب داری کا گمان نہ گذرے۔ یہ دراصل متوازن کرنے کی صنعت ہے۔ اس سے یہ جتانا مقصود ہوتا ہے کہ فن کار اپنے پڑھنے والے کو ذہنی آزادی اور قوت فیصلہ کا پورا حق دینا چاہتا ہے۔ وہ زندگی پر پورے ضبط و اعتدال کے ساتھ نظر ڈالتا ہے اور اسے کامل معروضیت (OBJECTIVITY) کے ساتھ پیش کرسکتا ہے۔ ڈراما بنیادی طور پر اسی متوازن کردینے والی جبلت کا ایک فنی اظہار ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس نے المیہ کے بارے میں یہ کہا ہے اس میں خوف اور رحم کے جذبات کے درمیان توازن قائم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ بیان بنیادی طور پر پوری ڈرامائی شاعری پر منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اس فنی تدبیر کا منشا یہی ہے کہ شعری یا فنی مواد کو پڑھنے والے کے نقطۂ نظر سے بھی پیش کرنا چاہیئے۔ انگریزی شاعری اور ڈرامے میں اس کی دو معروف مثالیں گرے کی نظم "گور غریباں" (ELEGY WRITTEN - IN A COUNTRY CHURCHYARD) اور شیکسپیئر کے ڈرامے (TROILUS - AND CRESSIDA) سے پیش کی جاسکتی ہیں۔ اول الذکر میں مادی اور ذہنی زندگی کے دو مختلف امکانات اور موخر الذکر میں دو متوازی فلسفہ ہائے حیات پیش کیئے گئے ہیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں، اور جنھیں وسیع طور پر کلاسیکی اور رومانی رجحانات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ فن کار کے متعلق جو معلومات ہمیں دوسرے ذرائع سے اور خود اس کے دوسرے فنی اور ادبی کارناموں کی بنیاد پر حاصل ہیں، اُن کی مدد سے ہم کسی حد تک یہ متعین کرسکتے ہیں، کہ خود اس کا انتخاب کس کے لئے ہوگا، لیکن فنی کارنامے کی کائنات میں اس کی جانب داری بہت نمایاں نہیں ہوتی، کیوں کہ اس کا مقصد حقیقت کے دو یا دو سے زیادہ پہلوؤں کو بے لاگ انداز کے

ساتھ پیش کر دینا ہوتا ہے۔ ابہام اور (AMBIVALENCE) دونوں کی اچھی مثال غزل میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ غزل کے مفہوم کو کسی ایک محور سے متعلق کرنا مشکل ہوتا ہے۔ اس میں ذاتی اور غیر ذاتی عناصر ایک کل میں جذب ہو کر اپنے الگ الگ رنگوں کو بدل دیتے ہیں۔ اس کے مختلف المعنی اشعار کی اکائیاں تجربے کے ایک سے زیادہ گوشوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔ مختلف ذہنی اور جذباتی کیفیات کو دو یا دو سے زیادہ گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ان میں وحدت تاثیر تلاش کرنا ضروری نہیں، توازن باہمی کا عنصر البتہ متعین کیا جاسکتا ہے۔ ان سے زندگی کی کثیر العناصر پیچیدگی (MULT-IPLEXITY) کا اظہار بھی ہوتا ہے، اور اس حقیقت کا بھی کہ بظاہر مقید و محدود چیزوں کے بھی کئی کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔ اس سے غزل گو شاعر کی ڈرامائی ماورائیت کا بھی پتہ چلتا ہے، اور اس بات کا بھی کہ وہ اپنا بنیادی نقطۂ نظر رکھنے کے باوصف متضاد عناصر اور حقیقتوں کو پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے

ادب کی قدریں

ادبی تنقید میں اب اس رائے پر بیش از بیش اتفاق بڑھتا جا رہا ہے کہ ادب کا مقصد براہ راست عمل کی تلقین نہیں، اور ادبی تخلیقات کا نمایاں امتیاز وہ افسانوی (FICTIONAL) ڈھانچہ ہے جس میں اس کی قدریں متشکل اور مجسم ہوتی ہیں۔ اسی طرح یہ کہنا بھی سراسر غلط ہے کہ ادب کی دنیا، خارجی حقائق کی دنیا سے منسلک اور مربوط نہیں۔ مشہور ماہر نفسیات فرائڈ (FREUD) نے ایک بہت ہی معنی خیز بات کہی ہے، یعنی یہ کہ اعصاب زدہ انسان (NEUROTIC) اور فن کار میں یہ فرق ہے کہ اول الذکر اپنے خوابوں کا شکار اور موخر الذکر ان پر پورے طور پر حاوی ہوتا ہے۔ اس مفہوم کو یوں بھی ادا کیا جا سکتا ہے کہ فن کار تخیل کا شیدائی ہونے اور واہمہ (FANTASY) کے نہاں خانوں سے اپنے محاکات کا ساز و سامان حاصل کرنے کے باوصف پھر عمل کی اسی دنیا میں لوٹ آتا ہے جہاں سے اس نے اپنے ذہنی سفر کا آغاز کیا تھا۔ اعلیٰ ادب معرفت (COGNITION) اور عمل کی دو حدوں کے درمیان نمو پذیر ہوتا ہے، یعنی نہ ہم اسے مجرد تصورات اور غیر مرئی وجدان تک محدود کر سکتے ہیں، جیسا کہ کروشے (CROCE) نے کیا تھا اور نہ اسے عمل پر اُکسانے کے لئے آلۂ کار بنا سکتے ہیں، جیسا کہ جدید عمرانی نقطۂ نظر

رکھنے والے بعض گروہ بضد چاہتے ہیں۔ اس بات سے تو دراصل کسی کو بھی انکار ممکن نہیں، کہ ادب اور زندگی میں ایک تعلق ضرور ہے۔ کیونکہ ادب کے دو بنیادی اجزائے ترکیبی یعنی انسانی برتاؤ اور انداز ہائے نظر، اور زبان، دونوں کا تعلق زندگی کے معاشرتی حقائق سے ہے، اور ان سے ماوراء انسانی تجربہ اور اس کا ابلاغ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لیکن یہ تسلیم کرنے کے باوجود بھی کہ اعلیٰ ادب کا مقصد تجربے کی فراہمی ہے، یہ امر بحث طلب ہے کہ ادب میں یہ تجربہ ہمیں کس شکل وصورت میں ملتا ہے۔ اور ہم اس کے اور اپنے اردگرد پھیلی ہوئی کائنات کے درمیان کیسا ربط قائم کرسکتے ہیں۔ اس تعلق کی نسبت ہی سے ادب کی قدروں کا تعین ممکن ہے۔ اس سلسلہ میں ہم تین معروف نقطہ ہائے نظر پر غور کرنا چاہتے ہیں۔

سب سے زیادہ دلچسپ نقطۂ نظر حکیم ٹالسٹائے کا ہے۔ ٹالسٹائے کے ادب کے بارے میں خیالات اس کے طویل مضمون: "آرٹ کیا ہے؟" میں ملتے ہیں۔ اعلیٰ ادب کے سلسلے میں اس نے چار چیزوں پر زور دیا ہے۔ اول فن کار کا خلوص، دوسرے اس کے تجربات کا بجنسہ ابلاغ، تیسرے اس کے جذبات کا متعدی (INFECTIOUS) ہونا، اور چوتھے ادب کا مذہبی اور اخلاقی قدروں کے تابع ہونا۔ فی الحال ہمیں صرف پہلی دو باتوں سے سروکار ہے۔ ٹالسٹائے کا یہ خیال ہے کہ جن تجربات کا اظہار ادب میں ملتا ہے، وہ لازمی طور پر محسوس کئے گئے ہیں۔ اور انھیں ان کی اصلی حالت میں پڑھنے والوں تک پہنچا دینا ممکن بھی ہے اور ضروری بھی۔ اس نظریہ میں سہل پسند سادگی ملتی ہے۔ اس میں تمام تر زور مشاہدہ اور حسیات پر ہے، تخیل پر بالکل نہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ تمام کیفیات اور جذبات جنھیں فن کار اپنے کارنامے میں پیش کرتا ہے، اس کے اپنے تجربے اور مشاہدے میں آنے ممکن نہیں۔ براہ راست تجربہ کے علاوہ دو اور شرائط بھی ناگزیر ہیں، اول تخیل کی ہمہ گیری اور دوسرے تلخیص (ABSTRACTION) کی قوت۔ اول الذکر کے ذریعہ فن کار اپنے چند تجربات اور مشاہدات میں فراخی اور وسعت پیدا کرسکتا ہے۔ موخرالذکر کے ذریعہ تجربات کی پرکھ ممکن ہوتی ہے، کیونکہ ہر تجربہ اپنی عنصری اور اولین شکل میں لازمی طور پر اس قابل نہیں ہوتا، کہ اسے بیان بھی کیا جائے۔ اس لئے فنی کارنامے

میں دو اصول متوازی طور پر کارفرما نظر آتے ہیں، یعنی اصل تجربے کی بنیاد پر ایسے مواقع اور صورتِ حال کا تصور، جو بظاہر حواس کی زد میں نہیں آئے ہیں، اور دوسرے رد و قبول کے اصول کے پیشِ نظر تجربات کے درمیان امتیاز کرنا اور انھیں نظم میں لانا۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ جذبات یا کیفیات کو بجنسہٖ منتقل کرنا عملاً ممکن نہیں۔ فن کار صرف اُن محسوس اور متصور (IMAGED) مواقع کو پیش کرسکتا ہے۔ جو اس محیط کیفیت (MOOD) اور اُن جذبات کو اکسائیں جو کسی خاص صورتِ حال میں ضم ہوگئے ہیں۔ انھی کے ذریعہ مجسم (PATTERNED) جذبات کی لطیف کیفیتیں اُبھرتی ہیں۔ اور یہ ذہنی اور جذباتی انداز ہائے فکر کی نشو و نما کا ذریعہ بنتی اور انھیں حرکت میں لاتی ہیں۔ اسی سے استغراق اور معرفت کا سانچا بنتا ہے۔ وہ اشیا جن میں یہ جذبات متشکل ہوئے ہیں، وہ مواقع جن سے غیر مرئی کیفیات وابستہ کردی گئی ہیں، تبدیل ہوسکتے ہیں، لیکن فن کی دنیا میں ہیں انھی کے ذریعے جذبات کا عرفان اور مشاہدہ حاصل ہوتا ہے، گو وہ بذات خود اہم نہیں ہوتے۔ اسے ایک مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے شیکسپیئر کے ڈرامے (OTHELLO) میں اصل واقعہ یا صورتِ حال ڈیس ڈی مونا (DESDEMONA) کا قتل ہے لیکن اس غیر اہم واقعہ ہی کے اردگرد جذبات کا زیر و بم، حیرت و حسرت کی پرچھائیاں اور تشبیہات و استعارات کی افشاں چن دی گئی ہے۔ اسی کے ذریعہ جذبات کو اسیر بھی کیا گیا ہے، قابلِ فہم بھی بنایا گیا ہے اور مستقل طور پر قابلِ مشاہدہ بھی۔

دوسرا نظریہ روسی حقیقت نگاری (REALISM) کا ہے جسے (ČHERUYSHEVSRY) نے اپنے ایک مضمون میں پیش کیا ہے۔ اس نے دو باتوں پر خاص طور سے زور دیا ہے۔ اول یہ کہ فن کی انتہائی نادر شکلیں، زندگی کے اصل رنگ و روپ کے مقابلے میں ناقابلِ التفات ہیں، کیونکہ جیتے جاگتے انسانوں میں، فطری مناظر میں، اور پوری ذی روح مخلوق میں جو حسن، توانائی اور کشش ہے وہ فن کے اعلیٰ ترین نمونوں میں نہیں۔ دوسرے یہ کہ فن کار کمال کا طالب اور جویا نہیں بلکہ صرف مصوری پر قانع ہوتا ہے اور اسے اپنی طرف سے کسی چیز کو گھٹانا بڑھانا نہیں چاہیئے۔ اس نظریہ پر کئی اعتراض وارد ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ فنی

عمل محض عکاسی نہیں، بلکہ تعبیر و تفسیر بھی ہے۔ دوسرے یہ کہ زندگی اور فن کے مابین تعلق قائم کرنے میں فن کار کا شعور اور اس کی حساسی، قابلِ توجہ عنصر ہیں، اور تیسرے یہ کہ فنی کارنامہ بہرحال ایک (ARTEFACT) ہے جو ذہن کو فوراً ترتیب، بناوٹ آرائش اور تعمیرِ نو کی طرف منتقل کرتا ہے، اور یہ فرض کرتا ہے کہ فن اور زندگی میں زیرِ زمین (SUBTERRANEAN) تعلق ہونے کے باوجود فن محض زندگی کی بازگشت نہیں، بلکہ اس پر ایک اضافہ اور اس کی ایک نئی تفسیر اور تعبیر ہے۔

ان دونوں سے مختلف ہیئت پرستی (FORMALISM) کا نظریہ ہے، جس کے مطابق توجہ کا مرکز صرف وہ (ARTEFACT) ہے، جس کا ذکر ابھی کیا گیا اور جو سماجی ماحول سے بالکل بے تعلق ہے۔ اس نظریہ کی روشنی میں ادبی سانچے کی خصوصیات، تنظیم، مطابقت، ہم آہنگی اور قرینہ ہی سب کچھ ہیں؛ اور فنی کارنامے کے اجزائے ترکیبی کے باہمی ربط و تعلق سے جو مفہوم اُبھرتے ہیں وہی آخری اور قطعی حیثیت رکھتے ہیں، خود ان کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے ایسے معیاروں کی ضرورت نہیں، جو فنی کارنامے کے باہر وجود رکھتے ہوں۔ اس سلسلہ میں مشہور امریکی نقاد (CLEANTH BROOKS) نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ فنی کارنامہ انداز ہائے فکر (ATTITUDES) کو ڈرامائی شکل میں پیش کر دیتا ہے۔ اس حد تک تو بات درست ہے۔ اور یہ بھی قابلِ تسلیم ہے، کہ ایک ہی نظم میں دو متضاد اندازِ فکر مل سکتے ہیں، اور ان کے باہمی ٹکراؤ سے ایک طرح کا تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن پھر بھی یہ سوال باقی رہتا ہے، کہ آخر ان دو یا دو سے زاید انداز ہائے فکر کو ہم الگ الگ کیا درجہ دیں گے اور انھیں کس معیار پر جانچیں گے؟ یا ان کے ٹکراؤ اور باہمی آویزش کے نتیجہ کے طور پر جو نقطۂ نظر سامنے آئے گا، اس کی قدر و قیمت کیسے متعین کریں گے؟ دراصل ہمیں یہ پتہ لگانے کی کوشش کرنی چاہیئے کہ ان انداز ہائے فکر کے پس پشت زندگی کا جو تجربہ اور احساسات کا جو ذخیرہ ہے، وہ کس حد تک مربوط، پختہ، معنی خیز اور ٹھوس حقائقِ زندگی میں پیوست ہے

ادبی قدروں کے سلسلہ میں سب سے پہلے تو ہمیں یہ بات تسلیم کر لینی چاہیئے کہ ادب کا وسیلۂ وجود (MODE OF EXISTENCE) جمالیاتی ہے، علمی، سائنٹیفک یا افادی

نہیں۔ بلاشبہ ادب کا مواد واقعات بھی فراہم کرتے ہیں اور تصورات و تیمات بھی۔ لیکن ادب کی دنیا میں سمٹ آنے کے بعد ان کی حیثیت اور نوعیت بدل جاتی ہے۔ ادب اور زندگی کے حقائق کے درمیان برابر کی اکائیاں قائم کرنا صریح غلطی ہے۔ مشہور نقاد اے، سی، بریڈلے کے بقول ادب اور زندگی کے مابین زیرزمین علاقہ ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فنی کارنامہ خود اپنی جگہ اہم چیز ہے، لیکن ہم اسے خلا میں تصور کرکے اس کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کرسکتے۔ زیادہ وضاحت کے طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ فنی کارنامہ زندگی کے مواد سے آغاز کرکے پھر زندگی کی طرف لوٹ آتا ہے۔ لیکن اس پورے عمل میں اولین تجربے اور حقائق کی شکل بدل جاتی ہے۔ فنی کارنامے میں یہ حقائق لغوی سطح (LITERAL PLANE) پر استعمال نہیں کئے جاتے۔ بلکہ وہ انداز ہائے فکر کے ارتقاء کا سبب بنتے ہیں، اور پھر ان انداز ہائے فکر کو زندگی کی ہمہ گیری، تجربے کی وسعت اور قدروں کی معنی خیزی کے معیار پر جانچنا پڑتا ہے۔ واقعیت گاری کا مسلک، خارجی واقعات کے بجنسہ انتقال اور ابلاغ پر زور دیتا ہے۔ ہیئت کا نظریہ، صرف تکمیل یافتہ فنی کارنامے کی پیچیدگی، گہرائی اور تناؤ پر۔ اور یہ دونوں نقطہ ہائے نظر افراط و تفریط کا شکار ہیں۔ یہاں ایک اور فرق پر بھی غور کرنا ضروری ہے، اور وہ ادب کے اثرات سے متعلق ہے۔ ایک نقطۂ نظر تو یہ ہے، کہ ادب کا مقصد عمل کی طرف ترغیب دلانا یا اس پر اکسانا ہے، اور یہ قطعی صحیح نہیں۔ افادیت کا یہ مفہوم ادب کو صحافت کے قریب لے آتا ہے، اور اس طرح ادب، سیاسی اور مذہبی مبلغوں اور گروہوں کے ہاتھ میں ایک موثر آلۂ کار بن جاتا ہے۔ مگر افادیت کا ایک وسیع تر مفہوم بھی ہوسکتا ہے، یعنی غیر محسوس طور پر ہمارے ادراک کی تربیت اور نقطۂ نظر میں تازگی، عمومیت اور لچک پیدا کرنا، جس کے نتیجے کے طور پر ہم زندگی کو بہتر طور پر سمجھنے کے قابل ہوجائیں اور اسے اپنے دائرۂ عمل میں رہ کر بدلنے کے بھی۔ یہ بلاشبہ صحیح ہے کہ ایسی نظمیں، ناول اور ڈرامے بھی موجود ہیں، جن میں براہ راست عمل کے لئے آمادہ کیا گیا ہو۔ یا مقبول اور ہنگامی موضوعات کو کام میں لاکر خیالات کو ایک خاص سمت میں موڑنے کا جتن کیا گیا ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ ایسا ادب دیرپا تاثیر اور دلکشی سے محروم ہوتا ہے۔ دنیا کے بڑے ادیبوں اور شاعروں کو لیجئے۔ مثلاً ہومر، سافیکلیس، شیکسپیئر، کالیداس، گوئٹے، غالب

اور اقبال۔ ان سب کے یہاں موضوعات، ادبی روایات، اور زبان و بیان کے سانچے کتنے مختلف ہیں، اور کتنے متضاد ذہنی اور روحانی محرکات اور سرچشموں سے غذا حاصل کرتے ہیں۔ اگر ان کی تاثیر کا راز صرف عمل پر اکسانا یا کسی مخصوص اور محدود نظریہ یا پروگرام کے نفاذ میں ہوتا تو آج ان کے ادبی کارنامے قطعی بے جان ہوتے لیکن دراصل ان کی بقا کا راز مختلف ذہنی اور جذباتی ردعمل اور انداز ہائے فکر کے استوار کرنے میں ہے، جو وقت اور مقام کی قید سے آزاد ہیں۔ اس بات کو ایک اور طرح بھی کہا جا سکتا ہے، یعنی یہ کہ ہر فنی کارنامہ تاریخی اور ہم عصری بھی ہوتا ہے، اور آفاقی بھی۔ تاریخی اس لئے کہ وہ حال کی حقیقتوں پر تعمیر کیا جاتا ہے۔ اور آفاقی اس لئے کہ وہ ادراک کی جس طور پر تربیت اور توسیع کرتا ہے، وہ لازمی طور پر تاریخی تقاضوں کا پابند نہیں ہوتا۔ اور تاریخ کا وہ خاص نقطہ، جس پر اس کی تعمیر عمل میں لائی گئی ہے، اس کے تمام امکانات اور مفاہیم کو بحد کمال استعمال کر کے ختم نہیں کر دیتا۔ اس لئے عالمی ادب کے بیشتر حصے زندہ رہتے ہیں۔ کلاسیکی کارناموں کا مطالعہ اس مسئلہ کو سامنے لاتا ہے کہ ادب کی قدریں اضافی (RELATIVE) ہیں یا مطلق (ABSOLUTE)۔ اس کا جواب یہ ہے کہ وہ اضافی بھی ہیں اور مطلق بھی۔ مثال کے طور پر حسن اور تناسب ہی کو لیجئے۔ اس کے تصور میں مختصر طور پر تین عناصر شامل ہیں، یعنی جوہر (ESSENCE) کی وحدت، اجزائے ترکیبی کا تنوع، اور نظم۔ لیکن حسن کے تصورات بدلتے رہتے ہیں۔ کلاسیکی ناولوں میں خاص طور پر مناسبت (RELEVANCE) اور سلسلہ واری، حسن کا احساس پیدا کرتی ہے۔ جدید ناولوں میں تسلسل کی بجائے عدم تسلسل (DISCONTINUITY) کا عنصر حسن کو وجود میں لاتا ہے۔ وسیع طور پر یہ کہنا صحیح ہے کہ تنقیدی اور عام شعور کے ارتقاء کی مختلف منازل پر اس باب میں اختلاف رائے رہا ہے کہ وہ کون سے عناصر ہیں، جو ادب کو حسن، دلآویزی، اندرونی وحدت اور تعمیری یک رنگی بخشتے ہیں۔ لیکن یہ بات بلاتامل کہی جا سکتی ہے، کہ ادب کی چند مطلق قدریں بھی ہیں، جن میں شاذ ہی کوئی تبدیلی ہوتی ہے، ان کی موجودگی ہی کی بنا پر بڑے ادبی کارنامے ہماری تحسین کے جذبے کو بیدار کرتے رہتے ہیں۔ ان مطلق قدروں کو ایک لفظ انسان دوستی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

اس کا مفہوم یہ ہے، کہ ادب کس حد تک انسان کے بنیادی اور صحت مند محرکات کی ترجمانی کرتا ہے، وہ کس حد تک زندگی کو بہتر اور بارآور بنانے میں مدد دیتا ہے۔ اُس کے مطالعہ سے کہاں تک نقطۂ نظر میں لچک، رواداری اور تعصب سے بلندی پیدا ہوتی ہے۔ اور حسن، انصاف، ہمدردی اور محبت جیسے جذبات میں ہمارا یقین تازہ ہوتا ہے۔ یا آئی، اے، رچرڈس کے الفاظ میں ادب کتنے زیادہ سے زیادہ بنیادی انسانی محرکات کو عمل میں لاتا اور ان کی تسکین کا سامان فراہم کرتا ہے۔ شاعری، ڈرامے، اور ناول، تینوں میں ہمیں یہ دیکھنا پڑتا ہے، کہ افسانوی کرداروں کے ذریعے شاعر نے جو نقطۂ نظر پیش کیا ہے، وہ ایک جماعت کا نقطۂ نظر ہے، یا عمومی اہمیت رکھتا ہے اور عالم گیر قدروں پر مبنی ہے۔ غالباً یہ کہنا غلط نہ ہوگا، کہ جس حد تک یہ نقطۂ نظر غیر شخصی اور وسیع ہوگا، اسی حد تک وہ ہمارے ردعمل کو زیادہ استوار بنیادوں پر قائم کرے گا۔

ادب کے سلسلہ میں دو قدروں کا اکثر ذکر کیا جاتا ہے، اور وہ ہیں حسن اور عظمت، بعض فنی کارنامے اپنے اندر نفاست، احساس، تکمیل، قرینہ (SYMMETRY) اجزائے ترکیبی میں اندرونی ربط اور موزونیت (ADEQUACY) بدرجۂ کمال رکھتے ہیں، اور انھیں پڑھ کر ترشے ہوئے ہیرے کا احساس ہوتا ہے۔ ممکن ہے وہ معنوی گہرائی بھی رکھتے ہوں، لیکن یہ ضروری نہیں۔ دوسرے فنی کارنامے ان کے برعکس چاہے ان خوبیوں کے پوری طرح حامل نہ ہوں، لیکن انھیں پڑھ کر زندگی کی فراوانی، تجربات کی بہتات، کرداروں کی کثرت اور ان کے نت نئے پہلو اور متنوع قسم کی صورتِ حال (SITUATIONS) سامنے آتی ہیں۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے، گویا وہ زندگی کے گہرے اور رنگارنگ تجربات میں پیوست ہیں۔ حسن کے اجزائے ترکیبی کے متعلق اشارہ کیا جا چکا ہے۔ عظمت کے تصور میں مواد کی کیفیت، گنجائش، تنوع، پھیلاؤ، جزئیات، بڑے مقاصد کی لگن، امیدوں کے افق، اور وجدان اور بصیرت کی بڑائی اور ندرت، سب ہی شامل ہیں۔ ناول کے میدان میں حسن اور عظمت میں جو عنصر یہ فرق پیدا کرتا ہے، وہ حلقۂ اثر (RANGE) کا عنصر ہے۔ ناول کے سانچے کا پھیلاؤ اور اس کی وسعت، عظمت میں اضافے کا سبب

بنتے ہیں، کیونکہ وسعت، اگر محض طول کلام نہیں ہے، تو وہ مواد کی بہتات سے پیدا ہوئی ہوگی، اور اس بات کی دلیل ہے، کہ ناول نگار تجربے کے کتنے وسیع ذخیرے اور رقبے کو اپنی گرفت میں لا سکتا ہے۔ اسی طرح ایک مختصر غنائی نظم اور ایک پورے منظوم ڈرامے کے درمیان فرق بھی اسی نکتہ کو ظاہر کرتا ہے۔ صرف حسن ہی نہیں بلکہ خیر اور صداقت کے معاملہ میں بھی حلقۂ اثر کا یہ فرق بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اچھائی اور غیر شخصی فیاضی، مختصر پیمانے پر بھی ظاہر ہو سکتی ہے، اور وسیع پیمانہ پر بھی۔ بنیادی طور پر وہ اچھائی اور فیاضی ہی رہتی ہے، مگر اس کے حلقۂ اثر کی فراخی یا تنگی سے، خود ان تصورات میں بڑائی یا تنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ ٹی، ایس، ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں اس رائے کا اظہار کیا ہے، کہ ادبی کارناموں کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم یکے بعد دیگرے دو معیاروں کا استعمال کریں، یعنی خالص ادبی معیار اور غیر ادبی معیار۔ عام طور پر تحسین اور محاکمہ میں ہم یا تو ادبی کارنامے کے ہیئتی پہلو پر اظہار رائے کرتے ہیں، یا پھر موضوع کی معنویت اور پھیلاؤ پر۔ قطع نظر اس سے کہ غالباً واقعی عمل میں یہ امتیاز اور زمانی بعد قائم کرنا مشکل ہوتا ہے، اس سے ادبی کارنامے کی سالمیت (INTEGRITY) بھی مجروح ہوتی ہے۔ ادبی کارنامہ ایک کل ہے جسے اس طرح عناصر کے انتشار اور تفریق کے ساتھ دیکھنا درست نہیں۔ لیکن چونکہ تجزیہ و تحلیل میں یہ طریقہ برتا جاتا ہے، اس لئے غیر ادبی معیاروں کے سلسلہ میں ہمیں بعض عناصر پر غور کرنا ہے۔

اعلیٰ ادبی کارناموں کی ایک نمایاں خصوصیت، جسے ایک قدر کے اعتبار سے برتا جا سکتا ہے، ان کی اپیل کی آفاقیت ہے۔ اس کا خاص طور پر تعلق فنی کارناموں کے ہیئتی عناصر سے نہیں ہے۔ ان کی تحسین کے لئے ایک پختہ ادبی ادراک کی ضرورت ہوتی ہے اور کسی حد تک ان اصولوں سے واقفیت کی بھی، جو تنقید اور جمالیات کے اصول کہے جا سکتے ہیں۔ الفاظ کے ماہرانہ استعمال اور مخصوص ادبی صنعتوں کے التزام سے فنی کارنامے جو حسن اور تابانی پاتے ہیں، ان سے یہاں بحث نہیں، لیکن ان کارناموں کی ہمیشگی کو جو چیز متعین کرتی ہے، وہ یہ کہ ایسے کارنامے کتنے مختلف ذہنی سطح، کتنے مختلف مذاق اور نقطہ ہائے نظر رکھنے والوں کے لئے اپنے اندر قوت جذب و تاثیر رکھتے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ ادب میں مواد کی اہمیت بذات خود نہیں، جب تک کہ خام مواد حسی پیکر کے ساتھ پیوست ہوکر ایک طرح کی وحدت اور کلیت نہ حاصل کرلے لیکن کسی اچھے ناول، ڈرامے یا کہانی کو ختم کرچکنے کے بعد پایانِ کار ہمارے ذہن پر جو نقش باقی رہ جاتا ہے، وہ کسی صورتِ حال، کسی کردار یا اس خیال اور جذبے کا ہوتا ہے، جو ان دونوں میں مجسم کیا گیا ہے، گو جزئیات جلد محو ہوجاتی ہیں۔ غنائی نظم جو تاثر چھوڑتی ہے، وہ ذاتی رشتوں اور ان سے ملحق جذبات کا تاثر ہوتا ہے، جسے اس نظم کے فارم نے واگذاشت (RELEASE) کا موقع دیا ہے۔ اب اگر یہ خیال، جذبہ یا صورتِ حال ایسی ہے، جسے زیادہ سے زیادہ لوگ سمجھ سکیں، اور اس سے لطف اندوز ہوسکیں، تو ظاہر ہے کہ اس کی مقبولیت کا دائرہ وسیع ہوجائے گا۔ ٹی، ایس، ایلیٹ ہی نے ایک جگہ شیکسپیئر کے ڈراموں کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ ان میں لطف و بصیرت کی اتنی سطحیں ہوتی ہیں کہ ان سے ہر قسم کے لوگ فیضیاب ہوسکتے ہیں۔ یہی حال کتب سماوی کا بھی ہے۔ سوئفٹ کے "سفرنامۂ گلیور" اور سعدی کی "گلستان" اور "بوستان" پر بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ اب یہ سوال ہے کہ آخر یہ آفاقی اپیل کیسے پیدا ہوتی ہے؟

اس سلسلہ میں کئی عناصر کی نشان دہی کی جاسکتی ہے، مثلاً ہمہ گیری (INCLUSIVENESS)، تخیلی ارتباط (INTEGRATION)، مواد کا تنوع اور ابلاغ کے وسائل پر استادانہ قدرت۔ ہمہ گیری سے یہ مراد نہیں ہے کہ مواد کو مع حشو و زوائد اور بغیر انتخاب کے شامل کرلیا جائے۔ اس لئے کہ ایسا کرنے سے تنظیم اور جامعیت کے اصول کو صدمہ پہنچتا ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ جو کردار اور صورت حال ناول، شاعری اور ڈرامے میں پیش کئے گئے ہیں۔ یا جس تجربے پر فنی کارنامے کی بنیاد رکھی گئی ہے وہ بیک وقت فطرتِ انسانی کے بہت سے پہلوؤں اور عام تجربات زندگی کی گوناگوں کیفیات کو ہمارے سامنے لائے یا غالب کے الفاظ میں، ہم قطرہ میں دجلہ کا نظارہ کرسکیں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ فن کار کا تجربہ وسیع اور متنوع، اس کا مشاہدہ اور تخیل ہمہ گیر اور محیط اور اس کی قوت استخراج موثر ہو، تاکہ زیادہ سے زیادہ پڑھنے والے اس کی بصیرت میں شریک ہوسکیں۔

ادبی قدروں کے سلسلہ میں دو اور تصورات کا ذکر ضروری ہے، جنھیں آفاقی (UNIVERSAL) اور اختصاصی (PARTICULAR) کہا جا سکتا ہے۔ یہ اصطلاحات خاص طور پر نیو کلاسیکی اور رومانی ادب اور تنقید کے ساتھ سامنے آئی ہیں۔ گو ان کا اطلاق ہر زمانے کے دور کے ادب پر ہو سکتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے ان انگریزی شاعروں کے نزدیک جو اساتذہ کی روایات پر تکیہ کئے بیٹھے تھے، اور ان سے سرمو انحراف پسند نہ کرتے تھے، فن کار کا مقصد اشیاء کے بطن میں اتر کر ان کی حقیقت کا پتہ لگانا نہیں تھا، بلکہ صرف ان خصوصیات کو بیان کر دینا، جو مختلف اشیاء کے درمیان مشترک ہوں، اور انھیں ایک تقسیم کے ماتحت لے آئیں۔ ڈاکٹر جانسن (DR. JOHNSON) کا قول اس سلسلہ میں بہت معروف ہے اور یہ اس کی کتاب (RASSELAS) کے دسویں باب میں ملتا ہے، یعنی یہ کہ شاعر کا کام اشیاء کی عمومی خصوصیات اور وسیع شکلوں سے سروکار رکھنا ہے، پھول کی نسوں کو گننا نہیں۔ ڈاکٹر جانسن نے اپنی تنقیدوں میں جگہ جگہ عمومیت کے شکوہ (GRANDEUR-OF GENERALITY) کا ذکر کیا ہے۔ اٹھارہویں صدی میں اس خیال کے عام ہونے کے اسباب سائنس کی ترقی، عقلیت پر زور اور منطقی استخراج کے طریقے کی کارفرمائی تھے۔ رومانی نقطۂ نظر انواع (SPECIES) پر نہیں بلکہ فرد پر زور دیتا ہے، اور اسے ایک نادر وجود مانتا ہے۔ چونکہ فرد، وقت اور مکان کے گرداب میں اسیر ہے، اور ایک حر کی ڈھانچہ رکھتا ہے، اس لئے عالمگیریت (UNVERSALITY) کے متعلق تمام نظریات محض نام کے ہیں۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک (WILLIAM BLAKE) نے جب نیو کلاسیکی روایت کے قلعہ کو مسمار کیا تو (REYNOLDS) پر تنقید کے دوران میں اس نے جھلاہٹ کے ساتھ کہا تھا:-

"TO GENERALISE IS TO BE AN IDIOT,
TO PARTICULARIZE IS ALONE THE
DISTINCTION OF MERIT"

رومانی شاعر اور ادیب، ہر شے کے اندرونی جوہر اور اس کے مخصوص عناصر پر غور کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ اور انھیں اوپری نظر سے دیکھنے کا قائل نہیں، اس کے

نزدیک استنباط اور استخراج، اتنی ضروری چیزیں نہیں، جتنی براہ راست مشاہدہ اور تاثر۔

اس بحث سے قطع نظر یہ بات ناقابلِ تردید ہے، کہ بڑے فنی کارناموں میں یہ دونوں عناصر، یعنی آفاقیت (UNIVERSALITY) اور تخصیص (PARTICULARITY)، بیک وقت پائے جاتے ہیں۔ فنی کارنامہ ایک حسی کل ہے۔ وہ ایک مخصوص تجربے، صورتِ حال اور واضح انفرادی احساسات و کیفیات پر تعمیر کیا جاتا ہے۔ لیکن اس کی خوبی اس میں ہے، کہ ہم اس کے ذریعے سے عمومی تجربوں اور صورتِ حال کا قیاس اور احساس کرسکتے ہیں۔ ارسطو نے اپنی مشہور کتاب بوطیقا (POETICS) میں شاعری کو تاریخ سے زیادہ گہرا اور فلسفیانہ عمل بتایا ہے، اور اس کی وجہ یہ قرار دی ہے کہ تاریخ کا تعلق صرف ان واقعات و حادثات سے ہے، جو عالمِ وجود میں آچکے ہیں، اور شاعری کا ان سے، جن کا وجود میں آنا ممکن ہے، جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعری اور وسیع طور پر پورا ادب ہمیں واقع سے امکان تک لے جاتا ہے۔ اسے ایک مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ سعدی کی کہانیوں میں جن واقعات، کرداروں اور صورتِ حال کا ذکر ہے، وہ ایک مخصوص عہد میں سماجی رشتوں کی عکاسی کرتے ہیں، لیکن ان سے جو نتائج اور اخلاقی کلیے مرتب کیے گئے ہیں، وہ ان سے مختلف حالات میں بھی قابلِ قبول ہوسکتے ہیں، یا مثلاً کالیداس کے ناٹک میں "شکنتلا" کے کردار میں نسوانی طبقہ کی بیچارگی کی جو انمٹ تصویر کھینچی گئی ہے، وہ اس دور کی معاشرت کی جکڑ بندیوں کی آئینہ دار ہے۔ ہنری جیمز (HENRY-JAMES) کے ناول (THE PORTRAIT OF A LADY) میں ایزا بیلا کا کردار، "شکنتلا" کے کردار سے بالکل مختلف ہے، لیکن مرد اور عورت کے مابین رشتوں کے ڈھانچے میں جو عناصر مشترک ہیں، اُن سے ان دونوں کرداروں پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔ ان عناصر کا خلقی طور پر موجود ہونا اس امر کی دلیل ہے، کہ ناول یا ڈرامہ نگار کی نظر مخصوص اور متعین شے میں امکانی اور عمومی عناصر کو ڈھونڈ نکالتی ہے، جن کا اطلاق اس فنی کارنامے کے باہر بھی کرداروں اور صورتِ حال پر کیا جاسکے۔

مشہور امریکی نقاد (JOHN CROWE RANSOM) نے شاعری کے سلسلہ میں ان دونوں قدروں کی تفسیر ایک بہت ہی اچھوتے انداز سے کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی نظم کے مرکزی خیال کو ہم اس کا عالم گیر (UNIVERSAL) عنصر قرار دے سکتے

ہیں' اور اس خیال کے گرد جو مقامی بناوٹ (LOCAL TEXTURE) اور محسوس جزئیات کا جو جال ہوتا ہے' اسے ہم اس کا مخصوص (PARTICULAR) عنصر کہہ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی شاعر ولیم بلیک (WILLIAM BLAKE) کی مندرجہ ذیل نظم کو لیجیے:-

HEAR THE VOICE OF THE BARD!
WHO PRESENT, PAST, & FUTURE, SEES;
WHOSE EARS HAVE HEARD
THE HOLY WORD
THAT WALK'D AMONG THE ANCIENT TREES;
CALLING THE LAPSED SOUL,
AND WEEPING IN THE EVENING DEW;
THAT MIGHT CONTROLL
THE STARRY POLE,
AND FALLEN, FALLEN LIGHT RENEW!
'O EARTH, O EARTH, RETURN!
ARISE FROM OUT THE DEWY GRASS;
NIGHT IS WORN,
AND THE MORN
RISES FROM THE SLUMBEROUS MASS.
'TURN AWAY NO MORE;
WHY WILT THOU TURN AWAY?
THE STARRY FLOOR,
THE WAT'RY SHORE,
IS GIVIN THEE TILL THE BREAK OF DAY

اس نظم میں مرکزی خیال کائنات میں شر اور عدم توازن کا وہ تصور ہے' جو

ہبوط آدم سے شاعر کے ذہن میں پیدا ہوا ہے۔ اس میں دو کردار اہم ہیں، اول شاعر کی وہ آواز، جو تخیل انسانی کی تنزیہی شکل ہے، اور جس کے ذریعہ اس اختلال اور انتشار پر فتح پائی جا سکتی ہے، جو زوال کے نتیجہ کے طور پر زندگی میں در آیا ہے۔ دوسرے یہودی خدا (JEHOVAH) کی وہ شخصیت جسے (LOGOS) کی مضحکہ خیز شبیہ (PARODY) کہا جا سکتا ہے۔ بلیک کے نظام فکر اور نظام جمالیات میں (LOGOS)، جو دراصل حضرت عیسیٰ کی بیرونی تجسیم ہے، انسانی تخیل کی ارفع ترین حالت سے عبارت ہے، اور (JEHOVAH) کا تصور، ظلم و شقاوت، انتقام و ریاکاری اور آہنی اور بے لچک قوانین کے نفاذ کے مترادف ہے۔ یہاں شاعر کی آواز، اور لفظ ربانی سے بالترتیب تخیل اور انتقام پر مبنی مذاہب مراد ہیں۔ پہلے بند کی آخری سطر، انجیل مقدس کے پہلے باب کی روایت کو ذہن میں ابھارتی ہے۔ بھٹکی ہوئی روح، حضرت آدم کے اخراج کے واقعہ کی طرف ہماری توجہ کو منتقل کرتی ہے، زوال یافتہ تنویر (FALLEN LIGHT) بدیہی طور پر شیطان کے لئے استعمال کیا گیا ہے، اور یہودی خدا کا شیطان کو سزا کا مستوجب ٹھہرانا، عفو اور درگذر کے اس عالمگیر قانون کے خلاف ہے، جو بلیک کے نزدیک عیسوی تعلیمات کا جوہر اور تخیل کی آزاد کارفرمائی کا لازمی نتیجہ ہے۔ وسیع طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں، کہ یہ نظم شاعر کے رویائے شر (VISION OF EVIL) پر تعمیر کی گئی ہے، اس میں طنز کا عنصر اس فریب سے پیدا ہوا ہے، جو موسوی خدا کے باطل اور گمراہ کن دعاوی نے بیدار کیا ہے۔ اسے اس نظم کا بنیادی آفاقی عنصر کہہ سکتے ہیں۔ جو اجزاء اختصاصی حیثیت رکھتے ہیں، ان میں انجیل کی کہانی سے متعلق تلازمات کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ کچھ علائم (SYMBOLS) ہیں جو ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو رکھے گئے ہیں۔ "شبنم" یہاں معصومیت کی کیفیت کا اشارہ ہے۔ "شبنمی گھاس" مادی زندگی کا، (SLUMBROUS MASS) عالم ہبوط کی تاریکی کا، (WATERY SHORE) جہان آب و گل میں حیاتِ انسانی کا، اور (STARRY-FLOOR) افق آسمان کا، اسی طرح 'رات' اور 'دن' بھی اشارتی اہمیت رکھتے ہیں۔ علائم اور حسی تفصیلات کا استعمال، نظم کو تجریدی سطح سے بلند کر کے

اسے ایک نامیاتی کل میں ڈھال دیتا ہے۔ نو افلاطونی (NEO-PLATONIC) تصورات کی روشنی میں نظم کا بنیادی محرک ہبوط آدم نہیں، بلکہ روح انسانی کا مادہ کی کائنات کی طرف سفر ٹھہرایا جاسکتا ہے۔ یہ سفر جو روح کی پاکیزگی کو محسوسات کی آلائشوں سے ملوث کر دیتا ہے، بیک وقت زوال کو بھی ظاہر کرتا ہے اور روح کے عمل ارتقار کی ایک ضروری منزل کو بھی۔ جس مراجعت کی آخری بند میں ایک ناقابل اعتبار بشارت دی گئی ہے، وہ روح کی مبدائے اول کی طرف بازگشت کہی جاسکتی ہے، جو اس سفر کا منتہائے مقصود ہے۔ چاہے اس نظم کی تعبیر مذہبی اور تمدنی بنیاد پر کریں، یا خالص فلسفیانہ بنیاد پر، یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ دونوں صورتوں میں ایک بنیادی اور معروف حقیقت کو روشن اور واضح محاکات کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔

اب اقبال کی مشہور نظم "تنہائی" (پیام مشرق) پر جو ذیل میں درج کی جاتی ہے، نظر ڈالیں:-

بہ بحر رفتم و گفتم بہ موج بے تابے ہمیشہ در طلب استی چہ مشکلے داری؟
ہزار لولوئے لالہ ست در گریبانت درون سینہ چو من گوہر دلے داری؟
تپید و از لب ساحل رمید و ہیچ نگفت

بکوہ رفتم و پرسیدم ایں چہ بیدردی است رسد بگوش تو آہ و فغان غم زدۂ؟
اگر بہ سنگ تو لعلے ز قطرۂ خون است یکے در آ بسخن با من ستم زدۂ؟
بخود خزید و نفس درکشید و ہیچ نگفت

رہ دراز بریدم، ز ماہ پرسیدم سفر نصیب، نصیب تو منزلے است کہ نیست؟
جہاں ز پرتو سیمائے تو سمن زارے فروغ داغ تو از جلوۂ دلے است کہ نیست؟
سوئے ستارہ رقیبانہ دید و ہیچ نگفت

شدم بحضرت یزداں گذشتم از مہ و مہر کہ در جہان تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہاں تہی ز دل و مشت خاک من ہمہ دل چمن خوش است ولے درخور نوایم نیست
تبسمے بہ لب او رسید و ہیچ نگفت

یہ نظم سرتاسر رومانی ہے۔ اس کے پیچھے "انجیل مقدس" یا "قرآن پاک" کی کوئی تمثیلی روایت نہیں ہے۔ بلکہ زندگی کی بھری محفل میں علیحدگی کا وہ لافانی

احساس ہے، جو اکثر رومانی شعراء کے یہاں پایا جاتا ہے۔ انگریزی شاعر ورڈز ورتھ (WORDSWORTH) کی بیشتر نظموں کے افق پر یہ خیال چھایا ہوا ہے۔ اقبال کے یہاں تنہائی کی بنیاد وہ شدت جذبات ہے، زندگی کے المیہ کا وہ گہرا تاثر ہے، اپنی نبضوں کی رفتار پر زندگی کے تموج کو ناپنے کی وہ صلاحیت ہے، جس کے بغیر ادراک حقیقت ممکن نہیں، اور اس میں شاعر کا کوئی شریک نہیں۔ شاعر مظاہر فطرت میں ایک ایک سے استفسار کرتا، اور جذباتی دلآسائی کا طلب گار ہوتا ہے، لیکن پایان کار اُسے مایوسی سے ہمکنار ہونا پڑتا ہے، اور آخر آخر میں حضرت یزداں کے لبوں پر بھی اس عجیب وغریب خواہش اور حسرت کے مشاہدہ سے صرف ایک تبسم زیر لبی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہاں دو باتیں قابل غور ہیں، اوّل شاعر کی عقل و توازن کی بے کیف دنیا سے بیزاری اور اس لئے جذباتی ہم آہنگی کی خواہش، اور دوسرے مظاہر فطرت کی، حُسن دلآویزی کے باوجود، جذباتی محرکات سے ناآشنائی۔ تنہائی کے تصور کو معروضیت بخشنے (EXTERNALIZE) کے لئے شاعر نے فطرت کے بہت سے نقوش کو ابھارا ہے۔ اور حسی تفصیلات سے نظم کا تاروپود تیار کیا ہے۔ ان نقوش فطرت میں حسن کی پرچھائیاں تو ہیں، لیکن جذبے کی آگ نہیں۔ اس نظم کو ہم ایک استعارہ کہہ سکتے ہیں، جو منزل بہ منزل وسعت اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ بات بھی کچھ کم اہم نہیں کہ شاعر کے ہر استفسار کے جواب میں، تمام کرداروں سے ایک ہی سا منفی اور خاموش عمل سرزد ہوتا ہے، جیسے ہر بند کے آخر میں ایک مصرع میں ادا کیا گیا ہے اور "ہیچ نہ گفت" کی تکرار، جو ٹیپ کا سا ٹکڑا معلوم ہوتا ہے، اس ادائے تغافل کو نمایاں کر دیتی ہے۔

بلیک کی نظم میں شکست خوردگی کا احساس نہ صرف زوال انسانی سے، بلکہ اس امید موہوم سے پیدا ہوتا ہے، جو عقل، اخلاق اور روایتی مذہب کی بنیادوں پر قائم ہے۔ اقبال کے یہاں خیال کی بساط اتنی وسیع نہیں۔ شاعر کی نظریں انفس و آفاق کا جائزہ ضرور لیتی ہیں، لیکن ناکام و نامراد لوٹ آتی ہیں۔ بلیک کے یہاں تخیل اور سخت گیر اخلاقی ضابطوں کے درمیان گہری کشمکش ہے، اقبال کے یہاں انسانی جذبہ اور فطری حسن کو بالمقابل رکھا گیا ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ

شاعر انسانوں سے مایوس ہوکر، جو امتیازات کے گھروندوں میں رہتے اور مصالح کی خشک روٹی پر جیتے ہیں، کائنات کے ان اجزا کو ٹٹولتا ہے، جن کی زبان بے زبانی میں اسے سہارے کی امید نظر آتی ہے لیکن یہ صرف سعیٔ ناکام ثابت ہوتی ہے اور حضرت یزداں کی طنزیہ مسکراہٹ تنہائی کے اس احساس کو، جس سے نظم کا آغاز ہوا تھا، شدید تر بنا دیتی ہے۔

بلیک کے یہاں جذبات زیادہ مرتکز ہیں اور شعری ڈھانچے کی تعمیر میں مختلف علائم ایک دوسرے پر عمل کرتے ہیں۔ طنزیہ عنصر کو گرفت میں لانے کے لئے شاعر کے پورے نظام فکر اور مخصوص اشاروں کی اہمیت سے واقفیت ناگزیر ہے۔ اقبال کے یہاں محرکات شعری اور ذہنی تصویریں، دونوں زیادہ قابلِ فہم اور جاذبِ نظر ہیں اور عام تجربہ سے میل کھاتی ہیں۔ ان کے یہاں تنہائی کے احساس میں وہ بیزاری، گھٹن اور مریضانہ کیفیت نہیں، جو فرانسیسی شاعر بودی لیر (BAUDELAIRE) یا جدید انگریزی شاعروں کے یہاں ملتی ہے۔ اقبال کے یہاں فطرت محض ذہن انسانی کا ایک لطیف نقش نہیں، بلکہ اپنی انفرادیت بھی رکھتی ہے۔ دونوں نظموں میں جو چیز مشترک ہے، وہ یہ کہ یہ تصورات کی شاعری نہیں، بلکہ استعارہ کی شاعری ہے، جس کی بنیاد اشیا کی ہم آہنگی (IDENTITY) پر قائم ہوتی ہے۔ اس میں تزئین و آرائش پر کم، براہ راست اثر پر زیادہ زور ہوتا ہے۔ شاعری کی تعمیر میں فکری مواد کی اہمیت ضرور ہے، لیکن شاعری کے موثر ابلاغ کے لئے جس سازوسامان کی ضرورت ہوتی ہے، وہ محسوس محاکات، مترنم آوازوں، اعادہ وتکرار، متضادات (OPPOSITES) کے تناؤ اور پورے ڈھانچے کے حرکی توازن سے وجود میں آتا ہے۔

فنی کارناموں میں حسن اور عظمت کے عناصر کی طرف اشارہ گذر چکا ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے، کہ بڑے ادب میں نقطۂ نظر کی معروضیت (OBJECTIVITY) اور حلقۂ اثر کی وسیع المشربی کا پایا جانا ضروری ہے۔ یہ اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب فن کار زندگی کی برائی اور بدصورتی کو اس کی اچھائی اور حسن کے ساتھ، ذہنی پس وپیش کے بغیر قبول کرنے کی صلاحیت رکھتا

ہو، جب وہ یہ دیکھ سکے، کہ یہ دونوں متضاد پہلو، ایک وسیع تر تانے بانے (PATTERN) کا جزو ہیں۔ ایسا کرنے پر پایانِ کار حُسن اور ہم آہنگی کا جو تصور ابھرے گا، وہ زیادہ بامعنی اور استوار ہوگا۔ اس طرح گویا ہم حُسن کی دو قسمیں قرار دے سکتے ہیں، ایک سہل اور آسان حسن، اور دوسرا مشکل اور گہرا حسن۔ اول الذکر میں سطحیت، سہل پسندی اور اشیار کی بیرونی شکلوں سے تعلق پایا جاتا ہے، موخرالذکر میں زندگی کے تناقضات، کج ہیئتی اور ناانصافیوں کو ایک کل کا جزو سمجھ کر قبول کرنے کی طرف میلان پایا جاتا ہے۔ اول الذکر کی مثال ہم کیٹس (KEATS) کی ابتدائی غنائی نظموں سے دے سکتے ہیں، موخرالذکر کی، اس کے مشہور (ODES) سے، یا پھر شیکسپیئر کے ڈرامے (OTHELLO) سے۔ اوتھیلو کی آتش نوائی، محاکات کی ندرت، ڈرامائی مواقع کے اتار چڑھاؤ سے قطع نظر پوری تمثیل میں جو لازوال حسن اور قطعیت ہے، اور آخر آخر میں ہم آہنگی اور سکون کا جو تاثر پیدا ہوتا ہے، اس کے اجزائے ترکیبی میں اوتھیلو (OTHELLO) کے عزم اور کشادہ جبینی، ڈیسڈی مونا (DESDE MONA) کی عفت اور سپردگی اور ایاگو (IAGO) کی بدباطنی، عیاری اور کینہ پروری، سب کا حصہ ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں، کہ شکسپیئر نے اپنے وجدان اور تخیل کے ارتقا میں حقائق کی تلخی اور شدت پر کوئی پردہ نہیں ڈالا ہے، بلکہ ان سے آنکھیں چار کرنے کے بعد یہ محسوس کیا ہے، کہ ان حقیقتوں کو قبول کئے بغیر ہم زندگی کی اصلیت کو نہیں سمجھ سکتے۔ صرف اس ڈرامے ہی میں نہیں، بلکہ ایسے ڈراموں میں جیسے (MEASURE FOR MEASURE) اور ایسے رومانوں جیسے (THE WINTERS'S TALE) میں بھی حقیقت کا بدنما اور تاریک پہلو اس کی نظر سے چھوٹنے نہیں پایا ہے۔ آسان حسن میں صرف تکمیل کا عنصر پایا جاتا ہے، لیکن مشکل حسن میں عظمت کے عناصر بھی ملتے ہیں۔

اسی سے ملتا جلتا مسئلہ ادب میں غیر ثقہ عنصر (OBSCENITY) کا مسئلہ ہے۔ اس کا احساس ہمیں چاسر (CHAUCER) کی کہانیوں، شیکسپیئر کے ڈراموں، موپاساں (MAU PASSANT) کے افسانوں، برنس (BURNS) اور سودا کی

شاعری اور فرانسیسی مصنف رابیلے (RABELAIS) کی تحریروں میں ملتا ہے۔ اس بارے میں دو باتوں پر غور کرنا ضروری ہے۔ اول یہ کہ کیا کسی فنی کارنامے میں فحش کلامی (OBSCENITY) کا عنصر صراحتاً بداعمالی کی طرف لے جاتا ہے؟ اور دوسرے یہ کہ ایسے کارنامے کی خلقی (INHERENT) اخلاقی قدر و قیمت کے مقابلے میں اس منفی عنصر کی مقدار اور نسبت کیا ہے؟ اور کیا پہلے عنصر کی موجودگی دوسرے عنصر کے اثر کو زائل کر دیتی ہے یا نہیں؟ اعلیٰ ادبی کارناموں کے سلسلہ میں ہمارا جواب "ہاں" ہوگا، ادنیٰ ادبی تخلیقات کے سلسلے میں "نہیں"۔ دراصل پہلے سوال، یعنی بداعمالی کی طرف ترغیب کا جواب بھی دوسرے سوال کے جواب کی نوعیت پر منحصر ہے۔ اسے ہم ایک مثال سے واضح کر سکتے ہیں۔ رابیلے، برنس اور سودا وغیرہ کے یہاں جمہوری رنگ کی جو چاشنی ہے، مروجہ اخلاق کے خلاف جو بغاوت ہے، اور زندگی کے غیر ثقہ مظاہر میں جو دلچسپی ہے، اور آزادہ روی اور تمسخر کا جو عنصر ہے، وہ قابلِ مذمت اس وجہ سے نہیں ہے، کہ اول تو یہ استہزاء خارجی جکڑبندیوں کے خلاف آزادی کا اعلان ہے، اور دوسرے اس میں غیر ثقہ پن کو مریضانہ لطف کا سرچشمہ نہیں بنایا گیا، بلکہ اسے کل کے ایک ضروری جزو کے طور پر قبول کیا گیا ہے۔ اب ہم ایک واضح مثال لیں، جیسے موپاساں کی طویل مختصر کہانی (BOULE DE SUIF)۔ اس میں مرکزی کردار ایک طوائف کا کردار ہے۔ اس میں جنسی مسائل اور میلانات سے چشم پوشی نہیں کی گئی ہے۔ بظاہر ثقہ پن کی بھی کمی ہے، لیکن کہانی کا مجموعی تاثر نفرت اور گھناؤنے پن کا ہرگز نہیں، ہمدردی، کشادہ قلبی، رواداری اور ایثار کا تاثر ہے۔ کہانی کے خاتمے سے قبل بھی دو موقعوں پر ہم اس طوائف کی روح کی عظمت کی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ جب پورا قافلہ پروشن (PRUSSIAN) افسر کی اجازت سے دوبارہ اپنے سفر پر روانہ ہوتا ہے، تو کہانی اپنے فیصلہ کن موڑ تک پہنچ جاتی ہے۔ اور اس سفر کے دوران میں (BOULE DE SUIF) کے ہمراہیوں کا اس کی جانب ردِعمل مروجہ اخلاقی معیاروں کے کھوکھلے پن اور اعلیٰ طبقوں کی اعلیٰ سنجیدگی، ریاکاری اور شقاوت کو بڑی ہی بے دردی کے ساتھ بے نقاب کر دیتا ہے۔ ایک ایثار پسند، قوم پرست، خود دار اور سیر چشم طوائف کے مقابلے

ہیں یہ نام نہاد معزز، سنجیدہ اور باآبرو عورتیں اور مرد کتنے پست اور کم ظرف نظر آتے ہیں۔ آخر آخر میں (BOULE DE SUIF) کی اپنے حال زار اور اپنے ہمراہیوں کی شقاوت قلبی پر خاموش گریہ وزاری، پڑھنے والے کی ہمدردی اور رضا مندی (ASSENT) کو اپنے لئے جیت لیتی ہے۔ اسی میں کہانی کی عظمت کا تاثر اور اس کا اعجاز چھپا ہوا ہے۔ ان مسائل پر غور کرنے سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہیں، کہ زندگی صرف آسودگی، حسن اور خیر ہی کا نام نہیں، اس میں شر، گندگی اور بدصورتی بھی شامل ہیں، اور ان دونوں کے توازن ہی سے ہم در اصل اس کی حقیقت کا صحیح طور پر ادراک کرسکتے ہیں۔ اسی سے حسن کا مشکل پسندی کا تصور پیدا ہوتا ہے، اور اسی سے زندگی کے نظریہ میں استواری اور قابل تشفی صورت ابھرتی ہے۔

ادب کا مقصد مختصر طور پر حقیقت کی تفسیر بتایا گیا ہے۔ اس سے پہلے بھی یہ اشارہ کیا جا چکا ہے، کہ حقیقت سے عہدہ برآ ہونے کی دو واضح صورتیں ہیں اول زندگی کے ہیولے میں عملی طور پر تبدیلی پیدا کرکے، اور دوسرے ذہنی اور جذباتی انداز ہائے فکر میں غیر شعوری تربیت اور توسیع کے ذریعے اس کے مواد کو اس طرح بدلنے سے کہ ہم اپنے اور حقیقت کے درمیان ایک طرح کی مطابقت اور ہم آہنگی پیدا کرسکیں۔ مزید وضاحت کے طور پر ہم کہہ سکتے، کہ ادب کا مقصد یہ ہے کہ تجربے کے معاملے میں ہمارے جتنے ردِعمل ممکن ہیں، ان میں نظم پیدا کرے۔ یہ نظم کیسے پیدا ہوسکتا ہے؛ جس خارجی حقیقت سے ہمیں واسطہ پڑتا ہے، وہ ایک منتشر ذخیرہ اور مواد ہے۔ اسے گرفت میں لانے اور اس کی تفہیم کے لئے یہ ضروری ہے، کہ ہم اسے داخلی طور پر ترتیب دیں، یعنی اسے فنی کائنات میں داخل کرنے سے پہلے اس پر ایک فارم کو عائد کریں، اور اس کی عقلی قوانین کے مطابق شیرازہ بندی کریں۔ خارجی مواد کو ادب کے ذریعے ممکن الحصول بنانے کا عمل خود اس کی قطع و برید چاہتا ہے، اور اس قطع و برید کا مطلب یہی ہے کہ ہم ضروری اور غیر ضروری، یا معنی خیز اور معمولی اجزاء اور عناصر کے درمیان امتیاز کرکے ادب کی کائنات میں صرف مخصوص تجربات اور مخصوص مشاہدات ہی کو جگہ دیں۔ تخلیق کا عمل موزونیت اور انتخاب کے علاوہ، عقل، فارم،

اور ہم آہنگی کا بھی مطالبہ کرتا ہے، اور ان چیزوں کے داخل کرنے سے زندگی کے بے ربط شیرازے میں ایک قابلِ قبول استعداد اور وثوق (CREDIBILITY) پیدا ہوجاتا ہے۔

ادب کا خام مواد، جس کا ابھی ذکر کیا گیا، کن اجزار سے مرکب ہوتا ہے؛ اس کا جواب آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ ادب کا خمیر اس پوری کائنات سے متعلق ہے۔ اس میں فطرت کا حسن، انسان کی جبلی (INSTINCTUAL) اور روحانی خواہشیں اور محرکات، اس کے عنصری (ELEMENTAL) اور آزاد احساسات اور جذبے، انسانی تعلقات کے سانچے، تاریخ کا عمل، اور وہ تمام باطنی مشاہدات، تصورات اور آرزوئیں شامل ہیں، جو انسان کے برسوں کے تجربے کا عطر اور اس کی مساعی کا محرک رہی ہیں۔ لیکن یہ یاد رکھنا ضروری ہے، کہ ادب میں صرف وہی تجربے اور مشاہدے جگہ پا سکتے ہیں جو معنی خیز ہوں، یعنی جو انسان کی خلقی صلاحیتوں کے اجاگر کرنے میں مددگار ثابت ہوسکیں۔ ادب میں فطرت کا حسن بھی دو طرح جگہ پاتا ہے۔ اول محض فطری حسن کے طور پر اور دوسرے انسانی جذبات اور احساسات کے آئینے اور پس منظر میں۔ یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے کہ فطری مناظر اسی وقت حسین معلوم ہوتے ہیں، جب کہ ان میں زندگی کی روح کے سرایت کئے جانے کا احساس ہو۔ انسان اور فطرت کے باہمی تعلق پر انگریزی شاعر ورڈزورتھ نے بہت زور دیا ہے۔ نفس اور غیر نفس، شخص اور شے، انسان اور فطرت، خیال اور وجود کی یہ کشمکش اور باہمی تعلق، فلسفہ کی طرح، بلکہ اس سے بھی بڑھ کر ادب کا موضوع رہی ہے۔ انسانی جذبات اور احساسات بھی مجرد طور پر ادب کا موضوع نہیں بنتے، بلکہ ہمیشہ کسی خاص صورت حال سے منسلک ہوکر، اور انسانی تعلقات کے سانچے میں رہ کر۔ اور انسانی تعلقات کا سانچا ایک مخصوص ماحول سے متعلق ہوتا ہے۔ انسان کائنات میں ایک مرکزی حیثیت رکھتا ہے، لیکن مرکز کے علاوہ ہمیں اس پورے دائرے سے بھی دلچسپی ہوسکتی ہے، جو اس کے ارد گرد پھیلا ہوا ہے۔ اس طرح گویا انسان کا مطالعہ، پوری کائنات کے آئینہ میں نکھرتا ہے، اور انسانی تعلقات کا سانچا پوری کائنات کے مسائل کے پس منظر میں ایک نئی پیمائش

(DIMENSION)، ایک نئی معنویت حاصل کرلیتا ہے۔ اعلیٰ ادب میں معنی اور مفہوم کی تہیں اسی دوہرے تعلق کی بنیاد پر اُٹھتی ہیں۔ ایسے کسی ادب کا تصور کرنا ممکن نہیں، جو محض خارجیت پر زور دے، یا تمام تر داخلیت پر، اس لئے کہ ہم انسان اور کائنات کو علیحدہ نہیں کرسکتے۔ تخلیقی کام کی ابتدا تو ذاتی اور شخصی تاثر اور ردِ عمل ہی سے ہوتی ہے، لیکن خود فن کار کی شخصیت پوری خارجی زندگی سے بیشمار نقطوں پر ارتباط رکھتی ہے۔ اب اگر شاعر یا ادیب شعوری طور پر اس بات کی کوشش کرے، کہ ادب کو صرف اپنے ذاتی احساسات اور ذاتی ردِ عمل کے اظہار کے لئے ہی برتے، تو ظاہر ہے، کہ اس سے اس کی تخلیق میں ایک سکوڑن اور چھوٹاپن پیدا ہوجائے گا، اور اس لئے تجرباتی (TENTATIVE) طور پر یہ مفروضہ شاید صحیح ہوگا، کہ جس حد تک ادب میں داخلی اور خارجی عناصر کے درمیان توازن اور ہم آہنگی ہوگی، اسی حد تک اس کا دائرۂ عمل وسیع ہوگا اور وہ قابلِ وقعت سمجھا جائے گا۔ ڈرامائی شاعری میں اس امتزاج کی اچھی مثال مل سکتی ہے۔ اسی طرح ایک غنائی نظم میں بھی تین اجزا کی موجودگی ضروری ہے، یعنی مقرر (NARRATOR)، صورتِ حال (SITUATION) اور انداز نظر (ATTITUDE)، جس میں احساسات اور عقیدے، دونوں شامل ہیں۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے، کہ خالص غنائی شاعری میں بھی کوئی خاص صورتِ حال، جذبات کی گرہیں کھولنے اور انھیں سامنے لانے کی ذمہ دار ہوتی ہے۔ لیکن غنائی شاعری اور خاص طور پر غزل میں، شاعر اور اس کے اردگرد خارجی زندگی کے مابین، اندرونی رابطوں کو متعین کرنے کے لئے بہت سے پردوں کو اُٹھانے کی ضرورت ہوتی ہے، اور جذباتی وحدت کو محکم طور پر ثابت کرنے کے لئے لاشعوری عمل کے متعلق معلومات جمع کرنا ضروری ہوتا ہے۔ لاشعور کے عمل کے متعلق ابھی ہمارا علم زیادہ تر قیاسی (SPECULATIVE) یا تمثیلی (ANALOGICAL) ہے۔ اس تمثیلی علم کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ کہنا زیادہ غلط نہ ہوگا، کہ شاعر یا ادیب کا ادراک وہ مقناطیسی محور یا نقطہ ہے، جو خارج سے حاصل شدہ مواد کو بغیر کسی کوشش یا ارادے کے اپنی جانب کھینچتا ہے۔ اور اس میں شخصیت کا آب و رنگ بھر کر اسے اور

نمایاں کرتا ہے، داخلی اور خارجی عناصر کی اس آمیزش ہی سے ادبی کارنامے عام انسانوں کی زندگی میں ایک موثر قوت کا درجہ حاصل کرتے ہیں، اسی کے ذریعہ ادب کا مطالعہ، انسان کے ادراک اور قوت تفہیم کی توسیع کرتا ہے، اسی کے ذریعہ مشاہدہ (PERCEPTION) اور احساس کے پیمانوں میں تزکیہ اور نکھار پیدا ہوتا ہے، اور اسی کے ذریعہ حقیقت کو ذہنی طور پر بدلنے اور اس طرح اس سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت ہمارے اندر پیدا ہوتی ہے۔

قطع نظر اس سے کہ عظیم ادب، انفرادی احساسات کی تہذیب و تربیت میں بڑا کام دیتا ہے، ایسا ادب غیر شعوری طور پر اجتماعی مقصد کے لئے بھی استعمال کیا جا سکتا ہے، یعنی مختلف النوع دلچسپیوں اور مفاد رکھنے والے افراد کے درمیان رابطہ و اتحاد قائم کرنے کے لئے۔ اس لئے کہ ایسے ادب کا ایک مقصد یہ بھی ہوتا ہے، کہ وہ وسیع ترین دلچسپیوں کو ترقی دے۔ ایسا ادب خاندان، فرقے اور قوم کی تنگ وفاداریوں (LOYALTIES) کی نفی کرتا، اور انسانوں کے درمیان گہرے اور استوار رشتے قائم کرتا ہے۔ ٹالسٹائے نے آرٹ پر اپنے مضمون میں، جس پر سرسری بحث گذر چکی ہے، ادب کے متعدی پن (INFECTIOUSNESS) پر زور دیا ہے۔ یعنی یہ کہ ادیب یا شاعر پڑھنے والے کو بھی اسی جذبے اور کیفیت سے سرشار کر دے، جس میں خود اس کی اپنی شخصیت ڈوبی ہوئی ہے اس کے ساتھ ٹالسٹائے، عیسائیت کے راستے سے باہمی انسانی یگانگت کے تصور کا بھی پرچار کرتا ہے، اور ادب کے اس تصور کو عملی جامہ پہنانے کا جتن کرتا ہے۔ ٹالسٹائے کے اس مذہبی میلان سے اتفاق کرنا ضروری نہیں۔ لیکن اس میں شک نہیں، کہ بنیادی انسانی جذبات، جیسے محبت، نفرت، دوستی، رواداری اور ایثار میں، سب انسان یکساں طور پر شریک ہوتے ہیں۔ اور ایسے تصورات جیسے خود ضبطی، (SELF-DISCIPLINE) انفرادی آزادی کا احساس، اجتماعیت کی طرف میلان، اور انسان کی قدر و منزلت کا شعور، تمام انسانوں کے لئے اپنے اندر کشش رکھتے ہیں۔ اور یہ جغرافیائی پابندیوں سے بے نیاز ہیں۔ دنیا کے بڑے ادب میں، چاہے وہ ہومر

کی تخلیق ہو تلسی داس کی، گوئٹے، ٹیگور یا اقبال کی، ہمیں ان تمام عناصر کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ اور اس لئے ایسا ادب مختلف پڑھنے والوں کو ایک مرکز پر متحد کرسکتا ہے۔ یہی ٹالسٹائے کا غالباً منشار ہے۔ بڑے ادیب اور شاعر یا دیرپا ادب کے سلسلے میں ہم نسلی یا قومی عصبیت کا تصور نہیں کرسکتے، کیونکہ ادب تو تمام انسانوں کے لئے تخلیق کیا جاتا ہے ہنگامی ادب میں مخصوص عقائد یا نظریوں کا بیان گرمیٔ بزم کا سبب بن سکتا ہے، ادب کے ذریعے ایک مخصوص گروہ کو تاریخ کے ایک خاص نقطے پر بیدار کرنے کا کام بھی لیا گیا ہے۔ ادب کی ہم عصریت (CONTEMPORANEITY) سے انکار ممکن نہیں۔ اس سے لازمی طور پر تنگی کا غالب آجانا ضروری نہیں، بلکہ حال کی استوار حقیقتوں سے اس کا پیوند، اس میں تازہ لہو کی گردش کا سبب بنتا ہے۔ البتہ اگر ہم عصریت میں ابدیت (ETERNITY) کے عناصر بھی شامل ہوجائیں، تو اس سے اچھے ادب کی بقا کی ضمانت پوری طرح ممکن ہے۔ یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے، کہ عام طور پر انقلابی ادوار، بڑے ادب کی تخلیق کے لئے سازگار نہیں ہوتے، کیوں کہ ایسے ادوار میں ہنگامی جذبات اور مقبول عام خیالات، اہم اور اٹل حقیقتیں معلوم ہوتے ہیں۔ امتداد وقت کا اثر چھان بین (VALUATION) کے عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن اس عام کلیے میں مستثنیات بھی ملیں گے۔ بڑا فن کار وقتی مسائل سے دست و گریبان ہونے کے باوجود ان سے ماورار ہوجاتا ہے، اور دراصل یہی حصہ اس دور کے ختم ہوجانے کے بعد باقی رہتا ہے۔ اقبال کی نظمیں "شکوہ" اور "جواب شکوہ" غالباً کچھ عرصہ گذرنے پر بھلا دی جائیں گی، لیکن ان کی دوسری نظمیں مثلاً "ذوق و شوق" "لینن خدا کے حضور میں" "زمانہ" "تنہائی" اور "ستارے" وغیرہ ہمیشہ زندہ رہیں گی۔

نہ صرف المیہ (TRAGEDY) میں، بلکہ عظیم ادب میں عام طور پر بھی ہمیں بلند حوصلگی اور مزاح کا عنصر ملتا ہے۔ اور ان دونوں کا تقاضہ ہے کہ ہم زندگی کو ضبط و سکون اور دلجمی اور رواداری کے ساتھ دیکھنے کا حوصلہ اور صلاحیت اپنے اندر پیدا کرسکیں۔ المیہ میں بلند حوصلگی کا مظاہرہ مخالف قوموں کے خلاف

نبرد آزمائی کی شکل میں ملتا ہے۔ انسان کا استقلال اور پامردی، اس کا عزم اور ظرف، اس کی قوت مقاومت اور قوت برداشت، غیر شخصی عناصر کی سفاکی اور بے رحمی کے خلاف اپنے آپ کو نمایاں کرکے انسانی خودی کا اثبات کرتی ہیں۔ لیکن عظیم ادب میں عام طور پر بھی ہمیں یہ حوصلہ اور امنگ ملتی ہے۔ انسانی تخلیق کا عمل زندگی کے زہر کو امرت بناکر پی جانے کا عمل ہے۔ یہ اسے اس طرح متھتا ہے، کہ اس سے نئی حیات کے سوتے ابل پڑیں۔ فن کار تلخیوں، برائیوں اور ناانصافیوں پر پردہ نہیں ڈالتا، لیکن انھیں نمایاں کرنے کے باوجود ان سے شکست کھانا بھی گوارا نہیں کرتا۔ المیہ کے بارے میں کہا گیا ہے، کہ اس میں شکست و ریخت اور ناکامی کے باوجود ہم ایک نئی زندگی کا تاثر حاصل کرتے ہیں۔ یہی بات پورے ادب کے بارے میں بھی صحیح ہے۔ احساس مزاح کا تقاضہ ہے کہ زندگی کی ناہمواریوں کو خندہ پیشانی کے ساتھ قبول کیا جائے۔ مزاح دراصل ایک ذہنی انداز فکر ہے، جو اشیاء کو ان کے اصلی رنگ روپ میں دیکھنے کے باوجود ان کی نفی یا مذمت نہیں کرتا۔ بلکہ ایک ہمہ گیر (INCLUSIVE) نظریہ کی روشنی میں ان کے تناقضات کو قبول کرلیتا ہے۔ ایسے ادبی کارناموں میں بھی، جو خاص طور پر مزاحیہ یا المیہ کارنامے نہیں ہیں۔ ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ رحمت اور سعادت (GRACE) کا وجدان بالآخر ناامیدی اور مردم بے زاری کے وجدان پر غالب آگیا ہے۔ جن کارناموں میں ہمیں بظاہر ناامیدی اور مردم بے زاری کا غلبہ نظر آتا ہے، جیسے والٹیر (VOLTAIRE)، سوئفٹ (SWIFT) اور سودا وغیرہ کے یہاں، وہاں اس کا سرچشمہ ایک نوع کی حقیقت نگاری اور اپنے آئیڈیل سے وابستگی میں ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ لیکن ایسے فن کار اس منزل تک نہیں پہنچ پاتے، جہاں مرحمت کے سائے پڑتے ہیں۔ اس قسم کا وجدان ہمیں اسپنسر (SPENSER) شیکسپیئر، غالب اور ٹالسٹائے جیسے عظیم فن کاروں کے یہاں ملتا ہے۔ اسے خاص طور پر مذہبی وجدان سمجھنا صحیح نہیں، اگر مذہب کو مخصوص عقیدوں اور کرامات کا مجموعہ قرار دیا جائے۔ لیکن اگر مذہب سے مراد انسان کے بنیادی روحانی محرکات کا نظام ہے، تو یقیناً شاعری اور مذہب

میں بہت سی قدریں مشترک ہیں۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ مذہب براہ راست عقیدے سے چل کر اس وجدان تک پہنچتا ہے۔ شاعری اور ادب میں حقیقت کو برہنہ دیکھنے اور اس کے خوب و زشت کو اپنے اعصاب پر محسوس کرنے کے باوجود پایان کار فن کار اپنی کائنات میں ناامیدی اور مردم بیزاری کے پس منظر سے اس رویائے مرحمت و سعادت کو ابھرتے ہوئے محسوس کر سکتا ہے، اور اسے پڑھنے والوں تک منتقل کر سکتا ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں، کہ ہر بڑے فنی کارنامے میں، خواہ وہ کسی عہد سے متعلق ہو، بعض بنیادی انسانی قدریں پائی جاتی ہیں، جیسے محبت، عزم، رواداری، اپنے آدرش سے وفاداری، اور زندگی کے تضاد کو خوف و ہراس، اور بدباطنی و انقباض قلب کے بغیر قبول کرنا، اور اس سے زندگی کو بہتر طور پر سمجھنے کے لئے تقویت اور تسکین حاصل کرنا۔

یہاں ایک اور دلچسپ مسئلے کی طرف اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ فن کار کے بارے میں جو ذاتی اطلاع ہمیں حاصل ہے، اس کی بنا پر یہ ممکن ہے، کہ اس کے ذاتی معتقدات ہمیں قابل قبول نہ معلوم ہوں۔ ہوسکتا ہے، کہ عملی زندگی میں ہم فن کار کو رواداری، حلم، کشادہ قلبی اور مرحمت کے جذبات سے عاری پائیں۔ ایسی صورت میں ہمیں قدروں کے تعین میں کس معیار کو کام میں لانا چاہیئے؟ اور کیا فن کار اور فنی کارنامے کی قدروں کے مابین تضاد کی صورت میں ہم فنی کارنامے کو مسترد کر دیں گے؟ اس کا جواب یقیناً نفی میں دینا ہوگا۔ ایسا تضاد لازمی نہیں، امکانی ضرور ہے، اور ایسے تضاد کی موجودگی میں ہمارا یقین فنی کارنامے کی قدروں کے وجود میں متزلزل نہ ہونا چاہیئے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بعض اوقات قدروں کا غیر شعوری انعکاس اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ یہ قدریں زیادہ گہرے طور پر شاعر یا ادیب کی شخصیت میں پیوست ہو چکی ہیں۔ اس کی عملی صلاحیتیں، تخیل اور واہمے کی دنیا میں مستقل طور پر رہنے کی وجہ سے کمزور پڑ جاتی ہیں اور جن قدروں کا انعکاس ہم اس کے کارنامے میں دیکھتے ہیں، انھیں اس کی عملی زندگی میں کارفرما نہیں پاتے۔ لیکن ظاہر ہے، کہ ہماری اصل دلچسپی شخص میں نہیں ہے، بلکہ تکمیل یافتہ فنی کارنامے میں، اور اس میں جن

قدروں کی طرف اشارہ ملتا ہے، وہی معیار اور آدرش ٹھہرائی جا سکتی ہیں۔ اس مسئلے کا ایک پہلو یہ بھی ہے، کہ واقعی بڑے فن کاروں کے یہاں نجی زندگی اور ذاتی عقیدوں اور قدروں کے درمیان، جو فنی کارنامے میں منتقل کی گئی ہیں، بُعد ذرا کم ہی ملتا ہے، یعنی اگر ان کے نجی حالات کا بغور مطالعہ کیا جائے، تو چاہیے ان میں تواتر کے ساتھ مطابقت اور ہم آہنگی نظر نہ آئے لیکن ان کی زندگی کے روشن لمحوں میں ان قدروں کا انعکاس دیکھ لینا مشکل نہیں۔ ان ہی روشن لمحوں کی تجلیاں ہمیں ان کے کارناموں میں ملتی ہیں۔ دوئم اور سوئم درجے کے فن کاروں کے یہاں یہ تضاد بہت بڑھا ہوا نظر آتا ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر کوئی خیال یا عقیدہ، خون میں حل ہو گیا ہے، تو اس کی جلوہ گری ادب اور زندگی دونوں میں نظر آئے گی، گو ادب اور زندگی میں سخت گیر مطابقت ہمیشہ ضروری نہیں۔ مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عظیم ادب کا مقصد زندگی میں مرکزیت (CENTRALITY) اور شیرازہ بندی (INTEGRATION) کی جستجو ہے۔ انسان کو خلاصۂ کائنات جن معنوں میں کہا گیا ہے اُس کا مفہوم یہی ہے کہ دیگر ذی روح مخلوقات کے مقابلے میں انسان اس کی زیادہ صلاحیت رکھتا ہے، کہ اپنے ذہن اور تخیل کو اشیاء کے سامنے سرنگوں کرنے کی بجائے ان کا نقش خارجی حقیقت پر ثبت کر سکے۔ انسان اس پوری کائنات میں محصور بھی ہے اور اس سے ماورا بھی ہو سکتا ہے۔ عملی طور پر وہ دکھ، ناانصافی، بدنظمی اور نراج کو دور کرنا چاہتا ہے، اور ایک بہتر معاشرہ کی تخلیق اور وجود، جس میں زیادہ سے زیادہ انسان اپنے جائز حقوق کو پا سکیں، اس کا مطمع نظر ہے۔ ذہنی اور تخیلی سطح پر وہ پوری زندگی کے پُراسرار تنوع، تضاد اور پیچیدگی کو سمجھنا چاہتا ہے۔ عظیم ادب میں ہمیں اس کا جواب براہ راست طور پر نہیں ملتا، بلکہ اشارتی انداز میں۔ (CATTULUS) کے نغمے، سعدی کی دلفریب کہانیاں، شیکسپیئر کے کرداروں کی خود کلامی، ملٹن اور گوئٹے کا شیطان اور فاؤسٹ، اور غالب کا تشکک سب اسی راز سربستہ کو سلجھانے کی اعلیٰ ترین کوششیں ہیں۔ عظیم ادب ہمیں حقیقت کی جو سوجھ بوجھ عطا کرتا ہے اور اس سے عہدہ برآ ہونے کی جو صلاحیت

ہمارے اندر پیدا کرتا ہے دراصل ذہنی انداز ہائے فکر کو ابھارنے کے ذریعے سے۔ اس کے نتیجۂ بعید کے طور پر ہم عمل کے میدان کی طرف بڑھ سکتے ہیں، جیسے علم اور معرفت کے اور دوسرے میدانوں میں۔ جرمن فلسفی کانٹ (KANT) نے ادب کے بارے میں جو اصطلاح استعمال کی ہے، یعنی – PUR POSIVENESS)- WITHOUT PURPOSE) – اس کا مفہوم یہی ہے۔ عظیم ادب میں ہمیں بیک وقت مسرت اور بصیرت کا سامان ملتا ہے۔ اس بصیرت کو ہم اپنے میلان کے مطابق حقیقت کو بدلنے کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔ اس طرح ہمیں اس کے مطالعہ سے اپنے بلند ترین آدرش اور اصول میں یقین کے لئے ایک نئی بنیاد مل جاتی ہے، اس میں اچھائی کا ایک نظریہ ملتا ہے، انسانی فطرت پر مختلف پہلوؤں سے روشنی ڈالی جاتی ہے، خیر اور شر کی کشمکش کے باوجود ہم ایک اثباتی نصب العین کی طرف بڑھ سکتے ہیں، ذاتی اور نجی جذبات و احساسات کو پوری انسانیت کے دکھ درد اور خوشیوں کے پس منظر میں دیکھنے سے ذاتی نقطۂ نظر کی محدودیت ہم پر ظاہر ہو جاتی ہے، ہم زندگی کے تناقضات پر لب آسا مسکرا سکتے ہیں، کیونکہ ان کی تہہ میں ہماری نظریں ایک توازن، ایک مرکزیت، اور ایک استقلال کو ڈھونڈ نکالتی ہیں۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ عظیم ادب ہمیں خودی کی تنگنائے سے باہر نکال کر غیر خود کی وسیع شاہراہ پر ڈال دیتا ہے۔ اور اس کے مطالعے کے بعد ہم زندگی کی اونچ نیچ، اس کی بلندیوں اور پہنائیوں، اس کے خوب و زشت کو ایک نئی اور شفاف قوت مشاہدہ اور بصیرت کے ساتھ دیکھنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔ یہی اس کے مطالعے کا جواز اور انعام ہے۔

ادبی تاریخ اور ادبی تنقید

ادبی تاریخ نگاری کا جو انداز انگریزی اور اردو زبانوں میں عموماً رائج رہا ہے، وہ ایک دوسرے سے کسی قدر مختلف ہے۔ انگریزی میں بالعموم اس کا اہتمام کیا گیا کہ ادب کے میدان میں تدریج و ارتقاء کے مدارج کو ایک وسیع افق کے بالمقابل اور ہمہ گیر چوکھٹے (FRAMEWORK) کے اندر رکھ کر دیکھا جائے، یعنی ادب کی رفتار کو غیر ادبی عوامل کی روشنی میں پرکھا جائے۔ اس سے میری مراد وہ سیاسی اور تاریخی حادثات اور تبدیلیاں ہیں، جو سماجی اداروں کی تعمیر و تشکیل اور شکست و ریخت میں برابر منعکس ہوتی رہتی ہیں۔ انھی سے منسلک تہذیب و تمدن کے وہ آثار و شیون اور خیالات و تصورات کے وہ دھارے بھی ہیں، جو ہماری ذہنی زندگی کی بوقلمونی کو متعین کرتے اور قوموں کی زندگی میں نشاناتِ راہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو میں اس کے برعکس تاریخ نگاری میں تمام تر زور سوانحی اطلاع، قلمی مرقعوں اور آپس کی نوک جھونک اور معاصرانہ چشمکوں پر رہا۔ اور اس میں تسلسل کے عنصر کو، جو تاریخی عمل کی بنیاد ہے، خاطر خواہ[1] نہیں برتا گیا، بلکہ اسے نظر انداز کیا گیا "آبِ حیات" اس کی ایک بیّن مثال ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی نہ بھولنا چاہیئے کہ سیاسی اور تاریخی پسِ منظر کو ناواجب طور پر اہمیت دینے

کا ایک لازمی نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ ادب کو ان عوامل کی براہِ راست پیداوار اور ادبی تاریخ نگاری کو سماجیات کے مطالعے کا بدل سمجھ لیا جاتا ہے، اور یہ ایک خطرناک رجحان ہے، جس کے خلاف مدافعت کے لئے ہمیں چوکنا رہنا چاہیئے۔ اس طریقۂ کار میں جو خامی ہے، اس پر بحث کرنے سے پہلے ہمیں یہ غور کرنا چاہیئے، کہ ادبی تاریخ نگاری کے کیا لوازمات ہیں، اور کن حد بندیوں کے اندر یہ اپنا وظیفہ ادا کرتی ہے؟

شروع میں یہ کہنے کی ضرورت ہے کہ ادبی کارناموں پر، خواہ وہ کسی بھی زبان میں تخلیق کیئے گئے ہوں، ہم دو حیثیتوں سے نظر ڈال سکتے ہیں۔ ایک ابدیت کے نقطۂ نظر سے، اور دوسرے ایک ہم عصری منظر کے اعتبار سے۔ یعنی ہر ادبی کارنامہ ایک وجود بالذات (SELF-SUBSISTENT) اکائی بھی ہے، اپنے اندر ایک عالم گیریت اور ہمیشگی بھی رکھتا ہے۔ اور ادبی کارناموں پر مشتمل نظام (ORDER) کا ایک حصّہ بھی ہے۔ جو تاریخ کے ایک خاص نقطہ پر وجود میں آیا ہے۔ یہ پورا نظام، جس کا وہ ایک حصّہ ہے تاریخ کی گردش کا پابند ہے۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی تاریخ نگاری کا نقطۂ آغاز اس نسبت اور تعلق کو متعین کرنا اور نمایاں کرنا ہے، جو ایک ادبی کارنامہ، ماقبل اور مابعد کے دوسرے ادبی کارناموں سے رکھتا ہے۔ اس عمل کی کارفرمائی ہمیں اس رشتے میں بھی نظر آتی ہے، جو ایک مصنّف دوسرے مصنّف سے، ایک ادبی دور دوسرے ادبی دور سے رکھتا ہے، یہاں اس امر کی صراحت بے حد ضروری ہے کہ ادبی کارناموں یا ادوار کے سلسلے میں تسلسل کا یہ عمل حیاتیاتی عمل تسلسل سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ یہاں ایک کارنامہ، دوسرے کارنامے کو، یا ایک ادبی دور، دوسرے ادبی دور کو براہِ راست جنم نہیں دیتا، نہ یہاں خوب سے خوب تر کی طرف بڑھنے اور ترقی کرنے کی طرف میلان کا پایا جانا ضروری ہے۔ یہاں تسلسل ضرور ہے، لیکن تسلسل کی جبریت کے لئے کوئی گنجائش نہیں۔ یہاں لین دین کا اصول ہے، لیکن اس میں کوئی میکانکیت نہیں، یہاں عمل اور ردِعمل کی کارگزاری ہے، لیکن اس کے نتیجہ کے طور پر ہم لازماً کیفیت کے متعلق کوئی حکم نہیں لگا سکتے۔ مختصر طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی تاریخ نگاری میں ہم وقت کے دوران (TIME-SEQUENCE) کا

استعمال تو کرتے ہیں، لیکن اسے آخری اور قطعی معیار تصور نہیں کرتے۔ اس سلسلے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ تاریخی ادوار کی نشان دہی فلسفہ کی اصطلاح میں ایک طرح کی (NOMINALISM) یا نام نہاد سی چیز ہے۔ اور یہ پورا عمل جس کی ہم حد بندی کر رہے ہیں، ایک بے نام، بے جہت، لازمان بہاؤ ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ نقطۂ نظر انتہائی مبالغے پر مبنی ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غلط نہ ہو کہ تاریخ کے اس بہاؤ کو جو چیز مقید کرتی ہے اور اسے انضباط بخشتی ہے، وہ قدر یا (VALUE) کا عمل دخل ہے۔ اسی سے یہ طومار ایک شکل پاتا، یہ خلفشار گرفت میں آتا اور یہ بکھرے ہوئے انفرادی نقطے وحدت کی لڑی میں پروئے جا سکتے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ادبی کارناموں کی تخلیق میں سماجی اور معاشی میلانات اور تاریخی اور سیاسی حالات بالواسطہ طور پر اور ایک حد تک دخیل ہوتے ہیں، کیوں کہ ادبی شعور اور خارجی زندگی کے ڈانڈے کہیں نہ کہیں ملتے ضرور ہیں۔ لیکن ہمیں ان عوامل میں جو ادبی کارنامے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور جنھیں ہم (CONDITIONING FACTORS) کہہ سکتے ہیں، اور ان میں جو بالآخر اس کی صورت گری کرتے ہیں اور جنھیں ہم (DETERMINING FACTORS) کہہ سکتے ہیں، ایک حدِ فاصل قائم کرنی چاہیئے۔ خارجی موثرات پر زور دینے سے جو صرف ایک چوکھٹا فراہم کرتے ہیں، ہم دراصل دو غلطیوں کے مرتکب ہوتے ہیں۔ اوّل ادبی ادوار کی سیاسی یا مذہبی تحریکات کے مطابق حد بندی کرنا، جیسے انگریزی ادب کے ایک دور کو ملکہ الزبتھ اور ایک دوسرے دور کو ملکہ وکٹوریہ کے نام اور زمانے سے منسوب کرنا اور اسی طرح اور دوسرے ادوار کو تجدید مذہب (REFORMATION) یا شہنشاہیت کے احیاء (RESTORATION) سے منسلک کرنا۔ اور دوسرے، ادبی تعبیر و تفسیر یا (EXEGESIS) کو ادبی کارنامے کی کلیت (TOTALITY) کے مرادف ٹھہرانا۔ یہ طریقۂ کار ممکن ہے انہام و تفہیم کے عمل میں مفید اور مددگار ثابت ہو، لیکن اس سے بہت سی غلط فہمیوں کے پیدا ہونے کا اندیشہ ہے۔

جس طرح تاریخ بذاتِ خود محض واقعات کی کھتونی سے عبارت نہیں، بلکہ ذہنِ انسانی کے نامیاتی ارتقار کی ایک داستان ہے، اسی طرح ادبی تنقید نگاری بھی

