تفہیمات وترجیحات

شیخ عقیل احمد

تفہیمات و ترجیحات

شیخ عقیل احمد

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی 110025

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت	:	2019
تعداد	:	......
قیمت	:	......
سلسلہ مطبوعات	:	......

Tafhimaat-o-Tarjihaat
By: **Shaikh Aquil Ahmad**

Ist Edition : 2019

پیش لفظ

افراد و اجتماع کی ترقی آگہی اور **معلومات** سے مشروط ہے اور آگہی کے تمام دروازے کتابوں کے ذریعے ہی کھلتے ہیں۔ کتابیں ہمیں روشنی کی ایک نئی دنیا سے روشناس کراتی ہیں اور ہمارے احساس و اظہار کو تحریک عطا کرتی ہیں۔ مگر صارفی معاشرت نے ہماری ترجیحات بدل دی ہیں۔ کتابوں سے ذہنوں کا رشتہ کمزور پڑتا جا رہا ہے۔ ڈیجیٹل ٹکنالوجی کی وجہ سے متبادل قرأت کی ایک نئی صورت جنم لے رہی ہے۔ اس کے باوجود حقیقت یہ ہے کہ مطبوعہ کتابوں کی معنویت کم نہیں ہوئی بلکہ کتابیں ہمیشہ زندہ رہیں گی کیونکہ مطبوعہ کتابوں کے لمس کی لذت ہی کچھ اور ہوتی ہے۔ ای بکس نے گو کہ قاری کا ایک نیا طبقہ پیدا کیا ہے مگر مطبوعہ کتابوں سے آج بھی دنیا کی بڑی آبادی کا رشتہ قائم ہے اور یہی وجہ ہے کہ دنیا کی مختلف زبانوں میں کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ حسب سابق جاری و ساری ہے۔

علمی اور تہذیبی ورثے کا تحفظ ہمیشہ سے ایک اہم مسئلہ رہا ہے اور ہمارے اربابِ نظر نے اس کے تحفظ کے لیے مختلف صورتیں بھی نکالی ہیں۔ قومی اردو کونسل بھی ایک ایسا ادارہ ہے جس نے علمی اور تہذیبی وراثت کے تحفظ کے لیے مختلف علوم و فنون کی نہ صرف کتابیں شائع کی ہیں بلکہ 'ای کتاب' کے ذریعے بھی اس کے تحفظ کی ایک نئی صورت نکالی ہے۔ قومی اردو کونسل نے

جہاں لسانیات، ادبیات، تکنیکی سائنسی علوم، ریاضیات، شماریات اور دیگر علوم کی فرہنگ واصطلاحات، کلاسیکی ادب پاروں، نادر و نایاب کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ قائم رکھا ہے وہیں 'ای کتاب' اور 'ای لائبریری' کے ذریعے اہم کتابوں کے تحفظ کی بھی کوشش کی ہے۔ کونسل نے ذولسانی (اردو اور انگریزی) ایپ 'ای کتاب' تیار کیا ہے جس میں گلوبل لینگویج سپورٹ کے علاوہ انٹریکٹو فہرست کے ذریعے مطلوبہ باب تک رسائی اور الفاظ کے معانی دیکھنے کی سہولت بھی موجود ہے۔ کونسل سے شائع شدہ اہم کتابیں بھی اس کی ویب سائٹ [ای لائبریری] پر موجود ہیں تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگ کونسل کی اہم مطبوعات سے استفادہ کرسکیں۔ قومی اردو کونسل نے کم قیمت پر اردو زبان وادب کا سرمایہ شائقین تک پہنچانے کی کوشش کی ہے اور کونسل اپنے اس مقصد میں کامیاب بھی ہے کہ اس کی کتابیں صرف برصغیر نہیں بلکہ بین الاقوامی سطح پر نہایت قدر کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہیں۔ کونسل ترجیحی طور پر ان کتابوں کی اشاعت کرتی ہے جس کے ذریعے ہم حیات وکائنات کے رموز واسرار، آدابِ زندگی اور قرینۂ اظہار سے اچھی طرح واقف ہوسکیں۔

یہ کتاب بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ مجھے امید ہے کہ یہ کتاب ہمارے اساتذہ اور طلبا کے علاوہ عام قارئین کے لیے بھی بے حد مفید ثابت ہوگی۔

ڈائرکٹر

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

فہرست

❍	حرفے چند	vii
1	حمد وثنا کی تقدیسی معنویت	1
2	قدیم ہندوستانی فلسفہ اور کالی داس کی تخلیقات میں ماحولیاتی اشارے	25
3	علامہ اقبال کی شاعری میں فطرت کی منظرکشی	45
4	بیسویں صدی میں خاکہ نگاری کی سمت ورفتار	75
5	عالمی بحران اور فیض احمد فیض کی معنویت	99
6	منٹو کے افسانوں میں جنس کی جمالیات	109
7	ہم عصر تنقیدی رویے	119
8	محمد حسن کا تنقیدی وِژن	133
9	شکیل الرحمٰن کی جمالیاتی بوطیقا	143
10	منٹو کے افسانوی اسلوب کا جمالیاتی پہلو	155

11	فلسفیانہ بصیرت اور عصری احساس کا شاعر: فرید پربتی	169
12	سیدہ جعفر اور فلسفیانہ تنقید	177
13	نورِ مجرد کا شاعر: فرید پربتی	189
14	عنبری رحمٰن کے افسانوں میں تانیثی حسیت	199
15	نثری نظم	209
16	فراغ روہوی بحیثیت دوہا نگار	221
17	شموئل احمد کا افسانہ 'ململ کا گناہ' ایک تجزیہ	231

حرفِ چند

’**تفہیمات** وترجیحات‘ میں شامل مضامین اسطور، فلسفہ، تصوف اور Interdisciplinary مطالعہ جیسے موضوعات پر مبنی ہیں۔ ان میں سے بیشتر مقالے سیمیناروں میں پیش کیے جا چکے ہیں۔ چند دیگر مضامین ہندوپاک کے رسائل اور جرائد کے مدیران کی فرمائش پر تحریر کیے گئے ہیں۔ زیر ترتیب تمام مقالے کسی نہ کسی جریدے میں شائع بھی ہو چکے ہیں لیکن موضوعات کی ہمہ گیری اور ادبی معنویت کے پیش نظر بکھرے ہوئے ان تمام مقالوں کو یکجا کر کے دوبارہ کتابی شکل میں پیش کیا گیا ہے تا کہ قاری تلاش کی زحمتوں سے دوچار نہ ہو۔

مجموعہ کا پہلا مضمون ’حمد وثنا کی تقدیسی معنویت‘ اس حقیقت کا منکشف ہے کہ حمدیہ اور نعتیہ اشعار کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھنا کس درجہ ضروری ہے۔ زیر نظر مضمون میں حمد وثنا کی تعریف، روایت اور ارتقا کے حوالے سے بھی بات کی گئی ہے۔

دوسرا مضمون ’قدیم ہندوستانی فلسفہ اور کالی داس کی تخلیقات میں ماحولیاتی اشارے‘ کے عنوان سے ہے، جس میں یہ بات زیر بحث آئی ہے کہ ماحولیات کے حوالے سے ہندوستان میں اس کی قدیم روایت کیا رہی ہے اور سنسکرت ادب اور خاص کر مذہبی کتابوں میں ماحولیات کی اہمیت اور ضرورت پر کتنا زور دیا گیا ہے۔ آخر میں کالی داس کی مکمل تخلیقات میں ماحولیاتی

عناصر کی موجودگی کا جائزہ لیا گیا ہے اور موجودہ دور میں اس موضوع کی اہمیت سے بحث کی گئی ہے۔

مجموعے کا اگلا مقالہ 'علامہ اقبال کی شاعری میں فطرت کی منظرکشی' کے عنوان سے ہے جس میں مغربی دانشوروں کے نظریہ حسن وفطرت کو جاننے کی کوشش کی گئی ہے اور اگلی منزل میں علامہ اقبال کی تخلیق 'بانگِ درا' کی روشنی میں ان کے ذریعہ پیش کیے گئے فطری مناظر کا تجزیہ کیا گیا ہے۔

'بیسویں صدی میں خاکہ نگاری کی سمت ورفتار' کے عنوان سے زیر بحث مقالے میں خاکہ نگاری کے فن اور اس کی معنویت سے مفصل بحث کی گئی ہے اور ساتھ ہی بیسویں صدی کے خاکہ نگاروں کا ایک عمومی جائزہ شامل کیا گیا ہے۔ 'عالمی بحران اور فیض احمد فیض کی معنویت' میں عالمی بحران کے حوالے سے اس حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ موجودہ دور میں فیض احمد فیض کی شاعری کی معنویت کیا ہے؟ اگلا مضمون ہے 'منٹو کے افسانوں میں جنس کی جمالیات'۔ اس مضمون میں سیکس کی جمالیات قدرے تفصیل سے زیرِ بحث آئی ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ جنسیات کو منفی نظریے سے دیکھنا دماغی خلل ہے۔ سیکس (جذبۂ شہوت) ایک تعمیری عمل ہے اور اس کے بغیر اس کائنات کا وجود ممکن نہیں ہے۔ منٹو نے اپنے افسانوں میں سیکس کے تعمیری پہلوؤں کو ملحوظ رکھا ہے۔

'ہم عصر تنقیدی رویے' میں تنقیدی نظریات اور رویوں کے حوالے سے بات کی گئی ہے اور مختلف نظریات کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ 'محمد حسن کا تنقیدی ویژن' میں ان کی مشہور تخلیق 'دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر' کے حوالے سے ان کے تنقیدی اسلوب کا تحلیل وتجزیہ کیا گیا ہے۔

'شکیل الرحمٰن کی جمالیاتی بوطیقا' میں موصوف کے آرکی ٹائپ (Archetype) مضامین اوران کے جمالیاتی ویژن (بصیرت) کی تفہیم کی کوشش کی گئی ہے۔ سنسکرت جمالیات میں شکیل الرحمٰن کے تنقیدی رویوں کے حوالے سے بھی بات کی گئی ہے۔ اگلا مقالہ 'سیدہ جعفر: فلسفیانہ تنقید اور شگفتہ بیانی' ہے جس میں سیدہ جعفر کی تنقیدی بصیرت کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس مجموعے

میں فرید پربتی کی شاعری کے حوالے سے دو مضامین،'فلسفیانہ بصیرت اور عصری احساس کا شاعر: فرید پربتی' اور 'نور مجرد کا شاعر: فرید پربتی' شامل ہیں جن میں فرید پربتی کی شاعری اور شخصیت کا تنقیدی جائزہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اگلا مقالہ 'عنبری رحمٰن کے افسانوں میں تانیثی حیثیت' میں تانیثیت کا مختصر جائزہ پیش کیا گیا ہے اور عورتوں کی نفسیات کو بھی سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانوں سے متعلق دوسرا مقالہ 'نملوس کا گناہ: ایک تجزیہ' بھی ہے جس میں علم نجوم کی روشنی میں شموئل احمد کا افسانہ 'نملوس کا گناہ' زیر بحث آیا ہے۔

درج بالا مضامین کے علاوہ دو اور مضامین اس کتاب میں شامل ہیں جن کے عنوانات 'نثری نظم' اور 'فراغ روہوی بحیثیت دوہا نگار' ہیں۔ پہلے مضمون میں نثری نظم کے حوالے سے بات کی گئی ہے جبکہ دوسرے میں فراغ روہوی کے دوہوں کا مجموعہ 'دوہا درپن' کی افادیت کا تحلیل و تجزیہ شامل ہے۔

متذکرہ مضامین میں تنوع اور نئے زاویوں کی جستجو کا عمل روشن ہے یا نہیں اس کا فیصلہ تو قاری کریں گے لیکن مجھے امید ہے کہ اس میں شامل تمام مضامین انھیں پسند آئیں گے۔

آخر میں ان کرم فرماؤں کا شکریہ ادا کرنا فریضۂ یگانگت وانسانیت تصور کرتا ہوں جن کے فیوض وبرکات نے توسن فکر کو لایعنیت سے معنویت کی راہ پر گامزن کر دیا۔ ان میں بھی دو طرح کے افراد ہیں۔ اولاً وہ اساتذہ حضرات جن کے افکار و عمل نے ہمارے وجود کو اس طرح تراشا، جیسے جوہری ہیرے کو جلا دیتا ہے۔ اگرچہ ان میں سے اکثر اب ہمارے درمیان نہ رہے لیکن ان کی تعلیمات آج بھی مشعل راہ ہیں۔ میری مراد استاد محترم ڈاکٹر مغیث الدین فریدی مرحوم، ڈاکٹر شریف احمد مرحوم، ڈاکٹر تنویر احمد علوی مرحوم، ڈاکٹر امیر عارفی مرحوم، بابائے جمالیات پروفیسر شکیل الرحمٰن مرحوم اور ڈاکٹر محمد فیروز دہلوی سے ہے۔

دوسرا طبقہ میرے ان دوستوں کا ہے جن کی مفید آرا تشویق کا سبب بنی ان میں حقانی القاسمی، ڈاکٹر ابرار رحمانی، ڈاکٹر ابوبکر عباد، ڈاکٹر امتیاز احمد، ڈاکٹر ارشاد نیازی، ڈاکٹر سید سجاد مہدی حسینی، ڈاکٹر نعمان قیصر، شعیب رضا فاطمی وغیرہ ہیں۔ ان حضرات نے اس مجموعے میں شامل مضامین

کے حوالے سے تنقید بھی کی اور مشورے بھی دیے۔

شکریہ کی منزل میں ایک اور طبقہ ہے جن میں وہ خواتین وحضرات شامل ہیں جنھیں راقم الحروف براہِ راست نہیں جانتا لیکن ان افراد نے میرے مضامین پڑھنے کے بعد فون، ای میل اور خط کے ذریعہ ہمت افزائی کی اور پسندیدگی کا اظہار کیا۔ میں، ان تمام خواتین وحضرات کا تہہ دل سے شکریہ ادا کرتا ہوں۔

شیخ عقیل احمد

حمد وثنا کی تقدیسی معنویت

'حمد' کے لغوی معنی تعریف، توصیف، ستائش، بزرگی کا اقرار، اپنا مالک اور آقا تسلیم کرنے کے ہیں۔ لیکن اصطلاحاً اس لفظ کا استعمال اللہ تبارک وتعالیٰ کی تعریف وتوصیف کے لیے مخصوص ہے۔ علمائے متاخرین کا خیال ہے کہ اپنی زبان وقلم سے 'معبود حقیقی' کی تعریف بیان کرنے کو 'حمد' کہا جاتا ہے، خواہ اس کے لازم ومتعدی صفات پر، دل، زبان اور جملہ ارکان سے اس کا شکر ادا کیا جائے۔ واضح رہے کہ لفظ 'حمد'، لفظ 'شکر' سے زیادہ مشہور ومقبول ہے کیونکہ 'حمد' لازم اور متعدی دونوں صفات کے لیے استعمال ہوتا ہے جب کہ 'شکر' کسی نعمت کے حصول یا کسی وصف کے اظہار کی بنا پر ہوتا ہے۔ الغرض 'حمد' کا تمام تر تعلق اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات سے ہے۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے بندوں کو حمد وثنا کرنے کا حکم بھی دیا ہے۔ رب العزت نے فرمایا ہے، ''اے ایمان والو! کثرت سے اللہ کا ذکر کرو۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے نبیوں کو حکم دیا ہے کہ'' آپ اللہ کی بندگی اور اس کی حمد وثنا کا پیغام بندوں تک پہنچائیں''۔ اللہ تعالیٰ کے حکم کی تعمیل کرتے ہوئے نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا کہ ''انسان کی زندگی کا مقصد خدا کی عبادت ہے اور خدا کی عبادت حمد وثنا ہے۔'' مقدس کتاب قرآن شریف کی ابتدا اور اختتام 'حمد' سے ہے اور کلمہ طیبہ 'لَااِلٰہَ اِلَّا اللّٰہ' جس پر ایمان لائے بغیر کوئی مومن نہیں ہوسکتا، یہ کلمہ بھی 'حمد' ہی ہے۔

علمائے دین نے 'حمد' کواسلام کی روح اورعبادت کی روح قرار دیا ہے اورکہا ہے کہ 'حمد' کے بغیرعبادت مردہ اور بے جان ہے۔ حمد کے بعد جب بندہ اپنے مقصد کی حصولیابی کے لیے دعائیں مانگتا ہےتو اسے مناجات کہتے ہیں۔''مناجات''،عربی لفظ 'نجویٰ' سے مشتق ہے جس کے معنی سرگوشی کرنے کے ہیں۔ اردو لغات کے مطابق مناجات کے معنی ہیں کسی سے اپنا بھید کہنا یا پھرطلب نجات کے لیے خدا کی بارگاہ میں سرگوشی کرتے ہوئے دعا کرنا، منت اورسماجت کے ساتھ اللہ کے حضور میں رونا اورگڑگڑانا۔ادبی اصطلاح میں حمد وثنا کے بعد عاجزی وانکساری کے ساتھ اللہ سے اپنے مقصد کی تکمیل کے لیے جو دعا کی جاتی ہے اسے مناجات کہا جاتا ہے۔ اسی لیے حمد کے ساتھ مناجات کے لفظ کا بھی استعمال ہوتا ہے یا یوں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ حمد ومناجات ایک ہی سکہ کے دورخ ہیں۔ حمد ومناجات،دونوں اللہ رب العزت کو بے حد پسند ہیں۔ اللہ پاک نے قرآن میں فرمایا ہے کہ ''مجھ سے دعا مانگا کرو، میں تمھاری دعا قبول کروں گا۔ بے شک جولوگ (از راہِ تکبر) دعانہیں مانگتے ہیں،عبادت سے سرتابی کرتے ہیں،وہ ضرور جہنم میں داخل ہوں گے، ذلیل وخوار ہوکر''۔

ڈاکٹرسید یحییٰ نشیط نے، تعریف خداوندی، انسانی بے کسی وعاجزی،نجات طلبی،حمدیہ استدلال اور دعائیہ وغیرہ کومناجات کے اجزائے ترکیبی سےتعبیر کیا ہے اورحمد کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''حمد ثنائے جمیل ہے''اُس ذاتِ محمود کی جو 'خالق سمٰوٰت والارض' ہے،جس کی کارفرمائی کے ہرگوشے میں رحمت وفیضان کاظہوراورحسن کمال کا نور ہے۔ پس اس مبدائے فیض کی خوبی وکمال اوراس کی بخشش وفیضان کے اعتراف میں جوبھی تحمیدی وتمجیدی نغمے گائے جائیں گے،ان سب کا شمارحمد میں ہوگا۔ حمد دراصل خدا کے اوصافِ حمیدہ اوراسمائے حسنٰی کی تعریف ہے۔''
>
> (مضمون 'حمد ومناجات کی تاریخی،تہذیبی اورفنی اہمیت' قرطاس 'حمد ونعت نمبر'،ص43)

موجودات کائنات میں جتنی چیزیں ہیں وہ سب کے سب اللہ تعالیٰ کی بخشی ہوئی نعمتیں ہیں۔ زمین، آسمان، چاند،سورج، ہوا، چرند پرند،نباتات وحیوانات سب کچھ اللہ تعالیٰ نے

انسانوں کے لیے پیدا کیے ہیں۔انسان ان نعمتوں کے لیے اللہ تعالیٰ کی حمد بیان کرے،تو ساری عمر گزر جائے گی اور حمد کا حق ادا نہیں ہو گا۔اسی لیے اللہ تبارک و تعالیٰ نے حمد کی تعلیم وترغیب کے لیے اپنے کلام پاک کو لفظ 'اَلْحَمْد' سے شروع کیا ہے۔'اَلْحَمْد' کی فضیلت کیا ہے،اس کا اندازہ اس حدیث سے لگایا جا سکتا ہے:

> ''حضرت انسؓ سے روایت ہے کہ رسول کریمؐ نے فرمایا ہے کہ جب اللہ تعالیٰ اپنے کسی بندے کو کوئی نعمت عطا کرے اور بندہ اس نعمت کے حصول پر 'اَلْحَمْدُلِلّٰہِ' کہے تو ایسا ہو گیا جیسے، جو کچھ اس نے لیا،اس سے افضل چیز دے دی۔''
>
> (بحوالہ قاضی رؤف انجم،مضمون:حمد ومناجات کی اہمیت وضرورت،ص51)

اس طرح کی اور بھی کئی احادیث بیان کی گئی ہیں جن سے 'اَلْحَمْدُلِلّٰہِ' کی اہمیت پر روشنی پڑتی ہے۔مثلاً ایک اور حدیث میں کہا گیا ہے کہ ''اگر کسی ایک انسان کو ساری دنیا کی نعمتیں مل جائیں اور وہ اس پر صرف 'اَلْحَمْدُلِلّٰہِ' کہہ دے تو اس کا یہ کہنا دنیا کی ساری نعمتوں سے افضل ہے''۔

یہی وجہ ہے کہ اللہ تعالیٰ نے اپنے کلام پاک کی ابتدا اسی لفظ 'اَلْحَمْدُلِلّٰہِ' سے کی ہے۔اللہ تبارک وتعالیٰ نے اپنے بندوں کی رہنمائی کے لیے کلام پاک کی ابتدا میں ہی سورۃ الفاتحہ نازل کی ہے جس کی ابتدائی تین آیتیں حمد کی ہیں اور باقی چار آیتیں مناجات کی ہیں، جو ہمیں حمد ومناجات کا درس دیتی ہیں۔

'سورۂ فاتحہ' کی پہلی تین آیتیں جیسا کہ سطور بالا میں کہا جا چکا ہے،حمد کی بہترین مثالیں ہیں، جن میں اللہ تعالیٰ کی صفات بیان کی گئیں ہیں، مثلاً 'اَلْحَمْدُلِلّٰہِ رَبِّ الْعَالَمِیْن اَلرَّحْمٰنِ الرَّحِیْم مَالِكِ یَوْمِ الدِّیْن' یعنی تمام تعریفیں اللہ کے لیے ہیں،وہ مہربان اور رحم والا ہے،یوم جزا کا مالک ہے''۔اس آیت میں اللہ کے لیے 'رَبِّ الْعَالَمِیْن' یعنی 'تمام عالم کا رب' کہہ دینے سے واضح ہو جاتا ہے کہ کائنات میں سوائے اللہ کے کوئی بھی شے عبادت اور حمد کے لائق نہیں ہے۔واضح رہے کہ ہر نماز چاہے وہ سنت ہو،فرض ہو یا نفل،سب کی شروعات 'سورۂ فاتحہ' سے ہی ہوتی ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ اس میں حمد و مناجات کا انتہائی دلکش امتزاج ہے۔یہ بھی خیال رہے کہ 'سورۂ فاتحہ' کے بغیر کوئی نماز قبول نہیں ہو سکتی ہے۔

حدیث ترمذی کے مطابق محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا: ''سورۂ فاتحہ، ام القرآن ہے، اس جیسی افضل کوئی سورہ نہ اس سے پہلے توریت میں نازل ہوئی اور نہ انجیل میں'' سورۂ فاتحہ کی فضیلت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اللہ تعالیٰ نے فرمایا ہے:

''جب کوئی نمازی 'اَلْحَمْدُلِلّٰہِ رَبِّ الْعَالَمِیْن ' کہتا ہے تو اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ میری تعریف کی۔ اور جب نمازی 'اَلرَّحْمٰنِ الرَّحِیْم ' کہتا ہے تو اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ میرے بندے نے میری توصیف کی اور جب نمازی 'مَالِكِ یَوْمِ الدِّیْن' کہتا ہے تو اللہ تعالیٰ کہتا ہے کہ میرے بندے نے میری بزرگی بیان کی اور اپنے سب کام میرے سپرد کردیے۔ نمازی جب 'اِیَّاكَ نَعْبُدُ وَاِیَّاكَ نَسْتَعِیْن ' پڑھتا ہے تو اللہ تعالیٰ فرماتا ہے یہ میرے اور میرے بندے کے آپس کا معاملہ ہے۔ میرا بندہ جو سوال کرے گا وہ اس کو ملے گا۔ پھر جب نمازی کہتا ہے 'اِھْدِنَاالصِّرَاطِ الْمُسْتَقِیْم صِرَاطَ الَّذِیْنَ أَنْعَمْتَ عَلَیْھِمْ غَیْرِالْمَغْضُوبِ عَلَیْھِمْ وَلَاالضَّالِّیْن' تو اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ یہ سب میرے اس بندے کے لیے ہے اور وہ جو کچھ طلب کرے گا وہ اسے دیا جائے گا۔''

حدیث قدسی میں 'سورۂ فاتحہ' کی جو تشریح بیان کی گئی ہے، اس کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ 'سورۂ فاتحہ' کی آخری چار آیتیں مناجات کی ہیں یعنی 'سورۂ فاتحہ' حمد و مناجات کا خوبصورت امتزاج ہے۔

'سورۂ فاتحہ' کے علاوہ قرآن وحدیث میں واضح طور پر حمد وثنا اور مناجات سے متعلق اشارے اور ہدایتیں دی گئیں ہیں اور بے شمار مثالیں پیش کی گئی ہیں، جن میں حمد وثنا اور مناجات کی تعریف اور وضاحت کی گئی ہے اور ساتھ ہی حمد وثنا اور مناجات کی اہمیت وافادیت اور فضیلت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ مثلاً قرآن شریف میں واضح طور پر کہہ دیا گیا ہے کہ ''لِلّٰہِ مُلْكُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ وَمَا فِیْھِنَّ'' (سورۃ المائدہ، آیت120) یعنی ''جو کچھ آسمانوں اور زمین میں ہے، سب پر اللہ کی حکمرانی ہے''۔ اسی لیے اللہ تعالیٰ نے قرآن شریف کی کئی آیتوں مثلاً 'سورۃ الاعلیٰ' آیت نمبر 1 میں فرمایا ہے کہ 'سَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الْاَعْلیٰ' یعنی ''پاکی بیان کرو اپنے رب کی جو سب سے بلند ہے''، اسی طرح سورۃ الاعراف آیت نمبر 180 میں کہا گیا ہے کہ 'وَلِلّٰہِ الْاَسْمَآءُ الْحُسْنیٰ فَادْعُوْہُ بِھَا' یعنی ''اور اللہ کے لیے حسن وخوبی کے نام

ہیں، پس چاہیے کہ اسے ان صفتوں سے پکارو'۔ کچھ ایسی بھی آیتیں ہیں جن میں مسلمانوں کو واضح طور پر حکم دیا گیا ہے کہ وہ بھی اللہ کی حمد بیان کریں۔ مثلاً قرآن شریف کی دوسورہ، 'سورۃ الحشر' اور 'سورۃ الصف' کی شروعات 'سَبَّحَ لِلّٰهِ مَا فِي السَّمٰوٰت وَمَا فِي الأَرْضِ' سے اور سورۃ الجمعۃ اور سورۃ التغابن کی شروعات 'يُسَبِّحُ لِلّٰهِ مَافِي السَّمٰوٰتِ وَمَا فِي الْاَرْضِ' سے ہوئی جس کے معنی ہیں'' اللہ کی تسبیح بیان کرتے ہیں جو کچھ آسمانوں میں ہے اور جو کچھ زمین میں ہے''۔

قرآن شریف میں مزید آیتیں ہیں جن میں اللہ تعالیٰ نے خود 'حمد' کی وضاحت کی ہے۔ مثلاً سورۃ الانعام کی ابتدا اس آیت کریمہ سے ہوئی ہے جس میں کہا گیا ہے کہ 'اَلْحَمْدُ لِلّٰهِ الَّذِیْ خَلَقَ السَّمٰوٰت وَالْاَرْضِ' (آیت:1) یعنی تمام تعریفیں اس اللہ کے لیے ہیں جس نے آسمانوں اور زمین کو پیدا کیا''۔ اسی طرح سورۃ الحشر میں اللہ کی صفات اس طرح بیان کی گئیں ہیں، ''هُوَاللّٰهُ الَّذِیْ لَااِلٰهَ اِلَّاهُو، عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ هُوَالرَّحْمٰنُ الرَّحِيْم' (سورۃ الحشر، آیت نمبر22) یعنی وہی ہے اللہ، جس کے سوا کوئی معبود نہیں، ہرنہاں وعیاں کا جاننے والا ہے، وہی ہے بڑا مہربان اور رحمت والا'' اس کے آگے اللہ تعالیٰ نے فرمایا ہے، 'هُوَاللّٰهُ الَّذِیْ لَا اِلٰهَ اِلَّاهُوَ،اَلْمَلِكُ الْقُدُّوْسُ السَّلَامُ الْمُؤمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيْزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ، سُبْحٰنَ اللّٰهِ عَمَّايُشْرِكُوْنَ' (سوۃ الحشر، آیت نمبر23) یعنی وہی اللہ جس کے سوا کوئی معبود نہیں۔ بادشاہ نہایت پاک، سلامتی دینے والا، امن بخشنے والا ہے، حفاظت فرمانے والا ہے، عزت والا ہے، عظمت والا ہے، تکبر والا، اللہ کو پاکی ہے ان کے شرک سے''۔ اللہ پاک نے اس کے آگے فرمایا ہے 'هُوَاللّٰهُ الْخالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُلَهٗ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنىٰ، يُسَبِّحُ لَهٗ مَافِىْ السَّمٰوٰت وَالْاَرْضِ وَهُوَالْعَزِيْزُالْحَكِيْمُ' (سوۃ الحشر، آیت نمبر24) یعنی وہی ہے اللہ بنانے والا، پیدا کرنے والا، ہر ایک کو صورت دینے والا اسی کے ہیں سب اچھے نام اس کی پاکی بیان کرتے ہیں، جو کچھ آسمانوں اور زمین میں ہے اور وہی عزت والا اور حکمت والا ہے۔''

مختلف واقعات کی مناسبت سے بھی قرآنی آیتیں نازل ہوئیں ہیں، جو حمد وثنا کی بہترین

مثالیں ہیں۔مثلاً غزوہ احزاب یاخندق کے واقعہ کی مناسبت سے جوآیت نازل ہوئی اورجو سورۃ آل عمران، 26 اور27 میں درج ہے،کا ترجمہ یہ ہے: ''اے اللہ توہی ملک کا مالک ہے،توجسے چاہے ملک دیتاہے،اورجس سے چاہے ملک چھین لیتاہے،اورجسے چاہےعزت دیتا ہے، اور جسے چاہے ذلت دیتاہے،۔تیرے ہی ہاتھوں میں بھلائی ہے۔بے شک توہی ہر چیز پر قادر ہے۔تورات کو دن میں بدل دیتاہے اوردن کورات میں۔توزندہ کومردہ سے نکالتاہے اورمردہ سے زندہ کواور جسے چاہتاہے بےحساب رزق دیتاہے۔''اس طرح کی اوربھی آیتیں قرآن شریف میں موجود ہیں،جوہمیں 'حمد' کرنے اور کہنے کی ترغیب دیتی ہیں اورساتھ ہی قرآن میں موجود'حمد' کی مختلف مثالوں سےاس کی اہمیت وافادیت پربھی روشنی پڑتی ہے۔

بعض عالم دین اورصوفیائے کرام کاخیال ہے کہ حمدوثناکے لیے'اسم ذات' کا نام'اللہ' کا وردکرناہی کافی ہے۔واضح رہے کہ اسماءالحسنٰی،جن کا ذکرقرآن وحدیث میں آیاہے، کی تعداد 99 ہےلیکن بعض علما کا خیال ہے کہ اس کی تعداد 158 سے 1000 (ایک ہزار) تک ہے۔علما کا خیال ہے کہ خالقِ کائنات کاذاتی نام'اللہ' ہے۔'اللہ' کا معنی ہے تمام تراعلیٰ واکمل صفات کا مالک۔عالموں کا یہ بھی خیال ہے کہ لفظ'اللہ' میں خالقِ کائنات کی اعلیٰ درجہ کی تعریف،حمدوثنا اور انتہائی عجزوانکساربھی مضمرہے۔اسی لیےاللہ تعالیٰ نے اپنے نبی کریم محمدﷺ کواسی لفظ یاکلمے کوپڑھنے کاحکم دیاہے۔اللہ تعالیٰ نے فرمایاہے "اَللّٰھُمَّ مٰلِكُ الْمُلْكِ تُؤتِیُ الْمُلَكَ مَنُ تَشَاءُ'' (سورۃ آل عمران،آیت26) یعنی یہ نام ہےاس مالک کائنات کاجوازل سے ہےاورابد تک رہے گا۔خالقِ کائنات کا ذاتی نام'اللہ' کےایک ایک حرف پراگرغورکیاجائے تومعلوم ہوتا ہے کہ ہرحرف'اللہ' کی صفت بیان کرتاہے۔مثلاً 'اللہ' کا الف گرادینے سے'للہ'رہ جاتاہےاور للہ کا لام گرادینے سے'لہٗ' بن جاتاہےاورپھرجب'لہٗ' کا'لام' گرادیاجائے توصرف'ہٗ' رہ جاتا ہے۔یعنی ''وہ ذات جوغیب الغیب ہے اورجوحرف ومعنی اورخیال سے پاک ہے''۔علمائے کرام کا ماننا ہے کہ لفظ'اللہ' کی جو خاصیت ہے وہ دنیا کی کسی اورزبان کے لفظ میں نہیں ملتی ہے۔ بیشتر عالم دین نے اسی'اسم ذات' کواسم اعظم تسلیم کیاہےاوراسی'اسم ذات' کوحمدوثناکے لائق سمجھا ہے۔اسی لیےصوفیائے کرام نے ہرسانس میں اسی'اسم ذات' کاوردکرنے کادرس دیا

ہے۔صوفیائے کرام نے 'اسم ذات' کا ورد کرنے کا جو طریقہ بتایا ہے وہ یہ ہے کہ، سانس اندر کی طرف لیتے وقت صرف 'اللہ' کہیں اور وہی سانس باہر کی طرف چھوڑتے وقت 'ہ' کہیں۔'اسم ذات' کے یہ دونوں حصے اس طرح دہرائیں کہ پاس بیٹھے ہوئے شخص کو بھی یہ احساس نہ ہو کہ 'اسم ذات' کا ورد کیا جارہا ہے۔شیخ سعدیؒ اور حکیم سنائی نے بھی 'اسم ذات'، 'اللہ' کو بذاتِ خود بہترین حمد و مناجات سے تعبیر کیا ہے۔علامہ اقبال نے بھی اپنی نظم 'مسجد قرطبہ' میں کہا ہے۔

شوق میری لَے میں ہے، شوق میری نَے میں ہے
نغمۂ اللہ ھو میرے رگ و پے میں ہے

حضرت مولانا رومیؒ نے بھی اپنے ایک شعر میں کہا ہے۔

خود چہ شیریں ست نام پاک تو
خوشتر از آب حیات ادراک تو

(یعنی تیرا پاک نام خود کتنا میٹھا ہے اور تیرا ادراک آبِ حیات سے بدرجہا اچھا ہے۔)

مختصر یہ کہ اسم ذات کا لفظ 'اللہ' کا ورد کرنا بھی حمد میں شامل ہے۔لیکن مولانا روم کے شعر کے دوسرے مصرعے میں کہا گیا ہے کہ تیرا یعنی اللہ کا ادراک آب حیات سے بدرجہا اچھا ہے، جس سے اشارہ ملتا ہے کہ 'اسم ذات' کی مکمل حمد کے لیے اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات کا ادراک بھی بہت ضروری ہے۔واضح رہے قرآن شریف میں 'حمد سے متعلق جن آیتوں کا ذکر ہوا ہے، ان میں اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات کی جتنی تعریفیں بیان کی گئیں ہیں، وہ بہت کم اور اشاروں وکنایوں میں بیان کی گئیں ہیں۔اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات کی مکمل تعریف بیان کرنے کے لیے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ ذات وصفات سے مراد کیا ہے؟ اور ذات وصفات کا ادراک کیسے ممکن ہے۔اللہ تعالیٰ اور اس کی ذات وصفات کے متعلق ابن عربی کا خیال ہے:

''وجود ایک یا واحد اللہ ہے، ذاتِ حق ہے، حقیقتِ مطلق ہے جو اپنے مختلف ناموں سے معروف ہے۔ہر وہ شے جو اس کے علاوہ یا اس کے ماسوا ہے، محض اسی وجودِ واحد کا ایک مظہر ہے۔اللہ اور ماسوا میں باہم کوئی تفریق نہیں۔گویا یہ کائنات، یہ سارے کا سارا عالمِ فطرت، اسی خدا کا عین ہے۔کائنات سے اللہ

کی عینیت کو ہم اس کی ذات وصفات میں ہی مدرک کرتے ہیں۔یعنی 'جوہر'
کی عینیت کی بنا پر۔گویا یہ تمام کائنات اسی وجودِ مطلق کی 'تجلی' ہے یا پھر یوں
کہیے کہ یہ تمام عالم ظواہر اسی ''وجودِتامہ'' کے صدور کی ایک صورت ہے''۔
(فلسفے کے بنیادی مسائل، از قاضی قیصرالاسلام، پاکستان، ص۔439-438)

ابن عربی نے اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات کی جو تعریف بیان کی ہے اس کے مطابق تمام کائنات اسی وجودِ مطلق کی 'تجلی' ہے اور کائنات سے اللہ کی عینیت کو ہم اس کی ذات وصفات میں ہی مدرک کرتے ہیں۔یعنی موجوداتِ کائنات کے ذریعہ ہی خدا کی ذات وصفات کا ادراک کیا جاسکتا ہے۔لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ لقمان حکیم (جن کے متعلق کہا جاتا ہے کہ جب چلتے تھے تو پیڑ پودے، جڑی بوٹیاں اپنی صفات بیان کرتی تھیں اوران سے کہا کرتی تھیں کہ میں فلاں مرض کی دوا ہوں۔) کے بعد کیا دنیا میں ایسا بھی کوئی سائنسداں یا ماہرِ نباتات یا ماہر حیوانات پیدا ہوا ہے جو موجودات کائنات کی ہر شے کا علم رکھتا ہو؟اس کا جواب ہے ہرگز نہیں۔ایک اندازے کے مطابق خشکی، سمندر اور آسمان کی دنیاؤں میں پائی جانے والی جاندار وغیر جاندار اشیا میں کم از کم پچاس فیصد اشیا ایسی ہیں جن کی صورت بھی کسی انسان نے آج تک نہیں دیکھی ہے اور جن کی صورت دیکھ بھی لی ہے تو ان میں سے 90 فیصد اشیا کی صفات جاننے کے لیے تحقیق جاری ہے۔یعنی موجودات کائنات کی بہت کم اشیا سے انسان ابھی تک واقف ہو پایا ہے۔پھر بھی انسان چونکہ نائب خدا ہے اور اللہ تعالیٰ نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا ہے یعنی اللہ تعالیٰ نے انسانوں کے اندر اپنی صفات بھی پیدا کی ہیں، اس لیے اگر انسان عشق رسول صلی اللہ علیہ وسلم اور عشق اللہ اختیار کرے تو حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کے وسیلے سے نائبِ خدا کے منصب پر فائز ہوسکتا ہے اور اس کے بعد اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات کا ادراک کرسکتا ہے۔صوفیائے کرام مراقبہ کی تمام منازل طے کرنے کے بعد اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات کا ادراک کر لیتے ہیں۔ذات وصفات کے ادراک کے بعد خدا کی شان میں حمد وثنا کرنا آسان ہوجاتا ہے۔بعض حضرات کا خیال ہے کہ حمد کہنے کے لیے اعلیٰ درجہ کا شاعر ہونا بھی لازمی ہے لیکن میں ایسا نہیں سمجھتا ہوں۔میرے خیال میں یہ ضروری نہیں کہ خدا کی ذات وصفات کی تعریف

کرنے کے لیے باکمال شاعر کا ہونا ضروری ہے کیونکہ جو شخص اللہ کی ذات وصفات کا ادراک کرسکتا ہے، وہ اپنے اندر موزونیت بھی پیدا کرسکتا ہے اور اس کی زبان سے نکلی ہوئی ہر بات شاعری میں تبدیل نہ بھی ہو، تو بھی اس میں تاثیر پیدا ہوسکتی ہے۔اللہ کا کلام بھی شاعری کے فارم میں نہیں ہونے کے باوجود، اس میں بلا کی نغمگی ہے اور اعلیٰ درجے کی شاعری میں جو تاثیر پائی جاتی ہے اس سے کہیں زیادہ قرآن میں موجود ہے۔عشق اللہ میں ڈوبا ہوا شخص اگر باکمال شاعر نہ بھی ہو تو بھی وہ صحیح معنوں میں حمد وثنا کا حق ادا کرسکتا ہے۔بعض دفعہ غیر شاعر بھی حمد ونعت کے شعر کہہ دیتے ہیں۔خاکسار نے بھی ایک دن غیر ارادتاً زندگی کا جو پہلا شعر کہا تھا وہ حمد کا شعر تھا، جسے استاد محترم ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے سننے کے بعد کہا تھا،''ہائے ہائے...لڑکے، اتنی کم عمر میں تم نے یہ کہہ دیا؟ یہ تو تصوف کا شعر ہے''۔شعر تھا۔

ذرّہ ذرّہ میں ترا ہی عکس آتا ہے نظر
رفتہ رفتہ یہ جہاں اک آئینہ ہو جائے گا

صوفیائے کرام کا خیال ہے کہ اللہ نے چاہا کہ اس کو پہچانا جائے تو اس نے یہ دنیا بنائی۔اسی لیے دنیا میں ایسا کوئی ذرّہ نہیں ہے، جس میں اللہ کی کوئی نہ کوئی صفت منعکس نہ ہوتی ہو، یعنی ہر ذرّے میں خدا کا عکس موجود ہے۔دنیا کو خلق کرنے کے بعد جب اللہ تعالیٰ نے دیکھا کہ اس کے جاہ وجلال کی صفت موجودات کائنات کی کسی شے میں موجود نہیں ہے، تو اس صفت کو منعکس کرنے کے لیے انسان کو خلق کیا اور تمام فرشتوں کو حکم دیا کہ آدم کو سجدہ کریں۔اسی لیے ابن عربی نے کہا ہے کہ اللہ انسان کا اور انسان اللہ کا آئینہ ہے۔یعنی اللہ جب انسان کو دیکھتا ہے تو اس میں اس کی صفات کا جوہر 'جاہ وجلال' نظر آتا ہے اور انسان جب اللہ کو دیکھتا ہے، تو اس میں وہ خود کو دیکھتا ہے۔ابن عربی سے جب پوچھا گیا تھا کہ اگر اللہ انسان کا آئینہ ہے تو پھر اللہ نظر کیوں نہیں آتا؟ اس سوال کے جواب میں ابن عربی نے فرمایا کہ وہ آئینہ، آئینہ کہلانے کا مستحق نہیں ہوسکتا، جس میں دیکھا جائے تو اپنی پرچھائیں کے بجائے آئینہ کی قلعی نظر آئے۔مختصر یہ کہ جوش جنوں میں ذرّہ، ذرّہ نہیں بلکہ آئینہ نظر آئے گا اور آئینہ میں اللہ کی کسی نہ کسی صفت کا عکس نظر آئے گا اور جب جوش جنوں میں بندہ رفتہ رفتہ عشق اللہ میں پوری طرح غرق ہوجائے گا تب کائنات

ایک آئینہ خانے میں تبدیل ہو جائے گی اور ہر طرف صرف اللہ ہی اللہ نظر آئے گا یا اس کی تمام صفات نظر آئیں گی۔ اس نظریہ کو مدنظر رکھتے ہوئے غور کیجیے کہ حمد کے اس مذکورہ شعر میں خدا کی تمام صفات کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے یا نہیں؟

حمد ونعت کے متعلق بعض ماہرین کا یہ خیال درست ہے کہ جو شخص اللہ کی ذات وصفات کے ادراک سے محروم ہے، وہ اعلیٰ درجے کی نعت تو کہہ سکتا ہے لیکن صحیح معنوں میں حمد کا حق ادا نہیں کر سکتا ہے، چاہے وہ عظیم شاعر ہی کیوں نہ ہو۔ عربی، فارسی اور اردو زبانوں کے حمدیہ اور نعتیہ اشعار کا اگر بغور مطالعہ کیا جائے، تو معلوم ہوتا ہے کہ حمدیہ اشعار کے مقابلے میں نعتیہ اشعار ہر لحاظ سے اعلیٰ درجے کے ہیں اور بیشتر شعرا نے اللہ کے محبوب پیغمبر اسلام محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات وصفات کے بیان اور آپ صلی اللہ علیہ وسلم کے تئیں محبت وعقیدت کے اظہار میں نعت گوئی کا حق ادا کر دیا ہے، لیکن خالقِ کائنات کی ذات وصفات بیان کرنے میں تمام تر شاعرانہ کمال کے باوجود، وہ بات پیدا نہیں ہوئی ہے جو نعتیہ اشعار کا طرّہٗ امتیاز ہے۔ جبکہ علما نے یہ ہدایت دی ہے کہ نعت کہتے وقت اس بات خیال رکھنا چاہیے کہ حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات وصفات کی تعریف میں ایسی بات نہ کہہ دے جس سے محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات وصفات، اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات سے افضل معلوم ہو۔ اس ہدایت کے باوجود بیشتر نعتیں ایسی کہی گئیں ہیں جو حمد کے اشعار کے مقابلے میں اعلیٰ درجے کی ہیں۔ مثلاً شیخ سعدیؒ کی مشہور نعت ؂

بلغ العلی بکماله   کشف الدجی بجماله
حسنت جمیع خصاله   صلوا علیه وآله

کے مقابلے کی ایک بھی حمد میری نظر سے اب تک نہیں گزری ہے۔ جبکہ بے شمار فارسی اور اردو کے شعرائے کرام نے ایک سے بڑھ کر ایک نعتیں لکھیں ہیں۔

علمائے دین نے یہ ہدایت دی ہے کہ نبی کریم محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی تعریف میں مبالغہ آرائی سے کام اسی حد تک لینا جائز ہے جس حد تک اللہ کا مرتبہ مجروح نہ ہو لیکن 'حمد' کے شعر کے لیے مبالغہ آرائی یا غلو وغیرہ کی کوئی قید نہیں ہے کیونکہ اللہ تعالیٰ کی ذاتی صفات کی کوئی حد نہیں

ہے۔اس لیے حمد میں شاعر کی بلند پروازی کو مکمل آزادی حاصل ہے۔پھر بھی 'حمد' کہتے وقت شاعر کے تخیل کی بلند پروازی، اس اونچائی تک نہیں پہنچ پاتی ہے جس اونچائی تک نعت کہتے وقت اس کی تخیل کی بلند پروازی پہنچ جاتی ہے۔بعض علما کا خیال ہے کہ عشق اللہ کی معراج تک پہنچنے کے لیے عشق محمد صلی اللہ علیہ وسلم ضروری ہے۔ممکن ہے شاعر عشق محمد صلی اللہ علیہ وسلم میں ایسے غرق ہو جاتے ہوں گے کہ اس مقام سے نکل کر عشق اللہ تک پہنچ نہ پاتے ہوں۔بھلے ہی علامہ اقبال کی 'نوائے شوق' حریم ذات میں پہنچ چکی ہو،لیکن اس کا ثبوت انھوں نے حمدیہ اشعار میں نہیں پیش کیا ہے۔علامہ اقبال نے نعت کے مقابلے میں حمد اس اعلیٰ درجے کا نہیں لکھا،جس اعلیٰ درجے کے اشعار کی ان سے توقع تھی،تو پھر اردو کے دوسرے شعرا سے کیا امید کی جاسکتی ہے؟

حمد وثنا اور مناجات صرف اسلام مذہب میں ہی نہیں بلکہ تمام مذاہب میں کی جاتی ہیں کیونکہ اللہ ایک ہی ہے لیکن اس کو مختلف زبانوں میں ہزاروں نام سے پکارا جاتا ہے۔مثلاً انگریزی میں God اور سنسکرت میں اسے نارائن کہتے ہیں۔انگریزی لفظ God میں تین حروف ہیں جن کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے،G سے Generator، O سے Operator اور D سے Destructor یعنی اللہ تعالیٰ خالق ہے،ناظم وحاکم (چلانے والا) اور'قہار' قہر ڈھانے والا یعنی قیامت برپا کرنے والا ہے۔اسی طرح سنسکرت لفظ نارائن میں نار کے معنی آگ اور آئن کے معنی ہالہ کے ہیں یعنی آگ کا ہالہ۔قرآن شریف میں اللہ کے لیے کہا گیا ہے کہ "اَللّٰہُ نُوْرُالسَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ"۔سناتن دھرم کے مشہور ومعروف عالم مُنی پاتنجلی کے مطابق چاروں ویدوں،رِگ وید، یجُر وید،سام وید اور اَتھروید میں حمد وثنا کے اشلوک بے شمار ہیں۔صوفی شاعر مرزا مظہر جانِ جاناں شہید نے بھی فرمایا ہے کہ رِگ وید (صحیفۂ حمدِ باری) کلام منظوم ہے جو اکثر حمد باری پر مشتمل ہے۔رِگ وید میں توحیدی بھجن (نغمات) بھی ہیں۔ڈاکٹر سید محمود کا بھی خیال ہے کہ مقدس کتاب رِگ وید کا بڑا حصہ عبادات اور خدا کی تعریف سے بھرا ہوا ہے۔ (ویدک دھرم اور اسلام،ص۔15)، واضح رہے کہ رِگ وید کے متعلق محققین کے مطابق تدوینی اعتبار سے یہ انسانی دنیا کا سب سے پہلا علمی شاہکار ہے،جس کی نغمہ سرائی سے روح میں بالیدگی اور اہتزاز پیدا ہوتا ہے اور ایمان وایقان کو تقویت نصیب ہوتی ہے۔تینوں ویدوں میں سے ایک ایک اشلوک کا ترجمہ مثال کے طور پر پیش خدمت ہے:

''آسمان وزمین سربہ فلک پہاڑ سب ہی اس کے آگے سربہ خم ہیں۔''(رِگ وید)

''اے پرماتما تجھ جیسا نہ تو دیولوک (عالمِ بالا) میں کوئی ہے اور نہ زمین ہی پر کوئی ہے۔تجھ جیسا نہ ہوا ہے نہ ہوگا۔تو ہی سب سے اعلیٰ افضل اورارفع ہے۔''(یجُر وید)

''ایک ہی ذات ہے جو پوجا اور نمسکار کے لائق ہے۔''(اتھر وید)

الغرض دنیا کی تمام زبانوں میں اللہ کا جو بھی نام ہو،وہی خالقِ کائنات ہے، وہی کائنات کا حاکم ہے اور کائنات کا خاتم بھی۔

الغرض حمد کہنے کا سلسلہ روزِاول سے شروع ہے اور تاقیامت باقی رہے گا۔حمدیہ اشعار کے ابتدائی نقوش اوراہمیت پرروشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر یحییٰ نشیط نے لکھا ہے:

''عہدِقبل تاریخ کے کلدانیوں اورحتیوں نے مٹی کی پکی اینٹوں پرکندہ کیے ہوئے حمدیہ ترانوں کے نقوش سے لے کرآج تک کمپیوٹرائزڈ کتابوں کے دور تک حمدیہ ترانے برابر لکھے اورالاپے جارہے ہیں۔ان کی گنگناہٹ سے جہاں فضائے آسمانی معمور ہے وہاں قلوب انسانی میں بھی ہلچل پیدا کرنے کا سبب بنی ہوئی ہے، اورکچھ بعید نہیں کہ ثنائے رب کریم کا یہ سلسلہ تاقیامت چلتا رہے۔''

'حمد' کی مثالیں عربی شاعری میں دورِجہالت کے شعرا زید بن عمرو بن نفیل اورحضرت حسان بن ثابتؓ کی شاعری میں موجود ہیں۔فارسی کے قدیم شعرا فضل اللہ،ابوسعید ابوالخیرعراقی سعدی،رومی اورجامی وغیرہ کی شاعری میں بھی حمد کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔رومی کے یہ حمدیہ اشعارضرب المثل بن گئے ہیں۔

خود ثنا گفتن زمن ترک ثنا ست
کیں دلیل ہستی و ہستی خطا ست
اے خدا از فضل تو حاجت روا
با تو یاد ہیچ کس نبود روا

رومی نے اپنے پہلے شعر میں کہا کہ خدا کی ہستی کے سامنے ہماری ہستی کیا ہے۔اے خدا اگر میں تیری تعریف کرتا ہوں تو اس کا مطلب ہے کہ میرا بھی وجود ہے۔لیکن تیری ہستی کے سامنے میری ہستی کا تصور ہی غلط ہے۔چنانچہ میں اگر تیری تعریف کرنے لگوں تو یہ بات بالکل ضد ہو جائے گی۔اس لیے دوسرے شعر میں کہتے ہیں کہ اے خدا تیری یاد کے ساتھ کسی کی یاد کرنا جائز و مناسب نہیں۔تیرے ہی فضل سے حاجت روائی ہوتی ہے۔

(بحوالہ 'الّاھُو'ص45-46 مرتب ابرار کرت پوری)

اردو شاعری کی ابتدا دکن سے ہوئی ہے۔دکنی شعرا کے دواوین کا اگر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دکن کے تمام شعرا نے اپنے اپنے دیوان میں حمد بطور خاص اللہ تعالیٰ کی محبت وعقیدت میں شامل کیے ہیں۔دکنی شعرا کا شاید ہی کوئی دیوان ایسا ہو جس کے شروع میں کم از کم ایک شعر حمد کا نہ ہو۔دکنی مثنویوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ حمد و مناجات مثنوی کے اہم اجزائے ترکیبی میں شامل تھے۔ہر مثنوی کے ابتدائی اشعار حمد و مناجات کی اعلیٰ درجے کی مثالیں ہیں۔دکنی شعرا مثلاً فخر الدین نظامی بیدری کی مثنوی 'کدم راو پدم راؤ'،عبدل کی تصنیف 'ابراہیم نامہ'، گجرات کے صوفی شاعر خوب محمد چشتی کی تصنیف 'خوب ترنگ'، شاہ برہان الدین جانم کی شعری تخلیقات، ملاّ وجہی کے حمدیہ اشعار،ابن نشاطی کی مثنوی 'پھول بن'، نصرتی کی تصنیفات، 'گلشن عشق' اور 'علی نامہ'،قلی قطب شاہ کے حمدیہ اشعار،عبداللہ قلی قطب شاہ کے حمدیہ اشعار کا اگر بغور جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان شعرا نے اپنے حمدیہ اشعار میں حمد کا حق حتی الامکان ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ان شعرا کے حمدیہ اشعار قرآن شریف کی ان آیتوں کو جن میں اللہ کی ذات وصفات کا بیان کیا گیا ہے اپنی شاعری میں ایسے ڈھال دیا ہے جیسے کہ ان شعرا نے اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات کا خود ادراک کر لیا ہے اور مناظر فطرت میں اللہ کے نور وظہور کا نظارہ اپنی آنکھوں سے کر لیا ہے۔مثلاً فخر الدین نظامی بیدری نے اپنی مشہور مثنوی 'کدم راو پدم راؤ' میں سورۃ لقمان کی آیت "وَلَوْ اَنَّمَا فِی الْاَرْضِ مِنْ شَجَرَۃٍ اَقْلَامٌ وَّالْبَحْرُ یَمُدُّہٗ مِنْ بَعْدِہٖ سَبْعَۃُ اَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ کَلِمٰتُ اللّٰہِ"،یعنی ساتوں سمندر کی سیاہی اور سارے نباتات کے قلم بنا لیے جائیں اور تمام فرشتے تیری قدرتِ کاملہ کو تحریر میں لانا چاہیں تو بھی وہ ایسا

نہیں کر سکتے ، (آیت-27) کو ان دو اشعار میں ڈھال دیا ہے ، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ نظامی بیدری کو کس قدر قرآن پر عبور حاصل تھا اور قرآن کی آیتوں کو شعر کے سانچے میں ڈھال دینے کے ہنر سے واقف تھا۔ شعر ملاحظہ کیجیے۔

سپت سمندر پانی جو مس کر بھریں
قلم رک رک پان پتر کریں
جمارے لکھیں سب فرشتے کہ جے
نہ پورن لکھن تد توحید تے

(بحوالہ مضمون ' دکنی مثنویوں میں مناجات کی روایت ' ' ڈاکٹر مجید بیدار ، ص۔71)

اسی طرح 'ابراہیم نامہ' کا مصنف عبدل ، نے بھی حمد کے اپنے چند اشعار میں سورۃ لقمان کی آیت "اَلَمْ تَرَ اِنَّ اللّٰهَ یُوْلِجُ الَّیْلَ فِی النَّهَارِ وَ یُوْلِجُ النَّهَارَ فِیْ الَّیْل وسَخَّرَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ کُلٌّ یَجْرِیٓ اِلٰیٓ اَجلٍ مُّسَمًّی" کا منظوم ترجمہ کیا ہے جن کے مفہوم کچھ اس طرح ہیں۔ '' اللہ تعالیٰ اپنی قدرت کاملہ سے رات کے پردے سے دن نکالتا ہے۔ چاند کے پیالے سے رات کا زہر جھلکتا ہے ، اسے پی کر تمام عالم مرجاتا ہے یعنی نیند کے آغوش میں چلا جاتا ہے اور سورج کے پیالے سے چھلکا ہوا امرت پی کر وہ پھر جی اٹھتا ہے''۔

عبدل کے علاوہ کم وبیش تمام دکنی شعرا نے حمد ومناجات کے بہت ہی عمدہ اشعار کہے ہیں جن میں بلا کی نغمگی پائی جاتی ہے اور تشبیہات واستعارات اور دیگر صنائع وبدائع سے بھی آراستہ ہیں۔

دکنی شعرا میں ملّا اسداللہ وجہی کے کلام میں حمدیہ اشعار کی عمدہ مثالیں موجود ہیں جن میں اللہ کی عظمت اور ذات وصفات پر روشنی پڑتی ہے۔

توں اول توں آخر قادرا ہے
توں مالک توں باطن تو ظاہرا ہے
توں محصی توں مہدی توں واحد سچا
توں تواب توں رب تو ماجد سچا

(بحوالہ 'اِلّا ھُو'، انتخاب محامد، مرتب، ابرار کرت پوری، ص48)

شمالی ہند میں اردو شاعری کے میر کارواں کہے جانے والے شاعر ولی دکنی ہیں، جن کے زیر اثر حاتم، فائز، اور آبرو وغیرہ نے دہلی میں اردو شاعری کی شروعات کی۔ ولی دکنی کا تعلق صوفیائے کرام سے تھا اور وہ خود بھی ایک صوفی منش شاعر تھے۔ ان کے کلام میں بے شمار اعلیٰ درجے کے حمدیہ اشعار موجود ہیں جن میں وہی سرشاری و بے خودی اور عقیدت موجود ہے جو ان کی غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ چند حمدیہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

ہے زباں پر تو اول و اول
نام پاک خدائے عز و جل
لائق حمد نئیں اس بن اور
اس اُپر متفق ہیں اہل ملل
شکر اس کا محیط اعظم ہے
وہ ہے سلطان بارگاہ ازل

(بحوالہ 'اِلّاھُو'، انتخاب محامد، مرتب، ابرار کرت پوری، ص48)

ولی دکنی کے ہم عصر شعرا میں سراج اورنگ آبادی کے کلام میں بھی حمدیہ اشعار کی کمی نہیں ہے۔ انھوں نے اللہ تعالیٰ کی عظمت اور اس کی ذات وصفات کی تعریف انتہائی عقیدت و محبت کے ساتھ کی ہے اور حمد وثنا کا حق ادا کر دیا ہے۔

عجب قادر پاک کی ذات ہے
کہ سب ہے نفی اور وہ اثبات ہے
اپس کی صفت آپ دو بے نظیر
کیا ہے علیٰ کلِّ شیءٍ قدیر
دیا چاند سورج کوں نور و ضیا
فلک پر ستارے کیا خوشنما

سراج اورنگ آبادی کے بعد (جسے اردو شاعری کا پہلا دور کہا جاتا ہے) کے شعرا نے بھی حمدیہ اشعار کہنے کی روایت کو جاری رکھا اور اس دور کے شعرا میں آبرو، فائز، یک رنگ، انعام اللہ خان یقین،

مرزا مظہر جان جاناں وغیرہ نے بھی حمدیہ اشعار کہے۔مرزا مظہر جانِ جاناں کے چند حمدیہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

کیا کہے قاصر زباں توحیدو حمد کبریا
جن نے کن کہنے میں سب ارض و سما پیدا کیا
جدا ئیں سب ستی تحقیق کر دیکھ
ملا ہے سب سے اور سب سے نیارا

شمالی ہند میں اردو شاعری کے دوسرے دور یعنی عہد میر و مرزا میں بھی حمدیہ اشعار کہے گئے ہیں۔ اس دور کے مشہور و معروف شعرا میں مرزا محمد رفیع سودا، میر تقی میر اور خواجہ میر درد کے کلام میں حمدیہ اشعار کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں جن میں اللہ پاک کی عظمت اور ذات وصفات کا ذکر انتہائی عقیدت و محبت کے ساتھ کیا گیا ہے۔

سودا کے کلام سے چند حمدیہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

ہے خدا کا یہ ایک شمۂ نور
جس سے روشن ہے آسماں کا تنور
کرتے اس کو لگے نہ ذرہ دیر
مہر و مہ کو بہ شکل نان و نپیر

میر تقی میر کی غزلوں میں بھی بے شمار حمدیہ اشعار ملتے ہیں جن میں قرآن کی بعض آیتوں کی تشریح وتعبیر کی گئی ہے۔چند اشعار ملاحظہ کیجیے۔