محض ادب پاروں کے یکے بعد دیگرے یا عہد بہ عہد تخلیق کئے جانے کا نام نہیں، بلکہ انسانی ذہن یا نطانت کے مختلف ارتعاشات کا ایک مرقع ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بعض ادبی اصناف مثلاً ہجو نگاری یا واقعاتی ناول کے سلسلے میں یہ ضروری ہے، کہ ہم اس زندگی کو نظر جما کر دیکھیں، جو لکھنے والے کے اردگرد پھیلی ہوئی ہے، اور جو براہ راست اس کے مشاہدے اور تجربے میں آچکی ہے۔ لیکن اس کے باوجود بھی یہ ماننے میں تامل نہ ہونا چاہیئے کہ ادب کا وہ خمیر، جس سے اس کی تعمیر ہوئی ہے، اس منزہ، منضبط اور تکمیل یافتہ شکل سے مختلف ہوتا ہے۔ جو ہمیں ادبی کارناموں میں نظر آتی ہے۔ بیرونی زندگی کے واقعات، آتار چڑھاؤ، کش مکش، افراتفری، اس کے چہرے کا حسن اور بدصورتی، اس کی فراوانی اور رنگارنگی، پوری چھان پھٹک کے بعد اس افسانوی ڈھانچے (FICTIONAL STRUCTURE) کو وجود میں لاتی ہیں، جو بالآخر ہماری توجہ کا واحد مرکز بنتا ہے۔ یہاں یہ ظاہر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ سیاسی اور سماجی واقعات اور اداروں سے زیادہ ادبی مورخ کو جس چیز سے سروکار ہونا چاہیئے، وہ تاریخ تصورات ہے، ایلیٹ نے یہ بات بہت پتے کی کہی ہے کہ دانتے اور شیکسپیئر کے یہاں بیّن طور پر فکری عمل نہیں پایا جاتا۔ یعنی وہ خود تصورات وضع نہیں کرتے، بلکہ مروجہ تصورات اور عام سچائیوں کو، جو بڑی حد تک قبولِ عوام کا درجہ حاصل کرچکی ہیں، اور شاید ایک حد تک پامال بھی ہوگئی ہوں، ایک نئی جودت، جدت اور معنویت کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کردیتے ہیں۔ دانتے کے سلسلے میں یہ بات اب مستحکم طور سے تسلیم کی جاچکی ہے کہ اس کی شہرۂ آفاق تصنیف (DIVINA-COMMEDIA) کا تصور نبی کریم کی معراج کے تخلیقی تصور سے اخذ کیا گیا ہے اور عہدِ وسطیٰ اور الزبتھ دور کا وہ کون سا تصور اور وہ کون سا عقیدہ ہے، جس کی شاعرانہ تجسیم، جذبہ و تخیل کی رعنائیوں کے ساتھ شیکسپیئر کے ڈراموں میں اپنی دلفریب اور لازوال جھلکیاں نہیں دکھاتی۔ جو بات دانتے اور شیکسپیئر پر صادق آتی ہے، اسی کا اطلاق کالی داس، غالب، اقبال، رومی، بلیک، ٹینی سن، براؤننگ اور خود ایلیٹ پر بھی ہوتا ہے۔ ایلیٹ اپنی اہم ترین نظموں میں ان عوامی معتقدات کا جنھیں فریزر (FRASER) نے اپنی کتاب میں جمع کردیا ہے، یا عیسائیت کے ان مرکزی

تصورات کا کس حد تک رہینِ منت ہے، جو عوامی شعور و ادراک میں پیوست ہیں۔ اسی طرح جدید نفسیات، معاشیات، حیاتیات اور طبعی سائنس کے کتنے حیرت انگیز انکشافات ہیں، جنھوں نے موجودہ دور کے یورپی ادب کے لئے خام مواد مہیا کیا ہے۔ جدید انگریزی ادب میں متضاد عناصر کی یکجائی اور کارفرمائی ہمیں قدم قدم پر چونکا دیتی ہے۔ جدید سائنس نے انفس و آفاق کے بارے میں انسانی تصورات کی جو کایا پلٹ کی ہے اور جن اقدامات کا سہرا اس کے سر بندھ چکا ہے۔ ان سب کا عکس موجودہ ادب کے دور میں براہِ راست نظر آتا ہے۔ چند مرکزی تصورات جو آج کے یورپین شعر و ادب میں جگہ پا گئے ہیں یا پاتے جا رہے ہیں، یہ ہیں:۔ آئن اسٹائن کا نظریۂ اضافیت، سارترے کا فلسفۂ وجودیت، برگسان کا تصورِ زمانِ محض، یونگ اور ایڈلر کے لاشعور کے متعلق انکشافات، مارکس کا اجتماعی کشمکش اور آویزش کا نظریہ، تحلیل نفسی کی سائنس اور وقت کی سیمابیت کے پہلو بہ پہلو شعور کی گریز پا کیفیات کا قیاسی علم۔ اور گمان غالب یہ ہے کہ موجودہ سائنس دانوں نے خلا میں پرواز کا جو نادر اور محیر العقول تجربہ کیا ہے، وہ بھی ادب کی کائنات میں ضرور اپنے لئے اظہاریت پا لے گا۔ یہ سب تصورات ایک تجرباتی انداز میں آج اسی طرح پڑھے لکھے لوگوں کے لئے عام ہو گئے ہیں، یا ہوتے جا رہے ہیں، جس طرح عہدِ وسطیٰ کے انگلستان میں ملائکہ یا روح کے بارے میں یا کائناتی نظم (COSMIC ORDER) کے بارے میں، یا ملکہ وکٹوریہ کے عہد میں ارتقار کے بارے میں، یا ایران اور ہندوستان میں فنا اور بقا کے بارے میں تصورات عام طور پر رائج تھے۔ میں نے ان سب کا ذکر خاص طور پر اس لئے کیا، کیونکہ گو اولاً یہ مختلف علوم اور فکر کے دبستانوں میں جنم لیتے ہیں، لیکن وہ رفتہ رفتہ ذہنی آب و ہوا میں اس حد تک رچ بس جاتے ہیں، کہ کچھ عرصہ بعد وہ عام شعور کا ایک ناقابلِ انکار اور ناقابلِ تقسیم جزو معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اور عام شعور سے چھن کر وہ ادبی کارناموں میں جگہ پاتے ہیں۔ ادبی مواد کے علاوہ ان کا اثر ادبی اسالیب کے ارتقار پر بھی پڑتا ہے۔ مڈلٹن مرے نے بہت صحیح بات کہی ہے، کہ شاعر اور ناول نگار، بحیثیت محض شاعر اور ناول نگار، کوئی فکری نظام نہیں رکھتے۔ بلکہ مشاہدات، تخیلی یا جذباتی عقیدے اور وجدانی کیفیات کے

مالک ہوتے ہیں۔ ادبی کارناموں میں عمل استخراج (ABSTRACTION) یا اس کے نتائج کی تلاش عبث ہے۔ جو خصوصیت ادب کے لئے مابہ الامتیاز ہے، وہ یہ کہ ادب میں ہمیں تصورات کا براہِ راست یا تفصیلی اظہار نہیں ملتا۔ بلکہ ان کی صرف وہ شکلیں جو کرداروں، واقعات اور مجموعی فضا اور لب و لہجہ کے اندر محسوس اور مادی طریقہ سے پیش کی جاسکیں۔ ادیب یا شاعر ہر چشمہ سے فیضان حاصل کرتا، اپنی ہر حس کو کام میں لاتا اور تجربے اور مشاہدے کی ہر پرت کو استعمال کرتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ادب کا خام مواد، جو ہر طرف منتشر ہے، شاعر یا ادیب کے شعور و ادراک کو متاثر کرتا ہے، یہ وہ مقناطیسی آلہ ہے، جو ہر طرف سے، ہر طرح کے تجربے اور ہر نوع کے خیالات کو اپنی جانب کھینچتا ہے، اور اسے ایک نئی، اچھوتی اور دقیع شکل عطا کرتا ہے۔

اسی سے متصل مسئلہ ذہنی اور تمدنی تحریکات کا ہے۔ ان میں سیاست، مذہب، سماجیات اور فنونِ لطیفہ سب ہی شامل ہیں، ان میں اور تصورات میں جو فرق ہے، وہ یہ کہ تصورات اولاً ایک فرد کی ذہنی ریاضت اور کد و کاوش کا نتیجہ ہوتے ہیں، اور پھر وہ رفتہ رفتہ ایسی عام سچائیوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں، جو اجتماعی شعور میں سرایت کر جاتی ہیں۔ تحریکات عام طور پر چند افراد یا ایک گروہ کی مسلسل کوششوں سے شروع ہوتی ہیں۔ ان کا حلقۂ اثر وسیع ہوتا ہے ان میں ایک اضطراری جوش در سرگرمی ہوتی ہے۔ جس کے اثر سے مدتوں کے انجماد کو صدمہ پہنچتا ہے۔ فکر و عمل کے نئے سانچے وجود میں آتے ہیں۔ یہ تحریکات جیسے یورپ میں انسانیت پسندی (HUMANISM) کی تحریک یا اصلاحِ مذہب (REPORMATOIN) کی تحریک یا احیائے علوم (RENAISSANCE) کی تحریک یا انقلابِ فرانس کی تحریک، یا ادب برائے ادب کی تحریک، پورے ادوار کو متاثر کرتی ہیں اور جغرافیائی حد بندیوں کو توڑ کر ان میں پوری نسلیں اور قومیں شریک ہو جاتی ہیں۔ جن عقائد پر ان تحریکات کی تعمیر ہوتی ہے۔ جن آدرشوں سے انھیں خونِ حیات ملتا ہے۔ جن خوابوں کے سائے ان میں جھلملاتے ہیں، وہ موجودہ اقدار کے سانچے میں ہل چل سی ڈال دیتے ہیں، اور یکایک انسانی شعور صدیوں کی منزل برسوں میں طے کر کے، ایک جستِ بلاخیز کے ساتھ زندگی کے ایک نئے موڑ پر آجاتا ہے۔ بلاشبہ ان تحریکات کا جائزہ اور

مطالعہ ہمیں ان زیرِ زمین (SUBTERRANEAN) وابستگیوں کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے، جو کسی زمانے کا ادب اس زمانے کی ذہنی آب و ہوا سے رکھتا ہے۔ چونکہ ان تحریکات کے پیچھے بعض اقدار میں پختہ یقین بلکہ ان پر ایمان کارفرما ہوتا ہے، اور وہ پوری زندگی کو کلیتہً متاثر کرتی ہیں۔ اس لئے ان کا اثر بھی گہرا اور دیرپا ہوتا ہے، اور ان کی جڑیں دور تک پھیلتی ہیں۔ ان تحریکات کے واسطے سے ادبی اثرات کا مسئلہ بھی اہمیت اختیار کرتا ہے۔ ادبی اثرات انفرادی طور پر بھی ظاہر ہو سکتے ہیں اور اجتماعی طور پر بھی۔ یعنی ایک شاعر یا شاعروں کا ایک گروہ، ایک پوری نسل کے شاعروں سے متاثر ہو سکتا ہے۔ اس کی بیّن مثال انگریزی شاعر ملٹن کے شاعرانہ محاورے (POETIC IDIOM) کا وہ اثر ہے، جو اٹھارویں صدی کے شاعروں میں تواتر کے ساتھ نظر آتا ہے، یا رومانی شاعروں کا اثر، جو ملکہ وکٹوریہ کے عہد میں لکھنے والے شاعروں میں بہت دیر تک اور دور تک محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کے شاعرانہ لب و لہجہ کا اثر بعد کے کتنے شاعروں کے یہاں رہ رہ کر جھلک اٹھتا ہے۔ اجتماعی طور پر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ مغرب میں رومانیت کی تحریک کم و بیش ایک ہی تاریخی دور میں مختلف زبانوں کے ادب پر اثر انداز ہوئی، اور زبانوں کے مزاج کے فرق کے باوجود اس میں بعض عناصر نمایاں طور پر مشترک ہیں۔ پھر بھی یہ قابلِ لحاظ ہے کہ رومانیت کی یہ تحریک عہدِ وسطیٰ کے رومانوں کی یاد تازہ کرتی ہے، اور اسے فکر و عمل کے ان پہلوؤں سے بھی تقویت حاصل ہوئی۔ جو سیاسی سطح پر انقلابِ فرانس کے وسیلے سے سامنے آئے۔ یہاں یہ جتانا ضروری نہیں کہ انگریزی یا یورپین ادب میں رومانیت کی تحریک، احیائے علوم کی اس تحریک کے ساتھ تاریخی تسلسل اور یگانگت کو ظاہر کرتی ہے، جو عہدِ کلیسا کے اقتدار کے شکنجے سے آزاد ہونے کے بعد سولہویں صدی میں شروع ہو چکی تھی، اور جس نے بعد میں انقلابِ فرانس کی شکل میں انسانی ضمیر کی آزادی کے لئے فضا ہموار کی اور اس کا صور پھونکا۔ اسی طرح ہمارے اپنے ادب میں تصوف اور بھگتی کی تحریکوں کا فروغ، خیال اور عمل کی اس غیر یقینی اور عدم استقامت کا آئینہ دار ہے، جو سیاسی نظام کا شیرازہ بکھر جانے کی وجہ سے عام طور پر زندگی میں در آیا تھا۔ ذہنی اور

روحانی ہیجان کی اس بھٹی میں تپ کر جو خیالات اور تصورات اُبھرے، وہ ادب اور شاعری میں برابر اپنی جلوہ گری کرتے رہے، اور نہ صرف خیالات، بلکہ ان سے منسلک جذبات کے مرتعش سائے اور زندگی کے بارے میں بنیادی قدریں بھی اس میں اظہار پاتی رہیں۔

ادبی تاریخ کے مطالعے کی ایک دلچسپ کڑی، جو اردو ادب میں بالکل ناپید ہے، تواتر کے ساتھ پائے جا ، والے بعض کرداروں، موضوعات اور غالب فنی محرکات (MOTIFS) کا نزہ ہے۔ آخر الذکر علامات (SYMBOLS) سے مختلف چیز ہے۔ گو ان میں علامتی رنگ پایا ضرور جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ کرداروں کی حد تک مغربی ادب میں خانہ بدوش یہودی، ڈان جوئن اور فاؤسٹ سے بڑا کام لیا گیا ہے۔ اسی طرح زیارت (PILGRIMAGE) کا موضوع، یا خرابے (WASTE LAND) کا تصور، یا تجدیدِ حیات (REBIRTH) کا خیال، یا جنت اور دوزخ کا تصور، یا حضرت عیسیٰ یا شیطان کی شبیہہ (FIGURE) یا (OEDIPUS-COMPLEX) ۔ ایسی مرکزی تمثیلیں یا غالب فنی محرکات ہیں۔ جو گوناگوں انداز سے مختلف شاعروں کے یہاں برتے گئے ہیں۔ ان کے ارد گرد امتدادِ زمانہ کی وجہ سے فنی اور جذباتی تلازمات کا ایک دبیز اور گنجان تانا بانا بن گیا ہے۔ مشہور مصنّفہ (MAUD BODKIN) نے اپنی دو بے حد معروف کتابوں میں تفصیل کے ساتھ ان کا ذکر کیا ہے۔ ضروری ہے کہ اردو اور فارسی شعر و ادب کے سلسلے میں بھی اسی طرح کا کوئی کام کیا جائے۔ غالب فنی محرک کی اصطلاح موسیقی اور نقاشی سے لی گئی ہے۔ لیکن اس کی نشان دہی ادب کی تاریخ میں واضح طور پر کی جا سکتی ہے۔ اور اس کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اس طرح کے محرکات ایک وضع کے حسی پیکر (ARCHETYPES) ہیں، جو اجتماعی لاشعور (COLLECTIVE UNCONSCIOUS) میں گہرے طور پر مرتسم ہیں، اور جنھیں مختلف اوقات میں مختلف شاعر اور ادیب اپنی صلاحیت اور مزاج کے بموجب انسانی ذہن کی پیچ در پیچ ساخت اور اس کے جذباتی اور فکری نشو و ارتقاء کو ظاہر کرنے کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔ ان میں ایک ماقبل منطق (PRE-LOGICAL) اپیل بھی ہے اور گہری حیاتی کشش بھی۔ ان کے استعمال سے

یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ایک ہی تجربہ، جس کی ایک سماجیاتی بنیاد ہے۔ بدلتے ہوئے تاریخی ادوار اور ادبی پس منظر میں اپنی شادابی اور طرنگی کو کھوئے بغیر کتنے معنی خیز انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس سے ذہنی اور جذباتی تسلسل کا بھی پتہ چلتا ہے، اور خالص علمی تصورات کی نسبت یہ محرکات ادیب یا شاعر کی قوتِ تخلیق کو زیادہ موثر طور پر اُکساتے ہیں۔

تاریخی مطالعہ ایک اور طرح بھی کارآمد ہو سکتا ہے۔ یعنی ان اسباب کو دریافت کرنے کے سلسلے میں جو مختلف اصنافِ سخن کے وجود میں آنے اور رواج پانے کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ بے شک تمام اصنافِ سخن اور اسالیب بیان ایک ہی نقطۂ آغاز کو فرض کرتے ہیں، یعنی انسانی تجربات کا فنی اظہار۔ لیکن ہر صنفِ سخن کی اپنی پابندیاں بھی ہیں اور وہ رسمیات (CONVENTIONS) بھی، جن کا لحاظ رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی بڑی حد تک صحیح ہے کہ یہ رسمیات، زندگی اور تجربے کے سلسلے میں ہمارے عام رویّہ سے متاثر ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر عہدِ وسطیٰ کی اس شاعری کو لیجئے، جسے درباری عشقیہ شاعری (COURTLY LOVE POETRY) کہا جاتا ہے۔ یہ جن روایات کو فرض کرتی ہے، وہ اس زمانے کے اعلیٰ طبقوں کی زندگی سے براہِ راست منسلک اور مربوط ہیں۔ عشق و محبت کا ایک مخصوص نظریہ، عاشق کا ایک انوکھا کردار، جان بازی اور سپردگی کا ایک نرالا تصور، اس خاص تجربے کے سلسلے میں حزم و احتیاط، سلیقہ اور رکھ رکھاؤ، رازداری اور سیرچشمی، ان سب پر عمل جیسا واقعی زندگی میں تھا، ویسا ہی شاعری میں بھی جلوہ فگن نظر آتا ہے۔ غزل اور قصیدہ، جو ہمارے ادب میں فارسی اور عربی سے آئے، ان کی بھی اپنی روایات ہیں، جو ایرانیوں اور عربوں کی مخصوص تہذیب اور زندگی کی عام روش کو فرض کرتی ہیں۔ خاص طور پر قصیدے کی تشبیب میں جو منظر نگاری نظر آتی ہے۔ وہ عربوں کی صحرائی زندگی کے بے داغ صبح و شام کی عکاسی کرتی ہے۔ تہذیب تمدن کی ترقی کے ساتھ اس میں پیچیدگی تنوع اور حسن کاری بڑھتی گئی۔ فارسی کے مشہور قصائد کی لسانی گراں باری اس کی ایک واضح مثال ہے۔ اسی طرح گیتوں (BALLADS) اور رزمیہ (EPIC) کی روایات میں جو فرق ہے وہ

اجتماعی زندگی کے نظم کے مابین اس امتیاز کو ظاہر کرتا ہے جو ان دو مختلف النوع اسالیب و اصنافِ بیان میں جھلکتا ہے۔ گیتوں کے پسِ پشت جو معاشرہ ہے، وہ سادہ ہے۔ اس میں اجتماعی احساس گہرا نہیں ہوا ہے۔ اس میں جذباتی زندگی میں زیادہ سے زیادہ لوگ ایک دوسرے کے شریک ہو سکتے ہیں۔ اس میں ردِ عمل میں سچائی، بے لوثی اور تندی و تیزی ہے۔ رزمیہ میں درباروں کی شان و شوکت، اداروں کا فروغ، آلاتِ حرب و ضرب کا بیان، زندگی کی سج دھج اور رنگارنگی، دولت اور قوت کا نشہ، اجتماعی امتیازات اور حد بندیاں، یہ سب منعکس نظر آتی ہیں ان سب روایات یا رسمیات کے سماجی پسِ منظر کی چھان بین اور اس بات کا کھوج لگانا، کہ بعض اسالیبِ بیان بعض ادوار سے کیوں مختص ہو جاتے ہیں۔ یا بعض دوسرے کیوں ایک معینہ مدت کے بعد غیر مقبول ہوتے بلکہ فنا ہو جاتے ہیں، ادبی تاریخ نگاری کے لئے دلچسپ موضوعات ہو سکتے ہیں۔

اب ہم لسانی تاریخ پر بھی غور کریں۔ کیونکہ ادب اور زبان کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ہر ادبی کارنامہ، خصوصاً شاعری کے میدان میں آخری تجزیہ میں در اصل زبان ہی سے عہدہ برآ ہونے کا ایک وسیلہ ہے۔ تخلیقی عمل میں الفاظ کو اضافی یا آرائشی چیز سمجھنا۔ یا انھیں ایک منفعل (PASSIVE) وظیفہ کا حامل سمجھنا، صریح غلطی ہے۔ کیونکہ الفاظ ہی کی وساطت سے خیالات و جذبات کے مرکب (COMPLEX) کی واگذاشت عمل میں آتی ہے۔ اور اسی کی مدد سے عام تجربہ، گہرائی اور معنی خیزی حاصل کرتا ہے۔ ہر نظم ایک لسانیاتی تنظیم ہے، جس میں الفاظ ایک آنی (INSTANTANEOUS) اور ہمہ وقتی کیفیت کے اسیر ہوتے ہیں، نثر کی زبان میں وضاحت، تفصیل اور ایک سببی رشتہ (CAUSAL CONNE - -CTION) ہوتا ہے۔ اس میں منطق کی کارگزاری اور ارتقاء اور رفتار کا احساس ہوتا ہے۔ ہم الفاظ کے آرپار دیکھ سکتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ معنی و مفہوم کی بہت سی وسعتیں اپنے اندر رکھتے ہیں۔ بقولِ ایلیٹ ہر لفظ اپنی پرچھائیاں (TENTACLES) رکھتا ہے۔ جو دوسرے الفاظ کی پرچھائیوں کی طرف لپکتی ہیں۔ نثر میں الفاظ صرف اپنا لغوی مفہوم رکھتے ہیں۔ شاعری میں اس پر مستزاد، ان

میں ایک اندرونی زرخیزی اور پہلوداری بھی ہوتی ہے۔ الفاظ کے معانی میں تبدیلی کے بہت سے اسباب ہیں، اوّل ان اشیاء اور ضروریات میں ترمیم و اضافہ جنھیں الفاظ پورا کرتے ہیں۔ دوسرے زندگی میں مادی ضروریات کے پیش نظر آہستہ آہستہ پیچیدگی کا پیدا ہونا، تیسرے الفاظ کے امکانات اور ان کی قوتِ اظہار کو شعوری طور پر بڑھانے کی کوشش، چوتھے بعض معانی کا مقبول ہو جانا، اور بعض دوسرے معانی کو اسی سبب سے متروک ٹھہرنا، (درخت کی پتیوں کی طرح الفاظ بھی اپنے پرانے برگ و بار کو اتار پھینکتے ہیں، اور نئی توانائیوں اور قوتوں کو حاصل کرتے ہیں۔) اور پانچویں، دوسری زبانوں سے الفاظ کی مانگ اور درآمد کا سلسلہ جاری رہنا، جس سے مروجہ الفاظ میں ترمیم ہوتی رہتی اور نئے الفاظ وجود میں آتے رہتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ بعض الفاظ یا ٹکڑوں کی تکرار، بعض تراکیب کی ساخت، بعض الفاظ کی ظاہری ہیئت، کسی ادیب یا شاعر کے مزاج کو سمجھنے میں کس حد تک معاون ہوتی ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ دیکھنا بھی دلچسپ ہوگا کہ ایک خاص دور میں زبان کے سانچے میں اس سے پہلے دور کی نسبت کیا تبدیلیاں ہوئی ہیں، یا کسی ایک خاص دور میں علوم و فنون میں سے کسی ایک سے الفاظ اور اصطلاحات کس حد تک مستعار لی گئی ہیں، یا ایک ہی لفظ مختلف ادبی تاریخی ادوار میں کس مفہوم میں کم و بیش کتنے فرق کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ الفاظ کی تاریخ، درآمد کا عمل، معانی میں تبدیلی، مختلف علوم و فنون کے نشو و ارتقا کا زبان پر اثر، مخصوص محاورات اور تراکیب کی وضع، ان کی گونج اور ان کے پوشیدہ امکانات، ان کے مختلف آمیزے اور باہمی ترتیب و ترکیب (COMBINATIONS & PERMUTATIONS) یہ سب مسائل محض فروعی نہیں بلکہ مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ بعض الفاظ اور تراکیب کا وجود میں آنا، لیکن جلد ہی متروک ہو جانا، اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ وہ چلن کے بازار میں اپنی ساکھ قائم نہیں کر سکیں۔ ہیئتی تبدیلی ہی میں ہجوں کی تبدیلی کا مسئلہ بھی شامل ہے جو اپنی ایک الگ حیثیت رکھتا ہے۔ زبان کے استعمال میں تبدیلیوں کے پس منظر میں ہم ماضی کے ایک پورے دور کی تشکیلِ نو کر سکتے ہیں۔ ادب اور زبان کے اس گہرے اور باہمی تعلق کو سامنے رکھ کر اس سوال پر بھی

بحث کی جا سکتی ہے کہ ان میں اولیت کسے حاصل ہے۔ یعنی ادب، زبان کی تبدیلیوں کا آئینہ ہے، یا زبان کا ڈھانچہ، ادبی مزاج اور ذہن کے پیچ وخم اور نشوو ارتقا کی مناسبت سے تبدیلیوں کا خواہاں ہوتا ہے۔

ادبی تاریخ سے ہٹ کر جب ہم ادبی تنقید کا رخ کرتے ہیں، تو ہمیں فوراً یہ احساس ہوتا ہے، کہ ہم باہر کی دنیا سے سفر کر کے اندر کی دنیا میں آگئے ہیں۔ ادبی تنقید، ادبی تاریخ نگاری کا ضمیمہ نہیں ہے۔ بلکہ دونوں جداگانہ حیثیت کی مالک ہیں۔ اور ایک دوسرے کا تکملہ کرتی ہیں۔ وہ سب امور جو تاریخ نگاری میں مسلمات کا درجہ رکھتے ہیں یا مرکزی کہے جا سکتے ہیں، ادبی تنقید نگاری میں فروعی حیثیت رکھتے ہیں۔ تاریخ نگاری میں قدم قدم پر شہادت فراہم کرنا ضروری ہوتا ہے۔ جس کی دوسرے لوگ تنقیح کر سکیں۔ اس کے لئے ہنر مندی، احتیاط اور بیدار مغزی لازمی ہیں۔ تنقید نگاری میں زیادہ عمل دخل ذوق، ادراک اور وجدانی شعور کا ہوتا ہے۔ اس میں تجزیہ سے زیادہ شیرازہ بندی (SYNTHESIS) ضروری ہے۔ تنقید نگار کے سامنے سب سے اہم سوال پڑھنے والے کے اندر مناسب ردعمل کو جگانا اور اسے صحیح راستے پر لگانا ہے۔ آخر الذکر کام قدروں کے نظام کو برتے بغیر ممکن نہیں۔ جن سے سروکار محاکمے کے عمل کے لئے ضروری ہے۔ کسی ادبی کارنامے کی تشریح و توضیح اور اس کی قدر و قیمت کے تعین کا مسئلہ، یہ دونوں مختلف چیزیں ہیں۔ پہلی کے لئے تاریخی طریقۂ کار کو برتنا ضروری ہے، دوسری کے لئے ادیب یا شاعر کے ادراک اور اس کے وظیفۂ عمل کو سمجھنا۔ تشریح و توضیح ہر قسم کی اطلاع کی فراہمی کا مطالبہ کرتی ہے، یعنی مصنف کی نجی زندگی کے حالات و کوائف، سیاسی اور سماجی پس منظر، ادبی روایات اور رسمیات اور خالص ادبی اثرات، جو ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اور ان سب کے لئے علم و آگہی سے حتی الوسع کام لینا ضروری ہے۔ تنقید نگاری کے لئے ان سب سے بڑھ کر جو چیز اہمیت رکھتی ہے، وہ یہ کہ یہ سارا خام مواد کس طرح ایک سانچے میں ڈھل کر ہمارے سامنے آیا ہے۔ یعنی ادبی کارنامے کا اندرونی ڈھانچہ اور اس کا دروبست کیسا ہے؟ اس کے مختلف اجزائے ترکیبی میں کیا ربط و تعلق ہے؟ یہ عضوی ہے یا میکانکی ؟

اس کے پیچھے الفاظ و محاکات کا کیا وظیفہ ہے؟ یہ ایک دوسرے پر کیا عمل کرتے اور ایک دوسرے کو کس طرح سہارا دیتے ہیں؟ اس میں مصنف کا لب و لہجہ کیا ہے؟ اس سے اس کے نقطۂ نظر کو سمجھنے میں کس حد تک مدد ملتی ہے؟ مزید یہ کہ وہ تجربات جو کسی ادبی کارنامے کے ذریعے پیش کئے گئے ہیں۔ پختہ ہیں یا خام، سطحی ہیں یا گہرے، اور پیچیدہ اور پہلودار ہیں یا یک رُخے؟ وہ ہمارے اندر کس طرح کے ردِعمل کو بیدار کرتے ہیں اور بحیثیت مجموعی مثبت زاویۂ نظر کی طرف لے جاتے ہیں یا منفی کی طرف؟ اور کسی ادبی کارنامے میں متضاد جذبات اور احساسات ایک دوسرے سے مائل بہ پیکار رہتے ہیں یا بالآخر ایک تطابق اور ہم آہنگی حاصل کر لیتے ہیں؟ یہ کہنا تو یقیناً غلط ہوگا کہ فن کی کائنات اس حد تک خود مکتفی (SELF SUFFICIENT) ہے کہ وہ عملی زندگی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ تنقید کا مسئلہ براہِ راست اقدارِ حیات کے مسئلے سے منسلک و پیوستہ ہے۔ اور تجربات آغازِ کار میں فن کی کائنات سے باہر ہی وجود رکھتے ہیں۔ لیکن فن کی کائنات میں داخل ہونے کے بعد ان کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ ادبی کارنامے کی بڑائی کا معیار اس تجربے کی پہنائی اور شمولیت (INCLUSIVENESS) ہے، جو اس کے پیچھے موجود ہے۔ ادبی کارنامہ ایک مجسّم (EMBODIED) تجربہ بھی ہے اور ایک معنی خیز (SIGNIFICANT) تجربہ بھی۔ اور اس کا امتیاز یہ ہے کہ وہ ہمیں زیادہ سے زیادہ ذہنی، جذباتی اور روحانی آسودگی مہیا کر سکے۔ اس سلسلے میں تین امور غور طلب ہیں۔ اول یہ کہ اولین تجربے کی تمام بے قاعدگی، جزویت اور خلفشار کو دور کرنے کے بعد ہی ہم اسے فن کی کائنات میں داخل کرتے ہیں۔ یعنی اس کا ایک عمل تطہیر سے گزرنا ضروری ہے۔ جو ادیب یا شاعر کے ادراک کے اندر وقوع پذیر ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ فن کی کائنات میں داخل ہو کر یہ تجربہ ایک ڈرامائی رنگ اختیار کر لیتا ہے، اور تیسرے یہ کہ ادبی کارنامہ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، ایک لسانیاتی تنظیم ہے، جس میں قدروں کے نظام کو پیوست کر دیا گیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ واقعاتی تجربے میں (MATTER - OF FACT NESS) کا جو عنصر ہوتا ہے، وہ فن کی سطح پر قائم نہیں رہتا۔ اس سے اس کا دائرۂ عمل وسیع ہوتا ہے اور اس کی اپیل عام ہوتی ہے۔ لیکن یہ پورا

عمل فن کار کے ادراک کے وسیلے سے انجام پاتا ہے، جو زندگی کے بے رس واقعات کو ایک نکھار اور شادابی اور ایک نئی ترتیب اور تنظیم بخشتا ہے. لیکن تاریخ نگاری میں ان امور کا تفصیلی جائزہ لینے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ تاریخ نگاری اور تنقید میں جو فرق ہے، وہ یہ کہ اول الذکر میں زور عمومی جائزہ پر ہوتا ہے، اور تفصیلات پر، ادبی تنقید میں ارتکاز اور شیرازہ بندی پر۔ اوّل الذکر میں ہم ایک مصنف اور دوسرے مصنفین کے درمیان اختلاف پر زور دیتے ہیں، موخرالذکر میں ان کے مابین مماثلت پر۔ اوّل الذکر میں وقت کے دوران اور تسلسل پر، موخرالذکر میں وقت کے ٹھہراؤ اور ہیشگی پر۔

ہاں ان دونوں انتہاؤں کے درمیان ایک نقطۂ اتصال ضرور ہوسکتا ہے. مثال کے طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادبی کارنامے ایک خاص تاریخی نقطہ پر وجود میں آنے کے باوصف اس بات کا مطالبہ کرتے ہیں کہ ہم انھیں مذاق و مزاج کے موجودہ معیار پر پرکھیں۔ اور اس طرح ماضی کے سرمائے کو حال کے رجحانات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کریں. ایلیٹ نے اپنے تنقیدی نظریات کی بحث میں ادبی کارناموں کی تحسین کے سلسلے میں ماضی کی ماضیت (PASTNESS) پر زور دیا ہے. لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ ماضی کا ڈھانچہ خود حال کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی وجہ سے بدلتا رہتا ہے. گویا ماضی اور حال کے درمیان ایک باہمی تفاعل پایا جاتا ہے. جس طرح بیرونی زندگی کی رفتار وقت کی گردش کے سبب تبدیلیوں کی آماجگاہ بنی رہتی ہے. اسی طرح احساس اور ذوق کی بنیاد میں بھی نامعلوم تغیرات ہوتے رہتے ہیں، جب یہ تغیرات ایک عرصہ تک جمع ہو چکتے ہیں، تو اچانک وہ ایک گہری خلیج کی طرف اشارہ کرتے ہیں. اس سے یہ نتیجہ نکالنا شاید غلط نہ ہو کہ تنقید کے لئے صحیح اور متوازن نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہم عصری مخاطبین کے ردِعمل، ادبی کارنامے کی روایات اور فکر و وجدان کے بعض مسلمات کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ادبی کارنامے کی قدر و قیمت کا تعین کیا جائے. ادبی اقدار میں بعض عالمگیر بھی ہیں، لیکن پھر بھی ان کا نقطۂ ارتکاز بدلتا رہتا ہے۔ ہر ادبی کارنامے کا ایک مقامی ضمیر ہوتا ہے. اور ایک آفاقی۔ اور دونوں کی اپنی اپنی جگہ اہمیت ہے. یہی

حال زبان کا ہے۔ زبان بھی ایک نمو پذیر مظہر ہے۔ اور زبان کے استعمال میں تبدیلیاں خود زندگی کے ہیولے میں تبدیلیوں کی آئینہ دار ہوتی ہیں۔ اس سلسلے میں یہ غور کرنا نامناسب نہ ہوگا کہ زبان کے جس چلن کو ایک خاص ادبی کارنامے میں برتا گیا ہے، وہ ابلاغ کے مقصد کو کتنی کامیابی کے ساتھ پورا کرتا ہے، اور اس خاص تجربے کے لئے، جو اس میں مجسم کیا گیا ہے، کس حد تک تشفی بخش معمول (MEDIUM) ہے۔ ادبی کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے یہ دیکھنا ہوگا، کہ یہ تجربہ آج کے بدلے ہوئے حالات میں بھی بعض انسانی قدروں کا کس حد تک حامل ہے۔ اور اس سے انسان کے عزائم اور آرزوؤں کی کس حد تک سیرابی ہوتی ہے۔ یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ فنی کارنامے کی آخری چھان بین میں ہمیں ان عقائد کو جو محض ایک چوکھٹے کی حیثیت رکھتے ہیں، اس بنیادی سچائی سے الگ کرکے دیکھنا ہوگا، جو اسکی تہہ میں موجود ہے۔ اس بنیادی سچائی کا فیصلہ بالآخر ان روحانی یا اخلاقی اور جمالیاتی محسوسات کی نسبت سے کیا جائے گا، جو عام طور پر انسانی شخصیت کے مرکزی محرکات تصور کئے جاتے ہیں۔ لہٰذا ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ ادبی تنقید اس وسیع چھان بین کی داخلی بنیاد ہے۔ جس پر ادبی تاریخ نگاری تکیہ کرتی ہے، اور اس ادبی تنقید نگاری میں ایک غیر جانبدارانہ، اضافی نقطۂ نظر ہمیں افراط و تفریط، کٹرپن اور عصبیت سے محفوظ رہنے کا راستہ دکھا سکتا ہے۔

نثر کا آہنگ

دنیا کے کم و بیش ہر ملک اور ہر زبان میں نثر کا وجود نظم کے بعد عمل میں آیا۔ اس کے دو اسباب بادی النظر میں معلوم ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ شاعری شدید جذبے کی زبان ہے اور اس کا براہ راست تعلق ترنم سے ہے۔ وہ پڑھنے والے کے ادراک میں اخذ کرنے اور متاثر ہونے کا وہ فطری جوش پیدا کرتی ہے جس کے ذریعے جذبات فن کار سے سامعین کی طرف بآسانی منتقل کئے جا سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ تجربے نے یہ ثابت کیا کہ فنی مواد کا کچھ حصہ ایسا بھی ہوتا ہے جو شاعری کے سانچے میں احساس تکمیل کے ساتھ ادا نہیں کیا جا سکتا اسے ہم نثری مواد کہہ سکتے ہیں۔ یا احساسات اور جذبات کے بالمقابل خیالات اور زندگی کے متعلق مفروضے اور تعمیمات۔ ٹی، ایس، ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں شاعری کو مقامی اور نثر کو عمومی یا عالمگیر کردار سے متصف کیا ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ خیالات اور تعمیمات میں زیادہ سے زیادہ اور مختلف النوع نسلی اور تمدنی گروہ شریک ہو سکتے ہیں جذبات اور احساسات کے سانچے، اس کے برعکس، مقامی اثرات اور نسلی مزاج سے مرکب ہونے کی بنا پر ایک طرح کی انفرادیت رکھتے ہیں۔ اس وجہ سے شاعری کا ترجمہ ایک زبان سے دوسری زبان میں کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ نثر کا ترجمہ ممکن

بھی ہے اور نسبتاً آسان بھی۔ اکثر یہ کہا گیا ہے، کہ وسیلۂ اظہار کا فرق کچھ زیادہ قابل لحاظ نہیں ہے۔ کیونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ بعض اوقات شاعری کے بعض نمونے ارتکاز، قطعیت اور معروضیت کے حامل ہوتے ہیں، اور یہ خصوصیات بیش از بیش نثر سے مخصوص ہیں۔ اور دوسری طرف نثر میں شعری مواد یعنی تخیل اور جذبہ، ترنم اور پیکر نگاری پائی جاتی ہیں۔ اس اعتراض کے جواب میں یہ کہنا پڑے گا کہ ایسی صورت میں وسیلۂ اظہار کا انتخاب غلط ہے۔ اور اس میں ناموزونیت پائی جاتی ہے۔ یہ امر تو تسلیم شدہ ہے کہ نثر کا ارتقار کافی مدت چاہتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی ماننا پڑے گا کہ بہت عرصے تک نثر کے خط و خال پر شاعری کا آب و رنگ جھلکتا رہتا ہے۔ برسوں کے عمل صیقل کے بعد نثر، شاعری کے اس غلبے سے آزاد ہوتی ہے، اور اس کا مخصوص کردار سامنے آتا ہے۔ اس کردار کے تعین میں بہت سے عناصر معاون ہوتے ہیں۔ مثلاً طباعت کی آسانی، حلقۂ تعلیم کی وسعت، محاورے کا رچاؤ، جمہوری روح کا عام ہونا، سائنٹفک اور عقلی نقطۂ نظر کی مقبولیت، اور زبان کا جذبے اور خطابت کے علاوہ بحث و تمحیص، غور و فکر اور تحلیل و تجزیے کے لئے استعمال کیا جانا۔ انشار پردازی کے مختلف نمونوں کی موجودگی اور نثر کے عہد بہ عہد ارتقار میں مختلف عناصر کی کارفرمائی کے باوجود یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ شاعری اور نثر دو اسالیب بیان ہی نہیں، بلکہ دو اندازِ فکر اور فنی مواد کی دو کیفیتوں کو فرض کرتے ہیں۔ اسالیب کی حیثیت سے بھی ان کے عناصرِ ترکیبی اور فنی تقاضے مختلف ہیں۔ ہمیں پہلے انہی پر غور کرنا ہے۔

اچھی اور معیاری نثر چونکہ خیال کو پیش کرنے، ذہنی اتفاق اور ہمرائی کو حاصل کرنے اور اعصاب پر چھا جانے کی بجائے عقلی سطح پر ترغیب دلانے کے لئے استعمال کی جاتی ہے اس لئے اس کے لئے ایک منطقی سانچے کی ضرورت ہوتی ہے جس میں اس کے مقدمات کامل ہم آہنگی کے ساتھ جگہ پا سکیں۔ وہ سوچنے کے انداز میں وضاحت پیدا کرتی ہے، اور بیان کے حدود کو واضح اور روشن طور پر سامنے لاتی ہے۔ اور اس لئے اس میں حشو و زوائد اور غیر ضروری تفصیلات سے احتراز پایا جاتا ہے مشہور انگریزی نقاد کالرج نے نثر اور نظم کے فرق کو ظاہر کرتے ہوئے کہا تھا، کہ نثر الفاظ کی مناسب ترین ترتیب ہے اور شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب۔ اس تعریف میں ترتیب

کا لفظ کسی قدر غور طلب ہے۔ ترتیب سے ہمارا ذہن فوراً اس امر کی طرف منتقل ہوتا ہے کہ ہر فنی کارنامہ خواہ وہ نثر کا ہو یا شاعری کا، دراصل ایک (ARTEFACT) ہے۔ یوں تو ہر قسم کی تخلیق شعوری اور غیر شعوری عناصر کے امتزاج باہمی سے وجود میں آتی ہے۔ یعنی اس میں ایلیٹ کے بقول تجربے کی شیرازہ بندی کا وہ خاموش اور ناقابلِ فہم عمل بھی پایا جاتا ہے، جسے ہم غیر شعوری عنصر سے متعلق کر سکتے ہیں، اور فنی اہتمام و انصرام بھی، جو شعوری اور پیہم توجہ اور کوشش چاہتا ہے۔ جس نقطے پر یہ دونوں عناصر ملتے ہیں، وہیں فنی کارنامہ ظاہر ہو جاتا ہے۔ عمومی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری تخلیقی جوہر اور توانائی کا مظہر ہوتی ہے، اور نثر تعمیری صلاحیت اور قدرت کا۔ یہاں یہ کہنا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شاعری اور نثر میں دونوں عناصر کم و بیش موجود ہوتے ہیں۔ فرق صرف ان کے تناسب میں ہوتا ہے، جس کی بنا پر ہم کسی ایک عنصر کو ایک مخصوص اسلوب بیان سے متعلق کر دیتے ہیں۔ ساخت اور درو بست کے اعتبار سے نظم اور نثر میں یہ فرق ہے کہ اوّل الذکر میں علیحدہ علیحدہ مصرعے مل کر مختلف اکائیوں کو جنم دیتے ہیں۔ اور نثر میں ہم ایک پیراگراف کا تصور کرتے ہیں، جو مشتمل ہوتا ہے مختلف جملوں پر۔ ان جملوں کی مزید تقسیم الفاظ میں کی جاتی ہے، جن میں حروف کی مالا پرو دی جاتی ہے۔ لیکن نظم اور نثر دونوں میں فنی سانچہ صرف الفاظ یا حروف کی اکائیوں سے مرکب نہیں ہوتا۔ حروف صرف آوازیں رکھتے ہیں۔ الفاظ آوازیں بھی رکھتے ہیں اور مفہوم بھی۔ لیکن ایک پورے پیراگراف کی معنی خیزی الفاظ اور جملوں کی ترتیب سے اُبھرتی ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شاعری میں الفاظ کی اکائیوں اور مفہوم کی اکائیوں کے درمیان مکمل مطابقت شرط نہیں۔ نثر میں اس کی غیر موجودگی مواد کو گرفت میں لانے کے عمل میں رکاوٹ بن سکتی ہے۔ نثر کی بساط پر خیال لمحہ بہ لمحہ اور منزل بہ منزل آگے بڑھتا ہے۔ اس میں ایک نوع کا تسلسل، سبک روی اور ہمواری پائی جاتی ہے۔ شاعری کی اعلیٰ شکلوں میں عدمِ تسلسل کا عنصر پایا جاتا ہے۔ اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ نثر میں تقلیل الفاظ کے ساتھ صفائی پائی جاتی ہے، یعنی صرف اتنے اور ایسے الفاظ کا استعمال مستحسن ہے، جو مفہوم کو جامعیت کے ساتھ پڑھنے والے تک پہنچا دیں، اور کوئی ذہنی خلفشار اور اُلجھن پیدا نہ ہو، تو اس فنی کاوش اور تدبیر کو ہم (UNDER STATEMENT)

کی اصطلاح کا نام دے سکتے ہیں۔ شاعری میں مفہوم کی بہت سی اکائیاں مفروضہ ہوتی ہیں۔ اور انھیں کھول کر بیان کرنا ضروری نہیں ہوتا۔ الفاظ، ذہن کو ایک خیال اور کیفیت سے دوسرے اور متضاد خیالات و کیفیات تک منتقل ہونے کی دعوت دیتے ہیں۔ اور ان کے اثرات میں ایک آنی اور ہم وقتی (INSTANTANEOUS) کیفیت پائی جاتی ہے۔ ذہن ایک سمت میں دلجمعی اور وثوق کے ساتھ نہیں بڑھتا رہتا۔ بلکہ آگے بڑھنے اور پیچھے لوٹ آنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعری کی ہر اس صنف میں، جو محض بیانیہ نہیں ہے، منطقی خلار کی یہ صفت پائی جاتی ہے۔ اس لئے کالرج کی یہ رائے صحیح ہے کہ شاعری کا مطالعہ مسلسل اور گہری توجہ چاہتا ہے۔ اس خلار کو الفاظ کے علائم اور ان سے چمٹی ہوئی کیفیات کے اجاگر کرنے سے پر کیا جا سکتا ہے۔ نثر میں راستہ اور منزل دونوں سامنے ہوتی ہیں۔ اور اس لئے بھٹک جانے کا اندیشہ کم ہوتا ہے۔

اس سے قبل یہ کہا گیا تھا کہ ترنم اور پیکر نگاری شاعری کی سب سے بڑی پہچان ہیں ترنم کی بنیاد جذبے کی شدت ہے۔ پڑھنے یا سنانے میں آواز کا بیرونی یا ذاتی ترنم، الفاظ کے داخلی ترنم کو باہر لے آتا ہے۔ آواز بیک وقت احساس کی ترجمان بھی ہے، اور ایک سامعی اظہاریت بھی رکھتی ہے۔ الفاظ کے آوازی پیکروں اور لہجے کے اتار چڑھاؤ سے موسیقی اور شاعری، دونوں میں کام لیا جاتا ہے۔ دراصل الفاظ اپنا کوئی ترنم نہیں رکھتے، بلکہ وہ آواز کی قوتِ اظہار کے لئے ایک موقع فراہم کرتے ہیں۔ شعری آہنگ کو ابھارنے میں جو چیزیں مد ہوتی ہیں، وہ ہیں تکرار، ہم آواز الفاظ کا استعمال، بحور، حروفِ علت (VOWELS) اور حروف صامت (CONSONANTS) کا امتزاج اور تجنیس صوتی (ALLIT- ERATION) وغیرہ۔ نثر کا آہنگ تکرار سے نہیں، بلکہ تنوع سے پیدا ہوتا ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ اس میں ہم آہنگ الفاظ کے استعمال سے ایک ہموار لہر نہیں پیدا کی جاتی، بلکہ متنوع الفاظ کے آوازی پیکر مل کر ہلکی اور تیز لہریں پیدا کرتے ہیں، موسیقی میں صوتِ مجرد لازمی عنصر ہے۔ شاعری میں اصوات کو معنی سے علیحدہ نہیں کر سکتے۔ تجرید اور تجسیم، موسیقی اور شاعری کی ممتاز علامتیں ہیں۔ موسیقی سے

شاعری کا تعلق سماعی اور حرکی پیکروں کی وجہ سے ہے۔ خوش آہنگی یا ترنم سے الفاظ کی پوشیدہ موسیقی ایک خارجی لباس پہن لیتی ہے۔ شاعری میں اوزان اور بحور کے ضابطے جذبات کی فراوانی کو اعتدال پر لگانے اور اصوات کی موسیقی کو منضبط کرنے کے لئے بنائے گئے ہیں۔ نثر میں ہم آواز الفاظ اور مترادفات (SYNONYMS) کا بہت زیادہ استعمال پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا۔ ہاں مختلف آہنگ رکھنے والے الفاظ، جن سے خیال کے متوازی پہلو سامنے آئیں اور سماعی لہروں کا تنوع پیدا کریں، استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ابتدائی دور میں شاعری گا کر پڑھی جاتی تھی۔ اور تحریری ضابطہ بندی سے پہلے زبانی شاعری کا عام رواج تھا۔ یہ اس لئے ممکن تھا، کہ شاعری میں جن فنی تدابیر سے کام لیا جاتا ہے، مثلاً عروض، قافیے، بحور، اوزان اور ٹیپ کے بند وغیرہ۔ وہ سب حافظے کی مدد کرتے ہیں، اور اس لئے شاعری، نثر کی نسبت کہیں زیادہ اس کی صلاحیت رکھتی ہے کہ باسانی حافظے میں اپنی جگہ بنالے۔

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ الفاظ بذاتِ خود کوئی مفہوم نہیں رکھتے۔ یہ مفہوم کیسے پیدا ہوتا ہے؟ زبان کو تمام تر سماجی مظہر سمجھنا صحیح نہیں۔ کیونکہ الفاظ صرف اشیاء، یا کیفیات کا بدل اور ان کے اشارے نہیں ہیں، بلکہ خیالات اور تصورات کا بھی۔ اور تصورات تجربے سے پیدا ہوتے ہیں، اور ایک آزاد وجود (INNATE EXISTENCE) بھی رکھتے ہیں۔ الفاظ کا مفہوم متعین کرنے میں برسوں کے تجربے، روایات اور ضروریات کو بھی بڑا دخل ہوتا ہے۔ فرانسیسی ناول نگار فلابیر کا خیال ہے کہ ہر لفظ صرف ایک ہی معنی رکھتا ہے۔ یہ قول زبان کے صرف لغوی مفہوم پر صادق آتا ہے لیکن نظم اور نثر کی زبان میں یہ فرق ہے کہ شاعری میں الفاظ متلازم (EVOCATORY) آوازیں رکھتے ہیں اور ان کے مابین لطیف اور نازک امتیازات سے جادو جگانے کا کام لیا جاتا ہے۔ نثر میں الفاظ اشیاء کے مکانی (SPATIAL) پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہیں، اور ان کا مفہوم متعین اور واضح ہوتا ہے۔ شاعری میں جو الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں، وہ اپنے (TENTACLES) رکھتے ہیں جو ہمارے ذہن کو دوسرے الفاظ، ان کے تلازمات اور ان کی رواں دواں پرچھائیوں کی طرف لے

جاتے ہیں۔ ان کے ذریعے ان کیفیات کو اجاگر کیا جا سکتا ہے، جو حافظے کے ساز و سامان سے چمٹی رہتی ہیں۔ نثر میں الفاظ ارتکاز (CONCENTRATION) اور انجماد (SOLIDIFICATION) کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ اور مختلف سمتوں میں کھلتے اور پھیلتے نہیں۔ ان کا مفہوم مقید اور متعین ہوتا ہے۔ اس لئے پیکر نگاری نثر کے لئے ضروری نہیں۔ اور نثر کا تعلق حافظے اور واہمے کی گہرائیوں سے نہیں ہوتا۔

وضاحت اور قطعیت پر جو زور نثر میں ملتا ہے، اس کا لازمی نتیجہ یہ نہیں ہونا چاہیئے کہ نثر کی زبان اکتاہٹ پیدا کرے اور سپاٹ ہو۔ نثر کے ترنم میں اسرار کی کیفیت نہیں پائی جاتی۔ اس میں وضاحت کے ساتھ ہی ایک سہولتِ بیان، سبک روی اور لوچ کا پایا جانا ضروری ہے۔ یہ لوچ زبان کی پختگی، الفاظ کے تناسب اور قرینے، اور ان کے صوتی مطالبات کا لحاظ رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے اچھی اور معیاری نثر کی زبان برسوں کے لسانی ارتقا کا فیضان ہوتی ہے۔ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ زبان مختلف اسالیبِ ادب مثلاً نثری ڈرامے ناول اور کہانیوں میں برابر استعمال کی جاتی رہے، تاکہ الفاظ مختلف سیاق و سباق میں برتے جانے کے بعد ایک نوع کی بلوغت اور لوچ حاصل کرلیں الفاظ کی بنیادی ہیئت، چلن کی خراد پر چڑھ کر سلاست اور خوش آہنگی پالیتی ہے۔ یونانی زبان میں نثر کے لئے جو اصطلاح وضع کی گئی تھی، اس کا مفہوم تھا، برہنہ الفاظ۔ یعنی جو الفاظ نثر میں استعمال ہوتے ہیں، وہ محدود مطالبات سے سروکار رکھتے ہیں۔ ان میں ایک طرح کی شفافیت (TRANSPARENCY) پائی جاتی ہے، اور ہم ان کے آر پار جس طور سے دیکھ سکتے ہیں، وہ شاعری کے سلسلے میں ممکن نہیں۔

اسی سے وابستہ یہ مسئلہ بھی ہے کہ شاعری میں شدید اور ذاتی ردِّ عمل اور تاثرات جگہ پاتے ہیں۔ اور ان کا اثر پڑھنے والے پر تیز اور سریع ہوتا ہے۔ نثر میں ٹھنڈے دل سے کسی مسئلے پر سوچنے اور غور کرنے کی دعوت دی جاتی ہے۔ اور فکری استدلال کی قوت سے تمام تر سروکار ہوتا ہے۔ نثر میں جذبات سطح کے نیچے ہوتے ہیں۔ اور ان پر عقل کا سخت پہرہ رہتا ہے۔ اس سخت پہرے کی وجہ سے جذباتیت غالب نہیں آنے پاتی۔ نثر کا عمل محاکمہ اور انضباط چاہتا ہے۔ شاعری میں جذبات کی حد بندی

بحور اور اوزان سے کی جاتی ہے۔ نثر میں تقلیل الفاظ، منطق کی حکمرانی، اور استعارے کا فقدان، یہ سب عناصر روک تھام کا کام کرتے ہیں۔ بے قید جذبات اور بے قید خیالات، دونوں اچھے ادب میں جگہ پانے کے مستحق نہیں ہوتے۔ ان کی قطع و برید بھی لازمی ہے۔ لیکن شاعری میں اس قطع و برید کے باوجود اشاریت کا عنصر غالب عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ نثر میں معروضیت، لاتعلقی، اور منطقی انداز لازمی شرائط ہیں۔ مڈلٹن مرے نے بہت صحیح بات کہی ہے کہ نثر بنیادی طور پر منصفانہ (JUDICIAL) ہوتی ہے۔

نثر کے لئے جس یونانی اصطلاح کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا، اس کی وجہ تخلیق یہ معلوم ہوتی ہے کہ یونانی شاعری میں موسیقیت کا عنصر بہت زیادہ تھا۔ جب یونانیوں نے نثر کی ضرورت محسوس کی۔ تو اس عنصر کو خارج کرنے کی طرف میلان بڑھا۔ روم کی شاعری میں، یونانی شاعری کے برعکس، سننے کی بجائے دیکھنے پر زور دیا گیا۔ انگریزی شاعری میں بھی موسیقی کا عمل دخل کافی رہا ہے، خاص طور پر ملکہ الزبتھ کے دور میں۔ قدیم انگریزی ادب میں نثر کے نمونے کم ملتے ہیں۔ اور وہ شاعری کے مقابلے میں کم حیثیت ہیں۔ یہی حال درمیانی دَور کی انگریزی نثر کا ہے۔ نثر کے منفرد نمونے ہمیں الزبتھن دَور میں ملنے شروع ہوتے ہیں۔ انجیل کی نثر میں سحر کارانہ سادگی اور دھیما پن ہے۔ لیکن یہ نثر کی معیاری خصوصیات کی حامل نہیں۔ سترھویں صدی میں دو مشہور نثر نگار، ملٹن اور سر ٹامس براؤن ہیں۔ لیکن ان کی نثر لاطینی کے بوجھ سے گراں بار ہے اور ابھی نثر نہیں بنی ہے۔ اس میں علمیت، خطابت اور شاعری، تینوں کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ البتہ سترھویں صدی کے آخر میں ہم ایک منفرد نثر نگار ڈرائیڈن سے روشناس ہوتے ہیں۔ اس کی ہجویہ نظموں میں بے محابا بُت شکنی ہے، اور اس کے وار ایسے گہرے اور بھرپور ہیں کہ ہر چیز کا ستھراؤ کرتے چلے جاتے ہیں۔ لیکن اس کی نثر میں اعتدال، تنظیم، بانکپن اور قطعیت ملتی ہے۔ یہاں لطیف نشترزنی ہے اور مواد پورے طور پر عقل کی گرفت میں رہتا ہے۔ ایک نمونہ دیکھئے:۔

ONE OF OUR LATE GREAT POETS IS
SUNK IN HIS REPUTATION, BECAUSE HE
COULD NEVER FORGIVE ANY CONCEIT

WHICH CAME IN HIS WAY: BUT SWEPT
LIKE A DRAGNET, GREAT AND SMALL.
THERE WAS PLENTY ENOUGH, BUT THE
DISHES WERE ILL-SORTED, WHOLE
PYRAMIDS OF SWEETMEATS FOR BOYS
AND WOMEN, BUT LITTLE OF SOLID
MEAT FOR MEN ALL THIS PROCEEDED
NOF FROM ANY WANT OF KNOWLEDGE,
BUT OF JUDGMENT"

انگریزی نثر کا درخشاں دَور دراصل اٹھارہویں صدی میں شروع ہوتا ہے۔ اس دَور میں ایڈیسن اور سوئفٹ کے نام سرِفہرست ہیں۔ سوئفٹ کے یہاں ہمیں انگریزی نثر کا ایک اعلیٰ معیار ملتا ہے۔ اس کی سادگی ہمیشہ فریب کن ثابت ہوتی ہے۔ جملوں کی ساخت اور ترتیب میں ایک نوع کی پیچیدگی پائی جاتی ہے، گو الگ الگ الفاظ اپنی جگہ سادہ معلوم ہوتے ہیں۔ بیانیہ صداقت اور واقعیت کہیں نظر انداز نہیں کی جاتیں۔ اور خیال کا ارتقاء صاف طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ منطقی در و بست، عقلی محاکمہ، جذبات پر پوری قدرت اور لہجے کا توازن اس کے اسٹائل کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ اس کے یہاں حشو و زوائد نام کو نہیں۔ الفاظ اور مفہوم اس طور پر شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ اس کی مثال کہیں اور تلاش کرنا آسان نہیں۔ ایک نمونہ دیکھئے:۔

HOW SAD AND INSIPID DO ALL OBJECTS
ACCOST US THAT ARE NOT CONVEYED IN
THE VEHICLE OF DELUSION! HOW SHRUNK
IS EVERYTHING AS IT APPEARS IN THE
GLASS OF NATURE, SO THAT IF IT
WERE NOT FOR THE ASSISTANCE OF

ARTIFICIAL MEDIUMS, FALSE LIGHTS, REFRACTED ANGLES, VARNISH, AND TINSEL, THEKE WOULD BE A MIGHTY LEVEL IN THE FELICITY AND ENJOYMENTS OF MORTAL MEN."

موجودہ دور میں معیاری نثر ہمیں آرٹستانی مصنف برنارڈشا کے دیباچوں میں ملتی ہے، اور ٹی' ایس' ایلیٹ کے تنقیدی مضامین میں۔ ایلیٹ کے یہاں تحلیل و تنقیح کے ساتھ ہی استوار اور گٹھی ہوئی عبارت ملتی ہے۔ الفاظ اس کے ہاتھ میں ایک ایسا ہتھیار ہیں' جن کے ذریعے وہ گہرے سے گہرے مفہوم کو قابلِ فہم' مستحکم اور منضبط انداز میں ادا کرنے پر پوری قدرت رکھتا ہے۔ ایلیٹ کے تنقیدی خیالات اور اختراعِ اصطلاحات کے علاوہ بھی نثر کی پختگی اور رچاؤ کے اعتبار سے اس دور کو ایلیٹ کا دور کہنا مبالغہ نہ ہوگا۔ ایک نمونہ دیکھئے۔

WHEN THE GREAT POET IS ALSO A GREAT CLASSIC POET, HE EXHAUSTS NOT A FORM ONLY BUT THE LANGUAGE OF HIS TIME, AND THE LANGUAGE OF HIS TIME, AS USED BY HIM, WILL BE THE LANGUAGE IN 1ST PERFECTION. SO THAT IT IS NOT THE POET ALONE OF WHOM WE HAVE TO TAKE ACCOUNT, BUT THE LANGUAGE IN WHICH HE WRITES IT IS NOT MERELY THAT A CLASSIC POET EXHAUSTIBLE EXHAUSTS THE LANGUAGE, BUT THAT AN LANGUAGE IS THE KIND WHICH

MAY PRODUCE A CLASSIC POET"

اردو چونکہ نسبتاً نو وارد زبان ہے۔ اس لئے اس میں نثر کا رواج اور اس کے کسی قدر اچھے نمونوں کا زمانہ ماضئ قریب سے تعلق رکھتا ہے اردو کا خمیر جتنی ملکی اور غیر ملکی زبانوں سے اٹھا ہے۔ اور اس میں ذخیرۂ الفاظ کے مآخذ جتنے متنوع ہیں، وہ شاید ہندوستان کی اور زبانوں کے نہیں۔ یہ کہنا سراسر گمراہ کن ہے کہ اردو ہندی کا ایک اسلوب ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہندی کے بہت سے الفاظ اور محاورے اردو میں رچ بس گئے ہیں۔ لیکن اس کے قواعد، عروض اور ادبی اسالیب، سب عربی اور فارسی کی دین ہیں، لیکن ان سب سے زیادہ اہم یہ ہے کہ الفاظ اور دوسرے فنی وسائل نے زبان کے بنیادی سانچے میں ضم ہو کر اپنا الگ روپ نکال لیا ہے۔ اردو نثر کے بنیادی اسٹائل سے یہ مراد نہیں ہے کہ اس میں صرف فارسی یا صرف ہندی الفاظ کی مناسب ترتیب کو کام میں لایا جائے۔ بلکہ یہ کہ مختلف اجزا کا ایسا تناسب اور توازن برقرار رکھا جائے، جو زبان کی نطرت سے میل کھائے۔ یوں تو اردو نثر کے ابتدائی نمونے ہمیں دکنی ادب میں بھی ملتے ہیں، لیکن درصل باغ و بہار کو ہم ادبی نثر کے ارتقا میں سنگِ میل کی حیثیت دے سکتے ہیں۔ لیکن یہ نثر کی تمام بنیادی خصوصیات کی حامل نہیں۔ یہ بات کچھ کم قابلِ غور نہیں ہے کہ اردو میں اچھی نثر کے نمونے کم ملتے ہیں۔ اور عام طور پر نثر میں شاعری اور جذباتیت کا رنگ غالب رہا ہے۔ یہی حال فارسی نثر کا ہے، جس سے اردو براہِ راست متاثر ہوئی ہے۔ اردو میں نثر کے عدم ارتقا کے دو اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو یہ ہے کہ اردو میں نثری ڈراموں اور ناولوں کا رواج بہت کم رہا ہے۔ اور اس لئے زبان میں لوچ اور توازن پیدا کرنے کے جو وسائل ہو سکتے ہیں۔ ان سے بالکل کام نہیں لیا گیا۔ دوسرا سبب جو اس سے زیادہ اہم ہے، یہ ہے کہ نثر، قصیدے اور غزل کے غلبے سے آزاد نہیں ہو سکی۔ شاعری میں مثنوی کا زیادہ عرصے تک زندہ نہ رہنا اور بالآخر اس صنفِ سخن کا ترک کر دیا جانا اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ مسلسل بیان کی اہمیت کو ہمارے ادب میں پوری طرح پہچانا

نہیں گیا۔ غزل کی اپنی خصوصیات ہیں، لیکن غزل خیال کے مسلسل ارتقار کی حریف نہیں ہوسکتی۔ اس میں نادر خیالات اور احساسات کی پرچھائیوں اور خورد بینی مشاہدوں کے لیے جگہ نکل سکتی ہے لیکن اس میں فکری ارتباط کی بجائے فکری انتشار پایا جاتا ہے۔ جواہر ریزے ایک سلک گہر میں منسلک نہیں ہو پاتے۔ اس سے ذہنی عمل کا نراج ظاہر ہوتا ہے۔ ردیف اور قافیے کی پابندی اور مصرع طرح پر غزلیں کہنا اس بات کی دلیل ہے کہ غزل کا فارم میکانکی ہے، عضوی نہیں۔ یعنی یہ اتفاقی بھی ہوتا ہے، اور باہر سے عائد کیا ہوا بھی، خود غزل کے اندر سے حیاتیاتی عمل کی مانند نہیں پھوٹتا۔ اردو نثر میں عام طور پر جو ... اور پیکر نگاری، خطابت اور پینتروں پر جو زور رہا ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ نثر ... اپنی حدود اور اس کے امتیازات کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی۔ اردو میں نثر کا پہلا اچھا اور معتبر اسلوب سرسید کے یہاں ملتا ہے۔ سرسید نے نثر کو بحث و مباحثے اور استدلال کے لئے سائینٹفک بنیاد پر استعمال کیا۔ اسے تشبیہہ و استعارے کی بوجھل آرائش سے منزہ کیا۔ اور نثر میں یہ صلاحیت پیدا کی کہ وہ علمی موضوعات پر اظہارِ خیال کا ذریعہ بنائی جائے۔ سرسید کی تحریر کا ایک نمونہ دیکھئے:

> "پس سولزیشن یا تہذیب کیا ہے؛ انسان کے افعالِ ارادی اور جذباتِ نفسانی کو اعتدال پر رکھنا، وقت کو عزیز سمجھنا، واقعات کے اسباب کو ڈھونڈنا اور ان کو ایک سلسلے میں لانا۔ اخلاق اور معاملات اور معاشرت اور طریقِ تمدن اور علوم و فنون کو بقدر امکان قدرتی خوبی اور فطرتی عمدگی پر پہنچانا اور ان سب کو خوش اسلوبی سے برتنا اور اس کا نتیجہ کیا ہے؟ روحانی خوشی اور جسمانی خوبی اور اصلی تمکین اور حقیقی وقار اور خود اپنی عزت کی عزت۔"

لیکن ان خوبیوں کے باوجود سرسید کی نثر میں دو چیزوں کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اوّل یہ کہ عقل اور منطق کی سطح کے نیچے جذبات کے دھارے کی آواز سنائی نہیں دیتی۔ اور دوسرے یہ کہ اس میں تنوع اور لوچ کی کمی ہے۔ دراصل اس سے زیادہ کی توقع رکھنا بے سود ہے۔ کیونکہ سرسید کا دور نثر کے ارتقار میں عبوری حیثیت رکھتا ہے۔ سرسید کا یہ کارنامہ کیا کچھ اہم ہے کہ انھوں نے نثر کے دامن کو بے جا تکلف سے پاک کیا۔ اور اس

میں ایک نوع کی سادگی، متانت اور قطعیت پیدا کی۔ سرسید کی نثر کو پڑھ کر انگریزی مصنف بیکن کی نثر یاد آجاتی ہے۔ جو مغز رکھنے کے باوجود بے مزہ ہے۔ سرسید کے یہاں بھی خوبیوں کے باوجود یکسانیت اور اکتاہٹ کا احساس ہوتا ہے۔ بیکن کا مقابلہ فرانسیسی مصنف مان تین سے کریں، تو بات واضح ہوجائے گی۔ اس کے یہاں سلاست اور قطعیت کے ساتھ جو لوچ (FLEXIBILITY) اور غیر رسمی پن پایا جاتا ہے، اس نے اس کی نثر کو دلفریب بنادیا ہے۔

یہ لوچ اور غیر رسمی پن غالب کے خطوط کی بھی خصوصیت ہے۔ اور اس لحاظ سے یہ ایک نادر کارنامہ ہیں۔ سرسید کی بڑائی اس میں ہے کہ انھوں نے اردو نثر کو شاعرانہ نثر ہونے سے بچالیا۔ غالب اور سرسید نے اپنے اپنے طور پر نثر کا جو ڈھرا ڈال دیا تھا، اس کا تکملہ ہمیں حالی کے یہاں ملتا ہے۔ حالی کے یہاں نثر کی بیشتر خوبیاں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں منطقی سانچہ بھی ہے اور معروضیت بھی۔ سطح زیریں میں جذبہ بھی ہے اور منصفانہ انداز بھی۔ الفاظ کے استعمال میں اعتدال اور پرکھ بھی ہے اور ہمواری، سبک روی اور لوچ بھی۔ جو بات انھیں سرسید سے ممتاز کرتی ہے، وہ یہ کہ سرسید کی تحریروں میں انفرادی جوہر کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا نقطۂ نظر اس حد تک عقلی ہے کہ شخصیت کا آب و رنگ کہیں بھی ظاہر نہیں ہونے پاتا۔ جذبے اور تخیل کی کارفرمائی کے بغیر ادب کا تصور کرنا ممکن ہی نہیں۔ لیکن نثر میں یہ دونوں قوت فیصلہ کے اس حد تک تابع رہنی چاہئیں کہ جذباتیت، رنگینی اور جوش کہیں سے نمایاں نہ ہونے پائے۔ ادبی، غیر ادبی اور شاعرانہ نثر میں انھی مختلف عناصر کو یکجائی ایک خاص تناسب کے ساتھ، حدِ فاصل قائم کرنے میں مدد دیتی ہے۔ غیر ادبی نثر صرف معلومات فراہم کرسکتی ہے۔ شاعرانہ نثر میں جذبہ اور تخیل ابھر کر سطح پر آجاتے ہیں۔ معیاری نثر معلومات کے ساتھ انفرادی نقطۂ نظر کی بھی حامل ہوتی ہے اور اس میں تاثرات پر عقل کی باگ ڈور ڈھیلی نہیں ہونے پاتی۔ حالی کی نثر کا ایک نمونہ دیکھیے:-

"وہ زمانہ جب کہ دلی نے اپنے آخری وقت میں تھوڑی دیر کے لئے سنبھالا لیا تھا، اگرچہ اس وقت پرانے کمالات کی سوتیں آئندہ کے لئے بالکل بند ہوگئی تھیں۔ مگر اگلے زمانے کے بچے کھچے اہلِ کمال

نہیں گیا۔ غزل کی اپنی خصوصیات ہیں، لیکن غزل خیال کے مسلسل ارتقار کی حریف نہیں ہو سکتی۔ اس میں نادر خیالات اور احساسات کی پرچھائیوں اور خوردبینی مشاہدوں کے لیے جگہ نکل سکتی ہے لیکن اس میں فکری ارتباط کی بجائے فکری انتشار پایا جاتا ہے۔ جواہر ریزے ایک سلک گہر میں منسلک نہیں ہو پاتے۔ اسے ذہنی عمل کا نراج ظاہر ہوتا ہے۔ ردیف اور قافیے کی پابندی اور مصرع طرح پر غزلیں کہنا اس بات کی دلیل ہے کہ غزل کا فارم میکانکی ہے، عضوی نہیں۔ یعنی یہ اتفاقی بھی ہوتا ہے، اور باہر سے عائد کیا ہوا بھی، خود غزل کے اندر سے حیاتیاتی عمل کی مانند نہیں پھوٹتا۔ اردو نثر میں عام طور پر حسن اور پیکر نگاری، خطابت اور پینتروں پر جو زور رہا ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ نثر کی اپنی حدود اور اس کے امتیازات کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی۔ اردو میں نثر کا پہلا اچھا اور معتبر اسلوب سرسید کے یہاں ملتا ہے۔ سرسید نے نثر کو بحث ومباحثے اور استدلال کے لئے سائنٹفک بنیاد پر استعمال کیا۔ اسے تشبیہہ واستعارے کی بوجھل آرائش سے منزہ کیا۔ اور نثر میں یہ صلاحیت پیدا کی کہ وہ علمی موضوعات پر اظہارِ خیال کا ذریعہ بنائی جائے۔ سرسید کی تحریر کا ایک نمونہ دیکھئے:۔

> "پس سولزیشن یا تہذیب کیا ہے؟ انسان کے افعالِ ارادی اور جذباتِ نفسانی کو اعتدال پر رکھنا، وقت کو عزیز سمجھنا، واقعات کے اسباب کو ڈھونڈنا اور ان کو ایک سلسلے میں لانا۔ اخلاق اور معاملات اور معاشرت اور طریقِ تمدن اور علوم وفنون کو بقدر امکان قدرتی خوبی اور فطرتی عمدگی پر پہنچانا اور ان سب کو خوش اسلوبی سے برتنا، اور اس کا نتیجہ کیا ہے؟ روحانی خوشی اور جسمانی خوبی اور اصلی تمکین اور حقیقی وقار اور خود اپنی عزت کی عزت۔

لیکن ان خوبیوں کے باوجود سرسید کی نثر میں دو چیزوں کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اوّل یہ کہ عقل اور منطق کی سطح کے نیچے جذبات کے دھارے کی آواز سنائی نہیں دیتی۔ اور دوسرے یہ کہ اس میں تنوع اور لوچ کی کمی ہے۔ دراصل اس سے زیادہ کی توقع رکھنا بے سود ہے۔ کیونکہ سرسید کا دور نثر کے ارتقار میں عبوری حیثیت رکھتا ہے۔ سرسید کا یہ کارنامہ کیا کچھ اہم ہے کہ انھوں نے نثر کے دامن کو بے جا تکلف سے پاک کیا۔ اور اس

میں ایک نوع کی سادگی، متانت اور قطعیت پیدا کی۔ سرسید کی نثر کو پڑھ کر انگریزی مصنف بیکن کی نثر یاد آجاتی ہے۔ جو مغز رکھنے کے باوجود بے مزہ ہے۔ سرسید کے یہاں بھی خوبیوں کے باوجود یکسانیت اور اکتاہٹ کا احساس ہوتا ہے۔ بیکن کا مقابلہ فرانسیسی مصنف مان تین سے کریں، تو بات واضح ہوجائے گی۔ اس کے یہاں سلاست اور قطعیت کے ساتھ جو لوچ (FLEXIBILITY) اور غیر رسمی پن پایا جاتا ہے، اس نے اس کی نثر کو دلفریب بنادیا ہے۔

یہ لوچ اور غیر رسمی پن غالب کے خطوط کی بھی خصوصیت ہے۔ اور اس لحاظ سے یہ ایک نادر کارنامہ ہیں۔ سرسید کی بڑائی اس میں ہے کہ انھوں نے اردو نثر کو شاعرانہ نثر ہونے سے بچالیا۔ غالب اور سرسید نے اپنے اپنے طور پر نثر کا جو ڈھرا ڈال دیا تھا، اس کا تکملہ ہمیں حالی کے یہاں ملتا ہے۔ حالی کے یہاں نثر کی بیشتر خوبیاں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں منطقی سانچہ بھی ہے اور معروضیت بھی۔ سطحِ زیریں میں جذبہ بھی ہے اور منصفانہ انداز بھی۔ الفاظ کے استعمال میں اعتدال اور پرکھ بھی ہے اور ہمواری، سبک روی اور لوچ بھی۔ جو بات انھیں سرسید سے ممتاز کرتی ہے، وہ یہ کہ سرسید کی تحریروں میں انفرادی جوہر کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا نقطۂ نظر اس حد تک عقلی ہے کہ شخصیت کا آب و رنگ کہیں بھی ظاہر نہیں ہونے پاتا۔ جذبے اور تخیل کی کارفرمائی کے بغیر ادب کا تصور کرنا ممکن ہی نہیں۔ لیکن نثر میں یہ دونوں قوتِ فیصلہ کے اس حد تک تابع رہنی چاہئیں کہ جذباتیت، رنگینی اور جوش کہیں سے نمایاں نہ ہونے پائے۔ ادبی، غیر ادبی اور شاعرانہ نثر میں انہی مختلف عناصر کو یکجائی ایک خاص تناسب کے ساتھ، حدِ فاصل قائم کرنے میں مدد دیتی ہے۔ غیر ادبی نثر صرف معلومات فراہم کرسکتی ہے۔ شاعرانہ نثر میں جذبہ اور تخیل ابھر کر سطح پر آجاتے ہیں۔ معیاری نثر معلومات کے ساتھ انفرادی نقطۂ نظر کی بھی حامل ہوتی ہے اور اس میں تاثرات پر عقل کی باگ ڈور ڈھیلی نہیں ہونے پاتی۔ حالی کی نثر کا ایک نمونہ دیکھیے:۔

"وہ زمانہ جب کہ دلی نے اپنے آخری وقت میں تھوڑی دیر کے لئے سنبھالا لیا تھا، اگرچہ اس وقت پرانے کمالات کی سوتیں آئندہ کے لئے بالکل بند ہوگئی تھیں۔ مگر اگلے زمانے کے بچے کھچے اہلِ کمال

سے شہر بھرا معلوم ہوتا تھا۔ باغ میں خزاں کے آثار نمودار ہو گئے تھے لیکن مرغانِ خوش الحان خزاں کی آمد آمد سے بے خبر بدستور ہر طرف چہکتے نظر آتے تھے۔ دلی کا یہ آخری جھمکڑا جس کے تصور سے دل پر سانپ سا لوٹ جاتا ہے، ہم نے اپنی آنکھ سے دیکھا ہے۔ اور اس کے پس ماندہ قافلے کو ایک ایک کر کے اپنے سامنے دنیا سے رخصت کیا ہے۔"

یہی حال مولوی عبدالحق کا ہے۔ ان کی تحریریں الفاظ کے مناسب ترین استعمال، ہندی اور فارسی الفاظ کی متوازن آمیزش اور تقلیل الفاظ (UNDERSTATEMENT) کا اعجاز کہی جا سکتی ہیں۔ ان کی تحریر کے دروبست میں کور کسر نکالنا ممکن نہیں۔ وہ ذاتی ردعمل میں انتہا پسند ہیں، مگر تحریریں جادۂ اعتدال سے سر مو تجاوز نہیں کرتے۔ بظاہر ان کا اندازِ بیان اپنی لاتعلقی اور استدلال و محاکمے کی وجہ سے سرسید سے قریب تر معلوم ہوتا ہے۔ مگر در اصل وہ حالی کے سچے جانشین ہیں۔ ان کے یہاں اردو نثر نے تنظیم اور قطعیت کے میدان میں ایک قدم اور آگے بڑھایا ہے۔ بظاہر لاتعلقی اور درشتی کے باوجود ان کی تحریروں میں جذبے کی کراہت صاف طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ لیکن جس عنصر کو ہم لوچ اور سبک روی سے تعبیر کرتے ہیں، اس میں وہ حالی سے کسی قدر پیچھے ہیں۔ ان کی تحریر کا ایک اقتباس دیکھئے:۔

"سرسید نے مسلمانوں کو ذلت و تباہی کے بھنور سے نکالنے کا ایک ہی علاج سوچا تھا، یعنی مسلمانوں میں جدید تعلیم کی ترویج۔ ایک بار فیصلہ کرنے کے بعد اسے عمل میں لانے کے لئے طرح طرح کے جتن کئے، کیسی کیسی مخالفتیں اور صعوبتیں برداشت کیں۔ طعن تشنیع، لعنت ملامت سہی، اور کیسی کچھ کھکھیڑیں نہ اٹھائیں۔ لیکن نہایت استقلال اور عالی حوصلگی سے اپنے خیال پر جمے رہے اور جو سوچا تھا اسے کر کے چھوڑا۔"

یوں تو اس کم عمر زبان کے سرمائے میں بھی ادبی اسالیب کا ایک مینا بازار نظر آتا ہے، اور یہ انفرادی رنگ اپنی اپنی جگہ دیدہ زیب اور سامعہ نواز ہیں۔ لیکن اس بات کے ماننے میں کسی کو تامل نہ ہونا چاہیئے کہ ابھی تک نثر کے آہنگ اور اس کے بنیادی مطالبات کا احساس کم پیدا ہوا ہے۔ ہم ابھی تک زبان کے چٹخارے اور الفاظ کی

بازیگری کے ایسے عادی رہے ہیں کہ جامع اور منصفانہ نثر کی طرف جو کڑھے ہوئے جذبات، بے جھجک مشاہدے اور بے لاگ فیصلے کی زبان ہوتی ہے، ہماری توجہ کم رہی ہے۔ جب تک ہم خطابت اور شاعری کے سحر سے پوری طرح آزاد ہوکر نثر کی حدود کو نہ پہچانیں گے۔ سرسید، حالی اور عبدالحق کے کارنامے کو آگے نہیں بڑھا سکتے۔ اچھی اور معیاری نثر، جس کی خصوصیات کی نشاندہی سطور بالا میں کی گئی ہے، زبان کے ارتقا میں پختگی کی منزل کو ظاہر کرتی ہے۔ اور اسے برتنے والے کو بھٹکنے یا اپنے عجز کی پردہ پوشی کی طرف مائل نہیں ہونے دیتی۔ ہماری زبان پختگی کی اس منزل سے ابھی بہت دور ہے۔ لیکن کسی حد تک مغربی زبانوں کے اعلیٰ نثری نمونوں کے سامنے آنے سے اور کسی حد تک نثری اظہار بیان کے شعور کے ابھرنے سے یہ امید کی جاسکتی ہے کہ ہم اردو نثر کو نشو و نما کی صحیح سمت میں لے جاسکیں گے۔

حسرت کی عشقیہ شاعری

حسرتؔ کی غزل گوئی عہدِ حاضر کی غزل گوئی میں ایک انفرادی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں ترقی پسندی اور واقعیت کی ایسی آمیزش ہے جو اس کی صحت مندی پر دلالت کرتی ہے۔ اس شاعری کا آغاز ایسے زمانہ میں ہوا جب اس خاص صنفِ سخن پر انحطاط کا دور دورہ تھا۔ بزم دلی کی نوائے آتشیں سرد ہو چکی تھی، دلبتان لکھنؤ میں ناسخی شعرا کا سکہ رواں تھا۔ حسرت نے ان دونوں مکاتیب کے بیشتر شعرا سے اپنے شاعرانہ رشتہ کو ظاہر کیا ہے۔ لیکن اگر مواد اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے، حسرت کی شاعری کا جائزہ لیں، اور اس کی صحیح روح سے واقفیت بہم پہنچانے کی کوشش کریں، تو یہ تسلیم کرنے میں ذرا بھی تامل نہیں ہوگا کہ انھوں نے میرؔ اور مومنؔ کے دو رنگوں کو اپنے مزاج میں سمو کر ایک نیا آہنگ اور ایک نئی فضا تیار کی ہے۔ اس معاملہ میں وہ بڑی حد تک مصحفی سے قریب تر ہیں۔ حسرتؔ کو نہ تو غالبؔ کے تفکر سے حصۂ وافر ملا تھا، نہ میرؔ کی آفاقی قنوطیت اور اُن کے "شیوۂ گفتار" کو وہ پوری طرح اپنا سکے لیکن اپنی ذہانت اور احساس کی شدت اور خلوص سے کام لے کر، انھوں نے عام انسانی تجربات کو ایسی بے ساختگی، ایسی شیرینی اور سوز و گداز کے ساتھ پیش کیا اور حسن و عشق کے فرسودہ مضامین میں ایسی تازگی، صداقت اور جدت پیدا کی کہ انھیں قدیم

اور جدید رنگِ تغزل کے درمیان ایک اہم اور ممتاز جگہ دی جا سکتی ہے۔

حسرت کی غزل گوئی کی داغ بیل فتح پور میں پڑی۔ علی گڑھ کی تعلیم اور ادبی سرگرمیوں نے اس پر صیقل کیا۔ انھوں نے اساتذہ کے تمام دواوین کا مطالعہ انہماک اور دقتِ نظر کے ساتھ کیا تھا کیونکہ اسے وہ فن کی نشوونما اور تکمیل کے لئے لازمی قرار دیتے تھے۔ اُن کی ذہنی تربیت پر اس مطالعہ کا نقش گہرا اور واضح ہے۔ گو اُن کا لہجہ اور اُن کا شاعرانہ عمل اُن کی طبیعت کے پیچ وخم کے مطابق ہے، اور اُن کے فیضان کے سرچشمے، خود اُن کے گوناگوں تجربات اور اُن پر جذباتی ردِّ عمل سے پھوٹتے ہیں۔ لیکن پھر بھی جیسا کہ اور بہت سے شعراء کے کلام سے ظاہر ہے اُن کے یہاں مختلف دھارے آ کر مل جاتے ہیں۔ غالباً اسی غیر شعوری اکتساب کا یہ اثر ہے کہ شروع ہی سے حسرت کے اندازِ بیان میں ایک طرح کی صفائی اور اُن کی جذباتی کائنات میں ایک قسم کی تہذیب، ہمواری اور ترتیب نظر آتی ہے۔ اُن غزلوں کے جستہ جستہ اشعار کو پڑھ کر بھی، جو ۱۸۹۶ء اور اُس کے قرب میں لکھی گئے ہیں، چونک پڑتے ہیں، کیونکہ ہمیں اُن کے زیر وبم میں ایک رچاؤ، ایک تیکھے پن، ایک طرح کے وقار اور وزن کا احساس ہوتا ہے۔ ہمیں حسرت کی آواز میں ایک نئی تھرتھراہٹ سی محسوس ہوتی ہے جس سے ہمارے جذبات میں دفعتاً ایک سرشاری اور تازگی آجاتی ہے ؎

نہ ہوا مجھ سا کوئی محوِ تمنا　　ہوا کرتی ہیں باتیں دل سے کیا کیا

بار بار یہ آتا ہے کس کا خیال　　بے خودی بتلا مجھے کیا ہو گیا

اُمید نہیں اُن سے ملاقات کی ہرچند　　آنکھوں سے مگر شوق تماشا نہیں جاتا

تصور میں بھی اُن کے کچھ عجب عالم نکلتا ہے
اسی پر تو مری حیرانیوں کا دم نکلتا ہے

دلِ مایوس میں ہوتا ہے خونِ آرزو حسرت
وہی آنکھوں سے بن کر اشکِ غم پیہم نکلتا ہے

دلِ مضطر کی سادگی دیکھو پھر انہی سے سوال کرتا ہے

آتا تو ہوں خیال میں اُن کے کبھی کبھی
میں موردِ جفا ہوں، تو یہ بھی بُرا نہیں

ہزاروں بار نکلے اشک لیکن پھر بھی کم نکلے
الٰہی اور کیسے آرزوئے چشمِ نم نکلے

رات بھر اُن کے تصور سے ہوا کیں باتیں
کیا ہی آرام سے گذری شبِ فرقت میری

روئے جاناں کو نہ حاجت کبھی غازے کی ہوئی
یعنی ہم حیرتیٔ حسنِ خدا داد رہے

طبیعت خوگرِ دردِ محبت ہوتی جاتی ہے
تمھارے جورِ بے پایاں کی لذت بڑھتی جاتی ہے

حسرت کی نمائندہ اور باقی رہنے والی شاعری از اوّل تا آخر، عشقیہ شاعری ہے۔ گو اُن کی ہمہ گیر شخصیت کے اور بھی بہت سے پہلو ہیں۔ ان کی طبیعت کا ایک خاص میلان تو اس سے ظاہر ہے کہ انھیں بہت سے صاحبِ باطن بزرگوں سے قلبی ارادت تھی۔ اور اُن کا دل بادۂ تصوف کا لذت شناس تھا۔ اُن کی شاعری میں یہ رنگ شروع سے جھلکتا ہے۔ آخر آخر میں بہت پختہ ہوگیا تھا اور مجاز اور حقیقت کی شاہراہیں آپس میں مل جل گئی تھیں۔ اس سے بھی زیادہ واضح اُن کی وہ سیاسی

زندگی اور اُس کے معمولات تھے جن میں وہ ہمیشہ خلوص اور عزم کے ساتھ مصروف رہے۔ لیکن ان کی "عارفانہ" اور "باغیانہ" شاعری میں دل اور دماغ پر چھا جانے کی طاقت نہیں ہے۔ یہ غزلیں کچھ اچٹتی ہوئی سی ہیں اور پڑھنے والے کے احساسات میں کوئی تموج پیدا نہیں کرتیں اور نہ اُس کے وجدان میں کسی تغیر کا ذریعہ بنتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ تو نہیں ہو سکتی کہ حسرت کے مذہبی یا سیاسی معتقدات میں کوئی خامی یا سطحیت تھی لیکن اتنا یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اُن کے شاعرانہ شعور کا موثر حصہ نہیں بن سکے تھے اور اسی لئے ایسی غزلیں قاری کے ادراک میں بھی کوئی ترمیم نہیں کر سکتیں۔

حسرت کی شاعری کا میدان ان معنوں میں محدود ہے کہ وہ جذباتِ حُسن و عشق ہی سے زیادہ تر سروکار رکھتے ہیں اُن کے تخیل کی تنگ و تاز وسیع تر فضاؤں میں پرواز کی عادی نہیں۔ اُن کا دل ایک شاعر کا دل ہے، ایک فلسفی کا نہیں، چنانچہ وہ خود کہتے ہیں ؎

جنونِ محبت کا دیوانہ ہوں میں
مرے سر میں سودائے حکمت نہیں ہے

وہ غیر معمولی طور پر حُسن پرست ہیں اور محبت جیسے عالمگیر جذبہ کا ایک ایک نقش اُن کی حساس اور رنگا رنگ طبیعت پر پوری طرح اجاگر معلوم ہوتا ہے۔ واردات قلبی کا بیان انھوں نے جس جس انداز سے کیا ہے اور اس میں اپنی سادگی اور پرکاری سے جس طرح نئے نئے پہلو نکالے ہیں، وہ بیک وقت ان کی جذباتی بصیرت اور فنی پختگی کی دلیل ہیں۔ حسرت کی حسیات کی شاعری بہت دل کش اور اہم ہے۔ اس میں جو اہتزاز، جاں پروری اور آسودگی ہے۔ وہ ہمیں متقدمین اور متاخرین، کسی کے یہاں نظر نہیں آتی، اور گو ایسے اشعار میں خارجیت کا رنگ نمایاں ہے تاہم اُن میں وہ بے باکی اور برہنگی نہیں ہے جن سے اکثر شعرائے لکھنؤ کے دیوان بھرے پڑے ہیں۔ بعض نمونے جو ایسے اشعار کے حسرت کے یہاں ملتے ہیں، یہ ہیں ؎

یاد بھی دل کو نہیں صبر و سکوں کی صورت جب سے اُس ساعدِ سیمیں کو کھلا دیکھا ہے

شوق کی بے تابیاں حد سے گذر جانے لگیں
وصل کی شب وا جو وہ بندِ قبا ہونے لگا

آپ کے وعدہ کی شب، کھا کر فریبِ آرزو
سیج کس کس شوق سے ہم نے سجائی آپ کی

بزمِ اغیار میں ہر چند وہ بے گانہ رہے
ہاتھ آہستہ مرا پھر بھی دبا کر چھوڑا

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرحداری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

مگر حسرت کا اصل اور مخصوص رنگ وہ ہے جہاں وہ حسن وعشق کے معاملات کو اپنے معصوم اور پاکیزہ انداز میں بیان کرتے ہیں، جو سادگی اور صداقت ان کے کردار کا جز وتھی۔ وہی سادگی اور قدرتی پن اُن اشعار میں بھی نظر آتا ہے۔ جہاں وہ ایک ہی جذبے کے مختلف مظاہر کو نت نئے انداز سے پیش کرتے ہیں۔ محبت کی تمام منزلیں طے کرنے کے بعد اور حسن وعشق کے تمام رموز سے واقفیت حاصل ہو جانے پر جب ذہن اولین کیفیت کی طرف منتقل ہوتا ہے اور یادوں کے خزانے کھنگھالے جاتے ہیں تو محبوب کی معصومیت اور سپردگی، اور اپنے شوق کی فراوانی کا خیال کرکے دل مسرت سے بھرپور ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اُس وقت تک غالباً محبت کے اچھوتے جذبہ میں رنگینی اور پیچیدگی پیدا نہیں ہوئی تھی بلکہ حسن وعشق دونوں میں ایک طرح کی بے خبری تھی ؎

یاد ہیں سارے وہ عیشِ بافراغت کے مزے
دل ابھی بھولا نہیں آغازِ الفت کے مزے
حسن سے اپنے وہ غافل تھا میں اپنے عشق سے
اب کہاں سے لاؤں وہ واقفیت کے مزے

میری جانب سے نگاہِ شوق کی گستاخیاں
یار کی جانب سے آغازِ شرارت کے مزے

اور

وہ دن اب یاد آتے ہیں کہ آغازِ محبت میں
نہ چالاکی تجھے اے شوخ آتی تھی نہ عیاری

لیکن اب وہ حالت باقی نہیں رہی۔ کیونکہ شعور کی بیداری نے اب دونوں طرف ایک طرح کا حزم و احتیاط اور خود بینی و خود آرائی پیدا کردی، اس لئے کہ احساسِ ذات کے بعد بے تکلفی و برجستگی باقی نہیں رہتی ؎

سادگی ہائے محبت کے مزے جاتے رہے
ہوگئے مشتاق ہم، اور وہ خود آرا ہوگیا

اسی لئے اس پر کبھی کبھی تاسف بھی ہوتا ہے ؎

حسن بے پروا کو خود بین و خود آرا کردیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کردیا

مگر اس کے ساتھ ہی ماضی کی طرف لوٹ جانے اور بیتے ہوئے لمحات کو تخیل کی مدد سے تازگی عطا کرنے میں ایک طرح کی لذت بھی محسوس ہوتی ہے ؎

بھولی نہیں دل کو تری دزدیدہ نگاہی
پہلو میں ہے کچھ کچھ خلش تیر ابھی تک

بعض جگہ جذبہ کی مصوری اتنا اہم مقصد نہیں معلوم ہوتا جتنا کہ ایک پوری فضا کو نظر کے سامنے پیش کردینا۔ ایک پوری غزل میں اس ساز و سامان کا نقشہ کھینچا ہے، جو محبوب سے ملاقات کے وقت موجود ہے۔ اس منظر نگاری میں شاعر کی نظر جزئیات پر پوری طرح پڑتی ہے کیونکہ تمام چیزوں کی موجودگی اس مجموعی تاثر کو پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے جو شاعر کا سب سے بڑا مقصد ہے۔ چند اشعار سنیئے:۔

چاندنی رات میں پھولوں کا ہے زیور کیا خوب
رنگ لائے گا ترا حسنِ معطر کیا خوب
روشنی بخش تمنا ہے جو اک ماہ منیر
وصل کی رات کا چمکا ہے مقدر کیا خوب

قابلِ دید تھی گرمی میں پسینے کی بہار
تر ہوا ہے عرق حسن سے بستر کیا خوب
دیکھتے ہی انھیں پہچان لیا، جان لیا
ہم سے چھپنے وہ چلے تھے پس چادر کیا خوب
وصل میں بھی نہ ہوئی وجہِ سکوں کثرتِ شوق
ڈھونڈ لیتا ہے بہانے دلِ مضطر کیا خوب

ان اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ حسرت کی طبیعت میں "باوجود ادعائے اتقا" حسین اور دل کش اور حواس کو آسودہ کرنے والی اشیا کے تیز مشاہدہ کی کتنی زبردست قوت تھی اور وہ اپنے تحت الشعور میں ان چیزوں سے کتنی بے پایاں لذت حاصل کر سکتے تھے۔ اسی نوع کے تین شعر جن میں خارجی تفصیل کے علاوہ اپنے والہانہ شوق اور محبوب کے دل پر اس کے ردّ عمل کی طرف بھی بلیغ سا اشارہ موجود ہے، اور سنیئے:۔

تم نے بال اپنے جو پھولوں میں بسا رکھے ہیں
شوق کو اور بھی دیوانہ بنا رکھا ہے
سخت بے درد ہے تاثیر محبت کہ انھیں
بسترِ ناز پہ سوتے سے جگا رکھا ہے
تری نسبت سے ستمگر ترے مایوسوں نے
داغِ حرماں کو بھی سینے سے لگا رکھا ہے

حسرت نے مسلسل غزلیں کئی لکھی ہیں جن میں ہلکے اور گہرے نقوش کی مدد سے، ایک پورے ماحول کو ترتیب دینے کی کوشش کی ہے۔ غزل پر جو عام طور سے یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ اُس میں وحدت تاثر نہیں ہوتا۔ اُس الزام سے یہ غزلیں بری ہیں۔ یوں بھی میرا خیال یہ ہے کہ غزل کے مختلف اشعار میں معنوی اور منطقی اعتبار سے چاہے وحدت مزاج نظر نہ آئے لیکن اُن میں ایک نفسیاتی اور جذباتی تسلسل اور ترتیب ضرور ہوتی ہے اور جیسے جیسے تحت الشعور کی پراسرار وسعتوں کے متعلق ہمارے علم میں اضافہ ہوتا رہے گا اور ہم اُن مختلف عناصر کی تحلیل نفسی میں کامیاب ہوتے جائیں گے، جو غزل گو شاعر کے ادراک پر انداز ہوتے ہیں۔ اُسی نسبت سے ہم غزل

کی اتنی شد و مد کے ساتھ مخالفت کرنا موقوف کر دیں گے۔ علاوہ اور بہت سی غزلوں کے "چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے" والی غزل مسلسل سے حسرت کے نظریۂ عشق پر کافی روشنی پڑتی ہے اور کسی بیرونی شہادت کی غیر موجودگی میں بھی یہ شبہ ہوتا ہے کہ کہیں یہ پوری غزل مولانا کی نجی جذباتی زندگی کی آئینہ دار نہ ہو۔ اس قیاس سے قطع نظر، حسرت کی تمام غزلوں کے عام رجحان اور مضامین کی نوعیت سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اُن کا محبوب متقدمین کے محبوب کی طرح محض ایک تخیلی پرچھائیں نہیں ہے بلکہ وہ ایک جیتا جاگتا کردار معلوم ہوتا ہے۔ جراًت کی طرح، حسرت اس کردار کا صرف حیاتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ نہیں کرتے، اور اسی لئے انھیں اپنے تاثرات کو بیان کرنے میں کوئی مریضانہ لذت حاصل نہیں ہوتی۔ وہ داغ کی طرح صرف طوائف سے محبت نہیں کرتے، نہ اُن کے عشق میں وہ شان و شوکت، تمکنت اور سجاوٹ نظر آتی ہے جو مومن کا طرۂ امتیاز ہے۔ مولانا کی محبت گھریلو قسم کی محبت ہے۔ اُن کا محبوب عام انسانی جذبات رکھتا ہے۔ اسی لئے ہمیں حسرت کے یہاں جذبۂ عشق کی کارفرمائی میں ایسی شرافت، پاکیزگی اور متانت آمیز شوخی ملتی ہے جو اُردو شاعری میں کمیاب ہے۔ انھوں نے اپنی تصویروں میں جن قدروں کو اُبھارا ہے، وہ وہی ہیں۔ جو متوسط قسم کے گھرانوں میں پائی جاتی ہیں۔ اور جس لہجہ میں حسن وعشق کے معاملات کا ذکر کیا ہے، وہ ہوسناکی، انقلاب یا سرگوشی کا لہجہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسی جانی پہچانی آواز ہے، جسے ہم روزانہ سنتے ہیں، اور جس کی لہر کبھی کبھی شوخی یا شرارت کی وجہ سے اونچی ہو جاتی ہے۔ اس آواز میں ایک طرح کی حلاوت، گرمی اور ارضیت ہے اس میں ایک نوع کا اعتدال، ٹھہراؤ اور سکون بھی ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر نے جذبات کے سامنے سپر ڈال دینے کی بجائے اُن میں بصیرت حاصل کر کے انھیں ایک عقلی سانچہ میں ڈھال لیا ہے اور اسی لئے وہ انھیں فنی خوبیوں کا التزام رکھتے ہوئے ایسی کامیابی کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کر سکا ہے۔

حسرت کی غزلوں میں حسن وعشق کے روابط کے سلسلے میں خیال انگیز اشعار کا ایک ہجوم نظر آتا ہے۔ ظاہری لوازمات کے بیان سے قطع نظر، جس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اُن کی معنوی کیفیتوں پر بھی بڑی ندرت کے ساتھ اظہار

رائے کیا ہے۔ عاشق جب محبوب کے حسن روز افزوں پر نظر ڈالتا ہے۔ تو اُس پر ایک تحیر کی حالت طاری ہو جاتی ہے ؎

تمھارے حسن روز افزوں کے جلوے کیا قیامت ہیں
نگاہِ شوق کی بھی جا نہیں ہے چشم حیراں میں

اسی کو ایک دوسرے انداز سے یوں بیان کیا ہے ؎

دورِ حسن سے ٹھیری بھی ہو جو اُن پہ نظر
یہ مجھ پہ مفت میں تہمت لگائی جاتی ہے

لیکن ایسا نہیں ہے کہ محبوب کا مسحور کن سراپا عاشق کی نظر سے بچ گیا ہو۔ اپنے آپ کو دیدہ وری کے الزام سے اس لئے بے تصور ثابت کیا ہے کہ اس سے بالواسطہ طور پر محبوب کے جمال بے پایاں کا مفہوم نکلتا ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ عاشق نے محبوب کے جسم، لباس، چہرہ، گفتگو، مسکراہٹ اور خاص طور سے نگاہوں کی جنبش کا بغور مشاہدہ کیا ہے، جب ہی تو اپنے مشاہدات کو ایسی دلآویزی اور بانکپن کے ساتھ پڑھنے والوں تک پہنچایا ہے۔ آپ بھی سنیئے :

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

محتاج بوئے عطر نہ تھا جسمِ خوب یار
خوشبوئے دلبری تھی جو اُس پیرہن میں تھی

رونق پیرہن ہوئی خوبیٔ جسم نازنیں
اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

ترے روئے دلآرا کے تصور کا یہ عالم تھا
کہ چشم شوق میں اک حسن کا گلزار پیدا ہے

اک برقِ تپاں ہے کہ تکلم ہے تمھارا
اک سحر ہے لرزاں کہ تبسم ہے تمھارا

تاثیر برقِ حسن جو اُن کے سخن میں تھی
اک لرزشِ خفی مرے سارے بدن میں تھی

اک برقِ مضطرب ہے کہ اک سحرِ بیقرار
کچھ پوچھیے نہ وہ نگہِ فتنہ زا ہے کیا

محبوب سے پہلی ملاقات کے بعد جب عاشق اپنی حالت میں ایک تغیر محسوس کرتا ہے اور بے قراری اور بے چینی ہر لحہ زیادہ ہوتی جاتی ہے تب اُسے احساس ہوتا ہے کہ محبوب کی نگاہیں اس کے خرمنِ صبر و سکون کو خاکستر کر کے چلی گئیں ؎

چل بھی دئے وہ چھین کے صبر و قرارِ دل
ہم سوچتے ہی رہ گئے، یہ ماجرا ہے کیا

اُس کے بعد انتظار کی گھڑیاں اور تکلیف دہ بن جاتی ہیں. ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاید دعاؤں کو اثر کے ساتھ دشمنی ہے. عاشق محبوب کے تصور میں ایسا ڈوب جاتا ہے کہ ہمہ تن انتظار بن جاتا ہے ؎

میری آہیں نارسا میری دعائیں نا قبول
یا الٰہی کیا کروں میں شرمسارِ انتظار
اُن کے خط کی آرزو ہے اُنکی آمد کا خیال
کس قدر پھیلا ہوا ہے کاروبارِ انتظار

جذبات کی شدت اور آرزوؤں کی ناکامی عاشق کے مطالبات کو بالکل کم کر دیتی ہے. حتیٰ کہ وہ اپنے آپ کو دعوائے محبت کا سزاوار بھی نہیں سمجھتا، اور بس اس کے سرمدی جلوؤں کی ایک جھلک دیکھ لینے پر قناعت کرتا ہے ؎

ہم کو یہی کیا کم ہے کہ بندے ہیں تمھارے
دعوائے محبت کے سزاوار کہاں ہیں

اک بار چلے جاؤ دکھا کر جھلک اپنی
ہم جلوۂ پیہم کے طلب گار کہاں ہیں

فراق کی اذیتیں برداشت کرنے کے باوجود، بعض دفعہ عاشق کی یہ عجیب و غریب خواہش ہوتی ہے کہ اُس کی التجائیں قبول نہ ہوں کیونکہ اگر ایسا ہوگیا تو ایک طرف تو شاید وہ جمال محبوب کے مشاہدہ کی تاب نہ لا سکے اور دوسری جانب انتظار میں جو ایک طرح کا سرور ہوتا ہے وہ بھی ختم ہوجائے گا۔ اسی لئے وہ کہتا ہے ؎

کہیں وہ آکے مٹادیں نہ انتظار کا لطف
کہیں قبول نہ ہوجائے التجا میری

اور یہ بھی خطرہ ہے کہ کہیں محبوب کے تسلی تشفی دینے سے دردِ دل میں اور اضافہ نہ ہوجائے ؎

دردِ دل اور نہ بڑھ جائے تسلی سے کہیں
آپ اس کام کا زنہار ارادہ نہ کریں

اور جب شدید انتظار کے بعد محبوب آجاتا ہے تو وہ تمام شکوک و شبہات جو عاشق کے دل میں پیدا ہوئے تھے صحیح ثابت ہوتے ہیں، کیونکہ ؎

اظہار التفات کے پردے میں اور بھی
وہ عقدہ ہائے شوق کو پیچیدہ کر چلے
تسکینِ اضطراب کو آئے تھے وہ مگر
بے تابیوں کی رُوح کو بالیدہ کر چلے

اور اسی لئے اب اُسے یقین ہوگیا، کہ اُس کا دردِ دل شاید تقریباً لاعلاج ہے ؎

سب غلط کہتے تھے لطفِ یار کو وجہ سکوں
دردِ دل اُس نے تو حسرتؔ اور دونا کردیا

لیکن شاعر اس نفسیاتی نکتہ سے باخبر ہے کہ حسن کی کشش کا راز عاشق کو تشنہ کام ہی رکھنے میں ہے۔ چنانچہ وہ دریافت کرتا ہے ؎

تجھے یہ کس نے سکھائی فریب حسن کی بات
کہ اہلِ شوق کو ناکامیاب رہنے دے

متفرق اور منتشر اشعار کے علاوہ بعض غزلوں میں حسرت نے اپنے مثالی محبوب کے ایسے دل کش مرقعے پیش کئے ہیں جو اُردو غزل میں مشکل سے نظر آتے ہیں انھوں نے اپنے موقلم کی چند جنبشوں سے ایسی جیتی جاگتی تصویریں بنائی ہیں، جن سے اُن کے گہرے جمالیاتی احساس کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان غزلوں میں الفاظ سبک وشیریں ہیں، انداز میں دھیما پن ہے۔ اور تفصیلات کے فراہم کرنے میں احتیاط اور تناسب کو بڑا دخل ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ الفاظ اور جذبات دونوں میں ہم آہنگی پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔ ایک غزل کے چند شعر ملاحظہ کیجئے ؎

لایا ہے دل پر کتنی خرابی	اے یار ترا حسن شرابی
پیراہن اُس کا سادہ رنگیں	یا عکس مے سے شیشہ گلابی
عشرت کی شب کا وہ دور آخر	نور سحر کی وہ لاجوابی
پھرتی ہے اب تک دل کی نظر میں	کیفیت اُن کی وہ نیم خوابی

ایسی ہی تین شوخ و شنگ تصویریں ہمیں اُن تین غزلوں میں ملتی ہیں جو ستمبر ۳۹ء کو بیروت اور روم میں لکھی گئیں۔ ان غزلوں کے پڑھنے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ یہ محض تخیل کی پرواز کا نتیجہ نہیں ہیں، بلکہ ان کے محرکات حقیقی اور انسانی ہیں۔ حسرت کا محبوب روایتی تو کسی غزل میں بھی نہیں معلوم ہوتا، لیکن ان غزلوں کو پڑھنے سے بیش از بیش اس گمان کو تقویت پہنچتی ہے کہ مغرب کے "ماہ سیماؤں" نے حسرت کے زرخیز تخیل کو اس شدت کے ساتھ متحرک کیا کہ وہ اپنے تاثرات کو غزل کا جامہ پہنانے پر مجبور ہوئے۔ کوئی بیرونی شہادت اس امر کے متعین کرنے کی ہمارے پاس نہیں ہے کہ مغربی حسن وجمال کے ان دل فروز نظاروں کا اثر کب تک مولانا پر رہا۔ لیکن ان اشعار میں جو ایک قسم کی ترنگ اور خود فراموشی کی کیفیت ہے، وہ یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ پیرانہ سالی میں بھی عشق کی شوریدہ سری اور حسن کی بوقلمونی مولانا کی حسن پرست طبیعت کو متاثر کرتی رہتی تھی ؎

آنکھ اس کی جو فتنہ بار اُٹھی	ہر نظر الاماں پکار اُٹھی

لے کے ہر جان کا شکیب جھکی　　کر کے ہر دل کو بے قرار اٹھی
خیل خوبانِ شام سے وہ حسیں　　جن کے سلمائے روزگار اٹھی

رعنائی میں حصہ ہے جو قبرص کی پری کا
نظارہ ہے مسحور اسی جلوہ گری کا
رفتار قیامت یونہی کیا کم تھی پر اس پر
اک طرہ ہے فتنہ تری نازک کمری کا
پوشاک میں کیا کیا شجر؟ نقش ہیں دلکش
باعث نہ یہی ہوں شوق کی جامہ دری کا
لاریب کہ اس حسن ستمگار کی سرخی
موجب ہے مرے زہد کی عصیاں نظری کا
جب سے یہ سنا ہے کہ وہ ساکن ہیں یہیں کے
عالم ہے عجب شوق کی آشفتہ سری کا

ہم رات کو اٹلی کے حسینوں کی کہانی
سنتے رہے رنگینیٔ ثریا کی زبانی
آنکھوں کا تبسم تھا مرے شوق کا موجب
چتون کی شرارت تھی مری دشمن جانی
ہونٹوں کے قریب آئی جو وہ زلف معنبر
جھٹ چوم لیا میں نے طبیعت ہی نہ مانی
اٹلی میں تو کیا میں تو یہ کہتا ہوں کہ حسرت
دنیا میں نہ ہوگا کوئی اس شکل کا ثانی

حسرت کی عشقیہ شاعری کو ان کی زندگی ہی میں کلاسیکل حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ گو حسرت متقدمین سے گہرا علاقہ رکھتے ہیں اور اُن کے صحت مند اثرات کو انھوں نے پوری طرح اپنے اندر جذب کر لیا تھا مگر اُن کے مضامین کی طرفگی اور

ندرت اُن کے تخلیقی صناع ہونے کی ضمانت ہیں۔ غزل میں حسرت کے دو کارنامے بہت اہم ہیں۔ اوّل تو یہ کہ انھوں نے اپنے پیشروں کے مقابلے میں عشق کا ایک وسیع تر نظریہ پیش کیا اور اس بیش قیمت انسانی جذبہ کی رنگارنگ اور دلفریب عکاسی ایسے انداز سے کی کہ اُسے ہر قسم کی تنگی، آلودگی اور ہوس سے پاک کر دیا۔ یقین ہے کہ مولانا کے نقطۂ نظر میں یہ پھیلاؤ کانگریس کی اُس عوامی تحریک کے اثر سے آیا ہوگا جس میں وہ عرصہ تک شدت اور خلوص کے ساتھ شریک رہے اور جس نے جماعتی امتیازات کو ختم کرنے، عوام کی خوابیدہ روح کو بیدار کرنے اور اُن کے سیاسی شعور کو چمکانے میں بڑا حصہ لیا۔ اس امر کا اعتراف ہم شروع ہی میں کر چکے ہیں کہ مولانا نے بلند بانگ اور معرکتہ آلارا سیاسی نظمیں یا غزلیں نہیں کہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا صحیح نہیں ہے کہ مولانا کی طبیعت میں کوئی بین تضاد موجود تھا۔ اور ان کے عشق اور سیاست کو علیحدہ علیحدہ خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اس مفروضہ کو تسلیم کرنے سے ہم فن کار کی دیانت داری اور سالمیت پر بدگمانی کے مرتکب ہوتے ہیں اور مولانا کے مخلص فن کار ہونے میں ہمیں کوئی شبہ نہیں ہو سکتا۔ بات یہ ہے کہ فن کار کا شعور ایسا پیچ در پیچ ہوتا ہے اور اُن مختلف عناصر کی جو اُس میں داخل ہوتے ہیں، ایک پُر اسرار عمل کے ذریعہ ایسی قلب ماہیت ہو جاتی ہے کہ ادبی کارنامہ کے ظاہری آب و رنگ کو دیکھ کر ہم اُن عناصر کا ادراک کرنے سے بسا اوقات قاصر رہ جاتے ہیں۔ لیکن صورت اور معنی کی تمام اہم تبدیلیاں شخصی اور غیر شخصی اثرات سے متعین ہوتی ہیں اور میرا یہ خیال ہے کہ حسرت کی غزلوں کے پس منظر میں اُن کے عمیق مطالعے اور اُن کی افتادِ طبیعت کے پہلو بہ پہلو اُن کی سیاسی سرگرمیوں اور ایک ترقی پسند سماج کے پیہم اور روز افزوں مطالبات کو بھی بڑا دخل ہے۔ دوسرے یہ کہ حسرت نے مروجہ مضامین کو ایک نئے انداز سے باندھا ہے۔ پیش پا افتادہ حقیقتوں اور اُن بظاہر معمولی اور کم مایہ چیزوں کو، جن سے ہم بخوبی واقف ہیں اور جن کا مشاہدہ روزانہ کرتے رہتے ہیں، لیکن جو عادت یا ذہنی بے حسی کی وجہ سے ہمارے تخیل کو نہیں اُکساتیں۔ حسرت نے ایسے پُر کیف طریقہ سے بیان کیا ہے اور اُن کے غیر معمولی پہلوؤں کو اجاگر کرنے میں ایسی نزاکت، چابک دستی اور معنی آفرینی سے

کام لیا ہے کہ ہم چند لمحوں کے لئے سحر کے عالم میں کھو جاتے ہیں۔ انہی دو جدتوں کی وجہ سے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ حسرت نے پرانی غزل گوئی کے ڈانڈے نئی غزل کے میدان سے ملا دئے ہیں۔

حسرت کو زبان و بیان پر بڑی قدرت ہے، اور اُن کے اشعار میں وہی معصومیت، پاکیزگی اور بلندی پائی جاتی ہے جو ان کے کردار اور اُن کی شخصیت میں ایسی نمایاں تھی۔ اُن کی شاعری میں اُن کے سرشار تجربوں کا نکھار ہے۔ اُن میں آصغر کی طرح روحانیت کی خنکی اور بے تعلق ماورائیت نہیں ہے بلکہ وہ تابناکی حسن اور مزہ ہے جو مادی زندگی اور اُس کے لوازمات کو بغیر کسی ذہنی پس وپیش کے قبول کرنے سے پیدا ہوتا ہے، اُن کے انداز میں ایک اعتدال، ٹھیراؤ، توازن اور سکون ہے۔ اُن کی آواز رچی ہوئی اور مصفا ہے۔ ان کا لہجہ مدھم اور دل نشین ہے، اور گو اُس میں کہیں ناگوار قسم کی بلند آہنگی نہیں ہے مگر پھر بھی اُتار چڑھاؤ کا پتہ صاف چل جاتا ہے، اُن کا لہجہ دوسروں سے مختلف ہے وہ متقدمین یا معاصرین کی آواز بازگشت نہیں ہیں، وہ غزل کے ایک نئے اسکول کے بانی ہیں۔ اُن کے جستہ جستہ اشعار پڑھیے یا مسلسل غزلیں، آپ بلا تکلف پہچان لیں گے کہ یہ آواز حسرت کی ہے ؎

دل کی مجبوری بھی کیا شے ہے کہ در سے اپنے
اُس نے سو بار اٹھایا، تو میں سو بار آیا

مجھ سے تم چھپنے لگے، اچھا کیا یوں ہی سہی
اور جو میں اب دیدۂ دل سے تمھیں دیکھا کروں

تیری محفل سے اُٹھاتا غیر مجھ کو کیا مجال
دیکھتا تھا میں کہ تو نے بھی اشارہ کر دیا

شوق جب حد سے گذر جائے تو ہوتا ہے یہی
ورنہ ہم اور کرم یار کی پروا نہ کریں

غمِ آرزو کا حسرت سبب اور کیا بتاؤں
مری ہمتوں کی پستی، مرے شوق کی بلندی

فریاد سراپا ہے مرے شوق کی ہستی
گویا کہ ہوں اک آہ مسلسل کی صدا میں

کثرتِ حسن کی یہ شان دیکھی نہ سنی
برق لرزاں ہے کوئی محو تماشا کیا ہو

بے کہے حسن سے کہہ جائینگے ہم شوق کی بات
کچھ یوں ہی خوب مطالب یہ ادا ہوتے ہیں

تری محفل سے ہم آئے مگر باحال زار آئے
تماشا کامیاب آیا، تمنا بے قرار آئی

بجا ہیں کوششیں ترک محبت کی مگر حسرت
جو پھر بھی دلنوازی پر وہ چشم سحر کار آئی

ملا کر خاک میں مجھ کو جھکی ہے شرم سے لیکن
اٹھے گی پھر وہ چشم فتنہ کار آہستہ آہستہ

خاموشیوں کا راز محبت وہ پا گئے
گو ہم سے عرض حال کی جرات نہ ہوسکی

کردی زبانِ شوق نے سب شرحِ آرزو
الفاظ میں اگرچہ صراحت نہ ہو سکی

فزوں ہیں حد سے ترے جورِ بے حساب کے داغ
نہ میں شمار کراؤں نہ دل شمار کرے

سرشکِ شوق کے رتبے ہیں عالی کہ ان سے آستینِ حسن تر ہے

محبت ہو گئی ہے جھکتے جھکتے جبینِ شوق کو اُس آستاں سے

کہیں اُن کے تصور کی بلندی گذر جائے نہ حدِ لامکاں سے

روبرو چشمِ تصور کے وہ ہر وقت رہے
نہ سہی گر آنکھ نے اُن کا نظارہ نہ کیا

آہ اس نگاہِ مست کی شوخی جو بے خبر
خوبی پہ روئے یار کی پہلے بہل گئی

اک مرقع ہے حسنِ شوخ ترا کش مکش ہائے نوجوانی کا

ایک ہی بار ہوئیں وجہ گرفتاریٔ دل
التفات اُن کی نگاہوں نے دوبارہ نہ کیا

لیکن آخر میں ایک بات کا اعتراف ضروری ہے اور وہ یہ کہ باوجود اس کے کہ حسرت نے عام تجربوں کو اپنی سادہ، دل کش اور دل نشین زبان میں بیان کیا ہے ان کا شمار دنیا کے بڑے شاعروں میں نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ ان کا میدان محدود ہے۔

اسے بڑھانے کی اُنھوں نے کوشش نہیں کی۔ وہ اپنے زمانہ کی ذہنی تحریکات سے بے نیاز رہے۔ اُن کی غزلیں پڑھ کر ہم خوشی اور آسودگی ضرور محسوس کرتے ہیں اور پرانی باتوں کے نئے پن کے انکشاف پر متعجب بھی ہوتے ہیں مگر اس سے ہماری نظر میں کوئی رفعت اور بلندی نہیں پیدا ہوتی۔ جب وہ حسن و عشق کے معاملات کا اپنے اچھوتے اور پُر کیف اور پُر سوز انداز میں ذکر کرتے ہیں تو ہم اُن سے جذباتی ہم آہنگی قائم کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں مگر ہماری نگاہیں افق سے پرے نہیں جاتیں، وہ ہمارے اندر کوئی ذہنی عظمت نہیں پیدا کرتے۔ انھوں نے اپنے محدود رقبہ اور میدان میں بڑا اچھا کام کیا ہے، بڑی دیدہ زیب تصویریں ہمارے لئے بنائی ہیں اور بڑے خلوص، بڑے ریاض اور بڑی صنعت کاری کے ساتھ، لیکن اُن میں زمین و آسمان کی وسعتوں کو اپنے خیال کی دنیا میں سمیٹنے کا حوصلہ نہیں تھا۔ انھوں نے غزل کے اسالیب اور سانچوں کو بدلنے کی کوشش نہیں کی، اسے وہ ضروری بھی نہیں سمجھتے تھے۔ انھوں نے اپنی زیادہ تر توجہ بندھے ٹکے مضامین کو نئے انداز سے پیش کرنے پر صرف کر دی۔ اگر وہ اپنی قادر الکلامی کے ساتھ غزل کی کائنات کو بھی وسیع کر دیتے، تو اُن کا مرتبہ اور بھی بلند ہوتا۔

کلامِ غالبؔ کا ایک رُخ

(غالبؔ اُردو شاعری میں ایک نادر مظہر ہیں۔ ان کی انفرادیت اور عظمت اتنے متضاد پہلوؤں میں اجاگر ہوئی ہے کہ ان سب کا احاطہ کسی ایک شخص کے لئے ایک مضمون کی محدود بساط میں کرنا مشکل ہے۔ فکر و سخن کی محفل میں ان کا مقام اور منصب سب سے الگ ہی نہیں، سب سے نمایاں اور بلند بھی ہے۔ غالب کی شاعری کا موضوع ان کے شدید ذاتی تاثرات ہیں۔ ان کی امتیازی خصوصیت ان کا تفکر ہے۔ یعنی ان تاثرات پر ان کے بے چین اور عمیق ذہن کا ردِعمل۔ غالبؔ کا تجربہ حقیقی اور غیر منفصل معلوم ہوتا ہے، اور اس میں گوناگوں کیفیات کی جلوہ گری نظر آتی ہے۔ اس تجربے کی تجسیم کے دوران ان کی شخصیت کے تمام پُر اسرار گوشوں میں نفوذِ باہمی کی حالت پیدا ہو جاتی ہے۔ غالبؔ کے یہاں تفکر ان تمام تجربوں کا اظہار ہے جو ذہن اور روح کی گہرائیوں میں جذب ہو کر ابھرے ہیں۔ اس فکر کی قدر و قیمت کا تعین ان تجربات کے تجزیے پر منحصر ہے۔ حسرتؔ بھی اچھے اور دلپذیر شاعر ہیں۔ ان کے یہاں بھی جذبات کی بوقلمونی اور فراوانی ملتی ہے۔ مگر برنز (BURNS) کی طرح وہ خالص تجربے سے آگے نہیں بڑھتے۔ ان کی شاعری صرف احساسات کو آہنگ عطا کرتی اور انھیں آسودگی بخشتی ہے اور اس اعتبار سے کیٹس کی نہایت ابتدائی

دور کی شاعری ہی تک پہنچ کر رہ جاتی ہے۔ غالب کے یہاں رنگارنگی اور فراوانی سے زیادہ ندرت، پیچیدگی اور تنوع اہم ہیں۔ ان کے یہاں جذبات کی تندی اور ذہن کی برق رفتاری بیک وقت ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں تعقل کا عنصر تمام دوسرے عناصر پر فوقیت رکھتا ہے۔

غالب اور اقبال میں ایک اساسی فرق ہے۔ اقبال نے اپنی شعری کائنات کو اس مرکزی اور مربوط نظام فکر سے آراستہ کیا ہے، جو انھیں مختلف سرچشموں سے فیضان حاصل کرنے کی بدولت ملا۔ وہ سرچشمے یہ ہیں:۔ قرآن کریم، فارسی صوفی شعرا، اسلامی اور مغربی مفکرین، قدیم و جدید فلسفہ اور سائنس۔ غالب کے لئے کوئی نظام فکر یا زندگی کی کوئی تفسیر مکمل اور بصیرت افروز تجربہ نہیں بن سکی۔ اس لئے ان کی شاعری ان تعمیات کی فنی ترسیل ہے، جو انھوں نے اپنے نجی تجربات سے اخذ کی ہیں۔ یہ بڑی حد تک اس شاعری کے مماثل ہے، جسے ہربرٹ ریڈ نے فکر کے جذباتی یا حیاتی ادراک سے تعبیر کیا ہے، اور جس کا مجموعی تاثر یہ ہوتا ہے کہ وہ ہمارے کلی ردعمل (TOTAL RESPONSE) میں ایک قسم کا ہیجان بھی پیدا کرتی ہے اور ہمارے اندر تحیر کی کیفیت کو بھی اکساتی ہے۔ غالب کا تفکر، مطالعہ اور مشاہدہ باہم دگر آمیز ہوکر ان کے لئے ایسی ہی قوتِ تحریک رکھتے تھے، جیسی کہ بے میل حیاتی تجربہ۔ شاعری کی اعلیٰ ترین شکلوں میں فکر اور جذبے کا امتزاج ناگزیر ہے۔ انگریزی میں شیکسپیئر، بلیک، ورڈز ورتھ، کیٹس اور شیلے کے یہاں ہمیں ایسی شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ ان سب کی طرح غالب کے یہاں بھی محسوس فکر کی پرچھائیاں ہیں۔ ان کی تشبیہیں شاعرانہ ہونے کے ساتھ ہی ان کے تفکر کا جزو لاینفک ہیں۔

(غالب کو فلسفی شاعر اس بنیاد پر تو نہیں کہہ سکتے، جس مفہوم میں یہ اصطلاح ہم دانتے، لوکریشس یا اقبال کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ کیونکہ غالب نے کسی مرتب یا منضبط فلسفیانہ نظام کا سہارا نہیں لیا۔ اور نہ ان کی شاعری کا محرک کائنات کا کوئی فلسفیانہ تصور قرار دیا جا سکتا ہے۔ غزل کی داخلی اور موضوعی دنیا میں کسی ایسے تعمیری تصور کی گنجائش بھی نہیں۔ حیات و کائنات کے بارے میں کوئی متعین اور واضح فکری ہیولےٰ، جیسا دانتے نے سینٹ ٹامس سے مستعار لیا تھا، غالب کے یہاں نہیں تھا۔ لیکن وہ عینیت پسند اور صوفی مشرب تھے، ان کا متجسس اور خلاق ذہن، کائنات اور انسانی زندگی کے مسائل کی گرہ

کشائی میں لگا رہتا تھا۔ اور گو ان کے یہاں انہی فلسفیانہ نظریوں کا شعور اور عکس ملتا ہے، جو انھوں نے طوسی، بوعلی سینا، غزالی، عراقی، جامی اور رومی سے ذہنی ورثے کے طور پر پائے تھے اور ان کے کلام پر فلسفہ اور تصوف کے ان مہتم بالشان مسائل کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں، جو فارسی شاعری کے خمیر میں رچ بس گئے ہیں، تاہم ان کے فکر میں ذاتی انکشاف کی تازگی موجود ہے۔ غالب کے یہاں فلسفیانہ نظام نہیں، فلسفیانہ افتادِ فکر اور اندازِ بیان ملتا ہے۔

غالب کے یہاں بے شمار اشعار ایسے ہیں، جن کی معنویت اور فنی لطافت ذہنِ انسانی کو دعوتِ فکر دیتی ہے۔ یہ وہ مقامات ہیں، جہاں وہ زندگی اور کائنات کے رموز کو آشکار کرنے کے لئے بعض معینہ اقدار اور ان تصورات کا سہارا لیتے ہیں، جو فارسی شاعری اور ہندو فلسفے میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں، اور جن میں نوفلاطونی عقیدے بھی جذب ہو گئے تھے۔ ان اشعار کا تجزیہ کرنے سے پہلے دو امور کی وضاحت ضروری ہے۔ اوّل یہ کہ غالب نے ان بنیادی تصورات کو کسی فکری نظام کا جزو بنانے کی کوشش نہیں کی، اور دوسرے یہ کہ ان کا اثر غالب کی زندگی پر گہرا یا نمایاں نہیں تھا۔ یہ عقیدے اور نظریئے ان کے شاعرانہ شعور کا حصہ ضرور بن گئے تھے، لیکن عمل کی خارجی دنیا میں ہمیں ان کی قوتِ تحریک کا اندازہ کہیں نہیں ہوتا۔

غالب کے لئے پوری کائنات ایک سوالیہ نشان تھی۔ اس کے اسرار و رموز کی پردہ دری وہ کسی بندھے ٹکے نظریئے یا مسلمہ نظام کی مدد سے نہیں کرنا چاہتے تھے۔ بلکہ ان کا حکیمانہ ذہن ان مختلف مسائل کی توجیہہ زیادہ تر اپنی توانائی کے بل بوتے پر کرنا چاہتا ہے۔ ان کا دل ایک جام جہان نما اور ان کا تخیل عکس بین ہے۔ اگر وہ جمود یا روایت پرستی سے مفاہمت پر آمادہ ہوتے، تو خالص مذہبی بنیاد پر ان کی تعبیر کر سکتے تھے۔ اس سے یہ مراد نہیں ہے کہ وہ تخیل محض کے فریب خوردہ تھے، یا ان کے ذہن کی اندرونی پیچیدگی اور ان کے اسلوبِ فکر کی ندرت کو تمدنی عناصر نے متعین نہیں کیا تھا۔ ان کے فکر کا ایک تاریخی پس منظر بھی ہے۔ ان کے مطالعے اور ان عقلی اور ذہنی روایات نے، جو انھیں زیادہ تر فارسی شعراء کے توسط سے ملی تھیں، ان کے ذہنی عمل کی نشو و نما پر گہرا اثر چھوڑا تھا۔ کوئی مفکر اور شاعر خارجی موثرات سے

بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ لیکن مختلف تہذیبی عناصر کو ایک غیر شعوری انتخاب کے ذریعے اپنے مزاج سے ہم آہنگ کرلینا اور بات ہے، اور کسی فکری نظام کو تمام و کمال قبول کر کے اس کے مطابق حقیقت کی تاویل و تفسیر پیش کرنا، قطعی مختلف عمل ہے۔ غالب کے کلام میں جو تفکر ہمیں ملتا ہے، وہ ان مقدمات کا شاعرانہ اظہارِ بیان ہے۔ جو ان کے فعال اور آزاد ذہن نے انفرادی تاثرات اور تجربات کی بنیاد پر ترتیب دئے ہوں گے۔

(فلسفہ کا ایک معرکتہ الآرا مسئلہ یہ رہا ہے کہ محسوساتِ مادی دراصل کوئی وجود نہیں رکھتے۔ ہم ان کا ادراک بعض ان خواص کی بناء پر کرتے ہیں۔ جنھیں ہم ان کے اندر متشکل کر دیتے ہیں، اور جو دراصل ہمارے ذہن کی کارفرمائی کا نتیجہ ہیں۔ اس لئے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہستی یعنی مادے کا وجود اعتباری اور نسبتی ہے، اور یہ اضافت انسانی ادراک اور اجسامِ خارجی کے مابین قائم کی گئی ہے۔ ایک غزل کے ایک شعر میں، جس کی فضا پر انسانی فکر اور اس کی عظمت کا احساس چھایا ہوا ہے۔ غالب نے یوں اظہارِ رائے کیا ہے :-

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیٔ اشیا مرے آگے

موجودہ طبیعات کی تحقیق بھی یہی ہے کہ جواہر لایتجزیٰ نہیں ہیں۔ ان کی تقسیم برقی لہروں میں کی جا سکتی ہے۔ برقی لہروں کی اگر مزید تحلیل کی جائے، تو ہماری رسائی ایتھر تک ہوتی ہے، اور اگر حلقہ ہائے ایتھر کھول دئے جائیں تو صرف خیال باقی رہ جاتا ہے۔ (غالب آدمی کو محشرِ خیال سمجھتے تھے، اس لئے کہ وہ خود ذہنی دنیا میں سانس لیتے تھے۔ مادے اور خیال کے تقدم و تاخر کے سلسلے میں وہ خیال ہی کی اولیت اور سبقت کو تسلیم کرتے تھے۔ جدید ترین نقطۂ نظر جو جدلیاتی مادیت میں یقین رکھتا ہے، ان کے قیاس سے باہر تھا۔ اس لئے برکلے اور اسپنوزا کی طرح وہ اسی نظریئے کے حامی اور موئد تھے، کہ محسوساتِ مادی دراصل خیال ہی کی معجز نمائی کا عکس ہیں :

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

ہاں کھائیو مت فریب ہستی ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

غالب کے یہاں فلسفیانہ خیالات کی بہت سی تہیں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں چونکہ تعقل پر زور ہے، اس لئے توحید مطلق کا عقیدہ بھی ملتا ہے۔ حقیقت کے مادی تصور سے اس زمانے کا فلسفہ آشنا نہیں تھا۔ کم از کم اسلامی مفکرین مادے کے وجود پہ اتنے مصر نہیں تھے، جتنا روح کے وجود پر۔ ان کے یہاں حقیقت نہ صرف دو خانوں میں منقسم تھی، بلکہ اس کا روحانی پہلو، مادی پہلو کی نسبت اہم تر تھا۔ رواقیین کے نزدیک کائنات معقول اور عقل کل خدا کا مظہر کامل ہے۔ کائنات کا ادراک عقل ربانی کی مدد کے بغیر ممکن نہیں۔ انسانی عقل کی نارسائی اور نافہمی اس معاملے میں بہت واضح ہے۔ غالب بھی جب کائنات کی علت غائی پر غور کرتے ہیں، تو وہ بھی اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں:

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

آخری حقیقت کے ادراک کے لئے صرف عقل ربانی کی رہنمائی کافی نہیں، بلکہ انانیت کی شکست بھی ضروری ہے کیونکہ جب تک ہم معرفت نفس حاصل کر کے اپنی "انا" پر فتح نہیں پا لیتے۔ اس وقت تک لاتعلقی کے ساتھ حقائق پر غور نہیں کر سکتے۔ یہ احساس "انا" ہی دراصل ہمارے ادراک و شعور کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے:

ہر چند سبکدست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور

چونکہ قدیم فلسفے میں روح کو اولیت کا درجہ حاصل ہے، اس لئے مادے کو حرکت روح کے سبب سے ہے۔ یہ تصور کہ مادے میں حرکت خود اس کے وجود سے پیدا ہوتی ہے، [illegible] مادہ خود فعال ہے، جدید فکری ارتقاء کا آفریدہ ہے۔ پرانے مفکروں کے مسائل غالب کی رائے میں بھی مادہ بے جان اور جامد شے ہے۔ مادے کو حرکت میں لانے والی قوت خدا ہے۔ خدا علت العلل ہے اور حرکت کو متعین کرتا ہے۔ لیکن خود حرکت سے [illegible] ہے۔ اسی لئے ارسطو اور ان کے بعد از منہ وسطیٰ کے فلسفیوں کے یہاں (UNMOVED MOVER) کا تصور جگہ جگہ ملتا ہے۔ غالب نے کہا ہے:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرّے میں جان ہے

مادہ نہ فعال ہے اور نہ لافانی۔ روح کا سفر غیر مختتم ہے، روح سے مادے کا وصال فنا کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ اس لئے موت ایک منزل ہے، اور فنا کا خیر مقدم لازمی۔ فنا کا لفظ غالب کے کلام میں ایک ایسے بلیغ اشارے کی حیثیت رکھتا ہے، جس سے معنی و مفہوم کی بہت سی تہیں وابستہ ہیں۔ اسے ایک طرح کا تحت نغمہ (UNDER TONE) کہہ سکتے ہیں، جس کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے۔ اس کا ایک سیاسی منشار بھی ہے، جس سے انکار ممکن نہیں۔ مگر یہاں ہمیں صرف اس کے فلسفیانہ مفہوم سے سروکار ہے۔ چونکہ ہستی نتیجہ ہے مرکز یا مبدار سے علیٰحدگی کا، اس لئے وہ دراصل معرضِ خطر میں پڑجانے سے عبارت ہے۔ دریا سے علیٰحدگی قطرے کو وجود میں لاتی ہے، اس لئے وجود کا فنا ہوجانا ہی دراصل اس کی عشرت اور سعادت کا وسیلہ ہے۔ اور فنا ہی اشیائے عالم کی شیرازہ بندی کی ضمانت کرتی ہے۔ افلاطونی عقیدے کے مطابق تمام اشیار اپنی اصل یا مبدار کی طرف بازگشت چاہتی ہیں:

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا
درد کا حد سے گذرنا ہے دوا ہوجانا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالبؔ
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

فنا کو سونپ گر مشتاق ہے اپنی حقیقت کا
فروغِ طالعِ خاشاک ہے موقوف گلخن پر

رونقِ ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

وحدت الوجود کے عقیدے کو غالب کے تفکر میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس

عقیدے کی بنیاد یہ ہے کہ کائنات خدا سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی۔ وجود صرف ایک ہے۔ یہ وجود جب تشخصات اور تعینات کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے، تو ممکنات کے اقسام اور مدارج پیدا ہوتے ہیں۔ وجودِ حقیقی اور کائنات کے مابین ذات وصفات کی نسبت ہے۔ چونکہ صفات عین ذات ہیں۔ اس لئے کائنات حق تعالےٰ سے ممیز نہیں اصل حقیقت ہی وہ اکائی ہے، جو موجودات کے تعدد اور کثرت کے پیچھے چھپی ہوئی ہے۔ موجودات اضلال اور پرتو ہیں وجود مطلق کے۔ وحدتِ وجودی اور وحدتِ شہودی کے درمیان امتیاز اصل کا نہیں، بلکہ محض فروعی ہے۔ آخری تجزئے میں یہ دونوں ایک ہیں۔ قطرہ و موج وحباب کی حقیقت اس کے سوا کچھ نہیں کہ وہ صرف وجودِ بحر کے خارجی مظاہر ہیں:

ہے مشتمل نمودِ صُوَر پر وجودِ بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

شاہدِ ہستئ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں

توحیدِ مطلق میں یقین رکھنے والے عقل ربانی کو ادراک کے حاصل کرنے کا وسیلہ مانتے ہیں۔ اس کے بالمقابل صوفیوں نے باطنی احساس یا نگاہ کو حقیقت الحقائق پالینے کی شرط ٹھیرایا ہے۔ یہی وہ شے ہے جسے ہم داعیۂ روح یا اقبال کے الفاظ میں "جذب اندروں" کے نام سے پکار سکتے ہیں۔ حقیقت نے مظاہر کی رنگارنگی میں اپنے آپ کو ظاہر کیا ہے۔ لیکن اگر ہم اس کے ادراک سے قاصر رہیں، تو یہ ہمارے عجز کی دلیل ہے:

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

حیات کی ابتدا اور انتہا چونکہ خدا کی ذات پر منتج ہوتی ہے، اس لئے مادی زندگی کے اعتباری ہونے میں شبہ نہیں۔ مخلوق کا تصور چونکہ خدا کے تخلیقی تصور میں موجود اور مضمر ہے، اس لئے ہستی بالذات کوئی معنی نہیں رکھتی۔ حیات فی الواقع اولین سرچشمے سے جدائی کا دوسرا نام ہے، اور اسی ہستی نے ہمارے اور وجود مطلق کے درمیان بعد اور منافرت پیدا کردی ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

اسی لئے ہماری ہستی فنا کی ترجمان ہے، اور ہمارا شعور ہی دراصل بے شوری کا مرہونِ منت ہے:

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز، جو جاگے ہیں خواب میں

غالبؔ کے دل میں وحدت الوجود کا عقیدہ اس درجہ راسخ تھا، کہ وہ بعض اوقات مشاہدے اور کشف والہام کی ضرورت پر بھی شک کرنے لگتے ہیں۔ وحدت میں پختہ یقین عالم اور معلوم کے درمیان امتیازات کو ختم کردیتا ہے۔ جب ہر شے کی حقیقت ایک ہی ہے، اور تمام اشیاء ایک ہی ذات کا مظہر ہیں، تو پھر ہم عرفانِ حق کی مختلف منزلوں میں یقین کیوں رکھیں۔ اس سالک کے لئے جو فنا فی الذات ہوجائے راہِ معرفت کے مدارج اور مراتب کوئی بڑی اہمیت نہیں رکھتے۔ عالمِ جبروت سے عالمِ لاہوت کا راستہ وادیٔ حیرت میں سے ہوکر گذرتا ہے۔ مدامِ حیرت اور استغراق کا عالم ہی ذوقِ عرفان کی غمازی کرتا ہے:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

کثرت آرائیٔ وحدت ہے پرستاریٔ وہم
کردیا کافر ان اصنامِ خیالی نے مجھے

وحدت الوجود کے عقیدے کی اصل رُوح اور آخری غایت تزکیۂ نفس اور

تصفیۂ باطن ہے۔ غالب نے اسے اپنی عملی زندگی میں نہیں برتا تھا۔ پھر یہ عقیدہ ان کے ذہن میں کیسے جاگزیں ہوا؟ کیا یہ محض روایت پرستی کا نتیجہ تھا؟ اگر ایسا ہوتا تو اس کے شاعرانہ اظہار میں اتنی کشش اور اتنی جان نہ ہوتی۔ احتشام حسین کا یہ خیال بڑی حد تک صحت پر مبنی معلوم ہوتا ہے کہ "وحدت الوجود کی طرف غالب کا میلان مسائلِ حیات کو سمجھنے اور مذہب کی ظاہر داریوں سے بچ نکلنے کا ایک بہانہ تھا۔ غالب جس سماج کے فرد تھے، اس سماج میں باغیانہ میلان اور آزادی کا جذبہ داخلی طور پر تصوف ہی میں نمایاں ہو سکتا تھا۔" دوسرا بڑا اور اہم سبب یہ ہے کہ اس فلسفے کے ماننے والوں کے نزدیک خدا نور یا حُسن ہے۔ اس لئے اس کا ادراک مادی محسوسات کی دنیا ہی میں کیا جا سکتا ہے۔ فلاطینس (PLOTINUS) کے نظریئے کے بموجب انسانی روح، روحِ اعظم کا پرتو ہے۔ روحِ اعظم کو جب یہ منظور ہوا کہ اپنی صورت کا مشاہدہ کرے، تو کائنات وجود میں آگئی۔ اور ماسوا کا ظہور ہوا۔ حسنِ مطلق کی خود بینی کے لئے کائنات ایک آئینہ فراہم کرتی ہے:

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

چونکہ مبدائے عالم حسن ہے، اور حسن اظہار کا مقتضی ہے، اس لئے دنیا کا عدم سے پردہ وجود پر نمایاں ہو جانا بھی لابدی تھا۔ غالب کا دل و دماغ چونکہ حسن کے احساس سے سرشار تھا۔ اور وہ کائنات کی تخلیق کے جواز کے لئے ایک مابعد الطبیعیاتی بنیاد کی تلاش میں تھے۔ اس لئے یہ عین قرینِ قیاس ہے کہ حقیقت کا ایسا نظریہ، جو کائنات کے رنگا رنگ اور کثیر التعداد مظاہر کی توجیہہ حسنِ ازلی کے آرائشِ جمال کے دائمی جذبے کی روشنی میں کرے، ان کے لئے بہت پر کشش تھا۔ مندرجہ ذیل اشعار میں یہی خیال ادا کیا گیا ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

ہنوز محرمیٔ حسن کو ترستا ہوں
کرے ہے ہر بُنِ مو کام چشمِ بینا کا

ہے وہی بدمستیٔ ہر ذرّہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے

نظارہ کیا حریف ہو اس برقِ حسن کا
جوشِ بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

نو فلاطونی فلسفیوں نے حقیقت کی تاویل اس طرح سے کی تھی کہ حقیقتِ مطلق نور تو ضرور ہے، مگر وہ اپنے اظہار کے لئے مادے کا محتاج بھی ہے۔ غالبؔ بھی شاید یہی سمجھتے تھے کہ نور کی جلوہ گری کے لئے اعیانِ ثابتہ کا وجود ضروری ہے

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

غالبؔ نو فلاطونی فلسفیوں کے اس عقیدے سے واقف ہوں یا نہ ہوں لیکن ان کے کلام میں مادی زندگی کی رنگا رنگ دلفریبیوں کی تحسین کا جو جذبہ جگہ جگہ نظر آتا ہے، وہ براہ راست وحدت الوجود میں عقیدے کے اس پہلو سے منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اس عقیدے کی خالص مذہبی تعبیر غالبؔ کے سلسلے میں نہ ضروری ہے اور نہ مفید۔ کیونکہ وحدت الوجود کا عقیدہ تصوف سے مختص نہیں ہے۔ غالبؔ شہری زندگی کی نفاستوں ہنگاموں اور اس کے نقش ہائے رنگ رنگ سے قریب تھے۔ اور انھوں نے نطرت کے بے داغ حسن اور اس کی خاموش تھرتھراہٹ کو محسوس نہیں کیا تھا۔ اس کے باوجود اپنے فارسی اور اردو کلام میں انھوں نے نطرت کے حسین مناظر کا ذکر جس صنعت کاری اور سلیقے کے ساتھ کیا ہے، اور اس میں جو نکتہ آفرینیاں کی ہیں، اس سے ایک طرف تو ان کے گہرے جمالیاتی احساس اور خلاق تخیل کا ثبوت ملتا ہے، اور دوسری طرف زندگی کی حسین چیزوں کے لئے اس حرص کا، جو ان کی شخصیت کا ایک اہم جزو تھی وحدت الوجود کا عقیدہ انھیں جس حسن پرستی اور پیگنزم (PAGANISM) کی

طرف لے گیا۔ اس کی کچھ کچھ خبر ان اشعار سے ملتی ہے:

پھر اس انداز سے بہار آئی　　کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک　　اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر　　روکشِ سطحِ چرخِ مینائی
سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی　　بن گیا روئے آب پر کائی
سبزہ و گل کو دیکھنے کے لئے　　چشمِ نرگس کو دی ہے بینائی
ہے ہوا میں شراب کی تاثیر　　بادہ نوشی ہے بادپیمائی

غالب کے کلام میں جس حکیمانہ مزاج کا ذکر ہم نے کیا تھا، اس کی تشریح ان اشعار سے بخوبی ہوتی ہے، جن کا تجزیہ سطور بالا میں کیا گیا ہے۔ ان کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں شاعرانہ اندازِ بیان کو برقرار رکھا گیا ہے۔ مجرد تصورات کی شاعری عام طور پر سپاٹ اور بے مزہ ہوتی ہے۔ مگر غالب کے یہاں ایسی شاعری میں بھی جذبے کی داخلیت، توانائی اور شدت موجود ہے۔ جس عظیم ترین شاعری کی طرف شروع میں اشارہ کیا گیا تھا، اس کی بڑی پہچان غالب کے یہاں نظر آتی ہے، یعنی یہ کہ غالب جذبے اور ذہنی تصورات کے درمیان رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ خیالات کو حسیات میں اور مشاہدات کو ذہنی کیفیات میں تبدیل کرنے کی صلاحیت بدرجۂ اتم رکھتے ہیں۔ فکر اور جذبے کا جیسا سچا اور حسین امتزاج اور تخیلی پیکروں میں میناکاری اور قوسِ قزح کی جو بہار ہمیں غالب کے یہاں نظر آتی ہے، اس کی مثال اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ ان کے بہترین اشعار وہی ہیں، جہاں تجربات کا بیان ذہن کو منور کرتا چلا جاتا ہے، اور جہاں فکر اور جذبے کے عمل اور ردِ عمل کا پتہ چلتا ہے:

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتوِ خورشید عالم شبنمستاں کا

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

جلوہ ازبس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہرِ آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُرگل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

شمع بجھتی ہے تو اُس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

تیرے ہی جلوہ کا ہے یہ دھوکا کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

ہوگئے ہیں جمع اجزائے نگاہِ آفتاب
ذرّے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں

ہوئے اس مہروش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پرافشاں جوہر آئینہ میں مثلِ ذرہ روزن میں

کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
آئینہ دار بن گئی حیرتِ نقشِ پا کہ یوں

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
صبحِ وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

اس کی بزم آرائیاں سن کر دلِ رنجور یاں
مثلِ نقشِ مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے

دیدار بادہ، حوصلہ ساقی، نگاہ مست
بزمِ خیال مے کدۂ بے خروش ہے

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

اثرِ آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورتِ رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق
آئینہ بہ اندازِ گل آغوش کشا ہے

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تونے آئینہ تمثال دار تھا

(غالب کے یہاں عشقیہ جذبات فکر کے معمول سے ہو کر گذرتے ہیں، اور ان کی حد بندی اور اظہار منطقی استدلال کے توسط سے ہوتا ہے۔ غالب صرف جذبات کا تجزیہ ہی نہیں کرتے، بلکہ ان میں باہمی تعلق پیدا کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ محبت ان کے لئے کوئی ایسا جذبہ نہیں، جو انتہائی فطری طور پر دل کش محاکات کی صورت میں ڈھل جائے۔ وہ ایک گرم اور تیز رو ہے، یا ایک لاوا جو پوری شخصیت کے اندر ایک ہلچل ڈال دیتا ہے۔ غالب صرف نرم و نازک اشاروں سے کام نہیں لیتے۔ بلکہ انتہائی لطیف حسیات و کیفیات کا محاسبہ کرتے اور ان پر استدلال کرتے ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری کے تانے بانے میں نکتہ آفرینی اور ندرتِ فکر کی جگمگاہٹ صاف نظر آتی ہے۔ بعض لوگوں کی رائے ہے کہ ان دونوں عناصر کی موجودگی خلوص اور شدتِ تاثیر کے لئے مہلک ثابت ہو سکتی ہے، اور اس سے جذبے کی دائمی دنیا سمٹ کر محدود اور بے جان ہو سکتی ہے۔ دراصل یہ صحیح نہیں۔ بلکہ تخیل کی طرح احساس کو بھی منطقی استعداد کا تابع کر دینے سے خیال اور فکر کے لئے نئے افق کھل جاتے ہیں۔ اور روح میں ایک طرح کی بیداری پیدا ہو جاتی ہے۔ عشقیہ شاعری میں تفکر کی جھلک شاعر کے عدم خلوص کی دلیل ہرگز نہیں۔ یہ اس کی ذہنی پیچیدگی کا ایک بین ثبوت ہے۔ کیونکہ شاعر زبردستی اپنے فکر کے سانچے کو جذبات کی آزادروانی پر عائد نہیں کر دیتا، بلکہ جذبات خود اس راہ سے گذرنے کی وجہ سے ایک نوع کی پختگی اور بلوغت حاصل کر لیتے ہیں، ان کی ناہمواریاں اور خامیاں دور ہو جاتی ہیں، اور وہ ایک عقلی کل میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ شاعری فلسفہ کی قائم مقام نہیں ہے، لیکن بڑی اور قابلِ قدر شاعری ہمیشہ تفکر کو ابھارتی ہے۔ اگر شاعر طبعاً غور و فکر کی طرف مائل ہے، تو اس کے مزاج کا یہ رنگ مفرد اور متفرق اشعار کے علاوہ محاکات اور غزل کی پوری فضا کی تعمیر و تنظیم میں ظاہر ہو کر

رہے گا۔ اس میں کچھ شعوری ارادے کو دخل نہیں ہے۔ کیونکہ شاعری کے لئے جس ارتکاز کی ضرورت ہوتی ہے، اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مختلف عناصر خود بخود ایک پراسرار عمل کے ذریعے ایک دوسرے کے اندر مدغم ہو جاتے ہیں۔ اور جب یہ عناصر قلب ماہیت کے بعد الفاظ کے پیکروں میں ظاہر ہوتے ہیں، تو ان پر شاعر کے مزاج، اسلوب فکر اور لسانی شعور کی چھاپ لگ جاتی ہے۔ شعر میں ہم مقدماتِ کبریٰ اور صغریٰ قائم نہیں کرتے لیکن اشعار کی تہہ میں خود ایک نفیس اور سبک جذباتی منطق ہوتی ہے، جسے سرسری مطالعہ چاہے نظر انداز کرے۔ لیکن جب ہم شاعر کے جذبات اور خیالات کی بازآفرینی کی کوشش کرتے ہیں، تو وہ فوراً نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر غزل گو کے یہاں ہم ایسی چیزوں کی تلاش و جستجو کریں، اور ہمیں کامیابی بھی ہو جائے۔ کیونکہ جس طرح ہم مختلف ذہنوں کی ان کے غالب رجحانات کے مطابق ایک وسیع تقسیم کر سکتے ہیں، اسی طرح ادب اور شاعری میں بھی ہم مختلف نمونوں اور سانچوں کے ذہن ممیز کر سکتے ہیں۔ اسی سے کسی شاعر کے شاعرانہ عمل کی تخصیص کی جا سکتی ہے مثال کے طور پر کیٹس اور شیلے کی ذہنی ساخت، ان کے شاعرانہ تجربے کا نمونہ، اور ان کا شاعرانہ عمل ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ یہی امتیاز براؤننگ اور ٹینی سن رومانی شاعروں اور مابعد الطبیعیاتی شاعروں کے درمیان ہے۔ اور مابعدالطبیعیاتی شاعروں اور عہد جدید کے شاعروں کے درمیان جو گہری مماثلت ہے، وہ محض اتفاقی نہیں ہے۔ اس میں ذہنی آب و ہوا کی یکسانیت اور ہم رنگی کو بھی دخل ہے۔ غالب کا شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ عمل، میر اور حسرت کے شاعرانہ تجربے اور شاعرانہ عمل سے حیرت انگیز طور پر مختلف ہے۔ ذرا ان اشعار کو پڑھیئے تو معلوم ہوگا کہ کس طرح قدم قدم پر استدلال کا یہ انداز جذبات و احساسات کو جلا دیتا اور انھیں وسعت اور معنویت عطا کرتا ہے:

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

دوستدارِ دشمن ہے، اعتمادِ دل معلوم
آہ بے اثر دیکھی، نالہ نارسا پایا

احباب چارہ سازیٔ وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

کیوں اندھیری ہے شبِ غم، ہے بلاؤں کا نزول
آج ادھر ہی کو رہے گا دیدۂ اختر کھلا

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو، یہ اگر شرار ہوتا

داغِ عطرِ پیراہن نہیں ہے
غمِ آوارگی ہائے صبا کیا

گر نہ اندوہِ شبِ فرقت بیاں ہو جائے گا
بے تکلف داغِ مہ مہرِ دہاں ہو جائے گا

فلک کو دیکھ کے کرتا ہوں اس کو یاد اسد
جفا میں اس کی ہے انداز کارفرما کا

خوں ہے دل خاک میں احوالِ بتاں پر یعنی
اُن کے ناخن ہوئے محتاجِ حنا میرے بعد

نہ پوچھ بے خودیٔ عیشِ مقدمِ سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر

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

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخمِ سوزن میں نہیں

کب سے ہوں کیا بتاؤں جہانِ خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

میں مضطرب ہوں وصل میں خوفِ رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

واں وہ غرورِ عز و ناز، یاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں

نہ اتنا برشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں بھی

رہی نہ طاقتِ گفتار، اور اگر ہو بھی
تو کس امید پہ کہیئے کہ آرزو کیا ہے

اچھا ہے سرِ انگشتِ حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

وہ نیشتر سہی، پر دل میں جب اتر جائے
نگاہِ ناز کو پھر کیوں نہ آشنا کہیئے

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

بلا سے گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کیلئے

غالب کی شاعری کے جس تعقلی رجحان کا ذکر ہم کر چکے ہیں، اس کا ایک مظہر تو وہ استدلالی اندازِ بیان ہے، جس کی وضاحت اشعارِ بالا سے ہو گئی ہو گی۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہمیں ان کے یہاں اکثر جگہ قولِ محال (PARADOX) کا استعمال ملتا ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ کسی حقیقت کا اظہار اس صورت سے کیا جائے کہ بظاہر مفہوم عام رائے کے خلاف نظر آئے۔ اور بادی النظر میں قابلِ قبول نہ معلوم ہو۔ لیکن پھر غور کیا جائے تو یہ مفہوم مکمل اور معنی خیز ہو۔ یہ بھی ایک طرح کی ذہنی ریاضت ہے، اور جہاں اس سے شاعر کی قوتِ فکر نمایاں ہوتی ہے، وہاں شاعر قاری سے بھی ایک نوع کی دماغی کاوش اور مشقت کا طالب ہوتا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ دوئم درجے کی صلاحیت

رکھنے والے فن کار کے ہاتھ میں یہ ملکہ مقصود بالذات بن جائے۔ لیکن غالب کے یہاں جہاں اس فنی تدبیر کے استعمال سے بعض لطیف حقائق کا انکشاف ہوتا ہے، وہیں وہ حیرت و استعجاب کی کیفیت ابھارنے میں بھی کامیاب ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں فکر کی بیباکی اور رعنائی کے مختلف پہلو اس سلسلے میں اس طرح سامنے آئے ہیں:

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

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

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

دفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در، درو دیوار

ہم کو ستم عزیز، ستمگر کو ہم عزیز
نا مہرباں نہیں ہے، اگر مہرباں نہیں

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

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

اس رجحان کا تیسرا پہلو وہ تشکک ہے، جو بحیثیتِ مجموعی غالب کی شاعری

کے رگ و پے میں سرایت کئے ہوئے ہے۔ میری رائے میں اس کا ایک ماخذ تو غالب کا وہ فلسفیانہ مزاج ہے، جو کائنات کے اس اسرار و رموز کی عقدہ کشائی کسی خاص نظریئے کا سہارا لے کر نہیں کرنا چاہتا، بلکہ جو حقیقت کی ذاتی تاویل اور اقدار کی شخصی تشکیل کی جد و جہد میں مصروف رہتا ہے۔ جو علم کی بنیاد کسی قسم کی اذعانیت (DOGMATISM) پر نہیں رکھتا، بلکہ فطرت کی کھلی ہوئی کتاب کو اپنے علم، تجربے اور وجدان کی روشنی میں پڑھنے کا خواہاں ہوتا ہے۔ دوسرا ماخذ اس تشکک کا ہمیں غالب کے دور کے تاریخی تقاضوں میں تلاش کرنا چاہیئے۔ غالب نے جس عہد میں آنکھیں کھولیں، وہ انتشار، عدم توازن اور اچانک اور حیرت انگیز انقلابات کا زمانہ تھا۔ پرانا جاگیرداری نظام دم توڑ رہا تھا، مغرب کی لائی ہوئی سرمایہ داری آہستہ آہستہ اس کی جگہ لے رہی تھی۔ طبقاتی امتیازات اور اختلافات واضح اور گہرے ہوتے جا رہے تھے۔ پرانے علوم اور عقیدوں کی جگہ نئے علوم اور عقیدوں کی ترویج و اشاعت شروع ہو گئی تھی۔ غالب اپنے دور سے ناآسودہ بھی تھے۔ نئی تبدیلیوں کا خیر مقدم بھی کرتے تھے۔ لیکن پھر بھی ان کے آئینۂ ادراک میں مستقبل کی تعمیری صورت پوری طرح جلوہ فگن نہیں ہوئی تھی۔ انگلستان میں شروع سترھویں صدی کا زمانہ انسانی فکر کی تاریخ میں ابتدا سے لے کر اب تک اپنی نظیر نہیں رکھتا۔ بے شک خانہ جنگی کے اثرات نے سیاسی زندگی کے سمندر میں ہلچل سی ڈال دی تھی۔ لیکن اسی کے ذریعے سیاسی افکار کا ارتقا بھی عمل میں آیا، انسانی فکر اور تجربے کی حدیں بھی وسیع ہوئیں۔ ازمنہ وسطیٰ سے لے کر نشاۃ ثانیہ تک جو تبدیلیاں عمل میں آئی تھیں وہ ایک نئی سمت میں بڑھیں، اور سائنس کی نئی ترقیوں نے پوری زندگی کے نقشے کو یکسر بدل ڈالا۔ ہندوستان میں بھی تاریخی شعور تیزی کے ساتھ مختلف منزلیں طے کر رہا تھا، اور زندگی کی خاکستر سے ایک نیا شعلۂ جوالہ بلند ہو رہا تھا، لیکن یہ اندازہ لگانا آسان نہ تھا کہ آئندہ رنگِ محفل کیا ہوگا۔ شاعری میں اس کا نتیجہ ایک وحدت پسند ادراک کی صورت میں نمایاں ہوا۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ جب عقائد اور معاشرے کے ڈھانچے میں اضمحلال کے عناصر نمایاں ہوتے ہیں، اور سماج ایک فیصلہ کن موڑ پر پہنچ جاتی ہے تو شاعر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو زیادہ جسارت کے ساتھ بروئے کار لاتا ہے۔ بیرونی خلفشار پر قابو پانے کے لئے وہ ایک نئے اندرونی نظم پر زور دیتا ہے۔

غالبؔ کے یہاں جو تشکک ہے، اُس کے عوامل بھی دہرے ہیں،

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لئے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر نہیں ہوں میں

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

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

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود — پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟ — غمزہ وعشوہ و ادا کیا ہے
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے — نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں — ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

غالبؔ کے یہاں احساس اور تخیلی پیکر کے درمیان جو مکمل ہم آہنگی اور تطابق و توافق پایا جاتا ہے، اس کی تشریح اشعار کے ذریعہ کی جا چکی۔ اس کے مماثل ایک اور خصوصیت ہے، اور وہ یہ کہ غالبؔ نکتہ آفرینی (WIT) کے بھی بڑے دلدادہ اور ماہر ہیں۔ بات میں بات پیدا کرنا بھی فعال ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ ذہن کو ایک خیال سے دوسرے خیال تک پہنچانا اور مختلف تخیلی پیکروں کو ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح مربوط کرنا کہ ان کا مجموعی تاثر، وحدت کا تاثر ہو، آسان کام نہیں۔ نکتہ آفرینی بھی دو قسم کی ہوتی ہے، یعنی لفظی اور معنوی۔ لفظی نکتہ آفرینی کا محرک صرف اپنی سطحی قسم کی برتری اور سبقت کا احساس ہوتا ہے۔ معنوی نکتہ آفرینی کا مقصد تجربے کے متضاد، متخالف اور پیچیدہ عناصر اور پہلوؤں

کا ادراک کرنا، اور انھیں اپنے شاعرانہ شعور میں سمو کر اس طرح پیش کرنا کہ اس سے قاری کے ذہن میں جودت پیدا ہو۔ غالبؔ کے یہاں معنوی نکتہ آفرینی پر زور زیادہ لفظی پر کم ہے۔ اس معاملے میں وہ مومن سے ممتاز اور برتر ہیں۔ جس طرح مومنؔ کے تجربات، غالبؔ کے تجربات کے مقابلے میں پر تصنع اور کم وزن معلوم ہوتے ہیں، اُسی طرح مومنؔ لفظی صناعی اور نکتہ آفرینی پر زور دیتے ہیں، غالب معنوی نکتہ آفرینی پر ایک خیال یا تاثر کے مختلف پہلوؤں کو پالینا اور انھیں اس طرح اظہارِ بیان کی گرفت میں لانا کہ کسی طرح کی تعقید پیدا نہ ہو، شاعر کی ذہنی فعالیت کی دلیل بھی ہے اور اس کی فنی پختگی کی بھی۔ اگر غالبؔ اپنے معاصر دوستوں کے مشورے اور اپنی طبیعت کے فطری اقتضاء کے بموجب اپنے آپ کو بیدل کے منفی اثر سے آزاد نہ کر لیتے، تو ان کی نکتہ آفرینی میں وہ سلاست، گہرائی اور معنویت پیدا نہ ہو سکتی، جو ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ بلکہ ان کے بیشتر اشعار ایک قسم کی ناگوار اور ناپسندیدہ ذہنی ریاضت کا عکس ہو کر رہ جاتے۔ اس خاص میدان میں غالبؔ نے جو نمایاں کامیابی حاصل کی، اور جس طرح ان کے کلام کے مطالعے سے کسی خاص تجربے اور مشاہدے کے جتنے پہلو غیر متوقع طور سے سامنے آتے ہیں، ان کی وضاحت شاید ان جستہ جستہ اشعار سے ہو سکے:

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

بسکہ ہوں غالبؔ اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

نہ ہو حسنِ تماشا دوست رسوا بے وفائی کا
بہ مہرِ صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا

مشہدِ عاشق سے کوسوں تک جو اُگتی ہے حنا
کس قدر یارب ہلاکِ حسرتِ پابوس تھا

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے
لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہِ فنا جز دمِ شمشیر نہیں

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیرِ گل کو، دیکھنا شوخی بہانے کی

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

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

رگ و پے میں جب اترے زہرِ غم تب دیکھئے کیا ہو
ابھی تو تلخیٔ کام و دہن کی آزمائش ہے

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

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشہ کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

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

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیراز نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

بجا ہے گر نہ سنے نالہائے بلبلِ زار
کہ گوشِ گل نم شبنم سے پنبہ آگیں ہے

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

غالبؔ کی شاعری پہلودار شاعری ہے۔ اس سے میرا اشارہ ان اشعار کی طرف نہیں، جن کی خوبیاں سب سے پہلے حالی کی ژرف نگاہی نے پہچانیں اور نمایاں کیں۔ گو ایسے اشعار کو بھی جن میں ایک سے زیادہ مفہوم نکلیں، غالبؔ کی قوتِ گویائی کا اعجاز کہنا چاہیئے۔ اور اس سے کلامِ غالب کے دلنشین تنوع پر روشنی پڑتی ہے۔ میرا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ غالبؔ کے یہاں ایسے اشعار کافی تعداد میں ملتے ہیں، جن

کی تفسیر شکسپیئر کی عظیم ڈرامائی شاعری کی طرح ہم مختلف سطحوں پر کر سکتے ہیں۔ غزل کی شاعری میں جو حد درجہ داخلیت ہوتی ہے اس کا ایک لازمی نتیجہ یہ ہے کہ ہم کسی واقعہ کو کسی شعر کے ساتھ کامل وثوق کے ساتھ تطبیق نہیں دے سکتے۔ لیکن غزل کی فضا، اُس کے زمانۂ تحریر اور اُس کے پس پشت خارجی محرکات کا وسیع روشنی میں مطالعہ کرنے کے بعد ہم حقیقت کے قریب قریب ضرور پہنچ سکتے ہیں۔ غزل گو شاعر کا شعور بہت ہی پیچ در پیچ ہوتا ہے اور غزل کی رمزیت تعبیر و تفسیر کے کام کو اور بھی مشکل بنا دیتی ہے۔ خارجی حقیقتوں کی، غزل گو شاعر کے ادراک اور شعور میں جذب ہو چکنے کے بعد، کچھ ایسی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے کہ ان کا اصلی رنگ پہچاننا خاصا دشوار ہوتا ہے۔ اس کے لئے بہت سے حجابات کو اٹھانا پڑتا ہے، اور شاعرانہ اشاریت اور خارجی موثرات کے درمیان مطابقت قائم کرنے کے عمل میں حزم و احتیاط برتنی پڑتی ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ اردو کے غزل گو شعراء اپنے عہد کے تاریخی، سیاسی اور معاشی میلانات اور تحریکات کا ضرور شعور رکھتے ہوں گے۔ بصورت دیگر اردو غزل کا پورا سرمایہ غرق مے ناب کر دینے کے قابل ٹھہرتا ہے۔ غالبؔ جیسا حسّاس اور باہوش شاعر اپنے گرد و پیش کے حالات و حوادث سے کیونکر بیگانہ رہ سکتا تھا۔ غالبؔ کے خطوط سے ان کے عہد کی ایک حد تک ذہنی اور بڑی حد تک سماجی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔ شاعری جو نثر کے مقابلے میں کہیں زیادہ غالبؔ کے حساس اور مرتعش ادراک کی تصویر ہے، فضا کی اس اداسی، بے چینی اور غمگینی سے مملو ہے، جو ایک زوال آمادہ تہذیب نے پیدا کی تھی۔ غالبؔ کے ان اشعار کا تجزیہ، جو اُن کے فلسفیانہ تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں، اس سے قبل کیا جا چکا ہے۔ وہ اشعار بھی درج کئے جا چکے ہیں، جن میں بالصراحت ان کے عشقیہ جذبات اور وارداتِ قلبیہ کا بیان ہمیں ملتا ہے لیکن غالبؔ کے بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں، جن کی تفسیر فلسفیانہ، سیاسی اور شخصی سطح پر بیک وقت کی جا سکتی ہے، اور انہی اشعار کو ذہن میں رکھتے ہوئے میں نے غالبؔ کی شاعری کو پہلودار کہا ہے۔ ایسے اشعار ان ترشے ہوئے ہیروں کی مانند ہیں، جن کی آب و تاب اور خیرگی سے ہم ہر زاویۂ نگاہ سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ یک طرفہ شعر کہنا شاعر کی محدود استعداد کی، اور یک طرفہ تفسیر پیش کرنا تنقید نگار کی تہی مائیگی اور کوتاہ بینی کی دلیل ہے، صاف اور سادہ شعر کہنے میں خوبی ضرور ہے، لیکن

بڑائی نہیں. خوبی اس لئے کہ شعر میں صفائی، سادگی اور مزہ اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب کہ ایک طرف خیالات، جذبات اور مشاہدات کے مرکب میں پیچیدگی نہ ہو اور دوسرے زبان کے لامحدود، پوشیدہ امکانات اور وسائل پر پوری قدرت حاصل ہو۔ لیکن شعر کی قدر وقیمت بیک وقت مواد کی معنی خیزی اور لسانی شعور دونوں سے متعین ہوتی ہے. چھوٹے خیالات پر الفاظ کی قبا کا راست بیٹھ جانا محلِ حیرت نہیں ہے. گہرے خیالات، نازک احساسات، اور حورد بینی مشاہدات کو ترشے ہوئے تخیلی پیکروں میں اس طرح متشکل کر دینا کہ ان سے شاعرانہ اشاریت کی شعاعیں پھوٹ نکلیں، یہی بڑی کامیاب اور زندہ رہنے والی شاعری کی علامت ہے. پھر اس مواد میں ایسی عمومیت اور وسعت پیدا کر دینا کہ انھیں ہر دور میں مختلف صلاحیتیں، رجحانات اور علمی، سیاسی اور نفسیاتی شعور رکھنے والے اپنی اپنی پسند، قوتِ فیصلہ اور بصیرت کے مطابق سمجھ اور سمجھا سکیں، یہ بھی معمولی کام نہیں۔ اسی لئے کسی بڑے شاعر کے مطالعے اور محاکمے کے لئے نہ صرف علم کی ہمہ گیری، بلکہ نقطۂ نظر کی وسعت بھی ضروری ہے. اگر اس معاملے میں اس نقطۂ نظر کو، جو ابھی بیان کیا گیا، صحیح تسلیم کر لیا جائے تو کیا یہ اشعار مندرجہ بالا خصوصیات کے حامل نہیں ہیں ؟ :

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

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالبؔ
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہ گزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

وائے دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرّہ ذرّہ روکشِ خورشیدِ عالمتاب تھا

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں

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

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

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

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

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

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہرِ گردوں ہے چراغِ رہ گذار بادیاں

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا گلہ
دل فردِ جمع و خرچ زباں ہائے لال ہے

صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

ظلمت کدہ میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغباں و کفِ گل فروش ہے
یا صبحدم جو دیکھئے آکر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز، نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرمِ دہقاں کا

کلامِ غالبؔ کے تعقلی رنگ کا پتہ بعض ان تراکیب سے بھی چلتا ہے، جو ان کے یہاں تواتر اور تسلسل کے ساتھ استعمال کی گئی ہیں۔ ان میں سے چند یہ

ہیں :۔ وادیٔ خیال، دامانِ خیال، گذرگاہ خیال، محشرِ خیال، جوہرِ اندیشہ، زانوئے تامل، پہلوئے اندیشہ، حیرت آبادِ تمنا، برگِ ادراک وغیرہ وغیرہ۔ میں نے ان کا ذکر خاص طور سے اس لئے کیا ہے، کیونکہ ان بہت سی شہادتوں کے علاوہ جو ہم نے اب تک اپنے دعوے کے ثبوت میں پیش کی ہیں، ان تراکیب کا کلام غالبؔ میں منتشر ہونا ہماری دلیل کو اور محکم کردیتا ہے۔ گو اقبال اور دوسرے بڑے شاعروں کی طرح غالبؔ نے "جامۂ حرف" کی تنگی کی شکایت کی ہے، مگر چونکہ الفاظ ہی حقیقت کے ابلاغ کا واحد ذریعہ ہیں اور بداہت اور اسلوبِ بیان کے اعمال متوازی چلتے ہیں۔ اس لئے اگر ہم کسی شاعر کے ادراک کے متعلق کوئی فیصلہ اس کی تراکیب کی اشارتی کیفیت کی بنا پر کریں، تو یہ غالباً بے جا نہ ہوگا۔ اور اس بنا پر ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ غالبؔ کی شاعرانہ فکر اور رنگِ طبیعت پر ان کی مخصوص تراکیب کے استعمال سے کافی روشنی پڑتی ہے۔

غالبؔ کی شاعری کی ایک اہم خصوصیت، جو اُن کے اور سترھویں صدی کے انگریزی شاعر ڈن کے یہاں مشترک ہے، رمزِ بلیغ (CONCEIT) کا استعمال ہے۔ اس فنی اصطلاح کا مفہوم یہ ہے کہ کسی تاثر، جذبے یا خیال کی تشریح کے لئے ایسی دو اشیاء کے درمیان مشابہت و مماثلت قائم اور ظاہر کی جائے، جو بادی النظر میں ایک دوسرے سے بمراحل دور ہوں، لیکن جن میں ایک اندرونی ربط متعین کیا جاسکے۔ رمزِ بلیغ کی تعریف ڈاکٹر جانسن نے یہ کی تھی کہ "یہ غیر مشابہ تخیُلی پیکروں کا مجموعہ ہے، یا ان اشیاء کے درمیان، جو بظاہر مختلف ہوں، مخفی مشابہتوں کی تلاش ہے۔" رمزِ بلیغ کی بنیاد ذہن کی دراکی پر زیادہ اور مماثلتوں کے دوٹوک صحیح ہونے پر کم ہے۔ جذبے اور تخیُلی پیکر کے درمیان خلافِ معمول رشتے قائم کرنے کے لئے شاعر اپنے حافظے کے لامحدود خزانوں کو کنگھالتا ہے، اور دور و نزدیک کی اشیاء کو بالمقابل جمع کردیتا ہے۔ اس طرح ذہنی عادتوں کی مستقل شکست ہوتی رہتی ہے۔ چونکہ تخیُلی پیکر کی تعمیر میں تناسبِ باطنی کو مدِ نظر نہیں رکھا جاتا، اس لئے شعر کے پوشیدہ امکانات احساسِ حیرت کے ساتھ بروئے کار آتے ہیں۔ رمزِ بلیغ میں اشاریت، حُسنِ آفرینی، اور اختصار و بلاغت، یہ سب عناصر پائے جاتے ہیں۔ رمز

بلیغ کی ایک صاف اور سادہ مثال داغ کے اس شعر میں موجود ہے:

نہ پوچھئے مرے روزِ سیاہ کی ظلمت
چراغ لے کے جو ڈھونڈا، تو آفتاب نہ تھا

مبالغہ تو رمزِ بلیغ کی ہیئتِ ترکیبی میں شامل ہے، اور ایک طرح کا تناؤ اور تذبذب بھی۔ مگر اس کے عقب میں فشار کی جو کیفیت پائی جاتی ہے، وہ بھی اسی قدر ضروری ہے۔ اس سے پڑھنے والے کے ذہن اور ادراک میں جو ایک نوع کی جودت اور تنویر پیدا ہوتی ہے، اور جو انوکھے رشتے اسے بظاہر انمل، بے جوڑ اشیاء کے درمیان نظر آنے لگتے ہیں، وہی اس کے استعمال کا جواز ہیں۔ ان غیر متعلق اشیاء کے درمیان، جنھیں شاعر کی زبردست قوتِ متخیلہ و متفکرہ ایک سطح پر جمع کر دیتی ہے، شاعر کی نظر میں ایک اندرونی وابستگی تلاش کر لیتی ہیں۔ وہ ان کے اختلاف کو تسلیم کرنے کے باوجود ان کی یگانگت کا احساس دلاتی ہیں۔ اور وہ مختلف تخیلی پیکر جس تانے بانے میں پیوست کئے جاتے ہیں، اس میں ایک طرح کی استواری پائی جاتی ہے۔ غالبؔ کے کلام میں پیچیدہ مگر کامیاب رمزِ بلیغ کی مثالیں بہت سے اشعار میں ملتی ہیں مثال کے لئے ان اشعار پر غور کیجئے:

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا، کارفرما جل گیا

ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

خانہ ویراں سازیٔ حیرت تماشا کیجئے
صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست

نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ ویرانی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے
پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے
نالہ گویا گردشِ سیارہ کی آواز ہے

درکار ہے شگفتنِ گلہائے عیش کو
صبحِ بہار پنبۂ مینا کہیں جسے

چھڑکے ہے شبنم آئینہ برگِ گل پر آب
اے عندلیب وقتِ وداعِ بہار ہے

لیکن اگر رمزِ بلیغ میں تخئیل کی کارفرمائی پوری طرح موجود نہ ہو، اور تحصیلی پیکر اور احساس کے درمیان سچا امتزاج نہ پیدا ہو سکے، تو پھر وہ ایک طرح کی عالمانہ سخن سازی یا تکیۂ فن (MANNERISM) بن جاتی ہے۔ غالب کے یہاں اس تنزل یافتہ رمزِ بلیغ کی مثالیں بھی نایاب نہیں ہیں۔ گو اس سے ان کی قادرالکلامی پر کوئی حرف نہیں آتا۔ چند مثالیں یہ ہیں:

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

کیا بد گماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

برنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگِ بیتابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

دل آشفتگاں خالِ کنجِ دہن کے
سویدا میں سیرِ عدم دیکھتے ہیں

مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

مشابہت کا یہ وسیلہ اختیار کرنے میں جو ایک طرح کی صنعت کاری (ARTIFICE) کو دخل ہے، اس سے اس قسم کی شاعری کے تعقلی رجحان کا پتہ چلتا ہے. لیکن اس کے باوجود ایسے کلام کی تہ میں سچی شعریت پائی جاسکتی ہے. کالرج کی رائے بھی یہی ہے کہ تخیل کے عمل کے لئے بیدار قوت فیصلہ درکار ہے اور تخیل اور عقل کے وظائف اتنے متضاد اور متخالف نہیں ہیں، جیسے بظاہر معلوم ہوتے یا سمجھے جاتے ہیں. بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ تخیل کے عمل میں عقل کی کارفرمائی موجود ہوتی ہے، بالکل اسی طرح جیسے عقل کی انتہائی بلندیوں تک رسائی بعض اوقات چشم زدن میں تخیل کی مدد سے ممکن ہوجاتی ہے. غالب اور ڈن دونوں کے یہاں ہمیں عقل اور تخیل، یا فکر اور جذبہ خلط ملط نظر آتے ہیں. وہ دونوں فکر کو براہِ راست احساس میں تبدیل کر دینے کی صلاحیت رکھتے ہیں، اور فکر کا احساس اس طرح کرتے ہیں، جس طرح ایلیٹ کے بقول گلاب کی خوشبو کا. اسی لئے اس نے اس خصوصیت کو عظیم

شاعری کی پہچان بتایا ہے۔ ملٹن کی شاعری پر اس نے جو تنقید کی تھی، اس کی بنیاد میں یہی مفروضہ تھا، کہ اس کے یہاں اس قسم کے وحدت پسند ادراک کا نقدان پایا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے ایلیٹ کے نزدیک ملٹن نے انگریزی شاعری کی روایت کو نقصان پہنچایا۔

ایسی شاعری کا ظہور اُس وقت ہوتا ہے جب شعری وسائل کی حدیں بہت وسیع ہوجاتی ہیں، اور شاعر ایک قسم کے تجربے سے دوسرے قسم کے تجربے کی طرف ذہنی سفر بآسانی کر سکتا ہے۔ جس طرح ڈن اپنی عشقیہ نظموں میں متکلمانہ دینیات، قانون، جغرافیہ، سائنسی علوم اور متبرک اور ملوث محبت کی روایتوں سے بے دھڑک استفادہ کرتا ہے، اسی طرح غالب بھی متداول علوم یعنی اخلاق، فلسفہ، طب، قانون اور اسلامی اساطیری نظام سے فیض اٹھاتے ہیں۔ یہ سب ماخذ واقعی اور براہِ راست تجربے پر مستزاد ہیں۔ ایلیٹ کی رائے کے بموجب عام آدمی کے تجربے میں انتشار، بے قاعدگی اور جزویت پائی جاتی ہے۔ شاعر کے تجربات، خواہ وہ کتنے ہی مختلف النوع ہوں، اور کتنے ہی مختلف سرچشموں سے حاصل کئے گئے ہوں، برابر کلیات میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے شاعر کو یہ خاص حق حاصل ہوتا ہے کہ وہ مختلف ذہنی دنیاؤں کو اپنی تگ وتاز کی جولانگاہ بنا سکے، اور حسب خواہش علوم وفنون سے مستعار اصطلاحوں میں اپنے بنیادی تجربوں کو بیان کرنے پر قدرت رکھتا ہو۔ اس سے اس کی شعری کائنات میں ایک طرح کی فراخی پیدا ہوجاتی ہے، اور پڑھنے والے کو اس کی ذہنی مستعدی اور جذب ونفوذ کی استعداد کا بھی اندازہ ہوتا ہے، اور داخلی جذبے کے گوشے سمٹنے کے بجائے بسیط ہوجاتے ہیں۔ ایلیٹ نے کہا ہے کہ شاعر خواہ کسی کی محبت کا اسیر ہو، یا اسپنوزا کے مطالعے میں غرق ہو، اور چاہے ان تجربوں کا آپس میں یا ٹائپ کی مشین کے شور اور کھانا پکنے کی خوشبو سے کوئی علاقہ نہ ہو، لیکن شاعر کے ادراک میں یہ تمام انمل، بے جوڑ تجربات اپنی لاتعلقی برقرار نہیں رکھ سکتے، بلکہ برابر ایک دوسرے میں مدغم ہوتے رہتے ہیں۔ غالب نے ایک جگہ مادے کی غیر فنا پذیری کے مسئلے کو غزل کی زبان میں یوں بیان کیا ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

اس مفہوم کے بہت سے اشعار ہمیں عمر خیام کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ حیات کے ارتقار کے مسئلے پر ڈاردن سے بہت پہلے مسلمان مفکرین نے غور کیا تھا! چنانچہ فارابی، بوعلی سینا، ابوالحسن اور مولانا روم کے نام اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔ گو ان کے قیاسات سائینٹفک صحت پر مبنی نہ تھے۔ تاہم انھیں اس امر کا وجدانی احساس تھا کہ حیات فی نفسہ آمادۂ ارتقار ہے۔ تخلیقی ارتقار کا جدید ترین نظریہ فرانسیسی فلسفی برگسان نے پیش کیا ہے، اور وہ عقل سے کہیں زیادہ وجدان کا قائل ہے۔ اقبال بھی اس کے نظریات سے متاثر ہوئے ہیں۔ غالب نے اس سلسلے میں اپنی شاعرانہ بصیرت کا اظہار اس طرح کیا ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

ایک اور شعر میں سائنس کے ایک مسلمہ اصول سے فائدہ اٹھایا گیا ہے:

ضعف سے گریہ مبدل بہ دمِ سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

ایک اور جگہ ایک ادنیٰ مشاہدے کو ذہن میں رکھ کر محبت کی کیفیت پر اس طرح استدلال کیا ہے:

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے

غالب کو عقلی یا وجدانی طور پر اس کا بھی احساس تھا، کہ فضائے بسیط سے اُس طرف اور بھی سیارے موجود ہیں، جہاں حیات اسی طرح ارتقار پذیر ہو سکتی ہے، جیسے کہ کرۂ زمین پر:

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

غالب کے افکار میں ارتقار کے اس تصور کی طرف، جس کا سلسلہ قدیم

اسلامی مفکرین اور برگسان سے ملتا ہے، ابھی اشارہ کیا گیا۔ بعض ایسے اشعار بھی غالبؔ کے یہاں ملتے ہیں، جن میں طب کے اصول سے مستفیض ہونے کی کوشش کی گئی ہے :

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے، خونِ گرم دہقاں کا

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آبِ تیغ نگاہ
کہ زخمِ روزنِ در سے ہوا نکلتی ہے

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامئ نفس شعلہ بار حیف

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

سب سے زیادہ دلچسپ وہ اشعار ہیں، جن میں قانون کی اصطلاحات میں حدیثِ دل بیان کی گئی ہے۔ ان اشعار کی اہمیت کا اندازہ سرسری مطالعے سے شاید نہ ہو، لیکن اگر ایک خاص پس منظر کے بالمقابل ان پر غور کیا جائے تو ان میں اس اصول کی تشریح نظر آئے گی، جو بیان کیا جا چکا ہے۔ اصطلاحات کا یہ استعمال نہ اتفاقی ہے اور نہ بے معنی۔ دراصل ہمیں ان اشعار میں ان تجربات کا پرتو ملتا ہے، جو غالبؔ کی اپنی اس پنشن کو جاری کرانے کے سلسلے میں متواتر ہوتے رہے، جو انھیں چچا کی جاگیر کے عوض ملی تھی۔ چونکہ اس معاملے نے غالبؔ کو تمام عمر امید و بیم کی حالت میں رکھا۔ اس لئے ان کے وحدت پسند

ادراک میں انگریزی عدالتوں میں حاصل شدہ تجربے، محبت کے شدید شخصی اور تخلیقی جذبے سے مخلوط ہو کر ایک کل میں تبدیل ہو گئے:

پھر کھلا ہے درِ عدالتِ ناز
گرم بازارِ فوجداری ہے
ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
زلف کی پھر سررشتہ داری ہے
پھر کیا پارۂ جگر نے سوال
ایک فریاد و آہ وزاری ہے
پھر ہوئے ہیں گواہِ عشق طلب
اشکباری کا حکم جاری ہے
دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اس کی روبکاری ہے