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا
خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا
اشجار ہو ویں خامہ و آب سیہ بخار
لکھنا نہ تو بھی ہو سکے اس کی صفات کا

میر تقی میر کے بعد کے شعرا میں مشہور مثنوی نگار میر حسن کی مثنویوں میں بھی حمدیہ اشعار موجود ہیں۔دکنی مثنویوں کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے میر حسن نے اپنی مثنویوں کی ابتدا حمد ومناجات کے اشعار سے کی ہے۔میر حسن کے حمدیہ اشعار،اللہ تعالیٰ کی عظمت،محبت وعقیدت سے سرشار ہیں۔

چنداشعار ملاحظہ ہوں ۔

سر لوح پر رکھ بیاض جبیں
کہا دوسرا تجھ سا کوئی نہیں
قلم پھر شہادت کی انگلی اٹھا
ہوا حرف زن یوں کہ رب العلیٰ
نہیں تیرا کوئی نہ ہوگا شریک
تری ذات ہے وحدہٗ لا شریک

نظیرا کبرآبادی نے بھی اپنی نظموں میں اللہ تعالی کی عظمت کو بیان کیا ہے۔ان کی نظموں میں اعلیٰ درجے کے حمدیہ اشعار کی کمی نہیں ہے۔چند اشعار دیکھیے ۔

خدا کی ذات ہے وہ ذو الجلال والا کرام
کہ جس سے ہوتے ہیں پروردہ سب خواص وعام
اسی نے ارض و سماوات کو دیا ہے نظام
اسی کی ذات کو ہے دائماً ثبات و قیام
قدیر وحی و کریم و مہیمن و منعام

عہد میر ومرزا کے شعرا میں مومن خاں مومن ایک سچے مومن تھے جن کی مثنویوں اور غزلوں میں بے شمار جوش عقیدت سے معمور حمدیہ اشعار موجود ہیں۔ان کی ایک مثنوی کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں اللہ رب العزت کے تئیں ان کی عقیدت ومحبت قابلِ تعریف ہے ۔

الحمد الواہب العطایا
اس شور نے کیا مزہ چکھایا
والشکر الصانع البرایا
جس نے ہمیں آدمی بنایا
احسان ہیں اس کے کیا گراں بار
سر سبع شداد کا جھکایا

نہ پوچھ گرمیٔ شوق ثنا کی آتش افروزی
بنایا ماہ دست عجز شعلہ شمع فطرت کا

مرزا اسداللہ خاں غالب عہد میر ومرزا کے صفِ اول کے شاعر ہیں جن کے کلام میں صوفیانہ اشعار کثرت سے پائے جاتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ بعض ماہرین غالب نے غالب کو صوفی شاعر قرار دیا ہے لیکن بعض ناقدین کا خیال ہے کہ غالب صوفی نہیں تھے لیکن ان کا کلام صوفیانہ ہے۔دراصل غالب نے اپنے مخصوص انداز بیان میں بے شمار حمد یہ اشعار کہے ہیں جن میں اللہ پاک کی ذات وصفات اور عظمت کا بیان ہے۔غالب کے دیوان کا پہلا شعر ''نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا'' بھی حمد کا ہے جس میں انھوں نے جدت پیدا کی ہے۔ان کی غزلوں کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں معرفت کی بات کی گئی ہے ۔

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا
ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلے کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

مرثیہ نگاروں میں میرانیس اور مرزا دبیر کی مرثیوں میں جو فصاحت اور بلاغت ہے وہی فصاحت وبلاغت ان شعرا کے حمد یہ اشعار میں موجود ہے۔اللہ تعالیٰ کی محبت وعقیدت میں سرشار میرانیس کے یہ اشعار دیکھیے ۔

گلشن میں پھروں کہ سیر صحرا دیکھوں
یا معدن و کوہ و دشت و دریا دیکھوں
ہر جا تری قدرت کے ہیں لاکھوں جلوے
حیراں ہوں کہ ان آنکھوں سے کیا کیا دیکھوں

اب مرزا سلامت علی دبیر کے یہ حمد یہ اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں بلا کی عقیدت ومحبت اور سرشاری ہے ۔

چاہے وہ جس گدا کو سلیماں کی جاہ دے
ذرے کو آفتاب کے سر کی کلاہ دے

یارب خلاق ماہ و ماہی تو ہے
بخشندہ تاج و تخت شاہی تو ہے

بیسویں صدی کے عظیم شاعر علامہ اقبال کے پہلے مجموعۂ کلام 'بانگِ درا' میں حمد اور نعت کے اشعار موجود ہیں لیکن علامہ اقبال نے اس مجموعے میں حمد کا ایک شعر بھی ایسا نہیں لکھا ہے جو نعت کے شعر سے اعلیٰ درجے کا ہو۔ مثلاً اقبال کی نظم میں نعت کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے ۔

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح وقلم تیرے ہیں

اقبال کی مشہور غزل کا مطلع، جو حمد کا شعر بھی ہے اسے دیکھیے ۔

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں

یہ دونوں اشعار، شاعرانہ اعتبار سے اعلیٰ درجے کے ہیں لیکن مفہوم کے اعتبار سے نعتیہ شعر کے مقابلے میں حمد کا یہ شعر کمتر درجے کا ہے۔ میں حیران ہوں کہ اقبال جیسے عظیم اور عشق اللہ اور اللہ کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم میں ڈوبے ہوئے شاعر نے یہ کیسے کہہ دیا کہ اللہ اگر اس کے سامنے مجاز کی صورت میں آ جائے تو وہ ہزاروں سجدے کرے گا۔ اللہ کے سامنے اگر کسی بندے کو سجدہ کرنے کا ہوش باقی رہے تو اللہ کے تئیں اس کی محبت سچی نہیں بلکہ رسمی ہوگی۔ اللہ کے تئیں اگر بندے کی محبت سچی ہوگی تو ہزاروں کیا ایک سجدہ بھی نہیں کر پائے گا بلکہ اللہ کو صرف دیکھتا رہے گا اور دیکھتے دیکھتے اپنے وجود کو اللہ کے وجود میں ضم کر لے گا۔ محبت کی انتہا اگر یہ ہوتی تو کہا جاتا کہ اقبال نے حمد کا حق ادا کر دیا۔ ایسی بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں اور نعتیہ وحمدیہ اشعار کے تقابلی مطالعہ سے یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ حمد کا حق ادا کرنا انسانوں کے بس کی بات نہیں ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اللہ تعالیٰ کی ذات وصفات انسانی مطالعات ومشاہدات سے بالاتر ہیں۔ انسانی قوتِ متخیلہ میں اتنی وسعت نہیں ہے جو اللہ کی ذات وصفات کو اپنے حصار میں لے سکے۔

واضح رہے کہ علامہ اقبال نے بطور خاص اپنے کسی بھی مجموعۂ کلام میں حمد ونعت اور منقبت

کے اشعارکلاسیکی شعرا کے روایتی انداز میں نہیں لکھے ہیں لیکن 'بانگِ درا' کی اشاعت کے بعدمعلوم ہوتا ہے کہ علامہ اقبال اللہ اوراللہ کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کی محبت میں پوری طرح غرق ہو چکے تھے اوران کا یہ کہنا غلط نہیں تھا کہ ''نغمہَ اللہ ھو میرے رگ وپے میں ہے''، اس حالت میں پہنچ جانے کے بعد اللہ کی ذات وصفات کا ادراک کرلینا آسان ہے اور یقیناً علامہ اقبال نے نائب خدا کے منصب پر فائز ہوکراللہ کی ذات وصفات کا ادراک کرلیا تھا تبھی تو ان کی شاعری کوقرآن وحدیث کی تفسیرقرار دیا جاتا ہے۔اس کے ثبوت میں بالِ جبریل کی ابتدائی سولہ غزلیں پیش کی جاسکتی ہیں۔'بالِ جبریل' کی پہلی غزل کا پہلا شعر ؎

میری نوائے شوق سے شورحریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں

کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی نوائے شوق، حریم ذات تک پہنچ چکی جہاں کسی کی بھی رسائی ممکن نہیں، لیکن اب شوق، حریمِ ذات میں پہنچ ہی چکا ہے تب اللہ کی ذات وصفات، آشکار ہوجائے گی اور یہ کائنات جوتجلیٔ صفات سے پیدا ہوئی ہے، فنا ہوجائے گی اور جب کائنات فنا ہوجائے گی تو پھر اللہ اپنا جلوہ کسے دکھائے گا؟اسی لیے علامہ اقبال نے دوسرے شعر میں کہا ؎

تونے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کردیا
میں ہی تو اک راز تھا سینۂ کائنات میں

علامہ اقبال نے اس شعر میں ابن عربی کے اس خیال کونظم کیا ہے، جس میں کہا گیا ہے کہ '' کائنات میں اللہ تعالیٰ کے جلال وجمال کا اصل جوہر انسان ہی ہے، گویا انسان کو پہچاننا اللہ کو پہچاننے کے برابر ہے۔اسی لیے حضرت علی رضی اللہ عنہ نے فرمایا ہے کہ "مَن عَرَف نَفسَہٗ فَقَد عَرَفَ رَبّہٗ'' یعنی خودشناسی، خداشناسی ہے۔علامہ اقبال نے حضرت علیؓ کے قول پرعمل کرتے ہوئے اپنے من میں ڈوب کرسراغِ زندگی پالیا تھا۔جس کا انعکاس بالِ جبریل کی ابتدائی سولہ غزلوں میں موجود ہے۔بالِ جبریل کی غزل کے اشعار سے یہ واضح ضرور ہوجاتا ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ عشقِ اللہ اورعشقِ محمدﷺ میں علامہ پوری طرح ڈوب چکے تھے اورحمد کے اشعار کا معیار بہت بلند ہو چکا تھا پھربھی اقبال کے حمد یہ اشعار، ان کے نعتیہ اشعار کے مقابلے میں

کمتر درجے کے ہیں اس لیے حمد کا حق نہیں ادا ہوسکا۔ علامہ اقبال کے کلام سے چند حمدیہ اشعار اور ملاحظہ ہوں جن میں علامہ نے بہتر انداز میں حمدیہ نظم کہے ہیں۔

لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب
گنبد آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب
عالم آب و خاک میں تیرے ظہور سے فروغ
ذرہ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب
سروری زیبا فقط اس ذات بے ہمتا کو ہے
حکمراں ہے اک وہی باقی بتان آزری

علامہ اقبال کے بعد جگرمرادآبادی کے کلام سے دوحمدیہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں جگر نے وحدت الوجود کے اس نظریے کو پیش کیا ہے کہ ذرہ ذرہ میں خدا کا جلوہ موجود ہے، پھر بھی اللہ تعالیٰ یکتا و یگانہ ہے۔ یہاں تک کہ اللہ کے بغیر زماں و مکاں کا بھی کوئی تصور ممکن نہیں ہے۔

کثرت میں بھی وحدت کا تماشہ نظرآیا
جس رنگ میں دیکھا تجھے یکتا نظر آیا

میرے سوا زماں و مکاں ہوں اگر تو ہوں
تیرے سوا زماں و مکاں بھی کہیں نہیں

آخر میں جوش ملیح آبادی کی نظم کے چند مصرعے پیش ہیں جن میں انھوں نے بے حد خوبصورتی سے سورۂ رحمٰن کی چند آیتوں کے مفاہیم منظوم پیش کیے ہیں۔

یہ سحر کا حسن یہ سیارگاں اور یہ فضا
یہ معطر باغ، یہ سبزہ، یہ کلیاں دلربا
یہ بیاباں، یہ کھلے میدان یہ ٹھنڈی ہوا
سوچ تو کیا کیا، کیا ہے تجھ کو قدرت نے عطا
کب تک آخر اپنے رب کی نعمتیں جھٹلائے گا

دکنی شعرا سے لے کر موجودہ دور تک کے شعرا کے کلام میں حمد یہ اشعار موجود ہیں لیکن کسی شاعر کے کلام میں حمد یہ اشعار کی تعداد زیادہ ہے تو کسی کے یہاں کم۔ یہاں تمام شاعروں کے کلام سے حمد یہ اشعار کے نمونے پیش کرنا اور سب کا جائزہ لینا ممکن نہیں ہے۔خاص خاص شعرا کے حمد یہ اشعار مثال کے طور پر پیش کر دیے گئے ہیں۔

المختصر حمد وثنا اور مناجات کی بے شمار مثالیں عربی، فارسی اور اردو زبان میں موجود ہیں لیکن ان زبانوں کے علاوہ کسی بھی زبان میں حمد وثنا اور مناجات کہی جاسکتی ہیں،لیکن اس بات کا خیال رکھا جانا چاہیے کہ لب ولہجہ میں عاجزی وانکساری اور اطاعت بدرجۂ اتم موجود ہو، اور کسی بھی حال میں اشعار میں مصنوعی پن اور بے دلی کا شائبہ نہ آنے پائے، کیونکہ حمد وثنا اور مناجات کا تعلق دعا سے ہے اور دعا میں خشوع وخضوع کے ساتھ انکساری بھی ضروری ہے۔آخر میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ حمد ومناجات کی ایک صنفی حیثیت ہے لیکن اس صنف پر توجہ نہیں دی گئی کیونکہ بیسویں صدی میں ادبی منظر ناموں پر مختلف نظریات حاوی رہے جن میں مارکسزم اور ترقی پسند نظریہ، ادب پر سب سے زیادہ حاوی رہا۔ان کمیونسٹ اور ترقی پسند ادیبوں نے اخلاقیات اور اسلامیات کو ادب سے خارج کر دیا اور کہا کہ اخلاقیات، اسلامیات اور تصوف وغیرہ کے مسائل کا تعلق ادب سے نہیں بلکہ فلسفہ سے ہے۔ترقی پسند ادیبوں اور کمیونسٹوں نے ایسا اس لیے کیا کہ ہندوستان ہی نہیں بلکہ تمام مشرقی ممالک کی تہذیب ومعاشرت کی سرشت میں مذہبی عناصر موجود ہیں اور یہاں کے افراد پیدائشی طور پر مذہبی خیالات کے حامل ہیں۔اس لیے ترقی پسندوں اور بائیں بازو کے مصنّفین نے سوچا کہ اسلامیات، اخلاقیات اور تصوف وغیرہ کو ادب سے خارج نہیں کیا گیا، تو کمیونسٹ نظریات کو سماج پر مسلط کرنا مشکل ہو جائے گا۔کمیونسٹوں اور ترقی پسند مصنّفین نے اپنے نظریے کی اس قدر تشہیر وتبلیغ شروع کر دی کہ ہر شاعر وادیب اپنے آپ کو ترقی پسند کہلوانا باعث فخر سمجھنے لگا اور شاعر وادیب دین سے بیگانہ ہونے لگے اور خدا کے وجود کو جھٹلانے لگے اور مادہ پرستی کو اختیار کرنے لگے۔ اسی لیے بیسویں صدی میں بہت کم حمد اور نعت گو مشہور ہوئے۔

چند حمد گو اور نعت گو شعرا نے حمد ونعت کے مجموعے شائع بھی کیے تو ناقدین نے ان مجموعوں پر بہت کم توجہ دی۔یہی وجہ ہے کہ حمد ونعت سے متعلق بہت کم تحقیقی وتنقیدی کتابیں اور مضامین

دستیاب ہیں۔ البتہ پاکستان میں سولہ جلدوں پر مشتمل نقوش کا رسول صلی اللہ علیہ وسلم نمبر دستیاب ہے۔ اتنی جلدوں پر مشتمل حمد نمبر بھی شائع ہو چکے ہیں جن میں تنقیدی مضامین کم ہیں لیکن حمد یہ شاعری کا خزانہ ہے۔ اس کے علاوہ حمد ونعت پر ایک یا دو تحقیقی مقالے بھی شائع ہوئے ہیں جن کی اہمیت ریگستان میں 'اینڈ ی' کے پیڑ کے مترادف ہے۔ حمد ونعت کے تئیں بے توجہی کی اصل وجہ اللہ تعالیٰ اور رسول صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات وصفات سے عدم آگہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فکری سرمایہ بیسویں صدی کے بیشتر شعرا کے یہاں مفقود ہے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ موجودہ دور کے بیشتر شعرا دنیاداری میں اس قدر مصروف ہیں، کہ اس 'سراب رنگ وبو' کو گلستاں سمجھ رکھا ہے اور خرافات کی شاعری میں پھنس کر رہ گئے ہیں اور اپنا اعتبار کھو چکے ہیں۔ شاید انہی شعرا کے لیے اللہ تعالیٰ نے سورۃ الشعراء میں فرمایا ہے کہ:

''اور شاعروں کی پیروی گمراہ لوگ کیا کرتے ہیں۔ کیا تم نے نہیں دیکھا کہ
وہ (شاعر) ہر وادی میں سر مارتے ہیں۔ اور کہتے وہ ہیں جو کرتے نہیں۔''

معلوم ہوتا ہے کہ بیشتر شعرا حمد ومناجات اور نعت کے اشعار اللہ تعالیٰ کی عقیدت ومحبت میں نہیں کہتے ہیں بلکہ کلاسیکی شعرا کی نقل میں رسمی طور پر کہتے ہیں۔ چند ہی اردو کے ایسے شعرا اس دور میں ہیں جو صرف حمد ونعت کے شاعر کی حیثیت سے مشہور ومعروف ہوئے ہیں اور جنھوں نے نظموں اور غزلوں کے مجموعوں کی طرح حمد ونعت کے مجموعے بھی شائع کیے ہیں۔ حمد وثنا اور مناجات یک موضوعی ہونے کی وجہ سے غزل، قصیدہ، مثنوی، قطعہ، رباعی، نظم آزاد، مخمس، مسدس، مثلث، مربع، ثلاثی، دوہے، سانیٹ، ترائیلے اور ہائکو جیسے اصناف میں لکھی جاتی ہیں لیکن صنف غزل میں یہ زیادہ مقبول ہے۔ غزل کے حوالے سے مثالیں پیش کرنا فی الوقت ممکن نہیں ہے۔

❍

حوالہ جات

کتابیں

1 قرطاس حمد ومناجات نمبر، مدیر،محمد امین الدین، ناگ پور
2 اِلاّ ھُو (انتخاب محاب)، ابرار کرت پوری، دہلی

مضامین

1 حمد ومناجات کی اہمیت وضرورت، قاضی رؤف انجم
2 قدیم حمدیہ شاعری میں شعری محاسن،ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط
3 دکنی مثنویوں میں مناجات کی روایت،ڈاکٹر مجید بیدار
4 غزل گوشعرا کی حمدیہ شاعری
5 حمد اور مناجات کے تناظر میں قرآن کا اسلوب بیان، ڈاکٹر حاجی ابوالکلام
6 حمد ومناجات (شرعی روشنی میں)،منظورالحسن منظور
7 حمد ومناجات کی تاریخی،تہذیبی اور فنی اہمیت، ڈاکٹر محمد بشیرالدین
8 حمد کی دینی وادبی قدر و قیمت، ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی

قدیم ہندوستانی فلسفہ اور کالی داس کی تخلیقات میں ماحولیاتی اشارے

ہندوستانی فلسفہ کے مطابق موجوداتِ کائنات عناصرِ خمسہ سے تشکیل پائی ہے۔ یہ عناصر آگ، پانی، زمین، ہوا اور آسمان ہیں۔ یہی پانچوں عناصر کسی نہ کسی طور پر حیات کی تشکیل وتعمیر کرتے ہیں اور ساتھ ہی اس کی پرورش بھی کرتے ہیں۔ان تمام عناصر کی انضمامی شکل ہی ماحولیات ہے۔ یہ حیات بخش عناصر اگر تمام طرح کی آلودگی سے پاک ہوں تو زندگی بھی خالص اور محفوظ رہتی ہے۔اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ ماحولیات محفوظ ہو تو زندگی محفوظ، یہ بات محض ایک کہاوت ہی نہیں بلکہ لازمی اور حقیقت بھی ہے۔ماحولیات کا توازن ہی دورانیہ حیات (لائف سائیکل) کو کنٹرول کرتا ہے اور اس میں تعطل آتے ہی زندگی مصیبت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کی حفاظت کی فکر زمانۂ قدیم سے ہوتی آ رہی ہے۔ویدک دور کے مہارشیوں نے اس کی ضرورت اور اہمیت کو ذہن میں رکھ کر اس کو محفوظ اور خالص رکھنے کے لیے اصول وضوابط بنائے تھے اور کہا تھا کہ مذہب انہی قوانین کی عملی شکل ہے۔

ویدوں کو حیاتیاتی سائنس کا بنیادی گرنتھ مانا گیا ہے۔ویدوں میں تخلیق کے حیات بخش

عناصر کی خصوصیات کی کافی لطیف اور تفصیلی وضاحت کی گئی ہے۔ رِگ وید میں آگ کی شکل، اس کے تغیرات اور اس کی خصوصیات کی تشریح کی گئی ہے۔ یجروید میں ہوا کی خصوصیات، اس کا کام اور اس کے مختلف حالتوں کی روایات ملتی ہیں۔ اتھروید کے علاوہ عناصرِ زمین کا بیان تمام ویدوں میں ملتا ہے۔ ویدک مہارشیوں نے ان قدرتی طاقتوں کو پروردگار کے مترادف تسلیم کیا ہے، اسی لیے اُن دنوں غیر جاندار اور جاندار، تمام مخلوقات کی عبادت ودعا کی جاتی تھی۔ اسی لیے تمام مخلوق میں امن وسکون، خوشی اور خوشحالی کا ماحول یقینی طور پر تھا۔ قرآن شریف کی متعدد آیات میں اور سیرتِ رسول صلی اللہ علیہ وسلم کے مطالعہ سے بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ اسلام ماحولیات سے متعلق مسائل پر ایک واضح اور ہمہ جہت نقطۂ نظر رکھتا ہے۔ قرآن شریف میں ایسی بہت سی آیات ہیں جن میں مناظر فطرت کے بیان ہیں۔ قرآن حکیم میں قدرتی وسائل کا مناسب استعمال اور ان کے تحفظ کی بھی تعلیمات دی گئی ہیں۔ اسلام میں اس بات کی تاکید کی گئی ہے کہ درختوں کے پھل ضرور کھائیں لیکن ان کی شاخوں کو کسی طرح کا نقصان نہ پہنچائیں۔ اسلام میں شجرکاری کی تعلیم دی گئی ہے۔ یہاں تک کہا گیا ہے کہ اگر تم قیامت کو واقع ہوتا دیکھو اور تمھارے ہاتھ میں پودا ہو تو وہ اسے ضرور زمین میں لگا دو۔ قرآن شریف میں اس بات کی وضاحت ہے کہ آبی گردش، فضا، نباتات، سمندر اور پہاڑ وغیرہ انسان کی بہتری کے لیے پیدا کیے گئے ہیں تو انسانوں کو ان تمام چیزوں سے ضرور محبت کرنی چاہیے۔

یجروید کا مطالعہ اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس کے متن میں ماحولیات کے تمام عناصر کو پرسکون اور متوازن سے رکھنے کی کوشش کی جانی چاہیے، اس کا مطلب ہے کہ پوری دنیا کا ماحول متوازن اور بہتر ہو۔ اس میں ذکر ہے کہ آسمان اور زمین کے تمام نامیاتی، غیر نامیاتی اجزا توازن کی حالت میں رہیں۔ پوشیدہ آسمان وزمین اور اس کے تمام اجزا، ہوا، پانی اور نباتات وجمادات، وسائل اور علوم پرسکون رہیں۔ ماحولیات کے تئیں اتنا شدید اور لطیف علم جس کا حوالہ ویدوں میں ہے دوسری جگہوں پر کمیاب ہے۔ قرآن شریف کی آیات (بنی اسرائیل 17:44)، (الحج 22:18)، (النحل 16:49 تا50) میں بھی اللہ رب العزت نے فرمایا ہے کہ ہم نے کائنات اور موجوداتِ کائنات کو منظّم طریقہ سے خلق کیا ہے اور تمام موجودات میں ہم آہنگی پیدا کی

ہے۔ سورۃ الدخان (آیت:44 تا 54) میں اللہ تعالیٰ نے فرمایا ہے کہ ہم نے ہر چیز کو ایک تقدیر کے ساتھ پیدا کی یعنی دنیا کی ہر شے منصوبہ بند طریقہ سے پیدا کی گئی ہے اور منصوبہ بند طریقہ ہی سے ہر شے کی نشونما اور خاتمہ ہوگا۔ انسان چونکہ نائبِ خدا ہے اس لیے اس کا یہ فرض ہے کہ وہ موجوداتِ کائنات کا تحفظ کرے۔

رگ وید میں ہوا کی اہمیت کو ادویات سازی کے ہم پلہ قرار دیا گیا ہے۔ رگ وید کی ایک کردار 'رِچا' کہتی ہے، اے ہوا! اپنی دوائیاں لے آؤ اور یہاں سے تمام نجاست دور کرو، کیونکہ تم ہی تمام ادویات سے بھرپور ہو۔ یہی وجہ ہے کہ رِگ وید (رِگ وید X.186.1-3) میں 'اُل وا تایَن 'رشی نے گائتری چھند کے ذریعہ ہوا کی خصوصیات اور اثرات کی وضاحت کرتے ہوئے 'ہوا' کو 'دیوتا' بنا دیا تھا۔ گائتری چھندوں کے مطابق ہوا زندگی عطا کرتی ہے، بیماریوں کو دور کرتی ہے۔ دل، گلے اور آواز کے لیے تازہ ہوا انتہائی کارآمد ادویہ میں شمار کی جاتی ہے۔ رِگ وید کا یہ اشلوک دیکھیں۔

okr vk okr Hk"kt] 'kHk e;kHk uk gn

i.k vk;f"k rkfj"krA ¼_Xon X. 186.1½

سنسکرت، سنسکریتی ایوَم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ، (ص۔197)

قرآن کی آیات (الحجر 15:19-23)،(البقرہ 2:164)، (الاعراف 7:57) میں ہوا کی افادیت و اہمیت کا تفصیلی ذکر ہے۔ ان آیات کے مطابق تمام جاندار اپنی بقا کے لیے پوری طرح ہوا پر انحصار کرتے ہیں۔ نباتات وحیوانات ہوا کے بغیر سانس نہیں لے سکتے اور نہ ہی سانس لیے بغیر زندہ رہ سکتے ہیں لہٰذا ہوا کو تمام طرح کی آلودگی سے پاک وصاف رکھنا ہمارا اولین فرض ہے۔

اسی طرح قرآن شریف کی آیات (الحجر 15:18)، (النور 24:41)، (سورۃ طہٰ 20:53) میں اللہ تعالیٰ نے پانی کی اہمیت وافادیت واضح کرتے ہوئے فرمایا ہے کہ زندگی کی بنیاد پانی پر ہے اور تمام جاندار کا وجود پانی پر منحصر ہے، خواہ وہ نباتات ہوں یا حیوانات۔ اس کے علاوہ جسم اور لباس کی پاکیزگی اور طہارت پانی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔

رِگ وید کا ایک اور منتر پانی کی شفافیت کو بیان کرتے ہوئے کہتا ہے:

''الحمد کے گیت گائیں، آبِ رواں کے، جو ہزاروں دھاروں سے کرسٹل کی

طرح بہہ کر آنکھوں کولطف دیتا ہے‘‘۔

ویدک ادب میں آب کو حیات بخش مانا گیا ہے۔ویدک دور میں شام کے وقت پانی سے غرارہ اور جسم کے کئی حصوں کو صاف کرنا ضروری سمجھا جاتا تھا۔اس لیے رِگ وید کے ’تیتریہ آرن یک‘ 1.26.7 میں کہا گیا ہے کہ:

ukll e=ijh"k d;krA

سنسکرت، سنسکریتی ایوَم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ، (ص139)

یعنی پانی کے اندر پاخانہ پیشاب نہیں کرنا چاہیے۔حضرت محمدؐ سورۂ طٰہٰ میں بھی ایسا کرنے کے لیے سختی سے منع کیا ہے۔اَتھروید (1.4.4) میں بتایا گیا ہے کہ پانی، آبِ حیات ہے اور ادویہ خصوصیات سے پُر ہے۔

vlLoUrjerell Hk"k teAA vFkoon 1-4-4

سنسکرت، سنسکریتی ایوَم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ، (ص140)

رِگ وید (5.83.9) کے مطابق ماحولیاتی تحفظ کے لیے بارش کے پانی کی بہت زیادہ اہمیت ہے۔رِگ وید کے پرجَنیہ سُکت میں بتایا گیا ہے کہ بادل پوری دنیا کو خوشی عطا کرتا ہے۔

;Ritu; dfuØnr Lru;u gfl n"dr%A

ifrn fo'o eknr ;r fd.p ifFk0;kef/kAA _Xon-4-83-1

سنسکرت، سنسکریتی ایوَم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ، (ص140)

علامہ اقبال نے بھی اپنی نظمیں ہمالہ اور ابر کہسار میں بادل اور بارش کے پانی کی اہمیت کی طرف اشارے کیے ہیں۔کہتے ہیں کہ بادل نوخیز سبزے کی امید ہے یعنی جو سبزہ ابھی ابھی زمین سے اُگتا ہے وہ پانی کی کمی سے سوکھ جاتا ہے۔اس لیے اس کی زندگی کا دارومدار بارش پر ہے۔

سبزۂ مزرعِ نوخیز کی امّید ہوں میں
زادۂ بحر ہوں، پروردۂ خورشید ہوں میں

مندرجہ ذیل شعر میں اقبال نے بادل کو حضرتِ عیسیٰ علیہ السلام کے ہم پلہ قرار دے دیا ہے یعنی جس طرح عیسیٰ علیہ السلام مردوں کو زندہ کر دیتے تھے اسی طرح بادل بھی سبزے کو ہرے

بھرے ہو جانے کے لیے حکم دیتا ہے۔

چشمۂ کوہ کو دی شورش قلزم میں نے　　اور پرندوں کو کیا محوِ ترنّم میں نے
سر پہ سبزہ کے کھڑے ہو کے کہا قم میں نے　　غنچۂ گل کو دیا ذوقِ تبسم میں نے

مختصر یہ کہ بادل، پانی اور ہوا کی افادیت و اہمیت ویدوں، قرآن اور دنیا کی تمام تخلیقی ادب میں تفصیل سے بیان کی گئی ہیں۔ لہٰذا اللہ تعالیٰ کی بخشی ہوئی ان حیات بخش اشیا کو تمام طرح کی آلودگی سے پاک رکھنا انسانوں کا اولین فرض ہے۔

توانائی کے لامحدود ذریعہ آفتاب کو کائنات کی روح کہہ کر اس سے زندگی کی نمو کی درخواست کی گئی ہے۔ اپنشد کاروں نے بھی سورج کو زندگی سے تعبیر کیا ہے۔ 'ہَون' کے ذریعہ ماحول کو پاک کرنا بھی ویدوں کا موضوع رہا ہے۔ (رِگ وید III.61.4) میں کہا گیا ہے کہ صبح کے وقت طلوعِ آفتاب سے پہلے مشرق کی طرف سے جب سنہری شعائیں آتی ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریکی کے لباس کو چیرتی ہوئی آ رہی ہے۔ ویدک رشیوں نے بتایا کہ سورج کی کرنوں میں ماحولیات کو محفوظ رکھنے کی طاقت بے انتہا ہے۔ آفتاب، زمین اور پانی کو صاف کرتا ہے اور نقصان دہ کیڑے مکوڑوں کو مارتا ہے۔ آسمان و زمین کے درمیان موجود ہر شے کو نامیاتی طاقت عطا کرتا ہے۔ رِگ وید (1.191.8) میں کہا گیا ہے:

ijLrkr l; ,fr fo'on"Vk mí"Vgk

vn"VkUR lok. tEHk; uR lok'p ;kr/kkU;%AA _Xon1-191-8

سنسکرت، سنسکریتی ایوَم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ، (ص 138)

اسی لیے ویدک زمانے میں ماحولیاتی نفاست کے لیے ہَوَن کیا جاتا تھا۔

سام وید میں زندگی کے حق میں دعائے خیر اور فطرت سے لامتناہی اظہارِ پرستش کا ذکر موجود ہے۔ اس میں نباتات وحیوانات اور علومِ ادویہ کے خوبصورت منتر ہیں۔ سام وید کہتا ہے اے اندر! سورج کی شعاؤں اور ہواؤں سے ہمارے لیے ادویہ پیدا کرو۔ اے خالقِ کائنات! آپ نے ہی نشیات، آب اور حیوانات کو پیدا کیا ہے۔

اتھروید میں بھی ماحولیاتی تحفظ اور فروغ سے متعلق افکار کے فخریہ ترانے گائے گئے ہیں۔

اَتھر وَن رِشی اتھر وید کے پرتھوی (زمین) سوکت میں زمین کی عظمت سخاوت، کلیۃ الوجود وغیرہ لامحدود خصوصیات پر متعجب اور فریفتہ ہو، کہہ اٹھے، اے ماں! آپ کے لیے خدا نے موسم سرما، موسم بارش اور موسم بہار بنایا۔ دن رات کے دائرے قائم کیے ہیں۔آپ کے فضل و کرم کے لیے ہم آپ کے شکر گزار ہیں۔میں زمین کے جس مقام پر کان کنی کروں، وہاں جلد ہی ہریالی چھا جائے۔آپ سے دعا ہے کہ مجھے ایسی عقل وحکمت (Wisdom) عطا کریں جس سے میں آپ کے دل کو نہ تو مجروح کروں اور نہ ہی آپ کو صدمہ پہنچاؤں۔اس طرح اتھر وید انسانی دنیا کے مزید قریب ہے۔انسان صحت مند، خوش اور عمر دراز رہے، فطرت کے بنائے اصولوں پر چلے اور حیوانات، نباتات اور کائنات کے ساتھ ارتباط رکھے، یہی اتھر وید کی خاصیت ہے۔

ویدک رسومات کے کئی طریقہ کار نے بھی ماحولیات کے تحفظ اور سلامتی کی ذمہ داری ادا کی ہے۔جنگلوں میں رہ کر ماحولیات کے تئیں خاص طور سے بیدار رہنے والے رشیوں نے قدرت کے اسرار ورموز کے متعلق ادب کی تخلیق کرنے کے ساتھ ساتھ دنیا میں ماحولیات کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔جنگلوں میں قدرت کے اسرار ورموز کو سمجھنے والے برہمن گرنتھ (النصوص) اوراپنشدوں کے درمیان کی کڑی ہیں۔(ارنیہ بھَو یتی ارنیہ کم) کہہ کر، ارنیک کا مطلب واضح کیا گیا ہے۔برہدار یک بھی ،ارینیو تیانتوات ارکیم 'کے طور پراس کی حمایت کرتا ہے۔اس کا موضوع علم الحیات ہے۔خلا اور ہوا سے زندگی کا تعلق باہم منحصر ہے۔ماحولیات کے نامیاتی اور غیر نامیاتی عناصر میں بھی ہوا اور خلا کی خصوصی شراکت رہتی ہے۔تخلیق کے تمام عناصر میں ان دونوں کی شمولیت ہے۔انھیں خصوصیات کی وجہ سے مخلوق کے تمام عناصر کو حیاتیاتی قوت ملتی ہے،جس سے ترقی کی رفتار گامزن ہوتی ہے۔

اپنشدوں میں بھی آب، ہوا، زمین اور خلا کا بڑے پیمانے پر بیان ہوا ہے۔اس میں فطرت کی اہمیت مسلّم طور پر تسلیم کی گئی ہے۔ان کے مطابق مادہ کی پیدائش اور حیات وکائنات کی تخلیق، آگ، پانی اور زمین کی تخصیص یعنی حسن تصرف سے ہوا ہے۔'شویتا شویتر' اُپنشد نے فطرت کی اس سہ رخی خصوصیات کی تشریح پیش کی ہے۔'چھادوگیہ' اپنشد واضح کرتا ہے کہ قدوسیت کا نفاست سے براہِ راست تعلق ہے۔اس میں آگے مزید واضح کرتے ہوئے ذکر کیا گیا ہے کہ

زمین، پانی اور بشر فطرت کے اجزا ہیں ۔ زمین کا رس پانی ہے اور پانی کا رس منشیات ہے۔ منشیات کا رس بشر اور بشر کا رس آواز، آواز کا رس مناجات، مناجات کا رس، سام وید اور سام وید کا رس، اونکار ہے۔(اونکار دنیا کی حتمی امن میں گونجنے والے موسیقی کا نام ہے۔(، یعنی زمین عنصر میں ہی سب عناصر کو حیاتیاتی بنانے کی اہم وجہ ہے۔

رامائن کے زمانے میں بھی ماحولیاتی شعور کافی سرگرم تھا۔والمیکی رامائن میں رام کی جلاوطنی کے دنوں میں فطرت کے دلفریب مناظر کا ذکر کیا گیا ہے۔اس وقت پہاڑ ، پردیش، گھنے جنگل اور دلکش دریاؤں کے کنارے سارس اور چکرواک پرندے خوشی سے چہچہا رہے تھے۔خوبصورت تالابوں میں کمل کے پھول کھلے ہوئے تھے۔جنگلوں میں جھنڈ کے جھنڈ ہرن، ہاتھیوں کے جھنڈ اور دوسرے جنگلی جانور، بے خوف گھوم رہے تھے یعنی اُن دنوں ماحول انتہائی خوش نما تھا۔اس دور کی عکاسی کرنے والے عظیم شاعر بھَوبھوتی نے بھی فطرت کی انتہائی احساساتی مثال پیش کرتے ہوئے کہا ہے: سیتا کی رہائش گاہ سبزے سے بھری ہوئی تھی۔ یہاں وہ ہرنوں کو ہری گھاس دیتی تھیں۔رامائن کے دور کے تمام گرنتھوں میں ریشہ وشجُع (ذی حرکت) کو با شعور عناصر بتایا گیا ہے۔'رام چرتر مانس' کے' اتُر کانڈ' میں بیان کیا گیا ہے کہ چراگاہ، تالاب، سبز زمین، جنگل، باغ کی تمام مخلوق مزے سے رہتی تھیں۔اس طرح رامائن کے زمانے میں ماحولیات اور فطرت کو انسانوں سے قریب مانتے ہوئے اسے خصوصی تحفظ فراہم کیا گیا تھا۔

مہابھارت کے دور میں مہارشیوں (عارفوں) نے ماحولیات کی عظمت وامتیاز کو قبول کیا تھا۔اس دور میں بھگوان کرشن کی طرف سے گیتا میں فطرت کو کائنات کے عوامل کی وجہ بتایا گیا ہے۔فطرت کے ذرّہ ذرّہ میں خالق کائنات سمایا ہوا ہے۔فطرت کے تمام معجزات کو خدا کی شکل بتاتے ہوئے شری کرشن کہتے ہیں کہ میں ہی زمین میں داخل ہو کر تمام تجسم روح المخلوقات کی شکل اختیار کرتا ہوں۔چاند بن کر منشیات کی پرورش کرتا ہوں۔

اللہ تعالیٰ اور اس کی ذات وصفات کے متعلق ابن عربی کا خیال ہے:

''وجود ایک یا واحد اللہ ہے، ذاتِ حق ہے، حقیقتِ مطلق ہے جو اپنے مختلف ناموں سے معروف ہے۔ ہر وہ شے جو اس کے علاوہ یا اس کے ماسوا ہے،

> محض اسی وجودِ واحد کا ایک مظہر ہے۔اللہ اور ماسوا میں باہم کوئی تفریق نہیں۔
> گویا یہ کائنات، یہ سارے کا سارا عالمِ فطرت، اسی خدا کا عین ہے۔ کائنات
> سے اللہ کی عینیت کو ہم اس کی ذات وصفات میں ہی مدرک کرتے ہیں۔
> یعنی'جوہر' کی عینیت کی بنا پر۔گویا یہ تمام کائنات اسی وجودِ مطلق کی 'تجلی' ہے
> یا پھر یوں کہیے کہ یہ تمام عالم ظواہر اسی ''وجودِ تامہ'' کے صدور کی ایک صورت
> ہے۔'' (فلسفے کے بنیادی مسائل، از قاضی قیصر الاسلام، پاکستان، ص439-438)

یہی وجہ ہے کہ مہابھارت کے دور میں ہر عنصر کو دیوتا سے مشابہت قرار دے کر ان سے التماس کی جاتی تھی۔ان دنوں درختوں کی عبادت کا رواج تھا اور انھیں کاٹنا گناہِ عظیم سمجھا جاتا تھا۔مہابھارت کے'ادی پرو' میں وضاحت ہے کہ گاؤں میں جو جگہ درخت پھول اور پھلوں سے بھرپور ہو وہ مقام ہر طرح سے لائق کریمہ ہے۔اس میں فطرت کو متعدد استعارات کے ساتھ تزئین کیا گیا ہے۔دریاؤں کے پانی کو بلور(کرسٹل) کی مانند صاف اور خوبصورت بتایا گیا ہے۔ مہابھارت کے دور میں مقدس اور ٹھنڈے تالاب،جنگل اور پہاڑ وغیرہ کو فطرت اور ماحولیات کے حیرت انگیز منابع ومصادر سے تعبیر کیا گیا ہے۔ان مناظر کے ذکر سے زیادہ تر تقاریب بھری پڑی ہیں۔ کائنات اور فطرت کے حسن کو تحفظ بخشنے والی ویدک تہذیب انسانوں کو اپنے گھر کے گردونواح کو خوبصورت بنائے رکھنے کے لیے تحریک دیتی ہے۔اَتھَر وید(IV.106.1) میں کہا گیا ہے:

vk;u r ijk;.k nok jkgUr if"i.kh
mRlk ok r= tk;rk gnk ok i.MjhdokuAA
¼vFkoon IV 104-1½

سنسکرت، سنسکریتی ایوم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ،(ص8)

> (تیرے گھر کے آگے اور پیچھے پھولوں کا چمن خیز سبزہ اُگے اور وہاں ایک
> کملوں والا تالاب ہو)

شاعری کے ہی مانند فلسفہ اور حکمت بھی ماحولیاتی فکر وآگہی سے لبریز رہے ہیں۔فلسفہ میں فطرت اور بشر کی شمولیت کو تخلیق کا سبب مانا جاتا ہے۔فطرت ریشہ وفاحش ہوتے ہوئے بھی انتہائی لطیف ہے۔لہٰذا فطرت تمام مخلوق کی ابتدا کی اہم وجہ ہے۔چونکہ فطرت کو یہاں انتہائی

لطیف دکھایا گیا ہے، اس لیے اس میں ماحولیات بغیر کوشش کے ہی متحرک ہو اٹھا ہے۔ فلسفہ عدل میں خدا اور مخلوق کے ساتھ فطرت بھی اہم جزو ہے۔ ویشیشک فلسفہ میں عناصرِ خمسہ کی وضاحت یہی ہے۔ یہی تخلیق کے اہم عوامل ہیں۔ یوگ فلسفہ بھی فلسفہ تصور کی طرح فطرت کی تفسیر و تجزیہ پیش کرتا ہے۔ لہٰذا تمام فلسفے، فطرت کی شکل میں ماحولیات کی اہمیت کو مستحکم کرتے ہیں۔

ویدک اور فلسفیانہ ادب کے ہی مانند پُرانڑوں میں بھی ماحول کے اجزا کو لائقِ پرستش مانا جاتا ہے، فطرت کے ان اجزا میں الوہیت کے تاثرات بھی پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں مٹی، پتھر، ہمالیہ پہاڑ کو فرشتہ بتایا گیا ہے تو دریاؤں کو دیوی کا مترادف مانا ہے، جس میں مقدس گنگا کی شکل تو بیان سے باہر ہے۔ پُرانڑوں کے مطابق خدا دنیا کی فلاح کے لیے کبھی ماہی کی شکل اختیار کرتا ہے تو کبھی کچھوے کی اور کبھی ہنس بن کر ان کی اہمیت پیش کرتا ہے۔ شیر اور خنزیر کے طور پر آ کر تمام حیاتیات کی برتری کا اعلان کرتا ہے۔ اسی لیے بھارت کی ثقافت میں تمام جاندار وغیر جاندار اشیا کو سماوی مانا ہے۔ پُرانڑوں کی تخلیق کی بنیاد بھی قدرت کے عناصر کو لے کر بنی ہے۔ متعدد پرانڑوں کے نام بھی ان عناصر کے ناموں پر رکھے گئے ہیں۔ اگنی پُرانڑ، وایو پُرانڑ وغیرہ میں یہی احساس منعکس ہوتا ہے۔ ان تمام پرانڑوں میں سماوی فطرت قطعی طور پر رہائش پذیر ہے۔

'برہمانند پُرانڑ' اپنی ایک آیت (شلوک) میں پانی کی اہمیت کو پیش کرتا ہے جس میں آبِ گنگا کی خاصیت خاص طور پر منعکس ہے۔ درخت تمام بشر کے لیے مسلسل حیات بخش ہوا کی روانی استوار کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی رشیوں مہارشیوں میں درختوں کے تئیں محبت کا ایک گہرا احساس ہے۔ اسی لیے یہاں درخت کی عبادت کا رواج انتہائی قدیم ہے۔ دیودار کے پیڑ کو دیوتاؤں کا عزیز ترین درخت کہا جاتا ہے۔ تلسی کو ہوا کی طہارت اور پاکیزگی کے لیے ہر گھر کے آنگن میں لگانے کی روایت ہے۔ واضح رہے کہ تلسی کو عربی میں ریحان کہا جاتا ہے۔ ریحان جنت کا خوشبودار پودا بھی ہے۔ اساطیری عقیدے کے مطابق ہندوستان میں پیپل، پلاش، نیم، اشوک، برگد، کدَمب، اولا وغیرہ متعدد درختوں کو دیوتا کی مانند پوجا جاتا ہے۔ تحفظ ماحولیات کے تعلق سے ویدوں میں پیپل کے درخت کی اہمیت ہے۔ پیپل کو سنسکرت میں 'اَشوَتھ' کہا جاتا ہے، جو خصوصیات ادویہ سے پُر ہے۔ اسی لیے ویدک رشیوں کے لیے یہ

درخت لائق پرستش تھا۔رگ وید میں پیپل کے متعلق کہا گیا ہے:

v'oRFk ok fu"knu
i.k ok olfr"Drk
xkHkk t bfRdykl Fk
;Rl uoFk i#"keA ¼x97-5½

سنسکرت، سنسکریتی ایوَم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ، (ص15)

قدیم زمانہ میں تو درختوں کے ساتھ جنگلات کی بھی عبادت کی جاتی تھی۔اسی لیے مدھووَن، بر ہد وَن، بَہُل وَن، کُمُد وَن، شری وَن، نندَن وَن وغیرہ جنگلات کا ذکر ملتا ہے۔ان تمام کوششوں کے پیچھے ماحولیات کے تحفظ کی خاصیت ہی جھلکتی ہے۔لیکن افسوس کی بات ہے کہ آج کل انسان اپنی مادی خودغرضی کی خاطر درختوں کو تیزی سے کاٹ رہے ہیں اور جنگلات کو تباہ کر رہے ہیں۔

پرانڑوں کے عروج کا زمانہ ویدک عہد سے شروع ہو کر سولھویں صدی کے آخری عرصے تک مانا گیا ہے۔لہٰذا اس طویل مدت میں ماحولیات کے تئیں شعوراور بیداری کا رجحان ملتا ہے۔اس کے علاوہ تاریخ کے صفحات میں دبے تمام حقائق کو ابھارنے پر پتہ چلتا ہے کہ اُن دنوں بھی ماحول کے تئیں رویہ مثبت تھا۔سندھ تہذیب کے دور میں دراوڑوں کی طرزِ زندگی ماحولیات کے تئیں محبت کو ظاہر کرتی ہے۔ دراوڑ خاص طور پر درخت کی عبادت کرتے تھے۔ دراوڑوں کی طرف سے شروع کی گئی روایت بعد میں بھی زندہ رہی۔ چندر گُپت موریہ کے وقت جنگلوں کی حفاظت پر خصوصی توجہ دی جاتی تھی۔کوٹلّیہ کی معاشیات میں پناہ گاہوں کے پانچ زمرے ہوتے تھے۔شہنشاہ اشوک کے دورِحکومت میں سب سے پہلے جنگلی زندگیوں کے تحفظ کے لیےقوانین بنائے گئے تھے۔اس کے بعد بھی یہ سلسلہ چلتا رہا۔

کالی داس نے بھی فطرت کا مشاہدہ باریک بینی سے کیا ہے اوراپنی تمام تخلیقات (شاعری اور ڈراموں) میں انھوں نے اپنے خیالات کا اظہار فطرت کے پس منظر میں ہی کیا ہے۔ فطرت کے تئیں ان کی بے پناہ محبت ایک فلسفیانہ اظہار لیے ہوئے ہے۔ ماحولیات کے تئیں ایک حساس نظریہ، جواس کے تحفظ کے لیے بے حد ضروری ہے، کالی داس کی تمام تخلیقات میں

موجود ہے خاص طور پر 'ابھگیان شکنتلم'، میگھ دوتم اور 'رِتُو سنہار' میں بدرجہ اتم موجود ہے۔

کالی داس کی ان تینوں تخلیقات میں فطرت زندگی کے ارتعاشات کے ساتھ چلتی پھرتی ذی حیات معلوم ہوتی ہے اور ہمیشہ انسان کو نئی توانائی بخشتی ہے۔ فطرت کے بنیادی عناصر کی تمثیل نگاری، فطرت کی آزادانہ اور والہانہ تشریح وتعبیر اور فطرت اور انسانوں کے درمیان فطری اور قریبی رشتوں کی دلکش منظرکشی کالی داس کی امتیازی خصوصیت ہے۔

شکُنتلم میں سوائے پانچویں حصہ کے تمام حصوں میں فطرت کی منظرکشی نمایاں طور پر کی گئی ہے۔ سب سے پہلےناندنی شلوک (آیت) شنکر کے ہشت مجسّموں کی شکل میں فطرت کے پانچوں عناصر آگ، پانی، زمین، ہوا اور آسمان کو آفتاب و ماہتاب کے ساتھ ساتھ انسان کے رشتہ کو بھی منعکس کرتا ہے۔ اس کائنات میں انسان اور فطرت، انسان اور فرشتے (دیوتا) کے مابین مضبوط اور پائیدار تعلقِ خاص کا بہترین راستہ یگیہ (قربانی) تھا۔ قربانی (یگیہ) سے خودسپردگی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ یہی یگیہ (قربانی) انسان اور فطرت کے سہل رشتہ کی تفسیر ہے۔ شکنتلم میں کالی داس نے موسم گرما کے مناظر کا بیان کیا ہے اور نغمہ گنگناتے ہوئے رقاصہ کی بے تابی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے دُشینت کی شہوانی فطرت کی جھلک پیش کی ہے۔ پھر دُشینت کے تیر سے بچنے کی کوشش کرتے ہوئے تیز رو غزال کی فطری کوششوں کا بڑا ہی لطیف منظر سامنے آیا ہے۔ فطرت کی اس بے گناہ اور معصوم مخلوق کا قتل نہ کیا جائے، کالی داس کے یہاں اس کا واضح اشارہ ہے۔

تیراندازی بادشاہوں کا محبوب مشغلہ رہا ہے پھر بھی اہلِ آشرم تمام جانداروں کی حفاظت بے خوف وخطر کیا کرتے تھے۔ آج دنیا سے متعدد مخلوق اور جاندار معدوم ہوتے جا رہے ہیں۔ انسان نے اپنی لالچ کی وجہ سے انھیں مار کران کی نسل کو عدم کے دہانے پر پہنچا دیا ہے۔ کالی داس کی تخلیق شکنتلم کا مرکزی کردار دُشینت بادشاہ ہونے کے باوجود بھی شکار کے لیے لاحاصل قتل نہیں کرتا ہے اور جنگل کے راہبوں کے ذریعہ جانوروں کا شکار نہ کرنے کے حکم کی قدر کرتا ہے۔ آشرم کی زندگی ہندوستانی تہذیب کی ناقابلِ تقسیم حصہ رہی ہے۔ رابندرناتھ ٹیگور نے بھی ہندوستانی تہذیب میں جنگلات کو آزمائشی تہذیب سے تعبیر کیا ہے۔ حقیقت میں آشرموں کا جغرافیائی اور طبعی ماحول جتنا مقدس اور خوبصورت ہوتا ہے اس کی روحانی شکل بھی اتنی ہی مقدس

اورلطیف ہوتی ہے۔ جنگلات کے آشرموں میں ہرن کے بچے اپنی ماں کی گود کے بجائے رشیوں کی گود میں بیٹھ کرزندگی گذارتے ہیں۔ اورکُش (سبزہ) کی نوک ان کے منھ میں چبھ جاتی ہے تو ان کی تکلیف کو اِنگودی کے تیل سے رِشی مُنی دورکیا کرتے ہیں۔ شکنتلم کے حصہ اول میں پرندوں کے آشیانوں سے ان کے منھ سے گرے ہوئے دانوں کے چھلکے وبھوسیاں نظرآتی ہیں تو کہیں اِنگُدی نام کے درخت کے پھلوں سے تیل نکالنے کے لیے توڑنے والے انتہائی چکنے پتھر ہیں۔ بےخوف غزال ہواخوری کررہے ہیں۔ آشرم کی کٹیوں کے آنگن میں نومالیکا کی بیلیں اور زعفران کے پودے ہیں جن پربھنورے منڈلا رہے ہیں۔ راجہ دُشینت سب سے پہلے جب شکُنتلا کو دیکھتا ہے تب وہ پورے محبت سے لبریز ہوکرچھوٹے چھوٹے پودوں کوخود ہی سینچ رہی ہوتی ہے۔ شکنتلا کے حسن کے بیان میں بھی فطرت کے عطاکردہ عناصر معاون ہوتے ہیں۔ شکنتلا اوراس کی سہیلیوں کو دُشینت جنگل کے بیل بوٹوں سے تعبیر کرتا ہے۔ شہر کی لڑکیاں باغ کی بیلیں ہیں۔ شکنتلا توحقیقت میں قدرت کی دوشیزہ، فطرت کی بیٹی ہے۔ جنگلی بیل بوٹے بغیر دیکھ بھال کے بڑھتے ہیں اوراس کی خوبصورتی بھی حیرت انگیز ہوتی ہے۔ انسوئیا کی نظر میں شکنتلا 'نومالیکا'، 'کُسُم پیلوا' ہے۔ اس کے ہونٹ نوخیزیت سے سرخ ہیں۔ باہیں درخت کی شاخیں اورشباب پھول کی طرح پُرکشش ہے۔ خش وخاشاک میں اس کا حسن مزید حسین لگ رہا ہے جیسے کیچڑ اور سِوار سے کمل اورتاریکی میں چاند حسین لگتا ہے۔ وہ گلِ باکرہ ہے۔

حصہ چہارم میں کالی داس نے فطرت کی دنیا کی منظرکشی انتہائی خوبصورتی سے کی ہے۔ اس حصہ کوتو ماحولیاتی فلسفہ کی اہم اسناد کہا جاسکتا ہے۔ عاشقِ فطرت شکنتلا شوہر کے گھر جانے کے لیے سجتی ہے توکسی درخت نے چاند کی طرح سفید خوش بخت ریشمی کپڑے بنا کردیے، کسی نے پاؤں رنگنے کے لیے انتہائی خوبصورت سرخاب نکال کردیا۔ اسی طرح تمام درختوں نے پلّو کی طرح خوبصورت جنگل اور دیوتاؤں نے طرح طرح کے زیورات دیے۔ شکنتلا کی خوشی اور خوش قسمتی کودیکھ کرفطرت بھی بے حد خوش تھی اوراس کی خوشی میں شریک تھی لیکن اس کی رُخصتی کو دیکھ کرمُنی کشیَپ ہی نہیں بلکہ جنگل دیوتا، پیڑ پودے، چرند وپرند سبھی لرزہ وپریشان ہوجاتے ہیں۔ شکنتلا خودزندہ بیدارفطرت ہی تھی۔ اسے اپنے آپ کوپھولوں سے سنوارنے کا بہت شوق

تھا پھر بھی کلیوں کو کبھی توڑتی نہیں تھی۔ درختوں کے پھولوں کے کھلنے کا وقت اس کے لیے جشن ہوتا تھا۔تعجب نہیں کہ اس کی رخصتی پر درخت بھی رو پڑے ہوں۔کوئل کی میٹھی کوک سے اس کی رخصتی کرتے ہیں۔ جنگل کے دیوتاؤں نے بھی دعائیں دے کر اسے رخصت کیا۔حقیقت میں تمام جنگل آنسوؤں کے قطروں میں تبدیل ہوگیا تھا۔ ہرنوں نے گھاس کھانا ترک کر دیا تھا، موروں نے رقص کرنا بند کر دیا تھا اور نباتات اس کی جدائی میں گریہ وزاری کر رہے تھے۔ بہن سَرِیکھی ون جیوتسنا لتا (بیل) کو شکنتلا کی سہیلیوں کے ہاتھ میں ورثہ کی شکل میں رکھ دیتی ہیں۔ حاملہ غزال دختر فطرت شکنتلا کے جانے سے پریشان ہیں تو دوسری طرف اس کا ثقافتی بیٹا ہرن اس کے آنچل کو نہیں چھوڑ رہا ہے۔ جنگل کی بیٹی حقیقت میں جنگل کی روح تھی۔ اس کے بغیر جنگل کے ماحول کا تصوّر بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔فطرت اور انسان کے باہمی رشتے، ہمدردی اور پُرکشش نغمہ سرائی کے تعلق سے نزاکت کے ساتھ بیان کرنا کالی داس جیسے ماحولیاتی مفکر و فلسفی کے لیے ہی ممکن تھا۔

پانچویں حصے میں سری متی ہنس پادیکا (دشینت کی رانی) کے نغموں میں آم کے منجر (بور، پھول) بھنوروں اور کمل کے پھولوں کا بیان ہے۔فطرت کی خوبصورتی اور دلکش نغموں کے اثرات انسان کی سرشت پر پڑتے ہیں۔کالی داس کا خیال ہے کہ فطرت کے دلکش مناظر یا قابلِ شنید آواز یا نغموں کا انسانی دلوں کے ساتھ نا قابلِ شکست رشتہ ہے۔ یہاں پیڑوں کی چھال لباس کے طور پر پہننے والے برہمچاری شارنگ رو اور شارَدْوَتوَ ہیں اور آشرم کی گوتمی بھی۔ بڑی بڑی آنکھوں والے غزال اور پرندوں کا بیان انسان اور فطرت کے رشتوں کو یاد دلاتے ہیں۔ مہتاب سوسن (لیلیٰ) کو کھلاتا ہے تو آفتاب کمل کو۔

شکنتلم کا چھٹا حصہ شاہی باغ کے بیان پر مشتمل ہے (جہاں بادشاہ اپنی رانیوں کے ساتھ تفریح کیا کرتا ہے) جو موسم بہار سے آراستہ ہے۔ اس باغ میں راجہ اور ویدوشک مادھوی لتا باغ میں بات چیت کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔دھیور کے ذریعہ شکنتلا کی انگوٹھی ملنے کے واقعہ سے راجہ پریشان ہے اس لیے جشنِ بہاراں پر پابندی لگادی گئی ہے۔راجہ کے جذبات کا خیال کرتے ہوئے عوام نے جشن بہاراں منانے کا ارادہ تو ترک کر ہی دیا تھا لیکن حیرت اور

خوشی کی بات یہ ہے کہ موسمِ بہار کے تمام درختوں اور پرندوں نے بھی راجہ کے حکم کی تعمیل کی ہے۔ اسی لیے آم کے منجر زرِگل حاصل نہیں کررہے ہیں۔ سدابہار(پھول) کلی کی شکل میں ٹھہر گیا ہے، کھل نہیں رہا ہے۔ کوئل کی کوک اس کے گلے میں رُک گئی ہے۔ یہاں تک کہ کام دیو نے اپنے تیروں کو ترکش میں روک رکھا ہے (وہ دیوتا جو اپنے تیر سے باغ کو پھولوں سے آراستہ کردیتے ہیں اور ایسا ماحول پیدا کردیتے ہیں کہ شہوانی جذبات میں اضافہ ہونے لگتا ہے۔) یہ سب صرف راجہ دشینت کے بلند اقبال کی وجہ سے نہیں ہوا بلکہ انسان اور فطرت کے سکھ دکھ میں شراکت کا مظاہرہ ہے۔ یہاں فطرت انسان کی خوشی اور غم میں عملی شکل میں آگے بڑھ کر حصہ لیتی ہے۔

شکنتلم کے ساتویں حصہ میں راجہ دشینت کو ہوائی اور بادلوں کے راستے جنت سے زمین پر آتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ بھگوان مارچی کی کٹیا کے چاروں طرف ہیم کوٹ پہاڑ پر مندار (بھگوان اندر کے نندن ون، باغ میں موجود پانچ درختوں میں سے ایک)، کلپ درخت، اشوک کے پیڑ بے شمار ہیں اور سنہرے کمل کے پھول سے تالاب بھرے ہیں۔ یہ جگہ جنت کی طرح پُرسکون ہے۔ فطرت کی بیٹی شکنتلا کا بیٹا بھرت شیر کے بچہ کے ساتھ کھیلنے کی ضد کرتا ہے۔ شیر کا بچہ جب زاہد(یوگن) لڑکیوں کے بھائی بہن جیسا ہے تو بھرت کو ان کے ساتھ کھیلنے میں کیا ڈر ہے؟ فطرت کے تئیں اظہارِ محبت کے بدلے محبت ہی ملتی ہے۔ فطرت کے تئیں نفرت کے جذبے سے فطرت خود کو انسانوں کے لیے منفی بنا دیتی ہے۔ فطرت کے چھوٹے چھوٹے اصول ہی انسان کی زندگی کے اصول بن جاتے ہیں۔

ابھگیان شکنتلم کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ فطرت کہیں بھی انسان کی زندگی کے تئیں منفی کام نہیں کرتی ہے۔ انسان اور فطرت کی مکمل ہم آہنگی ہی یہاں نمایاں ہوتی ہے۔ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور کرنا بھی محال ہے۔ فطرت یہاں انسان کی خوشی اور غم میں اس کے ساتھ ہنستی اور روتی ہے۔

طویل عرصے سے چلی آرہی ماحولیاتی تحفظ کی اس قدیم روایت کو جدیدیت کی آگ نے بھاری نقصان پہنچایا ہے۔ استغلال اور استحصال، شان وشوکت اور عیش وعشرت کے رسوم اور پالیسی سے ماحول کو خطرے میں ڈال دیا گیا ہے، بالآخر زندگی بھی شورش زدہ ہوچکی ہے،

چاروں طرف مصائب ہے، قدرتی آفات کا سفا کانہ ننگا ناچ ہو رہا ہے۔ سائنسداں ہو یا سیاستداں، تمام نوعیت کے غضب ناک طرز عمل سے ڈرے سہمے ہوئے ہیں۔ حل کی تلاش ان لمحات میں بامعنی تشخیص کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنی وراثت کو سنبھالیں۔ فطرت اور انسان کے اس قریبی رشتہ کو آج کے دور میں جبکہ انسان فطرت سے دور جا رہا ہے، پھر سے زندہ کرنے کی ضرورت ہے۔

عالمگیریت کی ہوڑ نے ماحولیاتی معیار کو بلندی سے پستی کی طرف ڈھکیل دیا ہے۔ وسائل جن پر انسانوں کی بقا کا انحصار ہے، اب سنگین خطرے میں ہیں جو تمام دانشوروں سے اپنے تعمیراتی اساس نظریے اور شعور میں بھاری پیمانے پر تبدیل کرنے کی اپیل کرتے ہیں تا کہ معنی خیز ماحولیاتی عدم توازن (جن کا ہم سامنا کر رہے ہیں) کو بہتر بنانے کے لیے ہم بھی کچھ تعاون کر سکیں تا کہ ایک بہتر اور محفوظ دنیا کی تعمیر ہو سکے۔ ماحولیاتی تحفظ کے لیے جب ہم اپنے طرز عمل اور رویے سے فطرت کے قہر کو ٹھنڈا کریں گے، تبھی ہماری اپنی زندگی بھی پُرسکون اور خوشحال ہوگی۔

رِتُو سنہار میں فطرت کے شاعر، کالی داس نے چھ ہندوستانی موسموں کو انتہائی دلفریب انداز میں پیش کیا ہے۔ یہاں شاعر، پودوں اور حیاتیات پر مختلف موسموں کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے۔ رِتُو سنہار میں کالی داس نے دکھایا ہے کہ فطرت کی اپنی خوبصورتی ہوتی ہے جو بے مثال ہے۔

سبھی موسم، اپنی خصوصیات کے ساتھ زمین کو فیض پہنچا سکتے ہیں۔ ہر موسم بنی نوع انسان کے لیے بے شمار اجناس فراہم کرتا ہے جسے شاعر نے اپنے اشلوکوں میں پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر، گرمی کے موسم کے دوران، عورتیں اپنی پیشانی پر صندل کی لیپ لگاتی ہیں اور کچھ دیگر خوشبودار مصالحہ جات درختوں اور پودوں سے تیار کیے جاتے ہیں جسے عورتیں غسل کے دوران استعمال کرتی ہیں، یہ تمام باتیں کالی داس کے فطری ماحول کے تئیں بے انتہا محبت کے جذبے کو ظاہر کرتی ہیں۔

میگھ دوتم میں بھی فطرت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ یہاں، ہمارے پاس مختلف قسم کے پودوں، جانوروں، پہاڑوں، دریاؤں، جھیلوں، پھولوں کے ساتھ ساتھ فطرت کی کچھ زندہ اور غیر زندہ عناصر کی نہ صرف زندہ وضاحت ہے، بلکہ عظیم شاعر کی شاعرانہ تخلیق کو بھی قابلِ توجہ بنا دیتا ہے، ساتھ ہی یہ بھی عکاسی کرتا ہے کہ فطرت یا قدرتی ماحول کے تئیں کالی داس کی محبت

یا شعور کس قدر شدید ہے۔ مثال کے طور پر، میگھ دوت میں، کالی داس نے بادلوں کے ٹکڑوں کو پیش کیا ہے جس کے ذریعے ایک ذی شعور شے کی طرح سے یکش، اپنی محبوبہ کو اپنی خیریت کا پیغام بھیجنا چاہتا ہے۔ اس طرح کالی داس فطرت اور انسان کو یکساں تصور کرتے ہیں اور دونوں کو ایک دائرے میں رکھتے ہیں۔ کالی داس بادل کو راما گیری سے الکا پوری کا راستہ بتاتے ہیں تو رستے میں پائی جانے والی ان ندیوں اور پہاڑوں مثلاً امرکوٹ، نرمدا، ویترا وتی، گندھر وَ اور جُمبیرا وغیرہ کی تفصیل بھی بیان کرتے ہیں۔

اسی طرح، ان آیات (اشلوکوں) کے دوسرے حصے میں، کالی داس الکا شہر کی تفصیل جب بیان کرتے ہیں، جو جلاوطن یکش اور بادل کی منزل ہے، یہاں بھی کالی داس نے اس شہر کی خوبصورتی بیان کی ہے جس میں فطرت کے خوشگوار مناظر ہیں۔ یہاں بھی، کالی داس فطرت کے عطا کردہ وسائل سے اپنے شہر کی خوبصورتی کو بیان کرتے ہیں۔ اس طرح، ان دونوں اشلوکوں میں جہاں کالی داس نے انسانی شکل میں قدرتی اشیا کو پیش کیا ہے وہیں انھوں نے فطرت اور انسان کے درمیان ایک جذباتی تعلق بھی قائم کیا ہے۔ اگر چہ، ان دونوں اشلوکوں میں کالی داس، انسانی شکل میں قدرتی اشیا چھوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر میگھ دوت میں بہت سی ندیاں ایک اداکارہ کی طرح ہماری توجہ اپنی طرف کھینچتی ہیں، یہ ندیاں بادل کے دل کو بھی اپنے میں اسیر کر لیتی ہیں۔ دریائے وترا وتی ایک خوبصورت ہیروئن کی طرح مچلتی ہوئی لہروں کے ساتھ بہتی ہے اور بادل جذبہ شوق میں بل کھاتی ہوئی خاتون کو بوس و کنار کرتا ہوا آگے کی طرف گامزن ہے۔ یہ سب اپنے گرد ونواح کی جانب کالی داس کی کشش اور آگاہ ذہن کو ظاہر کرتا ہے۔

رزمیہ 'کمار سمبھو' میں کالی داس نے فطرت کی ایک بہت ہی دل کش اور دلچسپ تصویر پیش کی ہے۔ تیسرے سرگ میں پائے جانے والے موسم بہار کی تفصیلات بہت منفرد ہے، جہاں کالی داس نے فطرت کے تمام حیاتیاتی اور غیر حیاتیاتی اشیا کو ایک ساتھ پیش کیا ہے۔ اس رزمیہ کے مختلف اہم کرداروں میں قدرتی اشیا کو جمع کر کے، شاعر نے انسان اور فطرت کے درمیان ہم آہنگی قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ تیسرے سرگ میں پائی جانے والی قدرتی ماحولیات کی

واضح طور پر زندہ تصویر پیش کی ہے جس کی مثال کہیں اور ملنا محال ہے۔ اس کے علاوہ، کالی داس نے یہ بتانے کی بھی کوشش کی ہے کہ فطرت کے اپنے احساس و جذبات ہیں. اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کالی داس کا ذہن فطرت یا ماحولیات کی طرف کتنا بیدار تھا اور وہ ماحولیات کی اہمیت کے تیئں کتنے حساس تھے۔

'رگھوونشم' میں بھی فطرت اور ماحولیات کے تیئں کالی داس کا ذہنی لگاؤ اور کشش رزمیہ رگھوونشم کے آغاز سے پتہ چلتا ہے. پہلے سرگ کے دوسرے اشلوک میں کالی داس نے سمشی خاندان سے تعلق رکھنے والے وسیع سمندر اور ایک چھوٹی سی کشتی میں سوار اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کی وضاحت کی ہے۔ اسی طرح تیسویں اشلوک میں کالی داس نے بحر اوقیانوس کو زمین کے محافظ سے تعبیر کیا ہے۔

زمین ایک اداکارہ ہے، اوقیانوس اس کا کمر بند اور وہ اس کے کنگن کے طور پر کام کرتا ہے۔ یہ تمام کیفیات، ماحول کے تیئں کالی داس کی محبت کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ 'رگھوونشم' میں، رشی وششٹھ کے مشورہ کے مطابق، جنّتی گائے نندنی کو بیان کرتا ہے۔ راجہ دلیپ ہمالیہ میں سائے کے طور پر نندنی کی حفاظت کرنے کے لیے اس کا پیچھا کرتے ہیں۔ نندنی گائے کے واقعہ کے ذریعے، کالی داس دراصل یہ مشورہ دیتے ہیں کہ گائے ایک قیمتی اثاثہ ہے جسے محفوظ رکھنے کی ضرورت ہے۔ پھر اس رزمیہ میں، کالی داس ہوا کی افادیت کی عکاسی کرتے ہیں۔ ایک وفادار خادم کی طرح ہوا اپنے مالک کی انتہائی ایمانداری اور لگن کے ساتھ خدمت کرتی ہے۔ یہ پھولوں کی مہک کے اندر بھی رہتی ہے اس طرح، ہمارے پاس بہت سی مثالیں یہاں اور وہاں پورے رزمیہ میں قدرتی طور پر موجود ہیں جو کہ کالی داس کی فطرت اور انسانی ماحول کو واضح کرتی ہیں۔ اسی طرح، وہ ظاہر کرتا ہے کہ ہوا، پانی اور سمندر وغیرہ کے قدرتی فوائد کس طرح انسانی زندگی میں اہم ہیں۔ اس طرح کالی داس اپنی تخلیق میں ان قدرتی عناصر کو پرکشش طریقے سے پیش کرتے ہیں۔

مالوِک اگنی مترم کالی داس کی ڈرامائی تخلیق کی پہلی کوشش ہے جس میں بادشاہ اجنی مترا اور مالویکا کے درمیان محبت کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ اس ڈرامے میں آغاز سے لے کر آخر تک،

اہم موضوع کے بیان میں شاعر نے مختلف قسم کی تصویر کشی کی ہے۔مختلف قسم کی تصاویر کی مدد سے الگ الگ موسموں،سورج، چاند، بادل،اورآسمان وغیرہ جیسے قدرتی عناصر کا بیان کیا ہے۔ بہت ہی شاندار،مصنوعی اور دلچسپ طریقے سے پودوں اور حیاتیات کے علاوہ غیر جاندار چیزیں ہیں جن کی جانب کالی داس کا بیدار ذہن متوجہ ہوتا ہے۔ مالوک اگنی مترم میں کالی داس نے ماحولیات کی بہت ہی عمدہ اور دلچسپ تصویر پیش کی ہے۔ڈرامہ کے اداکاروں میں مالویکا، پربھراِجکا، بادشاہ اگنی مترا، وِدسکا وغیرہ اس طرح کے ماحول سے خوش ہورہے ہیں۔کالی داس انسان اورفطرت کے درمیان ایک وقفہ کے لیے تعلقات بناتا ہے۔مثال کےطور پر مالویکا اگنی مترم کے تیسرے ایکٹ میں، مالویکا اشوک کے باغ میں اشوک کی ڈالی کوتوڑنے کے لیے جاتی ہے۔اشوک پیڑ پر پہلے سے ایک ایسی پری کا بے تابی سے انتظار کررہاہے جس کے چھونے سے درخت پوری طرح کھل اٹھے۔انسان اور فطرت کے درمیان قریبی تعلقات بنانے کے لیے کالی داس اس تصور کو قائم کرتا ہے کہ قدرتی اشیا میں انسانی جذبات کے ساتھ اشتراک کرنے کی صلاحیت بھی ہے۔مثال کےطور پر، تیسرے ایکٹ میں نشیلی کوئل کےخوشگوارلحن کے بارے میں بادشاہ سے پوچھا کہ کیا محبت برداشت کرنے کے قابل ہوتی ہے۔ پھر یہ ڈرامہ پودے کی سلطنت کی حفاظت کے لیے کالی داس کے پختہ ذہن کی عکاسی کرتا ہے۔اداکاراوراداکارہ کے قدرتی عناصر کا موازنہ کر کے شاعر نے انسان اورفطرت کے درمیان ہم آہنگی قائم کرنے کی کوشش کی ہے، جہاں قدرتی اشیاانسان کےطور پر کھڑی ہیں۔کبھی کبھی کالی داس انسانوں کے مقابلے میں جانوروں کو اعلیٰ مقام پر رکھتے ہیں۔ یہ سب ماحولیات کے تئیں کالی داس کے بیدارذہن اورفکروآگہی کا نتیجہ ہیں۔

مختصر یہ کہ سنسکرت ادب میں فطرت اور ماحولیات کی ایک خاص جگہ ہے۔کالی داس نے بھی کلاسیکی سنسکرت ادب کی اس روایت کواپنی تخلیقات میں برقراررکھاہے۔کالی داس نے اپنی تمام تخلیقات میں فطرت اور ماحولیات کے تئیں پُراثر فضا قائم کی ہے۔کالی داس نے اپنی تخلیقات میں فطرت کے مناظر کی تصویر کشی انتہائی خوبصورتی سے پیش کی ہے جن میں پہاڑوں، جنگلات، آشرموں، جھیلوں،سمندر،دریاؤں کی پرسکون اورپُرفریب قدرتی سرگرمیاں موجود

ہیں۔ اپنی تمام تخلیقات میں کالی داس نے فطرت اور انسان کے درمیان کے قریبی تعلقات کوموثر طریقے سے پیش کیا ہے۔کالی داس کی تخلیقات کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اس حقیقت کو سمجھا ہے کہ منصفانہ اور معتدل ماحول قائم کرنے کے لیے متحرک اور غیر جاندار اشیا کو مساوی اہمیت دی جانی چاہیے۔لہٰذا وہ مختلف موسموں، سرد ہواؤں اور ندیوں وغیرہ کی عکاسی شاعرانہ طریقہ سے کرتے ہیں۔کالی داس ایک عظیم شاعر تھے اس لیے ان پر یہ حقیقت منکشف ہوچکی تھی کہ درخت اور پودے ماحولیات کے اہم اجزا ہیں لہٰذا وہ ماحولیاتی توازن کو برقرار رکھنے میں اہم کردار ادا کر سکتے ہیں، اس لیے انھوں نے اپنی تخلیقات میں ان تمام اشیا کے تحفظ اور دیکھ بھال پر بہت زور دیا ہے اور ساتھ ہی پیڑ پودوں کی اہمیت اور افادیت کو ظاہر کیا ہے۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ جہاں موجودہ دور میں سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی کے ذریعہ انسان روزانہ کی زندگی میں زیادہ سے زیادہ خوشی حاصل کرتا ہے تو وہیں دوسری طرف فطرت اور ماحولیات کو آلودہ کر رہا ہے جو انتہائی خطرناک ہے۔عظیم شاعر کالی داس نے اپنی تخلیقات میں بے حد موثر طریقہ سے انسان اور فطرت کے درمیان ایک خوشگوار رشتہ قائم کیا ہے جو موجودہ دور میں بھی بہت بامعنی ہے۔الغرض کالی داس کی تخلیقات میں فطرت کی عکاسی اور ان کے خیالات وافکار نے نہ صرف انھیں ایک مصورِ فطرت بلکہ ایک ماہر ماحولیات کے طور پر بھی پیش کیا ہے۔موجودہ دور کا نام نہاد و ترقی یافتہ انسانی تمدن اگر چاہے تو وہ عظیم شاعر کالی داس کے ذریعہ بیان کردہ انسان اور فطرت کے مابین کا خوشگوار تعلقات کو دوبارہ استوار کر سکتا ہے جس سے یقیناً ماحولیاتی خطرات اور درپیش چیلنجز کم ہو سکتے ہیں اور انسان پھر سے ایک سازگار، دوستانہ ماحول اور آلودگی سے پاک دنیا میں پرسکون زندگی گزار سکتا ہے۔

○

حوالہ جات

1 کالی داس کی سنسکرت گرنتھاولی
2 سنسکرت، سنسکریتی ایوم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ، پریمل پبلی کیشن، دہلی
3 کلیاتِ اقبال
4 ماحولیات کا تحفظ اور اسلامی تعلیمات, نثار احمد حصیر القاسمی، بصیرت آن لائن
5 ماحولیات اور اسلامی تعلیمات، افکارِ تازہ
6 اسلام میں تحفظ ماحول کی اہمیت، کعسٹینا بائیرٹ /افضال حسین، فن وثقافت
7 فلسفے کے بنیادی مسائل، از قاضی قیصرالاسلام، پاکستان، ص۔439-438
8 ہندی کاویہ میں پریاورن چیتنا، ڈاکٹر راجندر کمار سنگھوی، کا بیا نگ پریچہ
9 پریاورن اور کویتا: کویوں کا ساماجک دائتو بودھ، پدما پاٹل
10 ویدک وانڈمے اور پریاورن سنسکریتی، امرناتھ تیا گی، انڈیا واٹر پورٹل

اقبال کی شاعری میں فطرت کی منظر کشی

قرآن شریف میں مطالعۂ کائنات سے متعلق 756 آیتیں ہیں جو اہلِ علم کو دعوتِ فکر دیتی ہیں۔ موجوداتِ کائنات میں پائی جانے والی خوبیوں کا جوہر جو ناظرین میں لذت اور سرور کی خاص کیفیت پیدا کرتا ہے، دراصل حسن کہلاتا ہے اور حسن کے مظاہر کو قبول کرنے کے رجحانات انسانوں میں عموماً اور تخلیق کاروں میں خصوصاً پیدائشی طور پر پائے جاتے ہیں۔ حسن کے مظاہر کو قبول کرنے کے بعد ہی تخلیق کار اشیا کے مظہر پہلوؤں میں ایک طرح کی حقیقت سمو دینے کا کام کرتا ہے جسے فن کہا جاتا ہے۔ موسیقی، نغمہ و آہنگ، رنگ آمیزی یا تصویر کشی وغیرہ کچھ ایسے فنون ہیں جو ہمارے پیشہ ورانہ اور کاروباری امور اور سیاسی و اقتصادی زندگی کے فرائض کو پورا کرنے میں ہونے والی محنت اور تھکن کو دور کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں اور ہماری پریشان و مضطرب زندگی کو ایک طرح کا سکون بخشتے ہیں۔ اسی لیے عظیم شاعر یا فن کار کچھ ایسی تخلیقات کو جنم دیتے ہیں جو خود ان کی حیات کی بقا کے لیے اتنی ضروری نہیں ہوتیں لیکن پھر بھی ایسا کرتے ہوئے انھیں مسرت ضرور ہوتی ہے۔ اسی لیے ایک تخلیق کار اپنی فطری ذہانت کے سہارے ایک قسم کی شاہانہ فیاضیوں کا برملا اظہار کرتا رہتا ہے۔ ان تخلیق کاروں میں علّامہ اقبال خاص اہمیت کے حامل ہیں جنھوں نے فطرت کا مطالعہ کیا ہے اور اس کے حسین مناظر کی ایسی

تصویر کشی کی ہے جس کی نظیر اردو ادب میں نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہے۔اقبال کی شاعری میں مناظر فطرت کی تصویر کشی کا تجزیہ کرنے سے پہلے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ کائنات کیا ہے؟ فطرت کسے کہتے ہیں؟ کیا فطرتِ کائنات واقعی بے حد حسین ہے؟ یا صرف ایک بدصورت مادہ ہے؟ فطرتِ کائنات اگر حسین ہے تو پھر حسن کیا ہے؟ ان تمام سوالوں کے جواب فلسفیوں اور صوفیوں نے دیے ہیں۔ مطالعۂ کائنات فلسفیوں اور صوفیوں کا اہم موضوع رہا ہے۔اس کے متعلق متعدد فلسفیوں نے اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔مثلاً لائبنیز (Gottfried Wilhem Leibniz) کے فلسفۂ مونادیت کے مطابق کائنات مونادوں کا ایک بڑا مجموعہ ہے جو نہایت ہی سادہ، ناقابلِ تقسیم اور غیر فانی ہے۔(واضح ہو کہ موناد ایک طرح کے مراکز قوت ہیں جن میں سے ہر وقت توانائی پھوٹتی رہتی ہے۔مونادوں کو روحیتی ذرّات (Spiritual Atoms) بھی کہا جاتا ہے۔لائبنیز کا یہ خیال کہ کائنات مونادوں کا مجموعہ ہے، صحیح معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس نے مونادوں کو روحانی ذرّات یعنی Spiritual Atoms کہا ہے جو قوت کے مراکز ہیں اور جن سے توانائی نکلتی رہتی ہے۔جدید سائنسی تھیوریز (Theories) نے بھی ثابت کر دیا ہے کہ مادے کا سب سے چھوٹا ذرّہ جسے تقسیم نہیں کیا جا سکتا Atom کہلاتا ہے جس کے اندر بے شمار توانائی ہوتی ہے Atom کے اندر پائے جانے والے Electron,Proton and Nitron توانائی کے سرچشمے ہیں۔لیکن لائبنیز کا یہ کہنا کہ کائنات نہایت سادہ ہے قابلِ قبول نہیں ہے کیونکہ موناد اگر مراکز توانائی ہے تو آفتاب کی ست رنگی روشنی، پہاڑ کی اونچی چوٹیوں سے بہتے ہوئے خوبصورت جھرنے کیا توانائی کے سرچشمے نہیں ہیں؟ اگر ہاں تو پھر کائنات سادہ کہاں ہے۔

برکلے (Bishop George Berkeley 1685-1753) نے بھی فطرتِ کائنات کے متعلق اپنا جو نظریہ پیش کیا ہے، وہ درست معلوم ہوتا ہے۔وہ خارجی عالم کے وجود کو تسلیم کرتا ہے لیکن وہ کہتا ہے کہ تجربہ ہمیں اشیا کی صفات کا علم فراہم کرتا ہے اور صفات صرف ہمارے نفس یا ذہن کے تصورات ہیں۔اس لیے فطرت کے متعلق وہ کہتا ہے کہ فطرت دراصل تصورات اور حسیات کا ایک نظام ہے جسے خدا کچھ خاص اصولوں کے تحت محدود اذہان میں پیدا کر دیتا ہے۔فطرتِ کائنات کے سلسلے میں وہائیٹ ہیڈ نے بھی اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

''گلاب کا پھول اپنے عطر کے لیے، بلبل اپنے سرور انگیز گیتوں کے لیے اور سورج اپنی درخشندگی کے لیے شاعرانہ تخئیل کے خوبصورت موضوعات بنتے رہے ہیں۔ مگر حقیقت تو یہ ہے کہ شعرا غلط فہمی کے شکار ہیں اور انھیں اپنی نظموں میں خود اپنی ذات کو موضوع داد و دہش بنانا چاہیے اور تحسین بالذات اور بالذات تشکر کے کلمات ادا کرنے چاہئیں، کیونکہ یہ سارا حسنِ فطرت خود فطرت میں موجود نہیں، بلکہ یہ حسن تو خود انسانی ذہن کے عمل ادراک کا کمال و اعجاز ہے کہ وہ فطرت کو اس قدر خوبصورت اور خوشنما بنا کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ فطرت بالذات تو ایک بوجھل و مکدر صورت حال ہے، جس میں نہ تو کوئی رنگ و آہنگ ہے اور نہ ہی کوئی عالم بو و سرور ہے۔ نہ تو فطرت کوئی شئے چشیدنی ہے اور نہ ہی یہ کوئی عالم دیدنی ہے بلکہ فطرت تو بالذات ایک سریع التغیر چیز ہے جس کا کوئی سرا نہیں اور نہ ہی اس میں کوئی معنی و مفہوم ہیں۔ نہ ہی اس میں غایات و مقاصد ہیں۔''

(بحوالہ قاضی قیصر الاسلام، فلسفے کے بنیادی مسائل، ص 89-88)

وہائٹ ہیڈ وہائٹ ہیڈ Alfred North Whitehead (15 فروری 1861 تا 30 دسمبر 1947) کے پہلے جملے میں ہی تضاد ہے۔ ایک طرف وہ کہتا ہے کہ ''گلاب کا پھول اپنے عطر کے لیے، بلبل اپنے سرور انگیز گیتوں کے لیے اور سورج اپنی درخشندگی کے لیے شاعرانہ تخئیل کے خوبصورت موضوعات بنتے رہے ہیں۔'' دوسری طرف وہ کہتا ہے کہ ''فطرت بالذات تو ایک بوجھل و مکدر صورت حال ہے، جس میں نہ تو کوئی رنگ و آہنگ ہے اور نہ ہی کوئی عالم بو و سرور ہے۔'' تو پھر گلاب کی خوشبو، بلبل کے سرور انگیز گیت اور سورج کی درخشندگی کیا فطرت کے حسین مناظر نہیں ہیں؟ اور اگر یہ حسین مناظر نہیں ہیں تو پھر شاعرانہ تخیل کے خوبصورت موضوعات کیسے بنتے رہے ہیں؟ البتہ وہائٹ ہیڈ کا یہ کہنا درست ہے کہ ''یہ حسن تو خود انسانی ذہن کے عمل ادراک کا کمال و اعجاز ہے کہ وہ فطرت کو اس قدر خوبصورت اور خوشنما بنا کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔

وہائٹ ہیڈ کے نظریے سے اتفاق کرتے ہوئے کروچے (Benedetto Croce 25 Feb-1966-20 Nov 1952) نےحسن کے موضوعی نقطۂ نظر کی تائید کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''حسن کلیتاً نفس یا ذہن کا پیدا کردہ ہے۔یعنی یہ کہ طبیعی اشیا بجائے خود اپنے اندر ذاتی طور پر کوئی حسن نہیں رکھتیں۔ بلکہ ان اشیا کے اندر حسن کا ادراک خود ہمارے ذہن کا اعجاز ہوا کرتا ہے اور انھیں ہمارا ذہن ہی حسین، قبیح اور جلیل بناتا ہے۔'' (بحوالہ قاضی قیصر الاسلام، فلسفے کے بنیادی مسائل، ص:47)

حسن کے متعلق رسکن John Ruskin (8 فروری 1819 تا 20 جنوری 1900) کا خیال ہے کہ ہم حسن کی حقیقت سے اس وقت واقف ہو سکتے ہیں جب ہم اپنے اندر خدا کے ہر کام میں حسن و جمال کا احساس کرنے لگ جائیں۔لیکن رسکن نے حسن کو ایک جال قرار دیا ہے اور اس کا خیال ہے کہ اس سے قدرت، عقل یا شعور کا شکار کرتی ہے۔حسن کے متعلق بعض اہلِ علم حضرات کا خیال ہے کہ کوئی چیز صرف اسی قدر حسین ہوتی ہے، جس قدر کہ اس چیز کو اپنی نوع کے اعتبار سے ایک خاص تناسب حسن کا درکار ہوتا ہو۔ چنانچہ ہمیں مثالی حسن کا مکمل عرفان صرف اسی وقت ہوسکتا ہے، جب کہ ہم فنا فی التصور ہوجائیں۔ یہ تصوّر ایک ایسا نقطۂ عروج ہے کہ جہاں تمام خواہشیں یا تمام ارادے ایک ارادۂ مطلق یا خواہش کلی میں ضم ہوکر ایک بڑے کل میں فنا ہوجاتی ہیں۔ایک بڑے شاعر کا شدّتِ احساس ایک خاص تناسب حسن والی شے کو دیکھنے کے بعد شدید ہو جاتا ہے یا وہ ان کے تصور میں اپنے آپ کو فنا کر لیتے ہیں اس لیے فطرتِ کائنات انھیں بے حد حسین نظر آتی ہے اور مناظر فطرت کی حسین تصویر کشی کرنے لگتے ہیں۔

وہائٹ ہیڈ کے برخلاف ایمرسن کا خیال ہے کہ یہ کائنات بے حد خوبصورت ہے۔ ہمارے چاروں طرف سحر انگیز کیفیت کا جال سا بچھا ہوا ہے جو اپنی طرف ناظرین کو متوجہ کرتی رہتی ہے لیکن ہم دنیاوی اور کاروباری معاملات میں اس قدر الجھے رہتے ہیں کہ کائنات کا حسن ہمیں نظر نہیں آتا۔اگر ہم پھر سے اپنے بچپن میں لوٹ جائیں اور ایک بچّے کی نظر سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ کائنات بے حد حسین ہے۔وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

''ہمارے چاروں طرف کائنات کی سحر انگیز کیفیات نے ایک جال سا بنا رکھا

ہے۔اور ہم خوبصورتی کے سمندر میں گویا ڈوبے ہوئے ہیں لیکن بدقسمتی سے دنیاوی مسائل میں گرفتار ہونے کے باعث اور اپنے ماحول کا ہر روز نظارہ کرنے کی وجہ سے اس کے اس قدر عادی ہو چکے ہیں کہ ہماری آنکھیں کائنات کی رعنائیوں کے لیے اندھی ہو کر رہ گئی ہیں۔اگر ایک لمحے کے لیے ہمارا بچپن واپس آجائے تو ہمیں اڑتے ہوئے طیور، چمکتے ہوئے تارے حیران نظروں والے پھول اور شفق کے لامثال رنگ ایک مسحور کن ترتیب کی صورت میں نظر آئیں اور ہم فرطِ طرب سے لرز اٹھیں۔''

(بحوالۂ وزیر آغا، نظم جدید کی کروٹیں، ص 27)

اس سلسلے میں ہیگل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel 27 August 1710-14 Nov 1831) کا خیال ہے کہ کائنات ایک عالمِ متصورہ (The world of Ideas) ہے۔اس کو ہم عالمِ فطرت کہتے ہیں۔اس کے مطابق عالمِ فطرت دراصل افکار وتصورات کا ایک عالم خارجی ہے اور عقل مطلق (یعنی خدا) اپنے آپ کو اشکالِ خارجیہ میں تبدیل کر کے ہمارے سامنے عالمِ ظاہر کے طور پر ہر وقت پیش ہوتی رہتی ہے۔ہیگل کے جدلیاتی تصور کے مطابق 'نفس کی دنیا' یعنی مبدائے اوّل ہی اصل ہے اور مادہ نفس (یعنی مبدائے اوّل) کا مظہر ہے۔ہیگل کہتا ہے کہ جدلیاتی عمل، نفس سے مادہ کی جانب نزول کرتا ہے گویا لطیف ترین تصور جب بلندی سے پستی کی طرف یا عروج سے زوال کی جانب آتا ہے تو لطیف ترین سے کثیف ترین صورت اختیار کر لیتا ہے اور یہ کثیف ترین صورت مادہ کہلاتی ہے جسے ہم عالمِ ظاہر کہتے ہیں اور جسے ہمارے حواس اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور ہم اس کا ادراک کرنے لگتے ہیں۔

صوفیائے کرام کے مطابق کائنات فطرت خدا کا عین ہے۔ابنِ عربی نے اس سلسلے میں یہ خیال کہ ''كنتُ كنزاً مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق'' (یعنی میں ایک چھپا ہوا خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ میں پہچانا جاؤں اس لیے میں نے خلقت کو پیدا کیا) کی تائید کرتے ہوئے کہا ہے کہ گویا یہ تمام کائنات اسی وجود مطلق کی 'تجلی' ہے۔اگر فطرتِ کائنات واقعی خدائے مطلق کی تجلّی ہے تو یہ یقیناً بے حد حسین ہے۔علامہ اقبال کا بھی خیال ہے کہ

تصوف کی اصل روح یعنی کائنات میں اس کے (خدا) کے سوا کسی کا وجود حقیقی نہیں ہے اور ہر شے میں اسی کا جلوہ نمایاں ہے۔ساری کائنات اس کی صفات کا مظہر ہے۔

نظم ''جگنو'' میں شاعر نے تصوف کے اسی نظریے کی وضاحت کرنے کے ساتھ ساتھ قدرت کے حسین مناظر کی بھی تصویر کشی کی ہے۔

حسن ازل کی پیدا ہر چیز میں جھلک ہے انساں میں وہ سخن ہے غنچے میں وہ چٹک ہے
یہ چاند آسماں کا شاعر کا دل ہے گویا واں چاندنی ہے جو کچھ یاں درد کی کسک ہے
اندازِ گفتگو نے دھوکے دیے ہیں ورنہ نغمہ ہے بوئے بلبل بو پھول کی چہک ہے
کثرت میں ہو گیا ہے وحدت کا راز مخفی جگنو میں جو چمک ہے وہ پھول میں مہک ہے

اقبال نے درج بالا اشعار میں اسی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے۔انھوں نے پہلے شعر میں انسان کی قوتِ گویائی اور غنچوں کی چٹک کو خدا کا جلوہ قرار دیا ہے۔دوسرے شعر میں چاند کو شاعر کا دل اور اس کی چاندنی کو درد کی کسک سے تعبیر کیا ہے۔تیسرے شعر میں اقبال نے خدا کے جلوے کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہا ہے کہ انسان انداز گفتگو سے دھوکا کھا جاتا ہے ورنہ بلبل کا نغمہ اس کی مہک اور پھولوں کی خوشبو کو اس کی چٹک سے تعبیر کیا جائے تو غلط نہیں ہوگا کیونکہ موجوداتِ کائنات میں خدا ہی جلوہ گر ہے۔مختصر یہ کہ ہر شے کے لیے بھلے ہی مختلف الفاظ واصطلاحات وضع کر لیے گئے ہوں،لیکن حقیقت یہی ہے کہ بلبل کے نغموں میں اور پھول کی خوشبو میں بھی وہی پوشیدہ ہے۔

اسی لیے فطرت کی منظر کشی کرتے وقت اکثر مقامات پر شاعر کا وجود فطرت میں فنا ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن فنا کے مقام سے جب وہ واپس آتا ہے تو اس پر یہ راز منکشف ہو جاتا ہے کہ کائناتِ فطرت اگر ایک جسم ہے،تو انسان اس کی روح ہے،اس لیے اقبال انسان کی عظمت کے قائل ہو جاتے ہیں اور فلسفۂ خودی جیسے نظریے کو پیش کرتے ہیں۔

نظم 'انسان اور بزم قدرت' میں اقبال نے فلسفۂ خودی کا پیغام دیا ہے اور انسان کے باطن کے نور کو صبحِ خورشیدِ درخشاں پر ترجیح دی ہے،لیکن صبحِ خورشیدِ درخشاں سے منور بزم معمورۂ ہستی یعنی بزمِ کائنات کی جو تصویر کشی کی ہے وہ لاجواب ہے۔صبح ہوتے ہی آفتاب کی روشنی سے

کائنات کا ذرّہ ذرّہ جگمگانے لگتا ہے۔خورشید کی شعائیں جب دریاؤں پر پڑتی ہیں تو کس طرح پانی کی سطح سیمِ سیال معلوم ہوتی ہے۔آفتاب کی روشنی کا ہی یہ کمال ہے کہ باغِ بہشت میں بھی رونق آجاتی ہے۔ چاروں طرف کھلے ہوئے پھولوں کی رنگت اور تازگی، ہرے بھرے پتے اور سرسبز میدان اسی کی روشنی کے دم سے ہے۔شام کے وقت آسمان میں پھیلے ہوئے شفق رنگ، کالے کالے بادلوں میں نظر آنے والی لالی، خمِ شام کی سیاہی میں لال رنگ کی آمیزش پرتوِ مہر کے دم سے ہے۔شاعر نے صبحِ خورشیدِ درخشاں سے منور کائنات کے ہر ذرّے کی تصویرکشی جس طرح سے کی ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کائنات واقعی خدائے واحد کا عکس ہے ؎

صبحِ خورشیدِ درخشاں کو جو دیکھا میں نے — بزمِ معمورۂ ہستی سے یہ پوچھا میں نے
پرتوِ مہر کے دم سے ہے اجالا تیرا — سیمِ سیّال ہے پانی تیرے دریاؤں کا
مہر نے نور کا زیور تجھے پہنایا ہے — تیری محفل کو اسی شمع نے چمکایا ہے
گل و گلزار ترے خلد کی تصویریں ہیں — یہ سبھی سورۃالشّمس کی تفسیریں ہیں
سرخ پوشاک ہے پھولوں کی درختوں کی ہری — تیری محفل میں کوئی سبز کوئی لال پری
ہے ترے خیمۂ گردوں کی طلائی جھالر — بدلیاں لال سی آتی ہیں افق پر جو نظر
کیا بھلی لگتی ہے آنکھوں کو شفق کی لالی — مئے گل رنگ خمِ شام میں تونے ڈالی
رتبہ تیرا ہے بڑا، شان بڑی ہے تیری — پردۂ نور میں مستور ہے ہر شئے تیری
صبح اک گیت سراپا ہے تری سطوت کا — زیرِ خورشید نشاں تک بھی نہیں ظلمت کا

'بانگِ درا' کی نظموں میں فطرت کی منظرکشی کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں۔پہلی ہی نظم 'ہمالہ' میں اقبال نے خوبصورت تشبیہات و استعارات کی مدد سے قدرت کا مطالعہ اور فطرت کے حسین مناظر کی تصویرکشی کرنے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کی شاعری بھی کی ہے۔ ہمالہ سے خطاب کرتے ہوئے اس کی جغرافیائی حالت، عظمت، اہمیت اور افادیت کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔اس نظم کا پہلا بند ہے ؎

اے ہمالہ! اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں! — چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں
تجھ میں کچھ پیدا نہیں دیرینہ روزی کے نشاں — تو جواں ہے گردشِ شام و سحر کے درمیاں

اس بند کے پہلے ہی مصرعے میں 'فصیل کشورِ ہندوستاں' کہہ کر اقبال نے ہمالہ کی وسعت اور پھیلاؤ کا منظر پیش کرنے کے ساتھ اس بات کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے کہ ہندوستان کی وہ سرحدیں جو خشکی میں ہیں، ہمالہ کے لمبے سلسلے سے گھری ہوئی ہیں۔انھوں نے جب یہ کہا ہے کہ آسمان اس کی بلندی کو جھک کر چومتا ہے،تو اس سے نہ صرف اس کی بلندی ظاہر ہوتی ہے بلکہ زمین سے آسمان تک کا نظارہ آنکھوں میں پھرنے لگتا ہے اور ساتھ ہی زمین و آسمان کی دوری بھی مٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔اسی طرح ہمالہ کو یہ کہہ کر کہ'' تو جواں ہے گردشِ شام وسحر کے درمیاں'' اس کے مناظر کو مزید دلفریب بنا دیا ہے کیونکہ جوانی سے زیادہ پُرکشش کوئی اور چیز نہیں ہوتی۔ایک دوسرے شعر میں علاّمہ اقبال نے ہمالہ کا نظارہ پیش کرنے کے لیے اس کی چوٹیوں کو ثریّا سے سرگوشی کرتے ہوئے دکھایا ہے اور یہ کہا ہے کہ زمین پر ہوتے ہوئے بھی ہمالہ کا وطن آسمان ہے۔اس سے نہ صرف ہمالہ کی بلندی کا احساس ہوتا ہے بلکہ ہمالہ کی وادیوں سے چوٹیوں تک اور چوٹیوں سے تاروں کی انجمن تک کے مناظر آنکھوں میں پھرنے لگتے ہیں۔

چوٹیاں تیری ثریّا سے ہیں سرگرمِ سخن
تو زمیں پر اور پہنائے فلک تیرا وطن

برف سے ڈھکی ہوئی ہمالہ کی چوٹیوں پر آفتاب کی پہلی کرن جب پڑتی ہے تو اس کا حسن دید کے قابل ہوتا ہے۔اقبال نے اس حسین منظر کی نہ صرف تصویرکشی کی ہے بلکہ چوٹیوں کو 'سر' اور برف کو دستارِفضیلت سے تعبیر کرکے ہمالہ کی اہمیت اور بڑھا دی ہے۔

برف نے باندھی ہے دستارِفضیلت تیرے سر
خندہ زن ہے جو کُلاہِ مہرِ عالم تاب پر

اقبال نے ہمالہ کے دامن میں پائی جانے والی کالی گھٹاؤں، چشموں اور ہوا کے جھونکوں کی بھی انتہائی خوبصورت منظرکشی کی ہے۔فطرت کے ان حسین مناظر کی تصویرکشی کرنے کے لیے شاعر نے ہمالہ کی گود میں پائے جانے والے چشموں کے پانی کو صاف اور شفاف بتانے کے لیے اس کی سطح کو آئینۂ سیّال قرار دیا ہے جس میں فطرت اپنی تصویر دیکھا کرتی ہے۔

چشمۂ دامن ترا آئینۂ سیّال ہے

آ ئینے میں جب کوئی حسینہ اپنے حسن کو دیکھتی ہے تو اس کے چہرے پر ایک عجیب وغریب کیفیت طاری ہونے لگتی ہے مثلاً نپولین کی بہن پَولائن بوناپارٹ (Pauline Bonaparte) نے مرتے وقت آئینہ دیکھنے کی خواہش ظاہر کی تھی اور جب اسے آئینہ پیش کیا گیا تو آئینہ میں دیکھتے ہوئے کہا تھا کہ خدا کا شکر ہے میں اب بھی خوبصورت ہوں۔ اس لیے آئینہ دیکھنے کے بعد کی کیفیت کو بیان نہیں کیا جا سکتا صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔لیکن فطرت جو انتہائی حسین ہے اس پر کیا گزرتی ہوگی جب وہ اپنے حسن کو آئینے میں دیکھتی ہوگی۔اقبال کا یہ شعر ؎

حسن آئینۂ حق، دل آئینۂ حسن
دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ

بھی اس کی تائید کرتا ہے۔اقبال نے ہمالہ کی رونق اور چمک کو ظاہر کرنے کے لیے اور آلودگی سے پاک وہاں کی ہواؤں کی اہمیت کو بتانے کے لیے اسے ہمالہ کا رومال قرار دیا ہے ؎

دامنِ موجِ ہوا جس کے لیے رومال ہے

اسی نظم کے ایک اور بند میں شاعر نے فطرت کے حسین مناظر کی تصویر اس حسن وخوبی سے کی ہے کہ پہاڑ کی وادی نہ صرف متحرک محسوس ہوتی ہے بلکہ یہ محاکات کی ایک عمدہ مثال بھی پیش کرتی ہے جس سے وہاں کے تمام مناظر آنکھوں میں رقص کرنے لگتے ہیں۔ ہمالہ کی وادی میں کالی گھٹاؤں کو گھڑسوار، تیز ہوا کے جھونکوں کو گھوڑے اور بجلی کی چمک کو چابک سے تعبیر کر کے ہمالہ کی وادی کو بازی گاہ بنا دیا ہے جہاں فطرت کے عناصر ہمہ وقت مختلف کھیلوں میں مصروف رہتے ہیں۔صرف اتنا ہی نہیں شاعر نے ہوا میں اڑتی ہوئی کالی گھٹاؤں کو اس مست ہاتھی سے جس کے پاؤں میں زنجیر نہ ہو، سے تشبیہ دے کر عجیب وغریب نظارہ پیش کیا ہے ؎

ابر کے ہاتھوں میں رہوارِ ہوا کے واسطے — تازیانہ دے دیا برقِ سرِ کوہسار نے
اے ہمالہ کوئی بازی گاہ ہے تو بھی، جسے — دستِ قدرت نے بنایا ہے عناصر کے لیے

ہائے کیا فرطِ طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر
فیلِ بے زنجیر کی صورت اُڑا جاتا ہے ابر

علامہ اقبال نے ایسے بادلوں کو فیلِ بے زنجیر کہا ہے اور پہاڑی علاقوں کو بازی گاہ یعنی کھیل کا

میدان قرار دیا ہے جہاں فطرت ہاتھی اور گھوڑوں کا کھیل کھیلا کرتی ہے۔ایک دوسرے بند میں صبح کی ٹھنڈی ہواؤں کے جھونکے اور ان جھونکوں کے اثرات سے پھولوں کی کلیوں پر جو کیفیت پیدا ہوتی ہے اس کو انتہائی شاعرانہ انداز میں بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ صبح کی ٹھندی ہواؤں نے کلیوں پر ایسا اثر ڈالا کہ زندگی کے نشے میں ہر پھول کی کلی جھومتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔زندگی کے نشے میں پھول کی کلیوں کا جھومنا انتہائی لطیف خیال ہے۔

جنبش موجِ نسیمِ صبح گہوارہ بنی
جھومتی ہے نشۂ ہستی میں ہر گل کی کلی

مثنوی سحرالبیان کے مصنف میر حسن نے بھی ایک باغ کا منظر اس طرح کھینچا ہے۔

گلوں کا لبِ نہر وہ جھومنا   اسی اپنے عالم میں منھ چومنا
وہ جھک جھک کے گرنا خیابان پر   نشے کا سا عالم گلستان پر

اقبال نے پودوں اور پھولوں کی پتیوں کو زبان سے تشبیہ دے کر ان کی خاموشی میں قوتِ گویائی پیدا کر دی ہے اور تمام پھول یہ کہنے لگے ہیں کہ گلچیں کے ہاتھوں کی رسائی آج تک ان پھولوں تک نہیں ہو سکی۔

یوں زبانِ برگ سے گویا ہے اس کی خامشی
دست گلچیں کی جھٹک میں نے نہیں دیکھی کبھی

اسی نظم کے ایک اور بند میں شاعر نے پہاڑ کی بلندی سے جو ندیاں راستے میں بڑی چٹانوں اور پتھروں سے ٹکراتی ہوئی نیچے آتی ہیں، ان کی نہ صرف خوبصورت منظر کشی کی ہے بلکہ ان ندیوں کو جنّت کی ندیوں یعنی کوثر و تسنیم سے بہتر قرار دیا ہے، جس میں قدرت اپنے آپ کو دیکھتی رہتی ہے کہ اس کے مناظر کس قدر حسین ہیں ساتھ ہی ان ندیوں سے نکلنے والی آواز کو موسیقی سے تعبیر کیا ہے۔اس کے علاوہ راستے کے نشیب وفراز سے ٹکراتی ہوئی اور مسلسل اپنی منزلیں طے کرتی ہوئی ندیوں سے فلسفۂ زندگی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

آتی ہے ندّی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی   کوثر و تسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی
آئینہ سا شاہد قدرت کو دکھلاتی ہوئی   سنگِ رہ سے گاہ بچتی، گاہ ٹکراتی ہوئی

چھیڑتی جا اس عراقِ دل نشیں کے ساز کو
اے مسافر! دل سمجھتا ہے تری آواز کو

وادیٔ کہسار کی شام کی منظر کشی کرتے ہوئے شام میں پھیلتی ہوئی سیاہی کو اندھیری رات کے زلفِ رسا سے تعبیر کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ لیلیٰ شب کوئی جیتی جاگتی دلہن ہو جس نے اپنے بالوں کو کھول کر اپنے حسن میں اضافہ کر لیا ہو اور اس حسین مناظر میں آبشاروں کی آواز دل کو اپنی طرف کھینچ رہی ہو۔ شاعر نے اس پرفریب شام میں چاروں طرف چھائی ہوئی خاموشی کو یہ کہہ کر۔

''وہ خموشی شام کی جس پر تکلّم ہو فدا''

شام کے وقت کی خاموشی کی اہمیت کو بڑھا دیا ہے۔ عام طور پر رات کی خاموشی کو وحشت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے، لیکن اقبال نے اس کی اہمیت کو justify کرنے کے لیے پیڑ پودوں اور درختوں پر چھائی ہوئی شام کی خاموشی کو فکری استغراق سے جوڑ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

لیلیٔ شب کھولتی ہے آ کے جب زلفِ رسا　　دامن دل کھینچتی ہے آبشاروں کی صدا
وہ خموشی شام کی جس پر تکلّم ہو فدا　　وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا

اسی طرح غروب آفتاب کے وقت پہاڑوں پر پڑنے والے شفق رنگ اور اس سے ابھرنے والے مناظر کی تصویر کشی اقبال نے انتہائی خوبصورت انداز سے کی ہے۔

کانپتا پھرتا ہے کیا رنگِ شفق کہسار پر
خوش نما لگتا ہے یہ غازہ ترے رخسار پر

شاعر نے شعر کے پہلے مصرعے میں رنگ شفق کو کانپتے ہوئے دکھا کر عجیب وغریب منظر پیش کیا ہے اور دوسرے مصرعے میں شفق رنگ کو غازہ سے اور پہاڑ پر جمی ہوئی برف کو رخسار سے تعبیر کرنا انتہائی لطیف خیال ہے۔

اقبال نے ایک دوسری نظم 'خفتگانِ خاک سے استفسار' میں بھی شام کا ایک حسین منظر پیش کیا ہے جس میں مہرِ روشن کو شام کے نقاب سے تشبیہ دے کر کہا ہے کہ شام کے رخ سے نقاب اٹھ گئی یعنی شام ہوگئی، پھر اندھیرے کو گیسوئے شام سے تعبیر کر کے شانۂ ہستی پر بکھیر دیا ہے جس سے دنیا تاریکی میں ڈوب گئی ہے اور تمام لوگوں پر نیند کا غلبہ ہونے لگا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ

آسمان نے لبِ گفتار پر جادو کر دیا ہو اور ساحرِ شب بھی اب دیدۂ بیدار پر نظر رکھے ہوئے ہے۔ شاعر نے شام اور شام کے بعد چاروں طرف رفتہ رفتہ چھائی ہوئی تاریکی اور خاموشی کی وجہ یہ بتائی ہے کہ محفلِ قدرت خورشید کے غروب ہونے پر ماتم کر رہی ہے۔

شانۂ ہستی پہ ہے بکھرا ہوا گیسوئے شام مہرِ روشن چھپ گیا اٹھی نقاب روئے شام
محفلِ قدرت مگر خورشید کے ماتم میں ہے یہ سیہ پوشی کی تیاری کسی کے غم میں ہے
ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر

اقبال نے نظم 'ابرِ کوہسار' میں بھی فطرت کا مطالعہ پیش کیا ہے اور خوبصورت تشبیہوں اور استعاروں کی مدد سے قدرت کے حسین مناظر کی بے حد خوبصورت تصویر کھینچی ہے۔ اس نظم میں شاعر نے تمثیلی اندازِ بیان اختیار کرتے ہوئے کوہسار کے بادل کو جاندار کی صورت میں پیش کیا ہے اور بادل کی زبانی اس کی تمام خوبیوں کو بیان کیا ہے۔ بادل کی وجہ سے پہاڑ کی وادیوں میں جو حسین مناظر نظر آتے ہیں ان کی تصویر کشی کی ہے۔ شاعر نے یہ کہہ کر کہ ابرِ کوہسار کے دامن میں چاروں طرف پھول بکھرے ہوئے ہوتے ہیں اور پہاڑ کی وادیوں کی ہری بھری گھاس کو مخمل کے بچھونے سے تشبیہ دے کر نہ صرف پہاڑ کی وادیوں کی حسین منظر نگاری کی ہے بلکہ ابرِ کوہسار کی اہمیت کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔

ابر کہسار ہوں گل پاش ہے دامن میرا ہے بلندی سے فلک بوس نشیمن میرا
شہر و ویرانہ مرا، بحر مرا، بن میرا کبھی صحرا، کبھی گلزار ہے مسکن میرا
کسی وادی میں جو منظور ہو سونا مجھ کو
سبزۂ کوہ ہے مخمل کا بچھونا مجھ کو

دراصل بارش کی وجہ سے ہی کسانوں کی کھیتی اور میدانوں کے سبزے لہلہاتے ہیں۔ لیکن اس بات کو کہنے کے لیے شاعر نے جو پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔

ناقۂ شاہد رحمت کا حُدی خواں ہونا مجھ کو قدرت نے سکھایا ہے دُر افشاں ہونا
رونق بزمِ جوانانِ گلستاں ہونا غم زدائے دلِ افسردۂ دہقاں ہونا

دُر افشاں (یعنی موتی) بلبلے کا استعارہ بالکنایہ ہے۔ اس استعارے سے مصرعے میں جہاں

حسن پیدا ہوا ہے، وہیں بارش کے وقت کھیتوں اور میدانوں کا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ اس بند کے دوسرے مصرعے میں بادل کو شاہدِ رحمت اور ناقۂ حُدی خواں سے تعبیر کر کے بادل کی آواز کو نغمہ قرار دیا گیا ہے، جس کی تاثیر سے ریگستان میں اوُنٹ کی رفتار تیز ہو جاتی ہے اور اس طرح بادل کے گرجنے کی تصویر بھی سامنے آجاتی ہے۔ اقبال کے اس بند کا یہ مصرع استعارہ بالکنایہ کی بہترین مثال ہے۔ اس بند کا یہ آخری شعر قابلِ توجہ ہے۔

بن کے گیسو رخِ ہستی پہ بکھر جاتا ہوں
شانۂ موجۂ صرصر سے سنور جاتا ہوں

اس شعر میں شاعر نے بادل کو گیسو سے تشبیہ دے کر اس سرزمین کو خوبصورت حسینہ بنا دیا ہے اور پھر گیسو کی رعایت سے یہ کہہ کر کہ بادل 'شانۂ موجۂ صرصر سے سنور جاتا ہوں' ہوا کو حسینہ کے کندھے سے تعبیر کیا ہے جو انتہائی بلیغ ہے۔ کیونکہ ہوا کے تیز جھونکوں سے آسمان میں بادلوں کے بکھرنے اور پھر بکھر کر سنورنے کے منظر کی تصویر کشی اس سے زیادہ خوبصورت انداز میں ممکن نہیں ہے۔ اقبال نے اس سرزمین کو ایک دلہن قرار دیا اور کالے کالے بادلوں کو دلہن کی زلف سے تعبیر کیا ہے، جو ہوا کے جھونکوں سے دلہن کے کندھوں پر کبھی بکھر جاتی ہے تو کبھی سنور جاتی ہی۔

تیسرے بند میں بھی بادل اور بارش کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے اس مضمون کو نئے انداز میں باندھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شاعر بظاہر صرف یہ کہنا چاہتا ہے کہ بادل کہیں برستا ہے اور کہیں نہیں برستا ہے۔ لیکن جہاں برستا ہے وہاں کی نہر کو بھنور کی بالیاں پہناتا ہے۔ دراصل پانی کی بوندوں سے نہر میں جو بھنور پیدا ہوتا ہے اسے شاعر نے بالیوں سے تعبیر کیا ہے۔ نہر کو گرداب کی بالیاں پہنانا صرف Poetic description ہے۔ اس مصرعے میں بھی بارش کی خوبصورت تصویر کشی کی گئی ہے۔ شاعر آگے کہتا ہے کہ اگر کسی جگہ سے بغیر برسے ہوئے بادل گزر جاتا ہے تو وہاں کے لوگ مایوس ہو جاتے ہیں اور بارش کے لیے ترسنے لگتے ہیں کیونکہ بادل نوخیز سبزے کی امید ہے یعنی جو سبزہ ابھی ابھی زمین سے اگتا ہے وہ پانی کی کمی سے سوکھ جاتا ہے۔ اس لیے اس کی زندگی کا دارومدار بارش پر ہے۔ اس بند کے آخری مصرعے میں شاعر نے بادل کے بننے کی سائنسی وجوہات کی طرف روشنی ڈالی ہے۔ بند ملاحظہ کیجیے۔

دور سے دیدۂ امید کو ترساتا ہوں　　کسی بستی سے جو خاموش گزر جاتا ہوں
سیر کرتا ہوا جس دم لب جو آتا ہوں　　بالیاں نہر کو گرداب کی پہناتا ہوں
سبزۂ مزرعِ نوخیز کی امّید ہوں میں
زادۂ بحر ہوں، پروردۂ خورشید ہوں میں

آخری مصرعے میں اقبال نے سائنس کے اس نقطے کو پیش کیا کہ سورج کی گرمی سے سمندر کا پانی بھاپ بن کر اُوپر اٹھتا ہے یہی بھاپ جب بہت اوپر چلی جاتی ہے، تو ٹھنڈی ہو کر بادل بن جاتی ہے اور یہی بادل ہوا کا دباؤ بڑھ جانے سے برسنے لگتا ہے۔ اسی لیے شاعر نے بادل کو سمندر سے پیدا ہوا اور سورج کا پروردہ کہا ہے۔

آخری بند میں بھی شاعر نے بادل کی خوبیوں کو خوبصورت انداز میں بیان کیا ہے جس سے پہاڑی علاقوں، پہاڑی ندیوں، پہاڑ کے آس پاس کے میدانوں، ان میدانوں میں کھلے ہوئے پھولوں اور ان علاقے میں بنے ہوئے جھونپڑوں کا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ بادل کی اہمیت کا احساس اپنے قاری کو کرا دیتا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ پہاڑ کے جھرنوں میں سمندر جیسی جو ہلچل ہے وہ بادل نے اسے عطا کی ہے۔ شاعر نے یہ بتا کر کہ پرندے بادل کی آواز میں محو ہو جاتے ہیں، بادل کی آواز کو نغمہ قرار دے دیا ہے۔ اس بند کے تیسرے مصرعے میں شاعر نے بادل کو حضرتِ عیسیٰ علیہ السلام کے مثل قرار دے دیا ہے یعنی جس طرح حضرت عیسیٰ علیہ السلام مردوں کو زندہ کر دیتے تھے، اسی طرح بادل بھی سبزے کو ہرے بھرے ہو جانے کے لیے حکم دیتا ہے۔ شاعر آگے کہتا ہے کہ بادل صرف غنچوں کو کھلنا ہی نہیں سکھاتا بلکہ اپنی رحمت سے کسانوں کے جھونپڑوں میں وہی خوشی پیدا کر دیتا ہے جو خوشی محلوں میں پائی جاتی ہے۔

چشمۂ کوہ کو دی شورشِ قلزم میں نے　　اور پرندوں کو کیا محو ترنّم میں نے
سر پہ سبزہ کے کھڑے ہو کے کہا قم میں نے　　غنچۂ گُل کو دیا ذوقِ تبسم میں نے
فیض سے میرے نمونے ہیں شبستانوں کے
جھونپڑے دامن کہسار میں دہقانوں کے

نظم 'ابر' میں اقبال نے ایبٹ آباد (پاکستان) کے سربن پہاڑ کی چوٹی کے اردگرد کالی گھٹا اور

گھٹا سے بارش ہونے اور وادیٔ کہسار کے حسین پھولوں پر پڑی ہوئی بارش کی بوندوں کی انتہائی خوبصورت تصویرکشی کی ہے۔ پہلے شعر میں شاعر نے مشرق کی طرف سے کالی گھٹا کے آنے اور سربن پہاڑ پر چھانے کی تصویر کھینچی ہے۔ کالی گھٹا کی رعایت سے سربن کے چاروں طرف چھائے ہوئے کالے کالے بادلوں کو شاعر نے سیاہ پوش ہونے سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے شعر میں آفتاب کے کالے بادلوں میں روپوش ہونے کا نقشہ کھینچا ہے اور بادلوں کو گھوڑوں سے تعبیر کیا ہے اور پھر یہ کہا کہ توسنِ ابر پر سوار ہو کر ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا بھی آئی یقیناً یہ انتہائی خوبصورت تصویرکشی ہے۔ تیسرے شعر میں شاعر نے گھٹا کو خاص میکدہ سے تعبیر کیا ہے جو دعوتِ مئے نوشی دیتی ہے۔ چوتھے شعر میں شاعر نے بارش کی بوندوں کو گہر سے تعبیر کر کے یہ کہا ہے کہ گھٹا چمن میں قبائے گُل میں گہر ٹانکنے آئی ہے، جس سے چمن میں دائمی خوشی پیدا ہوگئی ہے۔ اس شعر میں چمن کے پھولوں کی ڈالیوں اور پتوں پر پڑی ہوئی بارش کی سفید بوندوں کی ایسی دلکش تصویرکشی کی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ سرخ پوشاک میں موتی ٹنکے ہوئے ہوں۔ پانچویں شعر میں ہوا کے جھونکوں سے بادلوں کے اٹھنے اور گھرنے اور پھر برسنے کی جو تصویرکشی کی ہے وہ لاجواب ہے۔ آخری شعر میں کالی کالی گھٹاؤں کو عجیب و غریب خیمہ سے تعبیر کیا ہے جس کے سایے تلے کوہسار کے نہال یعنی کوہستانی پیڑ اور پودے قیام کر رہے ہوں۔ علامہ اقبال نے اس نظم میں فطرت کی حسین منظرکشی کی عمدہ مثال پیش کی ہے۔

اٹھی پھر آج وہ پورب سے کالی کالی گھٹا　　سیاہ پوش ہوا پھر پہاڑ سربن کا
نہاں ہوا جو رخِ مہر زیرِ دامن ابر　　ہوائے سرد بھی آئی سوار توسنِ ابر
گرج کا شور نہیں ہے خموش ہے یہ گھٹا　　عجیب میکدۂ بے خروش ہے یہ گھٹا
چمن میں حکم نشاطِ مدام لائی ہے　　قبائے گل میں گہر ٹانکنے کو آئی ہے
جو پھول مہر کی گرمی سے سو چلے تھے اٹھے　　زمیں کی گود میں جو پڑ کے سو رہے تھے اٹھے
ہوا کے زور سے اُبھرا بڑھا، اُڑا بادل　　اٹھی وہ اور گھٹا لو برس پڑا بادل