غالب کا کلام ہندی مغل تمدن کی روح کا عکس پیش کرتا ہے۔ ان کے یہاں ہمیں انسان کی عظمت کا احساس، زندگی میں نئے امکانات کی تلاش کا جذبہ، قوی اور معنی خیز احساسات کو اظہارِ بیان میں لانے کی کوشش، اور کائنات کی دلفریب اور دل کش اشیاء سے لطف اندوز ہونے کی حرص، پوری طرح نظر آتی ہے۔ مغلوں کے زمانے میں یہ تمدن اپنی انتہائی بلندیوں تک پہنچ گیا تھا، اور اس کا اظہار زندگی کے مختلف شعبوں میں حیرت انگیز تکمیل، حسن اور نفاست کے ساتھ ہوا تھا۔ لیکن تاریخی ارتقار کے تقاضوں کے مطابق اس تمدن کی ہیئتِ ترکیبی میں انتشار کے عناصر بروئے کار آنے لگے تھے۔ غالب کے یہاں ہمیں اس تمدن کے انحطاط اور زوال آمادگی کا احساس بھی ملتا ہے، اور اس افق کا بھی، جس پر نئے مغربی تمدن کا آفتاب طلوع ہو رہا تھا۔ غالب نے پرانی تہذیب کی شکست و ریخت کا ماتم بھی کیا ہے، ان محفلوں کے منتشر ہو جانے پر آنسو بھی بہائے ہیں، جن سے ماضی کا وزن و وقار وابستہ تھا۔ ان بستیوں کے اجڑنے کا نوحہ بھی کیا ہے، جن میں کبھی زندگی کا ہنگامہ گرم تھا۔ لیکن اس کے باوجود مجموعی طور پر

ان کی شاعری کا لہجہ مائل بہ امید آفرینی ہے، کیونکہ ایک طرف تو ان کے مزاج میں وہ توازن اور احساسِ مزاح تھا، جو زندگی کے گرم و سرد اور سخت و سست کو ہموار کرسکتا ہے، اور دوسری طرف قبولیت کی وہ استعداد، ضبط کا وہ جوہر اور عینیت پسندی کا وہ سہارا تھا، جو ایک نئے آدم کے ظہور کا منتظر رہتا ہے۔ زندگی کی نئی تشکیل کو اپنا سکتا ہے۔ اور فضا کی اداسی اور افسردگی سے امید کی کرنوں کو چھین سکتا ہے غالبؔ کی تصویر دیکھ کر دو اثرات ابھرتے ہیں، اول یہ کہ انھیں اپنی خودی کا گہرا احساس تھا، اور وہ اس زندگی کا گہرا شعور رکھتے تھے، جو ان کے باطن میں ہنگامہ پرور تھی۔ اور دوسرے یہ کہ ان میں دیوزادوں جیسی فہم و فراست اور قوتِ فیصلہ تھی۔ غالبؔ کے یہاں ہمیں جدید ذہن کا بڑا کامیاب نمونہ ملتا ہے۔ اس ذہن کی خصوصیات، اس کی ندرت، پیچیدگی، ذہنی اور جذباتی کشاکش کے باوجود توازن، وحدت اور ترتیب قائم کرنے کی طرف میلان کا پایا جانا ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک ذہنی بیداری اور چوکنا پن نظر آتا ہے۔

غزل میں فراؔق کا کارنامہ

فراؔق کی شاعری کی عمر کم و بیش پینتیس سال ہے. مشق سخن کی یہ طویل مدت روداد ہے ایک سرگرم ذہن، ایک مضطرب روح، ایک حساس مزاج کے اپنے آپ کو پانے کی، اپنے فکری اور جذباتی سرمائے اور عمل کی توسیع و تہذیب کی، اپنی آواز کے ترنم اور تموج کو متوازن و منضبط کرنے کی. ابتدا میں اس میں ایک نوع کی آہستہ روی پائی جاتی تھی جسے دیکھ کر یہ اندیشہ ہوتا تھا کہ کہیں فراق کے بارے میں بھی بالآخر وہی جملہ نہ دوہرانا پڑے جو مشہور انگریزی شاعر گرےؔ کے متعلق کہا گیا ہے. یعنی یہ کہ اس نے کبھی بلا پس و پیش اور بھرپور انداز میں شاعری میں اپنے لب وا نہیں کئے. فراؔق کے ساتھ ایسا نہیں ہوا. کیونکہ ان کی ابتدائی کم گوئی کسی نفسیاتی امتناع یا عدم وفور کا نتیجہ نہیں تھی، نہ تکمیل کا کوئی ایسا ناقابل حصول معیار ان کے سامنے تھا جو ان کے پاؤں میں بیڑی بن کر رہ جاتا. اور تخلیقی سرچشموں کے خشک ہونے کا سبب بنتا. بلکہ رک رک کر کہنے کا یہ انداز غمازی کرتا تھا اس امر کی کہ وہ آئندہ جن بلندیوں پہ پرواز کرنے والے ہیں اس کے لئے ابھی صرف پَر تول رہے ہیں. اپنے آپ کو دریافت کرنے اور ظاہر کرنے کے دوران میں انھیں جن مسئلوں سے دوچار ہونا پڑا وہ صرف فن اور عروض کے مسئلے نہیں تھے. بلکہ ایک وسیع اور

ہمہ گیر مفہوم میں موضوع کے مسئلے تھے۔ فراق کی ابتدائی شاعری میں کئی اردو شاعروں کا رنگ جھلکتا ہے۔ جن میں مومن، مصحفی اور امیر مینائی قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے میر سے بھی اثرات قبول کئے ہیں۔ گو ان کے مرکزی احساسات میر کے مرکزی احساسات سے بمراحل دور ہیں۔ اور ان کی کئی تہیں ایسی ہیں جو مخصوص حالات کی بنا پر میر کی عظیم عشقیہ شاعری میں بھی نہیں ملتیں۔ فانی سے فراق کی مماثلت محض ایک بے موقع الزام یا ایک خوش گوار لیکن گمراہ کن قسم کا حُسنِ ظن ہے جس کے لئے کم از کم فراق کے کلام میں کوئی سند موجود نہیں ظاہر ہے کہ یہ سند موضوعات، فضا، لب و لہجہ اور مجموعی تاثر کی بنیاد پر ہی پیش کی جا سکتی ہے۔ فانی کے یہاں تفلسف، درد و کرب اور زندگی کی نفی ملتی ہے فراق کے یہاں تفکر، سوز و گداز اور زندگی کا اثبات۔ بعض انگریزی شاعروں مثلاً ڈن، ورڈزورتھ اور سوئنبرن وغیرہ کا اثر بھی بعض جگہ صرف مفرد اشعار میں اور کہیں کہیں تسلسل کے ساتھ نظر آتا ہے جس سے اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے کہ فراق نے ان شاعروں سے شعوری یا غیر شعوری طور پر کسب فیض کیا ہے۔ اس پہلو سے دیکھئے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فراق کا ذہن انتخابی ذہن ہے۔ اس اصطلاح کو میں نے جس مفہوم میں استعمال ہے۔ اس کی پوری وضاحت آگے چل کر کی جائے گی۔ یہاں صرف اس قدر کہنا کافی ہے کہ فراق کی شاعری کے ہر دور میں احتساب اور تنقیدِ خود کا عمل جاری رہا ہے۔ اور ان کے پورے کلام میں ذاتی انکشاف کی تازگی اور روشنی موجود ہے۔ مواد کے اعتبار سے بھی اور اس مواد کے لئے ایک خارجی وسیلہ وضع کرنے کے معاملے میں بھی۔ ایسی صورت میں بعض جگہ کوتاہیوں کا راہ پاجانا ناگزیر تھا۔ اس لئے تنقیدی انصاف کا مطالبہ خامیوں کو چن چن کر نمایاں کرنے کے بجائے یہ ہے کہ ایسے زندہ، ارتقار پذیر اور نازک و لطیف ادراک کی تدریجی تکمیل کا راز معلوم کیا جائے اور اس نے جو بہترین چیزیں اُردو غزل کو دی ہیں، ان کا تجزیہ کر کے ادبی اور ثقافتی نقطۂ نظر سے ان کی قدر و قیمت کا تعین کیا جائے۔

فراق نے اپنے کلام کے دیباچوں میں جگہ جگہ اپنی شاعری کے ماخذ کی طرف اشارے کئے ہیں۔ ان اشاروں سے جہاں فراق کی شاعری کے مزاج اور خمیر کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے وہاں ان بیانات میں ایک حد تک مبالغہ بھی نظر آتا ہے

جس کی تشریح بعد میں آئے گی۔ اس میں شک نہیں کہ فراق نے شروع ہی سے اُردو زبان کے کلاسیکل شاعروں کا مطالعہ بہت تفصیل سے کیا تھا اور گھر کے ماحول اور ذاتی شغف کے باعث وہ ان کی روح سے پوری طرح واقفیت رکھتے تھے۔ ان شاعروں کی جیسی حسّاس تحسین انھوں نے اپنے تنقیدی مضامین کے ذریعہ پیش کی ہے۔ وہ یک رخی ہونے کے باوصف خاصہ کی چیز ہے لیکن اس کے باوجود وہ اس پوری شاعری کے مخصوص میلانات کے خلاف ناآسودگی اور بغاوت کا جذبہ بھی محسوس کرتے رہے۔ جب تک اس جذبے کے اسباب کی مناسب تحلیل و تشریح نہ کی جائے۔ اس وقت تک غزل میں فراق کے کارنامہ کی اہمیت نمایاں نہیں کی جاسکتی۔ اس کے بغیر یہ بھی دشوار ہے کہ اس انتخابی ذہن کی کچھ وضاحت کی جاسکے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔

پرانی اردو شاعری کی وہ کون سی قدریں ہیں جن کے احترام اور جن سے بڑی حد تک وابستگی کے باوجود فراق اپنے آپ کو ان سے ہم آہنگ نہ کرسکے؟ اس سلسلہ میں بہت سے امور قابلِ لحاظ ہیں۔ سب سے اہم بات تو یہ ہے کہ دورِ قدیم کے غزل گو شاعر، چند ایک کو مستثنیٰ کرکے، عشق کا ایک محدود تصور رکھتے ہیں جس سے میری مراد یہ ہے کہ ایک طرف تو وہ عشقیہ کیفیات یا عاشق کی زندگی کو ایک جامد سی چیز سمجھتے ہیں اور دوسری طرف وہ عشق کا رشتہ زندگی کی دوسری دلچسپیوں یا مہتم بالشان مسئلوں سے نہیں جوڑتے، جس کے باعث قدرتی طور پر ان کے تصور عشق میں ایک طرح کی محدودیت پیدا ہوجاتی ہے۔ زندگی کی فراوانی اور رنگارنگی اس کی خیروبرکت، اس کے تسلسل و ارتقار، اس کی وسعتوں اور بلندیوں کی طرف یہ عشق کوئی راستہ نہیں دکھاتا۔ لکھنؤ کے تمام تر اور دلّی کے بھی اکثر شاعروں کے یہاں عشقیہ زندگی پوری زندگی سے کوئی نامیاتی علاقہ نہیں رکھتی۔ یہ جوئے کم آب کبھی بڑھ کر بحرِ بےکراں نہیں ہوجاتی۔ جذبات میں کہیں کہیں شدت اور خلوص کے باوجود سطحیت گھٹن اور مریضانہ پن ضروری اجزار معلوم ہوتے ہیں۔ عشق کے تصور کو محدود کردینے کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ غزل کی شاعری میں جو بیشتر عشق و محبت کے جذبات کے گرد رقص کرتی ہے۔ موضوعات گنے چنے ہیں۔ اکثر شاعر تو

محض قافیہ پیمائی پر قناعت کرتے ہیں۔ چند ایک اگر جدّت پیدا کرنے کی سعی کرتے بھی ہیں تو یہ کوشش بھی بالآخر مروّجہ مضامین اور خیالات ہی کے اُلٹ پھیر پر مشتمل ہوتی ہے۔ عام طور سے کہا جاتا ہے کہ دلّی کے شاعروں کے یہاں جذبے کی داخلیت اور اُس کا سوز و گداز پایا جاتا ہے۔ اور دبستان لکھنؤ کے پیرووُں کے یہاں صرف اس کی خارجی مصوری۔ یہ عام بیان بھی تھوڑی سی ترمیم چاہتا ہے۔ بہر کیف یہ داخلیت اور خارجیت دونوں غیر تشفی بخش ہیں۔ صحیح اور صحت مند خارجیت کا مفہوم یہ نہیں کہ محبوب کا سراپا بیان کر دیا جائے اور اس کے مختلف اعضار کی ایک مفصل فہرست تیار کر کے ان کی تعریف میں بے سر و پا باتیں کہی جائیں۔ داخلیت اور خارجیت کی سچّی آمیزش کا مفہوم یہ ہے کہ عشق و محبت کی شدید داخلی اور انفرادی کیفیات کو انسانوں کی ہمہ گیر اور متنوّع دلچسپیوں کے پس منظر میں اس طور سے پیش کیا جائے کہ وہ تمام کیفیات عمومیت کی حامل بھی بن جائیں اور فکر و فہم کی تحریک کا ذریعہ بھی۔ در اصل ادب اور شاعری میں نفس سے گریز تو کسی طرح ممکن اور مستحسن نہیں۔ اور اس لئے پایانِ کار غور طلب مسئلہ اسی انفرادی نفس کی ہمہ گیری یا بہ الفاظ دیگر انفرادی نفس اور وجود محض یا اجتماعی نفس کے درمیان تطابق اور ہم آہنگی کے مدارج کا مسئلہ ہے۔ انہی چیزوں کے نقدان کی وجہ سے ایک طرح کی اکتا دینے والی یکسانیت اور اعادہ غزل کا جزو غالب بن گئے ہیں۔ اس کا ایک نتیجہ تو یہ نکلا ہے کہ اگر ہم غزلوں کی اندرونی شہادت کی بنا پر کسی شاعر کے فکری اجزا کی باز آفرینی کرنا چاہیں تو اس میں کامیابی مشتبہ ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کر سکتے ہیں کہ اس نے اپنے مشاہدات یا حسّی اور ادراکی بصیرتوں کو جن اشعار میں ظاہر کر دیا ہے۔ انھیں ایک جگہ جمع کر دیں اور دوسرے یہ کہ عام طور سے غزلوں کی کوئی انفرادی فضا نہیں بن پاتی۔ جس کی مدد سے مختلف غزلوں میں کوئی واضح امتیاز ان کے آہنگ کی بنیاد پر کیا جا سکے۔

یہ حقیقت بھی غور طلب ہے کہ شاعری کے پرانے سرمائے میں ہمیں انسان اور کائنات کی ہم آہنگی کا احساس نہیں ملتا۔ اور نہ زندگی کے ایجاب و قبول کا جذبہ نظر آتا ہے۔ اس کے اسباب انحطاط پذیر تمدن اور ایرانی تصوف کی روایت میں

ڈھونڈے جا سکتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسان اور کائنات دو الگ الگ اکائیاں ہیں جن کے درمیان کوئی رشتہ مشترک نہیں۔ ایک طرح سے دیکھئے تو یہ بھی منطقی نتیجہ ہے اسی شدید قسم کی مریضانہ داخلیت کا، جس کا شکار یہ لوگ رہے ہیں۔ اگر شاعر اپنے دل کی دنیا کو ہی سب کچھ سمجھ بیٹھے اور اپنے جنسی اور عشقیہ جذبات ہی کے گرد مختلف قسم کے حسین جال بُنتا رہے تو ظاہر ہے کہ وہ کائنات سے ہم آہنگی اور قربت کا احساس کیونکر کر سکتا ہے۔ اور اپنی ناکامیوں اور نامرادیوں کے باوجود زندگی کے المیئے کو قبول کر کے اس سے جذباتی سہارے کیسے حاصل کر سکتا ہے۔ اس کے دو اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ اول تو یہ کہ غم والم، رشک ورقابت اور درد وکرب کے جذبات کی ترجمانی غزل کے شاعروں کا اوڑھنا بچھونا بن کر رہ گئی ہے۔ دوسرے یہ کہ عاشق ومحبوب کے درمیان معصوم سپردگی اور فطری پن کا رشتہ قائم نہیں ہو سکا۔ عام طور سے ان تعلقات کا جو تانا بانا ہمیں ان شاعروں کے یہاں ملتا ہے، وہ بغایت پُرتصنع، مریضانہ اور زندگی کی اعلیٰ قدروں سے منہ موڑنے کی ترغیب دینے والا ہے۔

اسی سلسلے میں یہ بھی نہیں بھولنا چاہیئے کہ گو اُردو کے بیشتر شاعروں کے یہاں جذبات کی شدت، ان کی صداقت اور ان کے خلوص میں شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن جذبات میں یک رنگی، سادگی اور سطحیت بھی بڑی حد تک نمایاں ہیں۔ پوری اُردو شاعری میں صرف غالبؔ کی مثال ایسی ہے جن کے یہاں جذبات کی طرفگی اور پیچیدگی نظر آتی ہے، اور اسی لئے یہ کہنا بڑی حد تک بجا ہے کہ غالبؔ بہت کچھ پُرانے ہوتے ہوئے بھی بہت کچھ نئے ہیں۔ عشقیہ احساسات کے اظہار میں تہیں اسی وقت پیدا ہو سکتی ہیں جب کہ اس جذباتی زندگی میں تہیں ہوں، جس کی شاعری آئینہ دار ہے اور دوسری جانب اس ذہن میں پیچیدگی ہو جو جذبات کو گویا بنانے یا ان کے درمیان تخلیقی رشتہ قائم کرنے کا ذریعہ بنا ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ بنیادی انسانی احساسات کا ردِ عمل جب شعر کے سانچے میں ڈھلتا ہے تو وہ اپنے کیف وکم کے اعتبار سے مختلف شاعروں کے یہاں مختلف طور پر جلوہ گر ہوتا ہے۔ جذبات کی پیچیدگی، ان کا تضاد، ان کی گوناگونی، ان کی آوازوں کا زیر وبم چاہے ان کی شدتِ تاثر میں کمی پیدا کر دے (گو یہ بھی لازمی نہیں ہے) لیکن ان کے مفہوم میں ایک وسعت اور ہمہ گیری

ضرور آجاتی ہے اگر جذبات میں صرف سادگی ہو اور دوسرے اجزا کی کیمیا گری سے یہ سادگی زندگی میں بصیرت کا ذریعہ نہ بن پائے، تو سطحیت کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ ایسے شعری کارناموں کی اپیل نہ صرف محدود ہوتی ہے بلکہ ان میں ہر لمحہ نئی تازگی بخشنے کی صلاحیت بھی نہیں ہوتی۔ اور ان کی تشریح میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی کیونکہ ایسا کرنے کے لئے سمندر کی تہ سے موتی نہیں نکالنے پڑتے بلکہ سطح پر ہی سب کچھ مل جاتا ہے۔

چونکہ اردو غزل کا فنی تصور فارسی سے مستعار ہے اس لئے یہ بات بہت عام ہے کہ عام غزل گو شاعر اپنی تشبیہوں کی تلاش میں یا تو سوفی صدی روایت پرست ہے یا آسمان پرست۔ وہ اس معاملے میں نہ تو اپنے مشاہدے سے کسب فیض کرتا ہے، نہ کبھی گردوپیش اور زمین پر نظریں جاتا ہے وہ پرانی تشبیہوں اور استعاروں میں نیا آب و رنگ براہ راست مشاہدے کی مدد سے نہیں بھرتا۔ بلکہ صرف اپنے تخیل اور اپنی یادداشت پر بھروسہ کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ بھی تکرار اور یکسانیت نکلا ہے۔ ایسا کرنے سے مینا کاری اور چمک دمک ضرور بڑھ گئی ہے۔ لیکن اصلیت اور واقعیت ماند پڑجاتی ہیں۔ ان غزل گو شاعروں نے اس ملک کے چاند اور سورج، یہاں کے آسمان اور زمین، یہاں کی مٹی اور ہوا، یہاں کی بہار اور خزاں، یہاں کے پھولوں اور ذرّوں سے اپنے احساسات کو سجانے کے لئے کوئی مواد حاصل نہیں کیا۔ نہ اپنی تشبیہوں اور استعاروں کو براہِ راست مشاہدے یا حسّی تجربے کی بنیاد پر اٹھایا بلکہ فارسی شاعری کی استعمال شدہ پیکر نگاری میں کچھ ترمیم و تنسیخ اپنے تخیل اور اپنی جدّت پسند طبیعت کے مطابق کرتے رہے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ان کا رشتہ زمین اور اس کی نعمتوں سے ٹوٹ کر روایت اور بے جان تخیل سے مل گیا۔ اسی باعث ان تشبیہوں سے لطف اندوز ہوتے وقت ایک اجنبی فضا کا احساس برابر ہوتا رہتا ہے۔

عشق کا محدود تصور، انسان اور کائنات سے بے تعلقی اور زندگی کی نفی تردید، احساسات کی سادگی اور یک رنگی اور تشبیہات کی تلاش اور انتخاب میں میں روایت اور تخیل کو دخل، یہ ہیں مختصر طور پر وہ قدریں جنھیں فراق کے وجدان

شاعری نے قبول کرنے سے انکار کیا۔ پھر آخر فراق نے غزل کی کائنات کو وسعت بخشنے کے لئے اپنے آپ کو کس ذہنی عمل سے گذارا؟ فراق نے اُردو کے جن شاعروں سے اثر قبول کیا ہے ان میں میرؔ، مصحفیؔ اور غالبؔ ہیں۔ میرؔ سے انھوں نے سوز و گداز اور جذبے کی پختگی، مصحفیؔ سے لسیت اور شادابی اور غالبؔ سے وسعت خیال اور احساس کی طرفگی اور پیچیدگی کو نمایاں کرنے کا فن سیکھا۔ انگریزی شاعر ورڈزورتھ اور ہندی اور سنسکرت ادب کے مطالعہ اور مغربی علم و فن سے انھوں نے حیات و کائنات کا ادراک، فطرت سے وابستگی، زمین کے حسن اور اس کی نعمتوں سے لطف اندوز ہونے کا ولولہ لیا۔ فارسی شاعری سے نزاکت اور ژرف بینی حاصل کی اور ہندوستان کی نشاۃ ثانیہ سے یہ اثر لیا کہ ہندوستان کی شاعری میں ہندوستان کی روح اس طرح حلول کر جائے کہ وہ یہیں کی پیداوار معلوم ہونے لگے۔ لیکن ان سب اثرات کو بارآور بنانے میں خود ان کی نمو پذیر شخصیت اور لطیف ادراک کو دخل رہا ہے۔ میں نے جس مسئلے کو ابتدا میں موضوع کا مسئلہ کہا تھا وہ یہ مسئلہ نہیں تھا کہ مروجہ موضوعات میں سے ردّ و قبول کس معیار اور مقصد کے مطابق کیا جائے۔ بلکہ یہ کہ محبت کی شدید داخلی کیفیات کی مصوری کے باوجود غزل کو پوری زندگی کا آئینہ اس انداز سے کیسے بنایا جائے کہ وہ فکر انگیز بھی ہو اور پہلودار بھی۔ اس کی بنیاد حقیقی تجربوں پر بھی ہو اور اس میں ہندوستان کی فضا کی تھرتھراہٹ بھی سنائی دے سکے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے فراق کو بڑا ریاض کرنا پڑا ہے۔

فراق کا ایک شعر ہے:

یہی مقصد حیات عشق کا ہے
زندگی زندگی کو پہچانے

یہ زندگی کا پہچاننا کیا ہے جسے شاعر نے عشق کا ماحصل قرار دیا ہے؟ یہ ہے حیات و کائنات کا وہ احساس، اس کی بے پناہ وسعتوں کے سامنے حیرت و استعجاب کا وہ تاثر، اس کے اسرار و رموز کو بے نقاب کرنے کا وہ جذبہ، اس سے ہم آہنگی کی جانب وہ میلان، جو دنیا کی عظیم شاعری میں پایا جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ بڑی اور قابل قدر عشقیہ شاعری محض جنسی تجربات کا بیان نہیں ہوتی۔ گو یہ ضرور ہے کہ

جنسی تجربات ہی وہ بنیادیں ہیں جن پر پوری عمارت تعمیر کی جاتی ہے۔ اگر ادب کا بحیثیت مجموعی تجزیہ کیا جائے تو اس کی تہ میں جنسی اور ارضی محبت ہی کے جذبات کارفرما ملیں گے۔ لیکن عشقیہ شاعری میں جو تہیں، جو گہرائیاں اور جو وسعتیں نظر آتی ہیں وہ شاعر کے ذہنی افق کی رفعتوں کا پھل ہوتی ہیں۔ شاعر کے تجربات عام انسانوں کے تجربات سے مختلف ہوتے ہیں۔ یہ اختلاف اس کے تجربات کی شدت، لطافت اور گہرائی سے عبارت ہوتا ہے، کیونکہ شاعر کے ذہن اور روح کا سانچہ عام انسانوں کے ذہن اور روح کے سانچے سے زیادہ حسّاس، زیادہ نادر اور زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ پھر خود شاعر کے عنصری تجربات میں اور اس شکل میں جو وہ ادبی کارنامے میں اختیار کرتے ہیں، بغایت فرق ہوتا ہے۔ وہ تجربہ جو عمل کی دنیا میں ظہور پذیر ہوتا ہے، کئی حیثیتوں سے اس جمالیاتی اور فکری تجربے سے مختلف ہوتا ہے جو حرف وصوت کی وساطت سے ادبی کارنامے میں لازوال بن جاتا ہے۔ اگر شاعر صرف اپنے واردات قلبیہ کی مصوری پر ہی قناعت کرے۔ تب بھی وہ ان جذبات کو گویا بنانے کی وجہ سے جو سب کے دلوں میں ہوتے ہیں، مگر کسی کی زبان پر نہیں آسکتے مناسب ردعمل کو بیدار کرنے میں کامیاب ہوسکتا ہے۔ اور شاید اپنے فن کے بل بوتے پر حُسن کا جادو جگانے میں بھی۔ ایسی شاعری سچّی، پُراثر اور خوش گوار ہونے کے باوجود روح کی غذا نہیں بن سکتی۔ اچھا شاعر عام تجربات کے نادر اور معنی خیز پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور بڑا شاعر اس پر یہ اضافہ کرتا ہے کہ وہ تخیل اور احساس کی تربیت کے ساتھ ہی ذہنی تحریک کا سامان بھی فراہم کرتا ہے۔ شاعر کا ادراک جتنا لطیف، اس کا شعور جتنا پختہ، اس کا ذہن جتنا منظم اور تہ دار ہوگا اسی نسبت سے اس کی تخلیق میں ابدیت کے عناصر پائے جائیں گے۔ شاعر اپنی دلچسپیوں کا دائرہ جتنا وسیع رکھے گا اسی اعتبار سے وہ تصورات کے نقوش میں رنگ آمیزی کرکے پڑھنے والوں کے ذہن میں کشادگی پیدا کرسکے گا۔ عشقیہ کیفیات تمام انسانی احساسات میں سب سے زیادہ اہم ہیں اور محبت کے روابط سے عام انسانی تعلقات کا جو تانا بانا تیار ہوتا ہے۔ وہ بڑا ہی نازک اور پیچیدہ ہوتا ہے لیکن اسے خارجی طور پر متشکل کرنے میں گہرائی اور

گیرائی، اس میں بلاغت اور معنی آفرینی، اس میں عظمت اور بلندی اسی وقت آسکتی ہے جبکہ اس کے پیچھے زندگی کی اعلیٰ قدروں کا کوئی نظام موجود ہو، چاہے شاعر نے شعوری طور سے اس کا رشتہ ان قدروں سے جوڑنے کی کوشش کی ہو اور چاہے شاعر کا تربیت یافتہ ذہن، جس نے ان قدروں کو قبول کر لیا ہے. جذبات کی اس مصوری میں جھلک اُٹھے. غیر پختہ جذبات خام مواد کی طرح ہوتے ہیں جب تک وہ بھرپور شخصیت کی کیمیا گری کی بدولت ترفع نہ حاصل کر سکیں. وہ فکری احساس میں تبدیل نہیں ہو سکتے اور احساسات کو نئی زندگی، ذہن کو نئی دولت اور روح کو نئی غذا نہیں فراہم کر سکتے. اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ ایسی شاعری جذبے اور اثر سے خالی ہوتی ہے. اس کا انحصار دراصل خود شاعر پر ہے. جذبہ کی گرمی کو قائم رکھتے ہوئے اس میں فکر کی روشنی کو آمیز کرنا اچھے شاعر کا فطری ملکہ ہے. فراق کے یہاں بڑی عشقیہ شاعری کا یہ لازمی عنصر ہمیں قدم قدم پر ملتا ہے جس نقطے سے وہ چلے ہیں، یعنی عشقیہ احساسات، اس پر نظریں جمائے رکھنے کے باوجود ہمیں ان کے اشعار میں حیات و کائنات کا ایک ایسا شعور ملتا ہے جو دوسرے شاعروں کے یہاں کمیاب ہے. اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ محض عاشق یا شاعر نہیں ہیں، بلکہ اس ہمہ گیر کائنات اور اس کے پیچ در پیچ مسائل سے جو ہمارے اردگرد پھیلے ہوئے ہیں، گہری واقفیت رکھتے ہیں، وہ عشقیہ کیفیات کا عرفان بخشنے کے ساتھ ہی نئی زندگی، نئی قدروں اور نئے شعور کی پرچھائیاں بھی دکھا دیتے ہیں. کائنات ان کے لئے ایک سوالیہ نشان بھی ہے اور وہ اس کے لذت والم، اس کے آدرش، اس کی تاریخ اور اس کے امکانات سے بھی آگاہی رکھتے ہیں. وہ پڑھنے والے میں وہ حیرت واستعجاب، وہ جستجو، وہ سرخوشی اور وہ بصیرت پیدا کرنا چاہتے ہیں جس میں وہ اپنے حساس شعور کی وجہ سے خود حصہ دار ہیں. وہ جذبات کی بندگی نہیں قبول کرتے، نہ حواس کی عطا کی ہوئی دولت پر قناعت کرتے ہیں بلکہ اس سے اپنے فکر کو شاداب بنانے کا کام لیتے ہیں یہ محض جذبے یا محض علم کی شاعری نہیں ہے بلکہ ایک ایسی روح کی داستان ہے جو حساس ہونے کے ساتھ ساتھ باشعور بھی ہے. اس شاعری میں کوئی پیغام نہیں ہے، پھر بھی یہ شاعری ذہنی کشادگی کا

سبب ضرور بنتی ہے اور جذبے کی داخلی دنیا میں سے ایک اچانک پن کے ساتھ نکل کر دوسری وسعتوں میں کھو جانا چاہتی ہے، جن سے رشتہ قائم کرکے انفرادی زندگی زمان و مکان کی طنابوں کو کھینچ کر ملا دیتی ہے۔ اور پھر بھی یہ رہتی ہے شدید حیاتی شاعری ہی، یعنی اپنے ہیولے کو تبدیل کئے بغیر یہ ایک وسعت، ہمہ گیری اور عمومیت حاصل کرلیتی ہے۔ اسی سبب سے یہ شاعری محض حسّی آسودگی عطا نہیں کرتی بلکہ ذہنی اطمینان و انبساط بھی۔ ان اشعار کو پڑھیئے جن سے جذبات و احساسات کی دنیا میں وسعتوں کے دریچے کھل جاتے ہیں :-

دورِ حیات محض تھا اس کے حریم ناز میں
کیف و اثر کا ذکر کیا زیست کا بھی نشاں نہ تھا

کچھ اور کام بنا غم رہِ محبت میں
حیات و موت کے عنصر سمو چکا کب کا

فراق ایک ہوجاتے ہیں زماں و مکاں
تلاشِ دوست میں مَیں بھی کہاں نکل آیا

حُسنِ جاناں کی جبینِ پُرسکوں
جیسے سو جائے حیاتِ بے قرار

لبِ جاناں ہیں پھر تبسم ریز
ہوگئی نبض کائنات بھی تیز

وہ جن کے حال میں لَو دے اُٹھے غمِ فردا
وہی ہیں انجمنِ زندگی کے چشم و چراغ

یہ کاروانِ زمانہ چلے ہی جاتا ہے
نہ خوف شامِ غریباں نہ فکر صبحِ وطن

فضاؤں کی وہ کیفیت زماں مکاں کی حیرتیں
مجھے بھی یاد ہیں تری نگاہ کی حکایتیں

رکا ہے قافلۂ غم کب ایک منزل پر
کب انقلاب زمانہ کا ہمرکاب نہیں
جولانگہ حیات کہیں ختم ہی نہیں
منزل نہ کر حدود سے دنیا بنی نہیں
ابھی کچھ اور ہو انسان کا لہو پانی
ابھی حیات کے چہرے پہ آب و تاب نہیں
دکھا تو دیتی ہے بہتر حیات کے سپنے
خراب ہو کے بھی یہ زندگی خراب نہیں

عشق حیاتِ محض کی لرزش بے قرار ہے
دردِ نہاں کی ذمہ دار سازش جسم و جاں نہیں

ابھی ہر شے سے ہوتی ہے نمایاں شان انسانی
ابھی ہر چیز میں محسوس ہوتی ہے کمی اپنی

زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل
وہ رات ہے کوئی ذرہ بھی محو خواب نہیں

سبب ضرور بنتی ہے اور جذبے کی داخلی دنیا میں سے ایک اچانک پن کے ساتھ نکل کر دوسری وسعتوں میں کھو جانا چاہتی ہے، جن سے رشتہ قائم کرکے انفرادی زندگی زمان و مکان کی طنابوں کو کھینچ کر لا دیتی ہے۔ اور پھر بھی یہ رہتی ہے شدید حیاتی شاعری ہی، یعنی اپنے ہیولے کو تبدیل کئے بغیر یہ ایک وسعت، ہمہ گیری اور عمومیت حاصل کر لیتی ہے اسی سبب سے یہ شاعری محض حسی آسودگی عطا نہیں کرتی بلکہ ذہنی اطمینان و انبساط بھی۔ ان اشعار کو پڑھیئے جن سے جذبات و احساسات کی دنیا میں وسعتوں کے دریچے کھل جاتے ہیں :-

دورِ حیات محض تھا اس کے حریم ناز میں
کیف و اثر کا ذکر کیا زیست کا بھی نشاں نہ تھا

کچھ اور کام بتا غمِ رہِ محبت میں
حیات و موت کے عنصر سمو چکا کب کا

فراق ایک ہو جاتے ہیں زماں و مکاں
تلاشِ دوست میں مَیں بھی کہاں نکل آیا

حُسنِ جاناں کی جبینِ پُر سکوں
جیسے سو جائے حیاتِ بے قرار

لبِ جاناں ہیں پھر تبسم ریز
ہو گئی نبض کائنات بھی تیز

وہ جن کے حال میں لَو دے اُٹھے غمِ فردا
وہی ہیں انجمنِ زندگی کے چشم و چراغ

یہ کاروانِ زمانہ چلے ہی جاتا ہے
نہ خوفِ شامِ غریباں نہ فکرِ صبحِ وطن

فضاؤں کی وہ کیفیت زماں مکاں کی حیرتیں
مجھے بھی یاد ہیں تری نگاہ کی حکایتیں

رکا ہے قافلۂ غم کب ایک منزل پر
کب انقلاب زمانہ کا ہمرکاب نہیں
جولانگہ حیات کہیں ختم ہی نہیں
منزل نہ کر حدود سے دنیا بنی نہیں
ابھی کچھ اور ہو انسان کا لہو پانی
ابھی حیات کے چہرے پہ آب و تاب نہیں
دکھا تو دیتی ہے بہتر حیات کے سپنے
خراب ہو کے بھی یہ زندگی خراب نہیں

عشق حیات محض کی لرزش بے قرار ہے
دردِ نہاں کی ذمہ دار سازشِ جسم و جاں نہیں

ابھی ہر شے سے ہوتی ہے نمایاں شانِ انسانی
ابھی ہر چیز میں محسوس ہوتی ہے کمی اپنی

زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل
وہ رات ہے کوئی ذرہ بھی محو خواب نہیں

ہوا ہے گردشِ دوراں کا ایک دور تمام
سکون یاس جو حاصل ہوا محبت کو

رُکی رُکی سی شب مرگ ختم پر آئی
وہ پَو پھٹی، وہ نئی زندگی نظر آئی

کہیں زماں و مکاں میں ہے نام کو بھی سکوں
مگر یہ بات محبت کی بات پر آئی

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگزر پھر بھی

جھپک رہی ہیں زمان و مکاں کی بھی آنکھیں
مگر ہے قافلہ آمادۂ سفر پھر بھی

شب فراق سے آگے ہے آج میری نظر
کہ کٹ ہی جائے گی یہ شام بے سحر پھر بھی

کہیں یہی تو نہیں کاشف حیات و ممات
یہ حسن و عشق بظاہر ہیں بے خبر پھر بھی

توڑا ہے لامکاں کی حدوں کو بھی عشق نے
زندانِ عقل تیری تو کیا کائنات ہے

زندگی کیا ہے آج اسے اے دوست
سوچ لیں اور اُداس ہو جائیں

وجود و عدم گردِ راہِ سفر ہیں
کہاں جائے گا کاروانِ محبت

خندۂ صبحِ ازل تیرگیٔ شامِ ابد
دونوں عالم ہیں چھلکتے ہوئے پیمانوں میں

اس بزمِ بےخودی میں وجود و عدم کہاں
چلتی نہیں ہے سانس حیات و ممات کی

ایک آئے گی نظر اصلیتِ غیب و شہود
دونوں عالم ترے دیدار میں یکساں ہونگے

تہوں میں دل کی جہاں کوئی واردات ہوئی
حیاتِ تازہ سے لبریز کائنات ہوئی

تھی ایک کاوشِ بےنام دل میں فطرت کے
سوا ہوئی تو وہی آدمی کی ذات ہوئی

ہر اک ابد کا مسافر ہر ایک خانہ بدوش
سرِ دیارِ محبت کوئی مکاں نہ مکیں

ابھی جبینِ بشر منتظر سی ہو جیسے
کہ آدمی ابھی فطرت کا شاہکار نہیں

فراق کے اشعار میں ایک پہلو جو بہت نمایاں ہے وہ فضا کا احساس ہے۔ وہ صحیح معنوں میں ایک دیدۂ نگراں رکھتے ہیں اور ان کا سماعی تخیل بہت رچا ہوا ہے۔ ان کے یہاں فضا کی موسیقی اور اس کا ارتعاش ملتا ہے۔ یہ بات میں نے رومانیت کے سطحی تخیل سے متاثر ہوکر نہیں کہی ہے۔ عشقیہ جذبات کی مصوری کے دوران میں فراق انفرادی زندگی اور مظاہر قدرت کے وجود بسیط میں ایک مشترک رشتے کا احساس کرتے ہیں۔ وہ اپنی نبضوں کی رفتار پر کائنات اور فضا کی دھڑکنوں کو محسوس کرتے اور اس نغمے کو اپنے قوی تخیل کے ذریعے اسیر کرنا چاہتے ہیں۔ ایسے اشعار پڑھ کر دو باتوں کا پتہ چلتا ہے اوّل شاعر کا وہ احساس تنہائی جو بار بار اسے اپنی داخلی دنیا سے نکل کر بلندیوں کو چھو لینے کی ترغیب دیتا ہے دوسرے اس نقطۂ اتصال کو پالینے کا جذبہ جو انسان اور کائنات کے درمیان نامعلوم طریقہ پر موجود ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ اس معاملے میں فراق انگریزی کے رومانی شاعروں خصوصاً ورڈز ورتھ سے بہت متاثر ہوئے ہیں جس نے انسان اور فطرت کے درمیان سے حجابات اٹھانے کے لئے اپنے باطنی اور عارفانہ تجربات سے استفادہ کیا۔ فراق نے اپنی شخصیت کے اس خاص میلان کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ فضا کی پاکیزگی اور طہارت، اس کی پہنائیوں، اور اس کے مخصوص زیر و بم کا جو احساس شروع سے فراق کے مرکزی احساسات کا جزوِ غالب تھا اسے ان کے شعور کی پختگی اور مطالعے کی حسن کاری نے چمکا دیا۔ فراق کی شاعری میں عام طور پر دو امور بہ یک جنبشِ نظر اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ یعنی ان کا ذوق کمال اور احساسِ نغمہ۔ انہی دو عناصر کی مدد سے وہ کائنات کے حسن اور اس کی موسیقی کو بہت جلد اپنے ادراک کا موثر حصّہ بنا لیتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی شعری دنیا میں ستاروں کے رازدار بن گئے ہیں اور اپنے کانوں سے فضا کی اس تھرتھراہٹ کو سن رہے ہیں جو بہت کچھ ان کے دل کی دنیا سے قریب ہے۔ یوں تو ہر شاعر کسی نہ کسی حد تک فضائی احساس رکھتا ہے کیونکہ بہرحال اگر وہ چاہے بھی تو اپنے اردگرد کی دنیا سے آنکھیں تو نہیں بند

کرسکتا لیکن فراق کے یہاں خاص طور پر جو محویت، جو ہم آہنگی اور جو قربت ملتی ہے وہ ان کے اپنے باطنی ردعمل کا پتہ دیتی ہے۔ اس ردعمل کے طریقے بھی مختلف شاعروں کے یہاں مختلف انداز سے نظر آتے ہیں۔ فراق کی اکثر نظمیں اور غزلیں، ان کے اپنے بیان کے مطابق شب کے پچھلے حصے میں لکھی گئی ہیں۔ جب پوری کائنات پر ایک پُراسرار خاموشی، ایک لطیف اور دلنواز محویت کا عالم طاری ہوتا ہے ایسی صورت میں ناممکن ہے کہ شاعر کا ذہن اپنی کیفیات سے ایک دم فطرت کے خاموش حسن اور اس کے مدھم سنگیت کی طرف منتقل نہ ہوجائے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ فراق کے بہت سے اشعار میں ایک نغمگی، ایک تموّج، ایک پاکیزگی اور حیرانی و استفسار کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ فراق جوش کی طرح شاعرِ فطرت نہیں ہیں۔ وہ تمام تر انسانی تعلقات کے شاعر ہیں لیکن ان کے بہت سے اشعار میں ایک لامحدود فضا کا احساس ہوتا ہے جو غالباً نتیجہ ہے اس امر کا کہ وہ اپنی اندرونی نغمگی کو فطرت اور فضا کے ترنم سے ہم آہنگ کردینے میں کامیاب ہوگئے ہیں۔ یہ فضائی احساس ہمیں انگریزی شاعر ورڈزورتھ اور بنگالی شاعر ٹیگور کے لازوال نغموں میں ملتا ہے۔ گو ان دونوں شاعروں کے یہاں یہ احساس فراق کی نسبت زیادہ گہرا، زیادہ رچا ہوا اور زیادہ معنی خیز ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ فراق نے اپنے طور پر اس کیفیت کو محسوس کیا ہے اور وہ اسے اپنے مزاج میں پورے طور سے سمونے میں کامیاب ہوگئے ہیں ان کا یہ فطری میلان، ان کے عشقیہ جذبات سے مل کر ایک نئے رنگ میں ظاہر ہوا ہے اس کے پیچھے ایک بہت بڑی تہذیب بھی ہے جس نے ان نغموں کی آبیاری کی ہے۔ یہ کہنا کچھ مبالغہ نہ ہوگا کہ اردو شاعری یا کم از کم غزل میں فراق سے پہلے اس نغمے کی گونج سنائی نہیں دیتی ؎

گردوں! شرارِ برقِ دلِ بے قرار دیکھ
جن سے یہ تیری تاروں بھری رات رات ہے

تمام خستگی و ماندگی ہے عالمِ ہجر
تھکے تھکے سے یہ تارے، تھکی تھکی سی یہ رات

جو تیرے گیسوئے پُر خم سے کھیل بھی نہ سکیں
ان انگلیوں سے ستاروں کو چھیڑ سکتا ہوں

اب دورِ آسماں ہے نہ دورِ حیات ہے
اے دردِ ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

میں آسمانِ محبت پہ رخصتِ شب ہوں
ترا خیال کوئی ڈوبتا ستارہ ہے

زمینِ رہ گذر کے ذرّے گہری سانس لیتے ہیں
سکوں آثار کتنی ہے ادائے کم روی تیری

ستارے کھو گئے ہیں روپ کے سنگیت میں اکثر
کہاں سازِ شبِ مہتاب میں ہے نغمگی تیری

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گذری، وہ رات رات ہوئی

وہ رات گوشِ برآواز تھے جب مہ و انجم
تری نگاہ کہانی سی جیسے کہہ جائے

ستارے جاگتے ہیں رات لٹ چھٹکائے سوتی ہے
دبے پاؤں یہ کس نے آکے خوابِ زندگی بدلا

فراق نے محبت کے ان موضوعات کی طرف جو ان کی شاعری کا مرکز و محور ہیں خود ہی ایک شعر میں اشارہ کر دیا ہے۔ وہ شعر یہ ہے ؎

اک جانی ہوئی دنیا، اک عالم حیرت ہے
ان دونوں کا مل جانا دنیائے محبت ہے

فراقؔ اسی سلسلے کے شاعر ہیں جس کے میرؔ، مومنؔ، غالبؔ، آتشؔ، مصحفیؔ، حسرتؔ اور جگرؔ ہیں۔ انھوں نے اپنی شعری دنیا کو انہی شدید قسم کے داخلی جذبات و کیفیات سے آراستہ کیا ہے، جو غزل کے مرکزی موضوعات کہے جاسکتے ہیں۔ مگر فراقؔ نے ان موضوعات کو اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھا ہے اور حسن و عشق کی نفسیات کو ذاتی تجربات کی روشنی میں پڑھنے کی کوشش کی ہے جس کی وجہ سے ان کی اپنی آواز اور لے بن گئی ہے۔ حسن و محبت کا موضوع انتہائی فرسودہ ہونے کے باوجود نیا ہے جس سے مراد یہ ہے کہ محبت کی نفسیات میں تبدیلی، سماجی تبدیلیوں کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ انسانی زندگی ایک عضوی کل ہے جس کے کسی ایک پہلو کی تبدیلی تمام دوسرے پہلوؤں پر اثر انداز ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی۔ ابتدائی زمانہ کا انسان حسن کے جلوؤں سے جس طرح متاثر ہوتا اور اپنے تاثرات کو الفاظ کی قبا پہناتا تھا، زمانۂ حاضر کا انسان اس سے مختلف طور پر متاثر ہونے کے لئے مجبور ہے۔ ولیؔ اور میرؔ کی غزلیں جن کی پرکاری اور شادابی کو وقت کی گردش دھندلا نہیں کرسکی ہے، اردو شاعری کے عالم طفلی کے معصوم اور قدرتی نغمے ہیں۔ آج ان نغموں میں عمر کی پختگی، بیداری اور آگہی پیدا ہوگئی ہے۔ کیونکہ اجتماعی زندگی کے انقلابات احساسات کی بنیادوں میں بھی تبدیلی کا موجب بنتے رہتے ہیں۔ جس کا مفہوم یہ ہے کہ جذبات کی تہیں، ان کی آوازیں، ان کی موسیقی، ان کا اتار چڑھاؤ، ان کی کیفیت، غرض ہر چیز بدلتی رہتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ صحیح معنوں میں عظیم شاعر جذبہ کی داخلی دنیا کے کثیر عناصر کو اس طرح اپنے شعور میں سمولیتا ہے، اور اپنے آفاق گیر وجدان کے سہارے بہت سی اگلی منزلیں اتنی آسانی کے ساتھ طے کرلیتا ہے کہ اس کے احساس کا سانچہ، احساس کے آنے والے بہت سے سانچوں کی نشان دہی کرتا ہے لیکن ایسے شاعر دو چار ہی ہوتے ہیں۔ انگریزی ادب میں اس کی مثال شیکسپیئر اور اردو میں غالبؔ ہیں۔ تاہم یہ حقیقت کسی دلیل کی محتاج نہیں کہ فراقؔ کے جذباتی ردعمل اور ان کے سوچنے کے انداز میں جو ایک نوع کی طرفگی اور پہلوداری

ہے وہ ان کے معاصرین کے یہاں نہیں ملتی۔ لیکن اس سے بھی زیادہ میں جس امر کو اہمیت دیتا ہوں وہ ہے ان کا زندگی کو قبول کرنے کی طرف میلان اور حسن و عشق کے روابط میں پاکیزگی، قدرتی پن اور جذباتی آسودگی کے عناصر۔ یہ بات ہمیں حسرت کے کلام میں بھی ملتی ہے مگر حسرت کے یہاں سادگی دُپرکاری ہے۔ فراق کے یہاں پیچیدگی اور ندرت، حسرت کی عشقیہ شاعری بڑی تندرست، خوشگوار اور جسم اور روح کو بالیدگی عطا کرنے والی ہے مگر ہے پھر بھی پرانا رنگ لئے ہوئے۔ گو یہ رنگ بہت نکھرا ہوا ہے۔ اور فراق کے یہاں یہ ایک نئے ذہن، ایک نئے وجدان کی پیداوار معلوم ہوتی ہے اس کا آہنگ جدید ہے۔ مرد اور عورت کے جنسی تعلقات کی جو تصویریں ہمیں فراق کی رباعیوں میں ملتی ہیں، وہ بعض جگہ انتہا پسندی کے باوجود بڑی نادر اور دلکش ہیں اور اردو ادب میں ایک گراں قدر اضافہ ہیں۔ یہی تصویریں تناسب باطنی کی تبدیلی کے ساتھ ہمیں ان کی غزلوں میں بھی نظر آتی ہیں۔ ان رباعیوں کی اہمیت کو جو یہ کہہ کر گھٹایا گیا ہے کہ یہ تلسی داس، سورداس اور میرا بائی کے نغموں کی آوازِ بازگشت ہیں۔ اسے میں قطعی مہمل بات سمجھتا ہوں۔ کیا اردو غزلیں اور قصیدے فارسی اور عربی شاعری کی آوازِ بازگشت نہیں معلوم ہوتے؟ بایں ہمہ ہم میر، مومن، غالب اور ذوق کی عظمت کا سکّہ ماننے میں تامل نہیں کرتے۔ موضوعِ بحث یہ امر نہیں ہونا چاہیئے کہ کسی شاعر کے فیضان کے سرچشمے کون کون سے ہیں بلکہ یہ کہ اس نے مختلف اثرات کو اپنی شخصیت کی آنچ میں تپا کر کس طرح کندن بنایا ہے۔ خیر یہ ایک جملہ معترضہ تھا، اس لئے کہ یہاں فراق کی رباعیوں سے بحث مقصود نہیں ہے میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ جس شاعر نے "روپ" کی رباعیاں لکھی ہیں اُسی نے وہ بیشمار غزلیں بھی کہی ہیں جن سے فراق کی شاعری دراصل عبارت ہے۔ یہ دونوں شاعر الگ الگ نہیں ہیں، بلکہ ایک ہی شاعر کے دو رخ ہیں جن میں کوئی باہمی تضاد نہیں۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ حیات و کائنات کا جو کلی وجدان فراق رکھتے ہیں وہ چونکہ احساس تکمیل کے ساتھ فن کی ایک شکل میں ادا نہیں ہو سکا، اس لئے اس نے اپنے اظہار کے لئے دو صورتیں اختیار کر لیں۔

فراق کی غزلوں پر جو یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ وہ ہوس پرستی کے مظاہرے

ہیں (اور یہ اعتراض اثر لکھنوی نے بڑی بلند آہنگی کے ساتھ کیا ہے) یا ان میں لذتیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ یہ اعتراض نقطۂ اعتدال کو کھو دینے سے پیدا ہوا ہے میرا خیال ہے کہ اس میں تھوڑی بہت صداقت تو ضرور ہے مگر اتنی نہیں جتنی فراق کے بعض جانب دار معترضین سمجھتے ہیں۔ یہ خامی وہاں اور اسی وقت جھلکتی ہے جہاں اور جب فراق جنسی تجربے کو جمالیاتی یا فکری تجربہ بنانے میں ناکام رہتے ہیں۔ مجموعی طور پر ان کے یہاں عشقیہ تجربوں کے بیان میں وہ پاکیزگی، وہ معصومیت، وہ سپردگی نظر آتی ہے جو صرف معدودے چند شعرا کے یہاں مل سکتی ہے۔ یہ نتیجہ ہے پوری زندگی کو، جس میں جنسی زندگی لازمی طور پر شامل ہے، ذہنی پس و پیش کے بغیر قبول کرنے کا اور جنسی اور عشقیہ تعلقات کو کامل سچائی اور صحت مندی کے ساتھ برتنے کا۔ اس میں وہ جذباتی گھٹن نظر نہیں آتی جو لکھنؤ اور دلّی کے شاعروں کا طرۂ امتیاز تھی۔ فراق کے اس شعر پر ؎

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے شباب کی دوشیزگی نکھر آئی

بڑی لے دے کی گئی ہے۔ مگر میرا خیال ہے کہ اردو کے بہت کم اشعار ایسے ہوں گے جن میں انھیں پابندیوں کے اندر کسی نے اتنے قدرتی پن اور اتنی لطافت کے ساتھ ایسی بات کہی ہو۔ آپ اسے بہترین عشقیہ اشعار میں چاہے شمار نہ کریں لیکن یہ شعر جس پیش پا اُفتادہ حقیقت کا برجستہ اور معنی خیز اظہار ہے اس کے پیش نظر میں اسے اردو کے اچھے اشعار میں ضرور جگہ دوں گا۔ فراق بنیادی طور پر عشق کی جسمانیت اور حسن کی نفسیات کے شاعر ہیں اور میرا خیال ہے کہ ان کے یہاں یہ اچھوتا رنگ ہندی اور سنسکرت ادب کے مطالعے سے آیا ہے۔ جس طرح فراق نے دھرتی کی عظمت اور تقدس کا جذبہ، کائنات سے قربت کا احساس، اس کے رس اور نغموں کا ادراک اپنے اس مطالعہ سے اخذ کئے ہیں اسی طرح یہ بھی قرین قیاس ہے کہ مرد اور عورت کے درمیان تعلقات کا یہ قدرتی پن، اپنائیت کا یہ احساس، دھیمے اور بعض جگہ اچانک پن کے ساتھ جانے پہچانے تجربوں کا یہ بیان اور ان میں یہ حلاوت، یہ سب چیزیں بھی انھوں نے اسی ماخذ سے حاصل کی ہیں لیکن ہیں

پھر اس بات پر زور دوں گا کہ ان اثرات کو جذب کرنا خود ان کی شخصیت کی رنگا رنگی اور ہمہ گیری کے بغیر ممکن نہ تھا۔ میں نے فراق کی غزلوں کو پڑھتے وقت ہمیشہ یہ محسوس کیا ہے کہ ان کی فضا غزلوں کی مروجہ فضا سے یکسر مختلف ہے۔ یہ بات اقبال کی غزلوں کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے لیکن اقبال کی غزلیں ارضی محبت کے ترانے کب ہیں؟ وہ تو اس عظیم مفکر کے آفاقی پیغام کی اشاعت کا صرف ایک ذریعہ ہیں۔ فراق کی غزلیں ان کے انفرادی جذبات سے بوجھل ہیں اس ساز کے ہر تار سے ان کی روح کا سوز و گداز، اس کا کیف و سرور، اس کی افسردگی اور نغمگی، اس کا اضطراب و انبساط، اس کی سپردگی اور معصومیت، اس کا شعور و آگہی پھوٹ پھوٹ کر نکل رہی ہیں۔ اس سے مراد یہ نہیں کہ یہ غزلیں کسی اور دنیا کی معلوم ہوتی ہیں۔ ہرگز نہیں۔ فراق کی غزلوں کی روح سرتاسر ارضی ہے جس طرح ہر دور کے ادب میں ایک تسلسل پایا جاتا ہے اور ادبی بغاوت ادبی روایات کو بالکل شکست نہیں کرتی بلکہ ان کے بہترین عناصر ہی سے اپنی زندگی کا ساز و سامان فراہم کرتی ہے۔ اسی طرح فراق نے غزل کے پرانے اسالیب میں ہمہ گیر بنیادی تجربوں کو نئے زور بیان (EMPHASIS) نئے لب و لہجہ اور نئے آہنگ کے ساتھ سمو کر غزل کی کائنات کی توسیع کی ہے۔ ان تجربات کو جس شخصیت نے وحدت عطا کی ہے، یا یہ تجربات جس ممول سے ہو کر گزرے ہیں ان کی حیثیت منفرد ہے۔ وہ محبت کی نفسیات پر گہری نظر رکھتے ہیں اگر فراق کے منتخب اشعار میں وہ خصوصیات جھلک اٹھیں جن کا ذکر میں ابھی کر چکا ہوں تو ان کے ایسے اشعار کو نظر انداز کر دینے میں ہم حق بجانب ہوں گے جن پر کسی حد تک تصنع، لذتیت اور آورد کا شبہ گذرتا ہے۔ ایسے بہت سے اشعار میں سے جو فراق کے بہترین عشقیہ اشعار کہے جا سکتے ہیں۔ چند ایک ملاحظہ کیجئے ؎

گلوں کی جلوہ گاہِ ناز میں نہ ڈھونڈ اب مجھے
میں نقش تھا مٹا دیا، چراغ تھا بجھا دیا

ظلمت و نور میں کچھ بھی نہ محبت کو ملا
آج تک ایک دھندلکے کا سماں ہے کہ جو تھا

ہزار بار زمانہ ادھر سے گذرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگذر پھر بھی

جہاں بھی جستجوئے دوست میں ٹھہر جاتے
یقین جان کہ منزل قریب ہی ہوتی

تو ایک تھا مرے اشعار میں ہزار ہوا
اس اک چراغ سے کتنے چراغ جل اٹھے

نشاطِ حسنِ ازل کو بھی وجد آجاتا
دکھی ہوئی مگر اتنی رگِ حیات نہیں

احساس دیدہ و دل یہ ہے بدن کو اس کے
دیکھیں تو حیرتیں کچھ مانوس ہو رہی ہیں

سرِ راہِ محبت آدمی کی سانس کیوں اکھڑے
نفس کی موج کو دیدے ادائے کم روی اپنی

کبھی کبھی اسے نظریں بچا کے دیکھا تھا
حریف عمر بقا تھے وہ نیم لمحے بھی

کیا ہے سیر کہ زندگی میں رخ جس سمت
ترے خیال سے ٹکرا کے رہ گیا ہوں میں

نثار وعدۂ دیدار پھر بھی سوچ یہ ہے
تجھے بھی بھول نہ جاؤں میں دیکھ کر تجھ کو

یہ سر سے تا بہ قدم محویت کا عالم ہے
کہ گہرے سوچ میں جس طرح ڈوب جائے بدن

ترا وصال بڑی چیز ہے مگر اے دوست
وصال کو مری دنیائے آرزو نہ بنا

حسّاس کم نہیں ہے محبت بھی اور یوں
اس کو غم و نشاط سے دل بستگی نہیں

دل کی گنتی نہ یگانوں میں نہ بیگانوں میں
لیکن اس جلوہ گہِ ناز سے اٹھتا بھی نہیں

رگوں میں گردش خوں ہے کہ لے ہے نغمے کی
وہ زیر و بم کا ہے عالم کہ جسم گاتا ہے

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

فضا تبسمِ صبحِ بہار تھی لیکن
پہنچ کے منزلِ جاناں پہ آنکھ بھر آئی

صبا نے دی کہ اٹھی اداس فضا
مسکراہٹ تری جو یاد آئی

ہوگئی کائنات رنگا رنگ
وہ گلابی نظر نے چھلکائی

کچھ انتظار کا عنوان تو بدل جاتا
جو غم کی شام ہوئی تھی تو صبح بھی ہوتی

یہ انتظار بڑی چیز ہے محبت میں
تری نگاہ مری شرحِ خامشی ہوتی

بنے گی غم کے عناصر سے اک نئی دنیا
نشاطِ حسن سے تم پوچھ لو اگر شک ہے

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوئے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا بڑا دشوار تھا

بس جذبِ حسنِ یار کہیں پھر ابھر نہ آئیں
وہ نقشِ آرزو جو مٹائے ہوئے سے ہیں

عجب کیا کھوئے کھوئے سے جو رہتے ہیں ترے آگے
ہمارے درمیاں اے دوست لاکھوں خواب حائل ہیں

حسّاس کس قدر ہے محبت کی زندگی
ہم بے خبر ہیں اور انھیں پائے ہوئے سے ہیں

صحبت شب کی داستاں اس میں سمٹ کے آگئی
پچھلے پہر کو بزم میں شمع کی تھرتھری نہ دیکھ

جام دل کی تہ میں موج خوں سی آکر رہ گئی
اپنی قسمت میں کوئی چھلکا ہوا ساغر کہاں

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گذری وہ رات رات ہوئی

بس اک تسلسل تغیر حال قائم ہے
نصیب عشق فنا و دوام بھی تو نہیں

تجھے تو ہاتھ لگایا تھا بارہا لیکن
ترے خیال کو چھوتے ہوئے میں ڈرتا ہوں

فراق کی شاعری کے مزاج کا اگر کوئی اندازہ لگانا چاہے تو اسے فراق کی تشبیہوں کی طرف توجہ کرنی چاہیئے. تشبیہوں کے انتخاب سے شاعر کے ذہنی عمل کا پتہ چلتا ہے. میں نے شروع میں کہا تھا کہ فراق نہ روایت پرست ہیں نہ آسمان پرست. وہ جب عشقیہ کیفیات کی مصوری کرتے ہیں، یا محبوب کے خدوخال یا ناز و ادا کا کوئی مرقع پیش کرتے ہیں تو قطعی منفرد اور مخصوص انداز

ہیں جس سے میری مراد یہ ہے کہ وہ ان استعارں اور تشبیہوں کو استعمال نہیں کرتے جو اردو شاعروں کے لئے تکیۂ کلام بن گئی تھیں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ عمداً ان سے احتراز کرتے ہیں۔ وہ اس معاملے میں براہِ راست مشاہدے پر بھروسہ کرنا زیادہ مناسب سمجھتے ہیں۔ بہت سی ایسی تشبیہیں جن کی طرف ذہن کبھی منتقل نہیں ہوتا تھا' ان کے یہاں موجود ہیں۔ مزید یہ کہ ان کے یہاں بہت سی تشبیہوں کا تلازمۂ ذہنی بدل گیا ہے۔ فراق مروجہ تشبیہوں اور استعاروں کے استعمال میں جدت پیدا کرنے پر قناعت نہیں کرتے بلکہ اپنے مفہوم کو پورے طور پر ادا کرنے کے لئے ان چیزوں کی طرف توجہ کرتے ہیں جو ہندوستان کی روح اور مزاج سے قریب تر ہیں' اور ہم آہنگی رکھتی ہیں۔ دراصل فراق نے ایسا جان بوجھ کر اور کسی قدر عصبیت کی بنا پر کیا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ اس سے اردو غزل میں ایک مفید اضافہ ہوا ہے۔ فراق کی تشبیہیں بڑی اچھوتی، خیال انگیز اور جاندار ہوتی ہیں۔ ان کا ذوقِ جمال بڑا رچا ہوا، بڑا مہذب، بڑا صحیح اور گہرا ہے ان کے کان موسیقی سے آشنا ہیں۔ ان کی تشبیہیں جامد نہیں ہوتیں بلکہ متحرک اور زندہ۔ فراق کا یہ خیال ایک حد تک صحیح ہے کہ ہندوستان کی شاعری میں ہندوستان کی روح اسی طرح سمائی ہوئی ہونی چاہیئے جس طرح فارسی شاعری میں ایرانیت۔ فراق کو زمین سے اتنی ہی محبت ہے جتنی انگریزی ناول نگار لارنس کو۔ فراق نے بعض ایسی تشبیہیں استعمال کی ہیں جو جانی پہچانی ہونے کے باوجود نئی معلوم ہوتی ہیں۔ اکثر ایسی ہیں جو اس سے پہلے اردو کے کسی شاعر نے استعمال نہیں کیں لیکن جن کے استعمال میں ایک خاص حلاوت، ایک خاص دل کشی، ایک خاص تازگی معلوم ہوتی ہے۔ فراق اپنے اس عزم میں کامیاب ہوئے ہیں کہ ان کی شاعری میں ہندوستان کی فضا کی تھرتھراہٹ محسوس ہو۔ انھوں نے ہندو دیومالا سے بہت کچھ حاصل کیا ہے۔ ہندی شاعری میں چاہے وہ پروازِ تخیل، وہ نکتہ آفرینی، وہ ژرف نگاہی نہ ہو، جو فارسی شاعری کے ماتھے کا جھومر ہے لیکن اس میں جو ارضیت، جو رس، جو نغمگی، جو سادگی و سرشاری ہے وہ یقیناً ایک انمول موتی ہے۔ اور فراق نے ان سب عناصر کو غزل کے سانچے میں سمونے کا التزام کیا ہے

فراق کی شاعری اعلیٰ درجہ کی حسیاتی شاعری ہے۔ انھوں نے اس دیوی کے سنگھار کے لئے جو سامان فراہم کیا ہے وہ ہے ہندوستان ہی کی سرزمین کا۔ فراق کی شاعری کی فضا کچھ ایسی ہی ہے جیسے شکنتلا کے ناٹک کی فضا۔ فراق کا یہ کارنامہ بہت اہم ہے۔ ایسی تشبیہوں کا انتخاب کرنے سے جو تجرباتی اعتبار سے نہ صرف صحیح بلکہ ہماری رسائی میں بھی ہوں۔ فراق کی شاعری میں واقعیت اور اصلیت کے عناصر بڑھ گئے ہیں اس میں شک نہیں کہ وہ تشبیہیں بھی جو فارسی سے مستعار تھیں اور جنھیں دوسرے اردو شاعروں نے استعمال کیا ہے ہمارے مزاج میں اس درجہ رچ بس گئی تھیں کہ ان سے کام لے کر ہمارے شاعروں نے بڑے پتے کی باتیں کہی ہیں۔ اور پڑھنے والوں کے اندر خاطر خواہ ردعمل کو بیدار کیا ہے۔ مگر یہ بھی صحیح ہے کہ آخر اس معاملے میں براہِ راست تجربے اور مشاہدے پر کیوں نہ بھروسہ کیا جائے اور ایسی تشبیہات کیوں نہ لائی جائیں جن سے پڑھنے والوں کا شعور کھل اٹھے۔ فراق کے یہاں محبت کا جو تصور ملتا ہے وہ خالص جسمانی محبت کا تصور ہے۔ وہ صرف مادیت کے پرستار نہیں ہیں بلکہ مادے کی روحانیت کے بھی۔ انھوں نے جنس کو اسی طرح روح کا مرتبہ دے دیا ہے جس طرح انگریزی ناول نگار لارنس نے۔ لارنس ہی کی طرح وہ زمین سے چمٹے رہتے ہیں گو کبھی کبھی آسمان کی طرف بھی آنکھیں اٹھا کر دیکھ لیتے ہیں عشق کی جسمانیت کا اس قدر قائل ہونے اور زمین سے اس شدید وابستگی کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ان کی تشبیہیں اتنی تازہ، اتنی پُر حلاوت اور اتنی دلکش ہیں۔ فراق کی تشبیہوں کی دلکشی کا راز چند عناصر کے یکجا ہو جانے میں ہے۔ اول ان کی جمالیاتی حس، دوسرے ان کا شاداب تخیل، تیسرے ان کی زمین سے محبت، چوتھے ان کا تصورِ عشق، پانچویں ہندی اور سنسکرت ادب کا فیضان اور چھٹے تجربے اور مشاہدے کی باریک بینی اور صحت۔ انھی مختلف اور متضاد عناصر نے مل جل کر اس فضا کی تعمیر کی ہے جسے وہ ہندوستانیت سے تعبیر کرتے ہیں۔ اور جسے اپنی شاعری کے باطن میں پیوست کر دینے پر وہ اتنے مصر ہیں۔

چند مثالیں دیکھئے:۔

خیالِ گیسوئے جاناں کی وسعتیں مت پوچھ
کہ جیسے پھیلتا جاتا ہو شام کا سایہ

دلوں کو تیرے تبسّم کی یاد یوں آئی
کہ جگمگا اٹھیں جس طرح مندروں میں چراغ

جو چھپ کے تاروں کی آنکھوں سے پاؤں دھرتا ہے
اسی کے نقشِ کفِ پا سے جل اٹھے ہیں چراغ

دلوں میں داغِ محبت کا اب یہ عالم ہے
کہ جیسے نیند میں ڈوبے ہوں پچھلی رات چراغ

وہ پچھلی شب نگہِ نرگسِ خمار آلود
کہ جیسے نیند میں ڈوبی ہوئی ہو چندر کرن
یہ تیرا شعلۂ آواز ہے کہ دیپک راگ
قریب و دور چراغ آج ہو گئے روشن

وہ نو بہار ناز اٹھا فضائے صبح جاگ اٹھی
وہ تازگی، وہ حسن، وہ نکھار، وہ صباحتیں

روپ کا رہ رہ کے جھلک مارنا
پھولوں سے جس طرح اڑیں تتلیاں

کروٹیں لے افق پہ جیسے صبح
کوئی دوشیزہ رسمساتی تھی

حسن کی صباحت کو کیا بتائیے جیسے
چاندنی مناظر پر پچھلی رات ڈھلتی ہے

رنگ رخ کھلا اس طرح آنچ عشق کی کھا کر
پھول جس طرح نکھرے سوکھنے سے شبنم کے

سیکڑوں توس قزح جس طرح لہروں میں نہائیں
صبح کی وہ نغمگی جیسے ستارے مل کے گائیں

آگئی بادِ بہاری کی لچک رفتار میں
موجِ دریا کا تبسم بس گیا رخسار میں

کاش کہ جھٹپٹے میں یوں ترا خیال دل پہ چھائے
جیسے جبینِ چرخ پر کوئی ستارہ مسکرائے

کہیں دامانِ بادِ صبح بھی آلودہ ہوتا ہے
بچا لیتا ہے حسنِ نرم خود دوشیزگی اپنی

جو ہونٹوں تک ترے محدود رہتی ہے سحر ہوتے
افق پر دور تک وہ مسکراہٹ پھیل جاتی ہے

ترے خیال کی رنگینیوں کا کیا کہنا
فضا میں جیسے گلابی سی کوئی چھلکائے

جہاں سے نقش مٹیں جیسے چھپتے سورج کے
مٹا گئیں مجھے یوں کم نگاہیاں تیری

یہ سر سے تا بہ قدم محویت کا عالم ہے
کہ گہرے سوچ میں جس طرح ڈوب جائے بدن

باغِ جنت پہ گھٹا جیسے برس کر کھل جائے
سوندھی سوندھی تری خوشبوئے بدن کیا کہنا
جگمگاہٹ یہ جبیں کی ہے کہ پَو پھٹتی ہے
مسکراہٹ ہے تری صبحِ چمن کیا کہنا
زلف شب گوں کی چمک پیکرِ سیمیں کی دمک
دیپ مالا ہے سر گنگ و جمن کیا کہنا

تاروں کے مسلوب جیسے دھڑکیں
رات آپ کی ادا ادا کو دیکھا

جیسے نشاط مسکرائے، جیسے صباح تھرتھرائے
جیسے حیات رسمسائے، حسن کی تازگی تو دیکھ
جیسے پیام راز آئیں، شعلۂ ساز تھرتھرائیں
جیسے ستارے مل کے گائیں حسن کی نغمگی تو دیکھ
جیسے سکون تھرتھرائے، جیسے سکوت گُھنسائے
جیسے سگندھ مسکرائے، حسن کی طرفگی تو دیکھ

سفید پھول زمیں پر برس پڑیں جیسے
فضا میں کیفِ سحر ہے جدھر کو دیکھتے ہیں

پو پھٹ رہی ہے زجبین تا بہ کفِ پا
یا چادرِ شبنم میں جھلکتا ہے گلستاں

کسی کی آنکھ میں ملتے ہیں دونوں وقت فراؔق
ہم اک نگاہ میں شام و سحر کو دیکھتے ہیں

جو مہکی چھاؤں میں نغموں کی پنکھڑی سے بنے
وہی سُنا ہے ترے حسن کا نشیمن ہے

نگاہ گوش کی پرکیفِ تشنگی کو نہ پوچھ
اک ادھ کھِلی سی کلی، ادھ سنا سا راگ ہے تو

تجھی سے ہے کہیں شعلہ بداماں چادرِ شبنم
جھلکتی ہے کہیں روئے سحر پر تازگی تیری

فراؔق کی شاعری پر جو اعتراضات کئے گئے ہیں۔ ان میں سے چند ضد اور ہٹ دھرمی کا نتیجہ ہیں اور بعض وزن دار ہیں اور حقیقت پر مبنی۔ فراؔق کی ہوس پرستی کے سلسلے میں جو کچھ اور جس انداز سے کہا گیا ہے اس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں۔ یہ سب کچھ حسن و عشق کا محدود اور مروجہ تصور رکھنے اور اپنی رائے پر تعصب کے ساتھ اصرار کرنے کا نتیجہ ہے اس میں شک نہیں کہ اپنی شاعری میں بعض مقامات پر فراؔق انتہا پسند ہوگئے ہیں اور اس فن کارانہ ضبط کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا ہے جس کے بغیر عنصری تجربے کو جمالیاتی تجربے میں تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے یہاں بعض جگہ لذتیت بھی حاوی ہوگئی ہے لیکن ان کے بہترین نمائندہ اور منتخب اشعار میں ہمیں حسن اور عشق کا ایک صحت مند اور جسم و روح کو آسودگی بخشنے والا تصور ملتا ہے اور جدید نفسیات نے انسانی جذبات و احساسات اور ان کی قوتِ ارادی کا جو علم ہیں

دیا ہے اس کے پیشِ نظر فراق پر اس قسم کے اعتراضات بہت سطحی معلوم ہوتے ہیں صرف ایسے اشعار کو سامنے رکھ کر جو فن اور عروض کے کانٹے پر پورے نہ اترتے ہوں فراق کی شاعری کی اہمیت اور عظمت سے انکار کرنا بھی نقطۂ نظر کے محدود ہونے کا ثبوت فراہم کرنا ہے۔ آثر لکھنوی نے ایسا ہی کیا ہے۔ ان کی تنقید پڑھ کر یہ گمان ہوتا ہے کہ شاید وہ شعر کی بڑائی کو صرف عروض کی صحت پر منحصر سمجھتے ہیں۔ فراق نے اپنے ایسے اشعار کے جواز میں ایک بار انگریزی شاعر پوپ کا یہ قول نقل کیا تھا کہ بعض اوقات تو ہومر بھی اونگھنے لگتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ فراق کے یہاں اکثر خیالات پر الفاظ کی قبا راست نہیں آتی جس کی وجہ سے ان کی غزلوں میں ناہمواری آگئی ہے اور ان کے اچھے اشعار بھی ترشے ہوئے ہیروں کی بجائے کچھ اکھڑے اکھڑے سے معلوم ہوتے ہیں اس سلسلے میں انھوں نے خود یہ دلیل پیش کی ہے کہ وہ حقیقت کے ادراک کی ترجمانی جس منفرد انداز میں کرنا چاہتے ہیں اس کی معنویت اور لطافت کی زبان متحمل نہیں ہوسکتی۔ انھوں نے اپنے تخیل اور احساس کے اچھوتے پن پر زور دیا ہے اور اپنی ناہمواری کے عیب کو خوبی ثابت کرنے کے لئے انگریزی تنقید کا یہ قول پیش کیا ہے کہ :-

"ایک واضح خیال ایک چھوٹا خیال ہوتا ہے" ("A CLEAR IDEA IS A SMALL IDEA") اس ادعا کے پس منظر میں دراصل ایک نوع کی نارسائی اور عاجزی کا اعتراف جھلک رہا ہے۔ آخر غالب اور اقبال نے بھی اسی حقیر زبان میں شاعری کی ہے اور گو غالب نے "تندیٔ صہبا" کے باعث آبگینے کے پگھل جانے اور اقبال نے حقیقت پر "جامۂ حرف" کی تنگی کی شکایت کی ہے۔ پھر بھی یہ امر تسلیم شدہ ہے کہ ان دونوں کے یہاں ہمیں خیالات اور جذبات و احساسات کے مرکب اور اس کے خارجی پیکر کے درمیان مکمل مطابقت اور ہم آہنگی نظر آتی ہے۔ تاہم میری رائے یہ ہے کہ فراق کے یہاں مواد کی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ ہم ان کی فنی کوتاہیوں سے چشم پوشی کرنے میں حق بجانب کہے جاسکتے ہیں، یہ بھی بعید از قیاس نہیں کہ فراق کے یہاں یہ ناہمواری کچھ تو ان کے مزاج کی افتاد کی وجہ سے پیدا ہوئی ہو اور کسی حد تک نئے خیالات کے اظہار کی خاطر

خارجی وسیلے کو عام ڈگر سے ہٹ کر استعمال کرنے کی وجہ سے۔ اگر آثر لکھنوی کی بات کو صحیح بھی مان لیا جائے (اور میں ایک حد تک اسے صحیح مانتا بھی ہوں) تب بھی فراق کا اکھڑا اکھڑا پن اپنی معنوی دولت کی وجہ سے جگر اور مجاز کی میناکاری اور رومانی سطحیت کے مقابلے میں قابل ترجیح ہے۔ فراق نے کئی جگہ اپنی شاعری کی قوت شفا کا ذکر کیا ہے یہاں بھی بات ذرا بڑھا کر کہی گئی ہے۔ اس اصطلاح کا اطلاق صحیح معنوں میں ورڈز ورتھ کی شاعری پر کیا جا سکتا ہے۔ فراق کی شاعری حیاتی شاعری ہے، جس میں بڑا کس بل، بڑی حلاوت، بڑی جذباتی آسودگی پائی جاتی ہے۔ اس کی خوبی اور برائی اس میں ہے کہ یہ جذبہ کی تپش کے ساتھ فکر کی تابناکی سے بھی معمور ہے لیکن قوت شفا کی اصطلاح جس ترفع، جس مسرت آمیز بصیرت، جس ذہنی اور اخلاقی قلب ماہیت کے عناصر کی طرف اشارہ کرتی ہے، اس کے نقوش شاید فراق کی شاعری میں واضح طور سے نہیں ابھرتے۔ اسی طرح فراق نے جگہ جگہ اپنی شاعری کو آفاقی کلچر کا جزو بھی بتایا ہے۔ یہ اصطلاح بھی بڑی بھاری بھرکم اور مرعوب کن ہے، اور فراق کی وضاحت کے باوجود بھی میں اسے ان کی شاعری پر منطبق کرنے میں تامل کروں گا۔ اس اصطلاح کے مفہوم میں جو ابدیت اور بے کراں کیفیت پائی جاتی ہے اس کی حامل شیکسپیئر، گوئٹے، غالب، اقبال اور ٹیگور کی شاعری کہی جا سکتی ہے۔ فراق نے اپنی شاعری میں بہت سی جگہ اپنی استادی کے کرتب بھی دکھائے ہیں جس کا نتیجہ وہ لمبی لمبی غزلیں ہیں جو اکثر گراں گذرتی ہیں۔ ان غزلوں کی طوالت اور قافیہ پیمائی ان کے مجموعی اور مرکزی تاثر کو ایک حد تک ہلکا اور کمزور کر دیتی ہے، انھیں پڑھنے سے یہ نہیں معلوم ہوتا کہ جس حسی یا ادراکی بصیرت کو شاعر پیش کرنا چاہتا ہے اس کی شعاعیں مختلف اشعار میں پھوٹ نکلی ہیں بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ خیال کی گرہوں کو کھولنے یا اس کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی بجائے صرف استادی کے بل بوتے پر اشعار کا انبار لگا دیا گیا ہے۔ فراق موسیقی کی اصطلاحوں کے بھی بڑے دلدادہ ہیں اس شوق کا مظاہرہ ان کے تنقیدی مضامین میں بھی ملتا ہے۔ شاعری میں ان اصطلاحوں کے چکر میں پڑ کر بجائے لطیف اور موثر موسیقی

پیدا کرنے کے وہ بھونڈی قسم کی جھنکار پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں اور یہ کوشش بڑی مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے۔

فراق نے ترقی پسند موضوعات پر بھی نظمیں لکھی ہیں جو معنوی اور فنی اعتبار سے ان کی غزلوں کے مقابلہ میں کم حیثیت ہیں۔ بات یہ ہے کہ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور غزل کے ذریعہ ہی وہ اپنے سیاسی اور سماجی شعور کا بہترین طریقے پر اظہار کرسکتے ہیں۔ میری رائے میں غزل کی رمزیت اور ایمائیت میں اس کی بڑی حد تک گنجائش ہے کہ وہ شاعر کے سیاسی اور سماجی شعور کی عکاسی کرسکے۔ غزل میں تفصیل نہیں آسکتی، منطقی تسلسل نہیں برقرار رکھا جاسکتا کیونکہ غزل کا آرٹ اشاروں کا آرٹ ہے مکمل تصویر کی جگہ ہلکے اور گہرے رنگوں سے ایک تانا بانا (PATTERN) تیار کرنے کا آرٹ ہے لیکن ہمیشہ اور ہر موقع پر بات کھول کر، تفصیل کے ساتھ اور براہ راست کہنا نہ ضروری ہوتا ہے اور نہ گوارا۔ بلکہ اس کی بجائے معنی خیزی کے ساتھ اور آڑے ترچھے خطوں کی مدد سے جو نقش گری کی جاتی ہے وہ زیادہ دلکش اور ادراک پر جلد اثر انداز ہوتی ہے۔ سردار جعفری نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں کہا ہے کہ جو لوگ بات کو ڈھکے چھپے اشاروں میں کہنے پر زور دیتے ہیں وہ بایاں کار ہیئت پرستی کا شکار ہو جاتے ہیں اور ہیئت پرستی رجعت پرستی کی مترادف ہے۔ یہاں ایک مغالطۂ ذہنی پوشیدہ ہے۔ یہ کہنا کہ غزل ہماری موجودہ پیچیدہ اور متنوع تہذیب کی تمام ضرورتوں کے لئے کافی ہے، بڑی تنگ نظری ہے، اور فن کی دنیا میں تجربے اور ارتقا کی اہمیت کے انکار کی وجہ سے ادبی جمود کی طرف لے جاتی ہے لیکن دوسری طرف یہ دعوے بھی کہ رمز و کنائے کے ذریعہ حقیقت کی ترجمانی کرنا رجعت پرستی ہے، خود فن کے لوازم سے غفلت پر دلالت کرتا ہے۔ اینگلز نے ایک خط میں جو اس نے ۱۸۸۸ء میں (MARGARET HARKNESS) کو لکھا تھا، کہا ہے کہ ناول نگار جس حد تک اپنے سیاسی عقیدوں کو چھپانے میں کامیاب ہو اتنا ہی اچھا ہے اور یہ کہ بالزاک اپنی رجعت پرستی کے باوجود جمہوریت پسند زولا کے مقابلے میں برتر اور قابل ترجیح ہے جو بات ناول نگار کے متعلق کہی گئی ہے وہی شاعر کے سلسلے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔

درحقیقت ہر ادبی کارنامہ اشیاء اور حقائق میں فنکار کی بصیرت کا ایک پیچیدہ مرکب ہوتا ہے اور اس میں ایک واضح اور کھلا ہوا حل تلاش کرنا غلطی ہے (PLEKHUOV) نے گورکی کے ناول "ماں" پر جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ ہمارے نقطۂ نظر کی تائید کرتے ہیں نظم اور غزل کے آداب مختلف ہیں، ہاں یہ ضرور ہے کہ سچا اور صحت مند ادب ہم عصری زندگی کے ترقی پسند میلانات کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ایسا ہی کرنا چاہیے غزل گو شاعر کی غایت اور اس کے مفہوم کا اندازہ ہم اس کی پیکر نگاری، اس کے لب و لہجہ، اس کی رمزیت، غزل کی فضا اور اس کے مجموعی تاثر سے لگا سکتے ہیں اور غزل کو اس کی پوری ذہنی زندگی کے چوکھٹے میں پیوست کرکے اس کے متعلق نتائج اخذ کر سکتے، اور ان پر فیصلہ کر سکتے ہیں۔ اس امر کا قوی ثبوت کہ غزل کی اشارتی زبان میں بھی شاعر اپنے سیاسی اور سماجی شعور کا انتہائی فنکارانہ انداز میں اظہار کر سکتا ہے، جذبی کی وہ غزلیں ہیں جو "فروزاں" کے پہلے ایڈیشن کے بعد لکھی گئی ہیں۔ فراق اگر چاہیں تو اپنی غزل میں بھی ان تمام افکار اور میلانات کو اجاگر کر سکتے ہیں جنھیں انھوں نے اپنی ترقی پسند شاعری کا موضوع قرار دیا ہے اور انھیں یہی کرنا چاہیے

فراق ہندوستان کی نشاۃ ثانیہ کے ایک ممتاز نمائندے ہیں۔ ان کی پُرگوئی اور ان کا وفور ان کی خلاقی کی دلیل ہیں۔ ان کے تخیل میں جو نزاکت اور شادابی، ان کی فکر میں جو گہرائی اور ہمہ گیری، ان کی جذباتی کائنات میں جو پختگی اور فراوانی ہے وہ ان کے معاصرین کے یہاں نظر نہیں آتی۔ ان کی فنی خامیاں، ان کی قوت اور کمزوری دونوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ انھوں نے اردو غزل کو جو قدریں دی ہیں وہ نئی اور اہم ہیں۔ اور اس طرح سے انھوں نے اردو غزل کا رخ موڑ دیا ہے اس بنیاد پر اگر انھیں جدید اردو غزل میں ایک بڑی اور موثر طاقت مان لیا جائے تو شاید بے جا نہ ہوگا

مجاز

نئی نسل کے اردو شاعروں میں مجاز کا نام خاصا جانا پہچانا ہے ان کی شاعری پر کوئی مقررہ لیبل چسپاں کرنا آسان نہیں ہے، کیونکہ ایک طرف تکنیک کے معاملے میں وہ پرانی روش سے سرِمو انحراف نہیں کرتے، اور انھوں نے جدید وضع کے تجربوں سے ہمیں روشناس نہیں کرایا۔ اور دوسری جانب ان کی بیشتر نظمیں مواد اور روح دونوں کے اعتبار سے انقلابی نہیں محض غنائی ہیں۔ ان کی مقبولیت کا راز انہی ہلکی پھلکی، خوش گوار اور تندرست رومانی نظموں میں ہے۔ ان کے مزاج کے عناصرِ ترکیبی میں جام و مینا، تیغ و سناں، حسن و نغمہ، سب کی آمیزش ہے۔ لیکن ان کے مطبوعہ کلام کے سرسری مطالعہ سے بھی یہ پتہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ ان کی شاعری کے خط و خال کی تشکیل ایک رچے اور نکھرے ہوئے رومانی نقطۂ نظر اور افتادِ طبیعت سے ہوئی ہے۔ ان کا کلام سرتاپا اسی شیفتگی و سرمستی، جذب و کیف اور ردنور و وارفتگی میں ڈوبا ہوا ہے جو ان کی شخصیت میں اس حد تک نمایاں ہے، اس میں ذرا شبہ نہیں کہ انھوں نے نہ صرف ایسے موضوعات پر نظمیں لکھی ہیں جن پر طبع آزمائی کرنا ترقی پسندی کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ بلکہ خالص رومانی نظموں میں بھی ماحول سے نا آسودگی کے جذبے نے خودساختہ پابندیوں

کی قدم قدم پر شکست و ریخت کی ہے۔ ایسا ہونا ناگزیر بھی تھا، کیونکہ کوئی ادیب یا شاعر محض خلا میں زندگی بسر نہیں کرسکتا، اور نہ تخیل کے نادیدہ پروں پر اُڑ کر کسی مصنوعی بہشت میں زیادہ عرصہ تک سانس لے سکتا ہے۔ پھر بھی مجھے اپنی اس رائے کے اظہار میں پس و پیش نہیں کہ ہم عصری اجتماعی زندگی اور اس کے مسائل کا شعور و احساس نہ مجاز کے شعری ادراک کا کوئی قابل ذکر جزو ہے اور نہ یہ شعور و احساس فکر اور نغمے میں تبدیل ہوا ہے۔ شاید اس کا سبب یہ ہو کہ انھوں نے اپنے مشاہدات اور مطالعہ کو وسعت دینے کی کبھی کوشش نہیں کی اور اپنی نغمگی کو اُس کاوش ذہنی سے مرصع و مزین ہونے کا موقع نہیں دیا، جو جذبات کو فکر میں تبدیل کرنے اور فکر کو خواب کی سی رومانیت اور جذبے کی سی تازگی، طرفگی اور رعنائی بخشنے کے لئے ضروری ہے پھر بھی مجاز کی مقبولیت ان کے اکثر ہم عصر شعرا کے مقابلہ میں قابلِ رشک ہے ممکن ہے یہ اس لئے ہو کہ ان کے تجربات محدود ہونے کے باوجود ذاتی اور اصلی ہیں۔ اور اگر ایک طرف ان کے بیان میں صفائی، نفاست اور پرکاری ہے، تو دوسری طرف اُن میں ابلتے ہوئے پہاڑی چشمہ کا جوش وخروش اور بادۂ تند و تیز کی حرارت اور سرخوشی ہے۔

حسن کا احساس اور جسم انسانی کے مشاہدے اور اس کی کیفیات کا بیان مجاز کی نظموں میں شروع ہی سے ملتا ہے۔ ان کے مشاہدے میں تفصیل، تناسب اور مینا کاری برابر نمایاں رہی ہیں اور گو حسیات کی اس شاعری میں کوئی گہرائی نہیں، تاہم اس میں ایک خوش گوار قسم کی لذتیت ہے۔ جسے شاعر نے ستر پردوں میں چھپائے بغیر برجستگی اور ایک حد تک والہانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ رنگ و بو کی اس شاعری میں جان نہ صرف مشاہدے کی صحت اور الفاظ کے مناسب انتخاب سے پڑتی ہے۔ بلکہ پیکر نگاری (IMAGERY) کے اس فن سے بھی جس پر شاعر کو پوری قدرت حاصل ہے۔ جذبے کو موزونیت اور دل کشی کے ساتھ متشکل کر دینا ہر اچھے شاعر کا گراں قدر جوہر ہے نادر تشبیہوں کی تلاش، جو ذہن میں تازگی اور نظر میں وسعت پیدا کرنے میں مدد ہوتی ہیں، مجاز کے شاعرانہ عمل کا ایک خاص وصف ہے چند مثالوں سے یہ بات ظاہر ہو جائے گی ۔

چمک تاروں کی چشمِ سرمگیں میں
جھلک چاندی کی جسمِ مرمریں پر
نشاطِ رنگ و بو سے چور آنکھیں
شرابِ ناب سے لبریز ساغر
وہ محرابیں سی سینوں پر نمایاں
فضائے نور میں کیوپڈ کے شہپر
نفس کی آمد و شد سے تلاطم
شبِ مہتاب میں جیسے سمندر

اللہ اللہ وہ پیشانیٔ سیمیں کا جمال
رہ گئی جم کے ستاروں کی نظر آج کی رات
عارضِ گرم پر وہ رنگِ شفق کی لہریں
وہ مری شوخ نگاہی کا اثر آج کی رات
نرگسِ ناز میں وہ نیند کا ہلکا سا خمار
وہ میرے نغمۂ شیریں کا اثر آج کی رات

سحر اعجاز لئے جنبشِ مژگانِ دراز
خندۂ شوخ جمالِ دُرِ خوش آب لئے
ضو فگن روئے حسیں پر شبِ مہتاب شباب
چشمِ مخمور نشاطِ شبِ مہتاب لئے
نشۂ ناز جوانی میں شرابور ادا
جسم ذوقِ گہر اطلس و کمخواب لئے
زلفِ شب رنگ لئے صندل و عود و عنبر
خم ابروئے حسیں دیر کی محراب لئے

لب گلرنگ و حسیں، جسم گداز و سیمیں
شوخیٔ برق لئے لرزش سیماب لئے

یہ روپہلی چھاؤں، یہ آکاش پر تاروں کا جال
جیسے صوفی کا تصور، جیسے عاشق کا خیال
آہ لیکن کون جانے کون سمجھے جی کا حال
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں

مجازؔ نظم کے شاعر ہیں۔ وہ اپنے تجربات اور مشاہدات میں وہ ہمہ گیری، ارتکاز (CONCENTRATION) اور گہرائی نہیں پیدا کر سکتے، جو اچھے غزل گو شاعر کا طرۂ امتیاز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بجز دو تین غزلوں کے ان کی بیشتر غزلیں، پڑھنے والے کے ادراک میں کوئی تموج نہیں پیدا کرتیں۔ لیکن نظم کے لئے جس منطقی تسلسل، پھیلاؤ اور جزئیات نگاری کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور خیال جس طرح لمحہ بہ لمحہ اور منزل بہ منزل نظم کی بساط پر محیط ہوتا چلا جاتا ہے۔ وہ ان کی نظموں میں ہر جگہ پایا جاتا ہے۔ ابتدائی نظموں میں "رات اور ریل" جو اکثر خصوصیات کی بنا پر ایک معمولی بیانیہ نظم ہے۔ تخیئل کی اس اَن تھک اور مستقل پرواز کا پتہ دیتی ہے جو آگے چل کر "آوارہ"، "خواب سحر" اور "ایک غمگین یاد" جیسی نظموں میں ظاہر ہوئی۔ ترقی پسند خیالات کی نمائندگی جو نظمیں کرتی ہیں ان میں دو نظمیں "نوجوان خاتون سے" اور "پردہ اور عصمت" اچھی ہیں۔

پہلی نظم کے چند اشعار یہ ہیں ؎

حجابِ فتنہ پرور اب اٹھا لیتی تو اچھا تھا
خود اپنے حسن کو پردہ بنا لیتی تو اچھا تھا
دلِ مجروح کو مجروح کرنے سے ہے کیا حاصل
تو آنسو پونچھ کر اب مسکرا لیتی تو اچھا تھا

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

لیکن مجازؔ کی بیشتر انقلابی نظمیں، اعلیٰ اور کامیاب شاعری کے معیار پر پوری نہیں اترتیں کیونکہ ان نظموں میں وہ شاعر کے منصب کا احترام کم کرتے ہیں انقلاب کا ڈھنڈورا زیادہ پیٹتے ہیں۔ ان کی نظموں میں جگہ جگہ اس بغاوت کی آگ کے شعلے ملتے ہیں جن سے ہر نوجوان اور حساس شاعر کا دل آتشکدہ بنا ہوا ہے۔ یہ اضطراری ردعمل بھی اپنی جگہ قابلِ احترام ہے۔ لیکن بغاوت کے شعلے کو تعمیری انقلاب کے نغمے میں تبدیل کرنے کے لئے جس ریاض کی ضرورت ہوتی ہے۔ مجازؔ اس سے گذرنا نہیں چاہتے۔ کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ سرمایہ داری کے نظام کہنہ کے خلاف بیزاری اور نفرت تو ضرور محسوس کرتے ہیں، لیکن اپنے محسوسات کا تجزیہ نہیں کرسکتے اور اسی لئے کسی راستے کی طرف رہنمائی کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ ان تمام خامیوں کا سرچشمہ تفکر کا وہ نقدان ہے، جو ہمیں اُن کے یہاں تسلسل کے ساتھ ملتا ہے۔ "انقلاب" "اندھیری رات کا مسافر" "سرمایہ داری" "آہنگِ نو" ان سب نظموں میں وہی خامی کھٹکتی ہے، جس کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے۔ مجازؔ کا انقلاب کا تصور سراسر جذباتی ہے، جو صرف ایک بے معنی تخریب پر منتج ہوتا ہے۔ وہ نہ انقلاب کے اسباب و آثار اور اس کی قوتوں پر کوئی نظر رکھتے ہیں اور نہ ان کا شاعرانہ اندازِ فکر کسی سمت کی طرف کوئی اشارہ کرتا ہے نظم "انقلاب" کے آخری حصہ میں انھوں نے لفظ "خون" کا بہیم استعمال کیا ہے "آوارہ" میں بھی جو اُن کی سب سے اچھی نظموں میں ہے اور جو ان کی انفرادی روح کے کرب و غم اور متوسط طبقہ کی ذہنی، جذباتی اور معاشی غیر اطمینانی اور غیر آسودگی کی بہت صحیح ترجمانی کرتی ہے، یہ تخریبی میلان بہت نمایاں ہے۔ جن آخری بندوں کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، وہ پوری نظم کی ہیئت سے ایک گہرا اندرونی، صناعانہ ارتباط ضرور رکھتے ہیں لیکن اگر ہم انھیں ان کے سیاق و سباق سے الگ کرکے ان کا رشتہ شاعر کے فکری نظام سے جوڑنے کی کوشش کریں، تو ان

کی اہمیت بہت ہی کم رہ جاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُردو شاعری کو انقلاب کا جو تصور جوشؔ نے دیا تھا اسے مجازؔ نے بغیر کسی تنقیدی محاکمے کے قبول کرلیا ہے اور چونکہ وہ طبعاً غور وفکر کے عادی نہیں ہیں اس لئے نہ اس کے حسن وقبح پر ان کی نظر پڑتی ہے، نہ اس میں وہ کوئی ترمیم و تنسیخ کر سکتے ہیں مجازؔ کے پورے کلام میں صرف دو مقامات ایسے نظر آتے ہیں، جہاں انھوں نے اس جذباتی ردعمل سے گریز کر کے چند اچھے شعر کہے ہیں ؎

تقدیر کچھ ہو کاوشِ تدبیر بھی تو ہے
تخریب کے لباس میں تعمیر بھی تو ہے
ظلمات کے حجاب میں تنویر بھی تو ہے
آ منتظر ہے، عشرتِ فردا ادھر بھی آ

خوابِ سحر میں مجازؔ کا لہجہ قدرے متوازن اور خیال انگیز ہو گیا ہے۔ اور اسی لئے اس نظم کے آخری اشعار سے بھی اسی اجتماعی شعور کا اظہار ہوتا ہے جس کی ایک جھلک دیکھنے کی ہم اکثر نظموں میں بار بار کوشش کرتے ہیں لیکن جسے خطیب کے نطق کی کڑک بار بار ہماری نظروں سے اوجھل کر دیتی ہے ؎

اک نہ اک در پر جبینِ شوق گھستی ہی رہی
آدمیت ظلم کی چکی میں پستی ہی رہی
یہ مسلسل آفتیں، یہ یورشیں، یہ قتلِ عام
آدمی کب تک رہے اوہامِ باطل کا غلام
ذہنِ انسانی نے اب اوہام کے ظلمات میں
زندگی کی سخت طوفانی اندھیری رات میں
کچھ نہیں تو کم سے کم خوابِ سحر دیکھا تو ہے
جس طرف دیکھا نہ تھا اب تک اُدھر دیکھا تو ہے

مجازؔ کا مایۂ افتخار ان کی رومانی نظمیں ہیں۔ ان کی خوبی اور دلکشی اس میں

ہے کہ وہ ہمیں جذبات کی تنگنائے سے نکال کر ایک صحت مند، لطیف اور دلنواز ترنم میں گم کردیتی ہیں۔ ان میں فراوانی، اضطراب، انفرادیت، مرکزیت سے گریز، جذباتیت، تخیئل کی شادابی اور بہاؤ غرض وہ تمام عناصر پائے جاتے ہیں جن سے رومانیت عبارت ہے۔ یہ نظمیں اصلی اور واقعی جذبات اور حالات سے تحریک اور نمو حاصل کرتی ہیں اور ان سے یہ پتہ چلتا ہے، کہ حسن وعشق کی واردات نے شاعر کے حسّاس اور بے چین دل کو ضرور متاثر کیا ہے۔ لیکن مجاز کی بیشتر رومانی نظموں میں ایک خامی تو یہ ہے کہ شاعر کے تجربات بہت محدود ہیں۔ ان کی نظمیں "اعتراف" اور "بتانِ حرم" ان تجربات کی غمازی کرتی ہیں جو ان کی رومانی شاعری کا مرکز د محور ہیں اور جن سے ان کا تانا بانا تیار ہوتا ہے۔ مگر انفرادی مسرتِ وغم کوئی بڑی اہمیت نہیں رکھتے۔ تاوقتیکہ ان کے بہت ہی نادر اور معنی خیز پہلوؤں کو اجاگر نہ کیا جائے اور ان میں عمومیت کا رنگ نہ بھرا جائے۔ ایسی نظمیں جو صرف محدود عشقیہ جذبات و معاملات کا سحر آفریں بیان ہوں، ایک خاص عمر اور ذہنی نشو ونما کے لوگوں کے لئے ہی اپنے اندر جذب وقبول کی طاقت رکھتی ہیں۔

دوسری قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مجاز کی بیشتر نظمیں ایک منظم اور تربیت یافتہ تخیئل کی پرواز کا نتیجہ نہیں معلوم ہوتیں۔ مجاز کے جذبات میں سرمستی اور سرشاری کی کمی نہیں ہے، مگر ناپختہ جذبے کی بڑی اور دوامی شاعری میں کوئی وقعت نہیں ہوتی۔ تاآنکہ وہ فکر کے معمول (MEDIUM) سے گذر کر ایک طرح کا توازن، پختگی اور ادراک پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت نہ پیدا کرلے۔ مجاز کے پورے مجموعے میں صرف چند نظمیں یعنی "ایک غمگین یاد" "شہر نگار" "نادام" "عیادت" اور دو تین غزلیں ایسی ہیں جن میں جذبے کی صداقت کے ساتھ ہی اس کی تہذیب وتکمیل کا بھی کسی حد تک احساس ہوتا ہے ؎

آج پھر تا بہ چمن در پئے گلہائے چمن
گنگناتا ہوا زنبورِ بہار آ ہی گیا
گیسوؤں والوں میں ابرو کے کمانداروں میں
ایک صید آ ہی گیا ایک شکار آ ہی گیا

خیر مقدم کو مرے کوئی بہ ہنگام سحر
اپنی آنکھوں میں لئے شب کا خمار آہی گیا

بیمار کے قریب بہ صد شانِ احتیاط
دل داریٔ نسیم بہاراں لئے ہوئے
زلفوں کے پیچ و خم میں بہاریں چھپی ہوئی
اک کاروانِ نکہت بُستاں لئے ہوئے
آہی گیا وہ میرا نگاہِ نظر نواز
ظلمت کدہ میں شمعِ فروزاں لئے ہوئے
ملتی ہوئی نگاہ میں تجلی بھری ہوئی
کھلتے ہوئے لبوں میں گلستاں لئے ہوئے

اے شوقِ نظارہ کیا کہیئے نظروں میں کوئی صورت ہی نہیں
اے ذوقِ تصور کیا کیجیئے ہم صورتِ جاناں بھول گئے
اب گل سے نظر ملتی ہی نہیں، اب دل کی کلی کھلتی ہی نہیں
اے فصلِ بہاراں رخصت ہو ہم لطفِ بہاراں بھول گئے

ساقیٔ گلفام باصد اہتمام آہی گیا
نغمہ برلب، خم بہ سر، بادہ بہ جام آہی گیا
میری دنیا جگمگا اٹھی کسی کے نور سے
میرے گردوں پر مرا ماہِ تمام آہی گیا
پھر کسی کے سامنے چشمِ تمنا جھک گئی
شوق کی شوخی میں رنگِ احترام آہی گیا

آثر لکھنوی نے مجاز کے متعلق یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اُردو شاعری میں

ایک کیٹس پیدا ہوا تھا جسے انقلابی بھیڑیئے اٹھالے گئے۔ یہ رائے دو بہت ہی غلط مفروضوں پر مبنی ہے۔ مجاز کی شاعری ہلکی پھلکی، غنائی شاعری ہے جس میں اس تفکر، اس فلسفۂ جمال، اُس بصیرت کا، جو زندگی کے غموں کو انگیز کرنے اور گوارا بنانے سے پیدا ہوتی ہے، اور جو انگریزی رومانی شاعروں میں اس درجہ پائی جاتی ہے دور دور بھی نشان نہیں ملتا۔ رومانی شاعری سے قطع نظر، مجاز کی انقلابی شاعری بھی فکر و فہم کی جس کمی کا پتہ دیتی ہے، اس کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ دراصل اردو کے کسی رومانی شاعر کا کیٹس اور شیلے سے موازنہ کرنا فی الحقیقت اپنی علمیت کا مظاہرہ کرنا اور ناواقف لوگوں کو گمراہ کرنا ہے۔ ہمارے اردو شاعروں اور مغربی شاعروں میں مزاج و مذاق کا فرق بہت بین ہے پھر یہ بات بھی کچھ کم لحاظ کے قابل نہیں ہے کہ ہماری زندگی بھی اتنی رنگا رنگ، پیچیدہ، متنوع، نئی نئی ذہنی اور تمدنی تحریکوں کی دولت سے مالامال اور ارتقا کے امکانات کے لئے چشم براہ نہیں رہی ہے جتنی اہلِ مغرب کی زندگی، ہمارے شاعروں میں غالب اور اقبال کو چھوڑ کر کسی کے کلام میں بھی متضاد عناصر کی وہ کارفرمائی، شمولیت (INCLUSIVENESS) کا وہ جوہر اور پیچ در پیچ تہذیب کا وہ عکس نہیں ملتا۔ جو انگریزی کے بیشتر ممتاز شعراء میں پایا جاتا ہے۔ جس سے میری مراد یہ ہے کہ ان شاعروں کے ذاتی مطالعے، مشاہدات و تجربات اور ذہنی و جذباتی ردعمل کی ہم آہنگی کی بدولت ان کے کلام میں معنی و مفہوم کی جتنی تہیں ملتی ہیں اور وہ ہمارے فکر و تخیل کی سیرابی کے لئے جتنی وافر غذا فراہم کرتے ہیں۔ وہ ہمیں اردو شاعروں کے یہاں نہیں ملتی۔ تاہم یہ ماننے میں کسی کو بھی تامل نہیں ہونا چاہیئے کہ مجاز ہمارے ایک قابلِ قدر شاعر ہیں۔ افسوس ہے کہ ان کی اٹھان سے ہمیں جتنی امیدیں وابستہ تھیں وہ سب کی سب پوری نہیں ہوئیں اور وہ اپنے تخیل کی پرواز کو برقرار نہیں رکھ سکے۔ مگر کچھ تو اس لئے کہ ان کے کلام میں رچی ہوئی فارسیت، کے بہت حسین نمونے ملتے ہیں اور کچھ اس لئے کہ انھوں نے اپنے ذاتی تجربات کو غنائیت میں ڈبو کر ہمارے لئے دلکش نغموں میں پیش کیا ہے جن میں کہیں کہیں ترقی پسند خیالات کی جھلک بھی ملتی ہے وہ نوجوان شعراء کے حلقے میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔

شاذ تمکنت

جدید تر اُردو شاعری کے افق پر شاذ تمکنت ایک روشن ستارے کی طرح نمودار ہوئے۔ اور دیکھتے دیکھتے اس ستارے کی درخشانی نے پڑھنے والوں کی توجہ کو اپنی جانب کھینچ لیا۔ ان کی نظموں میں ایک رچا ہوا غنائی اور جمالیاتی احساس ملتا ہے، جو ان کے مجموعے "تراشیدہ" میں ہر جگہ نظر آتا ہے۔ مجموعے کا عنوان خود اس بات کی چغلی کھاتا ہے کہ شاذ اپنی نظموں میں جس معیار کو سامنے رکھتے اور اسے حاصل کرنا چاہتے ہیں، وہ ایک متناسب، ترشے ہوئے اور ہشت پہلو ہیرے کا تصور ہے۔ رنگ و آہنگ، صورت و معنی اور خطوط اور آوازوں کی جیسی یکجائی اور بوقلمونی ان کے یہاں ملتی ہے، وہ ان کے ہم عمر اور ہم عصر کے شعراء کے یہاں کم تر ملے گی۔

شاذ تمکنت ایک موضوعی شاعر ہیں، اور رومان پسند شاعر کی ساری جذباتیت، تشنگی اور اداسی اور اپنی محبوبہ سے ہم آہنگی اور قربت کی خواہش ان کے یہاں رہ رہ کر جھلک اٹھتی ہے۔ انھوں نے خارج سے عائد کئے ہوئے کسی نظریئے کی پابندی کو اپنے لئے گوارا نہیں کیا ہے۔ بلکہ اپنے احساسات کے آئینے کو ذاتی ردِ عمل کے ذریعے جلا دی ہے۔ لیکن غالباً یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کہ ان کے

یہاں صرف تشنگی اور اداسی ملتی ہے۔ اس کے برعکس ان کے یہاں ایک رنگ اور گہرا رنگ سرشاری اور لطف و انبساط کا بھی ہے۔ ان کے یہاں وہ تلخ کامی یا زہرناکی بالکل نہیں ہے، جو اس دور کے اکثر شاعروں کے یہاں ملتی ہے۔ وہ اپنی محبوبہ سے جس جذباتی اتصال اور خوئے دلنوازی کی امید رکھتے ہیں، وہ اکثر پوری بھی ہوتی ہے۔ شاذ کے یہاں ذاتی معاملات کے ڈرامے کا یہ پہلو اہم ہے۔ نسبتاً شروع کی ایک نظم میں محبوبہ کے خط و خال کی تصویر یوں پیش کرتے ہیں:

سیب کی پوریں، ہتھیلی کی مصفا چاندی
پاؤں میں چھاگلیں تاروں کی، جبیں پر مہتاب
زلفیں بل کھائی ہوئی، بیوگ کی مچلی ہوئی رین
صندلی باہوں کا بلور، مژہ پارۂ خواب
اوس کی پیاس سے کھلتی ہوئی ہونٹوں کی کلی
رس سے چھلکی ہوئی باتوں کی چھنکتی جھانجھن
دہکے دہکے ہوئے رخساروں کے مہکے کہرے
نکھ کی جوت میں ہے قوس قزح کا روغن

(نیند کی وادی میں)

اس نظم کی مرصع کاری میں ایک اچھوتا پن ہے، جو ہمیں چونکاتا ہے۔ رنگوں اور آوازوں کے سنجوگ سے جو نقش بنایا گیا ہے، وہ قطعی اور مکمل ہے۔ اور اس میں نیند کی طلسماتی دنیا کا دھندلکا بھی شامل ہے۔ شاذ ان اوہام کا ذکر کرتے ہیں جو اکثر ٹوٹتے رہتے ہیں، اور ان گریزپا لمحات کی یاد بھی انھیں ستاتی ہے، جن پر ماہ و سال کی گرد جم گئی ہے۔ وہ اپنی محبوبہ سے ایک نرمی، طہارت اور غیر مرئی پاکیزگی کا تصور وابستہ کرتے ہیں، لیکن خوابوں کے یہ شیش محل کبھی کبھی چکنا چور بھی ہو جاتے ہیں۔ اور آدرشوں کے خول سے نکل کر جب وہ حقائق کی دنیا میں قدم رکھتے ہیں، تو آئیڈیل اور حقیقت کا یہ تصادم ان کے لہجے میں ہلکی سی افسردگی پیدا کر دیتا ہے، اور شاید تجسس پر بھی اکساتا ہے۔ ان کے یہاں تلخی نہیں، استعجاب

ہے۔ سینہ کوبی نہیں، اپنے زخموں کی بہار دکھانے کا عزم اور حوصلہ ہے، اور دل گرفتگی کے باوجود بشاشت، امید آفرینی اور سکون ہے۔

شاذ تمکنت کی شاعری میں بہ حیثیت مجموعی دو عناصر غور طلب ہیں۔ اوّل محاکات (IMAGES) کی تزئین اور آرائش، اور دوسرے لمسیاتی احساس، ارسطو نے کہا تھا، کہ استعاروں پر شاعر کی قدرت اس کی فطانت کی دلیل ہے کالرج کے نزدیک نئے اور جاذب توجہ محاکات کا استعمال بڑے اور ہمہ گیر شاعر کا نمایاں امتیاز ہے۔ لیکن اس کے لئے ضروری ہے کہ احساس کی شدت کے مطابق ان میں ردوبدل کیا جائے۔ شاعری تجرید کی ضد ہے۔ اور گو شاعری میں ایسی تعمیمات بھی جو صدیوں کے مشاہدے اور تجربے کا نچوڑ ہیں، جگہ پاتی ہیں، لیکن اس کی روح رواں وہ تصویریں ہیں، جو تجربے کی تجسیم میں معاون ہوتی ہیں۔ ان لفظی تصویروں کے ذریعے، جن میں ایک حسی عنصر ہوتا ہے، تخیل کے عمل کی وہ کارفرمائی سامنے آتی ہے جو شاعری کے مواد میں گرمی، توانائی اور چمک پیدا کرتی ہے۔ احساسات کو گویا بنانے کے لئے ان مدرکات کا سہارا لینا پڑتا ہے، جو گردوپیش کی دنیا میں موجود ہیں۔ شاعری میں محاکات کی موجودگی سے دو چیزوں پر روشنی پڑتی ہے، اوّل شاعر کا ذہنی عمل اور دوسرے اس کی غالب نفسیاتی کیفیت۔ محاکات کا اہم ترین وظیفہ تجربے اور مشاہدے کی کلیت کو مجروح کئے بغیر اسنے پڑھنے والے تک پہنچادینا ہے۔ ایسی لفظی تصویروں کی نمایاں خصوصیات صفائی، موزونیت اور انکشاف ہیں۔ انھیں ایک شعشۂ نور سمجھیے، جس کے ذریعے شاعری کا پیچیدہ مرکب چشم زدن میں گرفت میں آجاتا ہے۔ محاکات کے استعمال کی بنیاد اور اس کا جواز خارجی اور داخلی حقیقت، یعنی اشیاء اور احساسات کے درمیان ربط قائم کرنا ہے اشیاء ایک دوسرے سے لاتعلق نہیں ہیں، بلکہ وابستگیوں کے تانے بانے کا نام ہی دراصل حقیقت ہے۔ اسی طرح احساسات بھی اپنا سیاق وسباق رکھتے ہیں۔ ہمارے قدیم شاعروں کے یہاں شاعری کو پیکر نگاری کے مرادف سمجھنے کی طرف میلان نہیں تھا۔ یہ فنی تدبیر ایک ماقبل منطق (PRE-LOGICAL) اندازِ نظر کی ترجمانی کرتی ہے۔ کیونکہ جیسا کہ (VICO) نے کہا ہے۔ انسان نے مترنم

آواز میں پہلے بکالیں اپنے مافی الضمیر کو مرتب اور منضبط انداز میں ظاہر کرنا بعد میں سیکھا۔ ترسیل اور ابلاغ کا موثر ترین وسیلہ اور اشیاء اور احساسات کے درمیان ایک اندرونی رشتے کو جو ناگزیر ضرورت کا پابند ہے، ظاہر کرنے کی تدبیر محاکات ہی ہیں۔ انہی کے ذریعے تجربہ اپنی تمام تر جسمانیت کے ساتھ گرفت میں آسکتا ہے۔ شاذ تمکنت کے یہاں محاکات کی چند مثالیں دیکھئے:۔

سوکھے سوکھے ہوئے جھڑتے ہوئے پتوں کی کراہ

رقصِ آواز ہے کہ بہتی ہوئی چاندی کی ندی

گھلا گھلا سا ہے لالے کی آنکھ کا کجرا

چاندنی خستہ و درماندہ کھڑی ہے خاموش

نقرئی گرد میں چپ چاپ کھڑے ہیں اشجار

رہ گذر نیند بھری آنکھوں سے یوں تکتی ہے

آبلہ ہائے کفِ پا سے جل اٹھے ہیں چراغ

پتی پتی پہ کفِ پائے قمر دیکھا ہے

یہ لہو روتی ہوئی شاخِ حنا کیسی ہے

چاند کے سینے میں لَو دیتا ہے سنگیت کنول

اوپر کہا گیا ہے کہ محاکات یعنی لفظی تصویروں میں ایک حسیاتی عنصر ہوتا

ہے۔ ہم محاکات کو عام طور پر سامعہ یا باصرہ نواز ہی سمجھتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ علیحدہ علیحدہ اور بیک وقت بھی تمام حواس کو متاثر کرتے ہیں۔ شاذ تمکنت کے یہاں لمسیاتی احساس خاص طور سے پایا جاتا ہے۔ وہ نقوش کے ابھارنے میں صرف رنگوں کے امتزاج یا آوازوں کے تال میل ہی سے کام نہیں لیتے۔ بلکہ ان کا ادراک چھو کر بھی کیا جا سکتا ہے۔ کسی جذبے یا احساس کو مجسم کر دینے سے ہم ایک سیال اور سیمابی کیفیت کو لفظوں میں اسیر کر لیتے ہیں۔ ایسے متعدد محاکات کو، جو مختلف حواس کو آسودہ کریں، ایک دوسرے سے متعلق کرنا اور ان میں ایک ترتیب قائم کرنا یقیناً ایک دشوار کام ہے۔ اس کیمیاوی عمل کی چند مثالیں دیکھئے:

لب بستہ فسردہ چاندنی میں   میداں کے سلگتے حاشئے پر
اک اونگھتے مقبرے کے اندر   آنسو کا چراغ جل رہا ہے

(کھنڈر)

پھر تم کو ملے گی دل کی سرحد   آہستہ گذرنا اس جہاں سے
یہ کانچ کا قصرِ قرمزی ہے   یہ سیج شفق کے پھول کی ہے
یہ نقرئی جوئے نغمگی ہے   مندر ہے یہ زخم کی ہنسی کا

جب گذروگے اسکے نقش پا سے   سجدوں کے تمھیں نشاں ملیں گے
ان مٹتے نقوش سے یہ کہنا   اب مری جبیں جبیں نہیں ہے
اک سنگِ مزار بن گئی ہے

(اے بادِ خزاں کے نرم جھونکو)

دھوپ کرنوں میں پروئے ہوئے شبنم کے نگیں
پرسشِ درد کو چپ چاپ چلی آتی ہے

(شب رفتہ)

ڈالیاں اوس کی بوندوں سے لدی جاتی ہیں
چاندنی کوہ کے ماتھے سے اتر آئی ہے

یہ چٹانیں یہ تراشیدہ نگیں فطرت کے

(آخرِ شب)

جب کرن آتی ہے پابوسیٔ شبنم کے لئے
جگمگا اٹھتے ہیں وجدان کی طاقوں کے دیے

(میرا فن میری زندگی)

چاندنی کی نیم خوابیدہ اداسی کا فسوں
بام و در کے مضمحل شانوں پہ سر رکھ کے سو گیا

(خرابہ)

ابھی پچھلے پہر آتی ہیں آوازیں سرابوں کی
ہتھیلی سے کون ملتا ہے آنکھیں میرے خوابوں کی

(دوسری محبت)

اس کے ساتھ وہ ترکیبیں بھی قابلِ غور ہیں، جو شاذ تمکنت کے شفاف تخیل نے تراشی ہیں۔ اور یہ اکثر فراق اور فیض کی یاد دلاتی ہیں۔ چند ترکیبیں یہ ہیں: نیلم کے نگینے، چھنکتی جھانجھن، سیال آنچیں، گلابی لہراؤ، طلائی بھانکیں، التفات کے برگ، سپردگی کی چھاگل، محرابِ شکستِ آرزو، ریشمی آنچل، روپ سنگھار، گلِ التفات کی مہکار، دہلیزِ خزاں، کہکشاں کا لچکا، شبِ التفات، لگاوٹ کی شبنم، مریم نغمہ۔ یہ ترکیبیں کسی قدر نامانوس ضرور ہیں۔ لیکن ان میں ایک ندرت اور دل کشی ہے۔ یہاں بھی تجریدی تصورات کو جسم و جاں عطا کرنے کی کوشش صاف نظر آتی ہے۔ مندرجہ ذیل مصرعوں میں فراق کا رنگ خاصا نمایاں ہے:

رات نیندوں کے شبستانوں میں چھنکا سا ہوا

ذہن کے رمنوں میں غنچوں کی مہک اترے گی

جھوم جھوم اٹھتی ہے لہرائی ہوئی چندر کرن

دیدنی ہے مری آواز کی جھنکار کا رنگ

جواں ہیں دشتِ ارماں کے مرگ نینوں کی

خمِ محرابِ لب میں پیاسی آنچیں سنسناتی ہیں

رس میں ڈوبے ہوئے مدماتے جھکورے مہکے

بعض جگہ فیض کا اثر لہجہ پر صاف نظر آتا ہے:

اے بادِ خزاں کے نرم جھونکو ایوانِ نگار تک پہنچ کر
چوکھٹ پہ لٹا کے میرے آنسو اس جانِ وفا سے اتنا کہنا
بوئے تھے جو انبساط کے بیج اب اشک کی فصل بن گئے ہیں

(اے بادِ خزاں کے نرم جھونکو)

یہاں یہ اضافہ کرنا شاید نامناسب نہ ہو کہ ایک پوری نظم "قیدِ حیات و بندِ غم" فیض کے سجل، نکھرے ہوئے اور روشن انداز کی ایک بھدی اور ناکام شکل ہے۔

تصویروں اور آوازوں کی اہمیت پر زور دینے سے شاذ تمکنت کبھی نہیں چوکتے۔ اسی کا ایک دوسرا پہلو سنگیت (جو آوازوں کی یکجائی اور موانست کا دوسرا نام ہے) کی وہ دل کشی ہے، جسے وہ اکثر محسوس کرتے ہیں۔ موسیقی کو کائنات اور انسانی شخصیت کے عناصر میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کرنے کے رمز کے طور پر ہمیشہ استعمال کیا گیا ہے۔ یونانی فلسفی پائی تھیگورس نے سب سے پہلے اس نظریے کو پیش کیا۔ اساطیری نظام میں بھی اسے خلفشار اور نراج پر فتح پانے کا ایک لطیف راز مانا گیا۔ اس کا جو وظیفہ ارض و سما کی گردش کو منضبط کرنے کے سلسلے میں تسلیم کیا گیا، وہی انسانی نفسیات کی تطہیر اور استقلال کے لئے بارآور تصور کیا گیا۔ شاذ تمکنت کے شعری مزاج میں موسیقی کی یہ جگہ اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ وہ اس کی مرکزی اہمیت کے قائل ہیں۔ شاعری اور موسیقی یوں بھی ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ الفاظ جب

مکانی (SPATIAL) طور پر استعمال کئے جاتے ہیں، تو وہ شاعری کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں، اور جب زمان کی پیمائش (DIMENSION OF TIME) ان پر عائد کی جاتی ہے، تو وہ موسیقی کا روپ دھار لیتے ہیں۔ لیکن حرف وصوت بہرحال شعر اور موسیقی دونوں کے لئے ضروری ہیں۔ اور حروف کائنات کے ضمیر میں مستتر اس بحران اور انتشار کو قابو میں لانے میں مدد دیتے ہیں۔ جن سے شاعر برابر دست وگریباں ہوتا رہتا ہے :

پردۂ ذہن پر میں نے محسوس کی
اک چمکیلی بہتی ہوئی راگنی
چاپ نغمات کی سرسراتی گئی
میری رگ رگ میں شمعیں جلاتی گئی
یک زباں ہو کے نغموں نے مجھ سے کہا
سن شہیدِ ستم ہائے صبح و مسا
ہم ترے چاکِ داماں کے ہیں بخیہ گر
ہم ہیں تیرے مسیحا ترے چارہ گر
تیرے فانوسِ خاطر میں شعلہ ہیں ہم
مو بہ مو صورتِ جوشِ صہبا ہیں ہم

(نغموں کی مسیحائی)

میں نے ہر رنگ میں سنگیت کی پوجا کی ہے
آسرا کس کا تھا نغمات کے دامن کے سوا
سوچتا ہوں کہ اگر سر نہ سہارا دیتا
دوش پر وہ غمِ دنیا کی گراں باری تھی
سانس اکھڑ جاتی مری تھک کے کہیں سو جاتا
ریزۂ آسیائے شام و سحر ہو جاتا

نسبتِ درد ہے کچھ جنبشِ مضراب کے ساتھ
کوئی چھپ چھپ کے بلاتا ہے پسِ پردۂ راز
مجھ سے یہ کس نے کیا سات سروں کا پردہ
مرے دکھ درد کا یہ کون شناسائی ہے
کون سا غم ہے یہ کس کی شناسائی ہے

(مریم نغمہ)

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ موسیقی شاؔذ کے لئے تزکیۂ غم اور توازنِ حیات کو حاصل کرنے کا سب سے بڑا وسیلہ ہے۔ لیکن انسانی فن کے تکملے کے طور پر شاذ تمکنت کے یہاں فطرت کے حسن کی عکاسی بھی اپنے لئے ایک جگہ رکھتی ہے اور یہ ان کی شاعری کا ایک دل کش پہلو ہے۔ وہ ان معنوں میں فطرت کے حسن کے اداشناس نہیں ہیں۔ جیسے جوش ہیں۔ شاذ کے یہاں کردار نگاری اور داخلی کیفیات کی عکاسی کو فطرت کے آئینے میں ابھارا گیا ہے۔ یہاں بھی مصوری مسلسل نہیں، بلکہ وہ سرسری جلوے ہیں، جو حسنِ رہ گذر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس پس منظر میں وارداتِ قلبی کا بیان ایک وسعت اور ہمہ گیری حاصل کرلیتا ہے۔ اور ایک نکھار اور تازگی بھی۔ فطرت انسانی احساسات کو جلا بھی بخشتی ہے، اور ان کی شدت اور تندی کو متوازن بھی !تی ہے۔ بے نام اشیا تخیل کے اس عمل سے نام پالیتی ہیں، اور مبہم جذبات اور احساسات کو تازگی اور قطعیت حاصل ہوجاتی ہے۔ دراصل انسانی فن اور فطرت کے بے پایاں حسن اور اس کے امکانات کے درمیان کوئی تصادم یا تضاد نہیں ہے، بلکہ وہ ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں۔ اس حسن آفرینی کا ثبوت ان دو تراشوں سے ملتا ہے:

چاند لچکاتا ہے کرنوں کے چمکتے ہوئے تیر
کسی سوئمبر کے رچانے کا تمنائی ہے
سہمے سہمے جنگلوں کی نیند میں ڈوبی ہوئی لے
رگِ منظر میں فضائے دلِ شب بولتی ہے

ادھ کھلے غنچوں میں شبنم کی تری ڈولتی ہے
یہ فضا رس بھری کلیوں کی گرہ کھولتی ہے
یہ خنک رات ستاروں کے گہر رولتی ہے
سانولی چاندنی، مدماتی چھلک پڑتی ہے
ان ہواؤں میں گلابی سی چھلک پڑتی ہے

(آخر شب)

جب شفق اپنے ہی دامن میں لگائے ہوئے آگ
رقص کرتی ہے تو چھڑ جاتے ہیں احساس کے راگ
جب شبِ ماہ دلِ غنچہ میں در آتی ہے
برگ میں نطق کی تاثیر نظر آتی ہے
میں نے مہتاب سرِ شاخ و شجر دیکھا ہے
پتی پتی پہ کفِ پائے قمر دیکھا ہے

(میرا فن میری زندگی)

شاذ تمکنت، کے یہاں محبوبہ کا جو کردار ملتا ہے۔ وہ ان کے عام خیالات سے ہم آہنگ ہے۔ یہ عورت متوسط طبقے کی عورت ہے، جو سماج کے مروجہ قوانین اور رسم و رواج کی پابند ہے، اور اپنی ہی آگ میں جلتی رہتی ہے۔ وہ پوری طرح آزاد نہیں ہے، اور نہ اس میں انفرادیت کا وہ رچاؤ ہے، جو موجود زمانے کی عورت سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ محبت کے جو معاملات ان نظموں میں ملتے ہیں، ان کا پسِ منظر ایک گھٹا ہوا سا رواجی ماحول ہے۔ اس میں شاعر اور اس کی محبوبہ کے درمیان ایک آزاد مکالمہ نہیں ہے، اور نہ برابری کی وہ فضا ہے، جو تہذیب کی ترقی سے ہم آہنگ ہے۔ عشق و محبت کے مروجہ انداز کے خلاف یہاں مرد کی فوقیت مسلم ہے، اور یہاں شاعر اپنی تمناؤں کی آسودگی کے سلسلے میں مختلف انداز سے جواز ڈھونڈتا رہتا ہے۔ محبوبہ کا جو سراپا شاذ

نے پیش کیا ہے۔ اسے اگر حد درجہ (STYLIZED) کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا اس کی مرصع کاری میں جو شعوری اہتمام ہے، اس سے اس کی تاثیر کم ہو جاتی ہے:

دہکتے عارضوں پر پَو پھٹے کا عکس لرزاں ہے
شنگرفی بازوؤں میں جیسے آتش زار یوناں ہے
ز سرتا پا نکلتی ہیں سجل، بانکی شعاعیں سی
کہ جیسے ہشت پہلو پارۂ نیلم کی ضوتابی
ہر اک خط بدن میں بجلیاں سی ڈوب جاتی ہیں
خم محراب لب میں پیاسی آنچیں سنسناتی ہیں
کف دستِ بلوریں پر حنا کی رنگ سامانی
جواہر کی دکاں میں جس طرح ہیروں کی مہمانی
مبارک ہو گھنی زلفوں کو گلبانگِ اماں ہونا
زمانہ کی کڑی دھوپوں میں شل سائباں ہونا

(دوسری محبت)

مگر یہاں بھی رنگوں کی گلکاری قابلِ توجہ ہے۔ اس کے برعکس ایک اور موقع پر محبت میں ناکامی کے تجربے کو بیان کیا ہے۔ یہاں تجربے اور صورتِ حال کو ایک دوسرے میں پیوست کیا گیا ہے۔ یہ تصویر حد درجے کامیاب ہے۔ اس میں احساسات اور جذبات میں زیادہ ٹھیراؤ ہے، اور ذہن اور روح پر جو کیفیت حادی ہے، اسے فضا آفرینی کے توسط سے ابھارا گیا ہے۔ نظم شروع بھی ایک مکالمے سے ہوتی ہے۔ یہ اشعار قابلِ ذکر ہیں:

سنگ باری میں یہ شیشے کا مکاں کس کا ہے
اس در و بام میں خوشبوئے وفا کیسی ہے
کس کی آواز سے دیواروں کے سینے ہیں فگار
میرے معبود مرے گھر کی فضا کیسی ہے
چھاؤں دیتے نہیں آنگن کے گھنیرے اشجار

غم کی چھائی ہوئی گھنگھور گھٹا کیسی ہے
ایک کونپل پہ تھا انگشتِ حنائی کا نشاں
یہ لہو روتی ہوئی شاخِ حنا کیسی ہے
کس کی تصویر ہے یہ جس پہ گماں ہوتا ہے
جانے کب بول اٹھے اف یہ ادا کیسی ہے

(بے ننگ و نام)

شاذ تمکنت بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں۔ ان کی غزلوں کی آب و ہوا مروج اور رسمی سی ہے۔ ان کے لہجے میں عام طور پر وہ رچاؤ اور تیکھا پن نہیں، جو ان کی نظموں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ غزل کا فن انتہا درجے کی دروں بینی اور جذبے کی کشید چاہتا ہے۔ شاذ تمکنت کی نظموں میں نقاش کا موقلم بہت نمایاں ہے۔ غزلوں میں یہ نقوش پھیکے ہیں اور باوجود کوشش ان کی تہہ میں احساسات اور جذبات کی وہ پختگی اور کڑھت تلاش نہیں کی جا سکتی، جس سے اچھی غزل پہچانی جاتی ہے۔ غزل پر یہ الزام کہ اس میں ذہنی کیفیت کا انتشار پایا جاتا ہے، صحیح نہیں ہے۔ غزل کی شاعری میں خاص طور پر منطقی تسلسل کی نسبت ہمہ گیر نفسیاتی کیفیت کی موجودگی اور جذباتی تسلسل زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ تسلسل اندرونی بھی ہو سکتا ہے۔ شاذ نے چند کامیاب غزلیں بھی کہی ہیں وہ غزلیں جو مندرجہ ذیل مصرعوں سے شروع ہوتی ہیں، غزل کی روایت کو بڑی حد تک نبھاتی ہیں :

(۱) کس کس کو اب رونا ہوگا، جانے کیا کیا بھول گیا
(۲) سنبھل اے قدم کہ یہ کارگاہِ نشاط و غم ہے، خبر بھی ہے
(۳) تم گلستاں سے نہ جاؤ یہ ستم ہے دیکھو
(۴) جس طرف جاؤں ادھر عالمِ تنہائی ہے
(۵) کام آساں ہو تو دشوار بنا لیتا ہوں
(۶) وقت بے رحم ہے لمحوں کو کچل جائے گا
(۷) سخن رازِ نشاط و غم کا پردہ ہو ہی جاتا ہے

یہ غزلیں تقریباً مسلسل طور پر اچھی ہیں۔ اور ان میں ایک نفسیاتی اور جذباتی ربط ملتا ہے۔ ان کے علاوہ متفرق اشعار ان غزلوں میں بھی، اور دوسری غزلوں میں بھی ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں، مثلاً:

ہائے خوشبو سے ترے درد کو نسبت نہ گئی
میں نے ہر پھول کو سینے سے لگا رکھا ہے

آگے آگے کوئی مشعل سی لئے چلتا تھا
ہائے اس شخص کا کیا نام تھا پوچھا بھی نہیں

میری ان آنکھوں نے جیسے تجھے دیکھا ہی نہیں
ہائے وہ حسرتِ دیدار کہاں سے لاؤں

لاکھ بے مایہ سہی جنسِ گراں ٹھہرے گا
دل بھی ٹوٹا ہوا پیمانۂ جم ہے دیکھو

یہ جو کچھ نور سا چھنتا ہے کفِ بت گر سے
میری محرابِ تخیل کا صنم ہے دیکھو

اپنے دم سے ہے امنگوں کی صلیب آرائی
سرِ سودا ہے چراغِ سرِ مقتل کی طرح

تیرا لہجہ ہے کہ سناٹے نے آنکھیں کھولیں
تیری آواز کلیدِ درِ تنہائی ہے

جادۂ شوق کو ویراں نہیں ہونے دیتا
روز نقشِ قدمِ یار بنا لیتا ہوں

سخن رازِ نشاط و غم کا پردہ ہو ہی جاتا ہے
غزل کہہ لیں تو جی کا بوجھ ہلکا ہو ہی جاتا ہے

شاذ تمکنت کا ابھی صرف ایک ہی شعری مجموعہ منظرِ عام پر آیا ہے۔ ان کی اٹھان سے بہت سی امیدیں وابستہ ہیں۔ ان کی شاعری کا نمایاں پہلو محاکات اور ایک لطیف لمساتی احساس ہے۔ لیکن "تراشیدہ" کی نظموں میں اس لحاظ سے ایک ناہمواری بھی ملتی ہے کہ ایک ہی نظم کے دو مصرعے نہایت چست، سڈول اور نوک پلک سے درست ہیں۔ اور اگلے دو میں لسانی غرابت اور گراں باری پائی جاتی ہے اور یہ جھٹکے اس تواتر کے ساتھ لگتے ہیں کہ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوجاتا ہے کہ نظم بحیثیت مجموعی کامیاب ہے یا ناکام۔ "تشنگی" اس کی ایک بین مثال ہے۔ اس میں پہلے اور چوتھے شعر کا دوسرا مصرع اور چھٹے اور نویں شعر کا پہلا مصرع پورے تاثر کو بری طرح مجروح کرتے ہیں۔ لیکن بعض نظمیں از اول تا آخر جذبے اور پیکر نگاری، دونوں اعتبار سے موزونیت کا پتہ دیتی ہیں۔ ان میں "نیند کی وادی میں"، "کھنڈر"، "آخر شب"، "سال گرہ"، "بے ننگ و نام"، "گریز پا"، اور "نوشیشہ سازم" شمار کی جاسکتی ہیں۔ بلاشبہ جو لفظی تصویریں شاذ تمکنت اپنی نظموں میں پیش کرتے ہیں۔ وہ بڑی دیدہ زیب ہیں، لیکن بہ حیثیتِ مجموعی ان کے یہاں شعری زبان میں ضرورت سے زیادہ اہتمام و انصرام نظر آتا ہے۔ اور اس میں قطع و برید کی شدید ضرورت ہے۔ ان کے تخیل میں جو زور، زرخیزی اور فراوانی ہے، اس کا تقاضا یہی ہے کہ ان کے یہاں الفاظ، تراکیب اور بندشوں میں افراط و تفریط کا پہلو نمایاں ہو۔ لیکن "قطرے سے گہر ہونے تک" کی منزل ابھی دور معلوم ہوتی ہے شاذ تمکنت اپنی شعری صلاحیتوں کی جتنی تہذیب و تربیت کریں گے اور اس کی خلقی فراوانی اور جوشِ نمو کو ضبط و اعتدال اور توازن کا جتنا پابند کریں گے، اتنی ہی ان کی تخلیقات کی جاذبیت میں اضافہ ہوگا۔ ان کے یہاں ایک نقاش کا موقلم

اور ایک موسیقار کی حسِ سماعت پوری طرح موجود ہیں۔ ایک طرح سے انھوں نے اردو کے دو کلاسیکی شاعروں یعنی مصحفیؔ اور حسرتؔ کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ جیسے جیسے ان کے تجربات میں وسعت پیدا ہوگی (اور فی الوقت ان تجربات کا دائرہ صرف رومان، تنہائی، یادوں اور شکستِ آرزو تک ہی محدود ہے) اور وہ ایجازِ بیان کو محض صنعت گری اور فراوانیٔ تخیل سے علیٰحدہ کرکے دیکھیں گے اسی اعتبار سے ان کی تصویریں زیادہ دلکش بنیں گی۔ محاکات کی تازگی، ندرت اور قطعیت کے اعتبار سے موجودہ دور کے شاعروں کے لئے فیضؔ کے یہاں ہمیں ایک معیار ملتا ہے۔ اسی طرح اچھے فن کار کے لئے شعری ڈھانچے اور فنی دروبست کا احساس بھی ضروری ہے خصوصاً نظم کی شاعری میں جہاں تخیل کی گرہیں رفتہ رفتہ کھلتی ہیں۔ اور خیال لمحہ بہ لمحہ اور منزل بہ منزل نظم کی بساط پر محیط ہوتا چلا جاتا ہے، یہ ازبس ضروری ہے کہ پورا ڈھانچہ ایک عضوی کل کی حیثیت سے سامنے آئے۔ نظم کی مکانیات (ARCHITECTONICS) اس کے جمالیاتی احساس سے کچھ کم اہم نہیں۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ شعری جمالیات اسی وقت نمایاں ہوتی ہے، جب شعری ڈھانچے کی تمام گنجائشیں بہ حدکمال استعمال میں لائی جاسکیں۔ شاذ تمکنت کے سامنے امکانات کا وسیع میدان کھلا ہوا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ وہ اپنی خلقی اپچ، تخئیلی زرخیزی اور جمالیاتی حس کو آئندہ کن منزلوں تک لے جاتے ہیں۔

رشید احمد صدّیقی

اردو ادب میں طنز و ظرافت کا نام لیجئے، تو وزن و وقار، گہرائی اور معنویت، نفاست اور پرکاری کے اعتبار سے رشید احمد صدیقی سب سے پہلے ہماری توجہ کو جذب کرتے ہیں۔ وہ اپنی خامیوں کے باوجود اپنے فن اور مواد کے بل بوتہ پر اپنے معاصرین میں سب سے ممتاز اور سب سے زیادہ دیر تک زندہ رہنے والے ہیں۔ دور سے دیکھئے، تو ان پر فلسفی اور مرثیہ گو کے معجونِ مرکب کا گمان گذرتا ہے، گفتگو سنیئے، یا تحریر پڑھیئے، تو زعفران زار، فرحت و انبساط سے بھری ہوئی خندۂ زیرلبی کو دعوت دینے والی، قولِ محال کا اعلیٰ نمونہ، ذہن کے گوشوں کو بیدار کرنے والی۔

مزاح زندگی کے غیر متناسب مظاہر کو نمایاں کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اور طنز (IRONY) کی ہلکی ہلکی آمیزش اُسے جاندار، تابناک اور دیرپا بنادیتی ہے۔ زندگی کی کج روی، افراد کی کمزوریاں، ان کے تناقصات اور ان کی بوالعجبیاں، اسی وقت نظر آسکتی اور مزاح کے لئے خام مواد فراہم کرسکتی ہیں جب کہ ایک طرف مزاح نگار کے تجربے میں وسعت، تنوع اور رنگارنگی ہو، اور دوسری جانب اسے اظہار و ابلاغ کے ذرائع پر پوری دسترس۔ مزاح کے نقوش

ہلکے اور گہرے ہوتے ہیں، اس کی اقسام بھی مختلف ہیں۔ اور ان میں طنز کی چاشنی اُسی وقت پیدا کی جاسکتی ہے، جبکہ نظر حجابات سے گذر کر حقیقت کے جلوہ کی تاب لاسکے۔ مزاح نگار کا مزاج ہجو نگار (SATIRIST) کے مزاج سے مختلف ہوتا ہے۔ اُس میں جوش و جذبہ کی کمی، عام سوجھ بوجھ اور لاتعلقی کی فراوانی ہوتی ہے۔ جذبہ ہنسی کا سب سے بڑا دشمن ہے۔ مزاح نگار کی طبیعت میں تندی، تیزی اور جھلاّہٹ نہیں ہوتی۔ بلکہ سطحِ آب کا سا سکون اور نرم روی۔ وہ نہ انقلاب کا پجاری ہوتا ہے، نہ بلند آہنگ اصول کی میزان پر عمل اور اخلاق کی بے راہ روی کو تولتا ہے۔ نہ اپنے اعلیٰ نصب العین کے طلسم کے ٹوٹ جانے پر اپنی روح کی واماندگی اور تلخی کو آفاقیت کا رنگ دینے پر آمادہ۔ وہ تو بس اپنے ذہنی مینارہ میں اطمینان سے بیٹھ کر ان گنت، رواں دواں مخلوق پر نظر ڈالتا اور اس عمل سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ انسانوں کی بے تکی اور غیر آہنگ باتیں، ان کے اقوال و افعال کا تضاد، ان کے احوال و رجحانات کا تناقص، ان کی دماغی غیر حاضری، ان کی غیر ارادی حرکات، اُن کا غیر سماجی پن، ان کے حیاتی ردِ عمل کی سست رفتاری، ان کے اندر لچک اور مطابقت کی کمی، ان کی شخصیتوں میں حقیقت اور فریب کا تنافر، ان سب کو وہ خود دیکھتا دوسروں کو دکھاتا اور اپنے تاثرات کو قہقہہ میں ڈبو دینا چاہتا ہے۔ اس کا مشاہدہ اُسے ہنسنے پر مجبور کرتا ہے، سماجی یا اخلاقی انقلاب کے لئے نہیں ابھارتا۔ ہنسی چونکہ ایک سماجی عمل ہے، ایک آواز ہے، جو بازگشت کی طالب ہوتی ہے۔ اس لئے ہم بھی اس میں خوشی خوشی شریک ہو جاتے ہیں۔ برگساں کی رائے کے مطابق، مزاح نگار وحدت کی بجائے کثرت (PLURALITY) کے ماحول کو پسند کرتا اور اس میں اپنے فن کو پروان چڑھاتا ہے۔ وہ براہِ راست ترغیب نہیں دیتا، محض لطیف اشارے کرتا ہے۔ وہ تعمیر کی نسبت تنقید کی جانب میلان رکھتا ہے۔ اس کا احساسِ برتری صرف فریبِ نظر ہے، کیونکہ وہ اپنی کوتاہیوں اور غیر آہنگ برتاؤ اور عمل پر بھی خوب کھلے دل سے ہنستا ہے۔ وہ بزرگوں کے اس عقیدے کو سمجھتا اور اس پر ایمان رکھتا ہے کہ ہنسی سلیم الطبع انسان کی صحت کا تحفظ کرتی ہے۔ غیظ و غضب، اور کینہ پروری سے وہ اپنے

آئینۂ دل کو ملوث نہیں ہونے دیتا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ ہمدردی، رحم اور محبت پر بھی عارضی طور سے پہرے بٹھا دیتا ہے۔ کیونکہ یہ دونوں قسم کے جذبات، ہنسی کے شفاف، رواں اور ابلتے ہوئے چشمہ میں ٹھہراؤ پیدا کرتے اور اسے گدلا کر دیتے ہیں۔ اس کی اپیل ہمیشہ ذہانتِ محض سے ہوتی ہے۔

رشید احمد صدیقی کا فن اور ان کی شخصیت ان تمام لوازمات کو پورا کرتی ہیں۔ جن کا ذکر ابھی کیا گیا۔ ان کے تجربات میں وسعت اور ہمہ گیری ہے۔ اور وہ مزاح پیدا کرنے کے ان تمام وسائل پر پوری قدرت رکھتے ہیں، جنھیں انھوں نے کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ ان کے مضامین اور تقریروں کے مجموعہ پر اگر نظر ڈالی جائے، تو ان کے مزاح کی کارفرمائی کا حلقہ بہت وسیع معلوم ہوگا۔ وہ مختلف النوع افراد، جماعتوں اور پیشوں کے حالات سے صحیح واقفیت رکھتے ہیں۔ اور ان کی بوالعجبیوں کو اپنے مزاح اور تمسخر کا نشانہ بناتے ہیں۔ مولوی، پروفیسر، لیڈر، شاعر، وکیل، گواہ، عاشق، روشن خیال بیوی، آئی۔ سی۔ ایس، نان کواپریٹر، اراکینِ پارلیمنٹ، فلسفی، چور، فن کار اور مقرر خاص خاص کردار ہیں۔ جن کے قول و عمل کے تنافر اور تفاوت کو وہ مضحکہ خیز انداز میں پیش کرتے ہیں۔ وہ ان سب کرداروں کے کمزور اور بے تکے پہلوؤں کو توڑ مروڑ کر اور مبالغہ آمیزی کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں۔ اس لئے کہ مبالغہ اور توڑ مروڑ (DISTORTION) مزاح اور تضحیک کے عناصر ترکیبی میں شامل ہیں۔ علاوہ اُن خامیوں کے، جن کا ذکر ہو چکا ہے، مزاحیہ کردار میں دو خصوصیات کا پایا جانا بہت ضروری ہے۔ اوّل ایک نوع کا بے لوچ پن اور سخت گیری اور دوسرے خود بینی اور خود نمائی۔ یہ دونوں خصوصیات اس امر کی علامت ہیں کہ ایسا کردار نہ اپنے آپ میں ربط تلاش کر سکا ہے، اور نہ سماج کے دوسرے افراد سے تطابق اور ہم آہنگی قائم کر سکتا ہے۔ وہ ہمیشہ خود فریب میں رہتا اور دوسروں کو فریب میں مبتلا کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ یہی چیز مزاح نگار کو ہنسنے پر اکساتی ہے اور چونکہ مزاح کو طنز سے الگ رکھنا دشوار ہے، اس لئے بعض مستثنیٰ صورتوں کے علاوہ ہنسی کبھی خالص اور بے میل نہیں ہوتی۔ مگر رشید صاحب کے طنز میں زہر میں بجھی ہوئی تلخی، مردم بیزاری اور حقارت نہیں ہے۔

بلکہ بہت ہلکے اور معقول سے چھینٹے۔ یہ کہنا بھی کچھ زیادہ غلط نہیں ہے کہ نہ صرف سنجیدہ اور اہم خامیاں اور کوتاہیاں ہی، بلکہ بعض دفعہ غیر اہم خامیاں بھی مزاح نگار کے طنز کا ہدف بنتی ہیں۔ اور ایسی حرکات بھی جن میں خلوص کے ساتھ غلو برتا گیا ہو وہ اس لئے کہ مزاح نگار خوش مذاقی اور ضبط کا دلدادہ ہوتا ہے، اور ضرورت سے زیادہ جوش و خروش کو شبہ کی نظر سے دیکھتا اور اس پر مسکرا دیتا ہے۔ لیکن یہ امر ہمیشہ پیشِ نظر رہنا چاہیئے کہ مزاح نگار کا مقصد ضرر رسانی کبھی نہیں ہوتا۔ اس کا مطمحِ نظر اصلاحی اور افادی بھی نہیں ہوتا۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے تفنن اور طنز کے تیروں کا نشانہ بننے کے بعد ہمارے اندر احساس نفس جاگ جائے، جو پایانِ کار ہماری اصلاح کا موجب بنے۔ لیکن یہ مزاح نگار کا مقصدِ اولیں نہیں ہوتا۔ اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ وہ ہمارے غیر آہنگ افعال اور خود بینی و خود نمائی کے مظاہر کا تماشہ خود دیکھے اور دوسروں کو دکھائے، اور ان سے انبساط حاصل کرنے کا سامان فراہم کرے۔

یہ امر تو متیقن کیا جا چکا ہے کہ اشیاء اور خاص طور پر افراد کے نامتناسب پہلوؤں کے مشاہدے اور ان پر غور و فکر کے نتیجہ کے طور پر مزاح عالم وجود میں آتا ہے۔ لیکن مزاح کی مختلف اقسام ہیں۔ یہ تقسیم ان اثرات کی بنیاد پر کی جا سکتی ہے۔ جو اس سے مرتب ہوتے ہیں۔ مزاح خالص نقالی بھی ہو سکتا ہے، علمی اور جذباتی بھی۔ اور طنزیاتی بھی۔ پہلی قسم وہ ہے، جس میں ہم بے تحاشہ ہنسنے بلکہ قہقہہ لگانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس سے ہمارے ذہن سے کہیں زیادہ ہمارے پھیپھڑوں کی ورزش ہوتی ہے۔ اس میں لطافت اور بذلہ سنجی کو دخل نہیں ہوتا۔ اس کا جواب وہ عملی مذاق ہے، جس کے ذریعہ ابتدائی زمانہ کا انسان اپنی ظرافت کو ظاہر کیا کرتا تھا۔ اس میں تناسب اور اعتدال بھی بار نہیں پاتے۔ علمی مزاح خالص ذہانت کو اپیل کرتا ہے۔ عمل کی طرح خیال میں بھی بوالعجبیاں ہو سکتی ہیں۔ انھیں ظاہر کرنے کے لئے مزاح نگار عکس ترکیب (INVERSION) کے فن سے کام لیتا ہے علمی مزاح ہمیں قہقہہ لگانے کی بجائے صرف تبسم زیر لبی کی دعوت دیتا ہے، اور ذہن میں ایسی خوش گواری کے ساتھ نفوذ کرتا ہے، جیسے بنفشئی شعاعیں جسم کے

مساموں میں داخل ہوتی ہیں۔ جذباتی مزاح بظاہر ایسا مرکب معلوم ہوتا ہے، جس کے عناصر ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ لیکن دراصل اس سے مراد وہ مزاح ہے، جو جذبات کو اپیل کرنے والے حالات کا تمسخر اڑاتا ہے۔ ہمدردی، محبت، رقابت اور خلوص کے مظاہرے بھی بعض اوقات ہمیں دعوتِ خندہ دیتے ہیں۔ اس لئے نہیں کہ یہ جذبات بجائے خود قابلِ تضحیک ہیں۔ بلکہ اس لئے کہ بعض دفعہ تو ان جذبات کا مظاہرہ کرنے والے حدِ اعتدال سے متجاوز ہو جانے کی وجہ سے مضحک نظر آتے ہیں، اور بعض اوقات ان کے یہاں حقیقت اور اس کے خیالی پیکر میں بغایت تفاوت ہوتا ہے۔ چوتھی اور آخری قسم وہ ہے، جہاں تفننِ طبع کے نیچے اور اس میں ملی ہوئی تھوڑی سی جلن (STING) بھی ہوتی ہے اور یہ ہر اس مزاح نگار کے یہاں مل جائے گی، جو لطف و انبساط کا شائق ہونے کے ساتھ ہی تھوڑا سا شعور اور آگہی بھی رکھتا ہو جس کے مزاج میں ہمواری، توازن اور عقلِ سلیم کے ساتھ ہی تفکر، زودحسی اور کسی قدر عینیت پسندی بھی ہو، ایسے شخص کی ہنسی سادہ اور بے میل نہیں ہو سکتی

مزاح کی تقسیم ایک اور اصول پر بھی کی جا سکتی ہے۔ بعض دفعہ مزاح صرف الفاظ کے ذریعہ پیدا کیا جاتا ہے۔ یعنی الفاظ کی ترتیب کچھ اس طور پر کی جاتی ہے کہ وہ ہمیں خواہ مخواہ ہنسنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اس کے برعکس وہ مزاح ہے، جو خیالات کے تضاد اور اُن کی غیر آہنگی سے وجود میں لایا جاتا ہے۔ پھر مزاح کے لئے قولِ محال (PARADOX) کا استعمال بھی حد درجہ مؤثر ثابت ہوتا ہے۔ اس میں بھی عکس ترکیب کا وہی طریقہ بروئے کار لایا جاتا ہے جو الفاظ کے سلسلے میں مفید ہوتا ہے۔ مزاح اس وقت بھی پیدا ہوتا ہے، جب کہ مزاح نگار کسی خاص صورتِ حال کے مضحک پہلوؤں کو نمایاں کرتا ہے۔ بعض دفعہ محض نامتناسب اشیا یا خصوصیات کو بالمقابل رکھنے سے بھی مزاح پیدا ہوتا ہے مقبول ترین مزاح کرداروں کے نرالے، لامرکزی اور نامتناسب پہلوؤں کو اجاگر کرنے سے ابھرتا ہے۔ ہم ان پر کچھ تو اس لئے ہنستے ہیں کہ یہ پہلو حقیقت کی عام تفسیر سے مطابقت نہیں رکھتے، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ سماج کے مطالبات سے غیر آہنگ

ہوتے ہیں۔ اور کچھ اس لئے کہ ہم اپنے تئیں کم از کم عارضی طور پر، یعنی ان کرداروں سے لطف اندوز ہونے کے دوران میں، ان کمزوریوں اور غلطیوں سے منزّہ اور بلند و برتر سمجھتے ہیں۔ غالباً اسی بنا پر سترھویں صدی کے مشہور سیاسی مفکر ہابس (HOBBES) نے یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ مزاح عارضی احساسِ تفاخر کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ کچھ اس سے ملتا جلتا خیال حکیم افلاطون کے یہاں بھی ملتا ہے۔ مزید برآں مزاحیہ فضا کی تشکیل سے بھی ہمارے احساسِ مزاح کی تسکین ہوتی ہے۔ اور ہم تھوڑی دیر کے لئے زندگی کے غموں، اس کی گرانباریوں اور محرومیوں کو بھی بھول جاتے ہیں۔ لیکن مکمل ترین مزاح اسی وقت وجود میں آتا ہے، جبکہ خیال، کردار، صورتِ حال اور فضا، چاروں ایسی ہوں کہ وہ ہمیں بے اختیار ہنسنے پر مجبور کریں، اور ہم ایک غیر جانب دار تماشائی کی حیثیت سے زندگی کے بزمیہ سے لطف اندوز ہو سکیں۔

رشید صاحب مزاحیہ "تاثرات کی تشکیل کے لئے مختلف وسائل سے کام لیتے ہیں۔ وہ اپنی سنجیدہ تحریروں میں بھی سہ حرفی صنعت (ALLITERATION) کے بہت دلدادہ ہیں۔ مزاحیہ مضامین میں اس صنعت کا استعمال بہت مفید ثابت ہوتا ہے۔ بذاتِ خود یہ صنعت مزاح کا موجب نہیں بن سکتی، لیکن جب اسے مخصوص سیاق و سباق میں استعمال کیا جائے۔ تو نتیجہ حسب دلخواہ برآمد ہوتا ہے۔ مثلاً ان جملوں کو پڑھیئے جن میں کہیں مزاح کا مدار سہ حرفی صنعت سے کام لینے پر ہے، اور کہیں ایک ہی لفظ کو مختلف مفہوم میں استعمال کرنے پر۔ بہرحال الفاظ کی صوتی حیثیت غور طلب ہے۔ "میرے نزدیک مارواڑی عورتیں مجموعہ ہیں تین چیزوں کا، گھونگھٹ، گندگی اور گہنا۔" "ہر مرض کی کوئی نہ کوئی حد ہونی چاہیئے۔ بصورتِ دیگر مریض کو اختیار ہے کہ وہ حد سے گذر جائے۔" "تجسس عورت کی فطرت ہے، اور پاسبانی اس کی عادت۔ اس حقیقت کا سرِ راہ نہ پردہ ہے، نہ پیا تو۔" "ایک دن میر منجھو اور موسم دونوں متبسم نظر آئے۔" "ایک دوکان پر بالائی منزل پر ریڈیو سٹ تانیں اڑا رہا تھا۔ نیچے مجمع تھا۔ یکہ بان تانیں سیکھنے کی مشق کر رہے تھے، بوڑھی عورتیں کھانس رہی تھیں۔ فقیر بھیک مانگ رہے تھے۔ بچے گولی کھیلتے تھے۔ بوڑھے قیامت کے منتظر تھے، نوجوانوں پر قیامت گذر رہی تھی۔" "قوم کو خطرہ میں پاتے

ہیں تو چندہ وصول کر کے اپنے آپ کو خطرہ میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ اس لئے کہ روپیہ پیسہ خطرہ کی چیز ہے، جس کے پاس ہوگی، وہ خطرہ میں ہوگا۔" بہرحال ہم لوگ آگے بڑھے، اور بہزار خرابی دوسری ندی کے کنارے پہنچے۔ سورج ڈوب چکا تھا، اور ہم ڈوبنے کی فکر میں تھے۔"

مزاح کی ایک قسم وہ بھی ہے، جو سادہ اور بے میل ہنسی کی محرک ہوتی ہے، جس میں صنعت کاری کو دخل ہوتا ہے، نہ ارادہ اور تفکر کو۔ اور جس کی کوئی فنی یا فلسفیانہ توضیح بھی نہیں کی جا سکتی، بجز اس کے کہ وہ کسی کے خلافِ معمول حرکت یا برتاؤ کی طرف اشارہ کرے۔ ایسی ہنسی کی جھنکار کے بھی مدارج ہیں۔ ایسی ہنسی بھونڈی اور غیر شائستہ بھی ہو سکتی ہے، اور لطیف اور ستھری بھی۔ اس کا انحصار خود اس امر پر ہے کہ مزاح نگار کا ذہنی رجحان کس طرف ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی چیز کو بگڑتے دیکھ کر، کسی شخص کی ہیئت کذائی کا مشاہدہ کرنے یا بعض اوقات ایسے افعال کے سرزد ہو جانے سے جو ہماری توقع اور ہمارے معمول کی شکست کریں، ہمیں بے اختیار ہنسی آجاتی ہے۔ لیکن اس قسم کی ہنسی میں بھی اعتدال، ضبط اور خوش مذاقی کو برقرار رکھنا اچھے مزاح نگار ہی کا کام ہے۔ رشید صاحب کے یہاں اس کے بعض نمونے دیکھئے۔ "ان میں سے بعض ایسے فربہ تھے کہ خیال آیا کہ شاید ایک نہیں دو ہوں۔ اس لئے ایک طرف مڑ کر دیکھنے لگا۔ کہ کہیں ان کے پیچھے بھی تو دو ہاتھ اور دو منہ نہیں ہیں۔ کیونکہ اس قسم کی چیز ہندوستان میں کسی زمانہ میں پائی جاتی تھی۔" "پوچھنے لگے حضرت آپ کا آنا کہاں سے ہوا؟" میں نے کہا جناب ٹمبکٹو سے آرہا ہوں۔ فرمایا، وہاں مزارات ہیں۔ میں نے کہا جہاں کہیں مسلمان ہیں، وہاں مزارات ہیں۔ متولی اور سجادہ نشین کون ہیں؟ میں نے کہا، فی الحال تو میں ہی ہوں۔ اور اس وقت مزارات کے مسائل پر تحقیقات کرنے کے لئے ہندوستان آیا ہوں۔"

"ہمارے محلہ کے چوکیدار کی آواز ایسی ہوتی ہے۔ گویا چور کو دیکھ کر مارے خوف کے اس کی چیخ نکل گئی ہے۔" "بالآخر معلوم ہوا کہ (ڈاکٹر خان) بیمار ہیں، کوئی کہتا ہے، ملیریا ہے، کوئی کہتا ہے ٹائیفائڈ ہے۔ چنانچہ وہاں پہنچا، تو معلوم ہوا کہ واقعی بیمار ہیں۔ اور ان کے طالب علم تیمارداری میں مصروف ہیں۔ میں نے پوچھا کیسا مزاج

ہے، تو اس قدر آہستہ جواب دیا، گویا الموڑہ سے آواز آرہی ہے، بخار ہے"۔ "مرشد (ڈاکٹر ذاکر حسین) نے فرمایا، میری رائے تو یہ ہے کہ یورپ چلا جائے راؤنڈ ٹیبل میں شرکت بھی ہو جائے گی، اور میموں سے جھجک بھی نکل جائے گی۔ میں نے کہا، مرشد، میموں سے جھجک کے کیا معنی؟ فرمایا، یہی تھوڑی بہت یاد اللہ"۔ "میر صاحب چاہتے ہیں کہ ان کو اپنے پاؤں پر کھڑا ہونا پڑے، اور نہ شکار کو اپنے پاؤں سے چلنے کی توفیق ہو۔ آرزو یہ ہوتی ہے کہ شکار کے بنگلے پر چلے جائیں۔ اگر مل جائے تو نہا، ورنہ کارڈ چھوڑ آئیں۔ اور شکار کی اخلاقی پابندی یہ ہے کہ وہ بازدید کے لئے میر صاحب کے آستانہ پر حاضر ہو"۔ "بات صرف اتنی تھی کہ سب کے روپے میر منجھو کے پاس تھے، اور میر منجھو سب گھر بھول آئے تھے۔ لیکن خود میر منجھو سے اس کی تحقیقات کی گئی تو معلوم ہوا کہ روپئے صرف ان کے تھے، اور بقیوں کے وعدے غلطی سے وعدے ساتھ چلے آئے تھے، اور روپئے گھر رہ گئے تھے"۔ "میں نے خطوط کی طرف رُخ کیا۔ معلوم ہوا کہ بیوی ہسپتال میں ہیں، اور بچے مکان پر ہیں۔ اور بچوں کے نانا زیرِ آپریشن۔ بیوی کو لکھا کہ میں دوسری شادی ہرگز نہ کروں گا، اور نہ یہاں اس نیت سے آیا ہوں۔ بچوں کو لکھا کہ تم لوگ اماں بی کو پریشان نہ کروگے، تو پڑھنے سے ہمیشہ کے لئے آزاد کر دئے جاؤگے۔ ان کے نانا میاں کو لکھا، مرضیٔ مولا از ہمہ اولیٰ"۔ "میرے غسل خانے کی آبادی صرف ایک گھڑے پر مشتمل تھی۔ دوسرے کی جگہ خالی تھی۔ اس پر مولانا (اقبال سہیل) بلا تکلف اس طور پر بیٹھ گئے، گویا موصوف آج تک اسی قسم کی نشست پر بیٹھنے کے عادی تھے۔ مجھ پر اس کا بہت اچھا اثر پڑا۔ یہ البتہ نہیں معلوم کہ اس گھڑے پر اس کا کیا اثر پڑا۔ جس کے رفیق کی جگہ مولانا نے غصب کر لی تھی"۔ "ابھی میں ان (بیرا) سے پورے طور پر ڈرنے بھی نہ پایا تھا کہ جھک کر انھیں سلام کیا۔ اور گلا صاف کرنے کی ناکام کوشش کرتے ہوئے بولا، مجھے ایک سرٹیفکیٹ چاہیئے۔ انھوں نے غالباً اس قسم کے تماشے اکثر دیکھے تھے۔ اس لئے بغیر کسی جھجک کے فرمایا، ٹکٹ لاؤ۔ میں نے کہا، میں تو پیدل آیا ہوں۔ جھنجلا کر بولے، کارڈ۔ میں نے کہا، آج اتوار ہے۔ اس پر وہ مسکرا پڑے اور کہا بیٹھ جاؤ"۔ "مجسٹریٹ صاحب بھاری بھرکم آدمی تھے، اور بنگھوں میں سماتے تھے۔ کسی قسم کا شعور باقی

نہیں رہا تھا۔ اس لئے وزن میں مزید اضافہ ہو گیا تھا۔"

بعض اوقات غیر متناسب اشیاء کو پہلو بہ پہلو رکھنے سے بھی مزاح پیدا ہوتا ہے چونکہ بے ربط الفاظ، اشیاء یا خصوصیات عام طور سے تجربہ میں بیک وقت نہیں آتیں، یا کم از کم ہم ایسی امید نہیں کرتے، لہٰذا جب مزاح نگار انھیں ہم رشتہ کرنے کی کوشش کرتا ہے تو ہم اس غیر متوقع واقعہ سے محظوظ ہوتے ہیں۔ اکثر ہم یہ بھی محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان بے ربط اور غیر آہنگ خصوصیات کی موجودگی ہی ایسے کردار کو مضحکہ خیز بنانے کے جواز میں پیش کی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ طریقۂ عمل ہماری ناپسندیدگی یا حقارت کو برانگیختہ نہیں کرتا۔ بلکہ ہم اس کے مشاہدے میں لطف اور خوش گواری پاتے ہیں۔ اور اس سے ہمارے احساسِ برتری اور تفوق کو تقویت حاصل ہوتی ہے۔" معلوم نہیں مرحوم اس وقت علیگڑھ میں یا امریکہ میں، خان کو کھچڑی پکانے اور کیمیا بنانے کا خبط تھا۔ نمونیہ سے ڈرتے تھے اور ایک لڑکی پر عاشق تھے۔" "آپ کا شمار نہ تو ائمۂ معصومین سے ہے، نہ حکومتِ برطانیہ سے کہ آپ سے غلطی کا ارتکاب ممکن نہ ہو۔" "میں نے کہا، خوب، جنت نباشد، یہ دنیا ہے، جہاں مولوی اور پروفیسر اور تعزیراتِ ہند، اور ملیریا اور بیوی بچوں سے پالا پڑے گا۔" "آپ کسی چیز، شخص یا موقع کا تصور نہیں کر سکتے، جو پاسبانی سے خالی ہو، ایک بار یہ فقرہ میری زبان سے نکلا ہی تھا کہ ایک منطقی نے گرفت کی۔ فرمایا، دو چیزیں ایک ہی جگہ ایک ہی وقت میں کیسے جمع ہو سکتی ہیں۔ میں نے کہا، کیوں نہیں، جیسے علم اور حماقت۔ فرمایا، کیسے؟ میں نے کہا اور منطق کسے کہتے ہیں!" "اتنا بیان دے کر حاجی صاحب نے ڈاڑھی کو اس طور پر نکال دی کہ ایک ایک بال باہمہ اور بے ہمہ ہو گیا۔ پیشانی پر شکنیں پڑنی شروع ہو گئیں۔ تو کرۂ سر کے خطِ استوا پر جا کر ختم ہوئیں۔ اور آنکھیں شاہنامۂ فردوسی بن گئیں۔" "ہندوستان کی سرزمین صرف دو چیزوں کے لئے موزوں ہے، مہابھارت یا ارہر کا کھیت، مہابھارت تو شاید اختتام پر ہے۔ سائمن کمیشن کی سفارش اور ارہر کے کھیت کا اور انتظار ہے۔"

"ہندوستان میں جوانی کا انجام دو طریقوں پر ہوتا ہے، اکثر شفاخانہ میں ورنہ جیل خانہ میں۔ جیل خانہ کا راستہ تو اکثر ارہر کے کھیت سے گذرتا ہے اور شفاخانہ کا شہروں کی کی صاف شفاف سڑکوں سے، جس پر سے موٹر بھی گذرتے ہیں اور مولوی بھی۔" "کتنے ہیں جو ہندوستان کے امن اور ترقی کے لئے سلطنتِ برطانیہ ہی کو ناگزیر سمجھتے ہیں،

حالانکہ حکومتِ برطانیہ کے پاس دفعہ ۴۴ سے لے کر سر مائیکل اوڈائر تک موجود ہیں!" "میر منجھو نہایت تندرست تھے، لیکن شکل سے ہندوستانی دواخانہ، ایک سبب یہ بھی تھا جس سے عورتیں اور لڑکے ان سے بھاگتے، اور دوست احباب ان کے گرد رہتے تھے۔"

طنز کی صنعت مزاح کی صنعت سے وابستہ اور مربوط ہے۔ مزاح کا افادی پہلو براہِ راست اسی وقت کارگر ہوتا ہے۔ جب کہ ہم ہنسی کی شادابی اور برجستگی میں تھوڑی سی کڑواہٹ اور ترشی بھی محسوس کریں۔ ہر وہ مزاح نگار جو محض تفننِ طبع کا قائل نہیں ہے، بلکہ جس کے شعور و ادراک میں ذکاوت اور زود حسی بھی ہے، اپنے مزاح کو طنز کے چھینٹوں سے پاک نہیں رکھ سکتا۔ رشید احمد صدیقی کی طنزیہ مسکراہٹ کی تان ہمیشہ تمدن کے شیئون پر جا کر ٹوٹتی ہے۔ چونکہ ان کا مزاح جن اجزا سے مرکب ہے، وہ عام مزاح نگار کی رسائی سے دور ہوتے ہیں۔ اس لئے یہ چھینٹے اوسط درجہ کے پڑھنے والے پر خاطر خواہ اثر نہیں ڈالتے۔ لیکن تربیت یافتہ قاری فوراً یہ محسوس کر لیتا ہے کہ مزاح نگار کے طنز کے تازیانے کی چوٹ کہاں پڑ رہی ہے، اور کس خاص مقام پر اس نے اپنے مشاہدہ میں ایسا پیچ و خم پیدا کر لیا ہے، جس سے اس کی ہنسی صرف ہنسی نہیں رہی ہے بلکہ وہ ایک نوع کی بالواسطہ اور ہوشیار تنقید بن گئی ہے۔ رشید صاحب کے یہاں یہ بات اس لئے ملتی ہے، کیونکہ وہ محض واقعات سے مزاح نہیں پیدا کرتے، بلکہ ان کی نظر خاصی گہری اور خاصی دور تک جاتی ہے۔ افسوس ہے کہ وہ اپنی اس خوبی کو اپنی بعد کی تحریروں میں قائم نہیں رکھ سکے۔ لیکن بہر حال مضامینِ رشید میں بے شمار جملے ایسے ملتے ہیں جو مصنف کی بالغ نظری کا ثبوت فراہم کرتے ہیں اور جنھیں پڑھ کر ہم بیک وقت ہنسنے اور سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں، اور اس امر کے اعتراف پر بھی کہ رشید صاحب نے مزاحیہ انداز میں تمدنی حالات پر چبھتی ہوئی تنقید کر دی ہے۔ ان تنقیدی اشاروں کی سچائی اور ان کا موثر ہونا ہی ان کی کامیابی کی دلیل ہے۔ یہ خصوصیت اکبر اور رشید صاحب کے یہاں مشترک ہے۔ "میرے سفر کی محرک اکثر دو چیزیں ہوتی ہیں، آپریشن کرانا یا سفر خرچ وصول کرنا، جس کے مجموعے کا نام بڑے لوگوں نے قومی کام رکھا ہے۔" یہی حالت بنگالیوں کی ہے۔ سفر میں ان کا محبوب ترین اور تنہا مشغلہ کھانا اور بجنا ہے۔ دنیا کی خرافات ترین اور کم سے

کم داموں والی چیزیں کثیر ترین مقدار میں خریدیں گے اور کھائیں گے۔ دو چار پیسے سے زیادہ کی چیز نہیں خریدیں گے اور بیچنے والے سے اس قدر حجت کریں گے، گویا ہندوستان کی حکومتِ خود اختیاری پر نمائندگانِ برطانیہ سے ردوکد کر رہے ہیں۔" عشاق اور انگریز دو قومیں ایسی ہیں، جو نہ تعزیراتِ ہند سے ڈرتی ہیں اور نہ میونسپلٹی سے۔ "انگریزوں کو آئی۔سی۔ایس نے خراب کیا، اور عشاق کو شعرا نے۔" "کرسمس کا زمانہ تھا، جب انگریز کیک اور ہندوستانی سردی کھاتا ہے۔" "موصوف (ڈاکٹر ذاکر حسین) کے آنے سے پہلے لوگ کچھ سرازدہ سے ہو رہے تھے کہ اتنے میں کمرہ کا کواڑ کھلا، اور آپ اس طور پر ڈرتے جھجکتے ہوئے داخل ہوئے، اور آتے ہی سارے مجمع پر چھا گئے، جیسے کبھی انگریزوں کی آمد ہندوستان میں ہوئی ہوگی۔" "یکہ چلتا رہا (معہ تمام سامان اور اشخاصِ ضروریہ وغیر ضروریہ کے)، ایسا ہی جیسا کہ مسلمانوں کی انجمنیں یا تعلیم گاہیں چلتی ہیں۔ یا جس طور پر عشاق کا بیان ہے، کہ اکثر ان کے گلے پر خنجر پھرا کرتا ہے۔" "دلیر بننا یا نہ بننا قطعاً ذوقی چیز ہے، اور میرے لئے ہر ذوقی چیز قابلِ درگزر رہے، خواہ وہ عمرِ طبعی پر پہنچ کر شادی کرنا ہو یا لیڈری سے روٹی کمانا۔" "عورت سے محبت کرنا ہمیشہ سے ہر قوم اور ہر ادب میں مقبول رہا ہے، اسی محبت کی آڑ یا زد میں سب کچھ ہوا! جیل خانہ، ہسپتال، فنونِ لطیفہ، مضمون نویسی، اکاسا، وصیت نامہ، اور پاگل خانہ قسم کی تمام چیزیں اسی کی منت کش ہیں"۔ "یہ دیہاتیوں کی اسمبلی ہے، جہاں عورتوں اور بچوں کو گاؤں کی انتظامی حکومت میں اتنا ہی دخل ہوتا ہے، جتنا ہندوستانی پارلیمنٹ میں اراکینِ پارلیمنٹ کو۔" "کسی منچلے شہری کا ارہر کے کھیت میں دیہاتیوں کے ہاتھ سے مار کھانا اتنا ہی دلچسپ اور شاید عبرت آمیز منظر ہے، جتنا کسی پبلک مشاعرہ میں بھلے مانس شاعر کا کلام سُنانا۔" "گواہ جھوٹا ہو یا سچا، عدالت کے لئے اس کا وجود اتنا ہی ناگزیر ہے، جتنا برطانوی اقتدار کے لئے آئی، سی، ایس کا وجود۔ جس طرح عدالت کی کمزوری گواہ ہے، اسی طرح برطانیہ کی کمزوری آئی، سی، ایس۔" "ڈپٹی کلکٹر کو گورنمنٹ سے وہی نسبت ہے، جو کنگارو کو اپنے بچے کے ساتھ ہوتی ہے۔ جس طور پر کنگارو کا بچہ خطرہ کی آہٹ پا کر ماں کی جھونجھ میں بیٹھ جاتا ہے، اسی طرح ڈپٹی کلکٹر بھی حکومت کی پناہ ڈھونڈنے

میں نہایت آزاد اور کامیاب ہوتا ہے۔" "میں نے کہا آپ کے یہ خیالات قطعاً غلط فہمی پر مبنی ہیں۔ میں احمق نہیں ہوں، اس لئے کہ چندہ دیتا ہوں، خیرات نہیں کرتا۔ پردہ کا حامی ہوں۔ بال میں رقص کرتا ہوں۔" "میر منجھو ان لوگوں میں سے تھے، جن کی شادی والدین کرتے ہیں اور عقد ثانی دوست احباب۔ کسی زمانہ میں ان کی شادی ضرور ہوئی تھی کیونکہ ان کا مخصوص بہ زرخ اس پر گواہ تھا۔" "لیکن مولوی پھر سودیشی ہے۔ اس کا تہمد بوسیدہ ہوجاتا ہے، تو اس کی دھجیاں مریدوں میں تبرکاً تقسیم کردی جاتی ہیں۔ لیکن آئی، سی، ایس از کار رفتہ ہوکر مراجعت وطن کرتا ہے، تو اس کے اخراجات موت وحیات بھی ہندوستانیوں ہی کے سر پڑتے ہیں۔" "گھریلو بیوی ہندوستانی بیوی ہے، جس کو فریقین کے والدین بیاہتے ہیں، فریقین نباہتے ہیں اور ملک وملت سراہتے ہیں دوسری طرف تعلیمیافتہ روشن خیال بیوی ہے، جس کو فریقین کے احباب بیاہتے ہیں، احباب ہی نباہتے ہیں اور سوسائٹی سراہتی ہے۔" "آج کل اخبار نویس کو بعض حواسوں کی بالکل ضرورت نہیں ہے۔ مثلاً آنکھ اس کے لئے بالکل زائد ہے۔ اس کا کام کان سے لیا جاسکتا ہے۔ گو ایسی حالت میں اکثر ایسا اتفاق بھی ہوا ہے، کہ ایڈیٹری شروع کرتے وقت کانوں کا جو سائز تھا، وہ ایڈیٹری ختم کرتے وقت بہت بڑھ جاتا ہے۔" صاحب عام طور پر ان لوگوں کو کہتے ہیں جو صبح آنکھ کھلتے ہی بغیر کلی کئے چائے پی لیتے ہیں۔ اور دوسروں کی بیوی کا اپنے باپ سے زیادہ خیال رکھتے ہیں۔ جتنا بڑا صاحب ہوگا، اتنا ہی اس کا بیت الخلاء اس کی چارپائی کے قریب تر اور بھائی بند دور تر ہوں گے۔

رشید صاحب کا مزاح نگاری کا فن کرداروں کے پیش کرنے میں بڑی آب و تاب کے ساتھ نظر آتا ہے۔ وہ ہمیشہ مختلف نمونے (TYPES) پیش کرتے ہیں، جو جماعتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ انھوں نے مخصوص افراد کی کمزوریوں کا خاکہ نہ اڑایا ہو۔ ان کے نگارخانے میں ہمیں بعض تصویریں بڑی دلچسپ نظر آتی ہیں۔ ایسے مطالعے بہت قریب کے مشاہدہ کا نتیجہ ہوتے ہیں اور ان کا تمسخر جس انداز میں اڑایا جاتا ہے۔ اس کی وجہ سے وہ ہمارے حافظہ میں پیوست ہوجاتے ہیں۔ مزاحیہ نگار ایسے مرقعے پیش کرنے میں قدرے بے رحمی برتتا ہے۔

اس لئے کہ تخلیقی عمل کے دوران میں وہ ہمدردی اور جانب داری کو خیرباد کہہ دیتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرے، تو مزاح پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہوسکتا۔ مثال کے طور پر یہ تین خاکے دیکھئے۔ "مولانا سہیل سے میری ملاقات ۱۵ء میں ہوئی۔ اس زمانہ میں مولانا شاعری کرتے تھے، یونین کے الکشن لڑاتے تھے اور معجون کھاتے تھے۔ اب سنتے ہیں صرف مقدمے لڑاتے اور بچے پیدا کرتے ہیں۔ جس کی ابتدا ایسی ہو، اس کا انجام یہ کیوں نہ ہو" "یہاں سے بابو رفیع اللہ خاں صاحب کے پاس پہنچا، ان کو دیکھ کر خیال آیا کہ کوئی محدث دہلوی ہیں یا پنشنر تحصیلدار۔ آنکھ اور عینک کے درمیان تقریباً چھ انگل کا فاصلہ، پیشانی پر اتنی ہی جھریاں، اوپر سے نیچے نیچے سے اوپر کچھ دیر تک دیکھتے رہے۔ اس کے بعد پان کی پیک منہ میں تولتے ہوئے گرج کر بولے، لہجہ سے معلوم ہوتا تھا کہ عراق عرب میں افواجِ برطانیہ کے ساتھ عرصہ تک رہ چکے ہیں تمہارے باپ کا کیا نام ہے؟ کہاں کے رہنے والے ہو؟ امرتیاں لائے ہو؟" "جیب میں شیشیاں، بغل میں بوتل، ہات میں آلاتِ جراحی، پیٹ میں درد، سر میں سودا، اور زبان پر اشعار، ڈاکٹر خنداں مرض بھی ہیں اور مریض بھی۔" ڈاکٹر خنداں اور حاجی بلغ العلیٰ، دو ایسے مزاحیہ کردار ہیں، جن کا نقش ذہن پر دیر تک قائم رہتا ہے۔

لیکن رشید صاحب کے یہاں بیشتر کردار ایسے ہیں جن کا کوئی نام نہیں ہے بلکہ جو مختلف پیشوں اور گروہوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان میں تین خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ یعنی مولوی، لیڈر اور وکیل۔ المیہ اور طربیہ کے کرداروں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ المیہ کردار اپنی ذاتی اور انفرادی خامیوں اور خوبیوں سے لپے آپ کو اس درجہ ہم آہنگ کرلیتے ہیں کہ ہم ان خامیوں اور خوبیوں کا مطالعہ کرداروں کے بغیر کرہی نہیں سکتے۔ طربیہ کے کردار نہ صرف سماج سے پوری طرح مربوط نہیں ہوتے، بلکہ اپنی خامیوں کو بھی اپنی شخصیت سے گہرا علاقہ قائم نہیں کرنے دیتے۔ اسی سطحیت اور عدم تطابق کی وجہ سے ہم ان خامیوں کا مطالعہ آسانی کے ساتھ کرسکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ المیہ کرداروں کی شخصیتیں تہہ در تہہ ہوتی ہیں۔ اور طربیہ کے کرداروں میں شخصیت کا رچاؤ، اس کی گہرائی اور اس کے نشیب و فراز نہیں ہوتے۔ رشید صاحب نے وکیلوں، مولویوں اور لیڈروں کی جتنی تصویریں

کھینچی ہیں۔ ان میں ایک طرف تو خاکی سفاکی اور شقاوت نظر آتی ہے اور دوسری جانب وہ کسی مخصوص وکیل یا مولوی یا لیڈر کی سمت ہمارے ذہن کو منتقل نہیں کرتیں، بلکہ پوری جماعت کا ایک واضح تخیل پیدا کردیتی ہیں۔ "گھاکھ" کی اصطلاح بھی بڑی ہمہ گیر اور کارآمد ہے، کیونکہ اس کا اطلاق مختلف النوع خامیاں رکھنے والے مختلف جماعتوں کے نمائندوں پر کیا جاسکتا ہے۔ گھاگھ اور گھاگھس کا فرق بھی، گو لفظاً ہر مہمل سا معلوم ہوتا ہے، مگر دراصل ایک نازک فرق ہے، اور تجربہ کے مدارج کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ اس طریقۂ کار سے مزاح نگار کی تنقید اور اس کے نقطۂ نظر میں ایک طرح کی عمومیت پیدا ہوجاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُس نے ان گنت مخلوق کے ہجوم بے کراں میں اپنی نظروں کو بعض نمونوں پر جمادیا ہے اور اُن کی فن کارانہ تنقید کرکے وہ عام انسانوں کی خامیوں کی جانب ہماری توجہ مبذول کرانا چاہتا ہے۔ ان خامیوں میں عدم لچک، لالچ، خودبینی اور دماغی غیر حاضری کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور یہ تمام کوتاہیاں ایسی ہیں جو فرد اور سماج کے درمیان عدم مصالحت، یا عدم توازن و تطابق کو ظاہر کرتی ہیں۔ مزاح نگار کی تخلیق کا مقصد، اصلاح یا انقلاب چاہے نہ ہو، لیکن یہ ضرور ہے کہ اس کی طنز و ظرافت کے نشتر ہماری خود اطمینانی اور خود فراموشی کے خول میں سوراخ کردیتے ہیں، اور ہم چونکتا ہو کر اپنا جائزہ لینا شروع کردیتے ہیں۔ پڑھنے والوں کے لئے ایسے مرقعوں کی دل کشی صرف عارضی انبساط اور تفنن میں نہیں ہوتی، بلکہ وہ انسانی فطرت کے مختلف مظاہر میں اس کی بصیرت میں اضافہ کا باعث بھی بنتے ہیں۔ ایک وکیل صاحب کا حلیہ ملاحظہ کیجئے، جو پوری ایک جماعت کی نمائندگی کرتے ہیں: "سر پر پٹے، جو نیچے سے علیٰحدہ کروائے گئے تھے۔ ریش مبارک لمبی اور رسولی، سر اور ڈاڑھی کے بال خضاب کے مجرب ترین نسخوں سے سیاہ، چہرہ پر جھرّیاں، آنکھوں میں سرمہ کی تحریر جلی، ململ کی ایک بند دار اچکن زیب تن، جو شاید کبھی تہہ نہیں کی گئی۔ کیونکہ شکن کی وجہ سے تمام اچکن "گھونگھر والے بال" کی طرح مزہ دیتی تھی۔ سر پر ایک سفید عمامہ، گویا ابھی کہیں عقد پڑھا کر چھوہارے لئے چلے آرہے ہیں۔ غرارے دار پائجامہ، جس میں چار انگل گوٹ لگی ہوئی تھی، اور جس کے حاشیہ کے اندر سرخ ڈورے دے دئے گئے تھے۔ جو دھوبی کی مرحمت اور