عجیب خیمہ ہے کہسار کے نہالوں کا
یہیں قیام ہو وادی میں پھرنے والوں کا

اقبال کی نظم 'ایک آرزو' جو بانگِ درا کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے اور جس میں شاعر نے سادگی، سلاست، اثر آفرینی اور شاعرانہ مصوری کے کمالات کا بہترین مظاہرہ کیا ہے۔ اس نظم کے مندرجہ ذیل اشعار میں اقبال نے وادیٔ کہسار میں بہتی ہوئی ندی کے دونوں طرف لگے ہوئے ہرے ہرے بیل بوٹوں اور پانی میں ان کے عکس کی بے مثال تصویر کشی کی ہے۔ ندی کے صاف پانی کو کیمرے سے تعبیر کیا ہے، جو ندی کے کنارے دونوں جانب فطرت کے حسین مناظر کو اپنے اندر قید کر رہا ہو۔ شاعر نے دوسرے شعر میں کہسار کے حسین مناظر کی دلکشی کو بیان کرنے کے لیے پانی کے موج بننے کی سائنسی وجہ کو بتانے کے بجائے یہ کہہ کر کہ کہسار کے دلکش نظارے کو دیکھنے کے لیے پانی موج بن کر اُٹھ اُٹھ کر دیکھتا ہے، شاعرانہ حسن پیدا کر دیا ہے اور تمام مناظر آنکھوں میں پھرنے لگتے ہیں۔ تیسرے اور چوتھے شعر میں چاروں طرف بچھے ہوئے سبزے اور کہیں کہیں جھاڑیوں میں چمکتے ہوئے پانی کا نظر آنا اور پھولوں کی ٹہنی کو کسی حسین سے اور صاف پانی کو آئینہ سے تشبیہ دے کر یہ کہنا کہ حسینائیں جھک جھک کر آئینہ دیکھ رہی ہیں، منظر کشی کا حق ادا کر دیا ہے اور محاکات نگاری کی عمدہ مثال بھی پیش کر دی ہے۔

صف باندھے دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہوں ندّی کا صاف پانی تصویر لے رہا ہو
ہو دل فریب ایسا کہسار کا نظارہ پانی بھی موج بن کر اٹھ اٹھ کے دیکھتا ہو
آغوش میں زمیں کی سویا ہوا ہو سبزہ پھر پھر کے جھاڑیوں میں پانی چمک رہا ہو
پانی کو چھو رہی ہو جھک جھک کے گل کی ٹہنی جیسے حسین کوئی آئینہ دیکھتا ہو

اس نظم کے چند اشعار اور ملاحظہ ہوں جن میں شاعر نے شام میں غروب ہوتے ہوئے سورج کو خوبصورت دلہن سے اور شام میں سورج کے رنگ کو مہندی کے رنگ سے تعبیر کیا ہے۔ شام میں سورج کی یہ روشنی کھلے ہوئے پھولوں پر پھیل جاتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر پھول سرخی لیے سنہرے رنگ کے لباس میں ہے۔ شام کے بعد شاعر نے رات میں چاند اور تاروں، آسمان اور آسمان میں بجلی کے چمکنے کی بھی منظر کشی کی ہے جو لاجواب ہے۔ اشعار ملاحظہ ہوں۔

مہندی لگائے سورج جب شام کی دلہن کو سرخی لیے سنہری ہر پھول کی قبا ہو
راتوں کو چلنے والے رہ جائیں تھک کے جس دم امید ان کی میرا ٹوٹا ہوا دیا ہو

بجلی چمک کے ان کو کٹیا مری دکھا دے　　جب آسماں پہ ہر سو بادل گھرا ہوا ہو

'رات اور شاعر' ایک فلسفیانہ نظم ہے جس میں اقبال نے رات اور شاعر کے درمیان ہونے والی گفتگوں سے رات کے سنّاٹے کی منظرکشی کی ہے۔اس نظم میں شاعر نے رات کے اس وقت کا نقشہ کھینچا ہے جب ساری دنیا سورہی ہے لیکن شاعر جاگ رہا ہے۔اسے جاگتے ہوئے دیکھ کر رات جگنے ہونے کی وجہ دریافت کرتی ہے۔اس گفتگو میں اقبال نے چاندنی رات،گلوں کی خاموشی، پھولوں کی خوشبو کے بکھرنے کا منظر، چمکتے ہوئے تاروں کا منظر، چہارسو پھیلی ہوئی روشنی کا منظر،آسمان کی بلندی سے زمین کی پستی تک کی خاموشی، دریا اور دریا کے سنّاٹے کے منظر کی تصویرکشی کر کے ایسا منظر پیش کیا جیسے ساری کائنات سورہی ہے، لیکن صرف شاعر ہے جس پر رات کا کوئی اثر نہیں ہے:

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں　　خاموش صورتِ گل مانندِ بو پریشاں
تاروں کے موتیوں کا شاید ہے جوہری تو　　مچھلی ہے کوئی میرے دریائے نور کی تو
یا تو مری جبیں کا تارا گرا ہوا ہے　　رفعت کو چھوڑ کر جو پستی میں جا بسا ہے
خاموش ہو گیا ہے تارِ رباب ہستی　　ہے میرے آئینے میں تصویرِ خوابِ ہستی
دریا کی تہ میں چشمِ گرداب سو گئی ہے　　ساحل سے لگ کے موجِ بیتاب سو گئی ہے
پستی زمیں کی کیسی ہنگامہ آفریں ہے　　یوں سو گئی ہے جیسے آباد ہی نہیں ہے

شاعر کا دل ہے لیکن ناآشنا سکوں سے
آزاد رہ گیا تو کیوں کر مرے فسوں سے

نظم 'چانداورتارے' میں اقبال نے اگرچہ زندگی کے اس فلسفہ کو بیان کیا ہے جس میں انھوں نے کہا ہے کہ زندگی،عمل اور جدوجہد کا نام ہے، لیکن اس نظم میں شاعر نے چاند اورتاروں کی گفتگو کے ذریعہ چاندنی رات کا حسین منظر پیش کیا ہے۔چاندانسانوں کی طرح ہروقت حرکت میں رہتا ہے اورزندگی کا پیغام دیتا ہے۔ستارے بھی رات بھر چلتے ہیں صبح ہونے تک چمکتے رہتے ہیں لیکن جب صبح ہوتی ہے تب اوجھل ہوجاتے ہیں۔ستارے یہ درس دیتے ہیں کہ دنیا کی ہر شئے ستاروں کی مانند گردش سفر میں ہے اورکسی بھی شئے کوسکون نہیں ہے۔اس نظم کے

اشعار کی مدد سے اقبال نے چاندتاروں کی دنیا کے علاوہ کائنات کی ہر شے میں حرکت پیدا کردی ہے اورآسمان سے زمین تک کی تمام اشیا کی منظرکشی کو بھی واضح انداز میں ہمارے سامنے پیش کردیا ہے۔

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے　　تارے کہنے لگے قمر سے
نظارے رہے وہی فلک پر　　ہم تھک بھی گئے چمک چمک کر
کام اپنا ہے صبح و شام چلنا　　چلنا چلنا مدام چلنا
بے تاب ہے اس جہاں کی ہر شے　　کہتے ہیں جسے سکوں نہیں ہے
رہتے ہیں ستم کشِ سفر سب　　تارے انساں شجر حجر سب
ہوگا کبھی ختم یہ سفرکیا
منزل کبھی آئے گی نظر کیا

اقبال نے اپنی نظم 'فلسفۂ غم' میں بھی نظم 'چانداورتارے' کی طرح زندگی کے فلسفے کو بیان کیا ہے۔ لیکن اس نظم کے چنداشعار میں انھوں نے پہاڑ کی بلندی اوراس بلندی سے آتی ہوئی ندی، اس کے شوراورآسمان میں اڑتے ہوئے طائروں کا حسین منظرپیش کیا ہے۔ بلندی سے چٹانوں پر پانی کے گرنے اور چاروں طرف بکھر جانے کے خوبصورت منظر کی بھی تصویر کشی کی گئی ہے۔ پانی کی بوندوں کوبکھرکر ایک دوسرے سے جدا ہوجانے اور پھر کچھ دور جانے کے بعد آپس میں مل جانے یعنی زمین کی سطح پرپہنچ کرنہر کی صورت میں تبدیل ہوجانے کی انتہائی دلکش تصویرکھینچی ہے۔اس بند میں پہاڑ کی چوٹی سے گرتے ہوئے پانی کی مختلف شکلیں اوراس کے نشیب وفراز، بوندوں کے بکھرنے اور ملنے پھرمل کرنہر کی صورت اختیارکرنے اورنہر کے پانی کی رفتاراورطغیانی کی جہاں خوبصورت منظرکشی کی ہے، وہیں اس کی مدد سے زندگی کے نشیب وفراز اور ہروقت رواں دواں رہنے کا پیغام بھی دیا ہے۔

آتی ہے ندی جبینِ کوہ سے گاتی ہوئی　　آسماں کے طائروں کو نغمہ سکھلاتی ہوئی
آئینہ روشن ہے اس کا صورتِ رخسارِ حور　　گر کے وادی کی چٹانوں پر یہ ہو جاتا ہے چور
نہر جوتھی اس کے گوہر پیارے پیارے بن گئے　　یعنی اس افتاد سے پانی کے تارے بن گئے

جوئے سیماب رواں پھٹ کر پریشاں ہو گئی　　مضطرب بوندوں کی اک دنیا نمایاں ہو گئی
ہجر ان قطروں کو لیکن وصل کی تعلیم ہے　　دو قدم پر پھر وہی جُو مثل تارِ سیم ہے
ایک اصلیت میں ہے نہرِ روانِ زندگی　　گر کے رفعت سے ہجوم نوعِ انساں بن گئی
پستیٔ عالم میں ملنے کو جدا ہوتے ہیں ہم
عارضی فرقت کو دائم جان کر روتے ہیں ہم

اقبال نے اپنی نظم 'شاعر' میں کوہسار سے نغمہ سرائی کرتے ہوئے میدانی علاقے میں آتی ہوئی ندی سے انسان کو ہمہ وقت مصروف عمل رہنے کا پیغام دیا ہے لیکن دلکش اور موثر استعارے اور کنایے کے استعمال سے اعلیٰ درجے کی شاعرانہ شان پیدا کر دی ہے اور کہسار سے میدانوں کی طرف آتی ہوئی ندیوں کی آواز کو نغمہ سرائی سے تعبیر کر کے عجیب وغریب فضا پیدا کی ہے جس سے وادیٔ کہسار کے انتہائی خوبصورت مناظر آنکھوں میں پھرنے لگتے ہیں۔

جوئے سرود آفریں آئی ہے کوہسار سے　　پی کے شراب لالہ گوں میکدۂ بہار سے
مستِ مئے خرام کا سن تو ذرا پیام　　زندہ وہی ہے کام کچھ جس کو نہیں قرار سے
پھرتی ہے وادیوں میں کیا دخترِ خوش خرام ابر　　کرتی ہے عشق بازیاں سبزۂ مرغ زار سے
جامِ شراب کوہ کے خم کدے سے اڑاتی ہے
پست و بلند کر کے طے کھیتوں کو جا پلاتی ہے

اس بند کا پہلا شعر لاجواب ہے۔شاعر نے یہ کہہ کر کہ جو ندی کہسار سے آ رہی ہے وہ میکدۂ بہار یعنی موسم برسات سے شرابِ لالہ گوں پی کر آ رہی ہے۔شرابِ لالہ گوں پینے کے بعد ندی کی چال میں سرمستی آنا فطری اور لازمی ہے، اس پر مستزاد یہ کہ نغمہ سرائی کرتی ہوئی آ رہی ہے جس سے وادیٔ کہسار نغمہ زن معلوم ہونے لگتی ہے۔وادیوں میں بہتی ہوئی ندی کو ابر کی بیٹی سے اور اس کی روانی کو خوش خرام سے تعبیر کر کے شاعر نے ندی کی دلکشی میں اور زیادہ اضافہ کر دیا ہے۔معلوم ہوتا ہے کہ ندی نہیں بلکہ کوئی حسینہ بل کھاتی ہوئی چل رہی ہے۔شاعر نے میدانی علاقوں میں پیڑ پودے اور سبزہ زاروں کو فیضیاب کرنے کو ندی کی عشق بازی سے تعبیر کر کے تغزل کا رنگ پیدا کر دیا ہے، جس سے نہ صرف شعر میں حسن پیدا ہوا ہے بلکہ تمام وادیٔ کہسار

حسن وعشق کے رنگ میں رنگی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔آخری شعر میں شاعر نے پہاڑ کی چوٹی پر موجود 'منبعِ آب' کوخم کدے سے تعبیر کیا ہے جو میدانی علاقوں میں کھیتوں کو سیراب کررہا ہے۔ مختصر یہ کہ اس بند میں علامہ اقبال نے فطرت کی انتہائی حسین منظرکشی کی ہے۔

نظم 'شعاعِ آفتاب'

صبح جب میری نگہ سودائی نظارہ تھی　　آسماں پر اک شعاعِ آفتاب آوارہ تھی
میں نے پوچھا اس کرن سے اے سراپا اضطراب　　تیری جانِ ناشکیبا میں ہے کیسا اضطراب
تو کوئی چھوٹی سی بجلی ہے کہ جس کو آسماں　　کر رہا ہے خرمنِ اقوام کی خاطر جواں
یہ تڑپ ہے یا ازل سے تیری خو ہے، کیا ہے یہ
رقص ہے، آوارگی ہے، جستجو ہے، کیا ہے یہ؟

'خضرِ راہ' بانگِ درا کی چند بہترین نظموں میں سے ایک ہے، جس میں اقبال نے مزدور طبقہ کی حمایت کی اور سرمایہ داری کے خلاف آواز بلند کی ہے۔اس نظم میں شاعر اور خضر کی ملاقات اور سوال وجواب کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ پہلے بند میں اقبال نے خضر کی ملاقات سے پہلے پس منظر کے طور پر دریا کے کنارے رات کا جو منظر پیش کیا ہے، وہ انتہائی سحر انگیز ہے۔ پہلے شعر میں شاعر کو رات میں دریا کے کنارے عالمِ اضطراب میں ٹہلتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں شاعر نے ساکت ہوا اور ساکن دریا کا ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ جس سے وہاں کی پوری فضا خاموش معلوم ہونے لگتی ہے۔تیسرے شعر میں شاعر نے کہا ہے کہ دریا کی موجیں ایسی سورہی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ گہوارہ میں کوئی بچہ سو رہا ہو۔ چوتھے شعر میں شاعر نے پرندوں کے اپنے آشیانے میں سونے اور چاند کی روشنی میں ستاروں کے ٹمٹمانے کا دلفریب منظر پیش کیا ہے۔ پانچویں شعر میں خضر کے بڑھاپے میں بھی نوجوانوں کی چست ودرست جسامت کا نقشہ کھینچا ہے۔مختصر یہ کہ اس نظم کے پہلے بند میں دریا کے ساحل پر رات میں اضطراب کے عالم میں ٹہلتے ہوئے شاعر اور وہاں کی پُرسکون اور سحر انگیز فضا کی جو منظرکشی کی ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر　　گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر　　تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب

جیسے گہوارہ میں سو جاتا ہے طفلِ شیر خوار　　موج مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر　　انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب
دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر　　جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویائے اسرارِ ازل　　چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب

'نمودِ صبح' بھی اقبال کی مشہور نظموں میں سے ایک ہے جو تمام شاعرانہ خوبیوں مثلاً تشبیہ، استعارہ، کنایہ، بندش کی چستی، شوکتِ الفاظ، جدّتِ ترکیب اور تخیل کی بلند پروازی سے آراستہ ہے۔اس نظم میں شاعر نے نمودِ سحر کی انتہائی دلکش تصویر کھینچی ہے۔رات کے وقت آسمان میں جھلملاتے ہوئے تارے، رفتہ رفتہ آسمان سے غائب ہوتے ہوئے وہ ستارے اور آخری ستارہ نجمِ سحر کے بھی غائب ہونے کا منظر بے حد دلکش انداز میں پیش کیا ہے۔ستاروں کے غائب ہونے کے ساتھ صبح کے نمودار ہونے کے منظر کو بھی پیش کیا گیا ہے۔طلوعِ آفتاب کا منظر انتہائی خوبصورت ہوتا ہے جسے اقبال نے نادر تشبیہوں کی مدد سے مزید خوبصورت بنا دیا ہے۔صبح صادق کے وقت مندروں سے ناقوس اور مسجدوں سے اذان کی گونج بھی اس نظم میں سنائی دیتی ہے۔کوئل کی آواز سے تمام پرندوں کا بیدار ہونے کا نقشہ بھی شاعر نے کھینچا ہے اور طائرانِ خوش الحان کا صبح میں نغمہ سنجی کرنے کا منظر پیش کر کے قدرت کے ترنم ریز قانونِ سحر کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔

ہورہی ہے زیرِ دامانِ افق سے آشکار　　صبح یعنی دخترِ دوشیزۂ لیل ونہار
پاچکا فرصت ورودِ فصلِ انجم سے سپہر　　کشتِ خاور میں ہوا ہے آفتاب آئینہ کار
آسماں نے آمدِ خورشید کی پا کر خبر　　محملِ پروازِ شب باندھا سرِ دوشِ غبار
شعلۂ خورشید گویا حاصل اس کھیتی کا ہے　　بوئے تھے دہقانِ گردوں نے جو تاروں کے شرار
ہے رواں نجمِ سحر جیسے عبادت خانے سے　　سب سے پیچھے جائے کوئی عابدِ شب زندہ دار
کیا سماں ہے جس طرح آہستہ آہستہ کوئی　　کھینچتا ہو میاں کی ظلمت سے تیغِ آب دار
مطلعِ خورشید میں مضمر ہے یوں مضمونِ صبح　　جیسے ہے تہہ دامانِ بادِ اختلاط انگیز صبح
جیسے خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوشگوار　　ہے شورشِ ناقوس آوازِ اذاں سے ہمکنار
جاگے کوئل کی اذاں سے طائرانِ نغمہ سنج　　ہے ترنم ریز قانونِ سحر کا تارتار

شاعر نے پہلے شعر میں صبح کو دوشیزۂ لیل ونہار یعنی دن اور رات کی بیٹی سے تعبیر کر کے طلوعِ صبح کی دلکشی میں اضافہ کر دیا ہے۔ دوسرے شعر میں شاعر نے آسمان سے تمام ستاروں کو فصل انجم سے تعبیر کیا جو غائب ہو چکے ہیں کیونکہ آفتاب اب نمودار ہو چکا ہے۔ تیسرے شعر میں شاعر نے رات کے رخصت ہونے کے منظر اور طلوعِ آفتاب سے پہلے رات کی سیاہی ختم ہوتے وقت جو دھندلی فضا نظر آتی ہے اس کی تصویر کشی انتہائی خوبصورت استعاروں کے ذریعے کی ہے۔ چوتھے شعر میں ستاروں کو دہقان اور شرار کو آفتاب کے بیج سے تعبیر کر کے آسمان میں جگمگاتے ہوئے ستاروں کی تصویر کشی کی ہے۔ پانچویں شعر میں نجم سحر کی ماند پڑتی ہوئی روشنی کا بہت عمدہ نقشہ کھینچا ہے۔ چھٹے شعر میں طلوع آفتاب کو میان کی تاریکی سے چمکتی ہوئی تیغ کے نکلنے کی تشبیہ دے کر طلوع آفتاب کی عجیب وغریب تصویر کشی ہے۔ ساتویں شعر میں صبح کے ظہور کو آفتاب میں پوشیدہ ہونے کی تشبیہ، شراب کے بوتل میں پوشیدہ ہونے سے دے کر ندرت خیال کی بہترین مثال پیش کی ہے۔ الغرض شاعر نے انتہائی شاعرانہ اور دلکش انداز بیان میں آسمان کے ستاروں، رات کی روانگی، طلوع آفتاب، صبح کی آمد، مندر سے ناقوس اور مسجد سے اذان کی آواز، کوئل کی کوک سے دوسرے پرندوں کے بیدار ہونے اور فضا میں اپنے دلکش آواز کو بکھیرنے سے فطرت کی جو تصویر ابھرتی ہے، اس کی تصویر کشی کی ہے۔

اقبال کی نظم 'ایک شام' میں دریائے نیکر کے کنارے فطرت کی بے حد حسین منظر کشی کی گئی ہے۔ دریائے نیکر (Neckar) جرمنی کے ایک شہر ہائیڈل برگ میں ہے۔ قیام ہائیڈل برگ کے دوران اقبال نے یہ نظم لکھی تھی۔ متذکرہ اشعار میں اقبال نے آسمان میں قمر اور آسمان سے زمین تک پھیلی ہوئی قمر کی چاندنی، اشجار کی شاخوں کی خاموشی کا عجیب وغریب منظر پیش کیا ہے۔ شام میں پرندے جب اپنے گھونسلوں میں چلے جاتے ہیں تو وہ بھی خاموش ہو جاتے ہیں۔ رات کے سنّاٹے میں درخت اور پودے بھی خاموش نظر آتے ہیں۔ ایسا معلوم ہونے لگتا ہے کہ فطرت ہی بے ہوش ہو کر شب کی گود میں سو گئی ہو۔ دریائے نیکر کا پانی بھی سکوت اختیار کر چکا ہے۔ آسمان میں تاروں کا خاموش کارواں رواں ہے لیکن خاموشی سے۔ کوہ و دشت و دریا سب ایسے خاموش ہیں جیسے قدرت مراقبے میں ہو، یہاں تک کہ فطرت کی خاموشی اور سکوت

میں شاعر اپنے وجود کو بھی ضم کر لیتا ہے اور مناظر فطرت سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔

خاموش ہے چاندنی قمر کی　　شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوافروش خاموش　　کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے　　آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے　　نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خاموش کارواں ہے　　یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا　　قدرت ہے مراقبے میں گویا
اے دل تو بھی خموش ہو جا　　آغوش میں غم کو لے کے سو جا

اقبال کی بیشتر نظموں کے اشعار جن میں فطرت کی حسین منظرکشی کی گئی ہے ان میں محاکات نگاری کا رنگ اس قدر شوخ ہے کہ فضا میں موسیقی اور رقص کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے، لیکن متذکرہ نظم ''ایک شام'' میں چاروں طرف ایک عجیب وغریب تفکرانہ خاموشی کی کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ اقبال نے اس نظم میں زمین سے آسمان تک خاموشی کی ایسی تصویر کھینچی ہے کہ اس خاموشی پر تکلّم بھی فدا ہو جائے۔ بقول اقبال

وہ خموشی شام کی جس پر تکلّم ہو فدا
وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا

سوز وگداز میں ڈوبی ہوئی نظم 'گورستانِ شاہی' اقبال کی مشہور نظموں میں سے ایک ہے۔ فنی اعتبار سے یہ نظم لاجواب ہے۔ شاعر نے اس نظم کے اشعار میں موثر اور دلکش تشبیہات واستعارات اور رمز وکنایات سے آراستہ کر کے منظرکشی ومرقع نگاری کا ایسا جادو جگایا ہے کہ اشعار گنگناتے ہوئے اور جھومتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ نظم 'ایک شام' کی طرح اقبال نے آسمان اور آسمان میں چھائے ہوئے بادل اور ان بادلوں سے چھن چھن کر نظر آتے ہوئے چاند کی انتہائی خوبصورت منظرکشی کی ہے۔ چہار سو پھیلی ہوئی، ہم چاندنی اور رات کے آغوش میں صبح صادق کے سوئے ہونے کا منظر کس قدر دلآویز ہے۔ اقبال نے صبح کے انتظار میں درختوں پر چھائی ہوئی خاموشی کے منظر کو پیش کیا اور پھر خاموشی کو قدرت کی آواز سے تعبیر کر کے فلسفۂ فکر کا پہلو پیدا کر دیا ہے۔

اس بند کے آخری شعر میں خاموشی کے اندر سے زندگی کی کراہیں سنائی دے رہی ہیں۔

آسماں بادل کا پہنے خرقۂ دیرینہ ہے — کچھ مکدّر سا جبینِ ماہ کا آئینہ ہے
چاندنی پھیکی ہے اس نظّارۂ خاموش میں — صبحِ صادق سو رہی ہے رات کی آغوش میں
کس قدر اشجار کی حیرت فزا ہے خامشی — بربطِ قدرت کی دھیمی سی نوا ہے خامشی

فطرت کی منظرکشی کے اعتبار سے اس نظم کا گیارہواں بند انتہائی خوبصورت اور دلکش ہے۔ اس بند کے تمام اشعار عمدہ تشبیہات واستعارات اور کنایوں سے آراستہ ہیں۔ شبنم کو صبح کے اشکوں سے گر کے رگِ گل کو موتی کی لڑی سے باندھنا اور شبنم کی بوندوں میں آفتاب کی شعاعوں کے الجھنے کا منظر انتہائی لطیف ہے۔ دریا کے پانی کی سطح پر سورج کی کرنوں کی آماجگاہ کہہ کر دریا کے کنارے آفتاب کے دلکش نظارے کی منظرکشی قابلِ تعریف ہے۔ اسی طرح جوئے باراور بادِ بہار کو آئینہ قرار دے کران میں صنوبر اور غنچۂ گل کے عکس کی جو تصویر ابھاری ہے وہ بھی لاجواب ہے۔ پھر باغ میں کوئل اور بلبلوں کے ترانوں کی گونج سے گلشن اور وادیٔ کہسار میں زندگی کی جیتی جاگتی جو تصویرکشی کی ہے وہ حددرجہ حیران کن ہے۔ لیکن بند کے آخری شعر میں پیڑ سے گرتے ہوئے سوکھے پتوں کو بچوں کے ہاتھوں سے گرتے ہوئے رنگین کھلونے سے تعبیر کر کے شاعر نے دنیا کی بے ثباتی کا منظر بھی پیش کر دیا ہے۔

ہے رگِ گل صبح کے اشکوں سے موتی کی لڑی — کوئی سورج کی کرن شبنم میں ہے الجھی ہوئی
سینۂ دریا شعاعوں کے لیے گہوارہ ہے — کس قدر پیارا لبِ جُو مہر کا نظّارہ ہے
محوِ زینت ہے صنوبر جوئے بار آئینہ ہے — غنچۂ گل کے لیے بادِ بہار آئینہ ہے
نعرہ زن رہتی ہے کوئل باغ کے کاشانہ میں — چشمِ انساں سے نہاں پتوں کے عزلت خانہ میں
اور بلبل، مضطربِ رنگیں نوائے گلستاں — جس کے دم سے زندہ ہے گویا ہوائے گلستاں
عشق کے ہنگاموں کی اڑتی ہوئی تصویر ہے — خامۂ قدرت کی کیسی شوخ یہ تحریر ہے
باغ میں خاموش جلسے گلستاں زادوں کے ہیں — وادیٔ کہسار میں نعرے شباں زادوں کے ہیں
زندگی سے یہ پرانا خاکداں معمور ہے — موت میں بھی زندگانی کی تڑپ مستور ہے
پتیاں پھولوں کی گرتی ہیں خزاں میں اس طرح — دستِ طفلِ خفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح

اقبال نے اپنی نظم ''بزم انجم'' کے پہلے بند میں کنایے کی مدد سے شام کی سیاہی کے ساتھ افق کی لالی اور رات کی خاموشی، آسمان میں چمکتے ہوئے تاروں کی انجمن کی انتہائی خوبصورت منظرکشی کی ہے۔ پہلے شعر کے دوسرے مصرع میں لالے کا پھول مارنا کنایہ ہے مراد سورج نے افق کو سرخ کر دیا۔ تیسرے مصرع میں سونے کا زیور پہنانا کنایہ ہے یعنی غروب آفتاب کے وقت شفق کی لالی مراد ہے۔ رات کی لیلیٰ کا خاموشی کے محمل میں بیٹھ کر آنا رات کی خاموشی میں تاروں کے چمکنے کا منظر انتہائی خوبصورت ہے۔ آخری شعر میں آسمان کو فروزاں کرنے میں تاروں کی مصروفیت اور خواب غفلت سے انسانوں کا بیدار ہونا اور آسمان سے آتی ہوئی فرشتہ کی آواز کی منظرکشی جس طرح اقبال نے کی ہے، وہ قابلِ تعریف ہے۔

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو　　طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور　　قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے
محمل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی　　چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے
وہ دور رہنے والے ہنگامۂ جہاں سے　　کہتا ہے جن کو انساں اپنی زباں میں ''تارے''

اقبال نے نظم 'ماہِ نو' میں چاندنی رات کی حسین منظرکشی کی ہے۔ پہلے شعر میں چاند کو سورج کے ٹکڑے سے اور اس ٹکڑے کے عکس کو دریائے نیل میں تیرتی ہوئی کشتی سے تعبیر کیا ہے۔ چاند کا خم جب مدوّر ہونے لگتا ہے تب طشت معلوم ہوتا ہے، اس رعایت سے دوسرے شعر میں شاعر مدوّر چاند کو طشتِ گردوں یعنی آسمان کی طشتری سے اور اس کی لالی کو خونِ ناب یعنی خالص خون سے تشبیہ دے کر متحیّر انداز میں پوچھتا ہے کہ کیا قدرت نے نشتر لگا کر آفتاب کی فصد کھولی ہے؟ پھر تیسرے شعر میں پانی میں اس کے عکس کی جو تصویرکشی کی ہے وہ انتہائی بلیغ اور حسین ہے۔ دائرہ نما چاند کو دلہن کے کان کی بالی اور شام کو دلہن سے تعبیر کیا ہے اور حیرت وحسرت سے پوچھتا ہے کہ کیا آسمان نے شام کی دلہن سے نیل کے پانی میں اس کی بالی چرا لی ہے یا پھر چاندی کی کوئی مچھلی تیر رہی ہے؟ الغرض شاعر نے دریائے نیل میں چاند کے خم دائرہ کے عکس کی جو منظرکشی کی ہے وہ لاجواب ہے۔

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقابِ نیل ایک ٹکرا تیرتا پھرتا ہے روئے آبِ نیل
طشتِ گردوں میں ٹپکتا ہے شفق کا خونِ ناب نشترِ قدرت نے کیا کھولی ہے فصدِ آفتاب
چرخ نے بالی چرالی ہے عروسِ شام کی نیل کے پانی میں یا مچھلی ہے سیمِ خام کی

اقبال کی نظم 'چاند' میں بھی چاند اور دریا میں چاند کے عکس کا حسین منظر پیش کیا ہے۔ شاعر کہتا ہے۔

میرے ویرانے سے کوسوں دور ہے تیرا وطن
ہے مگر دریائے دل تیری کشش سے موجزن

چاندنی رات میں چاند کی کشش سے سمندر کی موجوں میں ہونے والے تلاطم کی انتہائی خوبصورت تصویر پیش کی گئی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں چاند اور ستاروں میں جو روشنی پائی جاتی ہے اسے نورِ عارضی یا نورِ حادث سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس نور کو نورِ محسوس بھی کہا جاتا ہے۔ روحِ حیوانی اور نورِ عارضی یا نورِ حادث یا نورِ محسوس میں ایک جزوی مماثلت پائی جاتی ہے، اس لیے تاریک راتوں میں بحری جانور آگ کی روشنی کی طرف لپکتے ہیں اور سمندری جانور پانی سے نکل کر چاندنی رات کے دلنشیں مناظر سے لطف اندوز ہونے کے لیے باہر خشکی پر نکل آتے ہیں۔ اقبال نے اس شعر میں چاند، چاندنی رات، سمندر اور سمندری جانوروں کا پانی سے نکل کر ساحل پر آنے کا منظر پیش کیا ہے۔

اقبال کی مشہور نظم 'جگنو' کے تمام اشعار انتہائی خوبصورت اور دلکش تشبیہات واستعارات سے آراستہ ہیں۔ نظم کے پہلے اور دوسرے بند میں شاعر نے مناظر قدرت کی پُر کیف منظر کشی کی ہے۔ جگنو ایک چھوٹا سا پتنگا ہے لیکن خدا نے اس کی دم میں روشنی پیدا کر دی ہے۔ جب وہ اپنی دُم کو اپنے پروں میں چھپا لیتا ہے، تو تاریکی ہو جاتی ہے لیکن جب اڑتا ہے تو اس کی دُم سے روشنی نکلنے لگتی ہے۔ بجلی کی چکا چوند میں نہ کہیں جگنو نظر آتا ہے اور نہ ہی آسمان میں ستارے نظر آتے ہیں لیکن گاؤں میں آج بھی اندھیری رات میں جگنوؤں کی روشنی سے چمن دمکنے لگتا ہے۔ دور سے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ چمن کہکشاں میں تبدیل ہو گیا ہے، جہاں چمکتے اور بجھتے ہوئے لاکھوں ستارے کوئی کھیل کھیل رہے ہیں جس کی وجہ سے چمن میں عجیب وغریب

ہلچل پیدا ہوگئی ہے۔ علامہ اقبال جوفطرت کے حسین مناظر کوایک بچہ کی آنکھوں سے دیکھتے اوراس کا مشاہدہ ایک فلسفی کی نظر سے کرتے ہیں، چمن میں جلتی اور بجھتی ہوئی جگنو کی روشنی کے حسین مناظر کودیکھ کرمحوِ حیرت ہوجاتے ہیں اور متحیر ہوکر کہنے لگتے ہیں کہ چمن میں جگنو چمک رہا ہے یا پھولوں کی محفل میں شمع جل رہی ہے؟ یا آسمان سے چل کرکوئی ستارہ آ گیا ہے؟ یا چاند کی شعاعوں میں زندگی پیدا ہوگئی ہے؟ یا رات کی سلطنت میں دن کا سفیر آ گیا ہے؟ یا پھر ماہتاب کی پوشاک سے کوئی تکمہ (بٹن) ٹوٹ کرگر گیا ہے؟ یا سورج کے پیرہن میں کوئی ذرّہ چمک رہا ہے یا پھر خدا کے نور کی جھلک ہے جسے قدرت مبدائے اوّل کی خلوت سے دنیا کی انجمن میں لے آئی ہے؟ ان تمام سوالوں کوقائم کرنے کے بعد شاعر نے جگنوکو چھوٹے چاند سے تعبیر کیا ہے جو کبھی گہن سے باہر نکلتا ہے تو کبھی گہن میں واپس چلا جاتا ہے۔ شاعر نے جس طرح جگنو کی روشنی کو مختلف النوع سرچشمۂ نور سے تعبیر کر کے نور وظلمت کے حسین مناظر کی تصویرکشی کی اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کائنات ایک سایہ ہے، ان بے پناہ تجلیوں کی شعاعوں کا، جو نورِ اعلیٰ سے آتی ہیں۔ آخری شعر میں شاعر نے پروانہ اور جگنو کی خصوصیت کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ہے کہ دونوں پتنگے ہیں لیکن پروانہ روشنی کا عاشق ہے اور جگنو سراپا روشنی ہے اور دونوں کی اپنی ایک انفرادیت اور اہمیت ہے۔

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں — یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
آیا ہے آسماں سے اڑ کر کوئی ستارہ — یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں
یا شب کی سلطنت میں دن کا سفیر آیا — غربت میں آ کے چمکا گمنام تھا وطن میں
تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا — ذرّہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں
حسن قدیم کی یہ پوشیدہ اک جھلک تھی — لے آئی جس کو قدرت خلوت سے انجمن میں
چھوٹے سے چاند میں ہے ظلمت بھی روشنی بھی — نکلا کبھی گہن سے آیا کبھی گہن میں

دوسرے بند میں بھی اقبال نے خدا کی تخلیقی شان کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ کائنات میں کوئی بھی چیز ایسی نہیں جو بیکار ہو بلکہ ہر شے میں کوئی نہ کوئی خوبی ضرور ہے جو اس کا جوہر ہے۔ مثلاً جگنو چھوٹا سا پتنگا ہونے کے باوجود سراپا نور ہے۔ پروانہ بے نور ہے لیکن وہ روشنی کا

عاشق ہےاوراس کا جذبۂ عشق ہی اس کا جوہر ہے۔تمام پرند و چرند بے زبان ہوتے ہیں پھر بھی ان کی آواز میں عجیب وغریب دلکشی اوردلبری ہے۔پھول کی پتیوں کوزبان سے تعبیر کر کے یہ کہاہے کہ اس کا اصل جوہراس کی خاموشی ہے۔شفق اورسحر بے حد حسین ہے لیکن خدانے اس کی عمر مختصر کردی۔ ہوا کا جوہراس کی رفتار ہے تو پانی کا جوہر موج ہے۔ الغرض کائنات کا کوئی بھی ذرّہ ایسانہیں جس میں اس کا جوہر موجود نہ ہواس لیے ہر ذرّے میں خدا کے حسن کا جلوہ موجود ہےاور یہ کائنات یقیناً بے حد حسین ہے۔نظم جگنو کے دوسرے بند کے اشعار ملاحظہ ہوں جن میں قدرت کے حسین مناظر کی عمدہ تصویرکشی کی گئی ہے ؎

ہر چیز کو جہاں میں قدرت نے دلبری دی پروانہ کو تپش دی جگنو کو روشنی دی
رنگیں نوا بنایا مرغانِ بے زباں کو گل کو زبان دے کر تعلیم خامشی دی
نظّارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی
رنگیں کیا سحر کو بانکی دلہن کی صورت پہنا کے لال جوڑا شبنم کو آرسی دی
سایہ دیا شجر کو پرواز دی ہوا کو پانی کو دی روانی موجوں کو بیکلی دی
یہ امتیاز لیکن اک بات ہے ہماری جگنو کا دن وہی ہے جو رات ہے ہماری

فطرت کے حسین مناظر میں دراصل خداہی کا جلوہ ہے اورکائنات اس کی صفات کا مظہرہے،''ہر چہ بینی بدانکہ مظہراوست'' اور قدرت کی اشیا وتمام حرکات وسکنات کے لیے اگرچہ الگ الگ الفاظ اوراصطلاحات وضع کر لیے گئے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ''ایں وحدت است ایک بہ تکرارآمد''یعنی نغمہ میں بھی وہی پوشیدہ ہے اور پھول کی خوشبو میں بھی وہی مخفی ہے تو پھر پوری دنیا میں خلفشار کیوں برپا ہے؟ انسان حیوان سے بھی بدتر کیوں بنتا جا رہا ہے اور انسان ہی انسان کا دشمن کیوں ہوتا جا رہا ہے۔مہلک ایٹمی ہتھیاروں کے تجربے کیوں ہو رہے ہیں اورانسانیت کوتباہ و برباد کیوں کیا جارہاہے؟؎

یہ اختلاف پھر کیوں ہنگاموں کا محل ہو
ہر شئے میں جبکہ پنہاں خاموشیٔ ازل ہو

مناظر فطرت کی منظرکشی کی اہمیت آج کے دور میں اور بھی بڑھتی جارہی ہے کیونکہ انسان کش

ایٹمی ایجادات واختراعات کی وجہ سے گلوبل وارمنگ اور ماحولیاتی توازن بھی بگڑتا جا رہا ہے جس سے کائنات کی بقا کو خطرہ لاحق ہو گیا ہے۔اس لیے ایسے منصوبے بھی بنائے جا رہے ہیں جن سے کائنات کو محفوظ رکھا جا سکے اور فطرت کے لطیف و نازک حسن کو برقرار رکھا جا سکے۔ان منصوبوں کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ اہل دنیا کو پھر سے فطرت کے حسین مناظر کی طرف متوجہ کیا جائے تاکہ ان کے اندر کی درندگی ختم ہو جائے اور معصومیت پیدا ہو سکے اور وہ بھی میر کی طرح یہ محسوس کر سکیں۔

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کار گہہ شیشہ گری کا

حوالہ جات

1 قاضی قیصرالاسلام فلسفے کے بنیادی مسائل
2 وزیرآغا نظم جدید کی کروٹیں
3 یوسف سلیم چشتی شرحِ بانگ درا
4 علامہ اقبال کلیاتِ اقبال
5 رفیع الدین ہاشمی اقبال: شخصیت،فکروفن
6 اقبال سب کے لیے فرمان فتح پوری
7 نقدِاقبال میکش اکبرآبادی

بیسویں صدی میں خاکہ نگاری کی سمت ورفتار

'خاکہ' انگریزی لفظ اسکیچ (Sketch) کا متبادل ہے۔'تنقیدی اصطلاحات' کے مطابق ''ادب کی جس صنف کے لیے انگریزی میں اسکیچ یا پین پورٹریٹ (Pen Portrait) کالفظ استعمال ہوتا ہے اردومیں اسے خاکہ کہتے ہیں''۔انگریزی میں اسکیچ کامترادف لفظ پورٹریٹ ہے لیکن ان دونوں کے معنی میں کافی فرق ہے۔مثلاً اسکیچ کے معنی A drawing, slight, rough or without detail. A short descriptive essay. دیے ہوئے ہیں جبکہ پورٹریٹ کے معنی Likeness of a real person. A vivid description in words. دیے گئے ہیں۔اسکیچ اور پورٹریٹ کے دیے گئے معنی کی روشنی میں واضح طور پر کہاجاسکتاہے کہ اسکیچ مختلف خطوط کی مدد سے کسی شخص کے خدوخال ابھارنے کانام ہے جبکہ پورٹریٹ سے کسی شخص کی واضح شبیہ ابھارنا مرادلیاجاتا ہے۔انجمن ترقی اردو کے مرتب کردہ ایڈوانس اردوانگلش لغت کے مطابق اسکیچ سے مراد ہے: خاکہ (تصویرکا)، ڈھانچہ، خلاصہ،مختصر بیان، مسودہ،مختصرمضمون جس میں واقعات کابیان ہو۔

اسی لغت میں پورٹریٹ کے معنی تصویر،شبیہ،(مجازاً) ہوبہوتصویر، کامل نمونہ، لفظی تحریر وغیرہ دیے گئے ہیں۔ان دونوں لغات کی روشنی میں یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اسکیچ اور

پورٹریٹ میں فرق ہے اور خاکہ کے ساتھ پورٹریٹ کو جوڑنا مناسب نہیں ہے۔یعنی خاکہ کا متبادل لفظ اسکیچ ہی درست ہے۔'فرہنگ آصفیہ' میں خاکہ کے معنی گروہ نقاشاں، خاک کے ذریعے سے نقشہ وغیرہ کا نشان ڈالنا، ڈھانچہ، نقشہ، چربہ۔ نوراللغات، میں ڈھانچہ، تصویر کا مسودہ، وغیرہ معنی دیے گئے ہیں۔علمی اُردو لغت میں خاکہ کے جو معنی دیے ہوئے ہیں وہ یہ ہیں:

''وہ نقشہ جو صرف حدود کی لکیریں کھینچ کر بنایا جائے۔کسی چیز کا ابتدائی نقشہ، مرقع، وہ مضمون جس میں کسی شخص کے جستہ جستہ حالات لکھے جائیں، وہ مسودہ یا منصوبہ جو ذہن میں بنایا جائے۔''

اردو لغت (تاریخی اصولوں پر) میں خاکہ کے معنی ذرا تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں جو خاکہ کے تمام تشریحی لوازم کا احاطہ کرتے ہیں۔اس لغت کے مطابق خاکہ:

''خدو خال وغیرہ کی نقل جو اصل سے مشابہ ہو، تصویر کا ڈھانچہ، کسی عمارت وغیرہ کا کچا نقشہ، تحریر کا ذہنی پس منظر، کسی حقیقت کی مختصر کیفیت کا نقشہ، سوانح حیات پر مبنی تحریر، تعارف، حالات زندگی کا مختصر نقشہ، مختصر ڈرامہ یا نقشہ، ناٹک، ایک قسم کی کشیدہ جالی یا ململ جس کو نقشے یا تصویر پر رکھ کر بنایا جائے۔''

ادبی اصطلاح میں خاکہ وہ تحریر ہے جس میں ہلکے پھلکے انداز و اسلوب میں کسی شخص کے ظاہری اور باطنی اوصاف کو اجاگر کیا جاتا ہے۔صحیح معنوں میں یہ ایک سوانحی تحریر ہوتی ہے لیکن اس کا انداز سوانحی مضمون، مرقع، پورٹریٹ اور سوانح عمری سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنی مرتب کردہ، تنقیدی اصطلاحات میں خاکہ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

''انگریزی میں مشتمل Sketch کی اصطلاح 'خاکہ' اس مختصر تحریر کے لیے استعمال ہوتی ہے جو کسی فرد کے بارے میں شخصی تعلقات، نجی کوائف اور ذاتی احوال پر مبنی ہو۔اسے شخصیت نگاری کی مختصر ترین صورت بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔''

خاکہ کے معنی کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے لکھا ہے:

''خاکہ کے لغوی معنی ابتدائی نقشہ، ڈھانچہ اور چربہ کے ہیں۔خاکہ کھینچنے کے

معنی ہیں کسی کی اسکیچ (Sketch) بطورادبی تصویر لفظوں میں ادا کرنا۔''

اصطلاحِ انگریزی زبان وادب میں خاکہ (Sketch) کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

"Two basic categories of sketch may be distinguished: a short piece of prose (often of perhaps a thousand to two thousand words) and usually of a descriptive kind. In some cases it becomes very nearly a short story."
(Dictionary of Literary Term &Literary Theories. Penguin Books.1977-P-884)

اصطلاحِ انگریزی زبان وادب کا کہنا درست ہے کہ خاکہ نگاری افسانہ کے بہت نزدیک معلوم ہوتی ہے کیونکہ اس کا تعلق بہ یک وقت تاریخ اور تخیل سے ہوتا ہے، لیکن بعض حضرات کا یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ شخصیت نگاری یا مرقع نگاری اور خاکہ نگاری ایک ہی صنف ہے۔ ان دونوں اصناف میں وہی فرق ہے جو'اسکیچ' اور'پورٹریٹ' میں ہے۔ مختصر یہ کہ خاکہ پورٹریٹ کا نہیں بلکہ اسکیچ کا مترادف ہے اور شخصیت نگاری پورٹریٹ کے مترادف ہوسکتی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے خاکہ نگاری اور شخصیت نگاری کے درمیان جوفرق ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے صحیح لکھا ہے:

''مصوری کی اصطلاح میں بات کرتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ سوانحی مضمون رنگین پورٹریٹ ہے جس میں مصور پس منظر اور پیش منظر کو اجاگر کرتے ہوئے شبیہ سے وابستہ تمام جزئیات نمایاں کرتا ہے۔ جبکہ خاکہ پنسل اسکیچ ہے جس میں کم سے کم لائنوں سے چہرہ کا تاثر واضح کیا جاتا ہے۔ اب یہ مصور کا اپنا وجدان اور فنی شعور ہے کہ وہ تاثر کو ابھارنے کے لیے چہرہ کے کن خطوط کو نمایاں کرتا ہے۔'' (اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، ڈاکٹر سلیم اختر، ص:229)

دراصل ادب میں کسی صنف کی واضح اور حتمی تعریف کرنا مشکل ہے کیونکہ ادب سائنس یا ریاضی نہیں ہے کہ کسی سائنسی اصطلاح کی طرح ادبی اصطلاح کی واضح اور حتمی تعریف پیش کی جاسکے۔ ادبی اصطلاح کی تعریف اسی حد تک ممکن ہے جس حد تک اس صنف کی وضاحت میں معاون ہوسکے اور کافی حد تک صحیح بھی ہو۔ خاکہ نگاری کے علاوہ شخصیت نگاری، سوانح نگاری

اورمرقع نگاری جیسی نثری اصناف کی واضح اورمکمل تعریف ہنوز زیر بحث ہے پھر بھی ناقدین نے خاکہ نگاری کوایک علاحدہ صنف قرار دے دیا ہے۔حفیظ صدیقی نے خاکہ نگاری کی تعریف اس طرح کی ہے:

''خاکہ ایک سوانحی مضمون ہےجس میں کسی شخصیت کے اہم اورمنفرد پہلو اس طرح اجاگر کیے جاتے ہیں کہ اس شخصیت کی ایک جیتی جاگتی تصویر قاری کے ذہن میں پیدا ہوجاتی ہے۔خاکہ سوانح عمری سے مختلف چیز ہے۔سوانح عمری میں خاکہ کی گنجائش ہوتی ہےلیکن خاکے میں سوانح عمری نہیں سماتی۔''

(کشاف تنقیدی اصطلاحات،حفیظ صدیقی،ص:72)

حفیظ صدیقی نے جوتعریف پیش کی ہے اس سے اتفاق کیا جاسکتا ہے کیونکہ خاکہ نگاری کاتعلق سوانحی ادب سے ہے۔سوانح میں شخصیت کوزیادہ سے زیادہ ابھارنے کی کوشش کی جاتی ہے جبکہ خاکے میں چندلکیروں کی مدد سے شخصیت کوابھارا جاتا ہے۔یعنی خاکہ اختصار کامتقاضی ہے۔خاکہ نگارمحمدطفیل نے خاکہ نگاری پرتبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ''خاکہ نگاری خدائی حدود میں قدم رکھنے کے مترادف ہےیعنی جوکچھ آپ کوخدانے بنایا ہو،اس کے عین اظہار کا نام خاکہ نگاری ہے۔''مختصر یہ کہ خاکہ وہ تحریر ہے جوکسی شخص کامکمل تاثر پیش کرے۔ایک اچھے خاکے میں کسی شخص کے بنیادی مزاج،افتادِطبع،انداز،فکروعمل اوراس کی شخصیت کےمختلف پہلوؤں کی تھرتھراہٹیں موجودہوتی ہیں۔خاکہ نگار،شخصیت کے نمایاں اوصاف کوکم سے کم الفاظ میں اس طرح پیش کرتاہے کہ اس کی زندگی کےمختلف جہات تمام خوبیوں اورخامیوں کے ساتھ حقیقی رنگ میں منعکس ہونے لگتے ہیں۔دراصل خاکہ نگاری شخصیت کا وہ معروضی مطالعہ ہےجس کے لیے خاکہ نگاراپنے مشاہدے اورقوتِ ادراک کی مدد سے غیر جانبداری کے ساتھ پراسرارانداز بیان میں شخصیت کے تمام پہلوؤں کوپیش کرتا ہے۔خاکہ نگاری دراصل مرقع نگاری کاعمل ہے جس میں خاکہ نگارشخصیت کی تصویرکشی اس طرح کرتاہے کہ اس کی صورت،سیرت،ذہن اور مزاج،اس کی خوبیاں اورخامیاں،افکاروکرداروگفتار پوری آب وتاب کے ساتھ قاری کی نظروں میں جلوہ گرہوجائے۔خیال رہے کہ خاکے میں شخصیت کی مکمل زندگی کی عکاسی نہیں کی

جاتی ہے بلکہ صاحب خاکہ کی زندگی کے نمایاں پہلوؤں کی عکاسی کی جاتی ہے۔اعلیٰ درجے کی خاکہ نگاری میں شخصیت کے جس پہلو کی تصویر کشی کی جاتی ہے وہ اصل کے عین مطابق ہونی چاہیے۔خاکہ میں عموماً زندگی کے ان گوشوں کو روشنی میں لایا جاتا ہے جو ہماری نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔ایک اچھا خاکہ نگار شخصیت کے محاسن ومعائب کو روشنی میں لانے کے لیے ناقدانہ رویہ اختیار کرنے کے بجائے ہمدردانہ رویہ اختیار کرتا ہے تاکہ شخصیت کی تصویر اصل کے مطابق نظر آئے کیونکہ تصویر اصل سے مختلف ہونے کی صورت میں خاکے کو ناقص قرار دے دیا جاتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ صاحب خاکہ افسانوی کردار کی طرح خیالی نہیں ہوتا ہے بلکہ اصلی یا حقیقی ہوتا ہے۔جس شخص کا خاکہ لکھا جاتا ہے وہ ایک عام انسان بھی ہوسکتا ہے اور خاص بھی۔ خاکہ لکھنے کے لیے ضروری نہیں ہے کہ صاحب خاکہ کوئی عظیم شخصیت ہو یا کوئی بڑا عالم، فاضل اور ادیب ہو۔ادیب ہونے کی صورت میں شخصیت کی تصویر کشی کے ساتھ ساتھ اس کی تخلیقات پر بھی روشنی ڈالی جاسکتی ہے لیکن اس کی تنقیدی اہمیت نہیں ہوتی ہے کیونکہ خاکہ نگار کا موضوع شخصیت ہوتا ہے فن اور ادبی کارنامے نہیں۔اس لیے وہ صاحب خاکہ کی صرف عادات واطوار، پسند و ناپسند اور کردار و گفتار کو مدنظر رکھ کر شخصیت کی تصویر کھینچتا ہے۔ماہر نفسیات کا خیال ہے کہ انسان کی شخصیت کے کئی پہلو ہوتے ہیں، جن میں چند پہلو ایسے بھی ہوتے ہیں جن تک رسائی مشکل ہی سے ہو پاتی ہے۔اس لیے خاکہ نگار کا کمال یہ بھی ہے کہ صاحبِ خاکہ کی شخصیت کے مخفی پہلوؤں کے منفی ومثبت چہرے کو بھی اختصار اور ہمدردانہ رویے کے ساتھ سامنے لائے۔خاکہ نگار کو شخصیت کا خاکہ کھینچتے وقت اس کی توجہ صرف تصویر کے انھیں خطوط کو نمایاں کرنے پر ہونی چاہیے جن کی مدد سے قاری شخصیت کے ان گوشوں تک رسائی حاصل کر سکے جن گوشوں پر خاکے میں روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ایسا کرنے سے خاکہ نگاری کا فن مجروح نہیں ہوگا۔ خاکہ نگار کو اس بات کا بھی خیال رکھنا چاہیے کہ وہ نہ تو ناقد ہے اور نہ ناصح، وہ صرف ایک مصور ہے جس کا کام چند خطوط کے سہارے شخصیت کے نمایاں پہلوؤں کی ایسی تصویر کشی کرنا ہے کہ جن کی مدد سے قاری شخصیت کے ان پہلوؤں کو بھی دیکھ سکے جن کی تصویر خاکہ کے کینوس پر خاکہ نگار نے نہیں کھینچی ہے۔یعنی ایک باکمال خاکہ نگار شخصیت کے ظاہری نقوش کو اس طرح پیش کرتا

ہے کہ ان نقوش کے راستے سے قاری شخصیت کی باطنی کیفیات تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔

خاکہ نگار کو خاکہ نگاری کے لیے ایسی شخصیت کا انتخاب کرنا چاہیے جس کے ساتھ اس کے دیرینہ تعلقات ہوں اور اس کی شخصیت کے ظاہری و باطنی خوبیوں اور خامیوں سے مکمل واقفیت رکھتا ہو۔ یہی واقفیت خاکہ نگاری کے لیے مواد کا ذخیرہ ہوتا ہے، جن میں سے خاکہ نگار چند ایسے مواد کا انتخاب کرتا ہے اور جن کی مدد سے وہ شخصیت کی ایسی تصویر پیش کرتا ہے جس میں صاحبِ خاکہ کی مکمل شخصیت نظر آنے لگتی ہے۔ خاکہ نگار کو خاکہ نگاری کے لیے کس طرح کے مواد کا انتخاب کرنا چاہیے؟ اس سلسلے میں حفیظ صدیقی کا خیال ہے کہ شخصیت کو روشنی میں لانے کے لیے تین قسم کی باتوں کا ذکر کرنا پڑتا ہے:

- وہ باتیں جنھیں اخلاقی محاسن سمجھا جاتا ہے۔ مثلاً حیا، خلوص، معصومیت، رواداری، ایثار، تحمل، خوش معاملگی اور بہتر علم وغیرہ۔
- وہ باتیں جنھیں اخلاقی معائب سمجھا جاتا ہے۔ جیسے مغلوب الغضبی، خودغرضی، الحاد، بدزبانی اور بے راہ روی وغیرہ۔
- وہ باتیں جنھیں نہ اخلاقی خوبیاں سمجھا جا سکتا ہے نہ خامیاں جیسے ایک خاص قسم کا لباس پہننا، کرسی پر اکڑوں بیٹھنا، ایک خاص انداز سے چلنا، بلند آہنگ میں قہقہے لگانا، بلیاں یا کبوتر پالنا، پتنگ اڑانا، ہجوم میں بدحواس ہوجانا، چٹپٹی چیزیں کھانا، حقے یا پان، گرمیوں میں گرم پانی سے غسل کرنا، خوشی کے موقع پر غمگین ہوجانا، یادوں سے جی بہلانا، خیالی پلاؤ پکانا وغیرہ''۔

(محمد طفیل کے خاکے اور خاکہ نگاری، حفیظ صدیقی، ص:301)

حفیظ صدیقی نے مندرجہ بالا جن معلومات کا ذکر کیا ہے ان تمام معلومات کا استعمال کرنا نہ ممکن ہے اور نہ خاکے میں اتنی گنجائش ہوتی ہے۔ اس لیے خاکہ نگار ان میں سے چند معلومات کی مدد سے ہی شخصیت کا نمایاں خاکہ کھینچنے کی کوشش کرتا ہے۔ شاید اسی لیے سید عبداللہ اپنے ایک مضمون میں 'خاکہ' کی تعریف متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شخصیت نگاری میں پچی کاری بڑی کام آنے والی چیز ہے۔ یہ وہ فن ہے

جس سے مغلیہ عہد میں چھوٹے چھوٹے رنگ کے ٹکڑوں کو جوڑ کر ایک جز بنایا جاتا تھا۔ یہ چیز عمارت کے علاوہ شخصیت نگاری میں بھی کام آتی ہے۔ یعنی کوئی ٹکڑا کسی جگہ کا اور کوئی کسی جگہ کا لے کر ان سب کو ملا کر اس طرح ترتیب دیا جائے کہ شخصیت کا پورا نقشہ سامنے آجائے۔''

(بحوالہ رشید احمد صدیقی بحثیت خاکہ نگار، ڈاکٹر احمد امتیاز،ص-50)

لہٰذا خاکہ نگار سے یہ توقع کرنا درست نہیں ہے کہ وہ شخصیت کے ہر پہلو کو خاکے میں شامل کرے جو اس کے علم میں ہے۔ شخصیت کے ہر پہلو کو اگر خاکے میں شامل کردیا جائے تو پھر سوانح اور خاکے میں فرق ہی کیا رہ جائے گا؟ اس لیے خاکہ نگار کو صرف انہی مواد (معلومات) کا استعمال کرنا چاہیے جو شخصیت کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کا احاطہ کر سکے اور جو صاحبِ خاکہ کی شخصیت کو روشنی میں لا سکے۔ شخصیت کے متعلق بعض معلومات کا استعمال خاکہ نگار فنی ضرورتوں کے تحت بھی نہیں کرتا ہے اور بعض معلومات کا استعمال اس لیے بھی نہیں کرتا ہے کہ اس کے استعمال سے صاحب خاکہ کے اہلِ خانہ کی دل آزاری ہوتی ہے۔ بعض واقعات کا ذکر شائستگی کے خلاف ہوتا ہے اور چند واقعات قانونی تقاضوں کے بھی خلاف ہوتے ہیں۔ لہٰذا خاکہ نگار کو معلومات کے ذخیرے میں سے انہی معلومات کا انتخاب کرنا چاہیے جن کا استعمال خاکہ نگاری کے فنی اور اخلاقی تقاضوں کے مطابق ہو۔ اس لیے خاکہ نگار کو صاحب خاکہ سے ذاتی قربت ہونا لازمی ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی اسے ذاتی پسند و ناپسند اور تعصّبات سے پاک ہونا چاہیے۔ اسے صرف مدح اور عقیدت مندی سے بھی گریز کرنا چاہیے۔ کوئی بھی شخصیت نہ اچھائیوں کا مرقع ہوتی ہے اور نہ ہی برائیوں کا۔ اس لیے ایک اچھے خاکے میں شخصیت کے روشن اور تاریک دونوں پہلوؤں کی جھلک موجود ہونی چاہیے ورنہ خاکہ یک رخی معلوم ہوگا۔ ماہرین کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ خاکہ نقاشی نہیں عکاسی ہونا چاہیے اور اس میں کہانی کے بجائے شروع سے آخر تک شخصیت ہونی چاہیے۔ خاکہ نگار کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنی ذاتی پسند و ناپسند کو بالائے طاق رکھ کر خاکہ نگاری کے عمل میں عدل وانصاف سے کام لے۔ واضح رہے کہ خاکہ کا مقصد شخصیت کی فنی خوبیوں یا مقام ومرتبہ کا تعین کرنے کے بجائے باطنی شخصیت کو تمام افکار واعمال

کے ساتھ پیش کرنا ہوتا ہے۔خاکہ نگاری کے بعض ماہرین کا خیال ہے کہ خاکہ نگار کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ صاحب خاکہ سے اس کی ذاتی قربت ہو اور اس نے صاحب خاکہ کی شخصیت کے تمام پہلوؤں کا بے حد نزدیک سے مطالعہ اور مشاہدہ کیا ہو۔وہ صاحبِ خاکہ کے متعلق دوسرے ذرائع سے بھی معلومات حاصل کر کے خاکہ لکھ سکتا ہے،لیکن میرے خیال میں یہ درست نہیں ہے کیونکہ دوسروں کی تحریر کردہ معلومات اور سنی سنائی باتوں سے جو خاکہ کھینچا جاتا ہے وہ حقیقت سے دور ہوتا۔البتہ کبھی کبھی دوسروں کے پیش کردہ مواد کی ضرورت پڑسکتی ہے اور اس سے بھی خاکہ کھینچنے میں مدد لی جاسکتی ہے لیکن اس طرح کے مواد کی حیثیت ثانوی یا تائیدی ہوگی۔

خاکہ نگاری کے ضمن میں بعض حضرات نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ صاحب خاکہ کی شخصیت کیسی ہونی چاہیے؟ بعضوں کا خیال ہے کہ صاحبِ خاکہ کی شخصیت غیر رسمی یا جس کی شخصیت میں کوئی خاص انوکھا پن یا انفرادیت نہ ہو۔بعض حضرات کا خیال ہے کہ شخصیت میں کوئی خاص بات یا کوئی انفرادیت ہو یا نہ ہو یہ اہم نہیں ہے بلکہ اہم یہ ہے کہ اس میں قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی صلاحیت ضرور ہو۔بعض ماہرین کا خیال ہے کہ ہر زبان کے ادب میں اچھے خاکے انہی شخصیات کے سمجھے جاتے ہیں جن کی زندگی اول جلول اور بے ڈھنگی ہوتی ہیں اور مرکز سے کھسکی ہو یا جو غیر معمولی شخصیت کے مالک ہوں اور غیر معمولی کارنامے انجام دینے کی صلاحیت رکھتے ہوں۔لیکن میرے خیال میں خاکہ نگار اگر بڑا فنکار ہو تو وہ کردار نگاری کی اعلیٰ صلاحیتوں کی بدولت کسی بھی شخصیت کے ہر پہلو کو دلچسپ بنا کر پیش کرسکتا ہے اور اسے قاری کی توجہ کا مرکز بنا سکتا ہے۔دوسرے لفظوں میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ایک خاکہ نگار کو خاکہ نگاری کے عمل سے گزرتے وقت اپنی بصیرت کا ثبوت بھی پیش کرنا ہوتا ہے۔ایک بصیرت افروز اور باریک بیں خاکہ نگار صاحب خاکہ کی شخصیت کے کسی بنیادی صفت سے اس کی ایسی تصویر ابھارتا ہے کہ شخصیت کی باقی تمام خصوصیات خود بخود سامنے آجاتی ہیں۔

خاکہ نگاری کے ماہرین نے خاکوں کو دو اقسام میں تقسیم کیا ہے۔شخصی خاکے اور کرداری خاکے۔شخصی خاکے میں باقاعدہ کسی شخصیت کو موضوع بنایا جاتا ہے۔اردو میں زیادہ تر خاکے شخصی ہی ہیں۔کرداری خاکوں میں کسی شخصیت کو موضوع بنانے کے بجائے اس شخصیت میں موجود وہ

کردار جو پورے معاشرے یا طبقے کی نمائندگی کرتا ہو اس پر زور دیا جاتا ہے۔فرحت اللہ بیگ کے خاکوں میں 'بہرا'، 'غلام' اور 'صاحب بہادر' ایسے خاکے ہیں جو کرداری خاکوں کی مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔اردو میں کرداری خاکے بہت کم لکھے گئے ہیں لیکن اردو فکشن میں ایسے کردار موجود ہیں جو ایک طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں مثلاً 'ابن الوقت'، 'آزاد'، چچا چھکن اور خوجی وغیرہ اپنے عہد کے نمائندہ کردار تھے۔شخصی خاکے اور کرداری خاکے میں جو فرق ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے سید کامران عباس کاظمی نے لکھا ہے کہ:

> ''شخصی خاکہ پتھر کی سالم سِل پر تراش خراش سے ایک پیکر ابھارنے کا عمل ہے جب کہ کرداری خاکے کو بکھرے اینٹ اور گارے سے تعمیر کرنا ہوتا ہے۔''

بعض دفعہ خاکے میں صاحب خاکہ کی شخصیت پر خاکہ نگار کی شخصیت حاوی ہو جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے شخصیت کی مرکزیت ختم ہو جاتی ہے اور خاکے میں قاری کی دلچسپی برقرار نہیں رہ پاتی ہے۔اس لیے خاکہ نگار کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ خاکے میں اپنی ذات وصفات کا اظہار کم سے کم کرے اور صاحب خاکہ اور اس کے درمیان جو رشتہ ہے اس کو مشتہر بھی نہ کرے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ خاکہ نگار صاحب خاکہ کے لیے صیغہ واحد متکلم کے استعمال سے پرہیز کرے تاکہ دونوں کے درمیان آپسی تعلقات کا پتہ نہ چلے۔یہ الگ بات ہے کہ شخصیت سے ذاتی تعلقات اور قربت ہونے کا احساس بعض واقعات وحادثات کے بیان سے ہو جاتا ہے جو کہ فطری ہے۔خاکہ نگار کا اصل مقصد شخصیت کے باطن میں اتر کر اس کے پردۂ راز میں چھپی ہوئی شخصیت کی تلاش ہوتا ہے۔اس عمل میں خاکہ نگار کی اپنی شخصیت خاکہ میں غالب نہیں ہوتی البتہ خاکے میں اس کا عکس ضرور موجود ہوتا ہے۔

خاکہ میں کسی مصلحت کے تحت نہ غلط بیانی کی گنجائش ہوتی ہے اور نہ ایسی سچائی کی جو فتنہ پرور ہو۔اس لیے خاکہ نگار کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ اگر کسی شخصیت کی تصویر کشی میں جھوٹ کا سہارا لینا پڑے، تو ایسی شخصیت کا خاکہ کھینچنے سے اسے پرہیز کرنا چاہیے۔اسی طرح شخصیت کی تصویر کھینچنے میں ان سچائیوں کا بیان اشاروں اور کنایوں میں بھی نہیں کرنا چاہیے جو فتنہ انگیز ہو۔البتہ سماجی اقدار کی روشنی میں جتنا زیادہ ممکن ہو، خاکہ نگار کو حق گوئی سے کام لینا چاہیے لیکن

اگر سماجی اقدار سخت ہوں اور چھوٹی بڑی برائیاں شخصیت کی عظمت کے خلاف ہوں تو اس صورت میں خاکہ نگار کو اشاروں اور کنایوں میں اپنی بات کہہ دینی چاہیے تاکہ شخصیت کا یہ پہلو پوری طرح اُجاگر نہ ہو تو بالکل تشنہ بھی نہ رہے۔ بعض دفعہ خاکہ نگار اپنے کسی مخصوص سیاسی، نظریاتی اور ادبی نقطۂ نظر کے زیرِ اثر کسی شخصیت کا خاکہ کھینچتا ہے جس کی وجہ سے اس شخصیت کو سمجھنے میں قاری کو دشواری ہوتی ہے کیونکہ ایسا خاکہ شخصیت کے مزاج اور ماحول کے خلاف ہوتا ہے اور قاری شخصیت کی وہ تصویر دیکھنے لگتا ہے جو خاکہ نگار دکھانا چاہتا ہے۔ ایسے خاکوں میں توازن برقرار نہیں رہ پاتا ہے جب کہ توازن کو خاکہ نگاری میں بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

خاکہ نگاری کے ماہرین کا خیال ہے کہ خاکہ نگاری کی زبان اور اندازِ بیان فصیح و بلیغ ہونا چاہیے تاکہ قاری پر اس کے بہتر اثرات مرتب ہوں۔ حالانکہ خاکہ میں مضمون آفرینی نہیں کی جاتی بلکہ صاحبِ خاکہ کی شخصیت کو نمایاں طور پر اجاگر کیا جاتا ہے۔ ویسے یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر خاکہ نگار انشاپردازی کے ہنر سے بھی آراستہ ہو تو صاحبِ خاکہ کی شخصیت کی خوبیوں اور خامیوں سے پردہ اٹھا کر قاری کے سامنے اس طرح پیش کر سکتا ہے کہ قاری محظوظ ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ لیکن خیال رہے کہ خاکہ نگاری کا بنیادی مقصد انشاپردازی نہیں ہے۔ اس سلسلے میں حفیظ صدیقی کی یہ رائے درست معلوم ہوتی ہے:

> ''جس طرح رعایت لفظی کا التزام بسا اوقات معانی کا خون کر دیتا ہے اسی طرح انشاپردازی کے جوہر دکھانے کی خواہش بعض اوقات شخصیت کی تصویر کو مسخ کر دیتی ہے۔ اس لیے خاکے میں انشاپردازی کی چکا چوند کو نہیں موضوع خاکہ کو اہمیت دینی چاہیے۔''
>
> (محمد طفیل کے خاکے اور خاکہ نگاری، حفیظ صدیقی، ص:269)

مختصر یہ کہ خاکہ نگار کو انشاپردازی کے ہنر کی مدد سے الفاظ کی تزئین و ترتیب اس طرح کرنی چاہیے جس سے شخصیت کا ایسا پیکر ہمارے سامنے آئے کہ جس میں خارجی پہلوؤں کو دیکھ سکیں اور باطنی پہلوؤں کو اپنے تخیل کی مدد سے محسوس کر سکیں۔

تکنیکی اعتبار سے خاکوں کی دو قسمیں بتائی گئی ہیں ''طویل خاکے'' اور ''مختصر خاکے''۔ طویل خاکے

کی بہترین مثال فرحت اللہ بیگ کا خاکہ 'نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی' ہے جو کئی صفحات پر مشتمل ہے۔مختصر خاکے کی مثال کے طور پر مولوی عبدالحق کا حکیم امتیاز الدین پر لکھا ہوا خاکہ کو پیش کیا جا سکتا ہے جو صرف ڈیڑھ صفحہ کا ہے۔خاکے کے مواد کے مناسب انتخاب وایجاز کے باوجود خاکے طویل ہو سکتے ہیں لیکن ان میں خاکے کی تمام لوازمات اور خصوصیات موجود ہونی چاہییں ۔لیکن مختصر خاکے کو ہی بہتر سمجھا جاتا ہے کیونکہ اس میں حالات وواقعات کی تفصیل نہیں پیش کی جاتی ہے بلکہ اس میں خیالات کی مدد سے شخصیت کا عکس ابھارا جاتا ہے جو سیرت اور کردار سے متعلق ہوتا ہے۔واضح رہے کہ سوانح سے خاکے کو ممیّز کرنے والی خوبی اختصار ہی ہے۔اس لیے اختصار ہی کو خاکہ نگاری کا بنیادی وصف سمجھا جاتا ہے۔اختصار سے مراد صرف الفاظ کی کفایت شعاری نہیں بلکہ غیر ضروری تفصیل اور جزئیات نگاری سے بھی گریز کرنا ہے۔ الغرض خاکہ نگاری دریا کو کوزے میں بند کرنے کا ہنر ہے۔شخصیت کا صحیح عکس ابھارنے کے لیے خاکہ نگار کو معلوم ہونا چاہیے کہ کہاں اختصار کی ضرورت ہے،کہاں صرف اشارہ کرنا ہے اور کہاں جزئیات نگاری سے کام لینا ہے۔شخصیت کی رنگ آمیزی میں طوالت اور اختصار دونوں کی ضرورت پڑتی ہے،لیکن یہ خوبی خاکہ نگار کے اندر حسنِ انتخاب کی صلاحیت سے پیدا ہوتی ہے۔

خاکہ نگاری کے متعلق اکثر یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ کیا خاکہ تخلیقی ادب ہے۔اس سلسلے میں بعض حضرات کا خیال ہے کہ خاکہ کا کردار افسانے کے کردار کی طرح خیالی نہیں بلکہ اصلی ہوتا ہے،اس لیے کردار کی شخصیت کی عکاسی میں تخیل کی ضرورت نہیں پڑتی ہے بلکہ حقیقت بیانی کی ضرورت پڑتی ہے، اس لیے اسے تخلیقی ادب کے زمرے میں شمار نہیں کیا جا سکتا ہے۔لیکن زیادہ تر خاکہ کے ماہرین کا خیال ہے کہ خاکہ نگار کو شخصیت کی عکاسی کی رنگ آمیزی کے لیے صاحبِ شخصیت کے باطن میں اترنا ہوتا ہے، پھر اس کے بعد کردار کے تمام پرتوں کو ابھار کر اور اس کا ادراک کرنا ہوتا ہے اس کے بعد اس کا اظہار کرتا ہے۔اس اظہار میں اگر تخلیقیت کی چاشنی نہیں ہوگی تو شخصیت کا عکس دھندلا رہ جائے گا۔اس لیے خاکہ نگاری میں تخلیقیت کی آمیزش ضروری ہے۔واضح رہے کہ تخلیقی ادب میں بھی کسی نہ کسی طرح سے شخصیت کا ہی اظہار ہوتا ہے اور خاکہ نگاری میں شخصیت کے اظہار کے لیے افسانے کی طرح کینوس بھی ہوتا ہے اور اس میں منظر نگاری،

جزئیات نگاری، واقعات سازی وکردار نگاری کی بھی ضرورت پڑتی ہے جس کے لیے خاکہ نگار افسانوی تکنیک کی مدد لیتا ہے۔اس لیے خاکہ کا شمار یقینی طور پر تخلیقی ادب میں ہونا لازمی ہے۔

خاکہ کے کوئی واضح اصول وضوابط تو نہیں، مگر ماہرین نے خاکہ کو دوحصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے کو حلیہ نگاری یا سراپا نگاری اور دوسرے حصے کو کردار نگاری کہا جاتا ہے۔حلیہ نگاری سے مراد سراپا نگاری کے ساتھ شخصیت کا تعارف بھی کرانا ہے۔حلیہ نگاری کو خاکہ کا جز سمجھا جاتا ہے، لیکن جدید ماہرین اسے خاکے کا لازمی جز نہیں سمجھتے ہیں، تاہم بعض خاکہ نگار حلیہ نگاری بھی کرتے ہیں لیکن اکثر وبیشتر خاکہ نگاری میں کردار نگاری پر ہی زور دیا جاتا ہے اور اسے ہی خاکے کا اہم جز سمجھا جاتا ہے۔

حلیہ یا سراپا نگاری شخصیت کے خارجی پہلوؤں پر مشتمل ہوتی ہے جب کہ کردار نگاری کا تعلق شخصیت کے باطنی پہلو یعنی فکر ونظر سے ہوتا ہے۔اس لیے خاکہ نگار شخصیت کے ماحول اور اس عہد پر بھی نظر رکھتا ہے جس ماحول اور عہد کا وہ پروردہ ہوتا ہے۔ساتھ ہی ان اسباب وعوامل جو شخصیت کی تعمیر میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں، ان کا شعور بھی رکھتا ہے تاکہ شخصیت کی عادات واطوار، حرکات وسکنات کے علاوہ سوچ وفکر کو بھی گرفت میں لے سکے۔اگر شخصیت کی فکر ونظر تک خاکہ نگار کی رسائی نہیں ہوگی تو شخصیت کی اصل روح سے قاری کی واقفیت نہیں ہو پائے گی۔

عام طور پر یہ سمجھا جاتا تھا کہ خاکہ نگاری کے لیے شگفتہ اور پُر مزاح اسلوب ضروری ہے۔ بعض حضرات کا خیال ہے کہ خاکے کے فنی لوازم میں مزاح کی چاشنی اور نکتہ آفرینی ضروری ہے۔لیکن خاکے میں طنز کی آمیزش بالکل درست نہیں ہے کیونکہ طنز میں تنقید اور بعض دفعہ ہجو کی آمیزش ہوتی ہے جو خاکہ کے اصول کے خلاف ہے۔واضح رہے کہ طنز وتمسخر سے شخصیت کا حقیقی روپ متاثر ہوسکتا ہے۔مختصر یہ کہ خاکہ لکھنے کے لیے کسی خاص اور حتمی اسلوب کی ضرورت نہیں ہے۔اسلوب کا انحصار خاکہ نگار کے مزاج کے مطابق متعین ہوتا ہے۔

خاکہ چونکہ بیانیہ صنف ہے اس لیے خاکہ نگاری میں زبان وبیان کو خاص اہمیت حاصل ہے۔اس میں ایسی زبان کی ضرورت ہوتی ہے جس سے شخصیت کے تمام عادات واطوار کو بخوبی ظاہر کیا جاسکے۔یعنی خاکہ نگار شخصیت کی جیتی جاگتی تصویر کھینچ سکے۔خاکہ نگار کو اس بات کا بھی

خیال رکھنا چاہیے کہ خاکہ کی زبان صاحب خاکہ کی شخصیت کے مطابق ہو۔ویسے عام طور پر خاکہ کے ناقدین کا خیال ہے کہ خاکے میں شگفتہ انداز بیان، دلچسپ اصطلاحات، شستہ محاورات، برجستگی،موزوں الفاظ اورروزمرہ کی زبان کااستعمال ہوناچاہیے۔خاکہ نگاری کے اسلوب کا خاص وصف یہ ہے کہ حقائق کوتوڑمروڑکرپیش کرنے کے بجائےمن وعن پیش کیاجائے۔

خاکہ نگاری کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ خاکہ نگاراورصاحبِ خاکہ کے درمیان شخصی سطح پرتعلق ظاہرہوناچاہیے یعنی دونوں کے درمیان ایک جذباتی رشتہ کاانعکاس ہوناچاہیے جوخاکے میں مصنف اورشخصیت کے درمیان بےتکلفی کی فضاپیداکردے۔خاکہ نگاری میں چونکہ شخصیت کے ساتھ ساتھ اس عہد کی تہذیب وثقافت کودوبارہ دریافت کیاجاتاہےاس لیے خاکہ نگاری کو تحقیق کادرجہ بھی حاصل ہے۔

مختصریہ کہ خاکہ نگاری اردوکی نثری اصناف میں مقبول ومشہورصنف ہے جواپنی تاریخی اور سوانحی صفات واہمیت کی بدولت طالب علموں اوراد یبوں کی توجہ کامرکز بن چکی ہے۔اس صنف میں تخلیقیت اورتخیل کےحسین امتزاج اوروسیع امکانات ہیں۔ایک معیاری خاکہ کسی شخص کا محض ظاہری اور باطنی تجزیہ ہی پیش نہیں کرتا بلکہ اپنے عہد کا ادبی، ثقافتی،سماجی، سیاسی اور نفسیاتی منظرنامہ بھی مرتب کرتاہے۔

ادب میں شخصیت نگاری صدیوں سے ہوتی آرہی ہے۔قدیم زمانے میں اس فن کا استعمال صرف بادشاہوں،نوابوں، اورمذہبی شخصیتوں کے حالاتِ زندگی قلم بندکرنے کے لیے کیا جاتا تھالیکن ان شخصیات کے حالات زندگی سوانح عمری کی صورت میں لکھے جاتے تھے۔ اس طرح کی سوانح عمریاں عموماًجانبدارہوتی تھیں کیونکہ ایسی تحریریں کسی خاص مقصد،عقیدت ومحبت یارنجش وعداوت کےتحت لکھی جاتی تھیں۔ایسی سوانح عمریوں کے مقابلے میں خاکہ نگاری ایک نئی اورعلاحدہ صنف ہے۔

خاکہ نگاری عہدجدید کی پیداوار ہےاورمتعددنثری اصناف کی طرح انگریزی ادب کے وسیلے سے بیسویں صدی میں اردو میں رائج ہوئی اورجلدہی اپنے اسلوب،تکنیک اورعناصرترکیبی کے اعتبارسے سوانح اورآپ بیتی سے علاحدہ تخلیقی صنف بن گئی۔ اردو میں خاکہ نگاری کی

ابتدائی شکل مختلف تذکروں اور بالخصوص محمد حسین آزاد کی کتاب 'آب حیات' میں نظر آتی ہے۔ محمد حسین آزاد نے آب حیات میں شامل شعرا کے حالات زندگی لکھنے میں سوانحی انداز بیان اختیار کیا ہے لیکن شخصیت کی عکاسی کرتے وقت اختصار وایجاز، برمحل الفاظ اور دلکش اسلوب کے استعمال سے شخصیات کی ایسی تصویر کشی کی ہے کہ تمام شعرا کی زندگی بقول ان کے'' بولتی چالتی، چلتی پھرتی تصویریں آن کھڑی ہوجاتی ہیں۔''اس کے باوجود محمد حسین آزاد کی تصنیف 'آب حیات' کو خاکہ نگاری میں اولیت کا شرف حاصل نہیں ہے۔

محمد حسین آزاد کے بعد تاریخی اعتبار سے خاکہ نگاری میں آغا حیدر حسن دہلوی قابلِ ذکر ہیں جن کے خاکوں کا مجموعہ 'پسِ پردہ' 1926 میں شائع ہوا۔اس مجموعہ میں کل پندرہ خاکے شامل ہیں جن میں بلا کی روانی اور برجستگی ہے۔ان خاکوں کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ آغا حیدر حسن دہلوی کو بیگماتی زبان پر عبور حاصل تھا۔انھوں نے دلکش تشبیہات اور محاوروں کے برمحل استعمال سے اپنے خاکوں میں جان پیدا کردی ہے۔مخصوص زبان وبیان اور طرز ادا سے جادوئی کیفیت پیدا کردی ہے۔سروجنی نائیڈو کا خاکہ کھینچتے وقت سراپا نگاری کی عمدہ مثال پیش کی ہے:

> ''ٹھمکا ٹھمکا بوٹا سا قد، گول گول گدرایا ہوا ڈیل کھلتی ہوئی چمپئی رنگت، کتابی چہرہ، کھڑا کھڑا نقشہ — خوب خوب گہری کالی کالی جٹی بھنویں، جٹ کے اوپر چھوٹا سا خوب گہرا سرخ کسوم کا ٹکیہ، بڑی بڑی نرگسی آنکھیں کچھ جھکی جھکی سی، دیکھنے میں کمزور مگر چلنے اور حرکت کرنے میں ہوا سے باتیں کریں۔آنکھوں کے ڈھیلے ہر وقت تروتازہ رہتے ہیں۔ پتلیاں خوب سیاہ اور بڑی بڑی جن کی چاروں طرف بڑے بڑے مڑے سیاہ گنجان پلکوں کا جنگلہ ہے جس میں یہ وحشی ہر وقت رم کرتے رہتے ہیں— بوا! آنکھیں کیا بتاؤں غضب کی ہیں۔ موتی کوٹ کوٹ کر بھرے ہیں لیکن ساتھ ہی ان سے حجاب وشرم وحیا اور عصمت وعفت پڑی برستی ہے۔ یہ دیکھ لو کہ شہر شہر ملک ملک اکیلی پڑی پھرتی ہیں، ہزاروں لاکھوں مردوں میں اٹھتی بیٹھتی ہیں۔ چاہیے تھا کہ دیدے کا پانی ڈھل جاتا مگر نہیں! آنکھ میں وہ حیا ہے کہ بعض بے حیا مردوں کی طرف اٹھتے

ہی ان کو بھی حیادار بنا دیتی ہیں۔''

اس اقتباس کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ آغا حیدر حسن سراپا نگاری نہیں بلکہ تشریح الاعضا (Anatomy of body) کے بھی ماہر ہیں اور عبادات واطوار پر روشنی بھی ڈالتے ہیں۔فقرے اور جملے کی ساخت سے 'سروجنی نائیڈو' اس اقتباس میں نظروں کے سامنے چلتی پھرتی معلوم ہوتی ہیں۔خاکہ نگار کے مکالموں کا یہ انداز کافی موثر اور دلکش ہے۔طرز بیان میں بلا کی نرمی اور شگفتگی کا احساس ہوتا ہے۔

اس کے بعد فرحت اللہ بیگ کا مشہور مضمون 'نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی' خاکہ کی اچھی مثال ہے جو 1928 میں رسالہ 'اردو' میں شائع ہوا تھا۔فرحت اللہ بیگ کے خاکوں کا کوئی مجموعہ منظر عام پر نہیں آیا لیکن ان کے بعض مضامین میں خاکوں کے فن کے لوازمات بدرجہ اتم موجود ہیں۔اس لیے ماہرین خاکہ، ان مضامین کو خاکوں کے ضمن میں رکھتے ہیں۔ان کے خاکوں میں طنز ومزاح کی جو آمیزش پائی جاتی ہے اس سے خاکوں میں دلکشی پیدا ہوگئی ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے اپنی تصنیف 'نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی' میں خود ہی دعویٰ کیا ہے کہ جہاں وہ اپنے استاد کی خوبیاں دکھائیں گے وہیں ان کی کمزوریوں کو بھی ظاہر کریں گے تا کہ مرحوم مولوی صاحب کی اصلی اور جیتی جاگتی تصویر کھنچ جائے۔اپنے قول کے مطابق فرحت اللہ بیگ نے نذیر احمد کی پوری تصویر کامیابی کے ساتھ الفاظ کے ذریعہ اتار دی ہے۔ 'دہلی کا آخری مشاعرہ' میں بھی اس طرح مشاعرے کا حال بیان کیا ہے کہ اس کا منظر آنکھوں میں پھرنے لگتا ہے۔انہی خوبیوں کی وجہ سے خاکہ نگار کی حیثیت سے ان کی شہرت ہوگئی۔

فرحت اللہ بیگ کے بعد جن شخصیات نے خاکہ نگاری کے فن کو آگے بڑھایا ان میں چراغ حسن حسرت قابلِ ذکر ہیں جن کے خاکوں کا مجموعہ 'مردم دیدہ' 1929 میں شائع ہوا، اس کے بعد 19 خاکوں پر مشتمل راشد الخیری کے خاکوں کا مجموعہ 'یادِ رفتگاں' 1941 میں منظر عام پر آیا'، پانچ سال بعد محمد عبدالرزاق کانپوری کے خاکوں کا مجموعہ جس میں 17 خاکے شامل ہیں 1946 میں شائع ہوا۔24 خاکوں پر مشتمل مولوی عبدالحق کے خاکوں کا مجموعہ 'چند ہم عصر' کے بعد، خواجہ حسن نظامی، رشید احمد صدیقی، سعادت حسن منٹو، محمد طفیل، عصمت چغتائی،

شوکت تھانوی، شاہد احمد دہلوی، خواجہ غلام السیدین، عبدالمجید سالک، اشرف صبوحی، فکر تونسوی، کنہیالال کپور، دیوان سنگھ مفتوں، خواجہ احمد فاروقی، خواجہ محمد شفیع، مرزا محمد بیگ، مالک رام، شورش کاشمیری، بیگم صالحہ عابد حسین، مجتبیٰ حسین، مجید لاہوری، سید صباح الدین، سید ضمیر حسن، علی جواد زیدی، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، ظ انصاری اور بلونت سنگھ وغیرہ کے اسمائے گرامی قابل ذکر ہیں۔

ان خاکہ نگاروں میں جنھوں نے خاکہ نگاری کے فن کو بامِ عروج تک پہنچایا ان میں مولوی عبدالحق کا نام قابلِ ذکر ہے۔انھوں نے اپنی تصنیف 'چند ہم عصر' میں چوبیس ہم عصر شخصیات کے خاکے کھینچے ہیں جن میں مولانا محمد علی جوہر، محسن الملک، الطاف حسین حالی، سید علی بلگرامی، مولوی چراغ علی، پروفیسر حیرت، مولانا وحیدالدین سلیم، سرراس مسعود اور سرسید وغیرہ شامل ہیں۔ان خاکوں میں 'سرسید احمد' کا خاکہ 121 صفحات پر مشتمل ہے۔مولوی چراغ علی کا خاکہ 46 صفحات پر پھیلا ہوا ہے جب کہ سید علی بلگرامی کا خاکا 41 صفحات اور 'پروفیسر حیرت کا خاکہ 56 صفحات پر مشتمل ہے۔

مولوی عبدالحق نے ان تمام شخصیات کے خاکے غیر جانبداری کے ساتھ کھینچے ہیں۔مولانا محمد علی جوہر جیسی شخصیت کی تصویر کشی کرتے وقت انھوں نے جہاں جوہر کی خوبیوں کو اجاگر کیا ہے وہیں ان کی کمزوریوں کی تصویر بھی کھینچی ہے۔انھوں نے جہاں اپنے عہد کے جلیل القدر شخصیات کے خاکے کھینچے وہیں اپنے باغ کے مالی 'نام دیو' کا خاکہ بھی دلکش انداز میں کھینچ کر یہ ثابت کر دیا کہ معمولی سے معمولی انسان کا خاکہ غیر معمولی انداز سے کھینچا جا سکتا ہے۔'نام دیو مالی' کے خاکے میں لکھتے ہیں:

> ''وہ بہت سادہ مزاج بھولا اور منکسر المزاج تھا۔اس کے چہرے پر بشاشت اور لبوں پر مسکراہٹ کھیلتی رہتی تھی۔چھوٹے بڑے ہر ایک سے جھک کر ملتا۔ غریب تھا اور تنخواہ بھی کم تھی اس پر بھی اپنے غریب بھائیوں کی بساط سے بڑھ کر مدد کرتا رہتا تھا۔کام سے عشق تھا اور آخر کام کرتے کرتے ہی اس دنیا سے رخصت ہوگیا۔''

نام دیو مالی کے خاکے کے اس اقتباس کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مولوی عبدالحق انسان دوستی کے جذبے سے سرشار تھے۔

مولوی عبدالحق کے بعد خاکہ نگاری کی دنیا میں رشید احمد صدیقی کا نام بے حد مشہور ہے جنھوں نے خاکہ نگاری کے فن کو جلا بخشی اور اس فن کو ایک صنف کا درجہ دلانے میں اہم کردار ادا کیا۔ رشید احمد صدیقی کے خاکوں کے تین مجموعے منظر عام پر آئے جن کے نام 'گنج ہائے گراں مایہ' (1939)، 'ذاکر صاحب' (1962) اور 'ہم نفسان رفتہ' (1966) ہیں۔ ان مجموعوں میں 'گنج ہائے گراں مایہ' کو اردو خاکہ نگاری میں سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ رشید احمد صدیقی نے اپنے مخصوص اسلوب اور دلکش انداز بیان کی مدد سے شخصیات کی تصویر کشی میں خاکہ نگاری کے فن کا ایسا جادو جگایا ہے کہ صاحب خاکہ کی زندگی کا ہر رخ زندہ جاوید بن گیا ہے۔ مولانا محمد علی جوہر کی تقریر و تحریر کی خوبیوں کا نقشہ کھینچتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''کس بلا کے بولنے اور لکھنے والے تھے، بولتے تو معلوم ہوتا ابوالہول کی آواز اہرام مصر سے ٹکرا رہی ہے، لکھتے تو کرپ کے کارخانے میں توپیں ڈھل رہی ہیں یا پھر شاہجہاں کے ذہن میں تاج محل کا نقشہ مرتب ہو رہا ہے۔''

رشید احمد صدیقی نے شخصیت کی صرف خوبیوں کو ہی نہیں ابھارا ہے بلکہ خامیوں پر بھی روشنی ڈالی ہے لیکن انداز ایسا اختیار کیا ہے کہ شخصیت کی خامیاں خوبیوں کا حصہ معلوم ہوتی ہیں۔ مثلاً ایک جگہ مولانا محمد علی جوہر کے متعلق لکھتے ہیں کہ ''محمد علی میں کمزوریاں بھی تھیں، لیکن ان کی کمزوریاں ایک شعر کی کمزوریاں تھیں جن سے شعر کے لطف و بے ساختگی میں کوئی فرق نہیں آتا۔'' اس جملے سے معلوم ہوتا ہے کہ رشید احمد صدیقی کے تخیل کی پرواز کافی بلند تھی۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی اور مولوی عبدالحق کے خاکوں پر تبصرہ کرتے ہوئے احمد امتیاز نے صحیح لکھا ہے کہ:

> ''رشید احمد صدیقی اور مولوی عبدالحق کے خاکوں میں جو فرق سب سے زیادہ نمایاں ہے وہ عالمانہ انداز بیان ہے۔ رشید احمد صدیقی کا فن حرکی اور تخیلی ہے جب کہ مولوی عبدالحق کے یہاں عقل اور فیصلے کی قوت پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔''

رشید احمد صدیقی کے بعد بیسویں صدی کے خاکہ نگاروں میں اشرف صبوحی کا نام بھی قابل ذکر

ہے جن کے 24 خاکوں پر مشتمل مجموعہ 1943 میں منظر عام پر آیا تھا۔اشرف صبوحی نے دہلی کی ان شخصیتوں کا خاکہ کھینچا ہے جن کی تاریخی اہمیت ہے۔ان اشخاص کا خاکہ کھینچتے وقت انھوں نے دلّی کی ٹکسالی زبان اور محاورں کا برجستہ استعمال کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو زبان و بیان پر عبور حاصل تھا۔ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''اجی وہ زمانے لد گئے جب خلیل خاں فاختہ اڑایا کرتے تھے۔آج کی کہو جس
کو دیکھوں بےتوا کا سونٹ بنا پھرتا ہے۔نہ بڑوں کا ادب نہ چھوٹوں کی لاج،
وہی مثل ہوگئی کہ باولے گاؤں میں اونٹ آیا لوگوں نے جانا پرمیشور آئے''۔

ان کے خاکوں میں اکثر بیانیہ رنگ بھی پایا جاتا ہے جس سے داستانوی انداز بیان کا دھوکا ہوتا ہے۔اشرف صبوحی نے اپنے مخصوص انداز بیان سے صاحب خاکہ کا ایسا خاکہ کھینچا ہے کہ دلّی کی تہذیب کی جھلک آنکھوں میں پھرنے لگتی ہے۔اشرف صبوحی کے خاکوں کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ ان کے خاکے بیک وقت ادبی،تہذیبی اور تاریخی اہمیت کے حامل معلوم ہوتے ہیں۔

بیسویں صدی کے خاکہ نگاروں میں عظیم افسانہ نگار منٹو کا نام بھی قابلِ ذکر ہے لیکن ان کی افسانوی عظمت کے سامنے خاکہ نگار منٹو کی شخصیت دب گئی ہے اوران کے خاکوں کے ناقدین نے بھی منٹو کی خاکہ نگاری پر توجہ نہیں دی، ورنہ ان کے نفسیاتی خاکے کمال کے ہیں۔منٹو کے خاکوں کے دو مجموعے 'گنجے فرشتے' 1952 میں اور 'لاؤڈ اسپیکر' 1955 میں منظر عام پر آئے۔ان کے خاکوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے خاکوں میں وہی فنکارانہ ٹریٹمنٹ ہے جوان کے افسانوں کا طرۂ امتیاز ہے۔منٹو کے خاکوں میں پری چہرہ نسیم بانو،مرلی کی دھن اور 'تین گولے' شائع ہوئے تو سماج میں وہی ردِّعمل ہوا جوان کے جنسی تلذذ سے لبریز افسانوں کے شائع ہونے کے بعد ہوتا تھا۔جس طرح منٹو نے اپنے افسانوں کے کرداروں کے نفسیات کو پیش کیا ہے اسی طرح صاحب خاکہ کی نفسیات کی بھی گرہ کشائی کی ہے۔ان کے خاکوں کو پڑھتے وقت معلوم ہوتا ہے کہ جیسے قاری ان کے کرداروں کے حرکات وسکنات کو دیکھ رہا ہو۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ منٹو ایک حقیقت نگار بھی ہے اس لیے وہ جو کچھ دیکھتا ہے وہی اپنے قاری کو بھی فنکارانہ طریقہ سے دکھاتا ہے۔وارث علوی نے ان کے خاکوں پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

''منٹو خاکوں میں معمولی رویوں کو غیر معمولی بنا کر پیش نہیں کرتا نہ ہی انوکھی باتوں کو حیرت انگیز بنا کر پیش کرتا ہے۔ان خاکوں میں منٹو کا پورا تخلیقی طریقۂ کار ایک فنکار کا ہے۔خاکوں کا مواد صحافیانہ ہے۔یعنی منٹو ان واقعات کا، جو رونما ہورہے ہیں ایک شاہد ہے۔لیکن مشاہدات کی پیش کش کا پورا طریقہ فنکارانہ ہے''۔

ان کے خاکوں میں افسانوں کی طرح تجسس کی آمیزش ہے۔شخصیت کی عکاسی میں رنگ آمیزی سے کام نہیں لیا ہے بلکہ ہو بہو نقشہ کھینچنے کی کوشش کی ہے۔منٹو کے خاکوں میں خاکہ نگاری کی اصل روح یعنی سادگی، سچائی اور غیر جانبداری پائی جاتی ہے جس کی بدولت انھیں اس عہد کا اہم خاکہ نگار قرار دیا جاسکتا ہے۔

منٹو کے بعد افسانہ نگار عصمت چغتائی نے بھی خاکے لکھے ہیں لیکن ان کے خاکوں کی کل تعداد گیارہ بتائی جاتی ہے جو اس طرح ہیں، دوزخی (عظیم بیگ)، اسرارالحق مجاز، عشقِ مجازی (مجاز)، اور وہ (مجاز)، میرا دوست میرا دشمن (منٹو)،خواجہ احمد عباس، کانٹوں بھری وادیاں (جاں نثار اختر)، کچھ میری یادیں (پطرس بخاری)، چراغ روشن ہے (کرشن چندر)،خوابوں کا شہزادہ (سجاد ظہیر) اور میں تمھیں نہیں جانتی (مہیندر ناتھ)۔عصمت نے منٹو کے خاکوں کے برخلاف حقیقت نگاری کے بجائے الفاظ کی بازی گری اور شعبدہ بازی سے اپنے قاری کی توجہ صاحب خاکہ کی شخصیت کی طرف مبذول کرنے کی کوشش کی ہے جس سے خاکہ نگاری کی اصل روح مجروح ہوگئی ہے۔ اکثر خاکوں میں غیر جانبداری نہیں برتی گئی ہے اور بیشتر مقامات پر شخصیت کی منظر کشی میں ذاتی پسند وناپسند کی شدّت تیز ہوگئی ہے جس سے ان کے خاکوں میں افسانوں جیسی جزئیات نگاری پیدا ہوگئی ہے۔لیکن چونکہ وہ ایک کامیاب افسانہ نگار ہیں اور تشبیہات واستعارات کے برمحل استعمال پر انھیں قدرت حاصل ہے اور زبان وبیان میں طنز ومزاح کی ایک خاص دلکشی پائی جاتی ہے اس لیے ان کے خاکوں کی فنی خامیوں کا احساس نہیں ہوتا ہے۔عصمت ایک بے باک فنکار ہیں اس لیے جس طرح انھوں نے اپنے افسانوں میں ذہنی اور عملی زندگی کے تضاد کو پیش کیا ہے، اسی طرح اپنے خاکوں میں بھی صاحب شخصیت کے ذہنی اور عملی زندگی کی

کشمکش کو بے باکی سے ابھارنے کی کوشش کی ہے۔عظیم بیگ چغتائی کا خاکہ لکھتے وقت ان کی شخصیت کواس طرح پیش کیا ہے کہ ان کی کمزوریاں ہی ان کی طاقت بن گئی ہیں:

''شروع ہی سے روتے دھوتے پیدا ہوئے۔روئی کے گالوں پر رکھ کر پالے گئے۔کمزور دیکھ کر ہر ایک معاف کر دیتا۔قوی ہیکل بھائی سر جھکا کر پٹ لیتے۔کچھ بھی کریں والد صاحب کمزور جان کر معاف کر دیتے۔ ہر ایک دل جوئی میں لگا رہتا۔مگر بیمار کو بیمار کہو تو اسے خوشی کب ہوگی،ان مہربانیوں سے احساس کمزوری اور بڑھتا۔ بغاوت اور بڑھتی،غصہ بڑھتا،مگر بے بس،سب نے ان کے ساتھ گاندھی جی والی نان وائیلنس شروع کر دی تھی...... وہ چاہتے تھے کوئی تو انھیں بھی انسان سمجھے۔انھیں بھی کوئی زندہ لوگوں میں شمار کرے۔ لہٰذا ایک ترکیب نکالی اور وہ یہ کہ فسادی بن گئے۔ جہاں چاہا دو آدمیوں کولڑا دیا۔اللہ نے دماغ دیا تھا اور پھر اس کے ساتھ بلا کا تخیل اور تیز زبان ......چٹخارے لے لے کر کچھ ایسی ترکیبیں چلتے کہ جھگڑا ضرور ہوتا۔ بہن بھائی،ماں باپ سب کونفرت ہوگئی،اچھا خاصا گھر میدانِ جنگ بن گیا اورسب مصیبتوں کے ذمہ دارخود۔بس ساری خود پرستی کے جذبات مطمئن ہوگئے اور کمزور لاچار ہر دم کا روگی تھیٹر کاولن،ہیرو بن گیا..... اور کیا چاہیے۔ساری کمزوریاں ہتھیار بن گئیں۔ زبان بد سے بدتر ہوگئی۔دنیا میں ہر کوئی نفرت کرنے لگا۔صورت سے جی متلانے لگا۔ ہنستے بولتے لوگوں کو دم بھر میں دشمن بنا لینا بائیں ہاتھ کا کام ہوگیا۔لیکن مقصد یہ تو نہ تھا کہ واقعی دنیا انھیں چھوڑ دے۔گھر والوں نے جتنا ان سے کھنچنا شروع کیا اتنا ہی وہ لپٹے۔آخر میں تو خدا معاف کرے ان کی صورت دیکھ کرنفرت ہوتی تھی۔وہ لاکھ کہتے مگر دشمن نظر آتے تھے۔بیوی شوہر نہ سمجھتی،بچے باپ نہ سمجھتے، بہن نے کہہ دیا تم میرے بھائی نہیں اور بھائی آواز سن کرنفرت سے منھ موڑ لیتے...... ماں کہتی سانپ جنا تھا میں نے۔''

عصمت کے ناقدین کا خیال ہے کہ ان کے سرشت میں بغاوت اور رجعت پسندی کے عناصر موجود ہیں اس لیے جب وہ اپنے افسانوں کے کردار کو خلق کرتی ہیں یا اپنے خاکوں میں شخصیت کی کردارسازی کرتی ہیں، تب ان کے اندر کی کجروی متحرک ہوجاتی ہے لیکن چونکہ وہ ایک اچھی فنکارہ بھی ہیں اس لیے ان کی کجروی نئی تکنیک کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور بیانیہ کی فضا پیدا ہوجاتی ہے جس سے ان کے خاکوں میں دلچسپی پیدا ہوگئی ہے۔ یہی ان کی خاکہ نگاری کا کمال ہے۔

بیسویں صدی کے خاکہ نگاروں میں شاہداحمد دہلوی کی خدمات بھی قابلِ تعریف ہیں۔ انھوں نے اپنے خاکوں کے چار مجموعے 'دلّی کا ایک دور'، 'اجڑا دیار' (سوانحی خاکے) 'گنجینۂ گوہر' اور 'بزم خوش نفساں' منظرعام پر لاکر خاکہ نگاروں کی کہکشاں میں اپنی موجودگی درج کرادی۔ شاہداحمد دہلوی کے خاکوں میں یادِ ماضی اور دہلی کی تہذیب وتمدن کے ارتعاشات بدرجہ اتم موجود ہیں۔ انھوں نے اپنے خاکوں میں الگ الگ اشخاص کی تصویرکشی کی ہے لیکن اس تصویرکشی میں بھی دہلوی تہذیب کی پوری جھلک پیش کردی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی تہذیبی وراثت پر فخر محسوس کرتے ہیں۔

شاہداحمد دہلوی نے شخصیت کا خاکہ کھینچتے وقت اس کے رتبے کا خاص خیال رکھا ہے۔ یعنی شخصیت کو مدنظر رکھتے ہوئے طرزِ بیان اختیار کیا ہے۔ بعض شخصیتوں کا خاکہ کھینچتے وقت بے تکلفی اور شوخیِ بیان سے کام لیا ہے تو بعض کی خاکہ نگاری میں طنز وظرافت کا حربہ استعمال کیا ہے۔ چند خاکوں میں وہ ڈرامائی انداز اختیار کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی طرزِ تحریر میں کافی Diversity ہے۔ طرزِ تحریر کے اسی تنوع سے ان کے خاکوں میں بلا کی دلکشی پیدا ہوگئی ہے۔ جگر مرادآبادی کے خاکے کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''بعض چہرے بڑے دھوکہ باز ہوتے ہیں۔ کالا گٹھا ہوا رنگ اس میں سفید کوڑیوں کی طرح چمکتی ہوئی آنکھیں سر پر الجھے ہوئے پٹے گول چہرہ، چہرہ کے رقبے کے مقابلے میں ناک کسی قدر چھوٹی اور منہ کسی طرح بڑا۔ کثرت پان خوری کے باعث منہ اگالدان، دانت شریفے کے بیج اور لب کلیجی کی دو

بوٹیاں، بھرواں کالی داڑھی، ایڈورڈ فیشن کی سر پرتر کی ٹوپی............کوئی بتیس سال ادھر کا ذکر ہے جھانسی میں ایک صاحب سر جھکائے قدم بڑھائے اپنے دھن میں جھومتے چلے جارہے تھے۔ میرے میزبان نے اشارے سے بتایا یہ ہیں جگر صاحب، میں نے سنی ان سنی کردی۔ ہوں گے کوئی، میں نے کبھی ان کا نام بھی نہیں سنا تھا۔ میرے میزبان نے کہا، آج رات مشاعرہ ہے۔ آپ کو لے چلیں گے۔ میں نے کہا کسی برے کام میں وقت کیوں ضائع کیا جائے؟ کوئی گویّا ہوتو اس کا گانا سنا جائے۔''

اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہد احمد دہلوی کے خاکوں میں شخصیت کی تعریف وتوصیف میں طنز وظرافت کا ایک مخصوص رنگ ہے جو بعض دفعہ قاری کو متحیر کردیتا ہے۔ شاہد احمد دہلوی نے اپنے خاکوں میں دہلی کی مخصوص ٹکسالی اور محاوراتی زبان کے استعمال سے جو کیفیت پیدا کی ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔ شاہد احمد دہلوی کو خاکہ نگاری کے فن پر عبور حاصل تھا جس کی وجہ سے انھوں نے صاحب خاکہ کی شخصیت کی بھرپور عکاسی اعتدال کے ساتھ کی ہے۔

بیسویں صدی کے خاکہ نگاروں میں محمد طفیل اس اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں کہ انھوں نے اپنے خاکوں کے سات مجموعے 'صاحب'، 'جناب'، 'آپ'، 'محترم'، 'مکرم'، 'معظم' اور 'مجی' لکھ کر اپنی شناخت مستقل طور پر ایک خاکہ نگار کی حیثیت سے قائم کی۔ ان کے مجموعے 'صاحب' اور 'آپ' کے خاکوں میں ان کی ہی شخصیت کی پرچھائیں موجود ہے۔ یعنی جن اشخاص کا خاکہ کھینچا ہے وہ سب ان کے ہی ہم پلہ ہیں جب کہ 'مکرم'، 'معظم' اور 'مجی' کے خاکوں میں بزرگوں اور عظیم شخصیتوں کے خاکے ہیں جن کے تئیں عزت واحترام کے القاب کا استعمال کیا گیا ہے۔ محمد طفیل کے خاکوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں خاکہ نگاری کی تمام خصوصیات موجود ہیں اور محمد طفیل خاکہ نگاری کے فن کی تمام باریکیوں سے نہ صرف واقف تھے بلکہ ان باریکیوں کو برتنے کا ہنر بھی جانتے تھے۔ اسی لیے انھوں نے اپنے خاکوں کی شخصیتوں کے تمام پہلوؤں کو ابھارنے میں خاکہ نگاری کے فن کا دیانت داری سے استعمال کیا ہے۔ شوکت تھانوی کے خاکے کا یہ اقتباس دیکھیے:

''یہ بلا کی دلفریب اورمحبوب شخصیت رکھتے ہیں۔ان کی موجودگی میں بڑے سے بڑا فقرہ باز بھی نہیں ٹک سکتا۔ نتیجتاً محفل کی محفل زعفران زار بن جاتی ہے۔یہ بڑے گنہگار ہیں اگر قدرت نے انھیں بخشا تو اس کا سبب ان کی شخصیت کا یہی رخ ہوگا۔ بات میں سے بات پیدا کر لیتے ہیں۔لفظی رعایتوں کا جتنا زیادہ فائدہ اٹھاتے میں نے انھیں دیکھا ہے اور کسی کو نہیں دیکھا۔طرز بیان میں بلا کا حسن اب تو ماشاءاللہ آپ ایکٹنگ بھی فرمانے لگے ہیں۔سنا ہے کہ انھوں نے ایکٹنگ بھی خوب کی ہے۔چشم بد دور ہاں تو بات یہ ہو رہی تھی کہ یہ بلا کی دلفریب شخصیت ہیں۔ان کے قصے سنتے جایئے اور ان کی مغفرت کے لیے دعا کرتے جایئے۔''

محمد طفیل کے انداز بیان میں بلا کی روانی ہے،سادگی اور بے تکلفی کے ساتھ شوخی وظرافت اورطنز ومزاح کی دلفریبی ہے۔انھوں نے خاکہ نگاری کے علاوہ کسی دوسری اصناف میں طبع آزمائی نہیں کی صرف خاکے لکھتے رہے۔ اس لیے خاکہ نگاری کے فروغ میں ان کی خدمات کو کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔

بیسویں صدی کے خاکہ نگاروں میں خواجہ احمد فاروقی کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ان کے خاکوں کے مجموعے یادِ یارمہرباں اور یادنامہ قابلِ ذکر ہیں۔بیسویں صدی کے خاکہ نگاروں میں شوکت تھانوی کا نام شخصی خاکہ نگار کی حیثیت سے کافی اہم ہے۔ان کے خاکوں کے مجموعے 'شیش محل' اور 'قاعدہ بے قاعدہ' ظرافتی انداز بیان کی وجہ سے کافی مشہور ہوئے۔

خواجہ حسن نظامی کا نام بھی اردو کے اہم خاکہ نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔انھوں نے کئی بلند پایہ شخصیات کے خاکے لکھے جو تعصب اور جانبداری سے بالکل پاک ہیں۔شخصیات کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ خامیوں کو بھی انھوں نے اجاگر کیا ہے۔بلند پایہ شخصیات کے علاوہ عام انسانوں کے خاکے بھی لکھے ہیں جن میں طنز ومزح اور شوخی وظرافت کی وہی دلکشی ہے جو بلند مرتبہ شخصیات کے خاکوں میں ہے۔ان کے خاکوں میں گہرائی اور گیرائی بھی ہے۔انھوں نے خاکے کے فن کی پاسداری کا بھی خیال رکھا ہے۔

خاکہ نگاری کے فروغ میں مالک رام کی بھی اہم شراکت ہے۔اپنے خاکوں کا مجموعہ 'وہ صورتیں الٰہی' میں جن شخصیات کے خاکے کھینچے ہیں ان میں جگر مرادآبادی، یگانہ چنگیزی، سید سلیمان ندوی اورصدر یار جنگ جیسی شخصیات کے خاکے قابل ذکر ہیں،جن میں شخصیت کی عمدہ تصویر کشی کے ساتھ کارآمد معلومات اور تاریخی واقعات کا ذکر کافی کیا گیا ہے۔

مالک رام کے بعد خاکہ نگاروں کی فہرست میں علی جواد زیدی کا نام بھی قابلِ ذکر ہے۔ ان کے خاکوں کا مجموعہ 'ہم قبیلہ' کافی مشہور ہوا۔ان کے علاوہ سلیمان اطہر جاوید کے خاکوں کا مجموعہ 'چہرہ چہرہ داستان' بھی قابل تعریف ہیں۔ متذکرہ خاکہ نگاروں کے علاوہ متعدد نام اور بھی ہیں جن کا ذکر اس مختصر مضمون میں ممکن نہیں ہے۔

❍

عالمی بحران اور فیض احمد فیض کی معنویت

اکیسویں صدی کے دس سال گزر جانے کے باوجود ذہن اور فکر پر گذشتہ صدی کے اثرات ہنوز باقی ہیں کیونکہ اس صدی کو The most Violent century سے منسوب کیا گیا ہے۔ ماضی کی طرف مڑکر دیکھتے ہیں، تو خدشات اور خوف وہراس کی ایک عجیب سی ہولناک دنیا کا منظر نامہ کڑی در کڑی ہم تک پہنچتا ہوا نظر آتا ہے۔ بظاہر دنیا کے مختلف ممالک پر چھائے ہوئے جنگ کے بادل سمٹ چکے ہیں۔ ایٹمی خطرات کا خوف بھی مدھم پڑ گیا ہے۔لیکن ایٹم اور ہائڈروجن بم کے ذخیرے نہ صرف باقی ہیں بلکہ ان میں مسلسل اضافہ بھی ہو رہا ہے۔ دنیا کے اس تمام منظر نامے پر غور وفکر کرنے والے اور مختلف شعبوں میں مہارت رکھنے والے ماہرین جس طرح اپنے موضوع اور معروض پر نظر ڈالتے رہتے ہیں اور گذشتہ پچاس برسوں میں جس طرح کی کتابیں لکھی جا رہی ہیں، اگر ان پر نظر ڈالی جائے تو ایسا لگتا ہے کہ کچھ بدلا نہیں ہے۔ وہی اضطراب ہے جو پچاس سال پہلے تھا، وہی خوف ہے جس کے تصور سے آج بھی دم گھٹتا ہے۔ یاد آ رہا ہے کہ ہربرٹ مارکوز (Herbert Marcuse) نے One Dimensional Man جیسی کتاب لکھ کر بیک وقت دنیا بھر کے سوچنے والے ذہنوں کو اور زیادہ مضطرب کر دیا تھا۔ پھر ایلون ٹافلر کی Future Shock جیسی کتاب سامنے آئی اور دنیا ایک بار پھر لرز اٹھی۔ یہ صحیح ہے

کہ صارفیت نے عام آدمی کے مسائل کو بہت سی آسائشیں اور آسانیاں فراہم کر دی ہیں، لیکن آسمان پر خوف کی لکیریں آج بھی نمایاں ہیں اور مختلف رنگوں میں نظر آتی ہیں۔1950 کے بعد سوچنے والے بیدار ذہنوں میں ایک شاعر ناصر کاظمی تھا جس نے ایک دن بے محابا ایک شعر کہا تھا۔

طناب خیمۂ گل تھام ناصر
کوئی آندھی افق سے آرہی ہے

یہ آندھی آخر کون سی تباہیوں کی پیامبر تھی، یا کس طوفان کا پیش خیمہ تھی کہ ناصر کاظمی کو اپنا خیمہ گل غیر محفوظ نظر آرہا تھا اور وہ شاداب پھولوں کے بکھرنے کے عمل سے پہلے ان کے تحفظ کا اہتمام کرنا چاہتا تھا۔غزل میں اگرچہ بنیادی طور پر عشقیہ موضوعات کے اسالیب اور مفاہیم کارفرما رہتے ہیں، لیکن ناصر کاظمی نے اس شعر میں خوف کے ماحول میں ڈوبی ہوئی دنیا کا ایک بڑا نازک استعارہ پیش کیا تھا۔ایک ایسا استعارہ جس کے مفاہیم کی ایک وسیع کائنات تمام سوچنے والے ذہنوں پر محیط ہوگئی تھی۔ایسا محسوس ہو رہا تھا جیسے قیامت کی آندھیاں ہمارے عہد سے قریب ہورہی ہیں اور زندگی کا شیرازہ بکھرنے کی منزل سے قریب ہے۔دراصل کسی شاعر کی بقا کا دارومدار آنے والے زمانوں کے تصور کائنات پر ہوتا ہے۔بڑے شاعر کسی پراسرار وجہ سے آنے والے زمانوں کے تصور ہائے کائنات کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور جیسے جیسے زمانہ بدلتا رہتا ہے ویسے ویسے ان کی شاعری کی نئی جہتیں کھلتی جاتی ہیں۔یہی وجہ ہے کہ صدیاں گزرجانے کے بعد بھی میر، غالب اور اقبال کی شاعری کی معنویت آج بھی برقرار ہے۔ زندگی کا شیرازہ بکھر جانے کا جو احساس ناصر کاظمی کو تھا وہی احساس ان کے ہم عصروں اور بعد کے تمام بیدار ذہن تخلیق کاروں کو بھی تھا۔اسی لیے اس عہد کے کم وبیش تمام بیدار ذہن تخلیق کاروں کی تخلیقات میں افق سے اٹھنے والی اس آندھی کی بشارت موجود ہے۔

فیض بھی انہی تخلیق کاروں میں سے ایک تھے جو اعلیٰ انسانی اقدار اور انسان دشمن طاقتوں کو پہچانتے تھے۔برصغیر کے سماجی حالات اور دنیا کے منظرنامے پر ابھرتی ہوئی فاشزم سے واقف تھے۔ان کا دل 'ہیومنزم' اور قوموں کی آزادی کے جذبے سے سرشار تھا۔شاید اسی لیے 'فیض صدی' ہندو پاک کے علاوہ دیگر ممالک کے مختلف شہروں میں بھی دھوم دھام سے منائی

جا رہی ہے۔فیض صدی کے موقع پر جگہ جگہ سیمینار، جلسے، ڈرامے، مشاعرے اور موسیقی کی محفلیں سجائی جا رہی ہیں۔ان کی شاعری اور شخصیت پر بے شمار مضامین اور انٹرویوز، اردو اور انگریزی کے اخبارات و رسائل اور انٹرنیٹ پر شائع ہو چکے ہیں۔کئی رسالوں کے خصوصی نمبر بھی شائع ہوئے ہیں۔ان رسالوں کے اداریوں اور ان میں شائع ہونے والے مضامین میں زیادہ تر ناقدین نے فیض کو میر، غالب اور اقبال کے بعد سب سے بڑا شاعر قرار دیا ہے۔فیض احمد فیض کی بیٹی منزہ ہاشمی نے فیض صدی کے موقع پر انگریزی کے ایک اخبار کو دیے ایک انٹرویو میں کہا ہے:

> "His poetry has layers and not very easy to understand.All of them are written with a certain perspective, all of them are written for that time but are relevant even today because we are still facing huge challenges (political, social and human rights challenges.)"
>
> (Downloaded from internet)

منزہ ہاشمی کی یہ رائے کہ فیض کی شاعری تہہ دار ہے اور انھیں سمجھنا آسان نہیں ہے اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ فیض نے کلاسیکی الفاظ، استعارے اور پیکروں کو سیاسی پس منظر میں استعمال کیا اور انھیں نئی معنویت عطا کی جنھیں سمجھے بغیر ان کی شاعری کو سمجھنا دشوار ہے۔منزہ ہاشمی کی یہ رائے درست ہے کہ فیض کی شاعری کی معنویت ہنوز باقی ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ فیض کی شاعری جس سماجی اور سیاسی پس منظر کی پیداوار ہے وہ پس منظر ابھی تبدیل نہیں ہوا ہے اور وہ جس تصورِ کائنات کی عکاسی کرتے ہیں وہ آج بھی موجود ہے۔بقول فیض ؎

شاخ پر خونِ گل رواں ہے وہی
شوخیِ رنگِ گلستاں ہے وہی

لو سنی گئی ہماری، یوں پھرے ہیں دن کہ پھر سے
وہی گوشۂ قفس ہے، وہی فصلِ گل کا ماتم

دوسری بات یہ ہے کہ فیض کے نزدیک ان کا فن دل لگی یا بیکاری کے لیے نہیں ہے۔بلکہ وہ کہتے ہیں ''فن سخن (یا کوئی اور فن) بچوں کا کھیل نہیں ہے۔اس کے لیے تو غالب کا دیدۂ بینا بھی کافی نہیں۔اس لیے شاعر یا ادیب کو قطرے میں دجلہ دیکھنا ہی نہیں دکھانا بھی ہوتا

ہے''۔فیض نے فن سخن کے متعلق صرف اظہار خیال ہی نہیں کیا ہے بلکہ اسے برتا بھی ہے اور قطرے میں دجلہ دکھایا بھی ہے۔اس لیے فیض کی شاعری میں اس آندھی کی بشارت موجود ہے جس کا اظہار ناصر کاظمی کے شعر میں ہوا ہے۔مندرجہ ذیل اشعار فیض صدی کے موقع پر ہندو پاک اور دیگر ممالک کے مختلف شہروں میں منعقد ہونے والے سیمیناروں اور جلسوں میں کافی کوٹ کیے گئے جنھیں موجودہ عرب انقلاب کے تناظر میں دیکھا جائے، تو فیض کی شاعری کی عصری معنویت مزید روشن ہوگی اور یہ احساس ہوگا کہ ایک بڑا فن کار ماورائے زمان ومکاں ہوتا ہے اور اس کا وجدان مستقبل کو محسوس کر لیتا ہے۔

اے خاک نشینو اُٹھ بیٹھو، وہ وقت قریب آ پہنچا ہے
جب تخت گرائے جائیں گے، جب تاج اچھالے جائیں گے
اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اٹھے ہیں، تنکوں سے نہ ٹالے جائیں گے
کٹتے بھی چلو، بڑھتے بھی چلو، بازو بھی بہت ہیں، سر بھی بہت
چلتے بھی چلو، کہ اب ڈیرے منزل ہی پہ ڈالے جائیں گے
اے ظلم کے ما تو لب کھولو، چپ رہنے والو چپ کب تک
کچھ حشر تو ان سے اٹھّے گا، کچھ دور تو نالے جائیں گے

تازہ عرب انقلاب سرمایہ داری کے عالمی بحران کا اظہار ہے جس نے مشرق وسطیٰ کے تمام ممالک کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا ہے اور اس کی گونج ساری دنیا میں سنائی دے رہی ہے۔شمالی افریقہ اور مصر میں ہونے والے ڈرامائی واقعات انسانی تاریخ کا ایک فیصلہ کن موڑ ہیں۔مصر اور تیونس کے حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے ہیگل کا یہ قول صحیح معلوم ہوتا ہے کہ''ضرورت اپنا اظہار حادثات کی شکل میں کرتی ہے۔''مصر کا انقلاب تیونس سے متاثر ہوا ہے لیکن اس کی بنیاد میں دیگر عوامل بھی کارفرما ہیں۔مثلاً بڑے پیمانے کی بے روزگاری، گرتا ہوا معیارِ زندگی اور جابر حکومت کے خلاف نفرت۔اس کے علاوہ مصری قوم پر طاقتور ملکوں اور سامراجی غلبے کی وجہ سے ان کے ذہنوں اور دلوں میں سلگنے والا ذلت کا احساس بھی کارفرما تھا۔