مرورِ ایام سے کپڑے کے اوپر نمایاں ہو چلی تھی۔ اردو کی قانونی کتابوں کا بستہ سامنے تھا جس میں عرضی دعوے وغیرہ لکھنے کے مجرب نسخے تہہ کئے ہوئے تھے۔" اب ذرا لیڈروں اور مولویوں کا حال بھی سنیئے۔ "سیاسی گھاگھ کرسیٔ صدارت پر سب سے زیادہ ہار پہن کر بیٹھتا ہے۔ اور تحریر و تقریر میں صرف پریس اور حکومت کے نمائندوں کو ملحوظ رکھتا ہے۔ لیکن اگر گولیاں چلنے والی ہوئیں۔ یا طوق و رسن کی باری آئی۔ تو پھر اپنے ڈرائنگ روم یا قلعۂ کوہ کو اتنا ہی محفوظ سمجھتا ہے، جتنا مسٹر لائڈ جارج برطانوی اقتدار کو ارباب آئی، سی، ایس کے آہنی پنجوں میں سمجھتے ہیں۔ اس کے نزدیک قوم کی حیثیت ایک نعش کی ہے، موقع ہو تو اس پر ایک مزار تعمیر کر کے نذرانے اور چڑھاوے وصول کئے جا سکتے ہیں" "مذہبی گھاگھ کو مذہب سے وہی نسبت ہے جو آج کل کے نوجوانوں کو اپنے والدین سے ہوتی ہے۔ ایک موقع پر تو وہ مذہب کا نام لے کر ہجرت پر آمادہ ہو جائے گا اور دوسروں کو ہجرت کرا بھی دے گا۔ لیکن دوسری جگہ وہ اُسی مذہب کی آڑ پکڑ کر دارالحرب میں سود بھی لینے لگے گا۔ اور شاید بدنصیب مہاجر کی بیوی سے دوسرا نکاح بھی کر لے"۔ "لیکن مولوی کو دیکھئے، قول و فعل میں کسی سے پیچھے نہ رہا۔ ایک طرف وعظ کہتا رہا، اور فتویٰ تکفیر دیتا رہا۔ دوسری طرف دعوت رد نہ کی۔ اور تعداد ازدواج میں کمی نہ کی۔ تارکِ حوالات رہا، تارکِ لذات نہ ہوا۔ "مولوی صاحب نازل ہوتے ہیں۔ "صائم النہار" "قائم اللیل"۔ کسی کو اولادِ نرینہ عطا ہوتی ہے۔ کسی کو بہشت نصیب ہوتی ہے۔ کچھ ایسے بھی ہیں جن کو جہنم کے لئے نامزد کیا جاتا ہے۔ بعضوں کی جائیداد کے متولی بنتے ہیں۔ تعویذ لکھتے ہیں تو صرف مرغِ سفید کے خون سے، تاکہ دسترخوان پر مرغِ مسلم موجود ہو۔ عورتوں کو باجماعت تہجد ادا کرنے کی تلقین کی جاتی ہے"۔

رشید صاحب کی ظرافت عام طور پر وزن دار اور خیال انگیز ہوتی ہے لیکن بسا اوقات وہ اپنی مزاحیہ غایت کی طرف مکمل طور پر اشارہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اس سے نہ صرف شدید قسم کا ابہام پیدا ہو جاتا ہے، بلکہ یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ غالباً وہ اس خاص نمونے کے مزاحیہ امکانات کو پوری طرح گرفت میں نہیں لا سکے ہیں۔ یہ بات مثال سے صاف ہو جائے گی۔ نان کوآپریٹر

کو انھوں نے ایک اشارہ کی حیثیت سے جگہ جگہ استعمال کیا ہے۔ اور اس سے ان کا مقصد ایک خاص جماعت کی بوالعجبیوں کو اپنی طنز و ظرافت کا نشانہ بنانا ہے۔ حالانکہ ان تمام مضامین کو پڑھ چکنے کے بعد جہاں یہ ذکر آیا ہے۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یا تو رشید صاحب اس جماعت کے نقطۂ نظر کو سمجھنے اور اس کے طریقۂ کار کی خامیوں کا احاطہ کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ یا یہ اشارہ ان کے مفہوم کی پوری طرح وضاحت نہیں کرتا۔ مزاحیہ نگار سے ہم کسی اخلاقی حقیقت پسندی کا مطالبہ نہیں کرتے۔ لیکن کم از کم اس مفہوم کی وضاحت کے ضرور خواہاں ہوتے ہیں جس کے ابلاغ کے لئے اس نے بعض اشاروں (SYMBOLS) کو وضع کیا ہے۔ صوتی اعتبار سے بھی اس لفظ میں کوئی ایسی جدت نہیں ہے جو مزاحیہ اثرات کی تشکیل میں ممد ہو۔ اس کے برعکس روشن خیال بیوی، آئی، سی، ایس اور حاجی بلغ العلےٰ، ایسے اشارے ہیں۔ جن سے کام لے کر رشید صاحب نے اجتماعی اور انفرادی حادثات اور حماقتوں پر اہم تنقیدیں کی ہیں۔ اور غالباً وہ ان اشاروں کو برتنے میں نان کوآپریٹر کی نسبت زیادہ کامیاب رہے ہیں۔

اس سے کہیں زیادہ اہم مسئلہ آرٹ کا ہے۔ رشید صاحب نے جگہ جگہ آرٹ کا ذکر پُر تمسخر انداز میں کیا ہے۔ اور ہر جگہ یہ کوشش مصنف کا منہ چڑاتی معلوم ہوتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ آپ آرٹ کے کسی خاص اسکول کو ناپسند کرتے ہوں، آرٹ کی بعض اقدار سے متفق نہ ہوں، کسی مخصوص آرٹ کو اخلاق کے معیار پر پرکھنا چاہتے ہوں، اور ایسا کرنے پر اسے تسلی بخش اور اجتماعی مفاد کے مطابق نہ پاتے ہوں، مگر انسانی فکر و عمل کی آزادی، انسانی تخئیل کی تگ و تاز، انسانی اقدار کے ارتقاء اور انسانی خواہشوں اور عزائم کی اندرونی طاقت اور اس کے اظہار کو مضحک سمجھ کر اُس کے لئے آرٹ کی ہمہ گیر اصطلاح وضع کر لینا اور اُسے ہر جگہ بلا تفریق اسی مفہوم میں استعمال کرنا ذرا غیر عقلی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ اس سے مصنف کے محدود نقطۂ نظر اور اس کے تقلیدی اندازِ فکر کا پتہ چلتا ہے۔ میں بخوفِ طوالت اقتباسات پیش کرنے سے گریز کر رہا ہوں۔ لیکن "گھاگھ" کے آخری ٹکڑے کی طرف اشارہ کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ جہاں رشید صاحب نے آرٹ کو آزادیٔ کار،

آزادیٔ افکار، آزادیٔ نسواں کا مرادف قرار دے کر اسے قابل تضحیک قرار دیا ہے۔ یہ طرزِ عمل خود مضحکہ خیز ہے۔ اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ رشید صاحب اپنی تنگ ذہنی دنیا میں بند ہوکر رہنا چاہتے ہیں۔ اور نئے خیالات اور نئی تحریکات سے نہ کوئی دلچسپی لیتے ہیں، اور نہ ہمدردی اور انصاف سے ان کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ اس معاملہ میں وہ اپنے پیشرو اور ذہنی و روحانی مرشد اکبر کو خضرِ راہ بناتے ہیں جنھوں نے مغربی تہذیب اور تمدن کے کارناموں پر نہایت سطحی اور اتھلی تنقیدیں اپنے مزاحیہ اور طنزیہ کلام میں کی ہیں۔

مضمون نگاری کے فن میں رشید صاحب نے ایک نئی صنف کا اضافہ کیا ہے، یہ صنف اپنی جگہ بالکل اچھوتی اور منفرد ہے۔ اس پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ اس میں حد سے زیادہ انتشار اور الجھاؤ پایا جاتا ہے۔ اور قاری کو عجیب عجیب طرح کی بھول بھلیوں سے گذرنا پڑتا ہے۔ بادی النظر میں یہ اعتراض صحیح معلوم ہوتا ہے۔ لیکن در اصل ایسا نہیں ہے۔ تاثراتی مضمون کو منطقی حدود میں مقید کر دینا جائز نہیں ہے۔ ایسے مضمون میں مصنف پہلے سے کسی بنی بنائی اسکیم کے مطابق آغاز اور انجام کی فکر نہیں کرتا۔ بلکہ اس کے وجدان کی لہریں خود مضمون کا تانا بانا (PATTERN) تیار کرتی اور اسے ایک عضوی کل میں ڈھال دیتی ہیں۔ کسی اچھے ادیب کے تاثرات محض ایک بے معنی طومار کی صورت میں نہیں رہتے، بلکہ اس کی سطحی بے ربطی کے نیچے معنی و مفہوم اور وابستگی کی تہہ نکل آتی ہے۔ اتنی بات کے ماننے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ رشید صاحب بعض اوقات مضمون کے مزاحیہ ماحول میں فلسفہ اور الٰہیات کی لمبی لمبی بحثیں شروع کر دیتے ہیں۔ جن سے عام قاری ہرگز لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ "گندم چشی پر آدم و حوا سے باز پرس کی گئی۔ گھسا گھس تھے، گھگی بندھ گئی۔ اپنے ظلم و خطا کا اس طور پر اعتراف کیا گویا آپ کو ظلم و خطا پر قدرت تھی۔ اور آپ ایسا کر بھی سکتے تھے۔ گھاگھ سے دریافت کیا گیا، بولے "مجھے آخر کس نے گمراہ کیا"، یہ سوال ارتکابِ جرم سے بھی زیادہ پیچیدہ اور شاید اندیشہ ناک تھا حکم دیا گیا، گھاگھ اور گھاگھس دونوں جلاوطن کیے جائیں"۔ اس قسم کی بحثیں اکثر جگہ فکر کو ابھارنے پر

ختم ہوتی ہیں، اور کہیں کہیں محض دھاندلے بازی پر۔ "مضامینِ رشید" کے سلسلہ میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ ان پر مقامی رنگ اس حد تک غالب ہوتا ہے کہ علی گڈھ والے ہی ان سے اچھی طرح لطف اٹھا سکتے ہیں۔ اور اس سے مزاح نگار کی اپیل کا دائرہ محدود ہوگیا ہے۔ یہ اعتراض کچھ زیادہ قابلِ التفات نہیں ہے۔ اس لئے کہ رشید صاحب کے مضامین کی تحسین کے لئے پڑھا لکھا اور خوش مذاق ہونا لابدی ہے کہیں کہیں ایسے واقعات کا ذکر ضرور ہے، جو صرف علی گڑھ کی اقامتی زندگی کے پسِ منظر میں ہی قابلِ تفہیم ہوسکتے ہیں۔ مگر مضامین کے اہم حصے، جہاں اعلےٰ طنز و مزاح کے فن کی کارفرمائی ہے، علی گڑھ سے عدم واقفیت کے باوجود بھی ہم سے خراجِ تحسین حاصل کرسکتے ہیں۔ مضامینِ رشید کی فضا پر علی گڑھ کی زندگی کا پرتو کوئی ایسا سقم نہیں ہے، جس سے ان کی اہمیت پر معتدبہ اثر پڑے۔ اکثر فنی کارناموں سے لطف اندوز ہونے کے لئے ہمیں اس ماحول اور فضا کی بازآفرینی کی ضرورت پیش آتی ہے جس میں ان کی تخلیق ہوئی ہے۔ آئندہ نسلیں اگر ان مضامین سے لطف اندوز ہونا چاہیں گی، تو انھیں ان حالات کی بازآفرینی کرنا پڑے گی، جن میں یہ مضامین لکھے گئے ہیں۔ اور ان اہم شخصیتوں کے متعلق کسی قدر واقفیت بہم پہنچانا پڑے گی، جو ان مضامین کا مرکز و محور ہیں۔

رشید صاحب اپنے پیشرووں اور ہم عصروں میں غالبؔ اور اکبرؔ کے علاوہ سب سے برتر ہیں۔ ان کی برتری کے دو اسباب ہیں۔ اوّل یہ کہ اُن کے مزاح کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ انھوں نے تعلیم، شعروادب، قومی تحریکات، سائنس کے کمالات، سیاست اور حکومت، مغربی تہذیب، قومی اداروں اور افراد کی کمزوریوں سب پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ ان کے مزاح کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ خیال انگیز ہنسی کی تحریک کرتا ہے۔ اُن کے مزاح میں تفکر ہے۔ ان کا مشاہدہ تیز، بےباک اور صحیح ہے۔ وہ بے جوڑ اشیاء میں رشتہ دیکھ لینے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور انہی امتیازات کو نمایاں کرنے پر اُن کے مزاحیہ اثرات کا دارومدار ہے۔ رشید صاحب کی ہنسی فکر کو ابھارتی ہے۔ پطرس کی ہنسی صرف فرحت بخش ہے اور احساسات کو آہنگ عطا کرتی ہے۔ اس معیار سے دونوں کے مدارج متعین

کرنے میں دشواری نہیں ہو سکتی۔

رشید صاحب بغیر کسی کوشش اور ذہنی پس وپیش کے کرداروں کے مضحکہ خیز پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لے آتے ہیں۔ عام سوجھ بوجھ کو مزاح نگار کا ایک فطری ملکہ کہا گیا ہے، اور رشید صاحب کی سوجھ بوجھ بہت اچھی ہے ان کی طبیعت میں ایک طرح کی نفسیاتی لاتعلقی ہے، جو انھیں انگریزی مزاح نگار لیمب (LAMB) کے قریب لے آتی ہے۔ اسی لاتعلقی کی وجہ سے وہ بعض اوقات اپنے آپ کو بھی مضحکہ خیز انداز میں پیش کرنے سے اجتناب نہیں کرتے۔ میرِیڈتھ (MEREDITH) نے کہا ہے کہ طربیہ کی روح جس قسم کی ہنسی کی تحریک کرتی ہے، اسے بے ضرر شراب سے مشابہت دے سکتے ہیں۔ جو ہمارے اندر اسی نسبت سے متانت پیدا کرتی ہے، جس نسبت سے خوش گواری وہ ہمارے اندر اسی طرح داخل ہوتی ہے، جس طرح پڑھنے کے کمرہ میں تازہ ہوا۔ رشید صاحب زندگی کو مصلح کے نقطۂ نظر سے نہیں دیکھتے، جو برائیوں اور خامیوں سے کسی طرح کی مفاہمت نہیں کرسکتا۔ وہ زندگی کے سخت وسست کو ہموار کرنے اور زندگی کو اس کی ساری خرافات، بے تکے پن اور نیک وبد کے ساتھ قبول کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ وہ پند ونصیحت، خشمگیں برافروختگی اور حقارت کو شبہہ کی نظر سے دیکھتے ہیں، اور شاید یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ نفسی اصلاح کے لئے یہ حربے بے کار ہیں۔ وہ زندگی کی عکاسی کرتے ہیں، اس پر فیصلہ صادر نہیں کرتے۔ وہ انسانی کوتاہیوں، نقائص اور تعصبات پر چیں بہ جبیں ہونے کی بجائے ان پر شفقت آمیز رواداری کے ساتھ نظر ڈالتے ہیں۔ اور انھیں معاف کردیتے ہیں وہ زندگی، اشیاء اور انسانوں سے محبت کرتے ہیں۔ وہ ترغیب دلاتے ہیں، عقیدوں میں ترمیم کی دعوت نہیں دیتے۔ وہ زندگی کے تضاد کو شاید اس لئے گوارا کرتے ہیں، کیونکہ ان کی نظریں ظاہری تضاد سے گذر کر اندرونی توازن کو پالیتی ہیں۔ وہ انسان کی من موجی حرکتوں کی اصلاح ان پر بگڑ کر نہیں کرنا چاہتے۔ وہ زندگی کے رقص پر لب آسا ہنستے ہیں۔ انسانوں کی حماقت زائیاں مزاح نگار کے طنز کا شکار بنتی ہیں۔ لیکن اس سے اس کے مسلکِ انسانیت

میں کمی واقع نہیں ہوتی۔ میریڈتھ (MEREDITH) کا قول ہے کہ تمسخر آمیز شعور کی صلاحیت کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہم ان لوگوں میں مضحک پہلو تلاش کرلیں، جن سے ہمیں محبت ہے۔ لیکن اس طرح کہ ہماری محبت میں کمی نہ آئے۔ رشید صاحب کی طنز و مزاح میں مرحمت اور آسودگی پائی جاتی ہے رشید صاحب کے یہاں صرف زندہ دلی نہیں ہے۔ جیسی شوکت تھانوی اور عظیم بیگ چغتائی کے یہاں پائی جاتی ہے وہ صرف محاوروں اور واقعات سے ہلکا اور سادہ مزاح نہیں پیدا کرتے، جیسا فرحت اللہ بیگ نے کیا ہے۔ ان کے یہاں زندہ دلی اور سادہ مزاح کے ساتھ شادابی، فراوانی، کشادہ قلبی اور گہری طنز بھی پائی جاتی ہے۔ اس میں بعض جگہ ثقالت بھی آگئی ہے۔

رشید صاحب کی مزاح کے اعلیٰ نمونے صرف خواص کے لئے ہیں۔ مزاحیہ آثار اور نقوش کی لطافت اور نزہت میں وہ ہمیں ایڈیسن کی یاد دلاتے ہیں۔ اور قول محال کے برجستہ اور خیال انگیز استعمال میں اُن پر چیسٹرٹن کا دھوکا ہوتا ہے۔ اُن کے مزاح کو اُن کی شخصیت کا اعجاز کہنا چاہیئے۔ اُن کے یہاں بعض جگہ عربی اور فارسی کی غریب اور نامانوس ترکیبیں بھی ملتی ہیں، جو گراں گذرتی ہیں۔ مگر بہ حیثیتِ مجموعی ان کی مزاحیہ تحریروں میں ایک نوع کی جدت اور صلابت پائی جاتی ہے۔ اور تکنیک کے اعتبار سے ان کے مضامین ان کی خلاقی اور طباعی کا بین ثبوت ہیں۔

یہ امر البتہ قابلِ افسوس ہے کہ "مضامینِ رشید" کے بعد سے، جو بالکل ابتدائی زمانہ میں لکھے گئے تھے۔ رشید صاحب کا مزاح نگاری کا فن برابر روبہ تنزل رہا ہے۔ حتیٰ کہ "خنداں" میں وہ تقریباً ترقیٔ معکوس کے درجے پر پہنچ گئے ہیں۔ اب انھوں نے وار کی جگہ صرف پینترے پر قناعت کرلی ہے۔ اور مشاہدہ، تجربہ اور فن کی صداقت، شگفتگی اور برگزیدگی کی جگہ صرف فرسودہ، بے معنی، اور بے مزہ فقروں اور جملوں کی تکرار اور اُلٹ پھیر کو اپنا تکیۂ کلام بنالیا ہے۔ اگر وہ دفع الوقتی کی بجائے اپنے تخلیقی سرمایہ کو آگے بڑھاتے،

اور بے سروپا مزاحیہ مضامین لکھنے اور ریڈیو پر مزاحیہ تقریریں کرنے کی جگہ اپنے طبعزاد فن مزاح نگاری اور اسلوب بیان کو وسعت اور تنوع بخشتے، تو اردو کے چسٹرٹن یا برناڈشا ہوتے۔ لیکن شاید ذہنی کاہلی اور عدیم الفرصتی کی وجہ سے انھوں نے اپنے اندوختہ کو سینت سینت کر رکھنا اور خرچ کرنا ہی مناسب سمجھا، ورنہ ممکن تھا کہ اُردو بلکہ ایشیائی طنز و ظرافت کی صنف میں نادر اور حیرت انگیز اضافے ہو جاتے۔

علی گڈھ اور رومانی نثر کے معمار

علی گڈھ تحریک ایک ہمہ گیر تحریک تھی، جس نے خیال اور عمل کے بہت سے گوشوں کو متاثر اور منور کیا۔ تہذیب الاخلاق اور انسٹی ٹیوٹ گزٹ نے جہاں مسلمانوں میں معاشرتی اصلاح اور اخلاقی میانہ روی کے بیج بوئے۔ وہاں اس کے پہلو بہ پہلو خالص ادبی حیثیت سے اردو نثر کے لئے ایک صحت مند اور سنجیدہ معیار بھی قائم کیا جس نے مروجہ تکلفات کے طلسم کو توڑ کر زبان میں ایک نوع کی سادگی، متانت، لوچ اور قوت پیدا کر دی۔ یہ بدیہی حقیقت کسی دلیل کی محتاج نہیں ہے کہ حالی کی ادبی کاوشوں پر سرسید اور ان کے اعمال و افکار کی چھاپ لگی ہوئی ہے، اور ان کے انداز بیاں میں اُن کے انفرادی میلان کے ساتھ ہی اس مقصدیت کا عکس بھی جھلکتا ہے، جو انھیں خارجی موثرات نے بخشی تھی۔ ادب کے طالب علم کے لئے یہ امر بھی کچھ کم دلچسپ اور لائق توجہ نہیں ہے کہ آگے چل کر اسی علی گڈھ کے ادبی افق پر وہ ستارے بھی چمکنے شروع ہوئے جن کے جلوۂ صد رنگ سے قوس قزح کی رنگینیوں اور دلآویزیوں نے ترکیب پائی۔ رومانی نثر کے معماروں میں اہم ترین مہدی الافادی، سجاد حیدر یلدرم، عبدالرحمن بجنوری، سجاد انصاری اور قاضی عبدالغفار ہیں۔ اور ان سب کی تحریریں حالی کی عقلیت،

توازن، روایت پرستی، وحدت آمیز نصب العین، تیقن صفائی اور تکمیل بیان کے خلاف ایک ردِ عمل معلوم ہوتی ہیں۔ ان کی تخلیقات میں اُن تمام عناصر کی آمیزش بروئے کار آئی ہے، جن سے رومانیت عبارت ہے۔

یہ ردِ عمل خالص شعوری نہیں تھا۔ اردو ادب میں رومانیت کسی باقاعدہ تحریک کی شکل میں پروان نہیں چڑھی۔ نہ یہاں اس مصنوعی کلاسکیت (PSEUDO-CLASSICISM) کا کوئی پس منظر موجود تھا، جیسا کہ اٹھارہویں صدی کے انگلستان میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ چکا تھا۔ اور جس کا لازمی نتیجہ رومانیت کی وہ موج پر خروش تھی، جو انیسویں صدی کے آغاز میں ابھری، اور جس نے کلاسکیت کے جامۂ پارینہ کو تار تار کر دیا۔ لیکن اگر رومانیت کسی دور، مکتبِ خیال یا گروہ سے مختص ہونے کی بجائے ایک اندازِ فکر کے مرادف ہے، تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس اندازِ فکر کے ہلکے اور گہرے نقوش اُن تمام نگارشات کا طرۂ امتیاز ہیں، جو رومانی نثر کہلائی جا سکتی ہیں۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ جس طرح جدید غزل کے بانیوں میں سے دو ممتاز ترین شاعر یعنی حسرتؔ اور فانیؔ علی گڈھ کے پیران خرابات میں سے تھے، اسی طرح ادب لطیف کے ان معماروں نے بھی علی گڈھ ہی کی بزم میں اپنے اپنے فانوسِ خیال کو روشن کیا اور اُسے گردش دی۔ یوں بھی ادبِ لطیف اور غزل فنی اعتبار سے ایک دوسرے سے بغایت مماثلت رکھتی ہیں۔ اسی بنا پر یہ کہنا ایک حد تک صحیح ہے کہ اردو غزل گو شعرا کلاسیکی نہیں، رومانی ہیں، اور ان کی غزلیں رومانی روح کا رقص مستانہ ہیں۔ یہی بات رومانی نثر کے شاہکاروں پر بھی صادق آتی ہے۔

اگر ہم ایک لمحہ کے لئے اردو ادب سے منہ موڑ کر انگریزی ادب اور آرٹ کی طرف رجوع کریں، تو رومانیت کی اصطلاح کا مفہوم متعین کرنے میں آسانی ہوگی کلاسیکت، رومانیت اور حقیقت پسندی، تین ایسے الفاظ ہیں، جو ادبی مباحث میں تواتر کے ساتھ استعمال کئے جاتے ہیں۔ رومانیت کا اطلاق شروع میں اس ادب پر کیا جاتا تھا۔ جو عہدِ وسطیٰ کے رومانوں کی فضا کی یاد تازہ کرتا تھا۔ اگر ادبی ادوار اور تحریکات سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے، تو پتہ چلے گا کہ رومانی اثرات کی جھلکیاں

اُس ادب میں بھی نظر آتی ہیں، جو خالص کلاسیکی سمجھا جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ جب ادبی اسالیب، محض موضوعات اور شخصیت کے متوازن اظہار کا ذریعہ نہیں رہ جاتے، بلکہ ایک جامد روایت کا روپ اختیار کر لیتے ہیں اور اس طرح ادب کے ارتقا کے لئے ایک زنجیر پا بن جاتے ہیں، تو ان کے خلاف بغاوت لازم ہو جاتی ہے، اور رومانیت بھی ایک طرح کی بغاوت ہی ہے۔ اکثر یہ کہا گیا ہے کہ کلاسیکیت ہیئت پر زور دیتی ہے، اور رومانیت مواد پر۔ یہ تعریف اور تقسیم ایک طرح کی نظری سہل پسندی پر دلالت کرتی ہے، کیوں کہ رومانی ادب میں بھی ہیئت کی مختلف اصناف پائی جاتی ہیں، اور مواد یا موضوع میں تبدیلی کے ساتھ ہی اس کے اظہار کے لئے بھی نئے نئے پیرائے وجود میں لائے جاتے ہیں، اور اسی طرح کلاسیکیت بھی مواد سے خالی اور مستغنی نہیں ہے۔ اسی طرح گوئٹے کا یہ قول بھی کہ رومانیت بیماری ہے، اور کلاسیکیت صحت، اپنی بلاغت اور تقلیل الفاظ کے باوجود صحیح نظریہ کو پیش نہیں کرتا۔ پھر رومانیت بھی دو طرح کی ہو سکتی ہے۔ یعنی جس طرح اصلی اور مصنوعی کلاسیکیت میں تمیز اور تفریق ممکن اور ضروری ہے، اسی طرح اصلی اور مصنوعی رومانیت کے درمیان بھی حدِ فاصل قائم کرنی چاہیئے۔ میں اس وقت اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتا، کہ رومانیت اور حقیقت پسندی میں کون سے امور مابہ الامتیاز ہیں، کیوں کہ ایسی صورت میں خود حقیقت پسندی کا تجزیہ کرنا ضروری ہو جائے گا۔ اور حقیقت پسندی کی جو مختلف تفسیریں مختلف نقطہ ہائے نظر سے کی جا سکتی ہیں، ان کی وضاحت لازم آئے گی۔ یہ اس لئے کہ حقیقت پسندی کا دائرہ بہت وسیع ہے، اور یہ اظہار بیان کی ایک شکل ہی نہیں، ایک پورے فلسفۂ زندگی کی نشان دہی کرتی ہے۔

بالعموم کلاسیکی کا لفظ اُن ادبی اور فنی کارناموں کے لئے مستعمل ہے، جو ماضی میں تخلیق کئے گئے ہوں، اور امتدادِ زمانہ کے باعث قدر و منزلت، توانائی اور ہمیشگی کا درجہ حاصل کر چکے ہوں۔ یہ مفہوم محدود ہے۔ یہ کہا گیا ہے، اور ایسا کہنا درست ہے کہ کلاسیکی ادب اُس زمانہ کی پیداوار ہوتا ہے، جب ہیئتِ اجتماعیہ میں ایک نوع کا ٹھیراؤ اور استقلال موجود ہو، اور زندگی کی قدریں قبولِ عام کا درجہ حاصل

کر چکی ہوں۔ جب ادارے اور نظام ہائے فکر اچانک تبدیلیوں اور شکست و ریخت کا مظہر نہ ہوں، اور جب ذہن انسانی اطمینان اور سکون کے ساتھ زندگی کی معینہ قدروں کو نظر جما کر دیکھ سکے، اور ان کی باز آفرینی پر قادر ہو۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی ادب میں توازن، ہم آہنگی، سلامت روی، تیقن، اظہار بیان کی صحت اور اس کا کمال خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ مشہور انگریز نقاد ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے اس خطبہ میں جو اس نے ورجل سوسائٹی (VIRGIL SOCIETY) کے سامنے پڑھا تھا، بار بار اس بات پر زور دیا ہے کہ کلاسیکی ادب اس زمانہ میں ظہور پذیر ہوتا ہے، جب کہ تہذیب، اطوار اور زبان میں پختگی آ چکی ہو۔ اس کے برعکس رومانی ادب اس زمانے میں نمودار ہوتا ہے، جب ادارے، قدریں، اور زندگی کا تانا بانا (PATTERN) باہم انقلاب اور انتشار سے دوچار ہوتے ہیں۔ اور ان میں کوئی ثبات نہیں پایا جاتا۔ ایسے ادب میں لازمی طور پر اضطراب، غیر یقینی، انتہا پسندی، حشر سامانی، اور اظہار بیان میں تجرباتی انداز اور ڈھیلا پن موجود ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ہی نے ایک اور جگہ کہا ہے کہ اس کے نزدیک کلاسیکیت اور رومانیت میں وہی فرق ہے، جو کسی مکمل شے اور جزوی شے میں ہوتا ہے، یا بلوغت اور پختگی میں یا نظم اور انتشار میں۔ اگر خالص فلسفیانہ اصطلاحیں استعمال کی جائیں تو کہا جا سکتا ہے کہ کلاسیکی ادب مکانی (SPATIAL) اور رومانی ادب زمانی (TEMPORAL) ہوتا ہے۔ رومانی ادب میں قطعیت، توازن اور ہم آہنگی کی بجائے ابہام، بے کرانی، لامحدودیت اور عدم تطابق کا احساس ہوتا ہے اس میں تیقن کی جگہ تحیر، اشاریت اور ایک خواب آلودہ کیفیت کا پایا جانا ضروری ہے۔ یوں تو رومانی ادب ان تمام خیالات، تصورات، معمولات، رسومات اور اداروں کے خلاف ایک صدائے احتجاج ہے، جو شخصیت کی آزاد نشو و نما میں رکاوٹ پیدا کریں، کیونکہ رومانیت کی بلیغ ترین تعریف یہی ہے کہ جہاں کلاسیکی ادب منضبط معاشرہ کا تابع ہوتا ہے، وہاں رومانی ادیب شخصیت کے خوش گوار لب و لہجہ پر ایمان رکھتا ہے، مگر میری رائے میں ان دونوں قسم کے کارناموں کے درمیان جو امر سب سے بڑھ کر نمایاں حیثیت رکھتا ہے، وہ یہ

کہ کلاسیکی ادب عقل اور تسلیم شدہ نظریوں سے سروکار رکھتا ہے، اور رومانی ادب میں تمام تر زور احساس، وجدان اور جذبہ پر ہوتا ہے۔ علم ہیئت کی اصطلاح میں کلاسیکی ادب کو مرکز جو (CENTRIPETAL) اور رومانی ادب کو مرکز گریز (CENTRIFUGAL) سمجھنا چاہیئے۔ کسی نقاد نے رومانیت کو تحیر کی نشاۃ ثانیہ کہا ہے میرا خیال ہے کہ رومانی تحریک کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ احساس کی نشاۃ ثانیہ کا ذریعہ بنی۔ اٹھارہویں صدی کے شاعروں اور ادیبوں نے احساس اور وجدان پر عقل، فطرت، نقالی، روایت پسندی اور اساتذۂ سلف کے اقتدار کے اتنے پہرے بٹھادیئے تھے کہ خیال اور جذبہ کی رعنائی، عفت اور تازگی داغ دار ہوگئی تھی۔ عقل کے اس تحکمانہ دباؤ کے خلاف سب سے پہلی اور موثر آواز اٹھارہویں صدی کے شاعر بلیک نے بلند کی اور بڑے جوش وجذبہ اور غلو کے ساتھ بلند کی اُس نے فراوانی کو حسن کا مرادف قرار دیا (EXUBERANCE IS BEAUTY) اور فراوانی کے راستہ کو دانائی کے قصر تک لے جانے والا بتایا۔ (THE ROADWAY OF EXCESS LEADS TO THI PALA-CE OF WISDOM). اس نے تخیل اور نسبت عددی (RATIO) کے درمیانی تضاد قائم کیا۔ اول الذکر کو موخر الذکر پر ترجیح دی۔ اُس نے بیکن (BACON) نیوٹن (NEWTON) لاک (LOCKE) اور رینالڈس (REYNOLDS) پر مستقل حملے کیئے اور ان کے، مقابلہ میں چاسر (CHAUCER) شکسپیر (SHAK-ESPEARE) اور ملٹن (MILTON) کو خراجِ عقیدت پیش کیا۔ فرانسیسی فلسفی روسو کی تصنیفات کو رومانی تحریک کا مایۂ خمیر سمجھا جاتا ہے، اور یہ واقعہ ہے کہ جب روسو نے یہ کہا کہ "انسان آزاد پیدا ہوا ہے مگر جدھر دیکھو، وہ پا بہ زنجیر نظر آتا ہے" تو اس کا مقصد انسان کو کسی مفروضہ اور خیالی ہیئتِ اجتماعیہ کی طرف واپس لے جانا نہیں تھا، بلکہ خیال عمل، احساس اور اداروں کو اُن بندشوں سے آزاد کرانا تھا، جنھوں نے بالیدگی، توانائی اور آزادی کے تمام سوتوں کو خشک کردیا تھا جیکم روسو کے سلسلے میں یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ وہ اپنے بلوں کی دنیا میں چاہے کتنا ہی واہمہ پرست ہو، مگر اپنی تصنیفات میں وہ

ایک بیدار مغز مفکر تھا' اور یہ بات بھی کچھ کم اہم نہیں ہے' کہ اُس کے خیالات اور تصورات میں ایک مستقل ارتقار نظر آتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بہت سے رومانی ادیب اپنی خیالی بہشت میں اتنے محو ہوئے کہ حقیقت پر اُن کی گرفت مضبوط نہ رہی اور ایسا بھی ہوا کہ انھوں نے انفرادی جذبات کو پوری زندگی کے چوکھٹے میں ضرورت سے زیادہ جگہ دے دی' اور انھیں عقل کی رہنمائی سے محروم کر کے خود ان کے سامنے سپر ڈال دی۔ لیکن اس سے اس بات کی اہمیت ہرگز کم نہیں ہو جاتی۔ حقیقت کے ادراک کے لئے میکانکی عقل سے گزر کر احساس' جذبہ اور وجدان کے راستہ کی طرف رہنمائی کرنا ایک کارنامہ ضرور تھا۔ اُس احساس میں جو روایت پرستی اور عقل پرستی کے دباؤ کی وجہ سے اپنی ساری لطافت' نزہت اور ندرت کھو چکا تھا۔ از سرِ نو جان ڈالنا' اور اُس کے ذریعہ انسان' اور کائنات کے رشتوں کو دوبارہ متعین کرنا' ایک انقلابی واقعہ تھا' جس کا سہرا رومانی فن کاروں کے سر ہے۔

کلاسیکی اور رومانی ادب کے فرق کو ایک اور طرح بھی ظاہر کیا جا سکتا ہے یعنی اول الذکر بیرونی تجربہ پر زور دیتا ہے' اور موخرالذکر اندرونی تجربہ پر۔ دراصل کلاسکیت اور رومانیت محض دو ادبی اسالیبِ بیان ہی نہیں ہیں' بلکہ دو اندازِ فکر بھی ہیں۔ جہاں کلاسیکی فن کار تحقیق شدہ اور تسلیم شدہ اچھائیوں کو قبول کرتا' اور انھیں انتہائی صحت اور خوبی کے ساتھ لیکن ایک حد تک سخت گیر فارم میں پیش کرنے پر قناعت کرتا ہے' وہاں رومانی فن کار اچھائیوں کو تلاش بھی کرتا ہے' اور اسی لئے اُس کے تجربوں میں ذاتی انکشاف کی تازگی اور توانائی پائی جاتی ہے۔ اسی لئے رومانی ادب میں ہم کے جذبہ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ یہ بات ابھی کہی جا چکی ہے کہ ایسے ادیب کے لئے اس کے دل کی دنیا' بیرونی اور خارجی کائنات کی نسبت زیادہ اہم ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے انانیت اور شعور ذات کا جذبہ رومانی ادیب کی شخصیت پر مستولی رہتا ہے۔ وہ حکیم ارسطو کی طرح نقالی کو ادب کی بنیادی شرط قرار نہیں دیتا' بلکہ تخیل کی خلاقی پر ایمان رکھتا ہے۔ اس سلسلہ میں رومانی شاعر اور نقاد کولرج کے بیانات بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ جو تخیل کی تخلیقی قوت' اُس کی فرماں روائی (SOVEREIGNTY) اور عناصر زندگی کو نئی ترکیبی ساخت دینے کے امکانات

کو واضح کرتے ہیں۔ اسی طرح جب کانٹ (KANT) ادبی شاہکاروں کے آزاد حسن کی طرف اشارہ کرتا ہے، تو وہ بھی دراصل نقالی کے اصول مسلمہ کے خلاف بغاوت کا اعلان کرتا ہے، اور یہ اعلان رومانی ادیب کے لئے بہت باعث کشش ہے۔ مشہور انگریزی نقاد ہربرٹ ریڈ (HERBERT READ) نے رومانیت کو توانائی کا اسلوب (CULT OF ENERGY) کہا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ رومانی ادیب کسی قسم کی پابندی کو خاطر ہی میں نہیں لاتا صحیح نہیں ہے۔ ہربرٹ ریڈ کا اشارہ وفور جذبات کی طرف ہے۔ جو رومانی ادیب کی فنی کائنات میں بڑا درجہ رکھتا ہے۔ ایسا ادیب ہلکے، یک تہے، یا کمزور اور غیر صحت مند جذبات کو گہرے کثیر العناصر، قوی اور صحت مند جذبات کے تابع رکھنا چاہتا ہے۔ وہ جذبات کے سلسلے میں تقدیم و تاخیر کا قائل ہوتا ہے، اور مدارج اور تہوں کا بھی۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ عقل کی متوازن اور معقول رہنمائی کا بھی۔ لیکن نہ تو وہ عقل کی اولیت کو تسلیم کرتا ہے، اور نہ اس کے تشدد اور تحکم کو۔

یہ کہنا بھی صحیح نہیں ہے کہ رومانی ادیب حقائق سے یکسر بے نیاز ہوتا ہے، ہاں بسا اوقات ایسا ضرور ہوتا ہے کہ اس کی آرزوئیں اور خواب، اس کے آئینۂ ادراک کو دھندلا کر دیتے ہیں۔ غائر نظر سے دیکھا جائے، تو حقائق سے بے پناہ لگاؤ ہی کی وجہ سے وہ انھیں مکمل اور حسین صورت میں دیکھنے کا شائق ہوتا ہے۔ رومانی ادیب پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ اپنے نجی احساسات مسرت و غم کو، اپنی تخلیق شدہ کائنات کو، اپنی شخصیت کے حقوق کے ادعا کو منظم معاشرہ کے قوانین، مطالبات اور موانعات کے مقابلہ میں قابلِ ترجیح سمجھتا ہے۔ اور مانوس، محدود اور معلوم کے مقابلہ میں غیر مانوس، لامحدود اور نامعلوم کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ لیکن یہ سب چیزیں بھی اسی لئے لازم آتی ہیں کہ زندگی کو بدلنے اور بہتر بنانے کی خواہش اسے آتش زیرپا رکھتی ہے۔ ہاں اتنی بات کے ماننے میں کسے تامل ہو سکتا ہے کہ رومانیت کے بھی حدود ہیں، اور ان حدود سے تجاوز مہلک بھی ثابت ہو سکتا ہے۔ بہرکیف ماضی سے عقیدت، حسن کی تلاش، وفور جذبات، مرکزیت سے گریز، جذبہ، احساس اور وجدان پر بھروسہ، تخیل کی خود کفالتی، مہم کی امنگ، زندگی کے ہیولے کو

منقلب کرنے کا جذبہ، زبان کی صحت، صفائی اور وضاحت سے بڑھ کر ترنم، اشارات اور مطالب کی تہوں اور اُن کی وسعتوں پر اور، رومانیت کے عناصر ترکیبی قرار دئے جا سکتے ہیں۔

اردو کے رومانی نثر نگاروں میں رومانیت کے بیشتر اصول کی کارفرمائی محسوس ہوتی ہے۔ اس سلسلہ میں عورت اور حواسی لذتوں کو جو اہمیت حاصل ہے، وہ محتاج بیان نہیں حُسن کی تلاش اور مسرت کی جستجو، حواس کی آسودگی اور احساس کی ندرت اور رنگینی، رومانی فن کاروں کے خاص موضوعات رہے ہیں۔ اس نصب العین کو بعض دفعہ فلسفیانہ رنگ میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ انگریزی رومانی شاعر کیٹس کا یہ قول کہ حسن صداقت ہے اور صداقت حسن، اس نقطۂ نظر کا بلیغ ترین بیان ہے۔ اس بلند سطح سے نیچے اتر کر دیکھئے۔ تب بھی معلوم ہوگا کہ خود عورت کی شخصیت اور اُس کی پراسرار کیفیات کی ترجمانی سے رومانی فن کاروں کی تصنیفات بھری پڑی ہیں۔ ایک نقطۂ نظر سے دیکھئے تو یہ بھی منطقی نتیجہ ہے احساس اور جذبہ کی آزادی، اور زمینی نعمتوں سے لذت اندوز ہونے کا۔ دراصل مذہب اور مصنوعی اخلاق کی سخت گیریوں کے زیر اثر انسانی فکر اور احساس کے بہت سے دروازے بالکل بند ہو گئے تھے۔ انگریزی شاعر ورڈزورتھ نے پہلی بار اس بات کا اعلان کیا کہ حواسِ انسانی بھی علم اور ادراک کا وسیلہ بن سکتے ہیں۔ اور یہ وسیلہ منطق اور فلسفہ کی موشگافیوں سے زیادہ قابلِ وثوق اور بارآور ہے۔ ڈبلو، بی ییٹس (W. B. YEATS) نے پھول کی ساخت اور عورت کے جسم کو زندگی کے نہایت حیرت زار اسرار میں شمار کیا ہے۔ مہدی الافادی کے مضامین تلاشِ حسن اور رموزِ محبت کے آئینہ دار ہیں۔ اُن کے انداز میں یونانیوں کی سی نزاکتِ خیال اور صحت مندبرجستگی اور بے باکی ہے۔ مگر اُن کا مزاج مشرقی ہے، اور مشرق و مغرب کا یہ متوازن امتزاج احساس کو ایک خوش گوار وسعت بخشتا ہے۔ وہ حسنِ نسوانی کے مشاہدہ سے عشق کی نفسیات تک پہنچتے ہیں اور پھر پورے اعتماد کے ساتھ اپنے تاثرات کو سپردِ قلم کرتے ہیں اپنے چند مضامین میں انھوں نے انتہائی توانائی اور لطف کے ساتھ اپنے مشاہدات اور تجربات کو گویا بنایا ہے:

لیکن یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ اُن کے اس اندازِ گفتار کو عریاں نگاری یا یا ہوس پرستی سے کوئی علاقہ نہیں۔ اور اگر مہدی الافادی کے یہ مضامین، جو تخیل اور مشاہدہ کے کیمیاوی عمل کا نتیجہ ہیں، ان الزامات کی زد میں آتے ہیں، تو پھر شاعری، سنگ تراشی اور رقص سب ہی ایک طرح کی "معصیتِ رنگین" ہیں۔ دراصل وہ حسنِ مطلق کے شیدائی ہیں۔ اور ایک سچے رومانی کی طرح چونکہ اس حسنِ مطلق کا مظہر اُن کے لئے عورت کے پیکر میں پوری مادیت کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس لئے وہ اپنے فکر اور احساس کو اُس کی لطافتوں پر مرکوز کر دینا چاہتے ہیں۔ انھوں نے عورت کی کافرادائی کے ساتھ شریفانہ جذبات کی جو قید لگادی ہے۔ وہ اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ وہ خالص حسن و عشق کے معاملات میں بھی یونانیوں کی اعتدال پسندی کو نظر میں رکھتے ہیں۔ مہدی الافادی کی تحریریں حیات پسندی (SENSUOUSNESS) کا ایک حسین مرقع ہیں، اور حیاتی تصویر کشی میں وہ ایک خاص سلیقے، نفاست اور احتیاط کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ وہ خیام کے ساتھ مکتب کے دلائل کو شراب کے ایک پیالہ میں ڈبو کر "عشرتِ امروز" کے لئے اپنے آپ کو وقف کر دینا چاہتے ہیں۔ وہ بیک وقت "مقیاس الشباب" کی سرکشی کے بھی قائل ہیں، اور اُس حصۂ عمر کے بھی جب جذبات کی تندی و تیزی موجِ خوش آب کی آہستہ خرامی سے بدل جاتی ہے۔ حسن جہاں کہیں ہو، لائقِ پرستش ہے، اور عورت کا حسن، اُن کے خیال کے مطابق لطیف ترین جذبات واحساسات کو محرک کرتا ہے۔ یہ وہ دولت ہے، جو اگر حاصل ہو جائے، تو ہر قسم کی ترغیب سے مستغنی بنا دیتی ہے۔ حسن، خیر اور صداقت میں مہدی اول الذکر کو قدرِ اعلےٰ مانتے ہیں۔ اور حسن بھی مادی اور محسوس بن کر ہی سب سے زیادہ لائقِ پرستش ہے۔ وہ اس میں کسی ریاکاری کو دخل نہیں دیتے اور نہ حواس کی آزاد اور صحت مند "فتوحات" پر ایسی پابندیاں عائد کرتے ہیں، جو ان کی لطافتوں کو زائل کر دیں:۔

"میں ادھار پر نقد کو ترجیح دیتا ہوں، اور ڈنکے کی چوٹ خیام کا ہم خیال ہوں۔ جھونپڑوں میں محلوں کا خواب دیکھنا نہیں

چاہتا۔ کسی سبزہ زار یا بہتے ہوئے چشمے کے کنارے عذرا کی مخمور آنکھیں اور ایک جام شراب میری اصلی غایتِ زندگی ہے، جس کے سوا دنیا سے کچھ نہیں چاہتا۔"

"عورت کتنی ہی پاکیزہ روش ہو، اس خیال سے خالی نہیں ہوتی کہ کوئی اس کی کافرادائی کا شیدائی ہو۔ اُس کی "فتوحات" اس کا سرمایۂ نشاط ہیں۔ جن سے اُس کے دل کو راحت ملتی ہے۔ اور جن سے وہ جیتے جی کبھی دست بردار نہیں ہو سکتی۔" محرم کا جائزہ نظری ایک طرح کی دادِ حسن ہے، جو ہزار پارسائی کے ساتھ وہ آپ سے لے کر رہے گی۔ اسی لئے جوانی کی آرائشوں میں دستانہ کی طرح چبھتی ہوئی چیز اسے دل سے پسند ہے۔ جس میں یہ ان "سرکشوں" کو قید رکھتی ہے، جنھیں عورت کا "ارمانِ مجسم" کہیے۔

عورت وہی باکیفت ہوگی، جو لذت آشنا ہو، اور جس میں لذت احساس کامل ہو۔ یہ عالمِ فطرت کی نیرنگیاں ہیں۔ شراب کی طرح کہ جتنی پرانی ہو، مزے دار ہوتی ہے۔ عورت کی عمر کا وہ حصہ جو تیز روشنی کی جگہ تاروں کی چھاؤں یا پچھلے پہر کی چاندنی سے مشابہ ہے، جان دینے کے لائق ہوتا ہے۔"

"آنچل سامنے کچھ اس طرح ڈالا گیا ہے کہ انداز کہہ رہا ہے، پردہ دری مقصود نہیں بلکہ گول اور بھرے بھرے برہنہ شانے اور جوانی کے "فتنہ طناز" یعنی حسن بے پردہ کا بانکپن دکھانا مقصود ہے۔ سینہ کا حصہ نفقی بالکل کھلا ہوا ہے۔ اور اودی اودی رگوں کے پیچ و خم اور اعصاب کی کھینچ تان بتا رہی ہے "سرکشی" لباس کی ممنون نہیں، بلکہ لباس خود سانچے میں ڈھل گیا ہے

"جس طرح پھول کی پتیوں میں نازک رگیں، نسیں اور باریک نقش و نگار ہوتے ہیں، عورت کا دل و دماغ بھی ہر طرح کی

لطافتوں اور نزاکتوں کا مخزن ہوتا ہے۔ جس کے بیل بوٹے، قدرت کی بہترین نقاشی ہیں۔ ان ہی باریک حسیات اور جذبات کا ابھارنا اور اُن کے نشو و ارتقا، تدریجی کے سلسلہ کو قائم رکھنا چاہنے والے کا اصلی فرض ہے"

آخری جملہ میں پیٹس کے اُس خیال کے تکملہ کی جھلک نظر آتی ہے، جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ اور جو اُس نے اشاریت کی تعریف کے سلسلہ میں استعمال کیا ہے۔ یہ اقتباسات اپنی شرح خود ہیں۔ مہدی الافادی کے یہاں سطحیت، چھچھورا پن اور رندی نہیں، ایک صحت مند، با مذاق اور حسن پرست کی آرزو مندی اور بلندیٔ شوق ہے۔ ان کے انداز میں ایک مردانہ پن ہے۔ وہ حسن کے ہر مظہر کے شیدائی ہیں مگر چونکہ عورت کا مادی حسن لطیف ترین مظہر ہے، اور ادراک اور شعور پر سب سے زیادہ اثر انداز ہوتا ہے، اس لئے وہ اس بت ہزار شیوہ کو اپنی توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔ ان کے جلوں میں ایک مصور کی جنبشِ موقلم، اور ایک شاعر کے اضطرابِ بے پایاں کا ارتعاش جھلکتا ہے مہدی الافادی اس (PAGANISM) کے قائل معلوم ہوتے ہیں، جو مادی لذتوں کو ذہنی پس و پیش کے بغیر قبول کرتا ہے۔ وہ عورت کو صرف عورت کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں اور اُس کے جلوں پر کوئی نقاب نہیں ڈالنا چاہتے، یہ احساسِ جمال، یہ صحت مندی، حسن و عشق کے باہمی تعلق میں یہ بصیرت اور اُس کے اظہار میں یہ صفائی، لطافت، اور بے باکی اردو نثر میں پہلی چیز ہے۔ مہدی الافادی کے مضامین خود اُن کے الفاظ میں، جمالیات کی اختراع فائقہ (MASTERP-IECE) ہیں۔

سجاد حیدر یلدرم کے مختصر افسانے اور مضامین رومانی انشاپردازی کے ایک خاص پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ اس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ اُن کی وجہ سے رومانی اندازِ تحریر کو بہت فروغ نصیب ہوا۔ یلدرم ترکی ادب کے دیوانہ وار عاشق تھے انھوں نے اردو افسانوی ادب میں ترکی افسانوں کے تراجم کے ذریعہ قابل قدر اضافہ کیا۔ ان کے افسانوں کے عنوانات "خارستان و گلستان"۔ "حضرت دل کی سوانح عمری"۔ "حکایۃ لیلیٰ مجنوں"۔ "اگر میں صحرانشین ہوتا"۔ "سیل زمانہ" وغیرہ خود ان کے

رومانی سواد کا پتہ دیتے ہیں۔ اُن کا نقطۂ نظر سراسر جذباتی ہے۔ مہدی الافادی اور یلدرم کے درمیان جو فرق ہے، وہ یہ کہ مہدی الافادی کے مضامین میں مادیت کا غلبہ ہے، اور یلدرم کا تخیل ماورائی ہے۔ مہدی الافادی مظاہر کی روح میں بے دھڑک داخل ہو جاتے ہیں۔ یلدرم پھونک پھونک کر قدم اُٹھاتے ہیں، اور اُن کی پرواز سطح سے بلند ہو کر فضاؤں میں گم ہو جانا چاہتی ہے۔ یلدرم کے انداز میں ایک طرح کا پھیکا پن ہے۔ اُن کے یہاں داخلیت کی آنچ بہت تیز نہیں ہے۔ ان کے یہاں جگہ جگہ جذبات کی تندی کو معتدل اور متوازن بنانے کی کوشش نظر آتی ہے۔ وہ جھجکتے اور لجاتے ہیں اور بھرپور قوت کے ساتھ جذبات کے لاوے کو چھیڑنے سے گھبراتے ہیں۔ انھیں نقاش نہیں کہا جا سکتا، وہ خط و خال کو نمایاں کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ اُن میں ایک طرح کی معصومیت پائی جاتی ہے مگر یہ وہ معصومیت نہیں ہے، جو تجربہ کے تمام مراحل سے گذر چکنے کے بعد پھر عود کر آتی ہے۔ اور اسی لئے زیادہ باکیف، پہلودار اور معنی خیز ہوتی ہے۔ یہ بچوں جیسی معصومیت ہے، جو تیتری کے تعاقب میں بھاگے چلے جاتے ہیں، اور گردوپیش اور عواقب سے بے نیاز ہوتے ہیں، وہ ان لوگوں میں سے ہیں، جو ستاروں پر اتنی دیر تک نظر جمائے رکھتے ہیں، کہ پھر کرۂ زمین کے مطالبات سے حیران و پریشان ہو جاتے ہیں۔ اُن کی معصومیت شیلے کی معصومیت سے مختلف ہے، کیوں کہ اُس کے یہاں فرزانگی، اور زندگی و زمانہ کے آہنگ کا شعور ملتا ہے۔ سجاد حیدر تشبیہیں اور استعارے بھی ڈھونڈ ڈھونڈ کر استعمال کرتے ہیں، منظرکشی کا بھی التزام کرتے ہیں، اور جذبات اور احساسات کی لطافت اور رنگینی سے بھی پڑھنے والے کے شعور کو چھونا چاہتے ہیں مگر ہر جگہ کسی عنصر کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ اُن کے یہاں فراوانی اور بھرپور کیفیت نہیں پائی جاتی۔ زیر و بم نہیں ملتا۔ ان کی رومانیت کے عناصر اُن کا جذباتی اور تخیلی نقطۂ نظر، اُن کے موضوعات کا انوکھا پن اور اُن کی تحریر کی مرصع کاری ہیں، وہ رنگین و رعنا نقوش سے ایک ایسی فضا تیار کر دیتے ہیں، جہاں حقیقت تحلیل ہوتی معلوم ہونے لگتی ہے اُن کے یہاں تحیّر کا احساس بھی پایا جاتا ہے، مگر ان کے نقوش ہلکے ہوتے ہیں۔ اُن کی تراکیب میں ندرت تو ضرور ہے مگر

قطعیت اور دلآویزی نہیں۔ اُن کی اشاریت بھی محدود ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُن کی پیکر نگاری شخصیت کی گہرائیوں میں پوری طرح سموئی نہیں گئی۔ اور اسی لئے اس میں تخلیقی جوہر پوری طرح چمکنے نہیں پایا۔ یلدرم کی تحریروں پر اُن کی انفرادیت کا نقش تو ضرور ہے، مگر اس انفرادیت میں توانائی اور کس بل کسی قدر کم ہے۔ اُن کے یہاں ہر جگہ ایک تکلف اور تذبذب پایا جاتا ہے۔ اُن کے یہاں زندگی صرف ڈرائنگ روم کی آرائشوں اور صحنوں تک محدود ہے۔ یا طبقۂ اعلیٰ کی خواتین تک، یا مفروضہ جزیروں کی مدہوش کن فضا تک۔ یہ نظریہ کتنا محدود اور سطحی ہے۔ اُن کے یہاں زندگی کا رس نہیں، صرف تہذیب کی چمک دمک ہے اور اسی لئے یلدرم ہمارے ذہن اور تخیل کو اکسانے اور آسودگی بخشنے سے معذور رہتے ہیں۔ ان کے افسانے محدود پیمانہ پر میناکاری کے نمونے ہیں اور یہ میناکاری بھی صرف نظر افروز ہے دل نشین نہیں۔ اُن کے خواب بھی ادھورے ہیں، اور ان میں وہ بلاغت، رمزیت اور اثر آفرینی نہیں جن سے خوابوں پر حقیقت کا گمان ہونے لگے۔ یلدرم کے یہاں بے کراں کیفیت نہیں پائی جاتی۔ صرف ایک جوئے آب کا ارتعاشِ زیریں ہے۔ وہ جذبہ کی متانت وعفت پر زور دیتے ہیں۔ اور اس حد تک کہ جذبہ احساس میں تبدیل ہو جاتا ہے، اور احساس بھی گھٹا گھٹا اور کمزور سا یلدرم کی محبت بھی ایک نوجوان کی پر زور جنسی کشش نہیں، جو وہ جنس مخالف کے لئے محسوس کرتا ہے، بلکہ آغازِ شباب کی سادہ، انجان، دل گرفتہ، ماورائی اور انجام و منتہا سے بے خبر اور مستغنی ترسیلِ جذبات ہے۔ یلدرم کبھی حقیقت سے اتنے آشنا ہی نہیں ہوئے کہ اُسے آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکتے۔ ان کے افسانے باقاعدہ افسانے نہیں ہیں بلکہ اندرونی کیفیات کے مدوجزر کا ایک تصویر خانہ ہیں۔ یلدرم کے مزاج میں شعریت کا احساس ہے، مگر گہرا اور رچا ہوا نہیں۔ وہ جذبات کی کش مکش سے دامن بچا کر نکل جانا چاہتے ہیں صرف "نکاحِ ثانی" اس سے ایک حد تک مستثنیٰ ہے۔ یلدرم زندگی کی ایک حسین، رنگین اور کیف و وجد میں ڈوبی ہوئی، رواں دواں تصویر پر ایک نظر ڈال لینے پر قناعت کرتے ہیں۔ وہ زندگی کے حُسن کو متحرک، مجسم اور منقلب انداز میں دیکھنے کا حوصلہ نہیں

رکھتے۔ وہ صرف منتشر جلووں کی تاب لا سکتے ہیں، پوری تصویر کے حُسن کو، جس میں لامحدود کے امکانات پوشیدہ ہوں، اپنے تخیل اور تصور کی گرفت میں لانا اُن کے بس کا کام نہیں، ان کی نادرایئت بھی کھوکھلی ہے۔ یلدرم کی ترکیبیں بھی پڑھنے والے کے ادراک پر اثر انداز نہیں ہوتیں۔ میرا خیال ہے کہ ترکی افسانوں کے کثیر تراجم نے یلدرم کی تخلیقی قوتوں کی آزاد نشوونما میں ایک طرح کی رکاوٹ ڈال دی تھی۔ یہ بیان عام رائے کے خلاف معلوم ہوگا۔ مگر یہ واقعہ ہے کہ غیر زبانوں کے اثرات کو تخلیقی طور پر بارآور بنانے کے لئے یہ ضروری ہے کہ یہ اثرات ایک پُرزور، متنوع اور گہری شخصیت کی تہوں میں جذب ہوکر برآمد ہوئے ہوں۔ اور یلدرم کی شخصیت میں بہت سے اُن عناصر کی کمی معلوم ہوتی ہے، جو ہمہ گیری پیدا کرتے ہیں۔ تاہم یلدرم کی تحریروں میں ایک متوازن شعریت، ایک رنگین خوش نوائی اور ایک نادر تصویرکشی ملتی ہے، جو چند لمحوں کے لئے حقیقت کی بے رنگی کو بُھلا دیتی ہے۔ چند نمونے ملاحظہ کیجئے

"ان دونوں کی روحیں ایک مبہم شوق کے ساتھ ایک دوسرے سے ملیں، اور اس دفعہ دونوں کی آنکھوں میں سے ایک جاں فروز چمک، ایک دل فروز چنگاری نکلی، موجیں ساحل کی طرف کیسے آتی ہیں؟ آفتاب کائنات پر کس طرح روشنی ڈالتا ہے؟ شہد کی مکھی کس طرح پھولوں کی طرف جاتی ہے؟ بس بالکل اسی طرح ان دو بے گانہ روح آشنا کے ہونٹ ایک قدرتی کشش، ایک فطری شوق کے ساتھ ایک دوسرے سے ملے۔"

"ان دونوں کا ایک دوسرے کا بوسہ لینا تھا، کہ جزیرے کے پرند چہچہا کر اڑنے لگے، تمام کلیاں ایک دم کھل گئیں، ایک گردباد آہنگ و رنگ، ایک زمزمۂ جوش و خروش نے کل جزیرے کو گھیر لیا۔"

"اُس کے ہنستے ہی اُس جزیرے کے پہاڑ اور گھاٹیاں سبز ہوگئیں، سیاہ غمناک کانٹے پھول اور سنبل بن گئے۔ اور عورت کی جادو بھری نظر اور نیم خندۂ سحر نے اُس مصیبت زدہ طائفہ کو جو

مدت سے شفقت کے لئے ترس رہا تھا. جان تازہ بخش دی"۔

"اگر میں صحرانشین ہوتا، تو طلوع و غروبِ آفتاب کے نظارے سے ہر روز متاثر ہوتا، چاندنی رات کو میں دیکھتا کہ چاند اور ستارے زمین کو دیکھ دیکھ کر ہنس رہے ہیں اندھیری رات میں تمام عالم کی تاریکی اور ہر چیز کی خاموشی مجھ پر اثر کرتی۔ اور میں اپنے دل میں عمیق حسیات محسوس کرتا۔ میں کسی وادی میں گڈریہ ہوتا، پر فضا گھاٹی کے پھول اور ان پھولوں کو دیکھ دیکھ کر رنگین اور لطیف گانے گانے والی بلبل، ہلکی آواز سے گرنے والے آبشار مجھے گھنٹوں حیرت زدہ رکھتے، اور میں پر مسرت زندگی بسر کرتا"۔

"اُسے تا ابد لڑکی رہنا چاہیئے تھا، اور مجھے تا ابد لڑکا رہنا چاہیئے۔ یہ حالت بڑھنے والی، کبھی نہ گھٹنے والے برسوں کی لاتناہی مدت کے ساتھ قائم رہنا، جاری رہنا چاہیئے تھی۔ یہ خواب بغیر اس کے کہ حقیقت کا ضربہ اس پر لگے۔ یہ افق گریزاں بغیر اس کے کہ حد پر پہنچے یوں ہی دراز ہوتے رہنا چاہیئے تھا۔ ضرور ایک نہ ایک وقت آتا کہ ضربۂ حقیقت میں شگوفۂ خیال پڑکر اُسے بکھیر دیتا۔ اس کے مقابلہ کے لئے ہم کیا کر سکتے تھے؟"

"سمندر کے قریب، سمندر کے کنارے پارسنوں کا نظر فریب مجمع تھا۔ لڑکیاں بال کھولے باندھے طرح طرح کی پھول دار ٹوپیاں پہنے، سمندر کے کنارے گھونگھے اور سیپیاں جمع کرتی تھیں۔ آسمان پر قوس قزح نکلی ہوئی تھی جس کے کنارے سمندر سے آکر ملتے معلوم ہوتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ قوس قزح کی اقلیم میں قوس قزح کی پریاں بکھر رہی ہوں اور قوس قزح کی ملکہ کا یہ حکم ہو کہ جسے رنگ کی لطافت سے لگاؤ نہ ہو وہ یہاں نہ آئے۔ مسلمان عورتیں یہاں نہ تھیں۔ وہ پھولوں کے درمیان، سمندر کے کنارے، آبشاروں کے قریب، سبزے کے اوپر، موسیقی سے بھری ہوئی فضا میں کب

ہوتی ہیں ؟"

"تاڑوں کی تاریکی پر اہرمن اپنے چمک دار جنگلوں سے خون گرا رہا تھا۔ کہ ہم ایک لمحہ میں ایک بوسہ کے ساتھ ایک عمر بسر کر گئے۔ اب اس رات کے بعد ہر رات تاریکی میں لرزتی لرزتی، اپنے کرہ کو لڑھکاتی لڑھکاتی اور آگے آتے وقت قدموں میں بڑھتی آتی ہے۔ اور اپنی عریاں بانہیں میرے گلے میں ڈال دیتی ہے۔"

ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری رومانی نثر نگاروں میں ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ غالب پر ان کی کتاب رومانی تنقید نگاری کے بہت سے اصول کی وضاحت کرتی ہے۔ یہ کتاب " غالبیات " کی تاریخ میں بڑا اہم درجہ رکھتی ہے۔ اور غالب کے سلسلہ میں ایک ایسا نقطۂ نظر پیش کرتی ہے، جو اس زمانہ کے اردو داں طبقہ کے لئے اجنبی اور حیرت انگیز تھا۔ عبدالرحمٰن بجنوری نئی تعلیم اور جدید فلسفۂ مغربی کی پیداوار ہیں۔ وہ مشرقی ادب کے بھی آشنائے راز ہیں۔ اور اُن کے ذہن کی تعمیر اور ذوق کی تربیت میں مے کدۂ مشرق و مغرب، دونوں کے آداب نے حصہ لیا ہے۔ غالب پر انھوں نے جو تنقید لکھی ہے، اسے موجودہ معیار کے مطابق سائنٹفک نہیں کہا جاسکتا۔ وہ غالب کے ابتدائی ماحول، اُن کے نسلی ورثے، اساتذہ کے اُن پر اثرات اُن کے زمانہ کے سیاسی اور سماجی حالات اور تحریکات، اُن کے نفسیاتی مزاج کے پیچ و خم، اُن کے محرکاتِ شعری، اُن کے مطالعہ اور مشاہدہ، اُن کے تجربے کے سانچے، اور اُن کی باطنی کیفیات سے بالکل بے نیاز رہنا چاہتے ہیں۔ وہ غالب کو ایک ایسے ادبی مظہر کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں، جسے کسی خارجی تانے بانے میں ٹھیک نہیں بٹھایا جاسکتا غالب کے جن اشعار نے اُنھیں متاثر کیا ہے۔ اُن کی تعبیر و تفسیر کے لئے وہ اپنے حافظے کے اُن تمام خزانوں کو کھنگالتے ہیں جو مغربی مفکروں، مصوروں، مغنیوں، شاعروں اور ادیبوں کے اقوال اور کارناموں کے تاثرات سے پر ہے۔ اور سیاق و سباق کا خیال رکھے بغیر ایک دوسرے میں تطابق پیدا کرنے کی کوشش جاری رکھتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ عبدالرحمٰن بجنوری کے بیانات ذہن میں روشنی اور علم میں اضافہ کا باعث تو ضرور بنتے ہیں۔ اور پڑھنے والا اُن کی

ذہانت، حافظے اور جودت طبع کا قائل بھی ہوجاتا ہے مگر غالب کے سلسلہ میں اُس کے نقطۂ نظر میں کوئی وضاحت اور قطعیت پیدا نہیں ہوسکتی۔ اس قسم کی تقابلی تنقید بسا اوقات گمراہ کن ہوتی ہے، اور صرف آرائشِ سخن کا حکم رہتی ہے۔ مجھے یہاں اس بات سے اتنا سروکار نہیں ہے کہ غالب کے سلسلہ میں عبدالرحمٰن بجنوری کے نتائج کس حد تک صحیح ہیں اور کس حد تک غلط، جتنا اُن مفروضات کا ذکر کرنا ہے، جو اس تنقید کے پس منظر میں پائے جاتے ہیں اور جو اُن کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔

عبدالرحمٰن بجنوری کو میں نے رومانی نقاد کہا ہے۔ اس اصطلاح کی تہ میں ایک مفروضہ تو یہی ہے اور اس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا ہے کہ ایسا نقاد ادب کی جانچ پڑتال میں اپنے وجدانی تاثرات کو کسی اور قدر کی نسبت زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس لئے کہ اس کا معیار تمام تر ذوقی ہوتا ہے۔ وہ کسی خارجی کسوٹی کو اتنا جامع، مبرم اور صحیح نہیں مانتا، جتنا اپنے احساسات اور اپنے ردِ عمل کی سچائی کو۔ یوں تو ہر قسم کی اچھی تنقید کا نقطۂ آغاز ذاتی ردِعمل ہی ہوتا ہے، لیکن تاثراتی اور جمالیاتی تنقید اس نقطۂ آغاز ہی کو نقطۂ انجام بھی سمجھتی ہے۔ اور اُسی کی تحلیل اور وضاحت پر اکتفا کرتی ہے۔ اس کے برعکس سائنٹفک تنقید انفرادی احساسات کے ردِ عمل کو خارجی سچائیوں کے ساتھ پیوست اور ہم آہنگ کرکے ایک ایسے نقطہ اعتدال کو حاصل کرنا چاہتی ہے، جو دونوں کی خوبیوں کا حامل اور دونوں کی خامیوں سے منزہ ہو۔ رومانی نقاد اپنے انفرادی نفس، اپنی تخیّلی کائنات اور جذباتی ردِعمل میں اتنا محو ہوتا ہے، اور اپنے تاثرات کو گویا بنانے کے لئے ایسی رنگین اور مبہم زبان استعمال کرتا ہے کہ پڑھنے والا اُس سے بے اندازہ متاثر و مرعوب ہوتا ہے لیکن جب وہ اُن الفاظ کی غایت اصلی معلوم کرنے پر توجہ کرتا ہے، اور یہ کوشش کرتا ہے کہ کسی خارجی معیار کے مطابق اُن کا مفہوم متعین کرے، تو اسے بڑی دشواری پیش آتی ہے، عبدالرحمٰن بجنوری کے یہ تین بیانات مثال کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں:

"شاعری انکشافِ حیات ہے۔ جس طرح زندگی اپنی نمود میں
محدود نہیں، شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے"

"کہاں ہائی رش ہائی نے محض مغنی جو عشق و الفت کے مضامین بصورت قطعات افسردگی کے ساتھ بیان کرکے خاموش ہوجاتا ہے، کہاں غالب جو دنیا کو اطلس کی شال اپنے شانوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔ اور جس کا سرودِ سیارہ بہ سیارہ ہوتا ہوا افلاک الافلاک تک پہنچتا ہے۔"

"کبھی کبھی ایک ایسا پیغمبر سخن دنیا میں آتا ہے، جو نظریات و قواعدِ زبان سے آزاد اور صرف روح القدس کا ترجمان ہوتا ہے۔"

بہت سے رومانی تنقید نگاروں کی طرح عبدالرحمٰن بجنوری عینیت پسند ہیں۔ وہ روح کو مادہ پر، شعور کو ماحول پر، خیال کو عمل پر ترجیح دیتے ہیں۔ نہ صرف ترجیح دیتے اور اوّل الذکر کو حقیقت کا مرادف جانتے ہیں، بلکہ موخر الذکر کی اہمیت کو بہت ہی کم تسلیم کرتے ہیں۔

"تمام مادہ جس میں خود میرا جسم اور بنی نوع کے اجسام شامل ہیں، بے جان اور بے کار ہے۔ وہ روح، وہ رواں، وہ خیال جو ان پر فاعل ہے، حقیقت ہے۔"

یہ جملہ دراصل ان کے یہاں تمام مغالطوں اور تناقصات کی کلید ہے۔ اسی وجہ سے شاعر کی شخصیت اور اس کے منصب کے متعلق ان کا نقطۂ نظر مابعد الطبیعیاتی بن جاتا ہے اور وہ صاف صاف اور قابلِ فہم الفاظ میں گفتگو کرنے کی بجائے مبہم اصطلاحوں کے چکر میں پڑ جاتے ہیں۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ شاعری صرف واقعات اور کیفیات کی سادہ نقل ہے، یا شاعر صرف ایک معمولی وقائع نگار ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ تنقیدی اصطلاحات اور تنقیدی بیانات میں اگر صرف رنگین جملوں پر شوکت الفاظ اور متصوفانہ اور مابعد الطبیعیاتی تعبیرات ہی سے سروکار رکھا جائے تو ایسا تنقیدی سرمایہ فنی کارنامہ کا عرفان بخشنے کی بجائے فکر و نظر کی گمراہی کا باعث بنتا ہے۔ اور صرف الفاظ کی ساحری کو تنقید کا مقصدِ اعلیٰ سمجھتا ہے ایسی صورت پیدا ہوجانے کے اسباب میری رائے میں تین ہوتے ہیں۔ اوّل تو یہ کہ تنقید نگار ادبی شہ پارہ کی افہام و تفہیم سے زیادہ کمالِ انشا پردازی کو اپنا کعبۂ

مقصود بنا لیتا ہے دوسرے یہ کہ وہ جذباتی ردِعمل کی تنگنائے سے گذر کر وسیع تر فضا میں سانس لینے یا اپنے ذاتی احساسات کو ایک ہمہ گیر پس منظر کے بالمقابل رکھنے کے لئے آمادہ نہیں ہوتا، اور تیسرے یہ کہ وہ موسیقی، تصوف اور فلسفہ کی اصطلاحوں کا اس حد تک دلدادہ ہوتا ہے، کہ اُن کی مدد ہی سے تعبیر وتفسیر کا کام نکالتا ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری کے یہاں ان تینوں عناصر کی کارفرمائی قدم قدم پر ملتی ہے۔ اُن کا نقطۂ نظر سرتاسر عینی، جذباتی اور موضوعی ہے۔ اُن کا حُسن وعشق کا نظریہ بھی وہی ہے، جو عینیت پسند فلسفیوں کا ہے۔ اور جس پر حکیم افلاطون کے افکار کا گہرا نقش مرتسم ہے۔ حسن وعشق کے متعلق اُن کے یہ الفاظ پڑھئے:۔

"حسن خارج نہیں باطن ہے، حسن مادے کے جسم میں نہیں، بلکہ صاحبِ نظر کی نگاہ میں ہے۔ حسن ہیں کا قلب شعلہ ہے، مادہ صرف پردۂ فانوس ہے۔ شاعر حسن کو دیکھ کر محوِ تماشا ہو جاتا ہے۔ اور اپنی ذات کو خوبصورتی میں فنا کر دیتا ہے۔ یہ کیا ہے اعدم اور ازل میں جو صورت دیکھی ہے، وہ شرار کے تبسم کی مثال نظر آتی ہے اور منہ چھپا لیتی ہے۔"

"عشق میں ادب اور شرم شامل ہیں۔ عشق دور سے پرستش اور پرستاری کرتا ہے۔ جہاں اضطراب آتش زیر پائے خوف ہے، وہاں عشق نہیں۔ عشق نور ہے اور خلوت اور جلوت دونوں کو اپنی ضیا سے روشن کرتا ہے۔"

عبدالرحمٰن بجنوری حسن کو "دیدۂ صاحب نظراں" کی تخلیق ہی نہیں سمجھتے، بلکہ ایک قدم اور آگے بڑھاتے اور کہتے ہیں:۔

"درحقیقت نہ پیکرِ معشوق میں کوئی معین حطوط ہیں، نہ کسی رنگ میں کوئی خاص مناسبت ہے۔ خوبی نہ روح سے متعلق ہے، اور نہ جسم سے محدود ہے۔ حسن حسن بیں میں ہے جس کی آفرینش شعراء کا کام اور راز ہے۔"

مادہ اور روح کی دوئی اور حسن و عشق کے نظریہ سے قطع نظر عبدالرحمٰن بجنوری نے شعر و سخن کی نفسیات پر بھی جہاں روشنی ڈالی ہے، وہاں بھی ان کا اندازِ بیان انتہائی رومانیت پسند نظر آتا ہے۔ اس میں قطعیت اور صفائی کی کمی ہے۔ یہ تین اقتباسات اُن کے عام تنقیدی رجحان کی بڑی اچھی نمائندگی کرتے ہیں:۔

"کتابِ قدرت ایک تاریک کتاب ہے، جس کے اوراق پر سوائے شعراء کے کوئی روشنی نہیں ڈال سکتا۔ اس ضیاء میں ہر شے ایک نئی صورت اور کیفیت میں مشاہدہ ہوتی ہے۔ لیکن شعشعۂ برق کی مثال دم زدن میں غائب ہو جاتی ہے۔ اور پھر وہی ظلمت چھا جاتی ہے۔ اس روشنی میں ہر رگِ سنگ میں خونِ شہیداں اور شرارِ سنگ میں جلوۂ یزداں نظر آتا ہے۔ یہ کوئی شاعرانہ دروغ یا فریبِ نظر نہیں، بلکہ مشاہدۂ حقیقت ہے۔"

"بعض اوقات انسان پر ایک کیفیت طاری ہوتی ہے۔ اس کیفیت میں خواب کی سی حالت ہوتی ہے۔ خواب میں متخیلہ ادراک پر غالب آجاتی ہے، اور عجیب پر لطف پریشان مطلب مظاہر پیش کرتی ہے۔"

"غالب کا دل ایک آئینہ ہے، جس میں مظہرِ الٰہی اور منظرِ قدرت کا جلوہ موجود ہے اس کی زبان ترجمانِ حقیقت ہے۔ اُس کے پرکارِ تخیل کا دائرہ امکان سے ہمکنار ہے۔"

غالب کے متعلق ایک اور جگہ لکھتے ہیں:۔

"غالب زندگی کی خارجی کیفیات سے اندرونی جذبات کا اندازہ نہیں کرتے، بلکہ اپنے اندرونی جذبات سے خارجی کیفیات کا موازنہ کرتے ہیں، اس لئے غالب کے لب ہنسی سے ناآشنا ہیں۔"

ایک سچے رومانی فن کار کی طرح عبدالرحمٰن بجنوری کا دل وفورِ جذبات کا آئینہ ہے۔ وہ ادبی کارنامہ سے صرف لذت حاصل کرنے کے قائل معلوم ہوتے ہیں اور اپنی مسرت اور بصیرت میں دوسروں کو شریک کرنے کے کم روادار ہیں۔ یہ میں

نے اس لئے کہا ہے کہ وہ اپنے تاثرات کے ابلاغ کے لئے جو پیرایہ اختیار کرتے ہیں، وہ ان کی اشاعت کو محدود کر دیتا ہے۔ وہ عقل سے زیادہ وجدان، واضح تاثرات سے زیادہ ناقابلِ بیان اور مرئی کیفیات کو پسند کرتے ہیں۔ ادب میں افادیت یا مقصدیت یا صحت مند خارجیت کا تو ان کے دائرۂ خیال میں گذر ہی نہیں۔ وہ ادب کو فلسفہ کا ایک لازمی جزو سمجھتے ہیں۔ وہ صرف افکار کی لطافتوں کے قائل ہیں۔ اُن کے سماجی سرچشموں کو نظر اٹھا کر دیکھنا بھی گوارہ نہیں کرتے۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ ادب، سماجی شعور کی پیداوار بھی ہوتا ہے، اور اُسے بدلتا بھی ہے۔ اُن کے یہاں شعر و ادب کی انتہائی معراج یہ ہے کہ وہ فکرِ محض ہو جائے۔ وہ حُسن، عشق، شعر، ادب ہر چیز کو خالص عینی نقطۂ نظر سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔ اُن کے یہاں تصورات جمیل اور احساساتِ رنگین کی میناکاری، اور فردوس آرائی ہے۔ وہ شعر و ادب کو خاکدانِ تیرہ کی کثافتوں سے آلودہ ہوتے نہیں دیکھ سکتے۔ شاعر کے لئے وہ ایک غیر شعوری نعرۂ مستانہ کے قائل ہیں، جو لا محدود کے مطالب کو بے نقاب کردے۔ اس کے ساتھ ہی وہ الفاظ کے جوہری ہیں۔ فلسفیانہ اور تنقیدی خیالات کو استعاروں میں جس طرح عبدالرحمٰن بجنوری نے ادا کیا ہے معدودے چند لوگوں نے کیا ہوگا۔ اُن کی زبان میں رعنائی اور وزن و وقار دونوں ہیں۔ اس کی تخلیق اور آرائش میں شاعر اور مصور کے اوصاف زیادہ نمایاں ہیں، منطقی اور سائنس داں کے کم

سجاد انصاری ہر حیثیت سے منفرد ہیں۔ وہ فلسفی نہیں، مگر تفکر سے مناسبت طبعی رکھتے ہیں، اُن کے یہاں آراستگیٔ بیان نہیں، لیکن لطافتِ خیال موجود ہے وہ حُسن و قبح کے معیاروں کا شعور رکھتے ہیں، مگر اُن کا مسلک خوش طبعی ہے، وہ عورت کی رنگینیوں اور لطافتوں پر جان دیتے ہیں، مگر اس کی ریاکاریوں سے خوب واقف ہیں۔ وہ نام نہاد اخلاق اور مذہبیت سے بے زار ہیں، مگر پاک روحوں کو خراجِ عقیدت پیش کرنے میں سب سے آگے ہیں۔ ان میں بے باکی، بُت شکنی اور انانیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہیں، اُن کے بنیادی اور مرکزی خیالات اور معتقدات صرف چند ہیں۔ اُن ہی کو وہ اُلٹ پھیر کر بیان کرتے رہتے ہیں۔ مگر اُن

میں ذہانت اور نکتہ سنجی بلا کی ہے، اسی لئے تکرار کے باوجود اُن کے بیان میں ایک تازگی اور ندرت محسوس ہوتی ہے۔ وہ منطقی صداقت اور تطابق کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ وہ اپنے نتائج فکر کے سماجی اثرات سے بھی بے نیاز معلوم ہوتے ہیں۔ اُن کا نقطۂ نظر خطرناک حد تک انفرادیت لئے ہوئے ہے۔ شعورِ ذات کے سلسلہ میں وہ ہمیں ابوالکلام آزاد کی آوازِ بازگشت معلوم ہوتے ہیں۔ اُن کے لہجہ میں اتنی بلند آہنگی، کڑک اور گونج تو نہیں۔ مگر احساسِ برتری پھر بھی ناقابلِ فراموش ہے۔ وہ فرد کی ذہانت، اُس کے مذاقِ سلیم اور ادعائے نفس کو ہر قسم کی پابندی سے آزاد سمجھتے ہیں۔ اُن کی آواز اپنے معاصرین میں ایک نئی اور تنہا آواز ہے۔ اُن کے مضامین "محشرِ خیال" ادب کی اُس عجیب و غریب صنف کے تحت میں آتے ہیں، جنھیں قاضی عبدالغفار نے "انانیتی ادب" کا نام دیا ہے۔ اور جن کی بہترین تفسیر اُن کی رائے میں ابوالکلام آزاد کی تحریریں ہیں، جو حد سے زیادہ بڑھی ہوئی انفرادیت کا عکس ہیں، اور سماجی اعتبار سے بے فیض اور بے مقصد ہیں۔ اس انانیت کا اظہار سجاد انصاری کے یہاں بھی قدم قدم پر ملتا ہے۔ بیشتر رومانی ادیبوں کی طرح سجاد انصاری کے اعصاب پر بھی، اقبال کے الفاظ میں، عورت سوار ہے۔ عورت اور حُسن و عشق کی ماہیتِ نفسی پر انھوں نے جگہ جگہ اظہارِ خیال کیا ہے۔ اور اس میں شک نہیں کہ بعض امور کے سلسلے میں اُن کا مطالعہ بہت فکر انگیز ہے۔ اُن کے مشاہدات اور قیاسات مہدی الافادی کے بیانات پر ایک حیرت انگیز اضافہ ہیں۔ مہدی الافادی صرف تکمیلِ حُسن کے قائل ہیں، جس کے لئے مادیت شرطِ اولین ہے، سجاد انصاری حسن کی فتنہ سامانیوں اور عشق کی شوریدہ سری کی ایک فلسفیانہ توجیہ پیش کرتے ہیں۔ مہدی الافادی کے یہاں دورِ اول کا کفر حسین (PAGANISM) پایا جاتا ہے، سجاد انصاری شعور کی پختگی کی غمازی کرتے ہیں۔ مہدی الافادی (PATER) کے قبیلہ سے تعلق رکھتے ہیں، سجاد انصاری نطشے اور برنارڈشا کے مقلد معلوم ہوتے ہیں۔ اُن کے یہاں وہ رندی و سرشاری ہے، جو مسجد و مے کدہ میں کوئی امتیاز نہیں کرتی، بلکہ "معاصئ رنگین" کی دلآویزیوں پر ہر عقیدہ و عمل کو قربان کرنے کے لئے آمادہ رہتی ہے۔ رومانی فن کاروں کے متعلق یہ قول کہ وہ اپنے تخیل اور تصور کی

کائنات کو خود کفالتی (SELF-SUFFICIENT) سمجھتے ہیں، سجاد انصاری پر سو فی صدی پورا اترتا ہے۔ انھوں نے خیالات کے اعتبار سے اگر کسی کو ایک حد تک متاثر کیا ہے، تو وہ رشید احمد صدیقی ہیں۔ آدم وحوا، فرشتے، شیطان اور انسان کے متعلق دونوں کے خیالات میں ایک حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ عورت کی فطرت کے تجزیئے میں سجاد انصاری نے یوسف و زلیخا کی تاریخی داستان سے نئے مطالب کے ادا کرنے میں بہت مدد لی ہے۔ شیطان کا کردار رومانی فن کاروں کے لئے بے حد لائق کشش رہا ہے۔ اس کا راز اُس کی بے باکی، بغاوت اور ادعائے خودی میں ہے۔ فرشتوں کی طرح تسلیم و رضا اُس کا شیوہ نہیں تھا، بلکہ وہ اپنی شخصیت کا گہرا شعور رکھتا تھا، اور اُس کی سرشت میں تخریب اور وجود کلی سے انحراف کے امکانات پوشیدہ تھے۔ شیطان کی شخصیت تخلیقی استعداد، قوتِ فکر اور اجتہاد کا اشاریہ ہے اور اسی لئے وہ رومانی فن کاروں کا محبوب موضوع رہا ہے۔

سجاد انصاری نے حسن و محبت کے مسئلہ پر جگہ جگہ اظہار خیال کیا ہے۔ اُن کے خیالات میں ایک انفرادیت اور بصیرت پائی جاتی ہے۔ کئی رومانی فن کاروں کی طرح وہ محبت کے جذبہ کو تخلیقی سمجھتے ہیں۔ اور حُسن و عشق کی باہمی کشش کو انسانی ارتقار کا ایک ناگزیر وسیلہ جانتے ہیں۔ مگر چونکہ خود ان کی طبیعت اضطراب و کش مکش جذبات کی وجہ سے محشر بداماں رہتی ہے، اس لئے وہ وفا کے قائل نہیں۔ وہ محبت کے لئے استقلال کو لازمی نہیں قرار دیتے۔ انگریزی شاعر شیلے کی طرح وہ عشقیہ کیفیات کی تازگی کو برقرار رکھنے کے لئے اُن کے مرکز و محور میں تبدیلی کو گوارا اور لازمی سمجھتے ہیں۔ خود محبت کی ماہیت کے سلسلے میں بھی وہ فرائڈ کے پیرو نہیں، بلکہ عینی نقطۂ نظر کے حامل ہیں، اور محبت کی بنیاد کو وجدانی کیفیات پر منحصر سمجھتے ہیں۔ اُن کے خیالات کی وضاحت ان جملوں سے ہوتی ہے:۔

> "میں محبت صرف اُس لطیف جذبہ کو کہتا ہوں، جو ایک حسن پرست دل میں صنفِ لطیف کی کشش سے پیدا ہو جاتا ہے۔ جنسیات کی باہمی کشش میں کوئی رازِ لطیف پوشیدہ ہے۔ اُسے محبت کہا جائے، یا حُسن، مفہوم ایک ہی رہتا ہے۔"

"جذبۂ وفا حیاتِ لطیفہ کا اضمحلال ہے یا احساسِ حیات کی پژمردگی۔"

"تمام اضطراری کیفیات میں تلون اقتضائے فطرت ہے، استقلالِ محبت کوئی معنی نہیں رکھتا۔ جس کیفیت میں شانِ تلون نہ ہو، وہ محبت ہی نہیں۔ جذبات کی کوئی مستقل بیماری ہے، جسے محبت سے تعبیر کرنا محبت کی لطافت کی توہین ہے۔"

"محبت کا امتیازی خاکہ صرف یہی ہے کہ اُس کی ابتدا کیفیاتِ وجدانی سے ہوتی ہو۔ اور کثیف جذبات ایک حد تک غیر محسوس رہیں۔ بعد کو یہ محبت جس انتہا پر پہنچے، اُس کی فطری لطافت میں کوئی فرق نہیں آتا۔"

سجاد انصاری کا یہ جملہ کہ

"بدصورت عورت فطرت کا محض ایک غمزۂ بیری ہے۔"

بہت مشہور اور دلچسپ ہے۔ اُن کے نزدیک

"عورت کا صحیح اتقار اور اُس کی حقیقی عفت یہ ہے کہ اُس کا دل حسن کی ہر کشش کا تابع اور شباب کے ہر کرشمے کا مطیع ہو جائے البتہ اظہارِ محبت میں اس قدر محتاط رہے کہ اُس کی نسوانیت رائیگاں نہ ہو جذبات میں وہ تلاطم نہ ہو کہ حسن و شباب کا احساس ہی فنا ہو جائے۔"

اسی سلسلہ میں انھوں نے عورت کے "ادائے ناز" کی توجیہہ جس نفسیاتی اعتبار سے کی ہے، وہ اپنی جگہ بہت بلیغ اور انوکھی ہے۔ یہ دو اقتباسات دیکھیے۔

"عورت کا حجاب حقیقی حجاب نہیں ہوتا، وہ محض ایک طلسم ہے، جسے یوسفیت کا ایک انداز توڑ سکتا ہے۔ عموماً لوگ خود اپنی چاکدامانی پر آمادہ رہتے ہیں، اس لئے عورت مطمئن ہو کر تغافل شعار بن جاتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ اُس کا محبوب خود ہی دامن چاک کر دے گا۔ لیکن جب اُس کے سامنے کوئی یوسف آجاتا ہے، اُس کا اطمینان اور اُس کا استغنا غائب ہو جاتا ہے۔ اُس کے ساتھ اُس کا حجاب

واجتناب بھی، وہ حقیقی معنوں میں عورت ہوجاتی ہے۔"

"حسن کی بے باکیاں حجاب کو حجاب رنگین اور حیا کو حیائے لطیف بنا دیتی ہیں۔ عفتِ گستاخ کا ہر ایک انداز حسن کو رنگینیوں میں محو کر دیتا ہے۔ اگر بے باکیوں کی جھلک نہ ہو، تو شرم و حیا قابلِ نفرت ہو جائے۔ حجابِ نسواں میں یہ مضمر ہے کہ عورت اپنے حسن و کشش کا پورا احساس رکھتی ہے۔ اور خود اپنی سحر کاریوں کا تماشا دیکھنا چاہتی ہے۔ لیکن رموزِ حسن کو عریاں کرنا نہیں چاہتی۔"

اسی طرح خود عورت کی نفسیات کے سلسلہ میں سجاد انصاری کے یہ دو تراشے معنی و مفہوم کی ایک دنیا کھول دیتے ہیں:۔

"حقیقی عورت ایک ناقابلِ فہم معمہ ہے۔ وہ کبھی اپنی نسوانیت کو منکشف نہیں کرتی۔ اُس کا ہر انداز اس کے حقائق کو پوشیدہ رکھتا ہے۔ وہ ایک طلسم ہے، جسے اُس کا ظاہر اور پُر طلسم بنا دیتا ہے۔ جس راز کو وہ در اصل افشا کرنا چاہتی ہے، اُس کو بظاہر پوشیدہ رکھتی ہے۔ اور جس حقیقت کو وہ ہمیشہ پوشیدہ رکھنا چاہتی ہے۔ اُس کو کبھی کبھی افشا کر دینے میں بھی اُسے تامل نہیں ہوتا۔"

"عورت چاہتی ہے کہ اس کی نسوانیت ساری کائنات کو مسخر کرلے۔ لیکن خود اس کی نسوانیت محض ایک محبت کرنے والے تک محدود رہنا چاہتی ہے۔ اگر کوئی اُس کی محبت میں مبتلا ہو گیا، جذبۂ نسوانیت مطمئن ہو جاتا ہے۔ لیکن اسی عالم میں عورت کی غیر مطمئن فطرت بغاوت کرتی ہے وہ صرف اُسی صورت میں مطمئن ہو سکتی ہے، جب اُس کی آنکھوں کے سامنے ساری دنیا اُس حُسن کی حکمرانی کو تسلیم کرے۔"

سجاد انصاری کی فرزانگی اور ادراک حقیقت کو ثابت کرنے کے لئے صرف یہ جملہ کافی ہے:۔

"محبت محض ایک افسونِ شباب ہے، اور عورت محض ایک

فریب حیات، یہ دونوں طلسم زندگی کو غیر دلچسپ واقعیت سے محفوظ کر دیتے ہیں۔ اور یہی ان کی اصلی خوبی ہے، ورنہ محبت بھی دھوکا ہے اور عورت بھی"