اکیسویں صدی کی دوسری دہائی کے آغاز ہی میں اسے 'دہشت کی صدی' سے موسوم کیا جانے لگا ہے لیکن امریکہ اور یورپ جسے دہشت گردی سمجھتے ہیں وہ دراصل طاقتور ملکوں کے خلاف احتجاج ہے۔اصل دہشت گرد تو وہ طاقتور ممالک ہیں جنھوں نے کیمیکل بم اور مفروضہ دہشت گردی کی آڑ میں کئی کمزور ملکوں کو برباد کر دیا اور لاکھوں معصوم انسانوں کو دہشت گردی کے نام پر مارڈالا۔دنیا کی سب سے بڑی طاقت کی ناانصافیوں کے خلاف جہاد چھیڑنا دہشت گردی نہیں ہے، انقلاب ہے۔اسی لیے انقلاب پسند وہ راہ اپنا تا ہے جس کی طرف فیض نے اپنے اشعار میں یوں اشارہ کیا ہے۔

نہیں رہی اب جنوں کی زنجیر پروہ پہلی اجارہ داری
گرفت کرتے ہیں کرنے والے خرد پہ دیوانہ پن سے پہلے
جو چل سکو تو چلو کہ راہِ وفا بہت مختصر ہوئی ہے
مقام ہے اب کوئی نہ منزل، فرازِ دار و رسن سے پہلے
غرورِ سرو سمن سے کہہ دو کہ پھر وہی تاجدار ہوں گے
جو خار و خس والیِ چمن تھے عروجِ سرو سمن سے پہلے

دراصل بڑی طاقتیں دنیا کو ایک بازار کی طرح دیکھتی ہیں اور اس بازار میں اپنی برتری حاصل کرنا چاہتی ہیں، اس لیے کمزور ملکوں کے قدرتی ذرائع پر قبضہ کرنا چاہتی ہیں لیکن احتجاج کرنے کی صورت میں دہشت گردی کے نام پر ان ملکوں کو تباہ و برباد کر دیتی ہیں۔میڈیا بھی ان کی مدد کرتی ہے اور پوری دنیا میں ایسی سائیکی پیدا کر دیتی ہے کہ ہر شخص اصلی دہشت گرد کو مسیحا اور امن کا پیامبر سمجھتا ہے جب کہ حق کی لڑائی لڑنے والے مظلوموں کو دہشت گرد۔لیکن بیدار ذہن تخلیق کاروں نے ان بڑی طاقتوں کی سازش کو سمجھا اور عوام کو بھی آگاہ کیا۔امریکہ اور یورپ کی ایٹمی اور جدید ترین فوجی طاقت پر غرور اور دنیا کے تازہ احوال کے تناظر میں فیض کے ان اشعار کی معنویت آج بھی ہے اور آئندہ بھی رہے گی۔

قفس ہے بس میں تمھارے، تمھارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

صبا کی مست خرامی تہِ کمند نہیں
اسیرِ دام نہیں ہے بہار کا موسم

فیض جب قیدوبند کی صعوبتوں میں مبتلا تھے اوران پر مقدمہ چلانے کی تیاری ہورہی تھی اس وقت انھوں نے اپنے چند اشعار میں عدالتی ڈھونگ کی طرف جوطنزیہ اشارے کیے تھے اب اسے صدام حسین کے خلاف چلائے گئے مقدمے اوراس طرح کے نام نہادمقدموں کے انجام کے تناظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔

بنے ہیں اہلِ ہوس مدعی بھی منصف بھی
کسے وکیل کریں، کس سے منصفی چاہیں

پھر حشر کے ساماں ہوئے ایوانِ ہوس میں
بیٹھے ہیں ذوی العدل، گنہگار کھڑے ہیں
ہاں جرمِ وفا دیکھیے کس کس پہ ہے ثابت
وہ سارے خطاکار سرِدار کھڑے ہیں

1977 میں پاکستان کی فوجی بغاوت کے بعد فیض 'لوٹس' کے ایڈیٹر کی حیثیت سے بیروت چلے گئے تھے۔انھوں نے اس رسالہ کے ذریعہ نہ صرف افروایشیائی مصنّفین ایسوسی ایشن کی تحریک چلائی بلکہ لاطینی امریکہ کے مصنّفین کی بھی تحریک چلائی اورساتھ ہی اسے تیسری دنیا کی آزادی اورترقی کا فورم بھی بنا دیا تھا۔یہ وہ زمانہ تھا جب تمام عرب ممالک انتشار اورشکست وریخت سے دوچار تھے۔فیض نے لوٹس کے اداریوں اوراپنی نظموں کے ذریعہ طاقتور ملکوں کو للکارا اور عرب،لاطینی امریکی اورافریقی تخلیق کاروں اور دانشوروں کو سامراج دشمن تحریک سے جوڑ کر اس کو نئی معنویت عطا کی۔اسی دوران فیض نے 'دعا' کے عنوان سے ایک نظم لکھی جس کی معنویت موجودہ عالمی بحران میں بھی اتنی ہی ہے جتنی کہ اس وقت تھی۔

جن کا دیں پیروِیِ کذب وریا ہے ان کو
ہمتِ کفر ملے، جرأتِ تحقیق ملے

جن کے سر منتظرِ تیغِ جفا ہیں،ان کو
دستِ قاتل کو جھٹک دینے کی توفیق ملے

یہی وہ زمانہ تھا جب اسرائیل کا ظلم وستم اپنی انتہا کو پہنچ گیا تھا۔اسرائیل کی فوجیں مہاجر کیمپوں پر بھی بمباری کر کے ان کی نسل کشی کر رہی تھیں۔فیض وہاں کے حالات دیکھ کر لرز گئے تھے۔ اس وقت انھوں نے فلسطین اور وہاں کی مظلوم عوام کے لیے چند اشعار کہے تھے جو وہاں کی عوام کے دل کے ترجمان ہیں۔

مقتل میں نہ مسجد نہ خرابات میں کوئی
ہم کس کی امانت میں غمِ کارِ جہاں دیں
شاید کوئی ان میں سے کفن پھاڑ کے نکلے
اب جائیں شہیدوں کے مزاروں پہ اذاں دیں

مذکورہ بالا اشعار میں فلسطینیوں کا المیہ فیض کی ذات کا المیہ بن گیا ہے۔اس لیے یہ اشعار نہ صرف فلسطینیوں کے دلوں کی آواز ہیں بلکہ یہ دنیا کے تمام مظلوموں کے دل کی دھڑکن ہیں۔اس لیے ان اشعار کو موجودہ دور میں تمام مسلم ممالک میں ہو رہی غارت گری اور نسل کشی سے جوڑ کر دیکھا جا سکتا ہے۔اسرائیل اور فلسطین کے درمیان برسوں سے چلے آ رہے خوں ریز تنازعہ کا حل نکل چکا ہوتا اور ان ملکوں کے درمیان امن قائم ہو چکا ہوتا اگر امریکی حکومت کی پالیسیاں غیر جانبدارانہ ہوتیں۔ اسرائیل اور فلسطین کے درمیان مفاہمت اور عرب ممالک میں آئے تازہ انقلاب کے متعلق اس وقت کے امریکی صدر کی تقریر کے تناظر میں فیض کے مندرجہ ذیل اشعار کی معنویت میں کوئی فرق نہ آیا۔

کسی پہ کرتے ہیں ابرِ بہار کو قرباں
کسی پہ قتل مہ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دونیم
کسی پہ بادِ صبا کو ہلاک کرتے ہیں
ہر آئے دن یہ خداوندگانِ مہر و جمال
لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں

دراصل اس خطہ میں امن وامان بحال کرنے کی بات ہمیشہ کی جاتی ہے لیکن طاقتور ملکوں کی دوہری پالیسیاں بدستور جاری رہتی ہیں جوامن کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہیں۔

بیروت میں دوران قیام فیض نے دو اور اہم نظمیں لکھی تھیں جن میں ایک کا عنوان ہے 'فلسطینی شہدا جو پردیس میں کام آئے' اور دوسری نظم کا عنوان ہے 'فلسطینی بچے کے لیے لوری'۔ یہ دونوں نظمیں 'ہیومنزم' کے جذبے سے سرشار ہیں۔ان نظموں کو دنیا کے ان تمام ملکوں کے تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے جہاں کے عوام حق کی لڑائی میں شہید اور ان کے بچے یتیم ہو رہے ہیں۔فیض نے 1982 میں ایک نظم لکھی تھی جس کا عنوان تھا 'ایک ترانہ مجاہدین فلسطین کے لیۓ' جس میں انھوں نے ہمت اور حوصلے سے جینے کی ترغیب دی ہے۔

ہم جیتیں گے / حقّا ہم اک دن جیتیں گے /
بالآخر اک دن جیتیں گے / کیا خوف ز یلغارِ اعدا
ہے سینہ سپر ہر غازی کا / کیا خوف ز یورشِ جیشِ قضا
صف بستہ ہیں ارواح الشہدا / ڈر کا ہے کا / ہم جیتیں گے
حقّا ہم جیتیں گے / لَقَدْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهق البَاطِل
فرمودۂ ربِ اکبر...... بالآخر اک دن جیتیں گے۔

اس نظم کا اطلاق بھی موجودہ صورتِ حال میں ان ملکوں کی عوام کے لیے کیا جا سکتا ہے جو طاقتور ملکوں کی بربریت سے ہمت ہار چکے ہیں۔یہ نظم ہارے ہوئے ملکوں کی عوام کو حوصلہ دیتی ہے۔

فیض احمد فیض دنیا کو سمجھنے سے زیادہ دنیا کو برتنے کا اصول فراہم کرتے ہیں اور اس پیچیدہ دنیا میں عزت سے جینے کی ترغیب دیتے ہیں۔وہ ہمیں کسی بھی مقام پر جھکنے اور شکست قبول کرنے کی راہ نہیں دکھاتے۔وہ ہمیں ترغیب دیتے ہیں کہ

آج بازار میں پابجولاں چلو / دست افشاں چلو،مست ورقصاں چلو
خاک برسر چلو،خوں بداماں چلو
راہ تکتا ہے سب شہرِ جاناں چلو......رختِ دل باندھ لو دل فگارو چلو
پھر ہمیں قتل ہو آئیں یارو چلو۔

فیض کی شاعری اور کئی تحریریں معنویت اور عالمگیریت کے حوالے سے آج بھی اتنی ہی زندہ ہیں جتنی کل تھیں۔ ماسکو میں جب انھیں 'لینن امن انعام' دیا گیا تو انھوں نے اس موقع پر ایک تقریر کی تھی جس کی معنویت 21 ویں صدی کی دوسری دہائی کے آغاز میں بھی موجود ہے۔ امن کے بارے میں فیض کا خیال ہے:

''یوں تو ذہنی طور سے مجنوں اور جرائم پیشہ لوگوں کے علاوہ سبھی مانتے ہیں کہ امن اور آزادی بہت حسین اور تابناک چیزیں ہیں اور سبھی تصور کر سکتے ہیں کہ امن گندم کے کھیت ہیں اور سفیدے کے درخت، دلہن کا آنچل ہے اور بچوں کے ہنستے ہوئے ہاتھ، شاعر کا قلم ہے اور مصور کا موئے قلم اور آزادی ان سب صفات کی ضامن اور غلامی ان سب خوبیوں کی قاتل ہے جو انسان اور حیوان میں تمیز کرتی ہے۔ یعنی شعور اور ذہانت، انصاف اور صداقت، وقار اور شجاعت، نیکی اور رواداری۔ اس لیے بظاہر امن اور آزادی کے حصول اور تکمیل کے متعلق ہوش مند انسانوں میں اختلاف کی گنجائش نہ ہونا چاہیے، لیکن بدقسمتی سے یوں نہیں ہے کہ انسانیت کی ابتدا سے اب تک ہر عہد اور ہر دور میں متضاد عوامل اور قوتیں برسرِعمل اور برسرِ پیکار رہی ہیں۔ یہ قوتیں ہیں تخریب وتعمیر، ترقی اور زوال، روشنی اور تیرگی، انصاف دوستی اور انصاف دشمنی کی قوتیں۔ یہی صورت آج بھی ہے اور اسی نوعیت کی کشمکش آج بھی جاری ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ آج کل انسانی مسائل اور گزشتہ دور کی انسانی الجھنوں میں کئی نوعیّتوں سے بھی فرق ہے۔ دورِ حاضر میں جنگ سے دو قبیلوں کا باہمی خون خرابہ مراد نہیں ہے۔ نہ آج کل امن سے خون خرابے کا خاتمہ مراد ہے۔ آج کل جنگ اور امن کے معنی ہیں امنِ آدم کی بقا اور فنا، ان دو الفاظ پر انسانی تاریخ کے خاتمے یا تسلسل کا دارومدار ہے۔ انہی پر انسانوں کی سرزمین کی آبادی اور بربادی کا انحصار ہے۔ یہ پہلا فرق ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ اب سے پہلے انسانوں کو فطرت کے ذخائر پر اتنی دسترس اور پیداوار کے ذرائع پر اتنی

قدرت نہ تھی کہ ہرگروہ اور برادری کی ضرورتیں پوری طرح سے تسکین پاسکتیں، اس لیے آپس میں چھین جھپٹ اورلوٹ مار کا کچھ نہ کچھ جواز بھی موجود ہے، لیکن اب یہ صورت نہیں ہے۔ اب انسانی عقل، سائنس اور صنعت کی بدولت اس منزل پر پہنچ چکی ہے کہ جس میں سب تن بخوبی پل سکتے ہیں اور سبھی جھولیاں بھر سکتی ہیں۔ بشرطیکہ قدرت کے یہ بے بہا ذخائر، پیداوار کے یہ بے اندازہ خرمن، بعض اجارہ داروں اور مخصوص طبقوں کی تسکینِ ہوس کے لیے نہیں، بلکہ جملہ انسانوں کی بہبود کے لیے کام میں لائے جائیں اور عقل اور سائنس اور صنعت کی کل ایجادیں اور صلاحتیں تخریب کے بجائے تعمیری منصوبوں میں صرف ہوں، لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ انسانی معاشرے میں ان مقاصد سے مطابقت پیدا ہو اور انسانی معاشرے کے ڈھانچے بنائیں، ہوسِ استحصال اور اجارہ داری کے بجائے انصاف، برابری، آزادی اور اجتماعی خوشحالی میں اٹھائی جائیں۔'' (دستِ تہِ سنگ، ص11، نسخہ ہائے وفا، ص-305-304)

فیض کی شاعری کا جوہر یہی ہے کہ وہ امن وانقلاب کی مشعل روشن کرتی ہے۔ وہ جبروستم، ناانصافی کے خلاف حوصلہ عطا کرتی ہے لیکن فیض نے ان مقاصد کے حصول میں شاعری کی اصل روح کو کبھی مجروح نہیں ہونے دیا۔ فیض کے جو شعری تصورات ہیں ان کی تعبیریں موجودہ انقلابات میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس لیے فیض آج بھی اتنے ہی Relevant ہیں، جتنے کل تھے۔ موجودہ عالمی بحران کے تناظر میں فیض کی شاعری کی معنویت اور بڑھ گئی ہے اور جب تک دنیا میں سامراج واد زندہ رہے گا، ریاستی دہشت گردی جاری رہے گی اور کمزور طبقوں پر ظلم وستم ہوتا رہے گا۔ فیض کا آہنگِ انقلاب عوامی شعور کا حصہ بنتا جائے گا۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ فیض ایک ایسے شاعر ہیں جن کی آواز میں مستقبل کے امکانات اور ادراکات پنہاں ہیں۔

منٹو کے افسانوں میں جنس کی جمالیات

;k"kk oko xkrkekxuflrkl;k milFk ,o lefn;nierj;r l /kek
;kufjjpfj;nr% djkrfr vxkjk vHkfunk ofl Qyfxk%1
r lefuur lefuxuk nok jrk tgorfrl;k vkgrjxjHk% lHkofj
¼Nunx;kiuf"kn] v/k;k; 5] [k.kM 7] eurj 1]2½

ترجمہ: اے گوتم! یوشا (عورت) ہی آگ ہے، یعنی یہ شعلہ بار ہے۔اس کی شرم گاہ (بذر، شفرِ صغیر اور شفرِ کبیر) کشش کا مرکز ہے۔ مباشرت سے دھواں پیدا ہوتا ہے۔ شرم گاہ شعلہ ہے۔ دورانِ مباشرت جو مادۂ منویہ اندر کی طرف داخل ہوتا ہے وہ انگارہ ہے اور اس عمل کے دوران جو جنسی آسودگی حاصل ہوتی ہے وہ 'پرم آنند' ہے۔ عورت کے شرم گاہ (ہَوَن کُنڈ) میں روحانی بزرگ مادۂ منویہ کا 'ہَوَن' کرتے ہیں ('آہوتی' یا 'قربانی' دیتے ہیں) جس سے حمل وجود میں آتا ہے۔

منتر کے پہلے حصے میں عورت کو آگ سے، اس کے شرم گاہ کو آتش کدہ سے، مادۂ منویہ کو انگاروں سے اور مباشرت کے عمل کے دوران حاصل ہونے والی جنسی آسودگی کو 'پرم آنند' سے تعبیر کیا گیا ہے۔ دوسرے منتر میں شرم گاہ کو 'ہَوَن کُنڈ' اور اس میں جو مادۂ منویہ جاتا ہے اسے

' آہوتی ' دینے سے تعبیر کر کے جنسی عمل کو مذہبی فریضہ قرار دیا گیا ہے، جو ایک تخلیقی و تعمیری عمل ہے جس کے بغیر دنیا کا وجود ممکن نہیں ہے۔یعنی تخلیقیت اور جنسی لذتیت ایک دوسرے سے وابستہ ہیں اور ان دونوں کا سر چشمہ جنسی عمل ہے۔

شاید اسی لیے انگریزی مصنف Walter Savage Landor کا بھی ماننا ہے کہ:

''تخلیقی عمل کے بعد ایسا ہی جنسی اور جسمانی ردّعمل ہوتا ہے، جیسا کہ مباشرت کے بعد یا اس کے برعکس یا شاید جنسی جذبے کے ذریعہ مظہر ہوتا ہے، جس کی تکمیل ضروری ہے۔دونوں ردعمل سے ظاہر ہوتا ہے کہ جنس، فنکار کے تخلیقی عمل میں شامل ہے۔''

فرائڈ نے بھی لاشعور کے عمل اور Wishfulfilment theory میں واضح کیا ہے کہ:

''ہر قسم کا آرٹ اور ہر قسم کا ادب حقیقتاً جنس کا رہینِ منت ہے۔''

(Rose Aylmer, Page-56)

منٹو جنسی عمل کے فلسفیانہ حقیقت اور اس کے جمال وجلال سے واقف تھے، اسی لیے انھوں نے اپنے افسانوں میں جنس کو موضوع بنایا اور سیکس کی اصل روح کو پیش کیا لیکن زیادہ تر نقادوں نے ان کے اسلوب کی نفاست اور لطافت کو سمجھے بغیر ان پر فحش نگاری کا الزام عائد کر دیا۔ یہاں تک کہ ان پر مقدمے بھی چلائے گئے اور انھیں صفائی دیتے ہوئے یہ کہنا پڑا:

''عورت اور مرد کا رشتہ فحش نہیں ہے۔ان کا ذکر بھی فحش نہیں۔لیکن جب اس رشتے کو چوراسی آسنوں یا جوڑ دار خفیہ تصویروں میں تبدیل کر دیا جائے اور لوگوں کو ترغیب دی جائے کہ وہ تخلیے میں اس رشتے کو غلط زاویے سے دیکھیں تو میں اس فعل کو صرف فحش ہی نہیں بلکہ نہایت گھناونا، مکروہ اور غیر صحت مند کہوں گا۔''

جنس کے متعلق منٹو کے بیانات کی تقویت D.H.Lawrence کے اس خیال سے بھی ہو جاتی ہے:

''جنس اور حسن ایک ہی چیز ہے۔شعلہ اور آگ کی طرح۔اگر تم جنس سے نفرت کرتے ہو تو تم حسن سے بھی نفرت کرتے ہو۔اگر تم زندہ حسن سے پیار

کر سکتے ہو اور جنس سے نفرت نہیں کر سکتے، لیکن حسن سے پیار کرنے کے
لیے جنس کا احترام لازمی ہے۔ جنس اور حسن نا قابلِ تقسیم ہیں۔ جیسے زندگی اور
شعور جو ذہانت جنس اور حسن سے وابستہ ہے اور جنس اور حسن سے جنم لیتی ہے
وہی وجدان ہے۔'' (بحوالہ ادب اور نفسیات، از دیوندر اسّر، ص۔143)

یونانی دیومالا کے مطابق کہا جاتا ہے کہ قدیم زمانے میں ایسے لوگ ہوتے تھے جو نصف عورت اور نصف مرد تھے۔ نصف عورت اور نصف مرد ہونے کی وجہ سے انھیں اپنی کاملیت پر ناز تھا۔ اس لیے وہ دیوتاؤں کے خلاف بغاوت کر دیتے تھے جس کی وجہ سے دیوتاؤں کے بادشاہ Zeus نے ان کے جسم کے دو الگ الگ ٹکڑے (نصف عورت اور نصف مرد) کر کے زمین پر پھینک دیا۔ اس دن سے آج تک عورت اور مرد کے منقسم حصّے ایک دوسرے کے ساتھ ضم ہو کر تکمیل پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اسی لیے شکیل الرحمٰن نے اس موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''ہر مرد کے اندر عورت ہے اور ہر عورت کے اندر مرد، یہ دونوں حقیقتیں ایک دوسرے
سے اس وقت ملتی ہیں جب یوگ سے انھیں بیدار کیا جاتا ہے۔'' (منٹو شناسی)

منٹو نے بھی Sexo-Yogic عمل کے لطیف احساسات کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے اس موضوع کے لیے جو اسلوب وضع کیا ہے اس سے جنسی تلذذ کی نفیس اور لطیف کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس میں تخریبی یا درندگی کے جذبات نہیں ابھرتے ہیں۔ منٹو نے اس قسم کے افسانوں میں صرف سیکس کے ان تجربات کو پیش کیا ہے، جن سے ہمیں جنسی آسودگی حاصل ہوتی ہے اور جنسی تلذذ کی روحانی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ 'بلاؤز'، 'دھواں'، 'شاردا'، 'خوشیا' اور 'بو' وغیرہ افسانوں میں جنسی تلذذ کی مختلف سطحیں ہیں اور تلذذ کی ان کیفیات کے اظہار کے لیے منٹو نے جو اسلوب وضع کیا ہے اس کے بھی کئی Shades (رنگ) نظر آتے ہیں۔ طوائفوں کے ساتھ جنسی تعلق کے جو Modes ہیں وہ دیگر جنسی تجربوں سے متعلق افسانوں سے بالکل مختلف ہیں۔ مثلاً افسانہ 'ہتک' میں سیکس کی جو Degree of Satisfaction ہے وہ دوسری نوعیت کی ہے۔ اس افسانہ کے پہلے ہی پیراگراف:

''دن بھر تھکی ماندی وہ ابھی ابھی اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سوگئی تھی۔ میونسپل کمیٹی کا داروغہ صفائی، جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارا کرتی تھی، ابھی ابھی اس کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چور، گھر کو واپس گیا تھا......''

سے معلوم ہوتا ہے کہ منٹو 'کام سوتر' کے اصل جوہر سے واقف ہیں۔ منٹو کے بعض نقادوں نے 'ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ نے' کی رعایت سے لکھا ہے کہ منٹو نے اس عبارت میں سوگندھی کے ساتھ اظہار ہمدردی کیا ہے۔ دراصل نقادوں نے اس عبارت کے اسلوب کو سمجھے بغیر یہ رائے دی ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مباشرت کے پرم آنند کا احساس اسی وقت ہوتا ہے جب ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ دی جاتی ہیں۔ مہا کوی کالی داس نے بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ انھوں نے 'رگھونشم' میں سیتا اور رام کی شادی کی تفصیل بیان کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ راجہ 'دشرتھ' اپنی وشال سینا کے ساتھ بارات لے کر جب جنک نگری پہنچے تو ان کی سینا نے وہاں کے باغوں کے پھولوں اور کھیتوں میں لگی فصلوں کو روند ڈالا۔ پھر بھی اس نگری نے سینا کے اس عمل کو ویسے محظوظ کیا جیسے عورتیں اپنے پریتم کے کٹھور سنبھوگ کو محظوظ کرتی ہیں۔ 'خوشیا' اور 'بو' میں جنسی آسودگی کی سطح کچھ اور ہی ہے۔ افسانہ 'خوشیا' میں کانتا کے عریاں بدن کو دیکھنے کے بعد خوشیا کے اندر آہستہ آہستہ جنسی خواہش اس طرح بیدار ہونے لگتی ہے جیسے 'کام دیو' نے 'سوتر وان' خوشیا کے سینہ میں پیوست کردیے ہوں، لیکن اس کے اندر کا مرد اس وقت بیدار ہوتا ہے جب کانتا اس کے سامنے ننگی چلی آتی ہے اور خوشیا کے اعتراض کے بعد کہتی ہے کہ تو کیا ہوا تم اپنا خوشیا ہی تو ہو۔ منٹو نے اس خاص لمحے کے بیان کے لیے جو پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے اس کی دو خوبیاں ہیں۔ سیکس کے سوئے ہوئے جذبہ کو گدگدا کر بیدار کرنے کی خوبی اور دوسری خوبی احساس 'ہتک' ہے جو سیکس کے جذبے کی شدّت میں اضافہ کردیتا ہے۔ اسی طرح افسانہ 'بو' میں سیکس کی لذت کے اظہار کے لیے جو اسلوب اختیار کیا گیا ہے وہ منٹو کے جنسی تجربے اور روحانی لذتیت (Eroticism) سے اس طرح ہم آہنگ ہوگیا ہے کہ قاری بھی پرم آنند کی کیفیت سے محظوظ ہونے لگتا ہے۔ اس افسانہ میں گھاٹن لڑکی کے پستانوں کو دیکھنے کے بعد رندھیر کے

جسم میں بھی وہی برقی لہر دوڑ جاتی ہے جو کالی داس کی تخلیق 'کمار سمبھو' میں پاروتی کے سینے سے چادر کھسک جانے کے بعد اس کے پستانوں کو دیکھ کر شیوجی کے ریشے ریشے میں سیکس کی برقی لہر دوڑ گئی تھی۔ رندھیر، گھاٹن کے ساتھ صرف ایک رات اپنے کمرے میں رہتا ہے اور ایک ہی رات میں اس نے سیکس کی وہی Ultimate لذت حاصل کر لی جو شیوجی نے یگوں یگوں تک پاروتی کے ساتھ 'ہمالیہ پروت پر حاصل' کی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منٹو نے صدیوں سے چلے آرہے ہندوستانی جنسی تقدس کے تصور کو از سر نو قاری سے متعارف کرا کر اس عمل کے ان پہلوؤں پر غور کرنے کے لیے آمادہ کیا ہے جسے لوگ بھول چکے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو پر فحش نگاری کا الزام لگایا گیا تھا کیونکہ لوگ جنسی عمل کو فحش عمل سمجھنے لگے تھے۔ رندھیر اور گھاٹن لڑکی کے Sexo-Yogic لمحات کے بیان کے لیے منٹو نے جو اسلوب اختیار کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ سیکس کی دیوی 'مہا ناگنی' نے سیکس کے دیوتا 'مہا ناگ' کو دبوچ لیا ہے اور آسمان سے جنسی تلذذ کے رسوں کی امرت ورشا شروع ہوگئی ہے۔ بنجر دھرتی زرخیز ہو رہی ہے، پیڑ پودے سبز و شاداب ہو رہے ہیں۔ پھول کھلنے لگے ہیں اور ان کی خوشبوؤں سے عالم مہک اٹھا ہے۔ یہ منٹو کے اسلوب کی جادوگری کا کمال ہے۔ سیکس کی ایسی کیفیت اور فضا منٹو جیسا فنکار ہی پیدا کر سکتا ہے۔ منٹو کے اسلوب سے منٹو کا فن، ان کے تجربے اور روح ہم آہنگ ہو کر جنسی تلذذ کو لافانی بنا دیتے ہیں۔ منٹو کا کمال یہ ہے کہ مختلف النوع جنسی تجربات و احساسات کے اظہار کے لیے جو پیرایہ بیان اختیار کیا ہے اس میں ان کے اپنے تجربے شامل ہو گئے ہیں اور ان کا قاری بھی ویسا ہی محسوس کرنے لگتا ہے جیسے ان کے افسانوں کے کرداروں نے محسوس کیا تھا۔ ان کے افسانوں کے چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے۔ بلاؤز افسانے میں منٹو لکھتے ہیں:

> ''پھر آندھی آگئی اور مومن کی رومی ٹوپی کا پھندنا کہیں غائب ہوگیا......
> پھندنے کی تلاش میں نکلا......دیکھی اور ان دیکھی جگہوں میں گھومتا رہا......
> نئے لٹھے کی بو بھی یہیں کہیں سے آنا شروع ہوئی۔ پھر نہ جانے کیا ہوا......
> ایک کالی شاٹن کے بلاؤز پر اس کا ہاتھ پڑا......کچھ دیر تک وہ کسی دھڑکتی ہوئی
> چیز پر اپنا ہاتھ پھیرتا رہا۔ پھر دفعتاً ہڑبڑا کے اٹھ بیٹھا۔ تھوڑی دیر تک وہ کچھ نہ

سمجھ سکا کہ کیا ہوگیا ہے۔اس کے بعد اسے خوف،تعجب اورایک انوکھی ٹیس کا احساس ہوا۔اس کی حالت اس وقت عجیب وغریب تھی...... پہلے اسے تکلیف وحرارت محسوس ہوئی۔مگر چندلمحات کے بعدایک ٹھنڈی سی لہراس کےجسم پر رینگنے لگی'' (کلیات سعادت حسن منٹو،پہلی جلد،'بلاؤز' ص۔231-230)

افسانہ دھواں میں منٹو کےقلم کی منظرنگاری کچھ اس طرح ہے۔

''مسعود کو ایک شرارت سوجھی۔دبے پاؤں وہ نیم باز دروازے کی طرف بڑھا اور دھماکے کے ساتھ اس نے دونوں پٹ کھول دیے۔دو چیخیں بلند ہوئیں اورکلثوم اوراس کی سہیلی بملا نے جوکہ پاس پاس لیٹی تھیں،خوف زدہ ہوکرجھٹ سے لحاف اوڑھ لیا۔......بملا کے بلاؤز کے بٹن کھلے ہوئے تھے اورکلثوم اس کےعریاں سینےکوگھوررہی تھی۔''

(کلیات سعادت حسن منٹو،پہلی جلد'دھواں' ص374)

منٹو نے ان عبارتوں میں عورتوں کے سینے کے اُبھاراورگداز کےلمس سےجنسی تلذذ کے برقی کیفیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔صنف نازک کےاس حصے کی اہمیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئےسنسکرت کےایک عظیم شاعراورمفکربھرتھری ہری نے لکھا ہے:

''چھوڑان پھیکے باسی اُپدیشوں کو/ مردکوتوصرف دوچیزوں کی لگن ہونی چاہیے/ بھرپور چھاتیوں والی اس ناری کی جوکام رس کو اُبھارے/اور دل کوموہ لینے والی بَن کی۔''

(بحوالہ اردوشاعری کامزاج،از وزیرآغا،ص۔161)

دراصل رقص کا آغاز بَن یعنی جنگل کے معاشرے میں ہوا تھا کیونکہ جنگل کے معاشرے میں بدن جذبے کےعریاں اور والہانہ اظہارکی صورت اختیار کرلیتا ہے۔موسیقی سےبھی جنسی جذبہ کاتعلق بہت گہرا ہے۔منٹو کے افسانوں کے چند اقتباسات اور ملاحظہ کیجیے جن میں جنسی جمالیات نقطۂ عروج پر ہے:

''کھڑکی کے پاس باہر پیپل کے پتّے رات کے دودھیالے اندھیرے میں

جھوموں کی طرح تھرتھرا رہے تھے اورنہارہے تھے اوروہ گھاٹن لونڈیا رندھیر کے ساتھ کپکپاہٹ بن کر چمٹی ہوئی تھی۔''

(کلیاتِ سعادت حسن منٹو، دوسری جلد'بو'ص۔331)

''رندھیراس کے پاس بیٹھ گیااورگرہ کھولنے لگا۔جب نہیں کھلی تو تھک ہارکر اس نے ایک ہاتھ میں چولی کاایک سرا پکڑا،دوسرے ہاتھ میں دوسرا سرا اور زور سے جھٹکا دیا۔گرہ ایک دم پھسلی،رندھیر کے ہاتھ زور سے اِدھراُدھر ہٹے اور دو دھڑکتی ہوئی چھاتیاں ایک دم نمایاں ہوگئیں۔لمحہ بھر کے لیے رندھیر نے سوچا کہ اس کے اپنے ہاتھوں نے اس گھاٹن لڑکی کے سینے پرنرم نرم گندھی ہوئی مٹی چابک دست کمہار کی طرح دو پیالوں کی شکل دے دی ہے۔''

(کلیاتِ سعادت حسن منٹو، دوسری جلد'بو'ص333)

''اس بو نے اس لڑکی اوررندھیر کو ایک رات کے لیے آپس میں حل کردیا تھا۔ دونوں ایک دوسرے میں مدغم ہوگئے تھے۔ان عمیق ترین گہرائیوں میں اتر گئے تھے، جہاں پہنچ کر انسانی لذت میں تبدیل ہوگئے تھے۔ایسی لذت جولمحاتی ہونے کے باوجوددائمی تھی۔جو مائلِ پرواز ہونے کے باوجودساکن اورجامدتھی......دونوں ایک ایسا پنچھی بن گئے تھے جوآسمان کی نیلاہٹوں میں مائلِ پروازرہنے پربھی غیرمتحرک دکھائی دیتا ہے۔

......اس بوکو، جواس گھاٹن لڑکی کے ہرمسام سے پھوٹ رہی تھی، رندھیراچھی طرح سمجھتا تھا۔حالانکہ وہ اس کا تجزیہ نہیں کرسکتا تھا،جس طرح بعض اوقات مٹی پرپانی چھڑکنے سے سوندھی سوندھی بونکلتی ہے۔لیکن نہیں،وہ بوکچھ اور ہی طرح کی تھی۔اس میں لونگ اورعطرکا مصنوعی پن نہیں تھا،وہ بالکل اصلی تھی......عورت اورمرد کے باہمی تعلقات کی طرح اصلی اورمقدس۔''

(کلیاتِ سعادت حسن منٹو، دوسری جلد'بو'ص35-334)

قدیم ہندوستانی فنکاروں نے جنسی عمل کے دوران عورت کے بدن سے نکلنے والی بُو کوکبھی

مٹی کی سوندھی خوشبو، تو کبھی جنگلی پھولوں اورخوشبودار پتوں کی خوشبو سے تعبیر کیا ہے۔ جدید ماحولیاتی و جنسیاتی مطالعے کی رو سے دوران مباشرت عورت کے بدن سے نکلنے والی بو سے ماحول کی کثافت دور ہوتی ہے۔منٹو نے بار بار 'بو' کا ذکر کر کے شاید حد درجہ آگہی کا ثبوت دیا ہے۔ بعض جنسی ماہرین کا خیال ہے کہ مباشرت کے عمل کے دوران مرد کی پسندیدہ خوشبو عورت کے بدن سے نکلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے جو مرد کو اس قدر مدہوش کر دیتی ہے کہ وہ جنسی عمل سے کبھی فارغ نہیں ہونا چاہتا ہے۔شکیل الرحمٰن نے اسی نکتہ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

> ''حساس فنکاروں کا یہ عقیدہ رہا ہے کہ ہر عورت کی اپنی خوشبو ہوتی ہے، خوشبو کا رشتہ قائم ہو جائے تو سچی جنسی تسکین حاصل ہوتی ہے۔ نیز سچا انبساط ملتا ہے، جو عورتیں جسم پر خوشبوؤں کا استعمال نہیں کرتیں ان کے بدن سے مٹی کی سوندھی سوندھی وہ خوشبو ملتی ہے جو آدم کو حوا سے ملی ہوگی۔ مٹی کی یہ سوندھی سوندھی خوشبو عورت کے ہر عضو پر ہونٹوں کو رکھ دینے پر مجبور کر دیتی ہے، یہ خوشبو جادو ہے، جہاں ہونٹ رکھئے وہی خوشبو ملے کہ جس سے احساس و شعور کی بے قراری بڑھ جائے اور پھر محسوس ہو جیسے اس خوشبو نے اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ وہ عورت کہ جس نے حضرت سلیمان کو چوم کر یہ کہا تھا میرا بستر دارچینی کی خوشبو سے معطر ہے اور میرے بدن کی فطری خوشبو کستوری جیسی ہے، آپ آجایئے۔ ہم دونوں رات بھر ایک دوسرے میں جذب رہیں، وہ عورت ایسے گہرے جنگل کی ہوگی کہ جہاں پھولوں کے رنگ انتہائی تیز اور شوخ ہوں گے، جہاں کے پھل رسوں سے بھرے ہوں گے، جہاں کی مرچیں حد درجہ تیز ہوں گی اور جہاں جسم آزاد ہوگا! ایسی عورت کا تجربہ پوری زندگی کے حسن و جمال، نرمی اور گرمی اور پوری زندگی کی جنسی آسودگی کے تجربوں کے رس کا استعارہ ہے۔عورت کے جسم کی خوشبو اگر اس طرح ملے کہ لوبان کی خوشبو وجود میں جذب ہونے لگے، دارچینی کی مہک کے احساس کو گرفت میں لینے لگے تو ٹپکتا ہوا تجربوں کا رس کتنا شیریں ہوگا۔'' (منٹو شناسی اور شکیل الرحمٰن، ص-125)

منٹو کے افسانوں میں سیکس کا اصل جوہر Ultimate جنسی لذتیت کے ان لمحوں کے بیان میں نظر آتا ہے جہاں منٹو کے نسوانی کرداروں کے بدن سے طرح طرح کی خوشبو نکلنے کا احساس ہوتا ہے۔ان کی ان تحریروں میں بھی نظر آتا ہے جہاں انھوں نے Sexuality کو Texuality میں تبدیل کردیا ہے اور وہاں بھی جہاں ان کے فن کی جمال وجلال اوران کی روح جنس سے متعلق افسانوں کے کرداروں کے جذبات واحساسات اوراعمال سے ہم آہنگ ہوگئی ہے۔

حوالہ جات

1 کلیات سعادت حسن منٹو، پہلی جلد، مرتبہ: پروفیسر شمس الحق عثمانی
2 کلیاتِ سعادت حسن منٹو دوسری جلد، مرتبہ: پروفیسر شمس الحق عثمانی
3 اردو مثنویوں میں جنسی تلذذ، از ڈاکٹر محبوب اعلیٰ قریشی
4 منٹو شناسی، از پروفیسر شکیل الرحمٰن
5 افسانے منٹو کے اور پھر بیاں اپنا
6 اردو شاعری کا مزاج، از وزیر آغا
7 ادب اور نفسیات، از دیوندر اسّر
8 Rose Aylmer By Walter Savage Landor
9 ہندی ناول، یوشا گنی از آچاریہ نشانت کیتو

ہم عصر تنقیدی رویے

فلسفہ اور تھیوری کبھی آفاقی نہیں ہوتے ہیں اس کی اہمیت علاقائی یا ملکی سطح پر ہوتی ہے۔ فلسفہ اگر آفاقی ہوتا تو کمیونزم چند ممالک کے بجائے پوری دنیا میں پھیل جاتا۔ اسی طرح گاندھی جی کا فلسفہ ستیہ اور اہنسا صرف ہندوستان ہی میں نہیں بلکہ عالمی سطح پر بھی قبول کیا جاتا۔ فلسفہ اس وقت جنم لیتا ہے جب سماجی، سیاسی اور معاشی بحران پیدا ہوتا ہے، تو اس کی کیفیت سے نجات دلانے کے لیے مفکرین کوئی ایسا راستہ یا طریقہ ڈھونڈتے ہیں جو سب کے لیے قابلِ قبول ہو تو اسے فلسفہ کہتے ہیں۔ فلسفہ سب کے لیے قابلِ قبول اس وقت ہوتا ہے جب وہ ہماری تہذیبی وراثت اور تہذیب کی اصل روح سے مطابقت رکھتا ہو۔ نظریہ، فلسفہ کے زیرِ اثر غور و فکر کے تجدیدی اور منطقی ضابطہ اور عمومی سوچ کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے اور اکثر عام اصولوں پر مبنی ہوتا ہے۔ نظریہ اور فلسفہ وہیں رونما ہوتے ہیں جہاں ان کی ضرورت ہوتی ہے۔

'نظریۂ' کو 'ادبی نظریۂ' یا 'تنقیدی نظریۂ' یا 'فلسفۂ ادب' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ ادبی نظریہ دراصل 'نظریۂ علم' یا 'علمیات' کی ایک شاخ ہے جس کے متعلق کانٹ کہتا ہے کہ ''یہ انتقادِ علم کا علم ہے'' اور نطشے کہتا ہے کہ ''علم و آگہی کا علم ہے''، 'ادبی نظریۂ' کی تعریف یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ یہ ذہن میں قائم تصور اور طریقۂ کار کے ایک امتزاج کا نام ہے، جس کا استعمال تخلیقِ ادب

کے ساتھ ساتھ تفہیمِ ادب میں بھی کیا جاتا رہا ہے۔'ادبی نظریہ' بنیادی اصولوں کی وضاحت کرتا ہے اس لیے اسے Tool سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے، جس کی مدد سے ہم ادب کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔تمام ادبی توضیح یا تشریح نظریہ کی بنیاد پر کی جاتی ہے۔یہ' ادبی نظریہ' ہی ہے جو مصنف اور متن کے درمیان رشتہ کو وضع کرتا ہے۔نظریہ مصنف کی سوانح عمری اور متون میں موجود ان موضوعات کے نقطۂ نظر سے ادب میں نسل، طبقہ اور جنس کے مطالعہ کی اہمیت کا احساس دلاتا ہے۔ادبی نظریہ متن کی تشریح و توضیح میں تاریخی تناظر ولسانی کردار اور متن میں موجود لاشعوری عناصر کو سمجھنے کے لیے مختلف نقطۂ نظر پیش کرتا ہے۔حالیہ برسوں میں ادبی نظریات نے یہ وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے کہ متن مصنف سے کہیں زیادہ تہہ دار بامعنی، پیچیدہ اور تکثیری مزاج کا حامل ہوتا ہے جس سے تمدن، تہذیب اور ثقافت کے کئی پہلوؤں کی تعمیر وتشکیل ہو سکتی ہے۔

وقت اور حالات جب بدلتے ہیں تو سماجی، سیاسی، تہذیبی اور اقداری تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں، ان تبدیلیوں کے زیر اثر ادبی نظریے بھی بدل جاتے ہیں۔نظریے بنتے اور بگڑتے رہتے ہیں لیکن مکمل طور پر ختم نہیں ہوتے، البتہ ان کے اثرات ضرور کم ہو جاتے ہیں۔تنقیدی رویے ادبی نظریوں سے پیدا ہوتے ہیں۔اس لیے نظریے کے ساتھ ساتھ تنقیدی رویے بھی بدل جاتے ہیں۔لیکن یہ ضروری نہیں کہ تنقیدی رویے، نظریے کے عین مطابق ہوں۔رویے، نظریے کے تمام دائروں کو توڑ بھی دیتے ہیں۔تنقیدی نظریوں اور رویوں میں جب تبدیلی آتی ہے، تو روشن خیال ناقدین نئی تبدیلیوں کا خیر مقدم کھلے دل سے کرتے ہیں اور اسے وقت کی ضرورت سمجھ کر تنقیدی رویوں میں بھی رفتہ رفتہ تبدیلی لاتے ہیں لیکن بعض قدامت پسند، شدت پسند اور کسی خاص ادبی گروہ بندی کے شکار ادیب و ناقدین خود کو نئے نظریے اور رویے کے سانچے میں نہیں ڈھال پاتے ہیں جس کی وجہ سے نئی نسل کے ساتھ ان کی ذہنی ہم آہنگی نہیں ہو پاتی ہے۔تنقیدی رویے سے مراد یہ ہے کہ ادب شناسی کے تفاعل کے دوران نقاد، مصنف کو ترجیح دے رہا ہے یا متن کو، پھر قاری کو یا تناظر (تاریخی، سماجی، سیاسی اور تہذیبی) کو یا پھر زبان و بیان کو۔پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ایم ایچ ابرمز(M.H.Abrams) کے ایک ایسے نقشے کی مدد سے سمجھایا ہے جس کے مرکز میں متن ہے اور مدار میں برابر فاصلے پر کائنات، مصنف اور

سامعین (قارئین) ہیں جو معنی خیزی میں شریک ہیں، کی تنقیدی عمل کے دوران مصنف پر زور دینے سے اظہاری (Expressive) رویہ، متن پر زور دینے سے معروضی (Objective) رویہ، کائنات پر زور دینے سے نقالی (Mimetic) کا رویہ اور قاری پر زور دینے سے عملی (Pragmatic) رویہ وجود میں آتا ہے۔ بعض ناقدین متن کا مطالعہ تاریخ کی روشنی میں کرتے ہیں، تو بعض متن کو تہذیب کے آئینہ میں دیکھتے ہیں۔ کچھ ناقدین کسی خاص ازم یا تحریک یا کسی خاص رجحان یا رویے کے اصول کے تحت متن کی جانچ پرکھ کرتے ہیں تو کچھ اپنے ہی وضع کردہ جمالیاتی وژن سے متن کی اصل روح تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو کچھ آرکی ٹائپ اصولوں کے مدنظر مصافحہ اور مکالمہ کرتے ہیں۔ ان تمام ادبی نظریوں یا فلسفۂ ادب کی روشنی میں کسی متن کا مطالعہ کرتے وقت ہر نقاد کی پسند وناپسند اور قدریں بھی ہوتی ہیں جس کا عکس ان کی تنقیدی نگارشات میں موجود ہوتا ہے، اس لیے ایک ہی نظریے یا اصول کو مانتے ہوئے بھی ہر ناقد کا تنقیدی رویہ مختلف ہوسکتا ہے۔ نظریہ سازوں کا خیال ہے کہ متن کو جانچنے، پرکھنے اور اس پر اظہار خیال کرنے کے لیے کسی نہ کسی نظریے کا تابع ہونا ضروری ہے۔ لیکن تنقید کے لیے نظریہ ہی سب کچھ نہیں ہے۔ نظریہ، تنقید کا ایک اہم حربہ ضرور ہے لیکن تنقید کے لیے زبان کا علم، روایت سے آگہی اور شعریات کی آگہی بھی ضروری ہے۔ بعض ناقدین تمام نظریوں سے واقف ہوتے ہیں لیکن کسی بھی نظریے یا رویے کے پابند نہیں ہوتے ہیں لیکن تنقیدی عمل سے گزرتے ہوئے اپنا الگ نظریہ وضع کر لیتے ہیں۔ تو پھر اس نئے نظریے کا کیا نام دیا جانا چاہیے؟ یہ مسئلہ غور طلب اور بحث کا متقاضی ہے۔

ہم عصر تنقیدی رویے کو سمجھنے کے لیے سابقہ ادبی نظریوں اور رویوں پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔ جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں اردو ادب میں تنقید کا باقاعدہ آغاز مولانا حالی کے مقدمۂ شعر وشاعری کے ساتھ ہو گیا تھا۔ حالی نے متن سے زیادہ مصنف کو ترجیح دی تھی، پھر بھی ان کی تصانیف اطلاقی تنقید یا عملی تنقید کی عمدہ مثالیں ہیں۔ حالی نے متن کی تنقید میں اخلاقی قدروں کو بھی ملحوظ خاطر رکھا تھا۔ حالی کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے ان کے ہم عصر ناقدین شبلی، آزاد اور پھر عبدالحق، وحیدالدین سلیم اور نیاز فتح پوری وغیرہ نے بھی کم وبیش تنقید کے اسی رویے

کی پیروی کی۔تنقید کا یہ رویہ رومانی نظریے کے زیراثر پیدا ہوا تھا،جومغرب کی رومانیت سے ماخوذ تھا۔ واضح رہے کہ اردوادب پرمغربی رومانیت کا اثر برسوں غالب رہا۔ان رومانی،تاثراتی نقادوں کے بعدتنقید میں کچھ رویے،رجحانات بھی سامنے آئے اور پھرکلیم الدین احمد کی آمد کے بعدتنقید کا منظرنامہ بدلنے لگا کیونکہ انھوں نے مغربی تنقید کے زیراثر ادب کو نئے نظریے سے پرکھنے کی کوشش کی۔ چونکہ کلیم الدین احمد کا تعلق انگریزی ادب سے تھا اس لیے ان کا تنقیدی رویہ مغرب سے مستعار تھا۔کلیم الدین احمد کے ہم عصر ناقدین میں محمد حسن عسکری اورآل احمد سرور بھی تھے لیکن ان سب کا تنقیدی رویہ ایک دوسرے سے مختلف تھا کیونکہ کلیم الدین احمد کی شعریات انگریزی ادب کی شعریات سے،محمد حسن عسکری کی شعریات فرانسیسی ادب کی شعریات سے جب کہ آل احمد سرور کی شعریات مشرقی شعریات سے ماخوذ تھی لیکن ان تینوں ناقدین نے تنقید میں مشرقی ومغربی تنقید کے فرق کوختم کرنے کی کوشش کی۔اسی زمانے میں مارکسیت کے ساتھ ساتھ ترقی پسند نظریہ دونوں اردوادب میں آہستہ روی کے ساتھ داخل ہونے لگے۔ترقی پسند ادب کا سرچشمہ اشتراکیت یا کمیونزم کا نقطۂ نظر ہے جس کا اولین مقصد سماج کے ڈھانچے کو بدلنا تھا۔اس لیے ترقی پسند نظریۂ ادب نے جواصول وضع کیا تھا اس کے مطابق ادب کوعوامی زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے اورادب کوآسان زبان میں عوام کے لیے لکھا جانا چاہیے اورسماج کے پس ماندہ طبقے کوادب میں زیرِ بحث لانا چاہیے تاکہ سماج کی طبقاتی تقسیم کوختم کیا جاسکے اورغیرطبقاتی معاشرہ قائم کیا جاسکے۔اس نظریہ کے تحت ترقی پسندتنقید نے استعارہ سازی یا بالواسطہ اظہار سے اجتناب کیا۔ماضی کے مرصع ادب کوذہنی عیاشی کا عکاس قرار دیا۔ترقی پسند نظریۂ ادب کے تحت ادیبوں اور ناقدوں کی ایک جماعت سامنے آئی جس میں سجاد ظہیر، ملک راج آنند، اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین اور سبط حسن وغیرہ تھے۔ان نقادوں نے اس نظریے کا اطلاق اپنی تحریروں میں کیا لیکن اس نظریہ کی مضبوط اور منظّم صورت سوائے احتشام حسین اور اختر حسین رائے پوری کے کسی کے یہاں نظرنہیں آتی ہے کیونکہ ترقی پسندتنقید کی تھیوری سے دور تھے۔اس دور کے ناقدین میں ممتاز حسین، مجنوں گورکھ پوری،علی سردار جعفری اورعبادت بریلوی وغیرہ نے ادب کوترقی پسندنظریے کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی جس سے

حالی کے دور کے نظریے میں تبدیلی آنے لگی اور تنقیدی رویہ بدلنے لگا۔اس نظریے کے تحت ناقدین نے مصنف اور تناظر دونوں کو ترجیح دی اور ادب کو تاریخی وسماجی تناظر میں پرکھنے کا رویہ حاوی ہونے لگا لیکن رفتہ رفتہ اس رویہ میں شدت آ گئی اور مصنف،متن،تناظر، زبان اور قاری کے درمیان توازن قائم نہیں رہ سکا اور متن کی جمالیاتی قدر و قیمت سے نقادوں کی توجہ ہٹ گئی۔متن صرف پیغام بن کر رہ گیا جس سے تنقید مجروح ہونے لگی۔ پھر بھی ترقی پسند تنقید کا اثر ادب پر برسوں رہا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ یہ تحریک آزادی کے ساتھ ساتھ پروان چڑھی اور اس نے عوامی بیداری، سماجی شعور،قومیت، رواداری،اتحاد پسندی، جوش وولولہ،تعمیر وترقی میں اہم کردار نبھایا لیکن اس کے پاس ادب اور غیرادب میں فرق کرنے کے لیے کوئی واضح تھیوری نہیں تھی۔اس لیے آزادی کی تحریک ختم ہو جانے اور ہندوستان و پاکستان کے وجود میں آ جانے کے بعد اس کا اثر کم ہونے لگا اور اسی زمانے میں جدیدیت کا نظریہ بھی رونما ہونے لگا۔

جدیدیت جو ترقی پسندی کی ضد میں اُبھری تھی اور جو باغیانہ رویے کی دین تھی، وہ کسی بھی سیاسی نظریے کی رہنمائی کے خلاف تھی۔اس لیے اس نے ترقی پسندی کو رد کرنے میں اپنی پوری طاقت جھونک دی جس کی وجہ سے یہ زندگی اور ثقافت کے تحرک سے کٹتی چلی گئی۔لیکن جدیدیت نے آزادیِ رائے اور آزادیِ فکر پر اصرار کیا۔جدیدیت نے ادب برائے ادب کی حمایت کی اور ادب میں علامت نگاری،تہہ داری اور تشبیہ واستعارے کے استعمال اور نئے موضوعات، نئے تجربے اور نئے اسالیب پر زور دیا لیکن ادب کے سماجی منصب کی مخالفت کی۔ جدیدیت نے فکری سطح پر فلسفۂ وجودیت کی حمایت کی اور امریکی New Criticism کو بنیاد بنایا جس کی رو سے متن پر اصرار کیا گیا۔نئی تنقید نے غلطی یہ کی کہ اس نے بھی اپنی نظریاتی بنیادوں کو واضح نہیں کیا۔اس کی دوسری غلطی یہ تھی کہ اس نے مصنف کے ساتھ ساتھ قاری کو بھی رد کر دیا۔ ابتدائی دور میں جدیدیت کی رہنمائی حسن عسکری اور بعد میں آلِ احمد سرور نے کی۔ جدیدیت کے نظریے کے زیرِ اثر متن کو سیاسی وسماجی تناظر میں دیکھنے اور پرکھنے کا رویہ ختم ہو گیا۔متن کو ترجیح دی گئی لیکن قاری حاشیے پر چلا گیا۔جدیدیت کے حامی ناقدین وارث علوی، وزیر آغا، شمس الرحمٰن فاروقی، مغنی تبسم، حامدی کاشمیری، فضیل جعفری اور وہاب اشرفی وغیرہ نے متن اور

زبان کو اہمیت دی جس سے ادب میں گہرے مطالعہ اور تجزیے کا رویہ تیز ہوگیالیکن قاری کو بالکل نظرانداز کردیا گیا،جس کی وجہ سے ترقی پسندی کی طرح جدیدیت کی تنقید کا توازن بگڑ گیا اور کسی نئے نظریے کی ضرورت محسوس ہونے لگی۔

اسی زمانے میں مابعدجدیدیت کا بھی ظہور ہوا جس کی تشکیل میں سوسیر، لاکاں، رولاں بارتھ، پال دی مان، لیوتار، جولیا کرستیواوغیرہ نے اہم کردار نبھایا۔بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جس طرح ترقی پسندنظریے کے ردعمل میں جدیدیت کا نظریہ وجود میں آیا اسی طرح جدیدیت کے ردعمل میں مابعدجدیدنظریہ پیدا ہوالیکن اس نظریے کے ماہرین کا خیال ہے کہ مابعدجدیدنظریہ کسی بھی سابقہ نظریہ کے ردعمل میں نہیں آیا ہے بلکہ مابعدنظریے کی جڑیں مشرقی ادبیات میں پہلے سے موجود تھیں اور یہ کہ مابعدجدیدنظریہ کسی بھی نظریے کا مخالف نہیں ہے۔ بہرحال مابعدجدیدیت نے سابقہ تمام تنقیدی ترجیحات کو بڑی حدتک بدل دیا۔واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کوئی نیانظام نہیں بناتی لیکن مابعدجدیدناقدین نے اس کی جوترجیحات وضع کی ہیں اس کی روشنی میں گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

> ''ساختیاتی فکر کی رو سے متن خودمختاراورخودکفیل نہیں ہے۔یا یہ کہ معنی متن میں بالقوۃ موجود ہوتا ہے،قاری اور قرأت کا عمل اس کو بالفعل موجود بناتا ہے۔یا یہ کہ معنی وحدانی نہیں ہے، یہ تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا ظاہر ہے اتنا غیاب میں بھی ہے۔یا یہ کہ متن چونکہ آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے، ادب کی کسی بحث سے تاریخی، سیاسی، سماجی یا ثقافتی معنی کا اخراج نہ صرف غلط بلکہ گمراہ کن ہے۔ان بنیادی امورہی سے جو موقف مرتب ہوتا ہے وہ نئے ماڈل سے قریب تر ہے۔......اس موقف سے جوتنقیدی عمل مرتب ہوگا وہ روایتی یا جدیدتنقید نہیں، پس ساختیاتی یامابعدجدیدتنقید ہی کہلائے گا۔''

متذکرہ ترجیحات کے مطابق مابعدجدیدتنقید میں معنی کی تکثیریت سب سے اہم پہلو ہے۔ اس موضوع پر تمام مابعدجدیدنقادوں نے اظہار خیال کیا ہے اور سبھی اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ مصنف جب متن لکھ کر قاری کے حوالے کردیتا ہے تو اس متن سے دست بردار ہوجاتا

ہے اور متن قاری کی دسترس میں آ جاتا ہے۔اس کے بعد قاری کو یہ اختیار حاصل ہو جاتا ہے کہ متن کا مطالعہ وہ جس طرح سے چاہے کرے اور معنی برآمد کرے۔اس کا مطلب یہ ہے کہ تناظر کے بدل جانے کے ساتھ معنی بھی بدل جاتے ہیں۔متن کا مطالعہ تاریخی، سیاسی، سماجی، معاشی، تہذیبی، سائنسی، ماحولیاتی کے علاوہ سیکڑوں دیگر تناظر میں کیا جاسکتا ہے اور متن کے ہزاروں معنی برآمد کیے جاسکتے ہیں۔لہٰذا دریدا کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ Meaning is infinite دریدا کا یہ کہنا بھی غلط نہیں ہے کہ معنی جتنا حاضر میں ہے اتنا ہی غائب میں۔غالب نے بھی دعویٰ کیا ہے کہ اس کے اشعار میں جن الفاظ کا استعمال ہوا ہے انھیں گنجینۂ معنی کا طلسم سمجھا جائے۔وہ تو یہ بھی کہتا ہے۔

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

غالب کا فرمانا درست ہے۔غالب کی متعدد شرحیں شائع ہو جانے کے باوجود تفہیم غالب کا کام ہنوز جاری ہے اور آئندہ بھی جاری رہے گا۔

بعض صوفیائے کرام اور علما کا خیال ہے کہ کتب سماوی میں باطنی علوم کا ایک ابدی سرچشمہ جاری ہے لیکن انسانی ذہن حکمت الٰہی تک پہنچنے سے قاصر ہے۔اسلامی عقیدے کے مطابق تمام علوم وفنون کا سرچشمہ ذات ربانی ہے۔حروف،علم الاعداد اور ہندسے وغیرہ اسی سرچشمے سے وجود میں آئے ہیں۔اسی لیے کہا جاتا ہے کہ ایک ایک حرف اور ایک ایک لفظ میں علم ومعانی کی ایک دنیا آباد ہے۔اس دنیا میں ہم اتنا ہی سیر کر سکتے ہیں جتنی کہ ہماری معلومات ہے۔قرآن شریف میں حروفِ مقطعات میں آلٓمٓ، ق م اور حٰمٓ وغیرہ،جس کے معنی آج تک کوئی نہیں بتا سکا۔ان کے معنی ومفہوم کی توضیح وتشریح ہنوز باقی ہے۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صدیوں سے ادب میں تکثیریت کا تصور موجود ہے۔دریدا نے اگر اس تصور کو Theorise کر دیا تو اس میں مضائقہ کیا ہے؟ بہرحال اس نظریے کے تحت قاری کو مرکزیت حاصل ہوگئی اور ادبی تنقید میں قاری کو اہمیت دی جانے لگی۔موجودہ تنقید میں یہ رویہ عام ہے۔

مابعد جدیدیت میں بین المتونیت کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے کیونکہ اس کی جڑیں ہندوستان کی ادبیات میں کافی گہری ہیں۔سنسکرت زبان میں بین المتونیت کی بہترین مثال

مہابھارت ہے۔مہابھارت میں پہلے صرف چار ہزار شلوک تھے،لیکن اب اس کے شلوک کی تعداد بڑھتے بڑھتے چار لاکھ ہوچکی ہے۔یعنی مہابھارت کے ماقبل متون میں لاتشکیلیت کا عمل صدیوں تک جاری رہا۔موجودہ دور میں بھی مہابھارت کے متون میں لاتشکیلیت کا عمل جاری ہے اور اسے بنیاد بنا کر ہندی اور اردو میں داستانیں، ناول اور افسانے لکھے جا رہے ہیں۔ موجودہ دور کے تخلیق کاروں میں انتظارحسین، صلاح الدین پرویز کی تخلیقات بین المتونیت کی عمدہ مثال ہیں۔عربی، فارسی اور اردو ادب میں تضمین نگاری کی روایت بہت پرانی ہے۔دیوان حافظ اور دیوان غالب کے تمام اشعار کی تضمینیں ہوئی ہیں۔تضمین نگاری خالص بین المتونی عمل ہے۔اس موضوع پر خاکسار کی ایک کتاب کئی سال پہلے شائع ہوئی تھی۔ ہندو پاک میں کلاسیکی اور ہم عصر متعدد تخلیقات کا تنقیدی مطالعہ بین المتونیت کی روشنی میں کیا جارہا ہے۔

مابعدجدیدیت آفاقیت کے بجائے علاقائیت کوترجیح دیتی ہے اس لیے ادب کا مطالعہ علاقائی اور تہذیبی تناظر میں کیا جارہا ہے۔موجودہ دور میں قبائلی اورنسلی قصوں، داستانوں اور دیومالاؤں کے مطالعہ کی اہمیت کافی بڑھ گئی ہے۔نسائی ادب، دلت ادب اور فکشن میں حاشیائی کرداروں کی اہمیت پر کافی زور دیا جانے لگا ہے۔

عورتوں پرصدیوں سے ظلم وستم اور استحصال کا سلسلہ جاری ہے، انھیں ہمیشہ مجہول، کمزور اور ناقص العقل سمجھا گیا۔پیشہ ورانہ کارکردگی کے اعتبار سے عورت اور مرد کے درمیان امتیاز کیا گیا۔مذہبی، سیاسی اور سماجی سطح پر دونوں کے درجات میں تفریق کی گئی۔پدری نظام، مرد غالب معاشرہ اور مروعورت کے درمیان حقوق کی غیرمساوی تقسیم اور روایات کا جبر جیسے مسائل سے دوچار ہونا پڑا۔ حدتو یہ ہے کہ عورت کو ایک انسان نہیں بلکہ بعض دفعہ اشیا یا Commodity سمجھا جاتا رہا ہے۔شاید اسی لیے Gayle Rubin نے کہا تھا کہ:

> ''عورت شادی میں دان دی جاتی ہے، جنگ میں جیتی جاتی ہے، ہدیہ میں پیش
> کی جاتی ہے، بطور رشوت دی جاتی ہے اور اسے خریدااور فروخت کیا جاسکتا ہے۔''

عورت پر ہونے والے انہی مظالم کے ردِّعمل کے طور پر تانیثیت کا تصور ظہور پذیر ہوا۔ پچھلے دوسوسال سے ادبیات عامہ میں تانیثی شعور کی تھرتھراہٹیں موجود ہیں، لیکن اس کے واضح

نقوش جان اسٹوارٹ مل کی تصنیف "On the subject of women" اور ورجینیا وولف، ایچ۔ جی۔ ویلز اور برناڈ شاہ کی تخلیقات میں موجود ہیں۔فرانسیسی مفکروں اور قلمکاروں میں جولیا کرسٹیوا، ایلی سیزو، ماریا انتونیتا، Xaviere Gauthier اور Simon de Beauvoir وغیرہ کی تخلیقات میں تانیثی رجحان کی لے مزید تیز ہوگئی ہے۔رفتہ رفتہ تانیثی رجحان مغرب سے مشرق تک پھیل گیا اور مشرقی مصنّفین نے بھی اپنی تخلیقات میں تانیثیت کے حق میں کھل کر لکھا۔ ہندوپاک کے مصنّفین میں للّہ عارفہ، مہادیوی، امریتا پریتم، عصمت چغتائی، کملاداس کرشنا سوبتی، مہاشویتا دیوی، فہمیدہ ریاض، پروین شاکر، کشور ناہید، شہناز نبی، فرخندہ نسرین، شفیق فاطمہ، ساجدہ زیدی، سارہ شگفتہ، رفیعہ شبنم عابدی، بلقیس ظفیر الحسن اور عنبری رحمٰن وغیرہ کی تخلیقات میں تانیثی شعور وآگہی بدرجہ اتم موجود ہے۔

تانیثیت کے سلسلے میں متعدد نقادوں نے بھی اس کے احتجاجی پہلو پر اپنے خیالات کا اظہار کیا اور سلویا پلاتھ کے اس خیال سے اتفاق کیا کہ ''عورتوں کے بارے میں گفتگو کی گئی لیکن ان کے لیے گفتگو نہیں کی گئی۔موجودہ دور کے بیشتر ناقدین اور قلم کار تانیثیت کے موضوع پر لکھنے لگے ہیں اور اب تانیثیت ، نقادوں کا اہم موضوع بن چکا ہے۔عورت جنس وصنف کی تفریق، کمتری، جذباتی، عقلی تخصیصات، نسوانی تحریر، مرد کے تئیں اس کا رویّہ، عورت کا عورت کے تئیں نقطۂ نظر، اس کی عضویت، تفاعلی کردار جیسے موضوعات کو بحث کا موضوع بنایا جارہا ہے۔اس کے علاوہ عورتوں کی زبان کا مسئلہ بھی زیر بحث آرہا ہے۔تانیثی ادب کی معنویت اور نوعیت جیسے امور کی بنیاد پر تانیثی نظریے کی تشکیل کی جارہی ہے۔

مختصر یہ کہ مابعد جدید نظریے نے ہم عصر تنقیدی رویے کو کافی متاثر کیا ہے۔قاری اساس تنقید مابعد جدیدیت کی سب سے بڑی دین ہے۔اس لیے مابعد جدید دور میں قاری کی اہمیت میں اضافہ ہوا ہے جس سے ناقدین کے حوصلے بلند ہوئے ہیں۔مصنف، متن، تناظر، زبان اور قاری میں سے نہ کسی کو حد سے زیادہ نظر انداز کیا جارہا ہے اور نہ کسی کو ضرورت سے زیادہ ترجیح دی جارہی ہے۔لیکن اب دیکھنا ہے کہ ناقدین اپنی تنقیدی ترجیحات میں کس حد تک توازن قائم رکھتے ہیں۔تنقید میں توازن اگر برقرار رہتا ہے تو مابعد جدید تنقید کے لیے نیک فال ثابت ہوسکتا

ہے لیکن مابعدجدیداصولوں کے مطابق کوئی بھی نظریہ دائم وقائم نہیں ہوسکتا ہے۔اس لیےممکن ہے کہ جلد ہی کوئی نیانظریہ اس کی جگہ لے لے۔

متذکرہ تمام تنقیدی نظریوں کے علاوہ جمالیاتی نظریے نے بھی اردوادب کوکافی متاثر کیا ہے۔ جمالیات ایک ایسی اصطلاح ہے جس کی تعریف وتوضیح پیش کرنا انتہائی مشکل کام ہے، کیونکہ اس میں اتنی تہیں اور جہتیں پائی جاتی ہیں کہ ان کی تہوں اور جہتوں کوکھولنا اوران پر روشنی ڈالنے کا کام کبھی ختم نہیں ہوسکتا ہے۔کوئی ماہرِ جمالیات اس کی تہوں کو اتنا ہی کھول سکتا ہے اور اس پر روشنی ڈال سکتا ہے جتنا وسیع اس کا مطالعہ اور مشاہدہ ہوگا۔پھر بھی عام طور پر یہ کہا جاتا ہے جمالیات فلسفے کی ایک شاخ ہے جسے حسن،حسن کی فطرت و ماہیت اورفنون لطیفہ سےقریب ترسمجھا جاتا ہے۔بعض ماہرین جمالیات نے اسے فلسفۂ حسن سے بھی تعبیر کیا ہےاور کہا ہے کہ جمالیات کاادراک حواس کے ذریعہ ہوتا ہے۔لیکن جمالیات دراصل تنقیدکا ایک Tool ہے جس کی بدولت فطرت کے جلال و جمال اورفنون کے رشتوں کوسمجھا جاسکتا ہے۔ جمالیات ’فنی صداقت‘ اور حقیقت کو سمجھنے کا ایک بڑا ذریعہ ہے۔فنون لطیفہ میں جمالیات کی معنویت اپنی تہہ داری کے ساتھ پھیلی ہوئی ہے۔ جمالیات ہی تجربہ کوفنی تجربہ بناتی ہے۔ جمالیات سے ہی فنکار کے وژن میں کشادگی پیدا ہوتی ہے، اس سےفنون لطیفہ میں جلال و جمال کا ایک نظام قائم ہوتا ہے اور اعلیٰ درجے کی تخلیق وجود میں آتی ہے۔

ہندوستان کے قدیم ترین فنون و ادبیات میں جمالیات کی اہمیت بہت زیادہ رہی ہے۔ سنسکرت کے آچاریوں نے حسن،فن اورفنی صداقتوں کو بروئے کارلانے کے لیے’بھو‘یعنی ذہنی کیفیات، ’رَس‘یعنی جلال و جمال، جمالیاتی تجربوں کی فنی ترسیل اور جمالیاتی انبساط یعنی’آنند‘ کی کیفیت، آہنگ اورآہنگ کی وحدت اور’النکار‘یعنی اظہار کےحسن وغیرہ پرجس طرح اظہار خیال کیا ہےاس سےمعلوم ہوتا ہے کہ جمالیات کی اہمیت ہندوستانی فنون وادبیات میں کیا رہی ہے۔یعنی جمالیات نے اب جہاں فنونِ لطیفہ کی روح کی گہرائیوں کوسمجھانا شروع کیا ہے وہاں ماضی کےفنون کو دیکھنے کے لیےبھی نیا وژن عطا کیا ہے۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن کے مطابق ادب کی تنقید صحیح معنوں میں جمالیاتی ہوتی ہے۔وہ کہتے ہیں کہ ناقد اور فنکار کے جمالیاتی شعور سے

جب رشتہ قائم ہوجاتا ہے تو فن کا سچا جوہر سامنے آتا ہے۔ فن کے جلال و جمال کے مظاہر کو محسوس کرنے اور ان کی توضیح وتشریح پیش کرنے کے لیے ناقد کو اپنے جمالیاتی شعور کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن نے جمالیات کی اہمیت ومعنویت پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اس ادبی اصطلاح کی معنویت پھیلتی جارہی ہے اور اس کی نئی جہتیں نمایاں ہوتی جارہی ہیں۔ تاریخی جوہروں سے معمور انسانی اقدار، فنکاروں کی تخلیقات، احساس وادراک، کائنات کے جلال و جمال کے مظاہر، شعور وعرفان، آسودگی اور انبساط، پیکر تراشی، آواز اور اس کی گونج، اشاراتی مفاہیم، رمزیت واشاریت، ڈرامائی خصوصیات، فضا آفرینی، سچائی کی صورت کی تبدیلی، شعوری اور لاشعوری کیفیات، خارجی اور باطنی تحرکات کی وحدت، تخلیقی عمل کی پُراسرار کیفیتیں، تخیل اور 'وژن'، تجربوں کا حسن اور تخلیق یا کلام کی آرائش و زیبائش، سب اس کے دائرے اور اس کی گرفت میں ہیں۔ جمالیات کی مدد کے بغیر فنون لطیفہ کا مطالعہ ہی ممکن نہیں ہے۔ جمالیات تو فنون کی روح ہے۔ اس اصطلاح کا سب سے صاف اور واضح مفہوم یہ ہے کہ فنکار کے جمالیاتی شعور نے حیات و کائنات کے جلال و جمال سے کس نوعیت کا تخلیقی رشتہ قائم کیا ہے اور جو تخلیق سامنے آئی ہے اس کا حسن کیا ہے، کیسا ہے۔ ایسی دریافت سے جہاں سماج کے جمالیاتی مزاج اور رجحان کی پہچان ہوتی ہے، وہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فنکار کے جمالیاتی تجربوں نے سوسائٹی کے باطن میں کس نوعیت کی تحریک پیدا کی ہے۔ کبھی کبھی تو فنکاروں کے ایسے تجربوں کے تحرک سے سماج کا مزاج ہی بدل جاتا ہے۔ رجحان اور رویے میں تبدیلی آجاتی ہے۔''

اردو میں جمالیاتی نظریے کو پروفیسر شکیل الرحمٰن نے سب سے پہلے متعارف کرایا اور اس کی اہمیت اور ضرورت پر روشنی ڈالی۔ جمالیات کے راستے پر وہ اکیلے ہی چلے تھے لیکن لوگ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا۔ رفتہ رفتہ جمالیاتی نظریے کو اختیار کرنے والے نقادوں کی تعداد میں اضافہ ہورہا ہے۔ ہندوپاک میں جمالیاتی نظریے کی اہمیت بڑھتی جارہی ہے۔ مختلف

یونیورسٹیوں میں جمالیات کوتحقیق وتنقید کا موضوع بنایا جارہا ہے۔لیکن حیرت کی بات ہے کہ صفِ اوّل کے ناقدین میں سے کسی نے بھی اس کی طرف توجہ نہیں دی۔جب کہ موجودہ دور میں جمالیاتی تنقید کی ضرورت محسوس کی جارہی ہے۔

ہم عصر ناقدین میں پروفیسر شکیل الرحمٰن جمالیاتی فلسفۂ ادب، پروفیسر گوپی چندنارنگ مابعدجدیدیت کے فلسفۂ ادب اورشمس الرحمٰن فاروقی جدیدیت کے فلسفۂ ادب کے نہ صرف روحِ رواں ہیں بلکہ نظریہ ساز کی اہمیت رکھتے ہیں۔پروفیسر شکیل الرحمٰن نے جمالیاتی فلسفۂ ادب کی روشنی میں متعدد کتابیں اور تنقیدی مضامین لکھے ہیں جن پر ایم فل اور پی ایچ ڈی کے مقالے لکھے جارہے ہیں۔پروفیسر گوپی چندنارنگ نے نہ صرف مابعدجدیدنظریے کی حمایت کی اور اسے وقت کی اہم ضرورت قرار دیا بلکہ ہم عصر ناقدین کی ایک جماعت کی ذہن سازی بھی کی جس سے مابعدجدیدنظریہ تنقید کے موجودہ منظرنامے پرحاوی ہوتا ہوا معلوم ہورہا ہے۔وہ اپنے مضامین اور کتابوں میں مابعدجدیدنظریے کا اطلاق اکثر کرتے ہیں۔ان کی حالیہ کتاب 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع شونیتا اورشعریات' میں انھوں نے اشعار غالب کا مطالعہ تہذیبی تناظر میں کیا اور غالب کو بدھ کے فلسفۂ شونیتا کی روشنی میں نئے سرے سے دریافت کیا ہے۔ ہم عصر ناقدین میں شمس الرحمٰن فاروقی انتہائی ذہین ناقد، عالم اورجدیدیت کے سب سے بڑے حامی ہیں، اپنی غیر معمولی صلاحیت کی بدولت اسے زندہ رکھے ہوئے ہیں۔لیکن مابعد جدید ناقدین نے ان کی متعددتحریروں اورعبارتوں کی روشنی میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ مابعدجدیدیت کے سب سے بڑے مخالف ہونے کے باوجودان کی نگارشات میں مابعدجدیدیت کی گونج سنائی دیتی ہے۔مابعد جدید ناقدین کی رائے سے اتفاق کیا جاسکتا ہے لیکن اس سے شمس الرحمٰن فاروقی کی عظمت کم نہیں ہوتی ہے۔کوئی بھی بڑا ناقد چاہے کسی بھی نظریے کی حمایت کرے لیکن وہ کسی خاص نظریے کا تابع نہیں ہوسکتا ہے۔وہ نظریے کے تمام دائرے کو توڑ کر باہر نکل جاتا ہے۔بڑا ناقد 'نظریۂ علم' یا 'علمیات' کے تمام Tools مثلاً زبان کا علم، روایت کی آگہی، شعریات کی آگہی اورفلسفۂ ادب یا نظریاتی آگہی سے باخبر ہوتا ہے اورتنقیدی عمل کے دوران نظریے سے زیادہ اپنی نظر پر بھروسہ کرتا ہے۔نظریے کو غیر ضروری اہمیت دینا اور کسی

خاص نظریے کو مذہبی فریضہ سمجھ کر اپنی تحریروں میں اطلاق کرتے رہنا تنقید کے لیے صحت بخش نہیں ہے اور ایسے لوگوں کو بڑے ناقدوں میں شمار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ موجودہ دور میں جو ناقدین ادبی منظرنامے پر چھائے ہوئے ہیں ان میں پروفیسر عتیق اللہ، پروفیسر شمیم حنفی اور پروفیسر ابوالکلام قاسمی تنقید کے تمام حربوں اور نظریوں سے باخبر ہیں لیکن کسی خاص نظریے کی پیروی نہیں کرتے ہیں۔ پروفیسر عتیق اللہ نے مابعد جدید نظریے کے مختلف شقوں مثلاً تاریخیت اور نوتاریخیت، تانیثیت، ساختیاتی اور پس ساختیاتی نظریے پر مضامین لکھے ہیں پھر بھی انھیں مابعد جدید تنقید نگاروں میں شمار نہیں کیا جاسکتا ہے کیونکہ ان کا تنقیدی رویہ مابعد جدید نظریے کے تابع نہیں ہے۔ شمیم حنفی کو بھی جدیدیت سے جوڑ کر دیکھا جاتا ہے لیکن وہ بھی کسی نظریے کے اسیر نہیں ہیں۔ پروفیسر ابوالکلام قاسمی اگرچہ مشرقی تنقیدی روایت کے امین ہیں لیکن وہ مابعد جدید نظریے کی بھی حمایت کرتے ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہوسکتی ہے کہ مابعد جدیدیت کی جڑیں مشرقی شعریات میں کافی گہری ہیں اس لیے قاسمی کا ذہن جلد ہی مابعد جدید نظریے سے ہم آہنگ ہوجاتا ہے پھر بھی انھیں مابعد جدید ناقدوں میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔ پروفیسر عتیق اللہ، پروفیسر شمیم حنفی اور پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی تنقیدی نگارشات کا مطالعہ کرتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ تمام ادبی نظریے، شعریات اور تہذیبی وراثت ان کے ذہنوں میں محفوظ ہیں جن کا استعمال حسبِ ضرورت کرتے ہیں۔ اس لیے ان ناقدین کو بین العلومی نظریات یا متبادل نظریۂ تنقید کے حامی نقادوں کے گروپ میں رکھا جانا چاہیے۔ تنقید کے منظرنامے پر ایک اور اہم نام پروفیسر حامدی کشمیری کا ہے جنھوں نے ادبی تنقید میں اکتشافی تنقید کے نظریے کو پیش کیا اور عملی طور پر اپنی نگارشات میں اس کا اطلاق کرکے تمام نظریہ سازوں اور ناقدین کو چونکا دیا۔ ہم عصر ناقدین کی فہرست بہت لمبی ہے لیکن مابعد جدید ناقدین میں ناصر عباس نیر، شافع قدوائی، نظام صدیقی، قاضی افضال، خالد قادری اور الطاف انجم وغیرہ کے نام بطور خاص لیے جاسکتے ہیں کیونکہ یہ تمام ناقدین صاحب کتاب ہیں اور جن کے مضامین مسلسل شائع ہوتے رہتے ہیں جن میں مابعد جدید نظریے کا اطلاق بطور خاص کیا جاتا ہے۔ ترقی پسند اور جدیدیت کے نظریے کی روشنی میں ہنوز مضامین لکھے جارہے ہیں اور ان نظریوں کے وجود کو برقرار رکھنے کے لیے کوششیں بھی کی جارہی ہیں،

جس سے نظریاتی تصادم کی صورتِ حال پیدا ہوگئی ہے۔لیکن موجودہ دور میں ایسے ناقدین کی تعداد بہت زیادہ ہے جن کا تعلق کسی بھی مکتبۂ فکر یا نظریات یا ادبی گروہ سے نہیں ہے اور جو بلا تفریق وتعصب مسلسل مضامین لکھ رہے ہیں اور جو ادبی منظرنامے پر اپنی موجودگی درج کرا چکے ہیں ان میں پروفیسر قدوس جاوید، پروفیسر انیس اشفاق، سلیم شہزاد، پروفیسر خورشید احمد، پروفیسر قاضی جمال، بیگ احساس، پروفیسر مناظر عاشق ہرگانوی، پروفیسر انور پاشا، آفتاب احمد آفاقی، ابوبکر عباد، کوثر مظہری، احمد امتیاز، ارشاد نیازی، جمال اویسی، حقانی القاسمی وغیرہ خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ وہ ناقدین ہیں جو تنقید کے تمام حربوں سے بھی واقف ہیں۔

بعض نظریہ ساز ناقدین کا خیال ہے کہ نظریے کے بغیر تنقید ممکن ہی نہیں ہے لیکن ایسے خیالات سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا ہے کیونکہ زبان میں نظریہ پہلے سے موجود ہوتا ہے۔اس لیے وہ ناقدین جن کا تعلق کسی نظریے سے نہیں ہے ان کی تنقید میں نظریہ موجود ہوتا ہے، لیکن وہ کون سا نظریہ ہے اسے پہچاننے کی ضرورت ہے۔لیکن اگر ان نظریوں کی پہچان کر بھی لی جائے تو یہ فیصلہ کرنا ناممکن ہے کہ ان میں سے کون سا نظریہ تنقیدی منظرنامے پر غالب ہے؟ اسی لیے موجودہ دور میں ادبی تنقید کے مقاصد اور طریقوں پر غیر معمولی اختلافات پیدا ہو رہے ہیں کیونکہ موجودہ دور میں بے شمار تنقیدی نظریات رونما ہوئے ہیں اور دوسری بات یہ بھی ہے کہ ناقدین ادبی تھیوری یا نظریے کے علاوہ برِاعظم کے فلسفوں میں بھی کافی دلچسپی لے رہے ہیں۔بعض ناقدین بڑی حد تک نظریاتی قطعیت کے ساتھ کام کر رہے ہیں جب کہ دوسرے روایتی ادب کا مطالعہ کر رہے ہیں اور ادبی فلسفے میں دلچسپی لے رہے ہیں لیکن بہت سے ناقدین اقلیتی یا دلت اور تانیثی ادب میں دلچسپی لے رہے ہیں۔بعض ناقدین تہذیبی مطالعہ سے متاثر ہیں اور Popular ادب پڑھ رہے ہیں۔بعض ناقدین تاریخیت اور نوتاریخیت کو زیرِ بحث لا رہے ہیں۔ ماحولیاتی ناقدین نے نیچرل سائنس اور ادب میں رشتہ قائم کیا ہے اور ادب میں ماحولیات بھی زیرِ بحث آ رہے ہیں۔اب اس کثیر نظریاتی دور میں ناقدین کو انتخاب کرنا ہوگا کہ کس نظریے کو اختیار کیا جائے اور کسے ترک کیا جائے یا بین العلومی نظریے کی روشنی میں تنقیدی فرائض کا کام انجام دیا جائے۔

❍

محمد حسن کا تنقیدی وِژن

('دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر' کی روشنی میں)

پروفیسر محمد حسن جتنے بڑے محقق تھے اتنے ہی بڑے تخلیق کار اور ناقد بھی۔ تحقیق، تنقید اور تخلیق کا اتنا گہرا امتزاج اردو ادب میں کم ہی نظر آتا ہے۔ انھوں نے اپنی شخصیت کو کسی ایک خانے یا چوکھٹے میں قید نہیں رکھا، یہ ان کی ہمہ جہت شخصیت کی روشن علامتیں ہیں جن کی وجہ سے محمد حسن ادب کا نیّرِ اعظم بن گئے۔ مارکسیت ان کی کمزوری ضرور تھی، مگر انھوں نے آنکھ بند کر کے تنقید کے کسی بھی نظریہ کو اختیار نہیں کیا ہے۔ وہ کھلے ذہن کے انسان تھے اور ادب کے بدلتے رویے اور رجحانات پر ان کی نظر گہری تھی۔ انھوں نے اپنی تنقید کی اساس گہرے مطالعہ پر رکھی تھی اس لیے وہ ادب کے تجربہ میں عام نقادوں کی روش سے مختلف راہ اپناتے تھے۔ وہ سائنسی طریق کار کے قائل تھے اس لیے ادب کا جائزہ سائنسی طریقہ سے لیتے تھے۔ محمد حسن کا خیال ہے کہ ادب کے عروج وزوال میں تہذیبی اور سماجی عوامل کارفرما رہتے ہیں لہٰذا اس کے عروج وزوال کے وجوہات کی تلاش تہذیبی اور سماجی عوامل کی روشنی میں کرنا چاہیے۔ ان کا خیال ہے کہ تخلیقی عمل پیچیدہ عمل ہے اور اس عمل کے دوران بعض عوامل خاموشی سے اثر انداز ہوتے ہیں جنھیں تعین قدر کے وقت نظرانداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

''تخلیق دراصل تین سطحوں سے ہوکر گزرتی ہے وہ اپنے مصنف کی ذات کا اظہار بھی ہوتی ہے۔اس کے عصری شعور کی آواز بھی اوراس دور سے پیدا ہونے والی آفاقی اقدار کی گونج بھی۔اس لیے ہردور کے سنجیدہ ادب کا مطالعہ لازمی طور پر مصنف کا مطالعہ (تحقیق،سیرت اورنفسیات کی مدد)عصر کا مطالعہ (عمرانیات، اقتصادیات اور سماجی علوم سے)اورآفاقی اقدار کا مطالعہ جمالیات اورتاریخ کی مدد سے بن جاتا ہے۔'' (آج کل،جولائی 2010،ص 12-11)

ان خیالات کا اظہار ان کی مشہور کتاب 'دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر' میں تفصیل سے ہوا ہے، جو کہ ان کی تحقیقی اور تنقیدی بصیرت کی عمدہ مثال ہے، جس میں انھوں نے تہذیبی یا اقتصادی عوامل کی روشنی میں ادب کو پرکھنے کی ترغیب دی ہے۔اس کتاب میں بعض جگہ مارکسی تنقید کی جھلک بھی ملتی ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ پوری طرح سے مارکسی تنقید کے حامی تھے۔لیکن یہ حقیقت ہے کہ متذکرہ کتاب کے شائع ہونے کے بعد ادب کا مطالعہ تہذیب کی روشنی میں کرنے کی ضرورت پر زور دیا جانے لگا اورمختلف اصناف کے اب تک نہ جانے کتنے تہذیبی مطالعات پیش کیے جا چکے ہیں اور ہنوز کیے جارہے ہیں۔

اردو زبان وادب کے متعلق محمد حسن کا خیال ہے کہ یہ ہندآریائی دوتہذیبوں کا سنگم ہے۔لیکن انھوں نے اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ان دونوں تہذیبوں کو ہندواورمسلم تہذیبوں سے منسوب نہیں کیا جا سکتا کیونکہ مسلمان پوری دنیا میں پھیلے ہوئے ہیں اور ہر ملک کی تہذیب ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے۔اس لیے دنیا کے تمام مسلمانوں کے عقائد میں یکسانیت کے باوجود ان کی تہذیب مختلف ہے۔اس لیے یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ اردو کا فروغ ہندوستانی اورترک ایرانی تہذیب کے اختلاط سے ہوا اور یہ دونوں تہذیبیں آریائی تہذیبیں تھیں جن میں نسلی مناسبت تھی اوران میں مشترک اقدار کا ذخیرہ بھی موجود تھا۔محمد حسن کا خیال ہے کہ ان تہذیبوں کے عقائد اوراقدار کے اثرات ہمارے شاعروں اورادیبوں نے بھلے ہی قبول نہ کیے ہوں لیکن ان کے مزاج اور کردار کی تشکیل میں یہ روایات ضرور موجود رہی ہوں گی۔ اسی لیے محمد حسن نے ادب کا مطالعہ وسیع تر تہذیبی پس منظر میں کرنے پر زور دیا ہے کیونکہ تہذیبی مطالعہ کے ذریعہ نسلی وراثت،

معاشرت اور اس کی اقدار،معتقدات اور فلسفے، تاریخ اور سیاسیات،اقتصادیات وغیرہ کے مطالعہ میں مدد ملتی ہے۔

محمد حسن کے مطابق اردو زبان ہند آریائی عناصر کی پروردہ ہے۔محمد حسین آزاد کی کتاب 'سخن دانِ فارس' اور 'دیباچۂ آبِ حیات' کے حوالے سے انھوں نے قدیم فارسی اور سنسکرت کو مماثل قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ہندوستانی مسلمانوں نے عربی پر قدیم فارسی کی اصطلاحوں کو ترجیح دی ہے کیونکہ یہ اصطلاحیں آریائی تھیں۔یہی وجہ ہے کہ اردو میں عربی لفظ صلوٰۃ کی جگہ عبادت،صوم کی جگہ روزہ، اللہ کی جگہ خدا، ملائکہ کی جگہ فرشتے اور جنت کی جگہ بہشت کہا اور لکھا جانے لگا۔انھوں نے اس بات کی بھی وضاحت کی ہے کہ اردو ادب کے مزاج اور تہذیبی فضا نے قدیم فارسی کی اصطلاحوں کو ہی نہیں بلکہ تصورات، اقدار اور تہذیبی رویّوں کو بھی اپنے اندر جذب کر لیا جس کا فطری اظہار تصوف کے آئینہ میں کیا گیا۔اس لیے اردو کی صوفیانہ شاعری میں جو آزاد خیالی، وسیع المشربی اور رواداری پائی جاتی ہے یہ دراصل ایرانی اور ہندوستانی تصوف کے مشترکہ اقدار کی دین ہے۔

محمد حسن نے خانقاہوں کے سماجی رابطے،عوام پر ان کے اثرات اور تصوف کے بنیادی نظریات کو سمجھنے پر زور دیا ہے کیونکہ انھیں سمجھے بغیر اردو شاعری کی اصطلاحوں اور اس کے سماجی مفہوم کو سمجھنا ممکن نہیں ہے۔لہٰذا انھوں نے تصوف کے فکری ماخذوں اور اس کی اصطلاحوں کی وضاحت مختلف مبصرین اور محققین مثلاً نکلسن ،دوزی،وان کریمر، براؤن اور برنارڈ شا کے علاوہ مجدد الف ثانی، شاہ ولی اللہ، ذوالنون مصری، جنید بغدادی اور علامہ اقبال وغیرہ کے نظریات سے بحث کرتے ہوئے یونانی، نوافلاطونی، ویدانتی، بدھ مت کے فلسفے اور اسلامی تصوف کے نکات پر جس طرح عالمانہ روشنی ڈالی ہے اور صوفی تحریک کی نشوونما میں ایران اور آریائی نسل سے گہرا تعلق رکھنے والے عالموں اور مفکروں کی خدمات کو اوّلیت دی ہے،اس سے ان کے تحقیقی اور تنقیدی وژن کا اندازہ ہوتا ہے۔انھوں نے تصوف کی نشوونما میں شریعت اور طریقت کے نظریوں کو زیر بحث لا کر تصوف کی اصل روح تک رسائی حاصل کی اور اس بات کی بھی وضاحت کی ہے کہ تصوف کی کن خوبیوں کی بنا پر عوام سے اس کا گہرا رشتہ قائم ہوا۔ انھوں نے عوام اور صوفیوں کے درمیان کے رشتوں پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا ہے کہ صوفیوں

نے اپنے افکار ونظریات کوعوام کی زبان میں عوام تک پہنچانے کی کوشش کی جس سے اردو کے رسائل وجرائداوران کی تصنیفات نظم ونثر کی صورت میں شائع ہوئیں۔انہی صوفیوں کے بنیادی افکارونظریات کی وجہ سے اردوغزل میں آزادخیالی،وسیع المشربی کی روایت عام ہوئی۔صوفیوں نے معرفت کے منازل ومراحل کے اظہار کے لیے جن اصطلاحوں کووضع کیا وہ سب اردوغزل میں استعمال ہونے لگیں۔اردوغزل میں ایثاروقربانی،خودفراموشی اورعشق ومحبت کے جو پاک جذبات پائے جاتے ہیں وہ بھی تصوف کی ہی دین ہیں۔ان تمام وجوہات کی بناپرمحمدحسن نے لکھا ہے:

> ''تصوف نے اردوشاعری کے لیے فکری سطح پر مدنی مرکزیت کی وہ بنیادفراہم کردی جس پر ہندوستانی اورمغربی اور وسط ایشیائی معاشرےاورافکار و اقدار اشتراک تلاش کرسکتے تھےاورنئی تہذیب کافکری جواز پاسکتے تھے۔''
>
> (دہلی میں اردوشاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر،ص-48)

وسط ایشیا کے مختلف قبیلوں کے ہندوستان اورایران آنے اورایک دوسرے کی تہذیب وروایت اوراقدار کے اثرات قبول کرنے نیزموہن جوداڑواور ہڑپا کی تہذیبوں کی نشوونما کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے محمدحسن نے اسیریا،بابل اورستھین تہذیبوں سے اس کی مماثلت پر زوردیا ہے اوراسے مدلل بنانے کے لیے یہ انکشاف بھی کیا ہے کہ شیوکی تین آنکھوں اوران کے کاندھوں پرسانپ کا جوتصور ہے وہ وسط ایشیا کے مشہورشہنشاہ ضحاک سےمماثلت رکھتا ہے کیونکہ ایسا مانا جاتا ہے کہ ضحاک کے شانوں پربھی سانپ اگ آئے تھے۔انھوں نے اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ قدیم ایرانی اورقدیم سنسکرت کےمتعددالفاظ اورتصورات مشترک ہیں جودونوں تہذیبوں کی مماثلت کی دلیل ہیں۔

محمدحسن نے اردوزبان کومخلوط زبان سےتعبیر کیا ہےاوراس کے وجود میں آنے کی تاریخی وجوہات پر روشنی ڈالتے ہوئے ایک مورخ کی طرح عرب تاجروں اورحکمرانوں کے ورود ہندوستان اوراستحکام حکومت کاتفصیلی جائزہ لیا ہے اور وضاحت کی ہے کہ تجارتی کاروبار کو ہندوستان سےمغربی ایشیا، یورپ اوربحیرۂ روم تک پھیلانے کی کوشش میں کس طرح ایک کھچڑی زبان وجود میں آئی اور ہندوستان میں مختلف علاقائی زبان ہونے کے باوجودکس طرح اس مخلوط

زبان کو مرکزیت حاصل ہوئی جو بعد میں لسانی،فکری اور تہذیبی حیثیت اختیار کرنے لگی۔انھوں نے ان نکات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ یہی زبان مختلف حکمرانوں سے ہوتی ہوئی مغلوں کے دورِحکومت میں پہنچی۔اس زمانے میں برج، اودھی، راجستھانی، ناگر اور اَپ بھرنش جیسی بولیاں بولی جاتی تھیں یہ بولیاں ایک مرکزی بولی کو جگہ دینے لگی تھیں جسے ہندوی کہا جانے لگا تھا۔اس ہندوی زبان کی نشانیاں اس وقت کے ایک مشہور صوفی شاعر امیر خسرو کے کلام میں ملنے لگی تھیں۔

محمد حسن نے اکبراعظم سے قبل اور بعد کی مدنی مرکزیت کا جائزہ لیتے ہوئے اس بات کی بھی وضاحت کی ہے کہ اس دور کے دوسرے صوفی شعرا اور مفکرین مثلاً کبیر، نانک، نام دیو اور جائسی وغیرہ نے ایک مشترکہ روایت کی تصویر پیش کی اور افتراق کی جگہ اشتراک کی فکری بنیادیں تلاش کیں کیونکہ اس وقت ایک ایسے فکری نظام کی ضرورت تھی جو مدنی مراکز میں رہنے والوں کے درمیان 'جیو اور جینے دو' کی بنیاد بن سکے اور ان میں اپنائیت پیدا کر سکے۔محمد حسن نے مذکورہ بالا شعرا اور مفکرین کی 'جیو اور جینے دو' کے فلسفۂ فکر کی روشنی میں بھکتی اور اسلامی تصوف کو مذہب کی ظاہری رسم پرستی پر ترجیح دی ہے اور یہ بھی بتانے کی کوشش کی ہے کہ اردو زبان وادب پر بھکتی اور تصوف کے افکار واثرات کس طرح مرتب ہوئے۔

ہندوستان کی مدنی مرکزیت کی شکست وریخت کا جائزہ پیش کرتے ہوئے محمد حسن نے مغلوں کے دورِحکومت میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی آمد،مغل دربار میں اپنا اثر ورسوخ بڑھانے اور مغل شہزادے وشہزادیوں کی ایسٹ انڈیا کمپنی کے ساتھ مل کر تجارت کرنے اور پھر رفتہ رفتہ ہندوستان پر انگریزوں کے قابض ہونے کی تفصیل جس طرح بیان کی اور تمام حالات کا جائزہ لیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا تاریخی شعور نہایت بالیدہ تھا اور سیاسی شعور میں بھی پختگی تھی۔محمد حسن نے بڑی تفصیل سے اس زمانے کے سیاسی،سماجی اور معاشی حالات کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے کہ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان کی دولت لُٹ رہی تھی، یہاں کا تجارتی نظام درہم برہم ہورہا تھا لیکن یورپ کی معاشی حالت بہتر سے بہتر ہورہی تھی، ان کا نظامِ حکومت اور تجارت مستحکم اور مضبوط ہورہا تھا۔مغل حکومت کی گرفت تیزی سے کمزور ہونے لگی تھی،لٹیرے

اورحملہ آور ہندوستان کے اہم مراکز پر حملے کرنے لگے تھے۔چاروں طرف قتل وغارت،لوٹ مار اور افراتفری کا ماحول تھا۔ان تمام وجوہات کی بنا پر ہندوستان کی مدنی مرکزیت ختم ہونے لگی تھی۔یہاں کے شاعروادیب اور دیگر فنکار معاشی بدحالی کا شکار ہوگئے تھے۔وہ سرپرستوں اور چھوٹے چھوٹے درباروں کی تلاش میں بھٹکنے پر مجبور ہوگئے تھے۔شعرا اور ادیب اپنی جڑوں سے کٹنے لگے اور خودکو بے سروسامان اورتنہا محسوس کرنے لگے۔ان کی شاعری میں اجتماعیت کے بجائے انفرادیت کی آواز سنائی دینے لگی۔رفتہ رفتہ ہندوستان کی تہذیبیں بھی منتشر ہونے لگیں اور شاعری کا مزاج بھی بدلنے لگا۔

محمد حسن نے اس دور یعنی 18 ویں صدی کی شاعری کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

''پہلا حصہ مدنی مرکزیت کی اس تلاش سے متعلق ہے جوفکری سطح پر ہورہی تھی جس کا سرچشمہ ہندوستانی، ایرانی اور اسلامی تصوف تھا۔ اس ضمن میں انھوں نے موت کے تصوّر کی تین صورتوں کی وضاحت کی ہے جس میں پہلی شکل کے متعلق ان کا خیال ہے کہ یہ تبدیلی کی خواہش ہے جو ہر طرح کی تکلیف سے نجات دلاسکتی ہے،تسلی کی صورت پیدا کر کے زندگی کے زخم بھرسکتی ہے۔ دوسری صورت کوعدم مساوات اور سماجی بے انصافی کو دور کرنے سے تعبیر کیا ہے جو غریب اور امیر کے درمیان کوئی امتیاز نہیں کرتی ہے۔تیسرا وحدت الوجودی تصور ہے جس کے مطابق انسان مرنے کے بعد خالقِ مطلق سے مل جاتا ہے۔انھوں نے ان تینوں صورتوں پر جس طرح روشنی ڈالی ہے اس سے موت کا تصور ایک تخلیقی سرچشمے کی صورت میں ابھرتا ہے جس میں زندگی کی نئی توانائیوں کی بشارت ملتی ہے۔ان کا خیال ہے کہ موت کے اس تصور سے انسان دولت وکامیابی، اقتدار وقوت کے نشے سے بیدار ہوجاتا ہے اور دکھ درد کوعیش ونشاط پراور خاکساری وکم مائیگی کو غرور وتکبّر پر ترجیح دیتا ہے۔محمد حسن نے ان خیالات کی نشاندہی اس دور کی شاعری میں کی ہے۔

دوسرے حصہ میں محمد حسن نے تہذیبی سطح پر مدنی مرکزیت کی تلاش کی ہے جس میں افراد اور معاشرہ کا تذکرہ کیا ہے۔اس سلسلے میں انھوں نے ہندوستانی سماج کی خصوصیت پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ سماج مختلف ادوار میں کئی چھوٹی چھوٹی دیہی، قصباتی اور علاقائی وحدتوں میں منقسم رہا جو اپنی انتظامی اور اقتصادی ضرورتیں خود پوری کرلیتا تھا اور ساتھ ہی ان کی

لسانی اور ادبی انفرادیت بھی قائم رہتی تھی اور کبھی کبھی مذہبی اور تہذیبی بھی۔لیکن بکھری ہوئی ان اکائیوں کو کسی ایک وحدت میں ضم کرنے کی کوشش ہمیشہ ہوتی رہی ہے۔انھوں نے اس بات کی طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ یہ کوشش ایک طرف ہندوستان گیر مدنی مرکزیت کی تعمیر وتشکیل کی کوشش تھی تو دوسری طرف مغربی اوروسط ایشیائی تہذیبی وحدت سے ہم آہنگ کرنے کی بھی کوشش تھی۔اس بناپر انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اس کوشش سے ایک ایسی تہذیب اور ایک ایسا ادب وجود میں آیا جس میں علاقائی رنگ بھی تھا اور ہندوستان گیر اور مغربی اور وسط ایشیائی تہذیب کا رنگ وآہنگ بھی تھا۔لیکن جیسے جیسے ہندوستان گیر اور عالمگیر تہذیب کا رنگ گہرا ہوتا گیا ویسے ویسے علاقائی وحدتوں کا خودکفالتی انداز بکھرتا اور ٹوٹتا چلا گیا۔اس لیے اس دور کی شاعری میں معاشرے کی جگہ فرد کی آواز ابھرنے لگی جس کی مثالیں ولی کی شاعری میں سب سے زیادہ موجود ہیں۔

محمد حسن نے تیسرے حصہ کو ادب کی سطح پر مدنی مرکزیت کی تلاش سے تعبیر کیا ہے جس میں ایک طرف ہندوستانی اور ایرانی عناصر کی کشمکش پر روشنی ڈالی ہے تو دوسری طرف ہندی اور فارسی اثرات کی آمیزش کی طرف اشارہ کیا ہے تو تیسری طرف دکنی اور دہلی کے ادبی ملاپ کا تذکرہ کیا ہے۔ہندوستانی اور ایرانی عناصر کی کشمکش کے متعلق ان کا خیال ہے کہ اورنگ زیب کی وفات (1707) کے پندرہ سال کے اندر ہی دہلی کے ادبی مذاق میں تبدیلی آنے لگی تھی اور فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ ریختہ گوئی کی بھی شروعات ہوگئی تھی۔انھوں نے اس ادبی انقلاب کے رونما ہونے میں جو سماجی،سیاسی اور معاشی وجوہات کارفرما تھیں ان پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ ادبی انقلابات نئے تقاضوں کی بناپر رونما ہوتے ہیں اور ان تقاضوں کی گونج بیک وقت سیاست سے لے کر تہذیب ومعاشرت تک سبھی شعبوں میں سنائی دیتی ہے۔محمد حسن کی تحقیق کے مطابق اس دور کا نظام ذرائع پیداوار کی راہ میں رکاوٹ بننے لگا اور سماج کا بڑا حصہ زندگی کی عام ضروریات سے محروم ہونے لگا تھا اس لیے ایک ایسا طبقہ وجود میں آیا جو نظام حکومت سے نئے مطالبے کرنے لگا۔یہی وہ زمانہ تھا جب امرا کا زوال ہونے لگا تھا اور ساتھ ہی چھوٹے چھوٹے اجارہ داروں کا عروج بھی ہونے لگا۔اپنے علاقے اور زمین

سے ان اجارہ داروں کا تعلق اس وقت کے بڑے بڑے امرا جو ایرانی اور تورانی جماعت میں منقسم تھے،ان کے مقابلے میں زیادہ گہرا تھا۔اس لیے چھوٹے درباروں میں فارسی شعرا کا غلبہ نہیں تھا بلکہ ہندوستانیت زیادہ اور ایرانیت کم تھی۔اسی زمانے میں زراعتی بدحالی کی وجہ سے کسان نوکریوں کی تلاش میں دیہاتوں سے شہروں اور خاص کر دہلی کی طرف منتقل ہونے لگے جس کا اثر دہلی کی تہذیبی اور ادبی رجحان پر بھی پڑا۔اس لیے محمد حسن نے عام تصور کے برخلاف یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اردو شاعری کا رواج امرا کی قدردانی اور دربار شاہی کی سرپرستی کی وجہ سے نہیں ہوا بلکہ یہ عظیم تہذیبی روایت کا مظہر تھا۔لہٰذا شمالی ہندوستان میں اردو ادب کی ابتدا فارسی اور ہندی کی مشترکہ روایات کے زیراثر ہوئی ہے۔ابتدائی دور سے اردو ادب کے نشو ونما میں دونوں روایات اثرانداز ہوتی رہی ہیں۔ ہندی عناصر کی تشکیل مختلف بولیوں اور زبانوں مثلاً کھڑی بولی، برج بھاشا،اودھی، میتھلی اور راجستھانی وغیرہ سے ہوئی ہے۔محمد حسن نے تذکرۂ چمنستان شعرا سے کئی اشعار نقل کیے ہیں جن میں فارسی شعرا کے اثرات موجود ہیں۔ ہندی کے سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ سنسکرت کے قصے کہانیاں،اخلاقی تمثیلیں،مذہبی روایات اور فلسفیانہ تصانیف کے ترجمے جو عربی اور فارسی میں ہوئے تھے،ان کے اثرات اردو ادب میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔انھوں نے مزید وضاحت کی ہے کہ اردو ادب پر ہندی کے اثرات بھکتی کال کی شاعری کے ذریعہ مرتب ہوئے۔مختصر یہ کہ اردو ادب نے جہاں فارسی ادب سے حسن کاری،لفظوں کے دروبست،اضافت اور تراکیب، شاعرانہ لب ولہجہ اور شائستگی وشستگی کا تصور لیا وہیں ہندی شاعری سے بالواسطہ کئی چیزیں مثلاً تمثیلی پیرایۂ اظہار،عشق کے بعض تصورات، صنعت گری اور نک سک اور نائکہ بھید کے رموز سیکھے۔ ہندی کے اثرات محمد شاہی دور کی اردو شاعری میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

دکنی اور دہلی کی ادبی وراثت کے ملاپ کا تذکرہ کرتے ہوئے محمد حسن نے وضاحت کی ہے کہ کس طرح دہلی میں اردو شاعری کا چرچا ولی کے کلام کے دہلی آنے کے بعد سے ہوا اور کس طرح اس کے زیراثر ریختہ گوئی کی طرف شعرا کا ذہن مبذول ہوا۔انھوں نے دکنی ادب کے نشو ونما اور پختگی حاصل کرنے کے محرکات کا جائزہ لیا اور یہ بتایا کہ دکنی ادب نے کس طرح فارسی ادب کے آب ورنگ کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت پیدا کی۔نیز انھوں نے ان اقدار کی طرف

اشارہ کیا ہے جو دکنی ادب کے ساتھ دہلی آئے اور اردو شاعری کے پیکر میں سما گئے۔ دکنی شاعری نے گجراتی، بیجاپور، گول کنڈہ اور دورِ مغلیہ کے دکنی شعرا کے کلام سے جو ذخائر حاصل کیے تھے، ان کا جائزہ لیتے ہوئے محمد حسن نے اظہار خیال کیا ہے کہ دکنی شاعری اسلوب کے اعتبار سے مربوط تھی اور ان میں مذہبی، رزمیہ اور رومانی عناصر کی افراط تھی اور ان میں مقامی رنگ کا غلبہ بھی تھا۔ نیز ان نظموں، تمثیلوں، مثنویوں اور قصیدوں میں کہیں اخلاقی اور مذہبی نصیحتیں ملتی ہیں تو کہیں وارداتِ حسن وعشق اور کہیں موسموں کا بیان ہے تو کہیں تقاریب کی سجاوٹیں۔ اس لیے انھیں غزل پر فوقیت حاصل ہے۔ محمد حسن کا خیال ہے کہ بھلے ہی دکنی شاعری کی یہ خوبیاں ولی کی شاعری میں پورے آب وتاب کے ساتھ موجود نہ ہوں لیکن دہلی کی شاعری میں ان کے ارتعاشات موجود ہیں۔

محمد حسن نے محمد شاہ اور شاہ عالم کے دور میں ہندوستان کی بحرانی صورت حال کا جائزہ پیش کرتے ہوئے ان تاریخی واقعات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ہندوستان میں تاتاریوں کے قتل عام کے بعد بغداد اور ایران کی تاریخی صورتِ حال اپنے آپ کو دہرا رہی تھی۔ چنگیز خان اور ہلاکو نے وہاں کی حکومت اور تہذیب کی بنیادیں ہلا دی تھیں اور ہندوستان میں نادر شاہ، احمد شاہ ابدالی، غلام قادر اور روہیلوں نے دہلی میں قتل وغارت کرکے یہاں کی سیاسی اور تہذیبی مرکزیت ختم کر دی تھی جس سے دہلی میں انتشار، ابتری، بے یقینی اور حال کی بے اعتباری کا احساس عام ہونے لگا تھا۔ اس لیے اس دور کی شاعری میں دنیا کی رنگینی اور اس کی بے ثباتی کے ارتعاشات موجود ہیں۔ محمد حسن نے ان کی مثالیں حاتم، میر تقی میر، خواجہ میر درد اور سودا کی شاعری میں تلاش کی ہیں۔

محمد حسن نے دہلی کی شاعری میں صنعت ایہام گوئی اور اس کے عروج وزوال پر تفصیل سے گفتگو کی ہے اور عربی، فارسی اور ہندی سے مثالیں بھی دی ہیں۔ انھوں نے یہ بھی وضاحت کی ہے کہ صنعتِ ایہام گوئی کی روایت ہزاروں سال پرانی ہے۔ سنسکرت میں اس صنعت کو 'شلیش' کہا جاتا تھا۔ انھوں نے شلیش کی مثالیں کالی داس کی شاعری میں بھی تلاش کی ہیں۔ ایہام گوئی کے فائدے اور نقصانات پر اظہار خیال کرتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ کس طرح اس صنعت سے متاثر ہو کر شعرا نے الفاظ کے پیکر تراشے اور اردو کے دامن کو عربی، فارسی اور ہندی

الفاظ ومحاوروں سے مالا مال کردیا۔انھوں نے دہلی کی شاعری کا جائزہ لینے کے بعداس نکتے کی بھی وضاحت کی ہے کہ اس دور کی شاعری اجتماعی زندگی سے برسرِ پیکارشخصیتوں کی شاعری نہیں ہے بلکہ اجتماعی زندگی سے ہم آہنگ شخصیتوں کی شاعری ہے۔لہٰذااس دور کی شاعری کا مزاج داخلی اورانفرادی ہونے سے زیادہ اجتماعی اورمجلسی ہے۔تصوّرات اورخواب اس دور کے مذاق کے سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں جنھیں شعراخوش مذاقی اورصنعت گری کے ساتھ پیش کرتے تھے۔اس دور کے مذاق کے مطابق شعرا زندگی کے نشاط کو بے جھجک پیش کرتے تھے اوراپنے معاشقوں،معاملہ بندی اورامرد پرستی کا ذکراورسراپا نگاری کرتے ہوئے نہیں شرماتے تھے۔اس لیے اس دور کی شاعری میں سوز وگداز کی کمی ہونے کے باوجود سچی شعریت کے عناصر موجود ہیں۔ محمد حسن کا خیال ہے کہ اس دور یعنی اٹھارہویں صدی کی شاعری ایک تاریخی، جذباتی اور تہذیبی ضرورت کو پورا کررہی تھی اور نئے درمیانی طبقے کے لیے سرمایۂ تسکین اور اظہار کا ذریعہ تھی اور جودربار سے الگ ہٹ کر ایک ایسی تہذیب کی نشوونما کررہی تھی جو ہندوستانی ہونے کے باوجودایرانی تہذیب کی شائستگی اور لطافت اپنے اندرسموئے ہوئی تھی۔

محمد حسن نے دہلی کی اردو شاعری کا جوتہذیبی اورفکری پس منظر پیش کیا ہے وہ ان کی وسعت مطالعہ اورتحقیقی وتنقیدی بصیرت کی مثال ہے۔انھوں نے تہذیبی، سماجی، سیاسی، معاشی اورفکری پس منظر میں ادب کی تفہیم وتنقید کی اہمیت پر زور دیا ہے، اس کا اطلاق دنیا کے تمام ادبیات پربھی کیا جاسکتا ہے۔دنیا کے کسی بھی ملک کا ایسا کوئی ادب نہیں ہے جس کے نشوونما اور عروج وزوال میں اس دور کی سماجی، سیاسی،معاشی اورتہذیبی محرکات وعوامل نے اہم رول نہ ادا کیا ہو۔محمد حسن کی یہ کتاب دہلی کی اردوشاعری سے متعلق ضرور ہے،مگراس سے ادبیات عالم کی تفہیم کی راہیں بھی روشن ہوتی ہیں۔

○

شکیل الرحمٰن کی جمالیاتی بوطیقا

بابائے جمالیات پروفیسر شکیل الرحمٰن ہندوستانی جمالیات کا تنقیدی استعارہ بن چکے ہیں۔ انھوں نے ادب اور فنونِ لطیفہ کی جمالیاتی جہتوں سے اردو کے قارئین کو روشناس کرایا ہے۔ 'ہندوستانی جمالیات' میں ہندوستان کی ہزاروں سال پرانی تہذیبی جمالیات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ہندوستان جمالیاتی سطح پر دیگر ممالک سے زیادہ زندہ وتابندہ نظر آتا ہے۔ 'غالب اور ہند مغل جمالیات' میں غالب کی شاعری ہی نہیں بلکہ مغل دور کے فنونِ لطیفہ کی لطافت اور نزاکت پر عالمانہ جمالیاتی بحث ہے۔ 'رومی کی جمالیات' اور 'حافظ کی جمالیات' 'تصوّف اور روشنی کے فلسفے کی جمالیات پر محیط ہے۔

جمالیات ایک ایسی اصطلاح ہے جس کی تعریف وتوضیح پیش کرنا انتہائی مشکل کام ہے کیونکہ اس میں اتنی تہیں اور جہتیں پائی جاتی ہیں کہ ان کی تہوں اور جہتوں کو کھولنا اور ان پر روشنی ڈالنے کا کام کبھی ختم نہیں ہوسکتا ہے۔ کوئی ماہرِ جمالیات اس کی تہوں کو اتنا ہی کھول سکتا ہے اور اس پر روشنی ڈال سکتا ہے جتنا اس کا مطالعہ اور مشاہدہ وسیع ہوگا۔ شکیل الرحمٰن نے فیثا غورث، سقراط، ارسطو، لیونارڈ، بوآئیلو (Boileau)، بام گارٹن (Baumgarten)، ہیگل، نوالس (Novalis)، چرنی شاسکی (Chernyshoiski) اور بلنسکی (Belinsky) وغیرہ جیسے فلسفیوں کی نظریات پر تبصرہ کرتے ہوئے جمالیات کی جو توضیح وتشریح پیش کی ہے اس سے معلوم ہوتا

ہے کہ یہ اصطلاح کثیر الجہات صورت میں مظاہر قدرت ہے اور سمٹی ہوئی حالت میں خدائے واحد کے مترادف ہے جس کی تعریف، توضیح اور تشریح جتنی بھی کی جائے کم ہے۔ جس طرح اس دنیا کو بہتر سے بہتر بنانے کا کام ابھی جاری ہے اسی طرح بقول شکیل الرحمٰن 'جمالیات' کی تعریف، توضیح اور تشریح کا کام ابھی جاری ہے اور اس کی معنویت پھیلتی جا رہی ہے اور اس کی نئی جہتیں مزید نمایاں ہوتی جا رہی ہیں۔

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

شکیل الرحمٰن جب بھی سنسکرت جمالیات کے جوہر مثلاً راگ راگنیوں، رس اور رسوں میں شرنگار رس، بھوں اور بھوؤں میں رتی بھو وغیرہ کے متعلق گفتگو کرتے ہیں تو ساتوں طبق روشن ہو جاتے ہیں۔ انھوں نے عورت کے وجود کو جشن زندگی کا سرچشمہ قرار دیا ہے کیونکہ عورت کا وجود ایک نغمہ ہے۔ اسی کی وجہ سے اردو ادب کو راگ راگنیوں کی خوبصورت متحرک تصویریں حاصل ہوئی ہیں۔ سات سروں میں عورت مختلف راگوں کے درمیان ابھرتی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کا مطالعہ سنسکرت جمالیات کی روشنی میں کیا ہے اور مرکزی جمالیاتی پیکر یعنی عورت کو روشنیوں، خوشبوؤں، رنگوں، راگوں اور راگنیوں کا سرچشمہ قرار دیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ راگ راگنیوں کا تعلق 'وقت' اور موسموں سے گہرا ہے، عورت ہر وقت اور ہر موسم میں ایک نئی میلوڈی ہے۔ اسی عورت کے جمال کی وجہ سے قلی قطب شاہ کی شاعری میں شرنگار رس یعنی جنسی لذتوں کا احساس ہوتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے سنسکرت جمالیات کے ماہر بھرت کے ایجاد کردہ اکتالیس بھوؤں کا ذکر کرتے ہوئے 'رتی بھو' کی اہمیت پر زور دیا جو جنسی محبت کا شدید جذبہ ہے۔ قلی قطب شاہ کی

شاعری میں جو شرنگار رس ہے وہ اسی جذبے کی دین ہے۔ قلی قطب شاہ کی شاعری میں 'سیکس' کے تعلق سے جو لمسی اور حسی احساسات ابھرے ہیں اس سلسلے میں شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ ان سے انتہائی پرکشش 'جمالیاتی' فینومینن خلق ہوگیا ہے جس کا تعلق کئی سطحوں پر قاری کے تجربوں اور مشاہدوں سے ہے۔ اس لیے ان تجربوں سے قاری کو جمالیاتی انبساط حاصل ہونے لگتا ہے۔

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

فراق کی شاعری میں بھی شکیل الرحمٰن نے جنسی محبت کے شدید جذبہ کو دریافت کیا ہے۔ انھوں نے فراق کی شاعری میں دو آرکی ٹائپس (Archetypes) تحرک یعنی 'رات' اور 'عورت'

کی موجودگی پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ دونوں فراق کی سائیکی میں اترے ہوئے ہیں اور ان کی جمالیات مختلف رنگوں اور جہتوں کے ساتھ نمایاں ہوتی رہتی ہیں جس کی وجہ سے فراق کا وجود رقص کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔شکیل الرحمٰن نے فراق کی جمالیات میں عورت،اس کے جسم اور اس کے پورے وجود کو جمالِ کائنات کا نقش قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ اس عمل میں 'سیکس' کی لہروں کی شدّت موجود رہتی ہے۔شکیل الرحمٰن کے بیانات سے معلوم ہوتا ہے کہ ماہرِ سنسکرت جمالیات بھرت کے ایجاد کردہ انتہائی پُر اثر 'رتی بھَو' کے ارتعاشات فراق کی شاعری میں بھی موجود ہیں،جس کی وجہ سے فراق کی شاعری میں انتہائی پرکشش 'جمالیاتی' فینومینن خلق ہو گیا ہے۔شکیل الرحمٰن نے ہندوستانی جمالیات اور بدھ مفکر ومعلم جمالیات اشوگھوش (جس نے فنی تخلیق سے جمالیاتی انبساط پانے کی جانب اشارے کیے تھے) کے حوالے سے 'مہاسکھا' کی اصطلاح سے جمالیاتی انبساط کو سمجھاتے ہوئے کہا ہے کہ فراق کی شاعری سے وہی انبساط حاصل ہوتا ہے جو 'یوگ اور سیکس کی ہم آہنگی کے تجربے سے ہوتا ہے۔

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

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

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

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

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

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

''اس کی تصویروں میں اکثر محسوس ہوتا ہے جیسے رات ابدی حسن کے اسرار لیے سرگوشی کررہی ہے۔شب کی عطا کی ہوئی تاریکی جتنی گہری اور پراسرار ہوتی ہے اُتنی دن کی روشنی نہیں ہوتی۔دن کی روشنی میں وہ تہداری کہاں جو

رات کی تاریکی میں ہے۔شب کے اسرار اور اس کی تاریکی سے جو جمالیاتی لذت
اور انبساط حاصل ہوتا ہے وہ روح میں جان پرور کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔''