سجاد انصاری بے حد انفرادیت پسند ہیں۔ جماعت کا تصور اُن کے لئے بے معنی ہے۔ نظامِ اخلاق کو وہ تسلیم نہیں کرتے۔ وہ فرد اور جماعت کے عمل اور ردِ عمل کا شعور نہیں رکھتے۔ وہ فرد کی قوتوں اور صلاحیتوں کی آزاد نشو و نما کے قائل ہیں اور اس پر کسی سماجی ذمہ داری کو عائد کرنا انھیں گوارا نہیں۔ وہ ذہانت محض کو مانتے ہیں، اور چونکہ اُن کا نقطۂ نظر عینی اور ماورائی ہے، اس لئے وہ اس بات کو قبول کرنے کے لئے آمادہ نہیں کہ ذہانت کی تہذیب اور صیقل صرف خلا میں ممکن نہیں وہ بہت سے لوگوں کی طرح اس پر یقین رکھتے ہیں کہ جماعت افراد کی تخلیقی قوتوں کے خلاف ایک سازش ہے۔ جماعتی نظامِ اخلاق کو وہ ریاکاری اور جبر و تشدد کا نام دیتے ہیں۔ یہ سب اُسی انانیت کے مظاہر ہیں، جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ وہ فرد کے تصورات اور تخیلات کے مقابلہ میں جماعتی اقدار کو ٹھکرا دینا چاہتے ہیں۔ اقبال اور دوسرے مفکروں کی طرح وہ حفظِ خودی کے لئے بے خودی کو لازمی نہیں سمجھتے، بلکہ ایک ایسی خیالی جنت آباد کرتے ہیں۔ جہاں "معاصیٔ رنگیں" کی لطافتوں پر کوئی انگشت نمائی کرنے والا نہ ہو۔ اور جہاں ذہانت سماجی عمل سے بے تعلق ہو کر اور جماعت کے اغراض و مطالبات کو نظر انداز کر کے اپنی فرماں روائی کو مستحکم کرے اور منوائے۔ وہ صرف انفرادی عظمت، انفرادی قوتِ ارادی اور انفرادی قوتِ فکر کے ستائش گر ہیں۔ اور اُن کے اظہار کے راستہ میں کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہیں لاتے۔ یہ سب کچھ اس لئے ہے کہ وہ جماعت کے تفاعل کا منفی تصور رکھتے ہیں۔ اور یہ فراموش کر جاتے ہیں کہ اجتماعیت کا ایک مثبت اور تخلیقی پہلو بھی ہے، اور وہ ہے انفرادی قوتوں کی تشکیل اور اُن کی واگذاشت۔ سجاد انصاری نے انفرادیت کا ایک ایسا صنم تراش رکھا ہے، جو اُن کی نظر کو صرف اپنے ہی جلوؤں تک محدود رکھنا چاہتا ہے۔ اور پوری زندگی کی تخلیقی قوت اور اُس کے لامحدود امکانات کے تصور سے اُنھیں دوچار نہیں ہونے دیتا۔

"جماعت محض جاہل، کمزور اور بزدل افراد کا اتحاد ہے۔ جس کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ بلند نظر اور بلند حوصلہ افراد کی قوتوں کو ابھرنے کا موقع نہ دیا جائے۔ جماعت چاہتی ہے کہ برگزیدہ شخصیتوں کی قوتِ ارادی اور قوتِ عمل دونوں ہمیشہ کے لئے برباد ہوجائیں۔ نظامِ اخلاق جماعت کے اسی بزدلانہ اتحاد کا دوسرا نام ہے۔ بلند نظر افراد کا فرض اور اہم ترین فرض ہے کہ جماعت کے اخلاقی قوانین کو پامال کردیں۔ ورنہ وہ ایک دن اُن کی انفرادی عظمت کو پامال کردیگی۔"

"ابطالِ باطل اگر فرائض میں سے ہے، صحیح انسان کا فرض اولین یہ ہے کہ جماعت کی ریاکاریوں، نظامِ اخلاق کی ابلہ فریبیوں اور تنگ نظر انسانوں کی حماقتوں کا شیرازہ منتشر کردے، اور اغراضِ جماعت کو اپنی انفرادی عظمت کے مقابلہ میں ہمیشہ ٹھکرادیا کرے۔"

سجاد انصاری کی تحریروں میں ایک خیال جو بار بار ادا ہوا ہے، اور رومانیت کا اہم ترین عنصر ہے، وہ ہے لطافتِ خیال اور "معاصئ رنگیں" کی اہمیت۔ سجاد انصاری بغایت حسن پرست ہیں۔ اور یہ حسن پرستی خیال اور عمل دونوں کو لطافتوں میں سمو دینے پر اصرار کرتی ہے۔ وہ نیکی اور گناہ اور خیر و شر کے درمیان تضاد نہیں قائم کرتے، بلکہ لطافت اور کثافت، رنگینی اور خشکی، خوش مذاقی اور بدذوقی کے درمیان۔ وہ حسن اور صداقت کو ایک ہی سمجھتے ہیں۔ "زاہدِ خشک" اور "جوانِ صالح" دونوں اُن کی ملامت کا ہدف ہیں۔ کیوں کہ وہ دونوں جراتِ بے باک اور لطافتِ فکر و عمل کے حریف نہیں ہوسکتے۔ ذہانت کی طرح سجاد انصاری حسن کو بھی تمام بندشوں سے آزاد سمجھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک عورت کی نسوانیت اُس کے شباب سے وابستہ ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ عمل کی لطافت گناہوں کو بھی نیکیوں میں تبدیل کرسکتی ہے۔ اقبال "ندرتِ عمل" پر زور دیتے ہیں، سجاد انصاری "رنگینئ عمل" پر۔ اس معاملے میں وہ سرتاسر رومانی ہیں۔ وہ کیف و سرور کے قائل ہیں، منطق اور پند و نصائح کے نہیں۔ زندگی کی آسائشوں اور رنگینیوں کو اپنے دامن میں سمیٹنا اور اس طرح مسرت کے ذخیرہ میں اضافہ کرنا ہی اُن کے نزدیک حاصلِ زیست ہے۔ اُن کا نصب العین

'ایک ذہین' باشعور اور خوش مذاق انسان ہے، جو زندگی بسر کرنے کا سلیقہ اور حوصلہ رکھتا ہو۔ اور اس کی رعنائیوں اور لطافتوں پر اخلاق اور واقعیت کی بے رنگی اور بدذوقی کو قربان کرسکے۔ صرف ایسا ہی شخص حیاتِ انسانی کے رازہائے سربستہ کی پردہ دری کرسکتا اور کائنات کے دل کی دھڑکن کو سن سکتا ہے۔ سجاد انصاری نے جو جمالیاتی نقطۂ نظر پیش کیا ہے، اس کو اپنانے اور شخصیت کا جزو بنانے کے لئے یہ ضروری ہے کہ انسان ہر قسم کی ضابطہ بندی سے آزاد ہو کر احساسِ نادر اور فکرِ جمیل کو اپنا رہنما بنائے۔ کیونکہ اُن کے نزدیک زندگی کے اصلی اور حقیقی معیاروں کو متعین کرنے والے یہی دو عناصر ہیں۔ اگر زندگی کی صداقتیں اس سے بے نیاز رہیں گی، تو زندگی گراں بار اور اندوہناک ہوجائے گی۔

"حیاتِ انسانی کا صرف ایک ہی حق ہے، اور ایک ہی فرض۔ لطافتِ خیال اور حسنِ عمل سے زندگی کے ہر لمحہ کو دل فریبیوں میں محو کردینا۔ رکاکت خیال اور کثافتِ عمل عمر کو رائیگاں بنادیتی ہیں۔ حسنِ خیال اور رنگینیٔ عمل میں حیاتِ جاوید کے تمام رموز پوشیدہ ہیں۔"

"ایک لطیف گناہ ہزار خشک نیکیوں سے بالاتر ہے۔ عقبیٰ کی دور اندیشیاں اُسی دماغ کے لئے ہیں، جن میں دنیا کی حقیقی رنگینیوں میں محو ہوجانے کی صلاحیت نہیں۔ دوسری دنیا کی جزا و سزا پر غور کرنے والا منطقی زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔ وہ اس راز سے بے خبر ہے کہ انسان منطق کے ذریعہ سے زندہ نہیں رہ سکتا۔ وہ حیاتِ انسانی میں کیف و سرور پیدا نہیں کرسکتا۔"

"معاصی رنگین کے رازدار صرف وہ اہلِ نظر ہوسکتے ہیں جن کے قلوب حقیقت آشنا، جن کی نگاہیں حقیقت بیں، اور جن کے حوصلے حقیقت طلب ہیں۔ اُن انسانوں کو جن کے دل و دماغ میں حقائق رنگیں کے سمجھنے کی صلاحیت نہیں، ان کو صرف نیکیاں کرنی چاہئیں۔ ارتکابِ معاصی کے وہ کسی طور پر مستحق نہیں۔"

ادب لطیف کے عناصر خمسہ میں قاضی عبدالغفار کا نام تاریخی تسلسل کے

اعتبار سے سب سے بعد میں آتا ہے، مگر سب سے زیادہ توجہ کا مستحق ہے۔ اُن کے یہاں رومانیت زندگی سے گریز کا نام نہیں، جذبات کی روشنی میں زندگی کے تلخ حقائق کی تعبیر و تفسیر سے عبارت ہے۔ مہدی الافادی اور سجاد انصاری کی طرح اُن کا موضوع بھی عورت ہی ہے مگر اب عورت صرف لذتِ نفس، جمالیاتی ذوق یا فلسفیانہ قیاس آرائیوں کا محور نہیں، بلکہ ایک متحرک انفرادیت کی مالک ہے، جس کا ادعا وہ مرد کی خودغرضی اور کام جوئی کے خلاف کرتی ہے۔ قاضی عبدالغفار کا مقصد عورت کے لازوال اور ملکوتی حسن کو نمایاں کرنا اور اس کی لطافتوں اور رعنائیوں پر وجد کرنا نہیں، اُس کے زخموں اور ناسوروں کو بے نقاب کرنا ہے، اُس کی اُس نسوانیت پر روشنی ڈالنا ہے جسے مرد کی سفاکیوں نے مجروح اور داغ دار کر دیا ہے۔ لیلےٰ کے دیباچہ میں انھوں نے خود کہا ہے:-

> "لیلیٰ کا تبسم ایک نوارۂ خوں، اُس کی بذلہ سنجی ایک فریاد، اور اُس کی ظرافت ایک دکھی کی پکار ہے۔ اُس کی شوخیوں میں اُس کے دل کا درد مستور ہے، اُس کی شرارتوں میں اُس کی جراحتیں پوشیدہ ہیں۔"

"لیلےٰ کے خطوط" کہنے کو تو ایک بازاری عورت کی نفسیاتی تبدیلیوں کی داستان ہیں۔ مگر دراصل اس آئینہ میں ہندوستان کی مظلوم عورت کے خط وخال بہت صاف نظر آتے ہیں۔ کتاب کے تین حصوں میں لیلےٰ کے کردار میں ایک خاموش اور تدریجی ارتقار ملتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ آخر آخر میں اپنے وجود باطنی کی ایک جھلک دیکھ لیتی ہے۔ اور اُس کی نسوانیت اُن تمام پردوں کو چاک کر دیتی ہے، جو حالات کی منطق اور مرد کے مظالم نے اُسے اپنے اوپر ڈالنے کے لئے مجبور کر رکھا تھا۔ لیلےٰ کے خطوط ناول کی ایک مخصوص صنف سے متعلق ہیں۔ جسے آپ انشائی (EPISTOLARY) ناول کہہ سکتے ہیں مگر ناول کا یہ غیر اطمینان بخش فارم بھی دراصل ایک اعتذار ہے۔ اُس حقیقت کو پیش کرنے کا جو مصنف کی روح کی گہرائیوں میں اظہار کے لئے بے تاب تھی۔ ان خطوط میں قاضی عبدالغفار نے بڑی جرارت کے ساتھ حقائقِ حیات پر اپنی شفاف بصیرت کو مرکوز کیا ہے۔ اور تلخ واقعات سے نظریں چرانے کے بجائے، ان کے سرچشموں کا سراغ

لگانے کی کوشش کی ہے اس شخص کا ادبی اور سماجی شعور بہت ہی غیر تربیت یافتہ ہوگا، جو ان خطوط کو صرف زبان و بیان کی مشاطگی کے نقطۂ نظر سے پڑھے اور مطالعہ کے دوران میں احساسات کی اُن تند و تیز لہروں سے غیر متاثر رہ سکے، جو خطوط کے ہر صفحہ سے بلند ہو رہی ہیں۔ لیلیٰ خود بغایت حقیقت بین ہے، اور اس کے تجرباتِ زندگی نے بیشتر مسلمہ سماجی قدروں سے اُسے انحراف پر مجبور کر دیا ہے۔ وہ جانتی ہے کہ ان میں سے اکثر قدروں کو مرد نے عورت پر اپنا تحکم و اقتدار قائم رکھنے کے لئے وضع کیا ہے۔ اور اُس کی از بس کوشش یہ رہی ہے کہ وہ اُس کے جسم کی لطافتوں اور نزہتوں سے دل کھول کر لطف اندوز ہو، اور جب اس ہیرہ کی آب و تاب ماند پڑ جائے۔ اس پھول کی خوشبو اور شادابی کو بادِ سموم جھلس دے، اس کا غذی قندیل کی لو ٹمٹمانے لگے، تو پھر ان سب سے آنکھیں پھیر لے۔ اور اپنی نوجوان امنگوں کی تسکین کے لئے نئے میدان تلاش کرنا شروع کر دے۔ لیلیٰ کا کردار جس کے جذبات کے مدوجزر کا نقشہ قاضی عبدالغفار نے ایسی چابک دستی سے پیش کیا ہے، محض ایک اشارہ ہے، اُن تلخ سماجی حقیقتوں کا جو اظہار اور حل کے لئے پکار پکار کر ہماری توجہ کو اپنی طرف کھینچ رہی ہیں۔ ہمارے لیڈر اور مولوی، اور واعظ ان حقیقتوں کو جھٹلانا چاہتے ہیں، مگر جھٹلا نہیں سکتے۔ نفس پرست مرد نے عورت کو تمام جائز حقوق سے محروم کر کے اس کی شخصیت کو بالکل کچل دیا ہے۔ لیلیٰ اس مظلومیت اور محکومیت کے خلاف آواز بلند کرتی ہے۔ اور اپنے زخموں کی نمائش کر کے اُن کے خلاف صنفِ نازک کو بغاوت اور سرکشی کے لئے اکساتی ہے۔ لیلیٰ کا لہجہ بے شک بہت بے باک اور بظاہر حیا سوز معلوم ہوتا ہے، مگر صدیوں کے مظالم نے اُسے حزم و احتیاط اور میانہ روی و اعتدال سے ناآشنا کر دیا ہے۔ اس کی بلند آہنگی اور اس کا احتجاج اس کے مصائب کا پیمانہ ہے۔ اس کا طنز و استہزار، اس کی تلخ نوائی اور بُت شکنی، اس کی خطابت اور اُس کا زورِ بیان، اس کی تندی اور بے زاری لازمی نتیجہ ہیں اس امر کا کہ وہ عرصہ دراز تک مرد کے بنائے ہوئے قوانین کا شکار رہی ہے، اور اب احساسِ خودی اُس میں جاگ رہا ہے۔

لیلیٰ مجسم جذبات ہے۔ اُس کے ہر جملہ میں ایک داستان سموئی ہوئی ہے۔ اُس کا ہر لفظ آتش و آہن سے لبریز ہے۔ اُس کی روح کا ہر تار لرز رہا ہے، اور اس لرزش میں ہزاروں دکھی دلوں اور ناشاد زندگیوں کا مرثیہ صاف سنائی دے رہا ہے۔ وہ ایک تابوت بر دوش مغینہ ہے، جس کی زندگی کی موسیقی کو مرد نے اپنے بے رحم برتاؤ سے ہمیشہ کے لئے خاموش کر دیا ہے۔ اُس کی آہوں میں ایک ابدیت پیدا ہو گئی ہے۔ اور اُس کی ہر جنبشِ لب اُس کی زندگی کے المیہ کی تفسیر ہے۔ ہوس پرست مرد نے اُس کی عزیز ترین متاعِ حیات کو اُس سے چھین کر اُسے بے سہارا کر دیا ہے۔ اُس کی شخصیت کے تمام امکانات فنا ہو گئے ہیں۔ وہ اب اپنی اصل کی صرف ایک پرچھائیں معلوم ہوتی ہے۔ لیلیٰ کے ان جملوں میں صرف ایک عورت کی دلدوز آواز ہی نہیں، ایک سماج کی مکردہ تصویر بھی ہے:-

"میرے حسن پرست دوست! میرے آنسوؤں کو بھی تم ایک ادائے حسن سمجھو، اور اس دیو کو جو تمھارے اندر ہے۔ یوں سمجھا دو کہ عورت کے آنسو بھی مرد کے لئے ایک کیف رکھتے ہیں۔ عورت کو کبھی کبھی رونا بھی چاہیئے کہ آنسوؤں کی جھڑی حسن میں ایک اور جھلک بھی پیدا کر دیتی ہے، جو خود مرد کے لئے عالمِ مستی میں طرب انگیز ہے۔"

"تم ہی ایمان سے بتاؤ کہ جب تم مجھے اپنی آغوش میں پاتے ہو، تو اپنی نفس پروری کے علاوہ کبھی میرے وجودِ نسوانی کی حقیقی شعریت کو بھی محسوس کرتے ہو، کبھی یہ بھی خیال آتا ہے کہ یہ کھلونا جس سے تمھاری دولت کھیل رہی ہے، کھلونا نہ تھا، زندگی کی ایک مطلّا اور منقش تصویر تھا۔"

"تم اس عورت کے تبسم میں اُس دردو کرب کو نہیں دیکھتے، جس نے اُس کی زندگی کی ساری عمارت کو ہلا دیا ہے؟ تم اس جنازہ میں جس پر کمخواب اور دیبا کی چادریں ڈال دی گئی ہیں، موت کی تصویر نہیں دیکھ سکتے؟ تم سمجھتے ہو کہ یہ حسین عورت ہنستی ہے، تو واقعی وہ ہنستی ہے؟"

اب میرا وجود ظاہری ایک زرکار خریطہ ہے، جس کے اندر کبھی زندگی کی ایک دستاویز رکھی ہوئی تھی۔ وہ دستاویز گم ہوگئی۔ گر خریطہ پر ظاہر پرستوں کا ہجوم ہے۔ کاغذ کی قندیل کا کاغذ بے شک خوبصورت ہے گر اندر کا چراغ روشن نہیں۔"

مگر یہ عورت اپنی انتہائی شکست خوردگی اور پسپائی کے باوجود زندہ ہے، اور جب احساسِ ذات اس کے اندر جاگ جاتا ہے، تو وہ کبھی کبھی یہ کہتی ہوئی سنائی دیتی ہے:۔

"آفتاب کی ایک شعاع اور مہتاب کی ایک کرن بھی تم چاہو کہ اپنی ساری دولت دے کر خرید لو، تو نہیں خرید سکتے۔ عورت کے قلب کی گرمی اور روشنی اس سے بھی زیادہ گراں ہے۔"

"بے شبہ میں اپنی جنسیت کو اپنے پیشے پر قربان کر چکی ہوں۔ تاہم سطح کے نیچے ہنوز ایک عورت زندہ ہے، جو تھکے ہوئے مسافروں کی راحت، زخموں کا مرہم، زندگی کے اندھیرے میں روشنی کی ایک شعاع بن سکتی ہے، مرد تو شاید حیوانیت کے طوفان میں اپنی جنسیت بھی فنا کر دیتے ہیں، مگر عورت کسی حال میں اپنی فطرت سے بے گانہ نہیں ہوتی۔"

لیلیٰ انفرادیت پسند ہے اس کا دل تند و تیز جذبات کا آتش کدہ ہے وہ اپنی تلخی اور حرماں نصیبی کے درمیان بھی تمام دنیا پر قہقہہ لگانے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ وہ اپنے دکھوں کی پرستش کرتی ہے۔ بیداری سے قبل بھی وہ مرد اور اس کے نافذ کردہ سماجی آئین وضوابط کے کھوکھلے پن کو نمایاں کرنے میں تامل اور تذبذب کو راہ نہیں دیتی۔ بلکہ بے جھجک اُن پر سخت تنقید کرتی ہے۔ وہ باشعور عورت ہے اور اپنی مصیبتوں اور لعنتوں کے اسباب پر بھی نظر رکھتی ہے۔ اُس کے تجزیے میں جذبۂ انتقام کارفرما ہے۔ اُس کے اندازِ بیان میں بے لاگ پن اور شقاوت ہے۔ مگر وہ اس میں بجا طور پر حق بجانب ہے۔ وہ تخیلات کا سہارا نہیں لیتی، حقیقت کو برہنہ دیکھتی اور اپنی آتش نوائی سے اُسے برہنہ ہی پیش کرنا چاہتی ہے۔ از اوّل تا آخر اس کے لہجہ میں یاسیت

اور احساسِ کمتری کے ساتھ ہی جذبۂ مقاومت چھپا ہوا ہے۔ وہ ہزار مشکلات کے باوجود زندگی سے شکست کھانا گوارا نہیں کرتی۔ بلکہ اُسے مقابلہ کے لئے للکارتی ہے۔ جب احساسِ ذات اس کے اندر پوری طرح بیدار ہو چکتا ہے، تو وہ اپنی اور مرد کی فطرت کا اس طرح مقابلہ کرتی ہے:۔

"درحقیقت مردخانہ بدوش ہے۔ اور عورت وطن پرست۔ مرد ہر جگہ اپنا گھر بنا لیتا ہے، ہر جگہ اپنا دل لگا لیتا ہے، اور عورت جس دیوار کے سائے میں بیٹھ جاتی ہے پھر اٹھ نہیں سکتی۔ ..... باغوں میں رہتی ہے، محفلوں میں جلوہ ریز ہوتی ہے، سمندروں کے طوفان دیکھتی ہے، بیابانوں میں گذرتی ہے، اور پھر اُسی دیوار کے سایہ کو تلاش کرتی ہوئی چلی آتی ہے۔ بھول نہیں سکتی۔ تاآنکہ اُس کو وہ نیند نہ آجائے، جو دنیا کی ہر چیز کو بھلا دیتی ہے۔"

قاضی عبدالغفار کی رومانیت اُن کی تحریر کے ہر انداز سے نمایاں ہے۔ اُن کا جذباتی نقطۂ نظر، اُن کا مروجہ اخلاقی اور مذہبی قدروں سے انحراف، اُن کا زندگی کو بدل دینے کا جذبہ، اُن کے اندازِ بیان کا حسن، اور اس کا بانکپن۔ لیلےٰ ایک جگہ کہتی ہے:۔

"جو لوگ انسان کی زندگی میں جذبات پر معترض ہوتے ہیں، میں اُن کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہوں۔ وہ جانتے ہی نہیں کہ زندگی ہے کیا؟ جذبات کے بغیر لوہے کی مشین اور انسان میں فرق ہی کیا رہا؟ سمندر کیا ہے اگر اس میں موجیں نہ ہوں؟ آگ کیا ہے، جس میں شعلہ نہ ہو؟ سمندر کی عزت اُس کی موجوں سے، اور آگ کا وقار اس کے شعلوں سے قائم ہے۔ خشک فلسفی اور بے مغز حکیم سمندر کے سوکھے ہوئے جھاگ اور لکڑی کے جلے ہوئے کوئلے ہیں، اگر وہ جذبات سے محروم ہیں۔"

لیلےٰ بھی اداروں کے خلاف اپنی بغاوت کا اعلان کرتی ہے، اور مجنوں بھی۔ مجنوں صرف ایک ہی قدر کا قائل ہے، وہ کہتا ہے:۔

"میں کسی کا محکوم نہیں، صرف حسنِ ازل کا غلام ہوں، اگر خدا بھی حسنِ ازل ہے، تو مجھے اُس کی خدائی سے انکار نہیں!"

لیلیٰ کے خطوط سے تین اقتباسات قاضی عبدالغفار کے کمال انشا پردازی پر قوی دلیل ہیں:-

"رات کو جب میرا خریدار اپنے نفس کے تقاضوں سے فارغ ہوکر سوجاتا ہے، میری آنکھیں اُس وقت کمرہ کی تاریکی میں روشنی کے ایک ذرا سے نقطہ کو تلاش کرتی ہیں، میرے کان جوانی کے کسی بھولے ہوئے نغمہ کا انتظار کرتے ہیں۔ میں ہمہ تن خوف و ہراس، ہمہ تن انتظار ہوتی ہوں۔ سونے والے کے خراٹے سنتی ہوں اور اس سے الگ اپنی دنیا میں کبھی زندگی ڈھونڈتی ہوں کبھی موت۔"

"میں اس حالت میں تھی کہ نہ سو رہی تھی، نہ جاگ رہی تھی۔ آنکھیں جھپک رہی تھیں، مگر دماغ ہوشیار تھا۔ کمرے کی تاریکی میں شمع کی لو گویا سیاہ چادر کا ایک شگاف تھا جس سے باہر کی روشنی نظر آ رہی تھی۔ اس روشنی میں کچھ متحرک اجسام بھی تھے۔ ہر تصویر اس دریچہ کے سامنے سے گزرتی تھی اور میں اس کو پہچانتی جاتی تھی۔"

"میری آنکھوں میں نیند نہیں، سورج کے طلوع ہونے کا انتظار ہے، میری کشتی تیار ہے! سمندر کی موجوں کا آغوش کھلا ہوا ہے! میرا ملاح آگیا۔"

مگر قاضی عبدالغفار کی اہمیت اور بڑائی ان کے اندازِ بیان کی رعنائی اور اس کی نوک و پلک کے اہتمام میں نہیں بلکہ زیادہ تر اُن کے نقطۂ نظر، اُن کے حوصلے اور ان کی بصیرت میں ہے۔ قاضی عبدالغفار کی رومانیت سے کون انکار کرسکتا ہے، مگر یہ رومانیت مجہول قسم کی نہیں، جو جذبات پر منتج ہوتی ہے، بلکہ یہ گہرے اور متوازن شعور اور روشن فکر سے آراستہ ہے۔ اس میں ایک واضح سماجی اور معاشرتی احساس ملتا ہے جسین و دل کش نقش گری، جو حواس کو آسودگی اور لذت

بخشے، قاضی عبدالغفار کا مقصدِ اولیں ہرگز نہیں۔ اُن کی رومانیت میں حقیقت پرستی کی جانب ایک بین میلان پایا جاتا ہے۔ وہ احساس کی تربیت کرنا چاہتے ہیں، جذبات کی بندگی پر نہیں اکساتے۔ اُن میں شدت، توانائی اور تندی ہے، مگر مریضانہ لذت اندوزی اور سپردگی نہیں۔ لیلےٰ اپنے زخموں کے پھولوں سے کھیلتی ہے، مگر وہ وہیں رک نہیں جاتی۔ وہ یاسیت یا کلبیت کے سامنے سپر نہیں ڈالتی، اپنی شکست کو فتح میں تحویل کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ اُس کی نسوانیت کی تجدید اس کے سامنے ایک نئی منزل کی نشان دہی کرتی ہے۔ اِس سے اُس کی زندگی کے منجمد سمندر میں نئی لہریں اُٹھنے لگتی ہیں، اُس کے قفسِ زیست میں تازہ اور فرحت بخش ہوائیں چلنے لگتی ہیں۔ اور اُس کے سامنے نئے افق کھل جاتے ہیں۔ قاضی عبدالغفار کے یہاں عقلیت اور جذبات، رومانیت اور حقیقت پسندی، سپردگی اور احتجاج کا ایک عجیب وغریب اور حسین امتزاج ملتا ہے۔ اُن کے یہاں صرف جوش وجذبہ، برہمی اور انتشار، اور شکست وریخت ہی نہیں، ٹھہراؤ، اعتدال، اور تنقید و تعمیر بھی ہے۔

علی گڈھ کے اُن انشا پردازوں کا، جنھوں نے رومانیت کے خط وخال کی تشکیل میں نمایاں حصہ لیا، اور اپنی جان دار، ستھری اور دل کش تحریروں کے لازوال نقوش اردو ادب پر چھوڑے، یہ ایک نہایت مختصر اور تشنہ خاکہ ہے۔ سرسری مطالعہ سے بھی یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ یہ تحریریں رومانیت کے تمام گوشوں اور امکانات پر حاوی نہیں ہیں۔ دراصل ہمارے یہاں خود زندگی اور تہذیب میں وہ تنوع، ہمہ گیری، پیچ در پیچ کیفیت اور گہری اشاریت نہیں ہے، جو مغرب کے آرٹ اور ادب میں اس درجہ منعکس ہے۔ ہمارے یہاں رومانیت نے بہ حیثیت ایک ذہنی اور تمدنی تحریک کے فروغ نہیں پایا۔ تاہم ان سب ادیبوں کی تحریریں جن کا جائزہ گذشتہ صفحات میں لیا گیا ہے، اپنے پیش رووں کی تحریروں سے بہت مختلف ہیں اور شعور اور احساسات کی نئی وسعتوں کا پتہ دیتی ہیں۔ اُن میں ایک ایسی قوتِ نمو، ایک ایسی آرزوئے تکمیل، ایک ایسی لرزشِ حیات ہے، جو اس سے پہلے کے ادب میں نظر نہیں آتی۔ ان میں حسن ومحبت کے گیت بھی گائے گئے ہیں،

تمناؤں کے رنگ محل بھی تعمیر کیے گئے ہیں۔ ماورائی فضاؤں کا ارتعاش بھی پیدا کیا گیا ہے اصنام تخیلی کی پرستش بھی کی گئی ہے، اور آخر آخر میں بے رنگ حقیقت کے سامنے ایک آئینہ بھی رکھ دیا گیا ہے، جس میں یونانی نوجوان نرگس کی مثال، وہ اپنے آپ کو بے نقاب دیکھ سکے۔ مہدی الافادی سے عبدالغفار تک رومانیت نے کئی منزلیں طے کی ہیں، اور کئی روپ دھارے ہیں۔ گو اس کا بنیادی آہنگ کم و بیش یکساں رہا ہے۔ مہدی الافادی کی ادی اور مجسم حسن کی تلاش، یلدرم کی ماورائیت اور تخیل پرستی، عبدالرحمٰن بجنوری کی عینیت اور فلسفہ طرازی، سجاد انصاری کی بت شکنی اور لطافتِ خیال، اور قاضی عبدالغفار کی رومانیت اور حقیقت پسندی کی آمیزش، ہمارے ادب میں تخیل اور احساس کے کارواں کے واضح اور غیر مشتبہ نشاناتِ راہ ہیں۔ یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ مغرب سے متاثر و مرعوب ہونے کے باوجود ہمارے ان ادیبوں نے مشرقیت کی روح کو اپنے سینے سے چمٹائے رکھا ہے۔ البتہ اس بات کا اعتراف نہ کرنا ہٹ دھرمی ہوگی، کہ حقیقت پر اُن کی گرفت ذرا کمزور رہی۔ وہ بعض دفعہ راگ اور رنگ، نور اور نغمہ میں اس طرح کھوئے گئے ہیں، کہ اپنے گرد و پیش اور زندہ سماجی حقیقتوں سے بے خبر سے ہو گئے ہیں۔ صرف قاضی عبدالغفار کے یہاں ہمیں اُس تخیل کی پرچھائیاں ملتی ہیں، جس کی جڑیں زمین میں پیوست ہیں اور جس کی رفعتیں ستاروں کی رازدار ہیں صحتمند رومانیت بھی اسی طرح ذہن اور روح کی غذا بن سکتی ہے، جس طرح صحت مند کلاسیکیت بشرطیکہ وہ حقائقِ حیات سے اپنا رشتہ یکسر منقطع نہ کرلے جس طرح حد سے بڑھا ہوا توازن بے کیف ہو جاتا ہے، اور خونِ تازہ کی کمی پر دلالت کرتا ہے اسی طرح آتشِ شوق کی فراوانی بھی انتشار و اختلال کا باعث بنتی ہے۔ نثر کے میدان میں رومانیت کا یہ قافلہ آہستہ آہستہ منزل بہ منزل بڑھتا رہا ہے۔ قاضی عبدالغفار کی اہمیت اس اعتبار سے بہت زیادہ ہے کہ انھوں نے اس کارواں کو سلامت روی کا راستہ دکھایا اور اُسے اُن امکانات سے ہم کنار کیا، جن کے لئے ہم عصری زندگی ہمیشہ چشم براہ رہا کرتی ہے۔

بیدی کا فن

بیدی کی کہانیاں اس اعتبار سے منفرد ہیں کہ ان میں وہ تمام آداب اور لوازمات رچے ہوئے ہیں، جن سے ایک اچھی کہانی کا تانا بانا بنا جاتا ہے۔ زبان کے موثر استعمال کے لئے جس نزاکتِ احساس کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کی بیدی کے یہاں افسوس ناک کمی ہے۔ مگر انسانی فطرت کے پیچ وخم اور جذبات کے غیر مستقل توازن کی طرف جو اشارے ان کہانیوں میں ملتے ہیں، وہ بہت دور رس ہیں۔ ان کہانیوں کا ڈھانچہ کچھ اس طرح بنایا گیا ہے کہ اس میں کور کسر مشکل ہی سے نکالی جا سکتی ہے یوں تو ہر وہ کہانی جو کسی نہ کسی حد تک نظروں میں کھبتی ہو، گرد و پیش کی زندگی کے ادراک پر ہی تعمیر کی جاتی ہے، اور اس سے کوئی نہ کوئی نکتہ ضرور اُبھرتا ہے۔ مگر اس کے باوجود یہ لازمی نہیں ہے کہ وہ فنی تکمیل کے لحاظ سے بھی بے داغ کہی جا سکے۔ ایسا تو شاید ممکن نہیں ہے کہ زندگی میں بصیرت یا تجربے اور مشاہدے کا وہ وحدت آمیز تاثر، جو کہانی لکھنے والے کا مطمحِ نظر ہے، اور وہ خارجی سانچہ، جس میں وہ اس تاثر کو ڈھالنا چاہتا ہے، دونوں بیک وقت اس کے ذہن میں آئیں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ کہانی کی دل چسپی کو برقرار رکھنے اور اس کی سالمیت کو نمایاں کرنے کی یہ شرط ہے کہ حقیقت کا یہ ادراک نہ صرف کہانی کے ڈھانچے میں بخوبی پیوست ہو، بلکہ ایک طرح

سے اس کے تمام پوشیدہ امکانات اور گنجائشوں کو بھی روشنی میں لے آئے۔ فنی مناسبت کا یہ تقاضہ ہے کہ جس نقطۂ نظر کو افسانہ نگار پیش کرنا چاہتا ہے، وہ صورتِ حال یا کرداروں پر خارج سے عائد نہ کیا گیا ہو، بلکہ خود ان کے اندرونی رابطوں اور ان کے مابین ردِ عمل سے ظہور پذیر ہوا ہو۔ اکثر کہانیوں میں ناپختگی اور جذباتیت غالب آجانے کی بڑی وجہ یہ ہوتی ہے کہ لکھنے والا موضوع کو اپنی گرفت میں لانے کی بجائے خود اس میں الجھا رہتا ہے، اور اسے اپنی فنی استعداد سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں کر سکتا۔ اس طرح ایک طرف تو پڑھنے والے کو سوچنے اور اپنی قوتِ متخیلہ سے کام لینے کا موقع کم ملتا ہے، دوسرے اس ابہام (AMBIGUITY) کا خاتمہ ہو جاتا ہے، جس سے اکثر تجربے کے متضاد پہلو وابستہ ہوتے ہیں، اور تیسرے فن کار کے فکری اور جذباتی مرکب اور کہانی کی بیرونی ہیئت میں جو ایک باہم عمل جاری رہنا چاہئے اور جس سے اس کے نظام ترکیبی میں آخر وقت تک کھنچاؤ اور تناؤ کے عناصر باقی رہتے ہیں، وہ پیدا نہیں ہونے پاتا، اور کہانی میں ایک انجماد اور سپاٹ پن آجاتا ہے۔ اچھی کہانی کسی فکری نظام کا بدل نہیں تجویز کرتی، اس کا مقصد فن کار کو بے نقاب کرنا بھی نہیں ہوتا۔ اس میں خطابت یا ذاتی عقیدوں کی اشاعت کے لئے بھی جواز نہیں تلاش کیا جا سکتا۔ اس کی پیچیدہ تنظیم کا تقاضا تو یہ ہے کہ تمام عناصر کو سمو کر اور ان پر جذبے کی رنگ آمیزی کر کے حقیقت کی تخیلی ترجمانی پیش کر دی جائے۔ اب چاہے افسانہ نگار کردار نگاری کو اپنی توجہ کا مرکز و محور قرار دے، چاہے ماحول کی عکاسی کو، اور چاہے ان مسائل کے فن کارانہ تجزیئے اور تجسیم کو، جن سے ہم عصری زندگی دست و گریبان ہے، پایانِ کار اس کا مقصد خارجی حقائق اور داخلی آہنگ کے درمیان ایک حسین اور خوش گوار مطابقت پیدا کرنا ہے۔ کہانی کے لئے وسعت اور پھیلاؤ بھی ضروری نہیں، کیوں کہ کہانی لکھنے والا تو زندگی کی ایک قاش پر اپنے وجدان کی تمام تر گہرائی اور ندرت کو مرکوز کر دیتا ہے۔ اس کے مرکزی خیال یا تاثر سے جو شعاعیں پھوٹتی ہیں، وہ کہانی کے تمام گوشوں کو جگمگا دیتی ہیں، اور اس طرح پڑھنے والا ایک خورد بینی مشاہدے کے وسیلے سے زندگی کے بے پایاں تنوع، اس کی تہ در تہ پیچیدگی، اس کے نشیب و فراز اور

اس کی ہمہ گیری کا تصور کر سکتا ہے۔

بیدی کی کہانیاں ہندو اور سکھ متوسط طبقے کے گھرانوں کی زندگی سے متعلق ہیں۔ یہ اس زندگی کی بھرپور تصویریں نہیں ہیں، بلکہ پوری زندگی میں سے صرف ان مواقع یا صورتِ حال کو چن لیا گیا ہے، جن سے سماجی زندگی کا کوئی منظر یا انسانی فطرت کا کوئی گوشہ بے نقاب ہوتا ہے۔ لیکن یہ انتخاب من مانا نہیں ہے، جس سے میری مراد یہ ہے کہ صورتِ حال کا انتخاب اس کی معنی خیزی کی وجہ سے تو ضرور کیا جاتا ہے، لیکن اس معنویت اور صورتِ حال میں جو ربط اور وابستگی ہے، اسے کسی خارجی معیار نے متعین نہیں کیا ہے۔ بعض کہانی لکھنے والے عمل کی برق رفتاری، کرداروں کے ردِ عمل اور کہانی کی غایت پر خود ہی تبصرہ کرتے جاتے ہیں۔ یہ خامی بیدی کے یہاں بھی کہیں کہیں ہے، مگر بیشتر کہانیوں میں وہ کہانی کے ارتقار اور اس کے مختلف پہلوؤں کو اندرونی منطقی تقاضوں کے بموجب بروئے کار آنے کا موقع دیتے ہیں، اور اپنے تاثرات کو براہِ راست دخل انداز نہیں ہونے دیتے۔ مثال کے طور پر ان کی مشہور کہانی "گرہن" کو لیجئے۔ اس میں مرکزی خیال وہ خاموش لور مبرم تبدیلی ہے، جو ایک متوسط طبقے کے گھرانے کی عورت میں مشترکہ خاندان کے پیچیدہ روابط کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ عورت حاملہ ہے۔ کثرتِ اولاد اسے ایک طرف پورے خاندان کی خوشنودی حاصل کر لینے کا ذریعہ بنا دیتی ہے، اور دوسری طرف یہی حقیقت اس کے ہوس پرست شوہر کی عارضی بددلی اور ناراضگی کو اکساتی ہے۔ چاند گرہن کے ساتھ بہت سے توہمات وابستہ ہیں، جن کی وجہ سے اس عورت کی نقل و حرکت پر پابندیاں عائد کر دی گئی ہیں۔ لیکن ان پابندیوں کو قبول کرنے سے چونکہ وہ گھریلو ذمہ داریوں کے بوجھ کو نہیں اٹھا سکتی اس لئے اسے وقت بے وقت ہدفِ ملامت بننا پڑتا ہے۔ ان تمام واقعات کے ردِ عمل کے طور پر اس کے دل میں اپنے میکے جانے کی پر زور ترغیب پیدا ہوتی ہے، اور وہ انجام کار جنسی بے راہ روی کا شکار ہو جاتی ہے۔ اب ان چند حقیقتوں کو جو روزانہ مشاہدے میں آتی ہیں، بیدی نے بڑی ہنر مندی کے ساتھ اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے، لیکن اس طرح کہ کہانی کی ہیروئن ہولی اور وہ صورتِ حال جس میں اسے رکھا گیا

ہے، آپس میں گتھے ہوئے ہیں۔ بیدی کے کردار، جن ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں میں گرفتار نظر آتے ہیں، وہ حالات کی پیدا کردہ ہیں۔ زندگی کے چھوٹے چھوٹے حادثے، ماحول کی ناہمواریاں، تعصبات کی زنجیریں اور سماجی رشتے، کرداروں کی اندرونی شخصیت میں نئے نئے گھروندے بناتے رہتے ہیں، اور ان کے ظاہری برتاؤ کی تعبیر و تفسیر کے لئے بہت سے پردوں کو اٹھانا پڑتا ہے۔ لیکن اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ کردار خود صورتِ حال پر جو دیرپا نقش چھوڑتے ہیں، اس کی وجہ سے وہ ہمارے حافظے میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ بیدی کے یہاں، کردار اور صورتِ حال ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے، اور ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ صورتِ حال کے مختلف اجزاء آہستہ آہستہ اس طرح سامنے آتے ہیں، جیسے کلی ان جانے طریقے پر پھول بن جاتی ہے، یعنی بالکل غیر محسوس اور قدرتی انداز سے۔

کرداروں اور صورتِ حال کے درمیان ردِ عمل سے کہانیوں میں بیدی کا نقطۂ نظر ابھرتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ بیدی کی تمام کہانیاں اعلےٰ درجے کی ہوں۔ ان کے تیسرے مجموعے "کوکھ جلی" میں بہت سی کہانیاں کمزور ہیں۔ مگر ان کی بیشتر کہانیاں کسی بھی کڑے اور بلند معیار پر پوری اترتی ہیں۔ بیدی کے یہاں نہ موضوع سب کچھ ہے، اور نہ ہیئت۔ اگر ہم کردار کی ذہنی رو کی عکاسی اور اس کے تحت الشعور کی نقاب کشائی ہی کو سب کچھ سمجھ لیں، تو اس سے کہانی کے کہانی پن کو صدمہ پہنچتا ہے، اور انفرادی ذہن کی رفتار، ہمہ گیر زندگی اور اس پورے ماحول سے، جس کا وہ ایک جزو ہے، غیر آہنگ ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس اگر کہانی لکھنے والا صورتِ حال یا پلاٹ ہی پر اپنی ساری توجہ صرف کر دے، تو اس سے کہانی صرف واقعات کی سادہ اور بے رنگ تصویر بن کر رہ جاتی ہے، اور اس کے داخلی نقوش مدھم پڑ جاتے ہیں۔ دراصل کہانی اور پورے ادبی فن کا مقصد صرف زندگی کی مصوری ہی نہیں، بلکہ اس کی تفسیر و تشکیل نو بھی ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے، جب کہ کرداروں اور صورتِ حال کے درمیان ایک تناسب اور ہم آہنگی موجود ہو۔ اور وہ دونوں مل کر ایک مرکزی تاثر، یا زندگی کے متعلق افسانہ نگار کے نقطۂ نظر یا حقیقت

کے اس ادراک کو پیش کرسکیں، جو اس کے اپنے مشاہدے اور وجدان سے مرکب ہے۔ مثال کے طور پر بیدی کی اچھی کہانیوں یعنی "گرہن"۔ "ہڈیاں اور پھول" "گرم کوٹ"۔ "رحمٰن کے جوتے" اور "حیاتین ب" میں سے کسی کہانی کو لے لیجئے۔ ان میں کہیں بھی کردار اور صورتِ حال ایک دوسرے پر حاوی نہیں ہیں، بلکہ ایک دوسرے سے گہرے طور پر مربوط ہیں۔ ناول اور کہانی کے فن میں دو ممتاز میلانات، جو لکھنے والوں کے ادراک اور بصیرت کے مخصوص سانچے کو ظاہر کرتے ہیں، ہر جگہ نظر آتے ہیں۔ بعض جدید ترین لکھنے والے جو اپنی فکری اور جذباتی کائنات کو سب سے بڑی حقیقت مانتے ہیں، کرداروں کے ذہنی پیچ و خم، ان کے تاثرات و تموّجات، اور ان کے غیر شعور کے دھندلکوں کی مصوری کو فن کی معراج سمجھتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ لوگ ہیں، جن کے نزدیک واقعات اور صورتِ حال کی اہمیت بذاتِ خود اتنی ہے کہ وہ ان کا رشتہ خیال اور احساسات کی ملی جلی لہروں سے جوڑنے پر خاطر خواہ توجہ نہیں کرتے۔ مگر بیدی کے یہاں حقیقت ایک جدلیاتی حیثیت رکھتی ہے، اور اس لئے ان کے یہاں کردار اور صورتِ حال ایک دوسرے میں مدغم ہوکر اور ایک دوسرے کو نئی صورت دے کر ہی فن کار کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔

بیدی کی کہانیوں کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ زندگی کے گہرے مشاہدے اور فطرتِ انسانی کے عمیق مطالعے کا نتیجہ ہیں۔ بیدی کرداروں کے ذہن اور روح میں اتر کر ان کے ایک ایک راز کو جاننے اور آشکار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انسانی رشتوں کی اوپری پرت اور ان کی اصل حقیقت کے درمیان امتیاز کا جیسا پختہ شعور بیدی کے یہاں نظر آتا ہے، اردو کے کم کہانی لکھنے والوں کے یہاں ملے گا۔ ان کی نظر بس ان بظاہر حقیر اور غیر اہم تفصیلات پر گڑ کر رہ جاتی ہیں، جنھیں بہت سے لکھنے والے توجہ کے قابل بھی نہیں سمجھتے لیکن ان ہی تفصیلات کے تجزئے سے بہت سی حقیقتیں چشم زدن میں روشن ہوجاتی ہیں انھی بے رس واقعات کو بیدی اپنے تخیل کی کیمیا گری سے اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ان سے انسانی فطرت کے بہت سے چھپے ڈھکے گوشوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے کہانی لکھنے والا اپنے تخلیقی کام میں ایک دوہرے عمل کا پابند ہوتا ہے۔ وہ جس

صورتِ حال کو ہمارے روبرو پیش کرتا ہے، اسے ہم اپنے حافظے کی مدد سے پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں، اور وہ ہمارے سامنے ایک نئی بصیرت کا دروازہ بھی کھول دیتا ہے۔ زندگی کے جن پہلوؤں کی ترجمانی فن کے ذریعہ کی جاتی ہے، وہ خارجی حقیقت کا ایک جزو ہوتے ہوئے بھی فن کی کائنات میں داخل ہوکر اپنا رنگ روپ بدل ڈالتے ہیں۔ اس لئے کسی بھی اچھے فن پارے کی تکمیل اور عظمت کا تقاضہ یہ ہے کہ وہ بیک وقت قاری کے ردِ عمل میں پہچان (RECOGNITION) اور بصیرت کے عناصر کو بیدار کرے۔ اس کی ایک نہایت اچھی مثال بیدی کی کہانی "لاجونتی" ہے۔ فسادات کے سلسلے میں جتنی کہانیاں لکھی گئی ہیں۔ ان میں فنی لطافت اور بصیرت کے اعتبار سے اسے ایک غیر معمولی امتیاز حاصل ہے۔ یہ ایک مغویہ عورت کی داستان ہے، جس کا جذباتی اصول پسند شوہر اس کی بازیافت پر اپنے دماغ کو تو شک اور تذبذب کے طوفان سے نکال لے جاتا ہے، مگر اپنے معمول میں وہ بے تکلفی، وہ سرشاری، وہ فطری زیر و بم نہیں پیدا کرسکتا، جس کے وہ دونوں اس واقعہ سے پہلے عادی رہے تھے۔ کہانی کی عظمت کا راز اس میں ہے کہ وہ ایک بلند نصب العین میں ہمارے یقین کو تازہ کرنے کے باوجود انسانی فطرت پر کوئی پردہ نہیں ڈالتی، جیساکہ پریم چند کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ اس کہانی میں مصنف نے بنیادی انسانی جذبات کو مسخ کرنے کی کوشش نہیں کی، اور نہ پڑھنے والوں کے سامنے کوئی سادہ اور ناممکن الحصول حل پیش کیا ہے۔ یہ کہانی پڑھنے والے کے ادراک پر وہی دہرا عمل کرتی ہے، جس کا ذکر شروع میں کیا گیا تھا۔

بیدی کی کہانیوں کے موضوعات وہ تمام دکھ، پریشانیاں اور الجھنیں اور وہ ساری مسرت، آرزوئیں اور قربانیاں ہیں جو قدم قدم پر انسانی حوصلے اور ظرف کا امتحان لیتی رہتی ہیں۔ کئی دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح جنسی محرکات اور احساسات بیدی کی کہانیوں کے غالب عناصر نہیں ہیں۔ جنسی مسائل، محرومیوں اور بے راہ رویوں کو نظر انداز کرنا تو کسی طرح مستحسن نہیں، کیوں کہ یہ سب چیزیں بہرحال انسانوں کی زندگی میں کارفرما رہتی

ہیں، لیکن انھیں پوری زندگی سمجھ لینا ذہنی پراگندگی کا سبب بن سکتا ہے۔ انسانی خواہشات اور جذبات کے اور کتنے ہلکے اور گہرے رنگ اور انسانی شخصیت کے اور کتنے پہلو اور تہیں ایسی ہیں، جو کہانی لکھنے والے کو مواد فراہم کر سکتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے کہانی کی بساط بہت وسیع ہے۔ اور کامیاب افسانہ نگار کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس نے انسانی جماعت کے مختلف طبقوں میں رچ بس کر افراد کی زندگی کے ہر مدوجزر کا براہِ راست مطالعہ اور مشاہدہ کیا ہو۔ ہر کوچہ کی دشت نوردی کرنے ہی سے اس کے سامنے انسانیت کی پوری اور مکمل تصویر، اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ اجاگر ہو سکتی ہے۔ زندگی کے کتنے ایسے مسائل اور انفرادی اور اجتماعی زندگی کے کتنے ایسے حادثات ہیں، جو بظاہر جنس سے متعلق نہ ہونے پر بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ آئے دن کے معمولی اور غیر دلچسپ واقعات میں بھی انسانی فطرت کی نیرنگیاں اپنے آپ کو بے نقاب کرتی رہتی ہیں۔ افسانہ نگار کے لئے یہ مواد ہر طرف بکھرا پڑا ہے۔ بیدی کے یہاں بے اندازہ وسعت اور تنوع تو نہیں، لیکن جس محدود دائرے کو انھوں نے اپنے مقصد کے لئے چنا ہے، اس میں انھیں بصیرت حاصل ہے۔ ان کی کہانیاں پڑھ کر ہمارے سامنے اس مانوس زندگی اور معاشرت کے نقوش ابھر آتے ہیں، جس میں ہم روزانہ سانس لیتے ہیں۔ ان کہانیوں میں اس ہندوستان کی تصویر جھلکتی ہے، جو کروڑوں جاہل، اور توہم پرست انسانوں کا ملک ہے، مگر جن میں ان تمام کمزوریوں اور موانعات کے باوجود ایک توانائی، ایک کس بل، زندگی کی بنیادی اچھائی میں یقین، اور بعض تہذیبی قدروں کا عکس ملتا ہے۔ ان کہانیوں میں عام انسانی فطرت کا مطالعہ اور تجزیہ جیسی ایمان داری اور بے لاگ پن سے کیا گیا ہے، اس کی مثال اردو میں تلاش کرنا آسان نہیں۔

لیکن ادب کا مقصد محض زندگی کا فریبِ نظر پیدا کرنا نہیں، بلکہ اس کی تعبیر و تفسیر اور تنقید اور محاکمہ بھی ہے۔ محاکمے سے ذہن فوراً اقدارِ زندگی کے تعین اور ان کی مفروضہ قبولیت کی طرف جاتا ہے۔ کہانی میں ہم جسے

اصطلاحی زبان میں نکتہ (POINT) کہتے ہیں، وہ بھی بالواسطہ تنقید ہے، جو اشاروں کی مدد سے تجربے پر کی جاتی ہے۔ کیوں کہ اسی میں اس کا تمام تر تاثر چھپا ہوتا ہے۔ بیدی کے اعلیٰ فن کار ہونے کی دلیل یہ ہے کہ ان کے یہاں کہانی کی غایت اور کرداروں پر محاکمہ رمزیت اور ایمائیت کے پردے ہی میں ابھرتا ہے۔ مثال کے طور پر "دانہ ودام" میں ان کا ایک افسانہ "حیاتین ب" ہے۔ جس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح غریب طبقے کی مزدور عورتوں کو ان سے بہتر حیثیت کے لوگ اپنی ہوس کا نشانہ بناتے اور ان کی محرومیوں سے ناجائز فائدہ اٹھاتے ہیں۔ اسی طرح "گرہن" میں ایک نہایت ہی اچھا افسانہ "گھر میں بازار میں" ہے جس میں ایک حساس عورت کے جذبات و احساسات کے مدوجزر کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اپنے شوہر کے بظاہر ہمدردانہ اور شریفانہ برتاؤ کے باوجود وہ شتی یہ محسوس کرتی ہے، جیسے اس کی خودی کی قندیل کی لو کم کی جارہی ہو، اس کی انا کی وسعتوں میں کوئی ان جانے طریقے پر سکڑن پیدا کر رہا ہو۔ اور اس کی اپنی شخصیت صرف ایک طرح کا اعتذار بن کر رہ گئی ہو۔ یہ احساس جو آہستہ آہستہ اس کے اندر رینگتا رہا ہے، آخر کار ایک غیر شعوری شدت اختیار کر کے ایک غیر معین صورت میں ابھرتا ہے، احساسات کی ان لہروں کی مصوری بیدی نے انتہائی فن کارانہ انداز میں کی ہے۔

ایک دوسرے افسانے "آلو" میں بنیادی انسانی ضروریات کی عدم فراہمی سے جو جھلاہٹ پیدا ہوتی ہے، اور بلند ترین اصول کے شیش محل جس طرح بے رحم حقائق کے سنگ خارا سے ٹکرا کر چکنا چور ہو جاتے ہیں، اسے تنقید کے آئینے میں پیش کرتے وقت بڑی احتیاط، سلیقے اور تناسب باطنی کا خیال رکھا گیا ہے۔ اس کہانی کا موضوع اگر کسی کم ہنر مند فن کار کے ہاتھوں میں ہوتا تو نہ جانے اس کی کیا گت بنتی۔ ان تینوں کہانیوں کے پس پشت جو تنقید ہے، وہ واقعات کے اتار چڑھاؤ ہی سے نمایاں ہوتی ہے، اور جو مجموعی اثر پڑھنے والے پر پڑتا ہے، اس کا تعلق جذبات کے اشتعال سے کم اور بصیرت کی توسیع

سے زیادہ ہے۔ ان میں جو نکتہ ہے، وہ سماجی تنقید تو ضرور ہے، مگر یہ سماجی تنقید ایک سانچے میں اپنی جگہ رکھتی ہے، یعنی (FUNCTIONAL) ہے، محض خارج سے عائد کی ہوئی (EXTRANEOUS) نہیں۔ کیونکہ کہانی کے اختتام پر ہی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ کہانی لکھنے والا اب تک کس نتیجے کی طرف ہمیں لے جانے کی کوشش میں لگا ہوا تھا

سیدی کی بعض کہانیوں میں نقطۂ عروج ایک سے زیادہ ملتے ہیں۔ اس کی نمایاں مثال ان کی کہانی "گرم کوٹ" ہے۔ جس میں متوسط طبقے کا ایک نوجوان جس نے اپنے ماہانہ اخراجات میں سے بہ مشکل دس روپئے بچائے ہیں، اندیشوں اور آرزوؤں کے طوفان میں ہچکولے کھاتا رہتا ہے۔ اس کی آشاؤں کے گھروندے بن بن کر ٹوٹتے اور ٹوٹ ٹوٹ کر ابھرتے رہتے ہیں، اور وہ ان دس روپیوں کی حقیر رقم سے اپنی اور اپنے بیوی بچوں کی بہتری نا آسودہ خواہشات کی تسکین کرنا چاہتا ہے۔ کہانی کے دوران میں کئی مقامات ایسے آتے ہیں، جب واقعات کی برق رفتاری ایک منتہا تک پہنچ چکنے کے بعد پر سکون سمت اختیار کر لیتی ہے۔ تاآنکہ وہ پھر کسی دوسری منتہا تک پہنچتی ہے۔ اور پھر پہلے عمل کو دہراتی ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک طرح کا نقص ہے، لیکن در اصل ایسا نہیں ہے کیوں کہ اس طرح کہانی کے پورے عمل میں ایک تناؤ کی صورت باقی رہتی ہے۔ فی الحقیقت ہم خود زندگی کے مختصر دوران میں امید و بیم کی حالت کے درمیان جھولتے رہتے ہیں۔ اور آرزو اور شکستِ آرزو ہی سے زندگی کا تسلسل اور اس کی نامیاتی وحدت برقرار رہتی ہے۔ چونکہ عموماً کہانی کی مکانی اور زمانی ہیئت مختصر ہوتی ہے، اس لئے اس میں ناول کی طرح نقطہ عروج ایک سے زیادہ نہیں ہوتا۔ لیکن اگر صورتِ حال میں تبدیلی کے ساتھ جذباتی ردِ عمل کی لہریں بھی اٹھتی اور گرتی ہوئی دکھائی جاسکیں، تو اسے افسانہ نگار کا فنی اعجاز کہا جاسکتا ہے، سقم نہیں۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلتا ہے کہ پڑھنے والا کہانی کے انجام کو آسانی کے ساتھ متعین نہیں کر سکتا۔ وہ برابر غیر متوقع موڑوں کا منتظر رہتا ہے۔

لیکن یہ غیر متوقع موڑ صرف واقعات کی انوکھی صورتوں سے پیدا نہیں ہوتے. اس میں بہت کچھ فطرت کی ستم ظریفی، معاشرتی مجبوریوں اور خود کرداروں کی قوتِ ارادی کی کمی کو بھی دخل ہوتا ہے۔ دراصل انسانی فطرت ایک رازِ سربستہ ہے، اور زندگی کے نازک مرحلوں پہ خارجی اور داخلی دباؤ کے زیرِ اثر اس کے ایسے رُخ سامنے آتے رہتے ہیں، جن کی طرف کبھی قیاس بھی نہیں جاتا۔ انسان جو کچھ سوچتا ہے، وہ کر نہیں سکتا۔ اور اس نہ کر سکنے کی وجوہات متنوع اور مختلف ہو سکتی ہیں۔ دراصل کہانی کا ہر اہم موڑ پڑھنے والے کو سوچنے پر مجبور کرتا اور اس کے جذباتی ردِعمل کو ایک نئی شکل دے دیتا ہے۔ بیدی کی کہانی "معاون اور میں" اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ ایک غریب، محنتی اور لائق نوجوان ایک رسالے کے مالک کا معاون صرف سترہ روپئے ماہوار پر بن جانا قبول کر لیتا ہے۔ وہ بہت حساس اور زود رنج ہے۔ رسالے کا مالک جب وقتاً فوقتاً اسے الگ کرنے کا اندیشہ ظاہر کرتا اور اسے اپنا ذاتی رسالہ نکالنے کا مشورہ دیتا ہے تو وہ تفکرات کے منجدھار میں ڈوب جاتا ہے اس کی ایک بوڑھی ماں ہے، ایک نوجوان بہن ہے، جس کی اسے شادی کرنی ہے! ایک روز جب رسالے کا مالک اسے اپنے گھر کا ایک معمولی سا کام کرنے کے لئے کہتا ہے، تو نوجوان نہایت جرارت کے ساتھ انکار کر دیتا ہے۔ اور نتیجے کے طور پر نوکری چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ اس اچانک تبدیلی کے پیچھے معاشی مشکلات، اعصابی کمزوری اور محنت کے استحصال کی ایک پوری داستان چھپی ہوئی ہے جسے ذہن میں رکھے بغیر نوجوان کا طرزِ عمل کچھ بے معنی اور حیرت انگیز سا معلوم ہوتا ہے۔

بیدی کی اکثر کہانیوں میں ہمیں کرداروں کی مزاجی کیفیات کے تغیرات سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ ان تغیرات سے کرداروں کے عملِ ارتقار پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اور ان کے اور صورتِ حال کے مابین تفاعل پر بھی۔ "ہڈیاں اور پھول" میں ایک چڑچڑا غصیلا موچی جب یہ دیکھتا ہے کہ گلی کے بچے اور پڑوس کی عورتیں، اس کی بیوی کی واپسی کے منتظر ہیں، تو بیوی کی ہر دلعزیزی

اس کے اندر ایک خوش گوار تبدیلی کا سبب بنتی ہے۔ "کوارنٹین" میں ایک ڈاکٹر جو پلیگ کے مریضوں کی دیکھ بھال پر متعین کیا گیا ہے، اپنے بھنگی بھاگو کی تندہی، مستقل مزاجی، مسیحی انکسار اور بے نفسی سے اتنا متاثر ہوتا ہے، کہ گورات کو پہلی مرتبہ وہ اس کی بیوی کو دیکھنے کے لئے، جو اس موذی مرض کے پنجے میں پھنس گئی ہے، اپنے آپ کو آمادہ نہیں پاتا۔ اور اسے بری طرح جھڑک دیتا ہے، مگر اگلے ہی لمحے میں اپنے اندر ایک اخلاقی قوت محسوس کرتا اور عمل پر کمربستہ ہو جاتا ہے۔ "کوکھ جلی" میں ایک آوارہ مزاج نوجوان لڑکے کی ماں، اپنے بیٹے کے سب کرتوتوں سے واقف ہو چکنے کے بعد بھی، اس کے خلاف اپنے تمام غم و غصہ کو دل سے نکال پھینکتی ہے، اور اس کے دوستوں اور اپنی پڑوسنوں کے برعکس، اپنے بیٹے کے لئے، جو ایک قابلِ نفرت مرض میں گرفتار ہو چکا ہے، اپنی روح کی گہرائیوں سے محبت و رحمت کا ایک اتھاہ سوتا ابلتا ہوا محسوس کرتی ہے۔ "دانہ ودام" کے افسانے "ردِعمل" میں اس قسم کی تبدیلی زیادہ موثر اور قابلِ قبول نہیں ہے۔ باقی تین کہانیوں میں یہ تغیر بڑے قدرتی اور غیر شعوری انداز سے نمایاں کیا گیا ہے۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح صورتِ حال کی معمولی سی تبدیلی انسانی جذبات کو ایک نئے دھارے پر ڈال دیتی ہے۔ دراصل متضاد جذبات کی عکاسی یا مزاجی کیفیات کے ان تغیرات سے ہی انسانی فطرت کے متنوع پہلو سامنے آتے ہیں۔ یہ تبدیلیاں اندر سے ابھرتی ہیں، مگر ان کا ایک معروضی سیاق و سباق بھی ہوتا ہے، جو انھیں آشکار کرنے میں مدد ہوتا ہے۔ اس عمل اور ردِعمل سے کہانی کے ہیولے میں ایک توانائی برقرار رہتی ہے۔

بیدی کی اچھی کہانیوں میں ایک فنی ندرت کافی مستعمل ہے۔ وہ یہ کہ بعض صورتوں میں ایک جملہ یا کئی جملے کہانی کے دوران میں کئی بار دہرائے گئے ہیں۔ یہ لسانی تکرار ایک نوع کی تفسیر بھی ہے، اور رمزیاتی علامت بھی اسے لہجۂ زیرلبی بھی کہا جا سکتا ہے۔ بعض اوقات تو ان جملوں میں پوری کہانی کا جوہر سمٹ آتا ہے، اور وہ ایک طرح کی تنقید کا حکم رکھتے ہیں۔ آپ بیند

کریں، تو انھیں محرک (MOTIF) کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ ان کی گونج کہانی میں برابر سنائی دیتی رہتی ہے، اور ان کے استعمال کی غرض یہ معلوم ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ کہانی کے مرکزی تصور سے ہٹنے نہ پائے۔ کہیں کہیں ان جملوں سے تضاد کا ابھارنا بھی مقصود ہوتا ہے۔"دانہ ودام کی کہانی" ہمدوشں" میں یہ جملہ کئی بار لایا گیا ہے:

"سورج ڈوبنے کو ہے۔ شفاخانے کی احاطہ کی مرمت طلب دیوار پر مولے کی مادہ اپنے انڈوں کے خول بنانے کے لئے چونا کریدنے آئی ہے۔" یہاں مولے کی مادہ کا انڈوں کے خول بنانے کے لئے چونا کریدنا ایک مثبت، حیات آفریں اور ایثار پسند فعل ہے۔ اور شفاخانے میں جو منفی حیات کش اور قنوطی ماحول ہر طرف چھایا ہوا ہے، اس کے مقابلے میں ایک تضاد کو پیش کرتا ہے۔ اور جس صورت حال سے شفاخانے کے مریض دوچار ہیں، اسے اور بھی نمایاں کر دیتا ہے۔"پان شاپ" میں یہ جملہ:"اور پان شاپ کے پہیے دار تختوں میں کھریا مٹی سے صاف کئے ہوئے خوبصورت شیشوں میں اس نے اپنے چہرے کے دھندلے عکس کو دیکھا" تین مختلف کرداروں کے سلسلے میں کئی بار دہرایا گیا ہے، اور اس کے ذریعے ہمیں ان کے جذباتی ردِ عمل تک پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح مشہور کہانی "گرہن" میں یہ دو جملے "پانی کی ایک اچھال منہ کھولے ہوئے آتی ہے، اور سب پھول پتوں کو قبول کر لیتی ہے اس وقت کے اشنان سے سب مرد عورتوں کے گناہوں کا کفارہ ہو جاتا ہے۔" اور "سمندر کی لہر لوگوں کے سب گناہوں کو بہا کر دور، بہت دور .... ایک نامعلوم، ناقابلِ عبور سمندر میں لے جاتی ہے۔" جو ایک سے زائد بار استعمال کئے گئے ہیں، کہانی کی طنزیہ غایت پر ایک بلیغ تبصرہ کرتے ہیں۔ اور مصنف اپنے ردِ عمل کو کسی اور طرح ظاہر کرنے کی بجائے صرف ان دو جملوں میں پوری بات کو سمیٹ لیتا ہے۔ اس قسم کے جملوں کی جھنکار سے پڑھنے والے کا ذہن کہانی کے عمل کے ارتقار میں گم نہیں ہو جاتا، بلکہ جب کہانی کسی حد تک آگے بڑھ چکتی ہے، تو یہ جھنکار اسے کہانی کے نکتے سے واقف کر دیتی ہے۔ اس صنی ندرت کے جواز میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ ایک طرف تو یہ ایک طرح کی اشارتی

تنقید ہے، اور دوسری جانب اس کا مقصد پڑھنے والے کے حواس اور ادراک کو بیدار اور چوکنا رکھنا ہے۔

بیدی کی بعض دوسری کہانیوں میں اس طرح کے لہجہ ہائے زیر لبی تو نہیں ہیں۔ لیکن ان کا اختتام ضرور قابلِ توجہ ہے۔ آخری جملہ یا پیراگراف ہاپکنس (HOPKINS) کی اصطلاح میں اس طرح بھبک اٹھتا ہے، کہ اس سے تمام گذشتہ واقعات اور کہانی کے عمل ارتقار پر ایک تیز روشنی پڑتی ہے۔ اس آخری جملے کو کہانی کا نقطۂ انجام بھی کہا جاسکتا ہے۔ کہانی کا عمل آہستہ آہستہ بڑھتا رہتا ہے۔ خیالات اور واقعات کی مختلف موجیں ایک مرکز سے آکر ٹکراتی رہتی ہیں، یہاں تک کہ اس مرکز ہی سے تلاطم کا آغاز ہوتا ہے۔ کہانی کے مفہوم کو اس وقت تک معطل رکھنا، جب تک کہ پورا تانا بانا مکمل نہ ہو جائے، قاری کے مطالعے کو ایک خاص نہج پر لگا دیتا ہے، اور وہ کہانی کو محض الگ الگ واقعات کا مجموعہ تصور نہیں کرتا، بلکہ کہانی کے اندر واقعات کی جو رفتار رہی ہے، وہ لازمی طور پر اسے ایک منتہا کی طرف لے جاتی ہے۔ اس آخری جملے سے پوری کہانی کی فضا پیشِ نظر ہو جاتی ہے۔ اسے ہم کہانی نگار کا فیصلہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس ڈرامائی اختتام میں بظاہر مصنف کا کوئی ہاتھ نہیں ہوتا۔ لیکن دراصل وہ اس لطیف اشارے کے ذریعے کہانی کے جذباتی پس منظر کو سرعت اور کامیابی کے ساتھ نمایاں کر دیتا ہے

"تلادان" میں ایک دھوبی کے بچے کی نفسیات کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے وہ اپنے مالک کے ہم عمر بچے کے مقابلے میں ہر ہر قدم پر احساسِ کمتری کا شکار ہوتا ہے، وہ سوچتا ہے کہ خدا نے تو سب بچوں کو ننگا پیدا کر کے یکساں ہی بنایا ہے اور شاید امتیازات کی یہ سب دیواریں دولت کی غیر مساوی تقسیم نے کھڑی کر دی ہیں۔ کہانی کے آخر میں جب وہ اپنی مالکہ کو اپنی دہلیز کے قریب بیٹھے دیکھتا ہے، تو اسے ایک گونہ تسکین ہوتی ہے، اور اس کے دل پر سے ایک بوجھ سا اتر جاتا ہے:

"اماں ...... کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو کھی

کی ماں کو..... کب سے بیٹھی ہے بیچاری!"

بابو نے اپنے جلتے ہوئے جسم اور روح پر سے تمام کپڑے اتار دئے، گویا ننگا ہو کر سکھی ہو گیا۔ اور منوں بوجھ محسوس کرتے ہوئے آنکھیں آہستہ آہستہ بند کر لیں۔"

"ہڈیاں اور پھول" میں غصیلا موچی، جو نہایت بے تابی سے اپنی بیوی کی واپسی کا انتظار کرتا رہا ہے، جب اسے اسٹیشن سے لے کر آتا ہے، اور راستے میں اس کی بیوی، جو تجدید محبت کی ایک خاص کیفیت سے سرشار ہے، بدحواسی میں کسی دوسرے مرد سے ٹکرا جاتی ہے، تو اس کی فطری اور خلقی بدمزاجی عود کر آتی ہے، اور وہ چشم زدن میں حسب معمول اس سے لڑنے پر آمادہ ہو جاتا ہے:

"یہ نئے ڈھنگ سیکھ کر آئی ہو....... پھر آگئیں میری جان کو دکھ دینے۔"

اس وقت پل کے پاس ایک مریل سا کتا، ایک خوبصورت کتیا کے سامنے اظہار محبت میں دم ہلا رہا تھا۔"

"گھر میں بازار میں" جس کا ذکر اس سے پہلے گذر چکا ہے، کہانی کا اختتام اس طرح ہوتا ہے؛

"رتن لال کا منہ کھلے کا کھلا رہ گیا۔ مشکوک نگاہوں سے اس نے درشی کے چہرہ کا مطالعہ کرتے ہوئے کہا، "تو تمھارا مطلب ہے..... اس جگہ اور اس جگہ میں کوئی فرق نہیں" درشی نے اسی طرح بپھرے ہوئے کہا، "فرق کیوں نہیں..... یہاں بازار کی نسبت شور کم ہوتا ہے۔"

"چیچک کے داغ" ایک خوبصورت، نوجوان، ایثار پسند عورت کی کہانی ہے، جس کے شوہر جیرام کے چہرہ پر چیچک کے داغ ہیں۔ وہ انتہائی ذہنی اور جذباتی کشمکش کے باوصف اپنے شوہر کی بدنمائی اور بدصورتی کو گوارا اور انگیز کرنے کے لئے اپنے آپ کو آمادہ کر لیتی ہے۔ لیکن خود شوہر اس سے شب عروسی کو صرف اس لئے نفور اور گریزاں ہے کہ اس کی نئی نویلی دلہن کی ناک

اس کی پسند کے مطابق نہیں۔ کہانی کا خاتمہ ان جملوں پر ہوتا ہے:

سہاگ رات اپنے تمام دھڑکے کے ساتھ سر پر آرہی تھی،
سکھیا نے چیچک کے داغوں کو معاف کرنے کی حد سے پرے جاکر
ان میں حسن تلاش کر لیا تھا، لیکن جیرام اس کی ناک کو معاف
نہ کر سکا۔ اور رات سرد، اداس بے خواب رات گذرتی گئی.....
گذرتی گئی.....۔"

"لاجونتی" میں جو گذشتہ چند برسوں کی کہانیوں میں اپنا جواب نہیں رکھتی
کہانی کے آخری جملوں میں مفہوم کی تمام اکائیاں اس طرح سمودی گئی ہیں:

"اور آخر جب بہت سے دن بیت گئے، تو خوشی کی جگہ
شک نے لے لی۔ اس لئے نہیں کہ سندر لال بابو نے پھر وہی پرانی
بدسلوکی شروع کر دی تھی، بلکہ اس لئے کہ وہ لاجو سے بہت ہی
اچھا سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لاجو متوقع نہ تھی..
...... وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی، جو
گاجر سے لڑ پڑتی، اور مولی سے مان جاتی۔ لیکن اب لڑائی کا
سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے اسے یہ محسوس کرا دیا جیسے لاجونتی
کانچ کی کوئی چیز ہے، جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی...... اور
لاجو شیشے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی، اور آخر اس نتیجے پر
پہنچی کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے، پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ
بس گئی، پر اجڑ گئی......"

بیدی کی کہانیوں کو پڑھ کر ایک حد تک اپندر ناتھ اشک کی کہانیوں کا خیال آتا ہے، کیوں کہ دونوں کی کہانیاں ہندو گھرانوں، ان کی معاشرت رسم و رواج اور توہمات و تعصبات سے متعلق ہیں، مگر فرق یہ ہے کہ اشک کی نظریں انسانی فطرت کی صرف سطح پر پڑتی ہیں، اور بیدی دور کی کوڑی لانے کے عادی ہیں۔ ان کے نقطۂ نظر میں گہرائی، پختگی اور رچاؤ ملتا ہے۔ اشک کے یہاں البتہ ایک جدت ہے، اور وہ یہ کہ ان کی کہانیاں پورے عمل کے بیچ

سے شروع ہوتی ہیں۔ اور کچھ دور چل کر ہمیں پھر ابتدا کی طرف لوٹ آنا پڑتا ہے۔ پھر کچھ ابتدائی حصہ لے کر چلنے کے بعد ہمیں وقت کے نقطے کو تبدیل کرنا پڑتا ہے، اور اس طرح عمل میں ٹھہراؤ اور باقاعدگی کی بجائے ایک قدرتی بہاؤ کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ بیدی کا تکنیک بہت نیا تو نہیں ہے، اور نہ وہ پلاٹ اور کرداروں کے تجزیے کا وہ تصور رکھتے ہیں، جو مشہور انگریزی مصنفہ ورجینیا وولف کے ناولوں میں اتنی کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اور جس کا چربہ اردو میں بھی اتارنے کی کوشش کی گئی ہے مگر ان کی کہانیوں میں بہت سی جگہ انتقال مکانی (TRANSITIONS) ضرور ملتے ہیں۔ اس سے ایک فائدہ تو یہ ہوتا ہے کہ ایک سے زیادہ کرداروں پر جھلملتی سی روشنی پڑ جاتی ہے۔ دوسرے یہ کہ صورت حال میں تبدیلی کی وجہ سے ایک ہی کردار کو تناسب یا طنی (PERSPECTIVE) کے اختلاف کی نسبت سے مختلف زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ اور تیسرے یہ کہ اس سے حقیقت کا فریب نظر آسانی کے ساتھ پیدا کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ زندگی میں بھی واقعات اس طرح بندھے ٹکے طریقے سے پیش نہیں آتے، جس طرح ان کی عکاسی ہمیں بعض ناولوں اور افسانوں میں نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں بیدی کی کہانی "دس منٹ بارش میں" توجہ کی مستحق ہے۔ جس میں ایک عورت راٹھا کا کردار اسی انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ مختصر سی کہانی کے دوران میں بھی صورت حال میں تیزی سے تبدیلیاں نمایاں ہوتی رہتی ہیں، اور گو راٹھا کا کردار پوری کہانی میں سرایت کئے ہوئے ہے، مگر اس محور سے اور بھی بہت سے راستے نکل کر ادھر ادھر چلے جاتے ہیں۔ اور کہانی کے خاتمے پر پھر تمام تر توجہ اسی کردار کی طرف سمٹ آتی ہے۔ یہ کہانی دراصل بہت سی سرسری تصویروں (SNAPSHOTS) کا مجموعہ ہے، جو برق رفتاری کے ساتھ آکر جمع ہوتی اور پھر یکے بعد دیگرے منتشر ہو جاتی ہیں۔ لیکن اس دوران میں نہ صرف اصل کردار کی شخصیت کے اکثر امکانات واضح ہو جاتے ہیں، بلکہ اور کئی کردار بھی، جو تیزی کے ساتھ نظر کے سامنے سے گذرتے ہیں، کہانی کے کینوس میں ایک وسعت اور اس کے مواد میں ایک تنوع پیدا کر دیتے ہیں

بیدی کی کہانیوں میں اکثر جگہ نقطہ ہائے انحراف (TRANSITIONS) بھی پائے جاتے ہیں۔ کہانی لکھنے والا چند لمحوں کے لئے اس خاص صورت حال سے، جس کی بنیاد پر اس نے کہانی کا ڈھانچہ تیار کیا ہے، منہ موڑ کر اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی زندگی کا جائزہ لیتا ہے، اور اس کی فراوانی اور ہماہمی کا ایک نقش پیش کر دیتا ہے۔ اس کے جواز میں تین ہی باتیں کہی جا سکتی ہیں، اول تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاید اس کا مقصد پیشِ نظر صورتِ حال کے جذباتی دباؤ سے پڑھنے والے کو ایک گونہ تسکین فراہم کرنا ہے، دوسرے یہ کہ وہ جزو کو کل میں سمو دینے کی کوشش کر رہا ہے، اور تیسرے یہ کہ وہ شاید کل کی نسبت سے جزو کی اہمیت کو اور نمایاں کرنا چاہتا ہے۔ ایسا کرنے سے جزاور کل میں جو نسبت ہے یا ہو سکتی ہے وہ بھی سامنے آجاتی ہے۔ یہ تو صحیح ہے کہ مختصر کہانی نگار پوری زندگی کو اپنے تخیل اور شعور کی گرفت میں اسیر نہیں کر سکتا، اور اس کے صرف کسی ایک جاذب نظر اور اہم پہلو ہی کو مختلف زاویوں سے ٹٹول کر دیکھ سکتا ہے۔ لیکن وہ واقعات کے اس وافر ذخیرے اور اس محیط اور ہمہ گیر زندگی کا، جس میں سے اس نے انتخاب کیا ہے، ایک ہلکا سا اشارہ ضرور دے سکتا ہے۔ اور اس لیے یہ کہنا کچھ زیادہ نامناسب نہ ہوگا، کہ اس لحاظ سے مختصر افسانے کا فن ایک جام جہاں نما ہے بیدی کی کہانیوں کا یہ پہلو بسا اوقات پڑھنے کے دوران میں ہمارے سامنے آتا ہے چند کہانیوں سے اقتباسات ملاحظہ کیجئے:

"شفاخانے کے سامنے ایک بساطی کی دکان پر چند نوجوان لڑکیوں کا جمگھٹا ہے۔ ساریوں کے پلو بے باکانہ طور پر سر سے اڑ رہے ہیں۔ کوئی "ہمانی" کی خریدار ہے۔ کوئی "زینت" کی اور کوئی "کوٹی" کی ...... دکان کے اوپر چھت پر پروفیسر کی بیوی چق کے پیچھے اپنے لبوں پر سے اڑی ہوئی لپ اسٹک کی سرخی درست کرتی ہوئی دھندلی دکھائی دیتی ہے"

"اس دن شام کو ہم نے پھر تندرست انسانوں کی

دلچسپ حماقتوں کا تماشا کیا۔ وہی ہنگامے، وہی بے صبری ...... سامنے ایک ڈبل کلالی راؤٹی خیمے کے نیچے چند ایک آدمی دعوت اڑا رہے تھے۔ ایک کونے میں چند بوتلیں کھلی پڑی تھیں۔ کبھی کبھی سوڈے کی "زز" کی آواز آتی .... وہ لوگ ہنستے تھے، چلاتے تھے۔ کیلے اور سنگترے کے چھلکے ایک دوسرے پر پھینک کر نشانے بازی کی مشق کرتے تھے

("ہم دوش")

"بازار میں ایک لڑکا جسے کھانسی کی شکایت تھی، بڑے مزے سے کھڑا پکوڑے کھا رہا تھا۔ اور کھائے جاتا تھا۔ اس کے پاس ہی ایک نسبتاً چھوٹا لڑکا، قمیص کا کف منہ میں ڈال کر چوس رہا تھا کسی چھوکرے سے تحصیل سے منگوائی ہوئی برف کے گولوں پر لال لال شربت ڈال کر انھیں چاٹ رہے تھے۔ گلی میں چند عورتیں باتیں کر رہی تھیں۔ ایک کہتی تھی، جب میرا چاند پیدا ہوا تھا تو اسی دن ہماری گائے نے بچھڑا دیا۔ اور دشنو پکوڑے والے سے پوچھ رہا تھا، کیوں بھائی اس دفعہ ادھر کبھی پر نہ جاؤ گے؟

("الجھن")

"گرہن کے دوران میں غریب لوگ بازاروں اور گلی کوچوں میں دوڑتے ہیں۔ لنگڑے بیساکھیاں گھماتے ہوئے اپنی اپنی جھولیاں اور کشکول تھامے پلیگ کے چوہوں کی طرح ایک دوسرے پر گرتے پڑتے بھاگتے چلے جاتے کیوں کہ راہو اور کیتو نے خوبصورت چاند کو اپنی گرفت میں پوری طرح سے جکڑ لیا ہے۔ نرم دل ہندو دان دیتا ہے،

تاکہ غریب چاند کو چھوڑ دیا جائے۔ اور دان لینے کے لئے بھاگنے والے بھکاری، چھوڑ دو، چھوڑ دو، دان کا وقت ہے ——— چھوڑ دو کا شور مچاتے ہوئے میلوں کی مسافت طے کرلیتے ہیں۔"

"گرہن"

———

"لکھی سنگھ آہستہ آہستہ بیٹھک پر سے اترا۔ اور بری محل سے نکل کر سرکلر روڈ کی طرف چل دیا۔ بازار میں کتے دہی بڑے کے خالی پتے چاٹ رہے تھے۔ ایک چھوٹی سی لڑکی کا دودھ سے بھرا ہوا آبخورہ بازار میں گر کر ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا تھا۔ اور سرمئی سیاہ سڑک پر بکھرا ہوا دودھ اتنا بھیانک دکھائی دیتا تھا، جیسے قحط کے دنوں میں گورنر کے فلاور شو کا کوئی بڑا سا کرائی سینتھم سر بازار رکھ دیا جائے۔"

"آلو"

بیدی کی بعض کہانیوں میں بچوں کی نفسیات کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ اور ان کے نقطۂ نظر سے اشیاء اور کرداروں کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ اتفاق سے ایسی سب کہانیاں بیدی کے پہلے مجموعے "دانہ ودام" ہی میں موجود ہیں۔ پہلی کہانی "بھولا" میں ایک بچے کا واقعہ ہے، جس کا باپ مر چکا ہے۔ وہ اپنی ماں اور دادا کے پاس رہتا ہے، اور دادا سے کہانیاں سنانے کی فرمائش کرتا رہتا ہے۔ ایک مرتبہ جب وہ دن میں کہانیاں سننے پر اصرار کرتا ہے، تو دادا اسے یہ کہہ کر ٹالنا چاہتا ہے کہ دن میں کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں لیکن وہ اس پر بھی باز نہیں آتا، اور کہانی سن کر ہی رہتا ہے۔ رات کو جب سب محوِ خواب ہوتے ہیں، وہ چراغ ہاتھ میں لے کر اپنے ماموں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے، جو اس کے خیال میں اس کے دن میں کہانی سننے کی وجہ سے راستہ بھول کر آدھی رات تک گھر نہ پہنچ سکا تھا۔ دوسری کہانی "چھوکری کی لوٹ" میں ایک دوسرے بچے پرسادی کا قصہ بیان کیا گیا ہے، جو اپنی تایا زاد بہن رتنی کے پاس

سویا کرتا تھا۔ جب رتنی کی شادی ہو جاتی ہے، اور وہ کچھ عرصے بعد اپنے نوزائیدہ بچّے کے ساتھ اپنے میکے لوٹ کر آتی ہے، تب پرسادی پر چھوکری کی لوٹ کی حقیقت کھلتی ہے، اور وہ اس کے متعلق اپنا نقطۂ نظر تبدیل کر دیتا ہے۔ کیوں کہ اس مرتبہ رتنی خود ہی نہیں آئی تھی، بلکہ اپنے ساتھ ایک انسانی کھلونا بھی لے کر آئی تھی، جس کی پرسادی کو اتنی تمنا تھی۔ تیسری کہانی "تلاوان" میں ایک دھوبی کے بچّے بابو کا قصہ ہے۔ جو اپنے مالک کے لڑکے سکھی کے جنم دن کے موقع پر اسے اناج میں تلتا دیکھ کر اور اس کے سلسلے میں مختلف انتظامات کا مشاہدہ کر کے اپنے دل میں سماجی امتیازات اور ناآسودہ آرزوؤں اور تمناؤں کے خلاف شدید تلخی محسوس کرتا ہے، اور اپنے گھر میں اپنی بظاہر بے وقعتی کا احساس کر کے سخت بے زار ہو جاتا ہے۔ پھر جب تیز بخار کی حالت میں وہ اپنی مالکن کو، جو کپڑوں کے لئے تقاضا کرنے آئی ہے، اپنے گھر کے آنگن میں دیکھتا ہے، تو اس کی موجودگی کے متعلق غلط اندازہ لگا کر اپنے لئے تسکین کا ایک پہلو تلاش کر لیتا ہے۔

ان تینوں کہانیوں میں مرکزی کردار بچوں ہی کا ہے۔ اور وہ ایک ایسے وسیلے (MEDIUM) کی حیثیت رکھتے ہیں، جن میں سے تمام دوسرے کردار اور واقعات گذرتے ہیں۔ ان کہانیوں میں صرف وہ نرم و نازک جذبات و احساسات اور وہ بے خبری اور معصومیت ہی قابل التفات نہیں ہے، جو بچوں کے گفتار و کردار کے ہر پہلو سے ظاہر ہوتی ہے، اور نہ ان کے ردِ عمل کی وہ سچائی، لطافت اور برجستگی، جو عمر اور تجرباتِ زندگی کی کثرت سے زائل ہو جاتی ہے، بلکہ اشیا اور افراد کی حقیقت کا وہ جبلّی اور واضح ادراک بھی۔ جو بچوں کو اپنے اچھوتے شعور کی وجہ سے حاصل ہوتا ہے۔ ان کرداروں کے وسیلے سے دوسرے نسبتاً پیچیدہ کرداروں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ دراصل عام طور سے چونکہ کہانیوں میں پورا عمل پختہ کرداروں ہی کے ذہنی سانچوں سے وابستہ ہوتا ہے، اس لئے کبھی کبھی کہانی لکھنے والے کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ بچوں کے نقطۂ نظر سے بھی افراد اور واقعات کی مختلف شکلوں کا جائزہ لے۔ خواتین افسانہ نگاروں

ہیں بچوں کی نفسیات کو کامیابی کے ساتھ پیش کرنے کی خاص صلاحیت ہوتی ہے یہاں ہمیں اس سے بحث نہیں ہے کہ بیدی نے ان کرداروں کا جو تجزیہ پیش کیا ہے، وہ صحت اور تکمیل کے لحاظ سے کس درجے کا ہے۔ یہاں صرف اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ بنیادی معاشرتی اقدار، اداروں اور افراد کو پرکھنے کا ایک موثر طریقہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ انھیں ایک شفاف اور غیر ملوث ادراک اور احساس کے ذریعے سے اپنی تنقید کے دائرے میں لایا جائے، اور اس طرح ان کی خوبیوں اور خامیوں پر کم سے کم ذہنی پس و پیش کے ساتھ محاکمہ کیا جائے، اور میرا خیال ہے کہ بیدی اپنے اس عزم میں دوسرے لکھنے والوں کی نسبت زیادہ کامیاب ثابت ہوئے ہیں۔

یوں تو بالعموم بیدی کے یہاں زہرناکی نہیں ہے، لیکن پھر بھی ان کی کہانیوں میں طنزیہ داروں کی کمی نہیں۔ اس طنز کی چوٹ اداروں اور افراد دونوں پر پڑتی ہے۔ چونکہ بیدی کی کہانیاں ایک طرح کی بالواسطہ تنقید ہیں اس لئے ان میں طنزیہ لہجے کا ابھرنا ناگزیر ہے۔ بیدی کی بعض کہانیاں یعنی "پان شاپ"۔ "حیاتین ب"۔ "معاون اور میں" اور "آلو" ہندوستانی سماج میں معاشی نامساوات پر گہرا طنز ہیں۔ "بیکار خدا"۔ "غلامی" اور "کشمکش" میں انسان کی ضعیف الاعتقادی، عادتوں کے بندھن اور حرص کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ "غلامی" میں ہمیں مشہور انگریزی انشاء پرداز لیمب (LAMB) کے تخیلی مضمون (SUPERANNUATED MAN) کا عکس نظر آتا ہے اور آخری کہانی ہمیں پریم چند کے مشہور افسانے "کفن" کی یاد دلاتی ہے۔ بات یہ ہے کہ اگر افسانہ نگار روز مرہ کی زندگی کے واقعات سے اپنی کہانیوں کے لئے مواد حاصل کرے، اور اس کا مشاہدہ باریک بیں ہو، تو اس کے اندازِ بیان میں تلخی کا آجانا قرینِ قیاس ہے۔ ہم اپنے چاروں طرف ظلم، جہالت، معاشی تنگ دستی اور وہ تمام ذہنی اور نفسیاتی بیماریاں پھیلی ہوئی دیکھتے ہیں، جو صریح طور پر مادی حالات کا نتیجہ ہیں۔ پھر انسانی فطرت کی کج روی، اس کے تناقصات، اور اس کی ناقابلِ فہم پیچیدگیاں بھی طنز نگار کی قوتِ امتیاز کو اکساتی رہتی ہیں۔ بیدی خاص طور پر طنز نگار نہیں

ہیں. مگر جو شخص اپنے گرد و پیش کی زندگی اور عام انسانوں کے حالات اور جذبات و احساسات کے زیر و بم کی مرقع نگاری کرے، وہ زندگی اور انسانی نطرت کے تضاد کو نمایاں کرنے کے لئے طنز جیسے تیکھے، موثر اور نوک دار حربے سے کام لئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ طنز نگار کے لئے اخلاقی حقیقت بینی کا جذبہ بہت ضروری ہے. اس کے بغیر وہ بے محابا تنقید کے ذریعہ اصلاح کرنے کے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ بعض اوقات طنز نگار ان اشیاء کے خط و خال کو، جو اس کے نشتروں کی زد میں آئے ہیں، بڑھا چڑھا کر پیش کرتا ہے تاکہ جن خامیوں کو وہ دور کرنا چاہتا ہے، وہ اپنی انتہائی مکروہ صورت میں ظاہر ہو کر پڑھنے والوں کے جذبۂ مذمت کو فوراً کسا ئیں اس لئے مبالغہ طنز نگار کے لئے ایک حد تک ضروری ہوتا ہے. کبھی کبھی طنز نگار کا منشا یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ افراد اور اداروں کے سامنے ایک آئینہ رکھ دے، جس میں ان کی خامیاں اور تناقضات بغیر کسی رکاوٹ کے جھلک اٹھیں. طنز نگار ہمیشہ یہ محسوس کرتا رہتا ہے کہ اس کے گرد و پیش کی زندگی میں ایک غیر آہنگی اور عدم مطابقت پائی جاتی ہے۔ یہی احساس اسے اشیاء اور افراد کو ان کے متوازن اور مستحکم مرکز پر لانے کی ترغیب دلاتا ہے. بیدی کے یہاں ایسے جملے جا بجا منتشر ہیں، جن سے سماجی زندگی کے رشتوں یا افراد کی فطری کمزوریوں اور خامیوں پر تیز روشنی ڈال کر انھیں نمایاں کیا گیا ہے،

> "میری غیر حاضری میں میری رفیقِ زندگی فوت ہو چکی تھی. اب ایک شیشم کی سخت سی دہری لاٹھی میری رفیقِ زندگی بن گئی تھی۔ پہلی اور اس رفیقِ زندگی میں فرق صرف اتنا تھا کہ وہ مجھے اپنی باتونی طبیعت سے نالاں رکھتی تھی، اور یہ اپنی خاموشی سے نالاں تر"

("ہمدوش")

> "اگر وہ گذشتہ شب کے واقعے کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اپنا قصور مان لیتی، تو وہ دیوی سے کم کیا ہوتی، مگر

وہ تو محض ایک عورت تھی۔"

"من کی من میں"

"یزدانی اور سنتھا سنگھ نے بارہا مجھ سے کہا ہے کہ وہ رفعتِ ذہنی کی زیادہ پروا کرتے ہیں، اور ورسٹنڈ کی کم۔"

"گرم کوٹ"

"محبت کتنی میٹھی چیز ہے، مگر خالی پیٹ میں تو پانی کی سی نعمت بھی جا کر تڑپاتی ہے۔"

"ہان سناپ"

"سچ تو یہ ہے کہ ایشور نے سب جیو جنتو کو ننگا کر کے اس دنیا میں بھیج دیا ہے۔ کوئی بولی ٹھولی نہیں دی۔ یہ نادار، لکھ پتی، مہابراہمن، بھنوٹ، ہریجن، لنگوا فرینکا سب کچھ بعد میں لوگوں نے خود ہی ایجاد کر لیا ہے۔"

"تلاوان"

"سنا ہے وہ راما کو ہمیشہ کے لئے چھوڑ گیا ہے، کیونکہ وہ اس سے محبت کرتی ہے، اور جس شخص میں محبت کی سی کمزوری ہو، وہ پائے استحقار سے ٹھکرا دیا جاتا ہے۔"

"دس منٹ بارش میں"

"نائیک بننے سے پہلے وہ جینا سے بہت اچھا سلوک کرتا تھا۔ لیکن اسکے بعد وہ اپنی نظروں میں اتنا بلند ہو گیا تھا کہ جینا اسے پاؤں تلے نظر نہ آتی تھی۔"

"رحمٰن کے جوتے"

"بلا کی عورتیں تھیں ...... کڑاکے کی سردی میں صرف ایک انگیا یا ایک معمولی سی صدری پہن لیتی تھیں۔ اور چالیس چالیس فٹ روڑی کوٹ ڈالتیں۔ ان کا دودھ بچّے پیتے تھے، لہو ٹھیکیدار پیتا تھا، اور ہڈیاں خاوند چچوڑتے تھے۔"

("اغوا")

"جیتے جی انسان کی ہڈیاں ہوتی ہیں اور مرنے کے بعد پھول ہو جاتے ہیں۔"

("ہڈیاں اور پھول")

"اس کے ساتھ رامو کہار، ایک خاکروب، دو نوجوان نو ملازم، ہیلتھ وزیٹر ——— انسانی تہذیب کے لاردے بھی آرہے تھے۔"

("لاروے")

"انسان کو قدرت محض اس لئے کچھ دیتی ہے تاکہ پھر اس سے چھین لے۔ قدرت اپنی حزنیہ تمثیل کو مقام اوج تک پہنچانے کے بہت سے طریقے جانتی ہے۔"

"معاون اور میں"

بیدی کے یہاں تخیل کی کمی نہیں ہے۔ مگر ان کے یہاں تخیل کا کیمیادی عمل سطحی رنگینی اور ظاہری چمک دمک کی صورت میں نمایاں نہیں ہوتا، بلکہ واقعات کی ایک نئی تنظیم اور صورت گری میں۔ وہ اپنے کرداروں کے تجزیئے میں اس قدر بے تعلق رہتے ہیں کہ اس سے زیادہ کا تصور ممکن نہیں۔ ان کے یہاں سستی جذباتیت کا فقدان ہے، اور اس اعتبار سے وہ کرشن چندر کی ضد ہیں۔ ظاہر ہے کہ اپنے کرداروں سے محبت اور ہمدردی تو ہر فن کار کو ہوتی ہے، کیوں کہ وہ اس

کی ذہنی تخلیق ہوتے ہیں، لیکن حد سے بڑھی ہوئی وابستگی کے دو مضر نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ اوّل یہ کہ کرداروں کے تجزیئے میں واقعیت اور ان کی پوری شخصیت میں قائل کرنے اور قبول کئے جانے کی صلاحیت باقی نہیں رہتی، اور دوسرے کہانی کی فضا میں ان کا عمل آزاد اور بے قید نہیں رہ سکتا، اور وہ کہانی لکھنے والے کے ہاتھ میں محض ایک کھلونہ بن کر رہ جاتے ہیں۔ اگر بنیادی ہمدردی کے باوجود فن کار اپنے اندر جمالیاتی فاصلہ اور معروضیت پیدا کرلے، اور خود کہانی کے عمل کا تماشائی بن جائے، تو وہ زندگی کا صحیح فریب نظر پیدا کرسکتا ہے بیدی کے یہاں یہ دونوں عناصر حیرت انگیز طور پر پائے جاتے ہیں۔ ان کے کردار ایک آزاد اکائی ہیں۔ ان میں قوتِ نمو، تغیر کی جانب میلان اور صورتِ حال سے حسبِ ضرورت مقابلہ کرنے یا ہم آہنگ ہونے کا حوصلہ پایا جاتا ہے۔ بیدی جذبات کے دھارے کے ساتھ بہہ نہیں جاتے۔ ان کے یہاں آہستہ روی اور دھیما پن ہے۔ ان کے یہاں رقت، جذباتی کمزوری، یا جذبات کو اکسانے اور مشتعل کرنے کا کوئی اندیشہ نہیں پایا جاتا کسی کردار کی خوبیوں یا خامیوں کی طرف جھک جانے میں یہ خطرہ ہوتا ہے کہ پھر کہانی کا عمل لکھنے والے کے قبضہ سے باہر چلا جاتا ہے، اور اس کا انجام معلوم۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ہوتا ہے کہ جس کردار کے ساتھ فن کار نے جانب داری برتی ہے، اس کے اور دوسرے کرداروں کے مابین جو تفاعل ہونا چاہیئے، اس کے تناسب میں فرق آجاتا ہے، بیدی کی کہانیاں ان عیوب سے پاک ہیں۔ وہ اپنے کرداروں میں گہری بصیرت رکھتے ہیں۔ اور ان کے افعال و اعمال کے پیچھے جو محرکات کام کرتے رہتے ہیں، ان کا انھیں گہرا شعور ہے۔ ان کی کہانیاں نہ تمام تر بیانیہ ہیں، اور نہ محض اشارتی، بلکہ ان میں مشاہدے، داخلی تجزیئے اور وجدان و تخیل کو بڑی خوبی سے آمیز کیا گیا ہے عورت کا حسن، اس کی نرمی اور دلنوازی، اس کا حجاب اور عشوہ گری، یہ سب بیدی کے لطیف جذبات کو متحرک کرتے ہیں۔ مگر وہ عورت کو صرف ایک ہی پہلو سے نہیں دیکھتے۔ ان کی کہانیوں میں شروع سے آخر تک ایک گہرا انسانی احساس پایا جاتا ہے۔ ان کے یہاں تخیل اور قوتِ فیصلہ کے درمیان ایک توازن ملتا ہے۔

ان کے یہاں کہانی کی ترتیب و تنظیم میں سخت گیری، پُر معنی اختصار اور گٹھیلا پن نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں ہنری جیمس اور جیمس جوائس کی طرح غیر ضروری طوالت نہیں ملتی۔ بیدی کہانی کو کہانی ہی رہنے دیتے ہیں۔ اسے اظہارِ خیال کے لئے بے لگام نہیں چھوڑ دیتے۔ ان کے یہاں حشو و زوائد نام کو نہیں۔ وہ کہانی کی فن کارانہ تعمیر میں بڑی چابک دستی سے کام لیتے ہیں اور اس میں ان کی حساسی (SENSI-TIVITY) بدرجۂ اتم ظاہر ہوتی ہے۔ ان کے یہاں کہانی وہیں ختم ہو جاتی ہے، جہاں تک اس کا اندرونی، جذباتی ارتقاء اسے لے آیا ہے۔ ان کی کہانیوں کے اختصار اور جامعیت کو دیکھ کر بے اختیا ترگینف کے خوبصورت ناولوں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ جن کا پیمانہ مختـ ے پر بھی اپنے اندر لازوال حسن اور دلربائی رکھتا ہے۔ بیدی کی کہانیاں خصوصاً "دانہ دوام" اور "گرہن" میں، نفاست، قطعیت اور ذہنی ضبط و ایجاز کا تاثر پیدا کرتی ہیں، ان کا بظاہر روکھا پن ہزار رنگینی اور شعریت سے زیادہ گہرا اور دیرپا نقش پڑھنے والے پر چھوڑتا ہے۔

مگر بیدی کے یہاں ایک خامی بہت کھٹکتی ہے، اور وہ یہ کہ انھیں زبان اور محاورے پر عبور حاصل نہیں ہے۔ ان کے یہاں استوار اور منضبط نثر نہیں ملتی۔ اکثر جملوں کی ساخت میں ناپسندیدہ پیچیدگی اور طوالت نظر آتی ہے۔ ان کے بیان کا تکلف اور مصنوعی پن پوری کہانی کی فضا سے غیر آہنگ ہوتا ہے، اور اس لئے ابلاغ کے مقصد کو جھٹلا دیتا ہے۔ وہ بعض جگہ ہندی کے نامانوس الفاظ غلط جگہوں پر لا کر عبارت کی سبک روی میں رخنہ ڈال دیتے ہیں۔ ٹھیٹھ اردو بھی، جس میں فارسیت کم سے کم ہو، مزہ دے جاتی ہے بشرطیکہ اس کا محل استعمال صحیح ہو۔ بیدی الفاظ کے دروبست کا کوئی سلیقہ نہیں رکھتے۔ ان کا تیسرا مجموعہ "کوکھ جلی" اس لحاظ سے بہت ہی مایوس کن ہے۔ ایک انگریزی نقاد کی رائے ہے کہ "موثر ترین آرٹ وہ ہے، جس میں وسیلۂ اظہار کے ارتعاشات کو ذہنی کارنامے کی گنجائش اور اس کے پیمانے کی نسبت سے، بحدِ کمال استعمال کیا گیا ہو۔" بیدی کی کہانیاں اس معیار پر پوری نہیں اترتیں۔ کہانیوں میں علمی در ادبی زبان کا استعمال غیر ضروری ہوتا ہے، مگر بول چال کی زبان کو صحیح اور

موثر طور پر کام میں لانے کے لئے الفاظ کی بنیادی ہیئت سے زیادہ روزمرہ سے واقفیت ضروری ہے۔ پڑھنے والے کے ذہن اور دل میں مناسب طرزِ عمل (RESPONSE) کو بیدار کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ زبان کے معاملے میں اس کے ردِ عمل میں کوئی رکاوٹ نہ پیدا ہو، اور بیدی کی کہانیاں پڑھتے وقت یہ رکاوٹ قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے۔ بیدی کے یہاں ان نقائص کی یہ کہہ کر حمایت کرنا کہ وہ پنجابی اردو لکھتے ہیں، محکم دلیل نہیں ہے۔ زبان کی خوبی کا بہرحال ایک معیار ہوتا ہے، جسے اہلِ زبان ہی متعین کر سکتے ہیں۔ اور الفاظ کے بنیادی سانچوں اور عام بول چال میں آچکنے کے بعد ان کے تغیر و تبدل کا شعور ہر اس لکھنے والے کے لئے ضروری ہے، جو عام انسانوں کی زندگی کے بارے میں لکھے۔ اور معیاری، مہذب اور تربیت یافتہ قارئین کے لئے لکھے۔ بیدی کے یہاں مروجہ رومانیت کی کمی ان کی خامی نہیں، خوبی ہے۔ کیوں کہ اس طرح وہ توازن برقرار رکھنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ اور ایک معقول اور صحت مند نقطۂ نظر پیش کر سکتے ہیں۔ ان کے پاؤں ہمیشہ زمین پر جمے رہتے ہیں، اور وہ محض خلاؤں میں پرواز نہیں کرتے۔ مگر زبان کو غلط اور بے ڈھنگے طور پر استعمال کرنے کا ان کے پاس کوئی جواز نہیں ہے۔ پریم چند کی پختہ تحریروں کی زبان بھی شعریت اور رنگینی سے کوسوں دور بھاگتی ہے مگر ان کے یہاں ٹکسالی اردو ملتی ہے۔ جس میں صحت، تناسب اور مٹھاس ہے۔ اس ایک خامی سے قطع نظر، بیدی کے یہاں فنی محاسن کی کمی نہیں۔ اور ان کی کہانیوں میں مختصر کہانی کا جو تصور ملتا ہے، وہ وہی ہے، جو اکثر بڑے غیر ملکی افسانہ نگاروں کے یہاں پایا جاتا ہے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کہانیوں میں ہندوستانی معاشرت اور ہندوستانی ذہن اور مزاج کی عکاسی ملتی ہے۔ مواد اور فن، دونوں کے اعتبار سے اگر اردو کے دو بڑے افسانہ نگاروں کا نام لیا جائے، تو وہ بلاشبہ پریم چند اور راجندر سنگھ بیدی ہی ہیں۔

غبارِ خاطر پر ایک نظر

۱۵ر جون کو جب بانکوڑا میں رہا ہوا، تو تمام مکتوبات نکالے۔ اور ایک فائل میں بہ ترتیبِ تاریخ جمع کردئے۔ خیال تھا کہ انھیں حسبِ معمول نقل کرنے کے لئے دے دوں گا، اور پھر اصل آپ کی خدمت میں بھیج دوں گا۔ لیکن جب مولوی اجمل خاں صاحب کو ان کی موجودگی کا علم ہوا، تو وہ بہت مصر ہوئے کہ انھیں بلاتاخیر اشاعت کے لئے دے دینا چاہیئے۔ چنانچہ ایک خوشنویس کو شملے میں بلایا گیا، اور پورا مجموعہ کتابت کے لئے دے دیا گیا۔ اب کتابت ہو رہی ہے، اور امید ہے کہ عنقریب طباعت کے لئے پریس کے حوالے کردیا جائے گا۔ اب میں ان مکتوبات کو قلمی مکتوبات کی صورت میں نہیں بھیجوں گا۔ مطبوعہ مجموعے کی صورت میں پیش کروں گا۔"

۱۳ر ستمبر ۴۵ء

اس اقتباس کو سامنے رکھنے کے بعد اس امر پر مزید زور دینے کی ضرورت نہیں رہتی کہ "غبارِ خاطر" میں جو خطوط یکجا کئے گئے ہیں، وہ بالقصد لکھے گئے ہیں،

یہاں تک کہ مکتوب الیہ کو بھی یہ خطوط اگر روانہ کئے جا سکتے، تو اس اہتمام کے ساتھ کہ ان کی نقول محفوظ کر لی جاتیں۔ انگریزی شاعر پوپ کے طریقۂ خط وکتابت کی نسبت ابوالکلام آزاد کا عمل صرف ایک ہی قدم پیچھے ہے۔ خطوط کا فارم یہاں ایک اعتذار کی حیثیت رکھتا ہے۔ پورے ادبی طریقۂ کار کی طرح خطوط نگاری کا مقصد اولین ابلاغ ہے۔ اس ابلاغ میں کاتب اور مکتوب الیہ پہلے شریک ہوتے ہیں، عام قارئین بعد میں۔ اس مکالمے کے دوران دونوں کے درمیان کوئی پردہ باقی نہیں رہتا۔ کاتب مکتوب الیہ کو، اپنی نجی دنیا کے اندر، جس میں انسانی بڑائی اور کمزوری، امید اور مایوسی، اور چھوٹی بڑی خوشیوں اور حادثوں کے سائے جھلملاتے رہتے ہیں، بے تکلف داخل کر لیتا ہے۔ خطوط ایک آزاد مرتعش زندگی رکھتے ہیں ان میں ایک دہرے عمل کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ ان کی کائنات میں ایک تنوع ہوتا ہے، جس میں شخصیت کے متضاد پہلو اور حالات کی نیرنگیاں غیر ارادی طور پر نمایاں ہو جاتی ہیں۔ زندگی میں بیک وقت جو حسن اور بدصورتی ہے، المیہ اور طربیہ کا جو امتزاج ہے، خوف اور مسرت کے جو پراسرار سرچشمے ہیں، اور خود خطوط نگار احساسات کے زیر و بم میں جس طرح گھرا رہتا ہے، اور تجربے کی طرف اس کے ردِعمل میں جو تہیں اور پیچیدگیاں ظاہر ہوتی ہیں یہ سب بے ساختہ تحریر میں بغیر رکاوٹ کے سامنے آجاتی ہیں۔ ناول، کہانی یا ڈرامے کے فن میں لکھنے والا ان کرداروں، واقعات اور اس ذہنی اور جذباتی زندگی کا تماشائی ہوتا ہے جسے اس نے تخلیقی طور پر مجسم کیا ہے۔ خطوط میں خالق اور تماشائی ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں، یا یوں کہئے کہ شخصیت اور تخلیق میں کوئی بعد باقی نہیں رہتا یہی اس آسودگی اور تسکین کا منبع ہے، جو خطوط کے پڑھنے سے حاصل ہوتی ہے

"غبارِ خاطر" میں مکتوب الیہ کی شخصیت اتنی دھندلی ہے کہ مشکل ہی سے کوئی نقش ابھرتا ہے۔ اس قسم کے جملوں سے قطع نظر

"دل حکایتوں سے لبریز ہے، مگر زبان درماندۂ فرصت کو یارائے سخن نہیں، مہلت کا منتظر ہوں۔"

"تاہم ذوقِ مخاطبت کا طلب گاریاں کچھ اس طرح

دل مستمند پر چھا گئی تھیں کہ قلم اُٹھا لیتا تھا، تو پھر رکنے کو
جی نہیں چاہتا تھا۔"

"تاہم طبع نالہ سنج کو کیا کروں کہ فریاد و شیون کے
بغیر رک نہیں سکتی۔ آپ سُن رہے ہوں یا نہ سُن رہے
ہوں، میرے ذوقِ مخاطبت کے لئے یہ خیال بس کرتا ہے
کہ روئے سخن آپ کی طرف ہے۔"

جن کی تعمیر میں ادبی تصنع کو بڑا دخل ہے، مکتوب الیہ کی موجودگی ان خطوط میں کہیں محسوس نہیں ہوتی۔ کیوں کہ از اول تا آخر مکتوب نگار کی انا ان پر غالب رہتی ہے۔ مکتوب الیہ کی حیثیت یہاں ایک ایسے راز دار کی سی نہیں ہے، جسے نہاں خانۂ دل میں گذر کی اجازت دی گئی ہو، بلکہ ایک ایسے قاری کی ہے، جس کے ایمان کو تازہ کرنے کے لئے دفترِ حکمت کھول دئے گئے ہیں۔ یہاں لہجہ ہائے زیرِ لبی کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ ان خطوط میں نہ مکتوب الیہ ایک ریاضیاتی اکائی سے بڑھ کر کوئی اہمیت رکھتا ہے، اور نہ مکتوب نگار کی شخصیت کا وجود کہیں تحلیل ہوتا نظر آتا ہے۔

اس "ذوقِ مخاطبت" کی تفصیل مختلف خطوط میں مختلف طور پر کی جا سکتی ہے، ۱۷ اور ۱۸ اکتوبر ۱۹۴۲ء کے خطوط میں اس کا اظہار حیات و کائنات کے متعلق ریاضیاتی اور ارتقائی نظریات کی بحث اور شخصی خدا کے تصور کے سلسلے میں ہوتا ہے۔ ان خطوط میں حقیقت کی تلاش و جستجو کا مسئلہ زیرِ بحث ہے۔ موجودہ حکمائے یورپ، نیز قدیم مکتبہ ہائے فکر سے آگاہی کا ثبوت قدم قدم پر ملتا ہے۔ خود ابو الکلام آزاد کا ذہن بھی کم و بیش اسی نہج پر سوالات کا جواب دیتا تھا ۱۷ اکتوبر کے خط میں یہ جملے ملتے ہیں

"یہ پورا کارخانۂ ہستی اپنے ہر گوشہ اور اپنی ہر نمود
میں سر تا سر ایک سوال ہے۔ سورج سے لے کر اس کی روشنی
کے ذرّوں تک کوئی نہیں جو یک قلم پرسش و تقاضہ
یہ سب کچھ کیا ہے؟ یہ سب کچھ کیوں ہے؟ یہ سب کس کے

لئے ہے؟" .... پھر جونہی ہم اپنے پرانے حل کی طرف لوٹتے ہیں، اور اپنی معلومات میں صرف اتنی بات بڑھا دیتے ہیں، کہ ایک صاحبِ ارادہ و ادراک قوتِ پس پردہ موجود ہے، تو اچانک صورتِ حال یک قلم منقلب ہو جاتی ہے، اور ایسا معلوم ہونے لگتا ہے جیسے اندھیرے سے نکل کر یکایک اجالے میں آکھڑے ہوئے۔"

۱۸ اکتوبر کے خط میں "قانونِ ارتقاء" کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

"ذرّات سے لے کر اجرامِ سماوی تک، سب نے اسی قانونِ تغیر و تحویل کے ماتحت اپنی موجودہ شکل و نوعیت کا جامہ پہنا ہے، یہی نیچے سے اوپر کی طرف بڑھتی ہوئی رفتارِ فطرت ہے۔ جسے ہم نشو و ارتقاء کے نام سے تعبیر کرتے ہیں۔ یعنی ایک معین، طے شدہ، ہم آہنگ اور منظم ارتقائی تقاضا ہے، جو تمام کارخانۂ ہستی پر چھایا ہوا ہے۔ اور اسے کسی خاص رخ کی طرف اٹھائے اور بڑھائے لئے جا رہا ہے۔"

ان اقتباسات سے آزاد کی قوتِ فکر کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن اگر پورا خط اسی قسم کی علمی بحث پر مشتمل ہو، تو اسے خط کی بجائے علمی مقالہ کیوں نہ کہا جائے۔ فاضل مکتوب نگار نے جو کچھ ان موضوعات سے متعلق کہا ہے، وہ علمی اور اصطلاحی ساز و سامان سے پورے طور پر مزین ہے۔ یہاں مشاہدے اور وجدان کی روشنی اور تاثیر نہیں، منطق کی تجرید اور استدلال کی محکمی ہے۔ یہ خطوط اس مانوس، غیر رسمی اور بے تکلف فضا سے غیر آہنگ ہیں، جو دو افراد کے درمیان آزاد مکالمے کے دوران ابھرتی ہے۔ ان میں ادعائے علمیت اور نمائشِ برتری ہے، گفتگو کے لین دین کا انداز نہیں۔

بعض خطوط میں ابوالکلام آزاد نے اپنی ذہنی تربیت، اپنی فکر کے محرکات اور اپنی دلچسپیوں کا ذکر کیا ہے۔ ان میں ایک غیر معمولی اور عظیم ذکاوت

کے تدریجی ارتقاء کا نقشہ سامنے آتا ہے۔ پوری داستان واحد متکلم کے صیغے میں سنائی گئی ہے۔ اور گو اس میں وہ لطف نہیں، جو غیر شعوری انکشافِ حال میں ہوتا ہے، یا ہونا چاہیئے۔ تاہم اس سے کسی حد تک مکتوب نگار کے ذہن، اور اس کے روحانی افکار و اعمال اور ان کے خارجی اور اندرونی متعینات (DETERMINANTS) کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ۱۱ اگست ۴۲ء کے خط میں لکھتے ہیں :

"لیکن میں موروثی عقائد پر قانع نہ رہ سکا۔ میری پیاس اس سے زیادہ نکلی جتنی سیرابی وہ دے سکتے تھے۔ مجھے پرانی راہوں سے نکل کر خود اپنی راہیں ڈھونڈنی پڑیں۔ زندگی کے ابھی پندرہ برس بھی پورے نہیں ہوئے تھے کہ طبیعت نئی خلشوں اور جستجوؤں سے آشنا ہو گئی تھی اور موروثی عقائد جس شکل و صورت میں سامنے آ کھڑے ہوئے تھے۔ ان پر مطمئن ہونے سے انکار کرنے لگی تھی۔"

۱۲ اکتوبر ۴۲ء کے خط میں اسی قسم کے ایک اور اندراج سے اس عمل پر مزید روشنی پڑتی ہے۔

"مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ ابھی پندرہ برس سے زیادہ عمر نہیں ہوئی تھی۔ کہ طبیعت کا سکون ہلنا شروع ہو گیا تھا، اور شک و شبہ کے کانٹے دل میں چبھنے لگے تھے۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ جو آوازیں چاروں طرف سنائی دے رہی ہیں۔ ان کے علاوہ بھی کچھ اور ہونا چاہیئے۔ اور علم و حقیقت کی دنیا صرف اتنی ہی نہیں ہے، جتنی سامنے کھڑی ہوئی ہے۔"

۲۹ اگست ۴۲ء کے خط میں ایک مقام پر یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ مکتوب نگار فطری اعتبار سے حقیقت پسند نہیں، بلکہ عین پسند ہے۔ چنانچہ لکھتے ہیں :

"زندگی کی مشغولیتوں کا وہ تمام سامان جو اپنے وجود

سے باہر تھا، اگر چھن گیا ہے، تو کیا مضائقہ؟ وہ تمام
سامان جو اپنے اندر تھا، اور جسے کوئی چھین نہیں سکتا تھا،
سینے میں چھپائے ساتھ لایا ہوں۔ اسے سجاتا ہوں، اور
اس کے سیر و نظارے میں محو رہتا ہوں۔

آئینہ نقش بند طلسم خیال نیست
تصویر خود بہ لوح دگر می کشیم ما"

۱۲ ستمبر ۱۹۴۳ء کے خط میں موسیقی سے اپنے شغف اور ہندوستان میں فنِ موسیقی کے کمالات اور اس کی تاریخ تفصیل سے بیان کی ہے۔ اس کی اہمیت اس میں ہے کہ اسے پڑھ کر ابوالکلام آزاد کی طبیعت کے ایک ایسے رجحان کا پتہ چلتا ہے، جس سے لوگ عام طور پر واقف نہیں ہیں۔ اس ذوق کا یہ عالم ہے کہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"میں آپ سے ایک بات کہوں۔ میں نے بارہا اپنی
طبیعت کو ٹٹولا ہے۔ میں زندگی کی احتیاجوں میں سے ہر
چیز کے بغیر خوش رہ سکتا ہوں، لیکن موسیقی کے بغیر نہیں
رہ سکتا۔ آوازِ خوش میرے لئے زندگی کا سہارا، دماغی
کاوشوں کا مداوا اور جسم و دل کی ساری بیماریوں کا
علاج ہے۔"

اسی خط میں پہلی اور آخری مرتبہ وہ جملے بھی ضبطِ تحریر میں آگئے ہیں، جنھیں براہ راست انکشافِ حال سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس میں گو دانستہ طور پر تفصیل سے گریز کیا گیا ہے۔ تاہم یہ جراتِ رندانہ ایک اقدام ضرور ہے۔ اور اس میں ایک ہلکی سی ذاتی جھلک بھی ہے۔ جو دوسرے خطوط میں بیشتر مفقود ہے۔

۲، ۱۷ اور ۱۸ مارچ ۱۹۴۳ء کے خطوط، بعض دوسرے خطوط سے، اس اعتبار سے مختلف ہیں، کہ ان میں بھاری بھر کم موضوعات اور مسائل کی بجائے گرد و پیش کی فضا سے خط لکھنے کا سامان فراہم کیا گیا ہے۔ ان تین خطوں میں چڑے چڑیا کی کہانی بیان کی گئی ہے، اور اس سے اس بات کا اظہار ہوتا ہے کہ

ابوالکلام آزاد اپنی ادبی مذہبی و سیاسی مصروفیتوں کے باوصف کبھی کبھار معمولی چیزوں سے بھی دلچسپی لے سکتے ہیں۔ اس کہانی پر ادبی رکھ رکھاؤ اور انصرام کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ اشعار کا استعمال جس کثرت سے کیا گیا ہے، اور معمولی چیزوں کی تزئین و تشریح کے لئے جس طور پر اشعار کے مطالب سے مطابقت ڈھونڈی گئی ہے، اس سے مزاحیہ امکانات ابھرنے کی بجائے، ایک طرح کی گراں باری پیدا ہوگئی ہے، جس نے کہانی کے پورے ڈھانچے میں ایک اجنبی عنصر کا اضافہ کر دیا ہے۔ تینوں خطوط میں اگر کہیں کوئی نفیس یا مانوس اشارہ ملتا ہے، تو وہ ۷ ارمارچ کے خط کے اس آخری ٹکڑے میں:

"بارہا ایسا ہوا کہ میں اپنے خیالات میں محو لکھنے میں مشغول ہوں، اتنے میں کوئی دلنشین بات نوک قلم پر آگئی .... اور بے اختیار اس کیفیت کی خود رفتگی میں میرا سر و شانہ ہلنے لگا .... اور یکایک زور سے پروں کے اڑنے کی پھر سی آواز سنائی دی۔ اب جو دیکھتا ہوں معلوم ہوا کہ ان یارانِ بے تکلف کا ایک طائفہ میری بغل میں بیٹھا بے تامل اپنی اچھل کود میں مصروف تھا، اچانک انھوں نے دیکھا کہ یہ پتھر اب ہلنے لگا ہے، تو گھبرا کر اڑ گئے۔ عجب نہیں اپنے جی میں کہتے ہوں، یہاں صوفے پر ایک پتھر پڑا رہتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی آدمی بن جاتا ہے"۔

۸ ارمارچ ۴۳ء کے خط میں چڑیا کے بچے کی بتدریج پرواز کے عمل سے بے حد متاثر ہوتے ہیں، اور جن مختلف مرحلوں سے گزر کر وہ بالآخر پرواز میں کامیاب ہوتا ہے، اس کا مشاہدہ انھیں بعض تعیمات کی طرف لے جاتا ہے:

"دراصل کچھ نہ تھا، زندگی کی کرشمہ سازیوں کا ایک معمولی سا تماشہ تھا..... اس چڑیا کے بچے میں اڑنے کی استعداد ابھر چکی تھی۔ وہ اپنے کنج نشیمن سے نکل کر فضائے آسمانی کے سامنے آکھڑا ہوا تھا۔ مگر ابھی تک اس کی خودشناسی

کا احساس بیدار نہیں ہوا تھا...... جونہی اس کی خودشناسی
جاگ اٹھی، اور اسے اس حقیقت کا عرفان حاصل ہو گیا کہ
"میں اڑنے والا پرندہ ہوں" اچانک قالبِ بے جان کی ہر
چیز جان دار بن گئی ...... وہی گرے ہوئے پر جن میں زندگی
کی کوئی تڑپ نہیں دکھائی دیتی تھی، اب سمٹ سمٹ کر
اپنے آپ کو تولنے لگے تھے۔ چشم زدن کے اندر جوشِ پرواز
کی ایک برق وار تڑپ نے اس کا پورا جسم ہلا کر اچھال دیا،
اور پھر جو دیکھا، تو درماندگی و بے حالی کے سارے بندھن
ٹوٹ چکے تھے، اور مرغِ ہمت عقاب وار فضائے لامتناہی
کی لاانتہائیوں کی پیمائش کر رہا تھا۔"

۱۱ اپریل ۱۹۴۳ء کا خط، جس میں ابوالکلام آزاد نے اپنی بیوی کی علالت اور وفات کا ذکر کیا ہے، وہ واحد خط ہے، جس میں جذبات کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، اور جو ان کی نجی زندگی پر روشنی کی ایک کرن ڈالتا ہے، اس خط میں بھی جگہ جگہ اسی انانیت اور خود پرستی کا ثبوت ملتا ہے، جو ان کی طبیعت کا جزوِ غالب تھی۔ اس میں کہیں بھی سپردگی، یا جذباتی اختلاط یا جذباتی تفہیم کا پتہ نہیں ہے۔ اس کے برعکس اس میں ایک طرح کے فاصلے اور دوری کا احساس ناگزیر ہے، جیسا کہ ان جملوں سے ظاہر ہوتا ہے:

"وہ جانتی تھی کہ اس طرح کے موقعوں پر اگر اس
کی طرف سے ذرا بھی اضطرابِ طبع کا اظہار ہوگا، تو مجھے
سخت ناگوار گزرے گا، اور عرصہ تک اس کی تلخی ہمارے
تعلقات میں باقی رہے گی۔ ۱۹۱۶ء میں جب پہلی مرتبہ
گرفتاری پیش آئی تھی، تو وہ اپنا اضطرابِ خاطر نہیں روک
سکی تھی اور میں عرصہ تک اس سے ناخوش رہا تھا۔"

البتہ آگے چل کر خط میں لہجے کی تبدیلی کا کسی حد تک احساس ہوتا ہے۔ مثلاً جہاں یہ جملے ملتے ہیں:

"میں اعتراف کرتا ہوں کہ یہ تمام ظاہر داریاں دکھاوے کا
ایک پارٹ تھیں، جیسے دماغ کا مغرورانہ احساس کھیلتا رہتا
تھا۔ اور اس لئے کھیلتا تھا کہ کہیں اس کے دامن صبر و وقار
پر بے حالی اور پریشان خاطری کا کوئی دھبہ نہ لگ جائے"۔

اس خط میں کئی باتیں قابلِ لحاظ ہیں اوّل زلیخا کی بیماری کا آزاد کے دل و دماغ پر ردِ عمل، دوسرے آزاد کی خود پسند طبیعت کا اس ردِ عمل کو جھٹلانا اور اس کی طرف استغنا برتنا، تیسرے آزاد کی نجی اور خانگی زندگی میں بھی فریقین کے درمیان احساسات کے دہرے عمل کا ناپید ہونا۔ دراصل ابوالکلام آزاد کے لئے اپنی شخصیت کے مقابلے میں کوئی دوسری شخصیت اس حد تک اہمیت رکھتی ہی نہیں تھی، کہ وہ اسے تسلیم کرتے۔ البتہ خط کے آخری جملوں سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ کوئی انسان دراصل خود کفالتی (SELF-SUFFICIENT) نہیں ہوتا، اور نہ تمام وقت دوسروں سے بے نیاز رہ سکتا ہے۔ کیونکہ ہم اپنی خودی کو ابھارنے اور اسے علیحدگی میں پرورش کرنے کی جتنی بھی کوشش کریں، بہرحال بعض لمحات میں ہمیں کسی نہ کسی جذباتی سہارے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، اور عین اس وقت جب ہم اپنی برتری کے احساس پر مطمئن اور نازاں ہوتے ہیں، دفعتاً جذباتی سپردگی کا شکار ہوجاتے ہیں۔ اس خط میں جو انداز کم و بیش شروع سے آخیر تک اختیار کیا گیا ہے، اس کی شکست ان آخری جملوں سے ہوتی ہے:

"اس طرح ہماری چھبیس برس کی ازدواجی زندگی ختم ہوگئی
اور موت کی دیوار ہم دونوں میں حائل ہوگئی ...... یہاں
احاطے کے اندر ایک پرانی قبر ہے۔ نہیں معلوم کس کی ہے؟
جب سے آیا ہوں، سینکڑوں مرتبہ اس پر نظر پڑ چکی ہے۔
لیکن اب اسے دیکھتا ہوں، تو ایسا محسوس ہوتا ہے، جیسے
ایک نئی طرح کا انس اس سے طبیعت کو پیدا ہو گیا ہو۔

کل شام کو دیر تک اسے دیکھتا رہا، اور متمم بن نویرہ کا
مرثیہ، جو اس نے اپنے بھائی مالک کی موت پر لکھا تھا،
بے اختیار یاد آگیا۔"

"غبارِ خاطر" میں باوجود اس کے کہ زیادہ تر علمی مشاغل کا ذکر ہے؛ یا اپنی ذہنی تربیت اور افتادِ مزاج کی طرف اشارے کئے گئے ہیں، اور عام طور پر عالمانہ، فلسفیانہ اندازِ بیان اختیار کیا گیا ہے، بعض جگہ حسن کا احساس اور فطری مناظر سے لگاؤ کا بھی پتہ چلتا ہے۔ چائے کے اہتمام کے ذکر میں شاعرانہ مبالغہ آرائی اور صنعت کاری کو دخل دیا گیا ہے، اور جگہ جگہ فارسی کے اشعار نقل کرکے ان سے آراستگیٔ بیان کا کام لیا گیا ہے۔ لیکن ان سے قطع نظر، فطری مناظر کے بیان میں دانستہ طور پر انشاپردازی کے مرقعے جگہ جگہ پیش کئے گئے ہیں۔ ۱۰ اگست ۱۹۴۲ء کے خط میں یہ جملے ملتے ہیں:

"کار باہر نکلی، تو صبح مسکرا رہی تھی۔ سامنے دیکھا تو
سمندر اچھل اچھل کر ناچ رہا تھا۔ نسیم صبح کے جھونکے
احاطے کی روشوں میں پھرتے ہوئے ملے۔ یہ پھولوں کی
خوشبو چن چن کر جمع کر رہے تھے، اور سمندر کو بھیج رہے
تھے۔ کہ اپنی ٹھوکروں سے فضا میں پھیلاتا رہے۔"

"حکایتِ بادہ و تریاک" (۱۲ اگست ۱۹۴۲ء) کے تحت لکھتے ہیں:

"صبح جب طباشیر بکھیرتی ہوئی آئے گی، اور شام جب شفق
کی گل گوں چادریں پھیلانے لگے گی، تو صرف عشرت سرائے
کے دریچوں ہی سے اس کا نظارہ نہیں کیا جائے گا۔ قید
خانوں کے روزنوں سے لگی ہوئی نگاہیں بھی انھیں دیکھ
لیا کریں گی۔ فطرت نے انسان کی طرح کبھی یہ نہیں کیا کہ
کسی کو شادکام رکھے، کسی کو محروم کردے۔ وہ جب کبھی
اپنے چہرے سے نقاب اٹھاتی ہے، تو سب کو یکساں طور
پر نظارۂ حسن کی دعوت دیتی ہے۔"

"حکایاتِ زاغ و بلبل" (۲۰ مارچ ۱۹۴۳ء) میں جس کا ذکر پہلے گذر چکا ہے، پھولوں کی دلکشی کے بیان میں شاعرانہ انداز کافی نمایاں ہوگیا ہے:

"کوئی پھول یاقوت کا کٹورا تھا، کوئی نیلم کی پیالی تھی کسی پھول پر گنگا جمنی کی قلم کاری کی گئی تھی۔ کسی پر چھینٹ کی طرح رنگ برنگ کی چھپائی ہو رہی تھی۔ بعض پھولوں پر رنگ کی بوندیں اس طرح پڑگئی تھیں، کہ خیال ہوتا تھا، صناع قدرت کے لوح قلم میں رنگ زیادہ بھر گیا ہوگا، صاف کرنے کے لئے جھٹکنا پڑا، اور اس کی چھینٹیں قبائے گل کے دامن پر پڑگئیں۔"

آمدِ بہار کا ذکر کرتے ہوئے اسی خط میں موسم کے ردو بدل کا اثر اردگرد کی فضا پر اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"انسان اپنے جسم کے اندر دیکھتا ہے، تو زندگی کا تازہ خون ایک ایک رگ کے اندر ابلتا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے سے باہر دیکھتا ہے۔ تو فضا کا ایک ایک ذرہ عیش و نشاطِ ہستی کی سرمستیوں میں رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آسمان و زمین کی ہر چیز جو کل تک محرومیوں کی سوگواری اور افسردگیوں کی جانکاہی تھی۔ آج آنکھیں کھولیئے تو حسن کی عشوہ طرازی ہے، کان لگایئے تو نغمے کی جاں نوازی ہے، سونگھیئے تو سرتا سر بو کی عطر بیزی ہے۔"

۱۲ ستمبر ۱۹۴۳ء کے خط میں جس کا حوالہ اوپر دیا جا چکا ہے۔ ابوالکلام آزاد نے اپنے اشغالِ موسیقی کا ذکر کیا ہے۔ اور اس سلسلے میں یہ عجیب و غریب انکشاف کیا ہے، کہ وہ ستار بجانے کے لئے چاندنی راتوں میں تاج کا رخ کیا کرتے تھے۔ اس دلچسپی کے پسِ منظر کا جو نقشہ جس انداز سے کھینچا ہے، اس پر شاعرانہ اندازِ بیان پوری طرح حاوی ہے۔ اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ واقعی موسیقی کا اثر اس درجے پورے ماحول میں نفوذ کرسکتا

۷. ماحول کی عکاسی اس طرح کی گئی ہے :

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

پھر اس کے بعد موسیقی کے عمل کا جو تاثر پوری فضا پر مرتب ہوتا، اسے اس طرح بیان کیا گیا ہے :

"کچھ دیر تک فضا تھمی رہتی .... پھر آہستہ آہستہ ہر تماشائی حرکت میں آنے لگتا، یہاں تک کہ سر پر آ کھڑا ہوتا۔ ستارے دیدے پھاڑ پھاڑ کر تکنے لگتے۔ درختوں کی ٹہنیاں کیفیت میں آ کر جھومنے لگتیں۔ رات کے سیاہ پردوں کے اندر سے عناصر کی سرگوشیاں صاف سنائی دیتیں۔ بارہا تاج کی برجیاں اپنی جگہ سے ہل گئیں اور کتنی ہی مرتبہ ایسا ہوا کہ ستارے اپنے کاندھوں کو جنبش سے نہ روک سکے۔ آپ باور کریں یا نہ کریں۔ مگر یہ واقعہ ہے کہ اس عالم میں بارہا میں نے برجیوں سے باتیں کیں، اور جب کبھی تاج کے گنبد خاموش کی طرف نظر اٹھائی ہے، تو اس کے لبوں کو ہلتا ہوا پایا ہے۔"

۹ جنوری ۱۹۴۳ء کے خط میں ابوالکلام آزاد نے "انانیتی ادب" کی اصطلاح اور اس کے امکانات پر بحث کی ہے۔ اور ایسے ادب کے مدارج اور اہمیت پر مختلف مثالوں سے روشنی ڈالی ہے۔ مختصر طور پر انھوں نے "ایغو" کی تعریف فکری

انفرادیت کے قدرتی سرچشمہ کی اصطلاح سے کی ہے۔ اور بڑے مصنف میں اس کی موجودگی اور اس کے اثبات کی کوشش کو ناگزیر بتایا ہے۔ یہ اصطلاح خود ان خطوط پر بھی صادق آتی ہے، کیونکہ ان میں آزاد کا مقصد انکشافِ ذات نہیں، بلکہ اثبات ایغو ہے۔ ان خطوط میں غیرنفس کی اہمیت کم سے کم ہے۔ ان میں فکر کی گہرائی، مشاہدے کی صحت اور باریک بینی اور نئے علوم و نظریات سے واقفیت کا ثبوت بخوبی ملتا ہے۔ لیکن ان میں وہ مانوس فضا اور وہ جذباتی اتار چڑھاؤ نہیں، جو خطوط میں ہونا چاہیئے۔ ان میں لہجے کی یکسانیت شروع سے آخر تک غالب رہتی ہے۔ شاعری میں شاعر کے 'ایغو' کا نمایاں ہونا ہمیں گوارا ہوتا ہے، کیونکہ وہ اپنی ذات کو خلاصۂ کائنات سمجھتا ہے، اور ہم اسے اس کا یہ حق دینے میں تامل نہیں کرتے۔ لیکن نثر نگار کے لئے یہ عمل نامستحسن ٹھیرتا ہے۔ اندازِ بیان میں بے ساختگی کی بجائے شعوری اور ادبی اہتمام کو ابوالکلام کے یہاں ہر جگہ دخل ہے۔ اچھی نثر کے لئے جس خارجیت، قطعیت اور مفہوم اور الفاظ کے درمیان جس سخت گیر مطابقت کی ضرورت ہوتی ہے ان خطوط میں ان سب چیزوں کی کمی ہے۔ نمایاں طور پر معرب اور فارسی آمیز الفاظ کا استعمال اردو زبان کے کینڈے کو بدہیئت بنا دینے کے مرادف ہے۔ یہ خطوط فنی اعتبار سے خطابت سے قریب تر ہیں۔ اچھے معیاری خطوط ہمیں غالب کے یہاں ملتے ہیں۔ جن میں شخصیت، مفہوم اور زبان اس طرح باہم دگر آمیز کر دئے گئے ہیں۔ کہ انھیں الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ان خطوط سے بیک وقت غالب کی شخصیت، ان کے عہد اور ان کے معاصرین اور احباب سے تعلقات کی پوری تصویر ذہن میں ابھرتی ہے۔ ان میں جو لچک ہے، جو وسیع المشربی ہے، ذہن اور روح کی عشرتوں اور افسردگیوں کو برہنہ کرنے کا جو جذبہ ہے، طنز و مزاح کی جو لطیف چاشنی ہے، ان کے مقابلے میں ابوالکلام آزاد کے خطوط ایک مصنوعی اور خود پرستانہ نمائش معلوم ہوتے ہیں۔ غالب کے یہاں ایک طرح کی پختگی اور ثمر رسیدگی ہے، آزاد کے یہاں طنطنہ اور للکار۔

آزاد اور غالب کے یہاں لب و لہجہ کا جو فرق ہے، وہ مثالوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ "غبارِ خاطر" میں ایک محبوب موضوع، جس پر تواتر کے ساتھ اظہارِ رائے کیا گیا ہے، چائے نوشی کا مشغلہ اور اس کے سلسلے میں اہتمامات ہیں۔ اس سے متعلق آزاد نے جس مرصع کاری سے کام لیا ہے۔ اس کی تشریح چند اقتباسات سے ہوجائے گی۔ ۲۹ر اگست ۱۹۴۲ء کے خط میں لکھتے ہیں

"وہی چار بجے کا جانفزا وقت ہے۔ چائے کا فنجان سامنے دھرا ہے۔ اور طبیعت درازنفسی کے لئے بہانے ڈھونڈرہی ہے۔۔۔۔۔" "چنانچہ گرفتاری کے دوسرے ہی دن حسب معمول علی الصباح اٹھا، اور جام و مینا کا دور گردش میں آیا، تو محسوس ہونے لگا، جیسے طبیعت کا سارا انقباض اچانک دور ہورہا ہو، اور افسردگی و تنگی کی جگہ انشراح و شگفتگی دل کے دروازے پر دستک دے رہی ہو۔ یا مخلص خاں لاہوری نے کیا لف و نشر مرتب کیا ہے۔ اس ذوقِ سخن میں میرا ساتھ دیجئے:

خمارِ ما و درِ توبہ و دلِ ساقی
بیک تبسم مینا شکست و بست و کشاد"

۱۷ر دسمبر ۱۹۴۳ء کو لکھتے ہیں:

"وقت وہی ہے، مگر افسوس وہ چائے نہیں ہے۔ جو طبع شورش پسند کو سرمستیوں کی اور فکرِ عالم آشوب کو آسودگیوں کی دعوت دیا کرتی تھی۔۔۔۔۔۔ وہ چینی چائے جس کا عادی تھا، کئی دن ہوئے ختم ہوگئی اور احمد نگر اور پونا کے بازاروں میں کوئی اس جنسِ گراں مایہ سے آشنا نہیں۔۔۔۔۔ مجبوراً ہندوستان کی اس سیاہ پتی کا جوشاندہ پی رہا ہوں، جسے تعبیر و تسمیہ کے اس قاعدے کے بموجب کہ برعکس نہند نامِ زنگی کافور، لوگ چائے کے نام سے پکارتے ہیں، اور

دودھ ڈال کر اس کا گرم شربت بنایا کرتے ہیں۔"

۱۰ دسمبر ۴۲ء کے خط میں لکھتے ہیں :

"ایک مدت سے جس چینی چائے کا عادی ہوں، وہ وہائٹ جیسمین کہلاتی ہے .... اس کی خوشبو جس قدر لطیف ہے، اتنا ہی کیف تند و تیز ہے۔ رنگت کی نسبت کیا کہوں ؟ لوگوں نے آتش سیال کی تعبیر سے کام لیا ہے .... لیکن آگ کا تخیل پھر ارضی ہے۔ اور اس چائے کی الوہیت کچھ اور چاہتی ہے۔ میں سورج کی کرنوں کو مٹھی میں بند کرنے کی کوشش کرتا ہوں، اور کہتا ہوں کہ یوں سمجھیے کہ جیسے کسی نے سورج کی کرنیں حل کر کے بلوریں فنجان میں گھول دی ہوں۔"

اب ان تمام اندراجات کا مقابلہ صرف ایک تراشے سے کر لیجیے، جو میر مہدی کے نام غالب کے خط سے لیا گیا ہے :

"میر مہدی، صبح کا وقت ہے۔ جاڑا خوب پڑ رہا ہے۔ انگیٹھی سامنے رکھی ہوئی ہے۔ دو حرف لکھتا ہوں، آگ تاپتا جاتا ہوں۔ آگ میں گرمی نہیں، مگر ہائے آتشِ سیال کہاں سے لاؤں کہ جب دو جرعے پی لئے، فوراً رگ و پے میں دوڑ گئی۔ دل توانا ہو گیا، دماغ روشن ہو گیا۔ نفسِ ناطقہ کو تواجد بہم پہنچا۔ ساقیِ کوثر کا بندہ اور تشنہ لب۔ ہائے غضب، ہائے غضب ......"

غالب نے شراب کے ردِ عمل کو جس بھرپور، بے ساختہ اور پُرلطف انداز سے بیان کیا ہے، وہ ابو الکلام آزاد کے بوجھل، پُرتصنع اور پُرکاوش اندازِ بیان میں نظر نہیں آتا۔

۱۶ ستمبر ۴۳ء کے خط میں ابو الکلام آزاد پہلی اور آخری مرتبہ بے جھجک سامنے آئے ہیں۔ اور پرانی یادوں کو تازہ کرنے کے سلسلے میں اتفاقاً انھوں نے

اس سخت پہرے کو اٹھایا ہے، جو انھوں نے معمولاً اپنے اوپر بٹھا رکھا تھا :

"جس کوچے میں بھی قدم اٹھایا، اُسے پوری طرح چھان کر چھوڑا۔ ثواب کے کام کئے، تو وہ بھی پوری طرح کئے۔ گناہ کے کام کئے، تو انھیں بھی ادھورا نہ چھوڑا۔ رندی کا کوچہ ملا تھا، تو اس میں بھی سب سے آگے رہے تھے، پارسائی کی راہ ملی، تو اس میں بھی کسی سے پیچھے نہ رہے۔ طبیعت کا تقاضا ہمیشہ یہی رہا کہ جہاں کہیں جایئے، ناقصوں اور خام کاروں کی طرح نہ جایئے، رسم وراہ رکھیئے تو راہ کے کاموں سے رکھیئے۔

اب ان یادداشتوں کی تجدید کا طریقہ جو غالب نے مرزا حاتم علی مہر کے نام دو خطوط میں استعمال کیا ہے، سامنے رکھیئے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں :

"میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم تم دونوں کو بھی کہ زخمِ مرگِ دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ باآنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا، اس فنِ ہست میں بیگانۂ محض ہوگیا۔ لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مزہ زندگی بھر نہ بھولوں گا۔ جانتا ہوں کہ تمھارے دل پر کیا گزرتی ہوگی۔ صبر کرو، اور اب ہنگامہ سازیِ عشقِ مجازی چھوڑ دو۔"

ایک اور خط میں لکھتے ہیں :

"تمھارا حلیہ دیکھ کر تمھارے کشیدہ قامت ہونے پر مجھے رشک نہ آیا، کس واسطے کہ میرا قد بھی درازی میں انگشت نما ہے۔ تمھارے گندمی رنگ پر رشک نہ آیا، کس واسطے کہ جب میں جیتا تھا تو میرا رنگ چمپئی تھا۔ اور دیدہ ور لوگ اس کی ستائش کیا کرتے تھے۔ اب جو کبھی مجھ کو اپنا وہ رنگ یاد آتا ہے، تو چھاتی پر سانپ سا پھر جاتا ہے۔ ہاں

مجھ کو رشک آیا اور میں نے خونِ جگر کھایا، تو اس کلمے پر کہ ڈاڑھی خوب گھٹی ہوئی ہے۔ وہ مزے یاد آگئے، کیا کہوں، جی پر کیا گذری۔۔۔۔۔ جب ڈاڑھی مونچھ میں سفید بال آگئے، تیسرے دن چیونٹی کے انڈے گالوں پر نظر آنے لگے۔ اس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت ٹوٹ گئے۔ ناچار مسی بھی چھوڑ دی اور ڈاڑھی بھی۔۔۔۔"

اس تراشے میں خاص طور پر نہ صرف یہ کہ یادوں کے خزانوں کو کنگھالا گیا ہے، بلکہ مختلف کیفیات کے ابھارنے میں تخیل کی جو تیزی ہے اور حقیقت کی جو بے باک مصوری کی گئی ہے، وہ ابوالکلام آزاد کے یہاں ناپید ہے۔

"غبارِ خاطر" کی ایک بین خصوصیت جو خطوط کے حسن کو صد درجہ مجروح کرتی ہے، یہ ہے کہ اس میں جگہ جگہ علمی اور فلسفیانہ مسائل پر اظہارِ رائے کیا گیا ہے بعض مقامات ایسے بھی ہیں، جہاں مشاہدات کو فلسفیانہ انداز میں ڈھالا گیا ہے، یا مشاہدات سے تعمیمات اخذ کی گئی ہیں۔ مثلاً ۱۷ر اکتوبر ۴۲ء کے خط میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"فطرتِ کائنات میں ایک مکمل مثال کی نموداری ہے۔ ایسی مثال جو عظیم بھی ہے اور جمالی بھی۔ اس کی عظمت ہمیں مرعوب کرتی ہے۔ اس کا جمال ہم میں محویت پیدا کرتا ہے۔ پھر کیا ہم فرض کرلیں کہ فطرت کی یہ نمود بغیر کسی مدرک قوت کے کام کر رہی ہے؟"

۱۸ر اکتوبر ۴۲ء کے خط میں یہ جملے ملتے ہیں:

"غیر صفاتی تصور کو انسان پکڑ نہیں سکتا۔ اور طلب اسے ایسے مطلوب کی ہوئی، جو اس کی پکڑ میں آسکے۔ وہ ایک ایسا جلوۂ محبوبی چاہتا ہے، جس میں اس کا دل اٹک سکے۔ جس کے حسنِ گریزاں کے پیچھے والہانہ دوڑ سکے جس کا دامن کبریائی پکڑنے کے لئے اپنا دستِ عجز و نیاز بڑھا سکے۔ جس

کے ساتھ راز و نیاز محبت کی راتیں بسر کر سکے۔ چہ اگرچہ زیادہ سے زیادہ بلندی پر ہو، لیکن پھر بھی اسے ہر دم جھانک لگائے تاک رہا ہو۔"

۱۴ رجون ۴۳ء کے خط میں لکھتے ہیں:

"میں سوچنے لگا کہ انسان کے دل کی سرزمین کا بھی یہی حال ہے۔ اس باغ میں بھی امید طلب کے بے شمار درخت اگتے ہیں اور بہار کی آمد آمد کی راہ تکتے رہتے ہیں۔ لیکن جن ٹہنیوں کی جڑ کٹ گئی، ان کے لئے بہار و خزاں کی تبدیلیاں کوئی اثر نہیں رکھتیں۔ کوئی موسم بھی انھیں شادابی کا پیام نہیں پہنچا سکتا۔

اب ان تین تراشوں کے بالمقابل غالب کے خط میں سے یہ تراشہ رکھئے

"میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں، اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوگئی، اور ایک قصر ملا، اور ایک حور ملی، اقامت جاودانی ہے، اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے، اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی۔ وہی زمردین کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ، چشم بد دور، وہی ایک حور، بھائی ہوش میں آؤ، کہیں اور دل لگاؤ......"

ابوالکلام آزاد کے یہاں ان تین تراشوں میں بالترتیب فلسفیانہ، نیم فلسفیانہ اور شعری فلسفیانہ اندازِ بیان اختیار کیا گیا ہے۔ موخر الذکر یعنی غالب کے خط میں مشاہدے سے عمومی بیانات کا استنباط کیا گیا ہے۔ انھوں نے ایک ہمہ گیر صداقت کو پیش کیا ہے۔ صداقتیں دو طریقے سے بیان کی جا سکتی ہیں۔ یعنی مجرد طور پر یا محسوس شکل میں۔ پہلی کا تعلق فلسفے اور منطق کے قضیوں (PROPOSITIONS) سے ہے، اور دوسری کا پیکر نگاری (IMAGERY) سے۔ پہلی کا عمل محض ذہن پر ہوتا ہے، دوسری کا حواس اور تخیل پر۔ آزاد کے یہاں عام طور سے تفلسف اور

(ATTITUDINIZING) ملتی ہے۔ غالب کے یہاں اس کے برعکس صداقتیں محسوس اور مادی طور پر پیش کی گئی ہیں۔ اوّل الذکر کے یہاں ایک طرح کی درشتی اور اذعانیت (DOGMATISM) ہے، غالب کے یہاں نہ صرف وسیلۂ اظہار میں پوری لچک ہے، بلکہ مشاہدہ، وجدان اور وسیلۂ اظہار تینوں ایک عضوی کل میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ غالب کے یہاں خلوت اور جلوت دونوں کی رنگا رنگی ہے

"غبارِ خاطر" کو ایک معنی میں انتسابِ خود (SELF-DEDICATION) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ان میں بے ساختگی، عنصری ہمدردی اور زندگی کے سخت و سست کو ہموار کر کے دلآویزی پیدا کرنے کا فقدان ہے۔ ان میں اچھی نثر کی خوبیاں نہیں ہیں۔ ابوالکلام آزاد یا تو مقدماتِ کبریٰ و صغریٰ قائم کرتے ہیں، یا فارسی اور عربی آمیز الفاظ اور حافظے میں محفوظ اشعار سے ان کا تخیل اس درجہ آتش گیر ہو جاتا ہے، کہ عبارت توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے، اور اسلوبِ بیان سکون یافتہ نہیں رہتا، اور وہ اپنی خطابت اور طلاقتِ لسانی کے رحم و کرم پر تکیہ کرتے نظر آتے ہیں۔ اس طرح یہ خطوط نثری شاعری کی ایک مایوس کن مثال ہیں۔

مولوی عبدالحق کی مرقع نگاری

مرقع نگاری بحیثیت ایک آزاد فن، ہماری زبان میں ابھی تک ایک مقبول صنف نہیں بنی ہے۔ خود سوانح عمری کے بہت زیادہ اور اچھے نمونے ہمارے یہاں موجود نہیں ہیں۔ دونوں کے درمیان جو فرق ہے، وہ صرف حجم کا نہیں، نقطہ نظر، ترتیب اور مقصد کا بھی ہے۔ مرقع نگاری کے اولین نمونے پرانے تذکروں اور خصوصاً "آب حیات" کی قلمی تصویروں میں ملتے ہیں۔ سوانح نگار کے لئے بھی یہ ضروری ہوتا ہے کہ وہ جوش و خروش کو اعتدال میں رکھ کر ہمدردی لیکن غیر جانبداری کے ساتھ اس تمام مواد کو، جو اس کی دسترس میں ہے، اس لحاظ سے منظم کرے کہ ممدوح کی سیرت کے خاص خاص گوشے تاریکی سے ابھر کر روشنی میں آجائیں۔

دراصل ہر سوانح نگار کو ایک دہرے عمل کا پابند ہونا پڑتا ہے، یعنی ایک طرف تو ممدوح کی شخصیت اور اس پورے سیاسی، سماجی یا ادبی ماحول کے درمیان ایک توازن قائم کرنا پڑتا ہے، جس سے وہ ہزار نقطوں پر ارتباط رکھتی ہے، اور دوسرے شخصیت کی رواں دواں پرچھائیوں کو تخیئل کی مدد سے ایک ٹھہرا ہوا روپ دینا پڑتا ہے۔ مرقع نگار کا کام اس کام کی نسبت کچھ کم مشکل نہیں ہے۔ یہ ے سائز

کی سوانح عمری اور ایک قلمی مرقع میں وہی فرق اور نسبت ہے، جو ایک مربوط اور مکمل ناول اور ایک مختصر کہانی میں ہوتا ہے۔ ناول میں واقعات کے پھیلاؤ، منظر نگاری میں جزئیات کا لحاظ، فضا کی تعمیر، کرداروں کی فراوانی، ماضی اور حال کے درمیان نفوذ باہمی، ایک پورے ماحول یا دور کی عکاسی اور جذبات و محرکات کا تجزیہ، ان سب کے لئے گنجائش ہوتی ہے۔ افسانہ میں اس کے برعکس کسی ایک واقعہ، کسی ایک جذبہ سیرت کے کسی انوکھے پہلو پر ہی توجہ کو مرکوز کیا جاسکتا ہے۔ اگر ناول کی بساط اور اس کے امکانات کو ایک پر جوش سمندر سے تشبیہ دی جا سکتی ہے، تو اس کے مقابلے میں افسانہ یا کہانی ایک آبجو کی حیثیت رکھتی ہے اسی سے سوانح اور مرقع کی نسبت باہمی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور جو اسباب آج کی زندگی میں افسانہ یا کہانی کے فروغ کے ہیں، تقریباً وہی مرقع نگاری کی مقبولیت کے بھی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کی بے پناہ ہماہمی، وقت اور بے فکری کے احساس کی کمی، اور شخصیت اور دوران کے متعلق نئے نظریات نے اس پرسکون انداز فکر کا خاتمہ کر دیا ہے، جو پہلے فن کاروں سے عظیم بساط پر رزمیہ کارناموں، طویل ناولوں، لمبی بیانیہ نظموں اور مبسوط سوانح عمریوں کی تخلیق کرا سکتا تھا۔

مرقع نگاری کی تہ میں جو جذبہ پایا جاتا ہے، وہ ہے ممدوح کو لفظ و بیان کے ذریعہ حیات نو بخشنا، اور اس کی سیرت کے ان گوشوں کو نمایاں کرنا جن سے مرقع نگار متاثر ہوا ہے اور چونکہ یہ گوشے، خارجی عمل اور واقعات کے ظاہر ہوتے ہیں۔ اسکے لئے لازمی طور پر واقعات کا انتخاب بھی مرقع نگار کو کرنا پڑتا ہے۔ سوانح عمری میں تصویر کو پوری تفصیل کے ساتھ سامنے لانا ضروری ہوتا ہے۔ یہ ایک طور سے معاہدہ ہوتا ہے لکھنے والے اور وسیع پڑھنے والے طبقہ کے درمیان جسے بھانے کیلئے بھرپور تاریخی شعور کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ مرقع نگاری میں تاریخی شعور سے زیادہ انفرادی تاثر اور ردعمل مشعل راہ بنتا ہے۔ مختصر رقبہ اور پیمانہ پر کام کرنے کے لئے واقعات کی کھتونی کی بجائے صرف اہم اور معنی خیز اشاروں، دقت کے چند اہم نقطوں اور شخصیت کی بوقلمونی میں سے چند نقوش کو اسیر کرلینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ مرقع نگار اور اس شخصیت کے درمیان، جس کی

تصویر کشی مقصود ہے، ایک انفرادی معاملہ ہوتا ہے اور اس لئے اس میں شخصی جذبہ کی کار فرمائی اور رنگ آمیزی لازمی ہو جاتی ہے۔ لیکن اس سے واقعات کی صحت کسی طرح مشتبہ یا مجروح نہیں ہوتی۔ صرف ان کی ترتیب اور ان کے انتخاب میں فرق آجاتا ہے۔ اسکا ایک مقصد یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم اس تصویر کو ذہن میں رکھ کر اور دوسرے ذرائع سے اگر چاہیں تو مواد حاصل کرنے کی کوشش کریں اور اس طرح ان نقوش کی وضاحت کے لئے سلسلہ وار اور معروضی واقعات کا سہارا لیں اور تاریخی اور سوانحی حقائق کو ان نقوش و آثار کی مدد سے بہتر طور پر سمجھنے کی کوشش کریں۔ اس طرح مرقع نگار ہمیں ایک عالم اصغر سے دو چار کر دیتا ہے، جس کی بنیاد پر ہم عالم اکبر کا قیاس کر سکتے ہیں۔

پھر یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اختصار و تنظیم کے ساتھ ہی ایک طرح کی سرعت اور تیز رفتاری بھی اس عمل میں درکار ہوتی ہے جس کے ذریعہ مختلف تصویریں، چشم زدن میں ذہن کے سامنے جلوہ نما ہو کر ایک خاص نقش کے ابھرنے میں مدد دیتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھئے تو مرقع نگاری کا آرٹ سکونی نہیں بلکہ حرکی معلوم ہوتا ہے۔ اور موجودہ دور میں اس کا مقبول ہونا زندگی کے مزاج کی تیزی اور اس کی لمحہ بہ لمحہ منقلب کیفیتوں کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کی تہ میں نادانستہ طور پر ایک تو یہ مفروضہ کام کر رہا ہے کہ وقت، ماضی، حال اور مستقبل سے مرکب نقطوں پر مشتمل ایک خط مستقیم نہیں ہے، جس میں لازمی طور پر ایک منطقی وحدت پائی جائے، بلکہ یہ نقطے اس طرح ایک دوسرے میں مدغم ہوتے رہتے ہیں، کہ ان اکائیوں کو وقت کے گرداب سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں، اور اس لئے واقعات کی ترتیب، زندگی میں سلسلہ وار نہیں ہے، اور نہ اس طرح پیش کی جا سکتی ہے اور دوسرے یہ کہ خود انسانی شخصیت صفات و عیوب کی ایک مالا نہیں ہے، بلکہ ذہنی اور جذباتی کیفیات کی ایک وحدت ہے۔ اس لئے شخصیت کا احاطہ یا تجزیہ اس کے اوصاف کے شمار کرنے سے ممکن نہیں، بلکہ اندرونی سرچشموں اور تہوں کو نمایاں کرنے سے ہے۔ وقت اور شخصیت کے تعلق سے یہ دونوں مفروضے، پچھلے تمام مفروضات کی تکذیب کرتے ہیں۔ اور ان کے مطابق زندگی اور مادہ

ایک جگہ پر ٹھہری ہوئی اور جامد اکائیاں نہیں معلوم ہوتیں بلکہ ہر لمحہ بڑھتے اور بدلتے ہوئے مظاہر ہیں۔ اس سے حال پر انسان کی گرفت کچھ کمزور سی محسوس ہونے لگتی ہے۔ لیکن اس سے ایک فائدہ یہ ضرور ہے کہ ہم شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو وقت کے مختلف نقطوں کے بالمقابل رکھ کر دیکھ سکتے ہیں اور اس سے کسی جامد یا میکانکی کیفیت کے پیدا ہونے کا امکان نہیں رہتا۔

پرانے تذکروں میں جن کا ذکر شروع میں کیا گیا تھا، ہمیں مرقع نگاری کا کوئی اس قسم کا تصور نہیں ملتا۔ ان تذکروں میں اور "آب حیات" میں جو کردار نگاری کی گئی ہے وہ چند اچٹتے ہوئے اشاروں کا مجموعہ معلوم ہوتی ہے جس میں کوئی وحدت تاثر نہیں پائی جاتی۔ البتہ جدید دور میں چند ایسے مجموعے سامنے آئے ہیں جو، ان اولیں خاکوں پر بڑا اضافہ معلوم ہوتے ہیں مثلاً چراغ حسن حسرت کی کتاب "مردم دیدہ" رشید احمد صدیقی کی "گنجہائے گراں مایہ" مولوی عبدالحق کی "چند ہم عصر" اور شوکت تھانوی کی "شیش محل" اور ان سب کے پیشرو اور ان پر بالا ڈپٹی نذیر احمد اور وحید الدین سلیم کے وہ دو لافانی مرقعے، جو مرزا فرحت اللہ بیگ کی فطانت اور قوت اتحاد کا بہترین مظہر ہیں۔ ان سب مجموعوں میں مولوی عبدالحق کی کتاب "چند ہم عصر" اپنا الگ امتیاز رکھتی ہے جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے، اس کتاب میں مولوی صاحب نے اپنے ان معاصرین کی سیرت کو نمایاں کیا ہے، جن سے زندگی کی کسی منزل پر بھی انھیں قربت رہی ہے۔ ان میں سرسید اور حالی جیسے بزرگوں سے لیکر خالدہ ادیب خانم اور حسرت موہانی تک وہ تمام مشاہیر شامل ہیں جنھوں نے علم و فضل، سیاست اور مذہب اور شعر و ادب کے میدان میں کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں اور ان کے علاوہ ایک بزرگ میرن صاحب جو غالب سے منسلک ہونے کی وجہ سے معروف ہیں، اور دو ایسے گمنام افراد شامل ہیں، جنہیں صرف مولوی صاحب کے قلم نے تحریر کے صفحات پر زندگی بخش دی ہے۔ غالب نے اپنے اشعار کے انتخاب کے سر اپنے دل کے کھلنے کا معاملہ رکھا تھا۔ مولوی صاحب نے اس نگار خانے میں جن بظاہر متخالف شخصیتوں کو جمع کر دیا ہے، اور ان کی جن اخلاقی اور انسانی خوبیوں کو سراہا

ہے، اس سے ان کے مرکزی اقدار حیات کے تعین کا مسئلہ آسان ہو جاتا ہے۔

مولوی عبدالحق صاحب، ہمارے ادب میں جو مرتبہ رکھتے ہیں۔ اس کی بنیاد تین چیزوں پر ہے۔ اوّل ان کی گہری تحقیقی نظر، دوسرے ان کا اسلوب بیان اور ان سب پر مستزاد وہ پیہم لگن اور والہانہ شیفتگی جو انھیں اُردو زبان کی ترویج و اشاعت اور اس کی بقا و استقلال سے تھی۔ مرقع نگاری میں جو چیز سب سے پہلے ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے، وہ ان کی تحریر میں تقلیلِ الفاظ (Understatement) کا جوہر ہے۔ معیاری نثر نگاری کے سلسلہ میں ہماری مراد اس سے یہ ہوتی ہے کہ مفہوم کی اکائیوں اور الفاظ کی اکائیوں کے درمیان سخت ترین مطابقت پائی جائے۔ عبارت میں جھول نہ ہو، جملوں کے دروبست اور تنظیم میں اختصار، صحت اور جامعیت سے کام لیا جائے اور الفاظ اتنے اور ایسے ہی استعمال کئے جائیں، جو مفہوم ادا کرنے کے لئے لابدی ہوں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس میں ایک خوبی یہ بھی ہوتی ہے کہ اس میں طنز اور تنقید کا ایک ہلکا سا پہلو بھی نکلے جسے کھول کر نہ بیان کیا گیا ہو۔ شاعری میں ہم جس شئے کو (Ambiguity) کہتے ہیں، وہ اس سے کسی قدر وسیع چیز ہے۔ وہاں لطیف ترین اشارے وسیع امکانات لے جاتے ہیں۔ معنی و مفہوم مختلف سمتوں میں کھلنے اور پھیلنے کی طرف میلان رکھتے ہیں اور ایک ایک اشارے کی کئی کئی سطحوں پر تعبیر کی جاسکتی ہے۔ نثر میں اس صنعت کی تشریح ان مرقعوں میں مندرجہ ذیل تراشوں سے کی جاسکتی ہے:۔

"وہ خواجہ حافظ کی غزلیں، قطعات، ابن یمین اور عمر خیام کی رباعیات پڑھتا اور مزے لیتا، حتیٰ کہ اس پر عمل بھی کرتا۔"

(سید محمود صفحہ ۸)

"آخر زمانے میں ان پر مذہب کا رنگ بہت غالب آگیا تھا، شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ ان کے مطالعہ نے زمانے کا ساتھ نہ دیا ہو، یا صحت کی خرابی کچھ مساعد ہوئی ہو، یا یہ کہ مذہب کے غوامض اور اسرار کی طرف انھوں نے خاص طور سے توجہ کی ہو۔"

(خواجہ غلام الثقلین مرحوم صفحہ ۱۱۴)

"مولانا بڑے زندہ دل اور ظریف الطبع تھے ۔یہاں تک کہ بعض اوقات ظرافت میں حد سے تجاوز کر جاتے تھے ، مگر بڑے سادہ طبیعت کے آدمی تھے ۔ مصلحت ،سلیقے اور صفائی کا داغ ان کے دامن پر نہ تھا ۔"

(مولانا وحید الدین سلیم پانی پتی صفحہ ۱۱۹)

"مولانا محمد علی ؛ عجیب و غریب شخص ہوئے ہیں ، وہ مختلف ،متضاد اور غیر معمولی اوصاف کا مجموعہ تھے ۔ اگر انھیں آتش فشاں پہاڑ یا گلیشر سے تشبیہہ دی جائے تو کچھ زیادہ مبالغہ نہ ہوگا ۔"

(مولانا محمد علی مرحوم صفحہ ۱۵۲)

"شخصی سلطنتیں سازش کا گھر ہوتی ہیں ۔ یہ جنس یہاں خوب پھلتی پھولتی ہے ۔ سرسالار جنگ بڑے مدبر تھے ۔ وہ ریاست کے ہر شعبہ پر نظر رکھتے تھے .... ان کی وفات کے بعد چشم نگراں اُٹھ گئی اور سازشوں کا دروازہ کھل گیا ۔ آپس کی کشمکش اور رقابت نے طرح طرح کی ریشہ دوانیوں پر ابھارا اور حریف ایک دوسرے کو گرانے کے لئے کذب و افترا ، بہتان اور اس سے بھی بد تر حربے استعمال کرنے سے نہ چوکتے تھے ۔"

(نواب عماد الملک صفحہ ۴۲۰)

"یہ ایک عجیب و غریب شخص ہوتا ہے ، نہ صاحب جاہ و منصب ، نہ غیر معمولی قابلیت اور ذہانت رکھتا ہے لیکن سب کچھ سمجھا جاتا ہے اور سب کچھ کر گزرتا ہے ۔ یہ ریزیڈنٹ بہادر ہیں ۔ راج پاٹ تو "حضور" کا ہے ، لیکن اس کنکوے کی ڈور ، صاحب عالی شان بہادر کے ہاتھ میں ہوتی ہے ۔"

(محسن الملک صفحہ ۱۴۲)

دوسری خصوصیت ان مرقعوں کی زبان کا ٹھیٹ استعمال ہے ۔ مولوی صاحب کی تحریریں بالعموم فارسی اور عربی الفاظ کی بھرمار سے خالی ہوتی ہیں ۔ اور اس اُردو کا بہترین نمونہ ہیں ۔ جو ایک مخلوط زبان ہے ، اور جس کی مقبولیت کا راز اس امر میں ہے کہ اس میں دوسری زبانوں کے الفاظ ایک خاص تناسب اور اعتدال کے ساتھ اس طرح ایک دوسرے میں آمیز کئے گئے ہیں کہ زبان کی اپنی انفرادیت اور حسن نکل آیا ہے زبان کو شعوری طور پر اور سیاسی وجوہ کے زیر اثر فارسی اور عربی یا ہندی اور سنسکرت

کے الفاظ سے گراں بار کرنے کی کوشش سے مولوی صاحب کی تحریریں پاک ہیں وہ محاورہ کے استعمال میں بڑا سلیقہ رکھتے ہیں اور کم مستعمل اور بعض اوقات متروک الفاظ کو اس خوبی کے ساتھ جملوں کی ساخت میں کھپا دیتے ہیں کہ اس سے نہ صرف اجنبیت کا احساس نہیں پیدا ہوتا، بلکہ عبارت کی معنویت اور دلکشی بڑھ جاتی ہے۔ اس انداز تحریر کو ابھی ہماری علمی اور تنقیدی تحریروں میں فروغ نصیب نہیں ہوا ہے؟ اور ایسا پوری طرح ہونا کچھ عرصہ تک ممکن بھی نہیں، لیکن بعض دوسری قسم کی تحریروں میں اسکا چلن نہ صرف ممکن ہی ہے، بلکہ مفید اور دلکش بھی۔ شعوری طور پر مزین زبان کا اختیار کرنا اظہار بیان کے عجز کا پتہ دیتا ہے۔ مولوی صاحب کے یہاں روزمرہ اور محاورہ کی صفائی اور بظاہر خلاف معمول الفاظ کا استعمال جو مزہ دیتا ہے، اس کی چند مثالیں دیکھئے:—

"تحقیق و تفتیش کی چیٹک تھی۔ وہ جس مضمون کا خیال کرتے اس کی تہہ تک پہنچتے اور اس کے مالہ و ماعلیہ کے سراغ میں پتے پتے اور ڈالی ڈالی پھرتے اور پتال تک کی خبر لاتے۔ اپنی کتاب کے واسطے سامان جمع کرنے کے لئے کتابوں کے دفتر چھان ڈالتے اور لوگوں کو بھیج کر مصر و شام اور دیگر مقامات سے نایاب کتابیں تلاش کرا کر بہم پہنچاتے۔"

(مولوی چراغ علی مرحوم صفحہ ۳۳)

"انگریزی سے اردو میں اصطلاحات یا الفاظ ترجمہ کرنے کی ضرورت پڑتی تھی تو انگریزی داں بھی ان کی واقفیت دیکھ کر حیران رہ جاتے تھے۔ وہ الفاظ کے گینڈوں اور ان کی فطرت کو خوب سمجھتے تھے، اور لفظوں کی تلاش یا نئے لفظوں کے بنانے میں کمال رکھتے تھے اور لفظ ایسے موزوں اور جلد بناتے تھے کہ یہ معلوم ہوتا تھا کہ ان کے دماغ میں سانچے بنے بنائے رکھے ہیں جن سے الفاظ ڈھلتے چلے آرہے ہیں۔"

(وحیدالدین سلیم پانی پتی صفحہ ۱۲۲)

"سرسید تو آخری زمانے میں مورد لعن و طعن تھے ہی، اور ہر کس و ناکس ان پر منہ آتا تھا، لیکن اس کے بعد جس پر سب سے زیادہ اعتراضات کی بوچھار پڑی، وہ حالی تھے۔" (حالی صفحہ ۱۷۱)

"سرسید نے مسلمانوں کو ذلت و تباہی کے بھنور سے نکالنے کا ایک ہی علاج سوچا تھا، یعنی مسلمانوں میں جدید تعلیم کی ترویج۔ ایک بار فیصلہ کرنے کے بعد اسے عمل میں لانے کے لئے طرح طرح کے جتن کئے۔ کیسی کیسی مخالفتیں اور صعوبتیں برداشت کیں، طعن وتشنیع، لعنت ملامت سہی، اور کیسی کچھ کھکھیڑیں۔ اٹھائیں۔ لیکن نہایت استقلال اور عالی حوصلگی کے ساتھ اپنے خیال پر جمے رہے اور جو سوچا تھا، اُسے کر کے چھوڑا۔"

(سرسید احمد خاں صفحہ ۲۳۳)

مولوی صاحب اپنی قوت فیصلہ کی جرات اور بے لاگ رائے کے لئے بہت مشہور ہیں، اور اس کا ثبوت ان محاکموں میں جگہ جگہ ملتا ہے، جو اپنے ممدوحین کی سیرتوں پر انھوں نے کئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان سب لوگوں نے جو اس مجموعہ میں شامل کئے گئے ہیں، مولوی صاحب کے جذبۂ تحسین کو اکسایا ہے، اور وہ مختلف میدانوں میں ان کی خوبیوں اور اُن کے کمالات سے متاثر ہوئے ہیں، لیکن اس سے بھی انکار کرنا ممکن نہیں کہ ان کی رائیں، خوبیوں اور خامیوں کا غیر جانبداری کے ساتھ احاطہ کرنے کے سبب بہت متوازن ہوگئی ہیں۔ مولوی چراغ علی مرحوم کے سلسلہ میں انھوں نے لکھا ہے کہ وہ اپنے فیصلوں میں یک طرفہ رائے اور جذبات پرستی سے کوسوں دور رہتے تھے۔ یہی حال مولوی صاحب کا بھی ہے۔ اس معاملہ میں وہ حالی سے کہیں کم بامروت اور سرسید کی عقل پسندی اور معروضیت سے قریب تر ہیں۔ حالی کے صحیح جانشین ہونے کے باوجود وہ شخصیت کی چھان بین (Evaluation) میں حالی سے زیادہ دور رس ہیں، اور ان کا خیر و شر کا تصور عقلی ہے، جذباتی نہیں۔ وہ انتہائی ہمدردی، محبت اور عقیدت کے باوجود اپنی رائے کے منصفانہ اظہار میں پس و پیش نہیں کرتے۔ سید علی بلگرامی کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

"مرحوم میں ایک بڑا نقص یہ تھا کہ وہ متلون مزاج تھے اور بعض اوقات خودغرض لوگوں کے بہکانے سے بہک جاتے تھے، یا جب جاہ میں ایسی باتیں کر گذرتے تھے جو ان کی شان کے شایاں نہ ہوتی تھیں...... حیدرآباد کی گوناگوں دلفریبیوں اور مجبوریوں نے ان کے وقت عزیز کا بہت سا بیش قیمت حصہ غصب کر لیا تھا

اور جاہ طلبی کے بکھیڑوں نے وہ اُلجھاؤ پیدا کیا کہ اس قدر اطمینان نصیب نہ ہوا کہ وہ علمی مشاغل میں اطمینان کے ساتھ مشغول رہتے، جس کے وہ ہر طرح موزوں اور اہل تھے"

(صفحہ ۱۰۶)

مولانا محمد علی کے بارے میں ان کی رائے بہت قابل وقعت ہے:۔

"وہ آزادی کا دلدادہ اور جبر و استبداد کا یکا دشمن تھا لیکن اگر کبھی اس کے ہاتھ میں اقتدار آتا، تو وہ بہت بڑا جابر اور مستبد ہوتا۔ وہ محبت و مروت کا پتلا تھا، اور دوستوں پر جان نثار کرنے کے لئے تیار رہتا تھا۔ بعض اوقات ذرا سی بات پر اس قدر آگ بگولا ہوجاتا تھا، کہ دوستی اور محبت طاق پر دھری رہ جاتی تھی۔ دوست بھی اس کے جاں نثار اور فدائی تھے۔ لیکن اس طرح بچتے تھے جیسے آتش پرست آگ سے بچتا ہے:"

(صفحہ ۱۵۳۔ ۱۵۲)

شیخ غلام علی قادر بلگرامی کے مرقعے میں زبان و بیان کا مزہ، اختصار، کردارنگاری اور محاکمہ کی سچائی اور قطعیت بڑی خوبی کے ساتھ آمیز کی گئی ہیں:۔

"شعر اس جوش سے پڑھتا تھا، کہ گویا شعر کے جگر میں گھسا جاتا تھا، اور پڑھتے پڑھتے بے خود ہوجاتا تھا۔ ذوق سخن ایسا اچھا تھا کہ شعر سُن کر وجد میں آجاتا تھا.......... اگرچہ بظاہر اکھڑ تھا، لیکن دل میں خلوص تھا۔ تواضع اس طرح کرتا تھا کہ جیسے کوئی کسی سے لڑتا ہے اور یہ اس کے عین خلوص کی علامت تھی۔ دوستی کا سچّا اور دوستوں کا قدر داں تھا"

(صفحہ ۱۵۷)

حالی کی سیرت کا جو نقشہ مولوی صاحب نے کھینچا ہے، وہ کہیں اور نظر نہیں آتا:۔

مرحوم ہماری قدیم تہذیب کا بے مثال نمونہ تھے۔ شرافت اور نیک نفسی ان پر ختم تھی۔ چہرے سے شرافت، ہمدردی اور شفقت ٹپکتی تھی۔ اور دل کو ان کی طرف کشش ہوتی تھی۔ ان کے پاس بیٹھنے سے یہ معلوم ہوتا تھا کہ کوئی چیز ہم پر اثر کر رہی ہے۔ درگذر کا یہ عالم تھا کہ کوئی ان سے کیسی ہی بے معاملگی اور بدسلوکی کیوں نہ کرے

ان کے تعلقات میں فرق نہ آتا تھا' ایسے لوگ جن سے ہر شخص حذر کرتا، جب ان سے ملتے تو ان کے حسن سلوک اور محبت کا کلمہ پڑھتے ہوئے جاتے تھے۔ وہ پرلے درجہ کے نکتہ چیں، جو دوسروں کی عیب گیری کے بغیر مانتے ہی نہیں۔ان کے ڈنک یہاں آکر گر جاتے تھے"

(صفحہ ۱۸۳)

سرسید کے متعلق مولوی صاحب کا یہ محاکمہ بہت جچا تلا اور صحیح ہے :۔

وہ قدامت پرست نہ تھے، بلکہ انھوں نے بہت سی پرانی رسموں کو توڑ پھوڑ کے رکھ دیا۔ وہ ہر بات کو تحقیق اور عمل کی کسوٹی پر پرکھتے تھے .... تقلید کے مطلق قائل نہ تھے۔ جدت اور نئی روشنی کے حامی تھے۔ خود وہ کئی ایسی بدعتوں اور جدتوں کے بانی ہوئے کہ مسلمانوں میں کھلبلی مچ گئی ہر طرف سے مخالفتیں ہوئیں، مطعون ہوئے، مردود ہوئے، مگر انھوں نے کچھ پرواہ نہ کی، اپنی بات پر اڑے رہے۔

(صفحہ ۳۳۹)

ایک اور جگہ سرسید کے متعلق یہ جملے ان کی سیرت پر منصفانہ روشنی ڈالتے ہیں:

"سرسید کا میدان عمل، قومی زندگی کے تمام شعبوں پر حاوی تھا۔ ایسا جامع صفات اور جامع حیثیات، بے لوث و بے نفس، پر عزم و استقلال، سراپا خلوص و صداقت اور ہمہ تن ایثار مصلح، ہمیں اس سے پہلے اور نہ اس کے بعد نصیب ہوا..... ...... حق یہ ہے کہ قومیت کا خیال بھی اسی کا پیدا کیا ہوا ہے"

(صفحہ ۳۵۲)

سب سے دلچسپ مرقع مولانا حسرت موہانی کا ہے، جس میں ان کی ظاہری ہیئت ان کے خیالات کا تضاد اور ان کی بے پناہ اخلاقی جرات اور عزم و ایثار و استقلال کو بڑی خوبی کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔

اس سے پہلے بھی یہ بات کہی گئی تھی، کہ ان مرقعوں میں مولوی صاحب نے اپنے ممدوحین کی جن خوبیوں پر زور دیا ہے، ان سے ایک حد تک یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ زندگی میں کن اخلاقی قدروں کو عزیز رکھتے ہیں۔ کہیں کہیں ایسے جملے بھی ملتے ہیں، جہاں انھوں نے بعض حالات کے ذکر، بعض شخصیتوں کی تصویر کشی یا ان حالات

میں ان شخصیتوں کے رد عمل سے تعمیمات اخذ کی ہیں۔ لیکن ان عام نتائج اور مفروضوں کی صحت اور صداقت سے قطع نظر یہ بات قابل لحاظ ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے کن پہلوؤں سے زیادہ سے زیادہ ہم آہنگی محسوس کرتے ہیں۔ چند تراشے قابل غور ہیں :-

"باوجود اس لیاقت اور ثروت کے اپنی زندگی درویشانہ بسر کی۔ شہرت، دولت اور حکومت، جن سے ایک عالم میں ہیجان اور انقلاب برپا ہے، اور جن کی آگ تقریباً ہر سینہ میں مشتعل ہے، وہ ان کی آنچ سے بالکل محفوظ تھے۔ ورنہ چاہتے تو اس قدر شہرت اور دولت حاصل کر سکتے تھے، جو دوسرے کی قدرت سے باہر ہے، لیکن انھوں نے حقارت سے اس پر نظر ڈالی، اور مستانہ وار ٹھکرا کر چلے گئے۔"

(سید محمود صفحہ ۷-۶)

"حالانکہ وہ ہمیشہ بڑے بڑے عہدوں پر رہے، لیکن کبھی کسی جھگڑے، کسی سازش، کسی پولیٹکل، سوشل تحریک میں ان کا نام نہیں آیا۔ وہ ہمیشہ دھڑے بندیوں سے الگ رہے۔ نہ اپنا کوئی جتھا بنایا، اور نہ کسی کے جتھے میں شریک ہوئے۔ وہ اپنے تمام سرکاری نیز خانگی امور میں ہر قسم کے تعصبات سے بری تھے۔"

(مولوی چراغ علی مرحوم صفحہ ۴۹)

لیکن مرحوم کی جفاکشی اور مستعدی میں آخر دم تک فرق نہ آیا۔ وہ کبھی راست بازی اور دیانت کے راستے سے نہ بھٹکے۔ ان کی زندگی جیسی سادہ اور بے ریا پہلے تھی، ویسی ہی آخر دم تک رہی، اور ان کے اتقاء اور پرہیزگاری میں کبھی تزلزل واقع نہ ہوا۔

(مولوی محمد عزیز مرزا مرحوم صفحہ ۶۴)

"ان کی اخلاقی جرأت، آزادی خیال، رواداری، انصاف پسندی، بے تعصبی اور ہمدردی کے ہندو مسلمان سب قائل تھے۔ جس کام کو انھوں نے اپنے ہاتھ میں لیا، اسے کامل خلوص اور تندہی سے انجام دیا۔ جب قومی خدمت کا بار اپنے سر لیا، تو یہ شغف اور بڑھ گیا۔ اس دھن میں وہ سب کچھ بھول گئے۔"

(سر سید احمد خاں صفحہ ۳۲۸)

وہ ایسے لوگوں سے جو ذوق علم اور ذوق تہذیب سے عاری ہوتے، گو دنیاوی حیثیت سے ان کا پایہ کتنا ہی بلند ہوتا، ملنے سے ابا کرتے۔ ایسے اصحاب سے ان کا برتاؤ خشک اور اچٹتا ہوا ہوتا تھا۔ لیکن اہل علم کی ملاقات سے بہت خوش ہوتے اور ان سے گھل مل کر باتیں کرتے۔ ان ملاقاتوں میں طالب علمانہ سادگی، خلوص اور ہمدردی پائی جاتی تھی۔"

(نواب عمادالملک صفحہ ۳۳)

کیا مندرجہ بالا تراشوں سے یہ قیاس کرنا غلط ہوگا کہ مولوی صاحب کی ذات میں ان قدروں کا عکس پایا جاتا ہے، جو ان مشاہیر کی کردار نگاری میں ظاہر ہو رہی ہیں؟

مرقع نگاری کے جدید ترین فن میں مولوی عبدالحق صاحب جو امتیاز رکھتے ہیں، ان میں صرف پروفیسر رشید احمد صدیقی ان کے شریک ہیں۔ دونوں کے فن میں جو فرق ہے، وہ ان کے مزاج اور نقطۂ نظر کا فرق ہے۔ رشید صاحب کا آرٹ تحرکی اور تخیلی ہے۔ مولوی صاحب کے یہاں عقل اور قوت فیصلہ کی کارفرمائی زیادہ ہے۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ مولانا محمد علی مرحوم پر دونوں کی رائے میں کافی مماثلت پائی جاتی ہے تقلیل الفاظ (*Understatement*)، محاورہ کا استعمال، عبارت کا گٹھاؤ، منصفانہ محاکمہ اور سیرت نگاری میں مرکزی اخلاقی اقدار کی "تلاش" چند ہم عصر میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ ان مرقعوں کے پڑھنے سے بڑی حد تک یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ سرسید کے دور سے لیکر ابتک مسلمانوں نے علم و فضل اور شعر و ادب کے میدانوں میں کیا کیا کارنامے سرانجام دیئے ہیں۔ مبسوط سوانح عمری کے برعکس، قلمی تصویریں، صرف چند نقوش کو ابھار سکتی ہیں۔ لیکن ذاتی تعلقات کے اس تانے بانے کے نیچے وسیع تر قومی اور تہذیبی زندگی کے دھاروں کے رُخ کو پہچانا جاسکتا ہے۔ سرسید پر اپنے مضمون کے شروع میں مولوی صاحب نے لکھا ہے کہ "ہم عصر بے لاگ رائے دینے سے قاصر رہتے ہیں"۔ لیکن اس خیال کی تردید ان تمام مرقعوں سے ہوتی ہے، کیونکہ مولوی صاحب کے فیصلہ کا انداز ذاتی ہونے کے باوجود، ایک طرح کی لاتعلقی کو ظاہر کرتا ہے۔ جس سے تصویر کے خط و خال میں

تناسب باطنی کا عنصر برقرار رہتا ہے ۔ ان مرقعوں میں کہیں کہیں طنز و مذاح کے ہلکے ہلکے چھینٹے بھی نظر آتے ہیں، لیکن ان پر عقل کا زبردست پہرہ ہر جگہ بیٹھا ہوا ہے ۔ خطوط نگار کی طرح، مرقع نگار بھی معمولی واقعات اور تجربات سے تصویر میں رنگ بھرنے کا کام لیتا ہے ۔ "چند ہم عصر" میں ایسے واقعات کا بیان بہت سے پردوں کو اٹھانے کا سبب بنتا ہے ۔ کردار نگاری، سماجی پس منظر، ذاتی واقفیت معروضی انداز بیان اور زبان و بیان کی صحت اور وضاحت کی بنا پر یہ مرقعے بہت اہم اور دلکش ہیں ۔