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

شکیل الرحمٰن نے ادب اور آرٹ کی تخلیق میں اساطیر کی اہمیت پر زور دیا ہے کیونکہ شاید ہی کوئی اعلیٰ درجہ کا ادب یا فن لطیف ہو جس کی تخلیق میں شعوری یا غیر شعوری طور پر اساطیر کے اثرات موجود نہ ہوں۔شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ اساطیری روایت اور کردار تخلیق کار یا فنکار کے لاشعور کی گہرائیوں میں موجود رہتے ہیں۔اجتماعی یا نسلی شعور سے اساطیر کی لہریں غیر محسوس طور پر آتی رہتی ہیں اور شعور کو متاثر کرتی رہتی ہیں۔اسی لیے کوئی بھی بڑا تخلیقی فنکار اساطیر سے گریز نہیں کرسکتا۔اسی لیے انھوں نے اساطیر کو ایک خاموش متحرک روایت سے تعبیر کیا ہے جس کا سفر ہمیشہ جاری رہتا ہے اور تخلیقی آرٹ کا باطنی رشتہ کسی نہ کسی سطح پر اساطیر اور اس کی روایت سے قائم رہتا ہے۔'آرکی ٹائپ' کی توضیح وتشریح پیش کرتے ہوئے انھوں نے کہا ہے کہ تخلیقی فنکاروں کی حسی اور نفسی کیفیتوں کی شدّت سے آرکی ٹائپ میں تحرک پیدا ہوتا ہے اور بنیادی اور قدیم علامتیں اپنی تہداری اور معنی خیز جہتوں کے ساتھ نمایاں ہونے لگتی ہیں۔شکیل الرحمٰن نے اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ لوک کہانیوں کی جڑیں اساطیر کی گہرائیوں میں پائی جاتی ہیں۔انھوں نے ایسے لوگوں کو بے جڑ کا پودا قرار دیا ہے جو متھ اور لوک کہانیوں کے بغیر رہتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ لوک کہانیاں اعلیٰ درجہ کی جدید تخلیق کا سرچشمہ ہیں۔

لوک کہانیوں میں فینٹاسی (Fantasy) کی خاص اہمیت ہے۔بلکہ اس کے بغیر لوک کہانیوں کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔لوک کہانیوں کے اثر سے فینٹاسی (Fantasy) اردو کی کلاسیکی شاعری میں بھی پائی جاتی ہے لیکن اردو کے پہلے ناقد مولانا حالی نے ادب میں فینٹاسی (Fantasy) کی

تخلیق یا مافوق الفطرت عناصر کے استعمال پر سخت تنقید کی تھی کیونکہ یہ خواب وخیال کی دنیا خلق کرتی ہے جو انسانی فطرت کے خلاف ہے۔اس کے بعد تمام ناقدین نے مولانا حالی سے اتفاق کرتے ہوئے فینٹاسی کو ادب میں ممنوع قرار دے دیا لیکن شکیل الرحمٰن ناقدین کی رائے سے اتفاق نہیں کرتے ہیں۔فینٹاسی کے متعلق ان کا خیال ہے کہ یہ تخلیقی فکرونظر کی ایک صورت ہے اور انسان کی نفسیات سے اس کا گہرا رشتہ ہے۔شکیل الرحمٰن نے کارل مارکس کے حوالے سے اس کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ انسان کی ترقی اور اس کی فکری ارتقا میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔اس کی اہمیت صرف ادبیات ہی میں نہیں بلکہ مصوری، موسیقی، فزکس اور علم ریاضی میں بھی ہے۔شکیل الرحمٰن نے اسے ذہن کا وہ نفسیاتی عمل قرار دیا ہے جس سے نئی دوربینی پیدا ہوتی ہے اور وژن نئی صورتوں کو پانے لگتا ہے۔کلیات غالب اور اردو کی کلاسیکی مثنویوں میں شکیل الرحمٰن نے فینٹاسی (Fantasy) کے کمالات پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ان کے مطابق اردو ادب میں غالب فینٹاسی(Fantasy) کے سب سے بڑے تخلیقی فنکار ہیں جن کی سائیکی نے ’امیجری‘ کو صرف خلق ہی نہیں کیا بلکہ اسے توانائی بھی بخشی۔غالب کے علاوہ فینٹاسی کی عمدہ مثالیں اردو کی کلاسیکی مثنویوں میں ملتی ہیں۔دراصل ان مثنویوں کا تعلق عوامی قصّوں اور دیومالا سے بھی رہا ہے اسی لیے مثنوی نگاروں نے ان قصّوں میں تصادم اور کشمکش کی پیشکش کے لیے فینٹاسی پیدا کرنے کی کوشش کی۔شکیل الرحمٰن نے کدم راو پدم راو، قطب مشتری، سیف الملوک اور بدیع الجمال، چندر بدن اور مہیار، پھول بن، گلشن عشق اور طوطی نامہ وغیرہ مثنویوں میں فینٹاسی (Fantasy) کے جو جوہر ملتے ہیں ان پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ ان مثنویوں میں جو فینٹاسی (Fantasy) پیدا کی گئی ہے، وہ اس لیے بھی پُرکشش ہیں کہ ہمارے لاشعور میں ان کا حسن اور ان کے تحیر کا حسن موجود ہے۔فینٹاسی کے کرداروں کی نفسیات یا ان کے ہیجانات ہم سے علاحدہ نہیں ہیں کیونکہ مسرتوں اور اداسیوں کی نہ جانے کتنی داستانیں ہم اپنے لاشعور میں لیے پھرتے ہیں۔غرض شکیل الرحمٰن کی تنقید ہندوستانی تہذیب کی جڑوں سے وابستہ ہے۔

سنسکرت جمالیات میں ’اَدبھُت رَس‘ یعنی تحیر کی جمالیات کی اہمیت پر بہت زور دیا گیا ہے۔شکیل الرحمٰن نے ابھینو گپت، بھرت منی، ممٹ اور اچاریہ نارائن کے حوالوں کی روشنی میں

اَدبھُت رَس یا چمتکار رس یا 'لوکوٹ تارا (Lokottara) پر جس طرح بحث کی ہے اور اس کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اسے پڑھ کر قاری خود 'اَدبھُت رَس' میں ڈوب جاتا ہے اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ سنسکرت جمالیات پر ان کی نظر کتنی گہری ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

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

انھوں نے غالب کی 'مثنوی چراغِ دیر' کا مطالعہ اَدبھُت رس یعنی تحیر کی جمالیات کی روشنی میں کر کے غالب کی تنقید کا ایک نیا پہلو ایجاد کیا ہے۔ غالب کی مثنوی میں جو تحیر کی کیفیت پائی جاتی ہے اس پر گفتگو کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن نے کہا ہے کہ کالی داس نے اپنی شاعری میں تحیر پیدا کرنے کے لیے پرانی ایپک سے فوق الفطری کیفیتوں کا سہارا لیا تھا، لیکن غالب اپنی شاعری میں ادبھُت تجربوں کے لیے کسی رزمیہ یا ایپک کے پاس نہیں گئے بلکہ اپنی سائیکی کی مدد سے شاعری میں اَدبھُت رس یا تحیر پیدا کیا جس نے ان کی شاعری کو عظیم سے عظیم تر بنا دیا۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کی مثنوی چراغِ دیر کے کینوس میں تین رنگوں کو دریافت کیا ہے جس میں پہلا سرخ رنگ جو جبلت کا رنگ ہے، دوسرا آسمانی جو آسمان کا رنگ ہونے ساتھ ساتھ روح اور باطن کا رنگ بھی ہے اور تیسرا اس سرخ اور نیلے کے امتزاج سے بنا ہے یعنی بنفشی (Violet) جسے صوفیانہ فکر کا رنگ کہا جاتا ہے۔ ان رنگوں کی موجودگی نے مثنوی میں جو جمالیاتی وحدت پیدا کی ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن نے کہا ہے کہ اس سے حیرت انگیز مسرت حاصل ہوتی ہے۔ ان رنگوں کی مدد سے بنارس کے حسن کا تحیر جو جمالِ زندگی کی علامت ہے، اس کے پس منظر میں جس طرح جلال و جمال کے تحیر کو ابھارا گیا ہے، وہ ایک بڑے تخلیقی فنکار ہی کا کارنامہ ہوسکتا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے غالب کا تہذیبی مطالعہ پیش کرتے ہوئے کہا ہے کہ غالب ایک تہذیب کی طرح پھیلے ہوئے تھے اور وہ ہند مغل جمالیات کی زندہ مثال تھے۔ ان کے شعور اور لاشعور

میں داستان ایک مستقل روایت کی حیثیت رکھتی ہے، اس لیے ان کی شاعری اور نثری تخلیقات میں اساطیری اور داستانی رجحان حددرجہ متحرک ہے۔ غالب دراصل ایک ایسا تخلیق کار تھا جنھوں نے برصغیر کے بے شمار قصوں، کہانیوں اور داستانوں کی عظیم روایتوں سے تخلیقی نوعیت کا رشتہ قائم کررکھا تھا جن کا انعکاس ان کی تخلیقات میں موجود ہے۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کی نثری اور شعری تخلیقات سے متعدد مثالیں پیش کی ہیں جن میں دیومالا، قصص، مذہب اور امیجری کی وہ کائنات ہے جو داستانیت کے تحیر اور اس کی فینٹاسی (Fantasy) سے تخلیقی رشتہ رکھتی ہے۔ شکیل الرحمٰن کے مطابق غالب کی تخلیقات میں جو فکر کی توانائی اور تخیل کی بلند پروازی پائی جاتی ہے اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ غالب نے ہندمغل تہذیب کی بے پناہ گہرائیوں میں اپنی جڑیں پھیلا رکھی تھیں۔

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

عشق کی جست نے کردیا قصّہ تمام
اس زمین وآسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

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

امیر خسرو حسن ازلی، حسن انسانی اور حسن حیات وکائنات کے ایک بڑے شاعر ہیں، حسن کے مظہر کے عاشق ہیں اور 'ہیومنزم' (Humanism) ان کے کلام کا اصل جوہر ہے کیونکہ انسان ہی وہ مخلوق ہے جو حسن مطلق اور حسن کائنات کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا وژن رکھتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے انسان کی عظمت کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہہ کر کہ:

> ''انسان روح کی مانند کائنات میں سماجاتا ہے اور اس میں تحرک پیدا کردیتا ہے اور
> یہ بھی سچائی ہے کہ یہ دنیا اتنی چھوٹی ہے کہ انسان کا وجود اس میں سما ہی نہیں سکتا۔''

ابن عربی کے اس قول کی طرف اشارہ کردیا ہے کہ انسان خدا کا آئینہ ہے اور خدا انسان کا آئینہ ہے۔ تبھی تو انسان کا وجود اتنی چھوٹی سی دنیا میں سما نہیں سکتا ہے۔ انسان روح کی مانند دنیا میں سما کر تحرک پیدا کرسکتا ہے، تو پھر وہ انسان ہی ہے جو کائنات کے ہر شے کے جمال اور زندگی کے تمام رنگوں کا عاشق ہے۔ امیر خسرو نے اپنی شاعری میں رنگ اور روشنی کے علاوہ سیاہی یا ظلمت کے حسن کو بھی پہچاننے کی بات کہی ہے۔ دراصل فلسفیوں کا خیال ہے کہ ظلمت کوئی ایسی متمائز شے نہیں جو کسی قائم بالذات ماخذ سے ظہور کرتی ہو بلکہ نور کے اثبات میں ہی اس کی نفی پوشیدہ ہے، یعنی یہ خود کو قائم رکھنے کے لیے ظلمت کو منور کردیتا ہے۔ اسی لیے شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ سیاہی کے حسن کے جلوے کو بھی جس نے پہچان لیا دراصل وہی صاحب فکر ونظر ہے، جمال وجلال کا رسیا ہے، خالق کی تخلیقات کے حسن کا حصہ اور جوہر ہے۔ شکیل الرحمٰن نے امیر خسرو کی جمالیات کے ضمن میں جس طرح انسان کی عظمت، مظاہر خدا اور مناظر کائنات پر روشنی

ڈالی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ تصوف کے رموز سے بخوبی واقف ہیں۔

شکیل الرحمٰن اپنے ہر مضمون میں ایک نیا زاویہ پیش کرتے ہیں۔مثلاً اسلوبیات کے موضوع پر اب تک جتنی کتابیں اور مضامین لکھے گئے ہیں ان میں تمام ماہرینِ اسلوبیات نے صرف خارجی پہلوؤں کوملحوظ خاطر رکھا ہے لیکن شکیل الرحمٰن نے ترجمان القرآن کے اسلوب کا جائزہ پیش کرتے ہوئے اس کے باطنی پہلوکی اہمیت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ جسم میں روح کی جو اہمیت ہے وہی اہمیت اسلوب میں باطنی پہلو کی بھی ہے جس کی بہترین مثالیں مولانا ابوالکلام آزاد کی تخلیقات میں موجود ہیں۔شکیل الرحمٰن کے مطابق ترجمان القرآن کااسلوب جوابلاغ کااپنا حسن رکھتاہے، تزکیہ نفس بھی کرتاہے اورایک معروضی Objective زاویہ نگاہ بھی عطا کرتا ہے۔شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ اب تک قرآن کی متعدد تفسیریں لکھی جا چکی ہیں لیکن ان میں بیشتر تفسیروں کا اسلوب عربی آمیز ہے۔اردو کلچر میں پوری طرح ڈھل نہیں پائی ہیں جس سے بعض مفاہیم کی تشریح پیچیدہ معلوم ہوتی ہے لیکن مولانا نے قرآن کے آہنگ کواپنی شخصیت میں پوری طرح جذب کر کے اس کے دقیق سے دقیق مسائل کو بھی اس کی اصل روح کو برقرار رکھتے ہوئے اردو تہذیب کے سانچے میں ایسے ڈھال دیا ہے کہ اسے پڑھ کر بعض ایسی سچائیاں اور حقیقتیں قاری پر منکشف ہوجاتی ہیں کہ آنکھیں کھلی رہ جاتی ہیں۔شکیل الرحمٰن نے جہاں مولانا کی اردو زبان وادب پر بے پناہ قدرت کی بات کہی ہے وہیں اردو کلچراورزبان کی توانائی اور برقی کیفیتوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ کس طرح قرآن کا جلال و جمال اردو کے سانچے میں ڈھل گیا۔وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''قرآن مجید کی پاکیزہ خوشبوؤں سے قاری کے احساس وشعور اور اس کے پورے وجود کو معطر کرنے کا جو اسلوب مولانا نے خلق کیا ہے وہ ان کی پچھلی تحریروں کے اسالیب سے مختلف تو ہے ہی،تسویہ، مطابقت اور ہم آہنگی Harmony کا بھی منفرداور خوبصورت نمونہ ہے۔''

مولانا ابوالکلام آزاد نے ترجمان القرآن کے علاوہ غبارِ خاطر میں بھی نثری اسلوب کا جادو جگایا ہے۔احمد نگر کے قلعہ میں نظربند ہونے کے دوران لکھے گئے تمام مضامین یقیناً ان کے

دل کے غبار ہی ہیں لیکن مولانا نے اس غبار کو نثر کے سانچے میں ڈھالنے کے لیے قلعہ کے بند کمرے میں اپنی ایک الگ دنیا بنائی جس میں قدرت کے تمام رنگین نظارے، قطار در قطار خوشبو بکھیرتے ہوئے پھول اور نغمے گاتے ہوئے پرندے موجود تھے۔اس لیے ان کے نثری اسلوب میں ایسی کیفیت پیدا ہوگئی ہے کہ ہر شخص اس کی طرف کھنچتا چلا جاتا ہے۔غبار خاطر کی نغمگی اور خوشبو نے شکیل الرحمٰن کو بھی اپنی طرف کھینچا اور انھوں نے مولانا کے مضامین میں ان کی رومانیت کو دریافت کیا۔مولانا کی رومانیت کو دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ شکیل الرحمٰن نے رومانیت کی جمالیات کی طرف جو اشارے کیے ہیں وہ قابلِ تعریف ہے۔وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''رومانیت انجمن سے نکل کر تنہائی کی ایسی فضا چاہتی ہے، جہاں احساسات پر کسی قسم کی گرفت نہ ہو۔'' شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ رومانی فنکار کو اپنے باطن کی سرمستیاں اس قدر عزیز ہیں اور وہ انھیں اس قدر عزیز جانتا ہے کہ انھیں کسی قیمت پر کھونا نہیں چاہتا ہے۔رومانیت باطن کی آگہی ہے۔باطن کی روشنیوں کے تئیں بیداری ہے''۔

شکیل الرحمٰن نے مولانا کی رومانیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> فطرت کا حسن اور انسان کی تخلیقات کا حسن، دونوں فنکار کی رومانیت کو بیدار اور متحرک کیے رہتے ہیں۔مولانا کی رومانیت میں علم کا دباؤ نہیں ہے بلکہ حسن سے ایک معصوم سا رشتہ قائم ہے۔علم سے جو آگہی حاصل ہوئی ہے اور حسن کو دیکھنے محسوس کرنے کا جو وژن ملا ہے اس کا جوہر بھی ان کی رومانیت میں موجود ہے۔''

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

❍

منٹو کے افسانوی اُسلوب کا جمالیاتی پہلو

منٹو کا اسلوب دراصل افسانوی ادب کا وہ روشن اسلوب ہے جو قاری کے شعور واحساس کو متاثر کرتا ہے اور بصیرت بھی عطا کرتا ہے۔ان کی افسانوی اور فنکارانہ بصیرت نے ان کے اسلوب کو خلق کیا ہے۔منٹو کی زبان وبیان کے ذریعہ ہندوستان کی سماجی صورتِ حال اور تہذیبی وحدت کا پتہ چلتا ہے۔ان کے اسلوب میں ان کی شخصیت کے کئی پہلوؤں کو شدید طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ان کے کرداروں کے تجربے ان کے اپنے تجربے بن گئے ہیں۔مختلف موضوعات پر مشتمل منٹو کے افسانوں کی فنکارانہ پیشکش کرداروں کے جذبات واحساسات اور ذہنی کشمکش کے جوہر کو جس طرح نمایاں کرتی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ منٹو نے کس طرح تمام واقعات وحادثات اور کرداروں کے اعمال کو اپنے اندر جذب کرلیا ہے۔ان کے افسانوں کے مختلف موضوعات، مواد اور بعض پیچیدہ اور نازک Issues کو سمجھنے میں وژن کا کارنامہ بھی کم اہم نہیں ہے۔ یہ منٹو کے وژن ہی کا کرشمہ ہے کہ افسانوں کے کئی بے معنی الفاظ اور جملوں کے ذریعہ نہ جانے کتنے بامعنی مفاہیم اور سچائیوں تک پہنچنے کی کامیاب کوشش ملتی ہے۔ان کے یہاں کرداروں کے جذبات کے اظہار میں توازن ہے۔جنسی تسکین اور جنسی تلذذ حاصل کرنے کے دوران عورت کے بدن سے نکلنے والی خوشبو کے ذکر سے قاری کے احساس وشعور اور اس

کے پورے وجود کو معطر کرنے کا جو اسلوب منٹو نے خلق کیا ہے، وہ کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں نظر نہیں آتا۔مختلف نوعیت کے جنسی تجربوں کے بیان میں مطابقت اور ہم آہنگی کا بھی ایک منفرد اور خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔مختلف کرداروں کی نفسیات،حرکات وسکنات اوران کی گفتار کے آہنگ کو منٹو نے اس طرح پیش کیا ہے کہ اسلوب کی دلکشی اور دل آویزی اور بڑھ گئی ہے۔ان کے اسلوب میں موضوع اور ہیئت کی مطابقت اور ہم آہنگی انبساط بھی عطا کرتی ہے اور انسانیت کے تئیں بیدار بھی کرتی ہے۔منٹو کے اسلوب کی یہ بہت بڑی خوبی ہے کہ قاری کے حواس بیدار ہونے لگتے ہیں،وہ منٹو کی طرح سوچنے اور محسوس کرنے لگتے ہیں۔منٹو کے اسلوب میں ابلاغ کا ایک خاص حسن ہے۔افسانوں کی عبارتوں کے داخلی آہنگ نے ان کے افسانوی اسلوب میں بڑی مطابقت اور ہم آہنگی پیدا کی ہے۔افسانوں کے موضوعات اور خیالات وجذبات کی وحدت نے ان کے اسلوب کواور زیادہ موثر اور جاذب نظر بنادیا ہے۔تمام افسانوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو ان کے اسلوب کی کئی جہتیں نمایاں ہوں گی۔منٹو کے افسانوں کی نفسیاتی پیچیدگی کو آسان بنانے اور دل ودماغ میں اتارنے کے لیےان کے اسلوب کی کئی صورتیں مزید نمایاں ہوئی ہیں۔اسلوب کی ان جہتوں میں جوتوانائی اور آہنگ ہے وہ ان کے افسانوں کے موضوعات سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔

ناقدینِ منٹو نے ہمیشہ ان کی شخصیت اورفن کوفحش نگاری اورحقیقت نگاری میں الجھائے رکھا جب کہ بیشتر ناقدینTextuality اورSexuality کے جوہر کوسمجھنے سے بھی قاصر ہیں۔اس مقالے میں منٹو کو ان کے افسانوی اسلوب کے جمالیاتی پہلو کے آئینہ میں دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔کیونکہ اسلوبیات کے مروجہ اصولوں کے ذریعہ ادب کے اصل جوہر یا کسی فنکار کےفن کی روح تک رسائی ممکن نہیں ہے۔ ماہرین اسلوبیات کا بھی خیال ہے کہ ''اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں'' اسلوبیات صرف تنقید کی مدد کرتا ہے لیکن اس کے پاس ادبی ذوق یا جمالیاتی وژن نہیں ہوتا ہے۔لہٰذا منٹوکوان کے اسلوب کے خارجی پہلوؤں کے بجائے جمالیاتی پہلوؤں یعنی اسلوب بحیثیت تزئین کاری سے قطع نظر اس کے معنیاتی پہلوؤں اوراس کے جمال کی روشنی میں دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

منٹو کے اسلوب کی تشکیل میں ان کی مخصوص طبیعت کا بھی اہم رول رہا ہے۔ مثلاً منٹو بنیادی طور پر لاابالی اور باغی طبیعت کے انسان تھے۔ نظام تعلیم اور دین و مذہب سے لاتعلقی ان کے مزاج میں تھی۔ جوا، شراب اور بدنام لوگوں کی صحبت سے انھیں خاص دلچسپی تھی۔ انھوں نے اپنی نوجوانی کے حالات اور ذہنی کیفیات کے متعلق لکھا ہے:

> ''یہ وہ زمانہ تھا جب میں نے آوارہ گردی شروع کر دی تھی۔ طبیعت ہر وقت اچاٹ سی رہتی تھی۔ ایک عجیب قسم کی کھد بد ہر وقت دماغ میں ہوتی رہتی تھی۔ جی چاہتا تھا کہ جو چیز بھی سامنے آئے اسے چکھوں، خواہ وہ انتہائی درجہ کی کڑوی کیوں نہ ہو۔''

شاید یہی وجہ ہے کہ منٹو نے عام روایت سے ہٹ کر اپنے بیشتر افسانوں میں ایسے افراد کا انتخاب کیا اور ان کی زندگی اور مسائل کو موضوع بنایا جو سماج کے دبے کچلے، ناپسندیدہ اور انتہائی غلیظ قسم کے انسان تصور کیے جاتے ہیں۔ جن کے متعلق بات کرنا بھی گناہ سمجھا جاتا ہے لیکن منٹو نے سماج کے سفید پوش طبقہ کی پرواہ کیے بغیر ان کے احساسات و خیالات اور سوچ و فکر سے ہمیں متعارف کرایا اور ان کے مسائل کے متعلق ہمیں سوچنے کے لیے مجبور کیا۔ منٹو نے سماج کی بدصورتی اور پستی کی تصویر کشی کے لیے جو اسلوب اور پیرایہ بیان خلق کیا ہے وہ قاری کی شدتِ احساس کو تیز سے تیز تر کر دیتا ہے اور قاری خود کو اسی ماحول کا حصہ سمجھنے لگتا ہے۔ سنسکرت جمالیات کے مطابق اسی کو 'رس' کہتے ہیں اور یہی تخلیقی عمل کا نقطۂ عروج بھی ہے۔ ایک طوائف کی زندگی میں جو اتھل پتھل، انتشار، اضطراب، غلاظت اور ناپاکیاں ہوتی ہیں ان کی جیتی جاگتی تصویر افسانہ 'ہتک' کی مرکزی کردار 'سوگندھی' کا چھوٹا سا کمرہ ہے، جس میں بے ترتیبی کے ساتھ بکھری ہوئی چیزیں مثلاً اس کا خارش زدہ کتا، ایک طوطے کا لٹکتا ہوا پنجرہ اور دیوار گیر پر رکھے ہوئے میک اپ کے سامان ہیں جن کی تصویر منٹو نے اس طرح کھینچی ہے:

> ''کمرہ بہت چھوٹا تھا جس میں بے شمار چیزیں بے ترتیبی کے ساتھ بکھری ہوئی تھیں۔ تین چار سوکھے سڑے چپل پلنگ کے نیچے پڑے تھے جن کے اوپر منھ رکھ کر ایک خارش زدہ کتا سو رہا تھا اور نیند میں کسی غیر مرئی چیز کا منھ

> چڑا رہا تھا۔اس کتّے کے بال جگہ جگہ سے خارش کے باعث اڑ رہے تھے، دور سے اگر کوئی اس کتّے کو دیکھتا تو سمجھتا کہ پیر پونچھنے والا پرانا ٹاٹ دوہرا کر کے زمین پر رکھا ہے۔اس طرف چھوٹے سے دیوار گیر پرسنگار کا سامان رکھا تھا گالوں پر لگانے کی سرخی، ہونٹوں کی سرخ بتّی، پاوڈر، کنگھی اورلوہے کے پن جووہ غالبًا اپنے جوڑے میں لگایا کرتی تھی۔ پاس ہی میں ایک لمبی کھونٹی کے ساتھ سبز طوطے کا پنجرہ لٹک رہا تھا، جوگردن کواپنے پیٹھ کے بالوں میں چھپائے سورہا تھا۔پنجرہ پکے کچے امرود کے ٹکڑوں اور گلے ہوئے سنگترے کے چھلکوں سے بھرا ہوا تھا۔ان بدبودار ٹکڑوں پر چھوٹے چھوٹے کالے رنگ کے مچھر یا پتنگے اُڑ رہے تھے۔''(ہتک)

منٹو نے سوگندھی کے کمرے کی تصویر کشی جس اسلوب اور پیرایۂ بیان میں کی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ منٹو نے خود بھی اس زندگی کو جیا ہے۔ویسے ایک بڑے فنکار کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ ایسی زندگی جینے کے بعد ہی اس طرح کے افسانے کی تخلیق کرے۔ایک بڑا تخلیق کار تخلیقی عمل سے گذرتے وقت اپنے لیے ایک نئی دنیا، نئے کردار نیا ماحول نئے مناظر خلق کر لیتا ہے جس کے ذرّے ذرّے میں اسی کا پرتو نظر آتا ہے یا جس دنیا کی مخلوق اور فضا کو اپنی تخلیقات کا موضوع بناتا ہے اس کے تمام کرداروں کے جذبات واحساسات سے اپنی روح کو ہم آہنگ کر لیتا ہے اوران کے ماحول اور فضا کو اپنی آنکھوں میں ایسے بسا لیتا ہے کہ کرداروں کی سانسوں کے زیروبم میں اس کی سانس کی گرمی کا احساس ہوتا ہے۔اس کے بعد تخلیق کار کا جو اسلوب وضع ہوتا ہے اس میں فنکار کے دل کی دھڑکن سنائی دیتی ہے۔منٹو نے طوائفوں کے کردار، ان کے جذبات واحساسات،ان کی زندگی اوران کے ماحول کو اپنے اندر جذب کر کے جو اسلوب خلق کیا ہے اس میں طوائفوں کی زندگی کی غلاظت،پستی اورتاریکی کی منظر کشی فطری معلوم ہوتی ہے اورایسا محسوس ہوتا ہے کہ طوائفوں کی دنیا کے تمام کرداروں کے سینوں میں منٹو کا ہی دل دھڑک رہا ہے۔ ان کی رگوں میں منٹو کا ہی خون دوڑ رہا ہے اور ان کے جذبات واحساسات میں منٹو کے جذبات واحساسات کا عکس نظر آتا ہے۔منٹو کے قاری بھی خود کو اس دنیا

سے قریب تر محسوس کرنے لگتے ہیں اور ان کے غم میں شریک ہوجاتے ہیں۔ یہی منٹو کے اسلوب کی جادوگری کا کمال ہے۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن نے منٹو کے پیرایۂ بیان اور اسلوب پر تبصرہ کرتے ہوئے بجا لکھا ہے:

''منٹو کے تخلیقی عمل کے ہیجان انگیز بہاؤ سے گہرائی ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ لگتا ہے 'گہرائی' آہستہ آہستہ اوپر آرہی ہے، ان کے اکثر افسانوں میں 'گہرائی' کے اوپر آنے کا منظر ملتا ہے، تاریکی کی روح یا آتما کو تخلیقی فنکار جوہر اور جلوہ بنا دیتا ہے، تاریکی کے اندر جو حسن نظر آتا ہے وہ زندگی کی کئی جہتوں سے آشنا کرکے آسودگی حاصل کرنے کے لیے اکساتا ہے۔ ہم گہرائی کے جمال سے محظوظ ہوتے ہیں، 'گہرائی' سے ایک رشتہ قائم ہوجاتا ہے، ہم گہرائی سے پیار کرنے لگتے ہیں، جتنا بھی تکلیف دہ منظر ہو، جتنی بھی اداسی اور گہری اداسی ہو، فنکار کا تخلیقی ذہن ایسے منظر اور اداسی کو روحانی کپکپی (Spiritual trembling) میں تبدیل کردیتا ہے اور ہم باطنی سطح پر تخلیق کے حسن کو پالیتے ہیں۔'' (منٹو شناسی، ص15)

فکشن کے بیشتر ناقدین کا خیال ہے کہ کرشن چندر کے افسانوں میں جو رومانی اسلوب پایا جاتا ہے وہ منٹو کے اسلوب میں موجود نہیں ہے۔ لیکن ناقدین شاید یہ بھول جاتے ہیں کہ کرشن چندر کے بیشتر افسانے کشمیر کی حسین وادیوں کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں جب کہ منٹو کا محبوب ترین موضوع طوائفوں کی زندگی، ان کی زندگی کی پستی، تاریکیاں اور ان کے مسائل رہے ہیں۔ پھر بھی ان کے بعض افسانوں اور تحریروں میں فطرت کے حسین مناظر کی بھی تصویر کشی ملتی ہے۔ منٹو نے اپنی کہانیوں، کرداروں اور ماحول کی مناسبت سے خوبصورت اور پُر لطف فضا اور قدرت کے حسین مناظر کو اپنے اندر جذب کرکے سحر انگیز اسلوب خلق کیا ہے۔ منٹو کے ایسے اسلوب کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ اسلوب اس منٹو کا نہیں ہوسکتا جس نے 'ہتک' کی غلاظت اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' سے پاگلوں کی نفسیاتی کشمکش کی تصویر کھینچی ہے۔ دراصل بڑا فنکار جب کسی خاص ماحول یا فضا کی تصویر کی تشکیل کرتا ہے تو اس میں زندگی کی روح پھونک دیتا ہے اور اس

میں اس طرح حرکت پیدا کر دیتا ہے کہ قاری کے سامنے تمام مناظر رقص کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ان کے مختلف افسانوں کے مندرجہ ذیل اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

''جب طلوع ہوتے ہوئے سورج کی طلائی کرنیں چیڑ کے دراز درختوں سے چھن چھن کر ہمارے پاس والے نالے کے خشم آلود پانی سے اٹکھیلیاں کر رہی ہوتیں اور آس پاس کی جھاڑیوں میں ننھے ننھے پرندے اپنے گلے پھلا پھلا کر چیخ رہے ہوتے، یوں کہیے کہ قدرت کو اپنے خواب سے بیدار ہوتا دیکھتے تھے۔صبح کی ہلکی پھلکی ہوا میں شبنم آلود سبز جھاڑیوں کی دلنواز سرسراہٹ، نالے میں سنگریزوں سے کھیلتے ہوئے کف آلود پانی کا شور اور برسات کے پانی میں بھیگی ہوئی مٹی کی بھینی بھینی خوشبو چند ایسی چیزیں تھیں جو ہمارے سنگین سینوں میں ایک ایسی لطافت پیدا کر دیتی تھیں جو زندگی کے اس دوزخ میں ہمیں بہشت کے خواب دکھلانے لگتیں۔'' (شغل)

''دور بہت دور جہاں سمندر اور آسمان گھل مل رہے تھے، بڑی بڑی لہریں آہستہ آہستہ اٹھ رہی تھیں اور ایسا معلوم ہوتا تھا ایک بہت بڑا گدلے رنگ کا قالین جسے ادھر ادھر سے سمیٹا جا رہا ہے۔ساحل کے سب قمقمے روشن تھے جن کا عکس کنارے کے لرزاں پانی پر کپکپاتی ہوئی موٹی موٹی لکیروں کی صورت میں جگہ جگہ رینگ رہا تھا۔میرے پاس پتھریلی دیوار کے نیچے کئی کشتیوں کے لپٹے ہوئے بادبان اور بانس ہولے ہولے حرکت کر رہے تھے۔سمندر کی لہروں اور تماشائیوں کی آواز ایک گنگناہٹ بن کر فضا میں گھلی ہوئی تھی۔'' (بانجھ)

منٹو نے الفاظ کی آرائش یا زیبائش کے ظاہری جمال وجلال پر جتنی توجہ دی ہے اس سے کہیں زیادہ توجہ زبان کی امتیازی کیفیت پر دی ہے اور اس کے پوشیدہ امکانات کو بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔اس کی بہترین مثال افسانہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' ہے جو تقسیم ہند کا المیہ ہے جس میں ان کے اسلوب نے اسے نفسیاتی احساس میں تبدیل کر دیا ہے۔یہ ایک غیر معمولی افسانہ ہے جو ہماری تاریخی، سماجی، تہذیبی اور نفسیاتی عوامل کے قصے کا ایک معنی خیز استعارہ بن چکا ہے۔

منٹو نے اس افسانہ کے مرکزی کردار بشن سنگھ کی ذہنی کیفیت جس اسلوب اور پیرایہ میں پیش کی ہے اس سے قاری تڑپ کر رہ جاتا ہے اور وہ بشن سنگھ کی ذہنی کیفیت کو اسی طرح محسوس کرنے لگتا ہے جس طرح منٹو نے محسوس کیا تھا:

> ''اوپڑی گڑ گڑ دی انیکس دی بے دھیان ونگ دی وال آف دی لالٹین'' پھر بعد میں ''اوپڑی گڑ گڑ دی انیکسی دی بے دھیان ونگ دی وال آف دی پاکستان گورنمنٹ''

ان جملوں کی کیفیت کو صرف محسوس کیا جا سکتا ہے حرف والفاظ کی ترتیب سے اس کے حسن وخوبی کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا ہے۔ بشن سنگھ کے یہ بے معنی جملے صرف اس کی ذہنی کیفیت کا آئینہ نہیں ہیں بلکہ منٹو کی ذہنی کرب اور کیفیت کے بھی ترجمان ہیں۔اس افسانہ میں منٹو نے انکشاف ذات کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔

افسانہ 'بابو گوپی ناتھ' میں بعض جملے اور الفاظ مثلاً ......آپ ہیں بابو گوپی ناتھ بڑے خانہ خراب،...... لاہور سے جھک مارتے مارتے بمبئی تشریف لائے ہیں،...... لاہور کی کوئی مشہور جسم فروش ایسی نہ تھی جس سے بابو صاحب کی کنٹی نیوٹی نہ ملی ہو،......دو برسوں ہی میں میرا دھڑن تختہ کر کے رکھ دیا،......آخر بابو صاحب نے مقدمہ جیت لیا اور اسے یہاں لے آئے— دھڑن تختہ!،...... رنگ کالا ہے مگر ویسے بڑی ٹٹ فورٹیٹ قسم کی عورت ہے، وغیرہ جملوں میں کنٹی نیوٹی،ٹٹ فورٹٹ،دھڑن تختہ اور اس کے علاوہ اینٹی کی پینٹی پو،ٹین ٹپوٹی،فل فل فوٹی اور اینٹی فوٹی اور اینٹی فلوجسٹین وغیرہ الفاظ جو سینڈو دورانِ گفتگو بے ساختہ اور کثرت سے استعمال کرتا ہے۔یہ جملے اور الفاظ بظاہر بے معنی اور مبہم معلوم ہوتے ہیں لیکن یہ منٹو کے مخصوص اسلوب میں ڈھل کر بامعنی ہو گئے ہیں اور اس دور کے سماج کی ناہمواری،تہذیب کی زوال اور شکست وریخت کے مظہر بن گئے ہیں۔

منٹو ایک فطری فنکار تھے۔فطری تخلیق کار کا کمال یہ ہے کہ وہ جس چیز کو دیکھتا ہے اسے بہت غور سے دیکھتا ہے اور اس سے محبت کرنے لگتا ہے۔اسے اپنی زندگی کا حصہ بنالیتا ہے۔منٹو نے بھی جس موضوع پر لکھا اسے پہلے اپنے دل کی گہرائیوں میں اتارلیا۔ انھوں نے اپنے

کرداروں کواپنے رگ و پے میں پیوست کرلیا۔اسی لیے ان کے کرداروں میں ان کے ہی دل کی دھڑکن سنائی دیتی ہے۔منٹو نے کئی افسانوں میں اپنے کرداروں کے ذہنی کرب، ذہنی اور جذباتی تصادم کی خوبصورت تصویریں پیش کی ہیں۔ان افسانوں میں 'ہتک' کا مرکزی کردار 'سوگندھی' قابل ذکر ہے۔سوگندھی کوایک سیٹھ کے ذریعہ ٹھکرادیے جانے کے بعد جب اسے احساس ہوتا ہے کہ یہ اس کی 'ہتک' ہےتو وہ تلملاکررہ جاتی ہے اور اس پرایک عجیب وغریب کیفیت طاری ہوتی ہے۔منٹونے اس کی ذلت آمیز کیفیت،ذہنی کرب اوررد عمل کے اظہار کے لیے جواسلوب خلق کیاہےاس سےمعلوم ہوتاہے کہ بےعزتی سوگندھی کی نہیں،منٹوکی ہوئی ہے:

> ''سوگندھی سوچ رہی تھی اور اس کے پیر کے انگوٹھے سے لے کر سر کی چوٹی تک گرم لہریں دوڑ رہی تھیں، اس کوکبھی اپنے آپ پر غصہ آتا تھا اور کبھی رام دلال پرجس نے رات کے دو بجے اسے بےآرام کیالیکن فوراً ہی دونوں کو بےقصور پاکر وہ سیٹھ کا خیال کرتی تھی، اس خیال کے آتے ہی اس کی آنکھیں،اس کے کان،اس کی بانھیں،اس کی ٹانگیں،اس کا سب کچھ مڑتا تھا کہ اس سیٹھ کوکہیں دیکھ پائے، اس کے اندر یہ خواہش بڑی شدت سے پیدا ہورہی تھی کہ جو کچھ ہو چکا ہے ایک بار پھر ہو،صرف ایک بار— وہ ہولے ہولے موٹر کی طرف بڑھے،موٹر کے اندر سے ایک ہاتھ باہر نکالے اور اس کے چہرے پر روشنی پھینکے۔'اونہہ' کی آواز آئے اور وہ سوگندھی اندھا دھند اپنے پنجوں سے اس کا منھ نوچنا شروع کردے، وحشی بلی کی طرح جھپٹے اور— اور اپنی انگلیوں کے سارے ناخن جو اس نے موجودہ فیشن کے مطابق بڑھا رکھے تھے اس سیٹھ کے گالوں میں گاڑ دے، بالوں سے پکڑ کر اسے باہر گھسیٹ لے اور دھڑادھڑ مکے مارنا شروع کردے اور جب تھک جائے— جب تھک جائےتو رونا شروع کردے۔'' (ہتک)

اس عبارت میں منٹوکے جارحانہ اسلوب نے سیدھی سادی سوگندھی کو ایک وحشی بلّی بنادیاہے۔

منٹو کا اسلوب بظاہر سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن بعض افسانوں میں طنز کی نشتریت بھی پائی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر تقسیم ہند کے موضوع پر لکھے گئے افسانے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں مذہب کے نام پر تقسیم ہند کے دوررس اثرات اور مسائل کے مدنظر منٹو نے شدید ردّعمل کا اظہار کیا ہے۔ افسانے کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ منٹو تقسیم ہند کے شدید مخالف تھے اور عجیب وغریب کرب محسوس کر رہے تھے۔ منٹو نے اپنی ذہنی اذیت کے اظہار کے لیے ایسے کرداروں کو خلق کیا جو پاگل ہیں اور لاہور کی جیل میں بند ہیں۔ تقسیم ہند کے کرب کا اظہار اور پاگلوں کی گفتگو کے لیے جو طنزیہ پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے اس کی نشتریت سے اس دور کے نہ صرف رہنما بلکہ قاری بھی تڑپ کر رہ جاتے ہیں۔ منٹو کے طنزیہ اسلوب سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں طنزیہ نثر کی تخلیق میں بلا کی قدرت حاصل تھی۔ طنزیہ ادب کی اہمیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے سنسکرت اچاریوں نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ وہ ادب، ادب کہلانے کا مستحق نہیں ہے جس میں طنز کی نشتریت نہ ہو۔ مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''ایک مسلمان پاگل جو بارہ برس سے ہر روز باقاعدگی کے ساتھ 'زمیندار' پڑھتا تھا اس سے جب اس کے ایک دوست نے پوچھا ''مولوی صاحب، یہ پاکستان کیا ہوتا ہے؟ تو اس نے بڑے غور وفکر کے بعد جواب دیا۔ ''ہندوستان میں ایک ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے ہیں۔'' یہ جواب سن کر اس کا دوست مطمئن ہوگیا۔''...... ''وہ خود اسی الجھاؤ میں گرفتار ہو جاتے تھے کہ سیال کوٹ پہلے ہندوستان میں ہوتا تھا پر اب سنا ہے کہ پاکستان میں ہے۔ کیا پتہ کہ لاہور جو اب پاکستان میں ہے، کب ہندوستان میں چلا جائے گا یا سارا ہندوستان ہی پاکستان بن جائے گا۔ اور یہ بھی کون سینے پر ہاتھ رکھ کر کہہ سکتا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان دونوں کسی دن سرے سے غائب نہیں ہو جائیں گے۔''
>
> (ٹوبا ٹیک سنگھ)

منٹو نے پاکستان کو ہندوستان کے ایک ایسے خطہ سے تعبیر کیا ہے جہاں استرے بنتے ہیں۔ منٹو کا یہ بیان پاکستان کے وجود پر گہرا طنز ہے۔ منٹو نے تقسیم کے دوررس اثرات پر اظہار خیال

کرتے ہوئے جس طرح دونوں ملکوں کے وجود پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے اور پاگلوں کی زبان سے یہ کہہ کر کہ ''سیال کوٹ پہلے ہندوستان میں ہوتا تھا پر اب سنا ہے کہ پاکستان میں ہے۔ کیا پتہ کہ لاہور جواب پاکستان میں ہے، کب ہندوستان میں چلا جائے گا یا سارا ہندوستان ہی پاکستان بن جائے گا۔ اور یہ بھی کون سینے پر ہاتھ رکھ کر کہہ سکتا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان دونوں کسی دن سرے سے غائب نہیں ہو جائیں گے'' گہرا طنز کیا ہے۔ یہی منٹو کا منفرد اسلوب ہے جسے دور سے پہچانا جا سکتا ہے۔

جنس منٹو کا پسندیدہ موضوع رہا ہے کیونکہ یہ زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ بقول شکیل الرحمٰن ''ہر مرد کے اندر عورت ہے اور ہر عورت کے اندر مرد، یہ دونوں حقیقتیں ایک دوسرے سے اس وقت ملتی ہیں جب یوگ سے انھیں بیدار کیا جاتا ہے''۔ سیکس جمالیاتی انبساط وآسودگی کا سب سے بڑا ذریعہ بھی ہے۔ جنسی عمل کے انبساط میں جسم کا جمال وجلال مختلف رنگوں میں ابھرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ سیکس موضوع اور اسلوب کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔ لیکن اس موضوع کے اظہار کے لیے زبان وبیان پر گرفت ہونا ضروری ہے۔ ورنہ اس کے اظہار میں ذرا سی لغزش فنکار کو فحش نگار کے زمرے میں لا کر کھڑا کر دیتی ہے۔ لیکن اگر فنکار سیکس کی اصل روح تک پہنچنے کی کوشش کرے اور زبان کی نزاکتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کو پیش کرے تو قاری سیکس کی اس دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں آنند ہی آنند ہے۔ منٹو نے اپنے افسانوں میں سیکس کی اصل روح کو ہی پیش کیا ہے لیکن زیادہ تر نقادوں نے ان کے اسلوب کی نفاست اور لطافت کو سمجھے بغیر ان پر فحش نگاری کا الزام عائد کر دیا۔ یہاں تک کہ ان پر مقدمے بھی چلائے گئے اور انھیں صفائی دیتے ہوئے یہ کہنا پڑا:

> ''عورت اور مرد کا رشتہ فحش نہیں ہے۔ ان کا ذکر بھی فحش نہیں۔ لیکن جب اس رشتے کو چوراسی آسنوں یا جوڑ دار خفیہ تصویروں میں تبدیل کر دیا جائے اور لوگوں کو ترغیب دی جائے کہ وہ تخلیے میں اس رشتے کو غلط زاویے سے دیکھیں تو میں اس فعل کو صرف فحش ہی نہیں بلکہ نہایت گھناونا، مکروہ اور غیر صحت مند کہوں گا۔''

منٹو نے اس موضوع کے لیے جو اسلوب وضع کیا ہے اس سے جنسی تلذذ کی نفیس اور لطیف کیفیت پیدا ہوتی ہے۔اس میں تخریبی یا درندگی کے جذبات نہیں ابھرتے ہیں۔منٹو نے اس قسم کے افسانوں میں صرف سیکس کے ان تجربات کو پیش کیا ہے جن سے ہمیں جنسی آسودگی حاصل ہوتی ہے اور جنسی تلذذ کی روحانی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔'بلاؤز'، 'دھواں'، 'شاردا'، 'خوشیا' اور 'بو' وغیرہ افسانوں میں جنسی تلذذ کی مختلف سطحیں ہیں اور تلذذ کی ان کیفیات کے اظہار کے لیے منٹو نے جو اسلوب خلق کیا ہے اس کے بھی کئی Shades (رنگ) نظر آتے ہیں۔ طوائفوں کے ساتھ جنسی تعلق کے جو Modes ہیں وہ دیگر جنسی تجربوں سے متعلق افسانوں سے بالکل مختلف ہیں۔مثلاً افسانہ 'ہتک' میں سیکس کی جو Degree of Satisfaction ہے وہ دوسرے نوعیت کی ہے۔اس افسانہ کے پہلے ہی پیراگراف:

> ''دن بھر تھکی ماندی وہ ابھی ابھی اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سو گئی تھی۔ میونسپل کمیٹی کا داروغہ صفائی، جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارا کرتی تھی، ابھی ابھی اس کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چور، گھر کو واپس گیا تھا......''

اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ منٹو 'کام سوتر' کے اصل جوہر سے واقف ہیں۔منٹو کے بعض نقادوں نے 'ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ نے' کی رعایت سے لکھا ہے کہ منٹو نے اس عبارت میں سوگندھی کے ساتھ اظہار ہمدردی کیا ہے۔دراصل نقادوں نے اس عبارت کے اسلوب کو سمجھے بغیر یہ رائے دی ہے۔جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مباشرت کے پرم آنند کا احساس اسی وقت ہوتا ہے جب ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ دی جاتی ہیں۔

اسی طرح افسانہ 'بو' میں سیکس کی لذت کے اظہار کے لیے جو اسلوب اختیار کیا گیا ہے وہ منٹو کے جنسی تجربے اور روحانی لذتیت (Eroticism) سے اس طرح ہم آہنگ ہو گیا ہے کہ قاری بھی پرم آنند کی کیفیت سے محظوظ ہونے لگتا ہے۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منٹو نے صدیوں سے چلے آرہے ہندوستانی جنسی تقدس کے تصور کو از سر نو قاری سے متعارف کرا کر اس عمل کے ان پہلوؤں پر غور کرنے کے لیے آمادہ کیا ہے جسے لوگ بھول چکے ہیں۔رندھیر اور گھاٹن لڑکی

کے Sexo-Yogic لمحات کے بیان کے لیے منٹو نے جو اسلوب خلق کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ سیکس کی دیوی 'مہا ناگنی' نے سیکس کے دیوتا 'مہا ناگ' کو دبوچ لیا ہے اور آسمان سے جنسی تلذذ کے رسوں کی امرت ورشا شروع ہوگئی ہے۔ بنجر دھرتی زرخیز ہو رہی ہے، پیڑ پودے سبز وشاداب ہو رہے ہیں۔ پھول کھلنے لگے ہیں اور ان کی خوشبو سے عالم مہک اٹھا ہے۔ یہ منٹو کے اسلوب کی جادوگری کا کمال ہے۔ سیکس کی ایسی کیفیت اور فضا منٹو جیسا فنکار ہی پیدا کر سکتا ہے۔ منٹو کے اسلوب سے منٹو کا فن، ان کے تجربے اور روح ہم آہنگ ہو کر جنسی تلذذ کو لافانی بنا دیتا ہے۔ منٹو کا کمال یہ ہے کہ مختلف النوع جنسی تجربات واحساسات کے اظہار کے لیے جو پیرایہ بیان اختیار کیا ہے اس میں ان کے اپنے تجربے شامل ہوگئے ہیں اور ان کے قاری بھی ویسا ہی محسوس کرنے لگتے ہیں جیسے ان کے افسانوں کے کرداروں نے محسوس کیا تھا۔ افسانہ ''بو'' کے مندرجہ ذیل اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

''کھڑکی کے پاس باہر پیپل کے پتّے رات کے دودھیالے اندھیرے میں جھومروں کی طرح تھرتھرا رہے تھے اور نہا رہے تھے اور وہ گھاٹن لونڈیا رندھیر کے ساتھ کپکپاہٹ بن کر چمٹی ہوئی تھی''۔............''رندھیر اس کے پاس بیٹھ گیا اور گانٹھ کھولنے لگا۔ جب نہیں کھلی تو تھک ہار کر اس نے ایک ہاتھ میں چولی کا ایک سرا پکڑا، دوسرے ہاتھ میں دوسرا سرا اور زور سے جھٹکا دیا۔ گرہ ایک دم پھسلی، رندھیر کے ہاتھ زور سے اِدھر اُدھر ہٹے اور دو دھڑکتی ہوئی چھاتیاں ایک دم نمایاں ہوگئیں۔ لمحہ بھر کے لیے رندھیر نے سوچا کہ اس کے اپنے ہاتھوں نے اس گھاٹن لڑکی کے سینے پر نرم نرم گندھی ہوئی مٹّی چابک دست کمہار کی طرح دو پیالوں کی شکل دے دی ہے''۔............''اس بو نے اس لڑکی اور رندھیر کو ایک رات کے لیے آپس میں حل کر دیا تھا۔ دونوں ایک دوسرے میں مدغم ہوگئے تھے۔ ان عمیق ترین گہرائیوں میں اتر گئے تھے، جہاں پہنچ کر انسانی لذت میں تبدیل ہوگئے تھے۔ ایسی لذت جو لمحاتی ہونے کے باوجود دائمی تھی۔ جو مائلِ پرواز ہونے کے باوجود ساکن اور جامد تھی''۔

............''دونوں ایک ایسا پنچھی بن گئے تھے جو آسمان کی نیلا ہٹوں میں مائلِ پرواز رہنے پر بھی غیر متحرک دکھائی دیتا ہے''۔ ....''اس بوکو، جو اس گھاٹن لڑکی کے ہر مسام سے پھوٹ رہی تھی، رندھیرا چھی طرح سمجھتا تھا۔ حالانکہ وہ اس کا تجزیہ نہیں کر سکتا تھا۔ جس طرح بعض اوقات مٹی پر پانی چھڑکنے سے سوندھی سوندھی بو نکلتی ہے۔ لیکن نہیں، وہ بو کچھ اور ہی طرح کی تھی۔ اس میں لونگ اور عطر کا مصنوعی پن نہیں تھا، وہ بالکل اصلی تھی''۔ ....عورت اور مرد کے باہمی تعلقات کی طرح اصلی اور مقدس۔''(بو)

قدیم ہندوستانی فنکاروں نے جنسی عمل کے دوران عورت کے بدن سے نکلنے والی خوشبوؤں کو کبھی مٹّی کی سوندھی خوشبو تو کبھی جنگلی پھولوں اور خوشبودار پتوں کی خوشبو سے تعبیر کیا ہے۔ جدید ماحولیاتی و جنسیاتی مطالعے کی رو سے دوران مباشرت عورت کے بدن سے نکلنے والی خوشبو سے ماحول کی کثافت دور ہوتی ہے۔ منٹو نے بار بار 'بو' کا ذکر کر کے شاید حد درجہ آگہی کا ثبوت دیا ہے۔ بعض جنسی ماہرین کا خیال ہے کہ مباشرت کے عمل کے دوران مرد کی پسندیدہ خوشبو عورت کے بدن سے نکلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے جو مرد کو اس قدر مدہوش کر دیتی ہے کہ وہ جنسی عمل سے کبھی فارغ نہیں ہونا چاہتا ہے۔

منٹو کے اسلوب کے متعلق عام طور پر کہا جاتا ہے کہ انھوں نے اردو کے علاوہ پنجابی، ہندی اور کشمیری الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ ان کا اسلوب آسان ہے۔ مکالموں میں عام بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ مشکل الفاظ اور نامانوس تراکیب ان کے یہاں شاید ہی کہیں نظر آتی ہیں۔ ان کی تحریر میں ایک بے ساختہ پن ہے۔ ان کا مشاہدہ جتنا باریک ہے ان کا بیان اتنا ہی صاف اور تفصیلی ہے۔ منٹو کے اسلوب میں سادگی کے ساتھ ساتھ تاثیر اور جادو بیانی پائی جاتی ہے۔ منٹو کے اسلوب کے متعلق یہ تمام باتیں درست ہونے کے باوجود ان سے منٹو کے افسانوی اسلوب کی اصل روح تک رسائی نہیں ہوتی کیونکہ افسانوی اسلوب کے متعلق ایسے بیانات کسی بھی افسانہ نگار کے لیے دیے جا سکتے ہیں۔

منٹو کے اسلوب کی اصل روح اردو حروفِ تہجی کی ترتیب و نظام، اسما، افعال اور مصمتوں و

مصوتوں کے خوشوں کے حساب کتاب یا اردو کی 'کوزی' اور 'معکوسی' آوازوں میں بھی تلاش نہیں کی جاسکتی ہے۔ ان کے اسلوب کی اصل روح ان کے کرداروں کے حرکات وسکنات، جذبات واحساسات اوران کے آس پاس کی ماحول سازی اور فضا میں نظر آتی ہے جن میں منٹو کی شخصیت کا پرتو بھی موجود ہے۔ منٹو کا اسلوب طوائفوں کی تاریک اور پست زندگی کی سسکیوں کے بیان میں، بشن سنگھ کے ذہنی کرب میں بھی اور 'سوگندھی' کی جھنجھلاہٹ کے اظہار میں یا پھر ان تحریروں میں نظر آتا ہے جہاں منٹو نے Sexuality کو Texuality میں تبدیل کردیا ہے۔ اس کے علاوہ Ultimate جنسی لذتیت کے ان لمحوں کے بیان میں نظر آتا ہے جہاں منٹو کے نسوانی کرداروں کے بدن سے طرح طرح کی خوشبو نکلنے کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے اسلوب کا اصل جوہر وہاں بھی نظر آتا ہے جہاں ان کے فن کی جمال وجلال اوران کی روح افسانوں کے کرداروں کے جذبات واحساسات اوراعمال سے ہم آہنگ ہوگئی ہیں۔ مختلف رنگوں کے پھولوں کی طرح منٹو کے اسلوب کے بھی کئی رنگ ہیں جو ایک دوسرے میں ضم ہوکر آفتاب کی شعاعوں کی طرح روشن اور تابناک ہوگئے ہیں جنھیں پہچاننے کے لیے کسی Prism کی نہیں بلکہ جمالیاتی وژن کی ضرورت ہے۔

فلسفیانہ بصیرت اور عصری احساس کا شاعر فرید پربتی

فرید پربتی کی شاعری کے کئی رنگ ہیں جو ان کے تمام شعری مجموعوں میں منعکس ہوتے رہتے ہیں۔ان کی Versatility کی دلیل ان کے شعری مجموعے 'ابرتر'، 'آبِ نسیاں'، 'اثبات'، 'فریدنامہ'، 'گفتگو چاند سے'، 'ہزارامکاں'، 'خبرِ تحیر' اور 'ہجوم آئینہ' ہیں۔ان کی تنقیدی کتابوں میں 'شہ زور کشمیری (تلمیذ سیماب اکبرآبادی) حیات وفن'، 'انتقادواصلاح'، 'صنف رباعی'، 'داغ بحیثیت مثنوی نگار' اور 'تنقید رباعی شائع ہوئیں۔ان کی آخری کتاب 'شہ زور کشمیری: حیات وفن' ترمیم واضافہ کے بعد شائع ہوئی لیکن جب یہ کتاب شائع ہوکر آئی اس وقت فرید پربتی اس دنیا سے رخصت ہوچکے تھے۔'شاعر' ممبئی میں 2005 اور 2011 میں فرید پربتی کے اعتراف میں گوشے شائع ہوچکے ہیں۔اس کے علاوہ جناب سلیم سالک نے 2006 میں 'فرید پربتی: شعر شعور شعریات' اور ڈاکٹر مشتاق حیدر اور شاہ فیصل نے 2011 میں 'فرید پربتی: تنقید، تخلیق اور تفکر' کے عنوان سے ایک کتاب مرتب کی تھی۔

فرید پربتی نے شاعری کے بیشتر اصناف میں طبع آزمائی کی لیکن غزل اور رباعی میں اپنے کمالات کے جوہر خوب دکھائے ہیں۔ان دونوں اصناف کی روایت بہت قدیم ہے۔کلاسیکی اور جدید دور کے نہ جانے کتنے شعرانے ان دونوں اصناف میں اپنے کمالات کا جوہر دکھایا ہے۔

ان باکمال شعرا کی بھیڑ میں اگر کوئی شاعر غزل اور رباعی جیسے اصناف میں شعری نزاکت ولطافت کو برقرار رکھتے ہوئے منفرد مقام حاصل کر لے تو یہ بہت بڑی بات ہے۔فرید پربتی کو بھی اس کا احساس تھا کہ انھوں نے ان دونوں اصناف میں اپنا کمال دکھایا ہے ۔

وہ غزل ہو کہ رباعی ہو دیا تو نے فرید
ایک اک صنف کو اندازِ بیاں ایک نیا

دراصل فرید پربتی نے اساتذہ کے کلام کا کثرت سے مطالعہ کیا تھا۔سنسکرت،فارسی اور اردو کی کلاسیکی شعری روایات کو اپنے اندر جذب کیا،پرانی تشبیہات،استعارات،علامات اور لفظیات کو نئے معنی ومفہوم عطا کر کے نئے تجربے کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھال دیا۔اساتذہ کے بعض اشعار کے مفہوم کو نئے انداز اور نئے لب ولہجے میں پیش کیا۔اساتذہ کے بعض قافیوں کا استعمال کیا لیکن ردیف بدل دی۔الغرض غالب نے جس طرح بیدل اور کئی فارسی کے دوسرے شعرا کے خیالات سے استفادہ کیا اسی طرح فرید پربتی نے بھی اساتذہ کے کلام وخیالات سے استفادہ کیا اور اپنا بنا کر نئے تجربے اور نئے رنگ میں پیش کیا۔اسی لیے ان کی شاعری کلاسیکی اور جدید رنگ کی خوبصورت آمیزش ہے۔تخلیقی عمل سے گذرتے ہوئے کلاسیکی اور جدید رنگ کے درمیان توازن برقرار رکھنا بے حد دشوار ہے۔غزل کے عبوری دور کے بعض شعرا نے کلاسیکی رنگ غزل سے جب انحراف کیا تو اکثر ان کا لہجہ اُکھڑ گیا اور شعر کی تاثیر ختم ہوگئی لیکن فرید پربتی کی ذہنی تربیت،کلاسیکی رچاؤ اور عصری تہذیبی ومعاشرتی تقاضوں کے شعور نے کلاسیکیت اور جدیدیت کے فرق کو ختم کر دیا۔پروفیسر قدوس جاوید نے بھی 'ہزار امکاں' پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے :

''فرید پربتی کی غزل کلاسیکی غزل کے لسانی اور اظہاری رویوں سے رشتہ قائم رکھتی ہے لیکن دوسری جانب عصری زندگی اور ثقافت کے حوالے سے سوچ اور فکر کو تخلیقی تجربے کے بطور پیش کرنے کی ہنرمندی کے سبب جدید ترین لسانی،فنی اور جمالیاتی شعور کا جواز بھی پیش کرتی ہے۔''

فرید پربتی کو بھی اپنی زبان دانی کا احساس تھا۔انھوں نے اپنے اشعار میں اکثر اس کا اظہار کیا ہے ۔

زباں ہے صاف خیالات بھی شگفتہ ہیں
فرید تو نے یہ طرزِ سخن نکالی کیا

بولتی روحِ غنی ہے تیرے شعروں میں فرید
یہ ہمیں اندازہ تیری خوش بیانی سے ہوا

یوں تو فرید پربتی نے تنقید وتحقیق میں بھی اپنا ایک مقام پیدا کرلیا تھا لیکن بنیادی طور پر وہ ایک فطری شاعر تھے۔فرید پربتی کا تعلق بھلے ہی وادیِ کشمیر سے ہے لیکن انھوں نے اپنے آپ کو علاقائیت کے حصار سے باہر نکال کر خود کو آفاقی شعرا کی صف میں لاکر کھڑا کردیا تھا۔یہی وہ جذبہ ہے جس کی بدولت ان کی شاعری میں آفاقیت پیدا ہوئی اور انھیں آفاقی شہرت ملی۔انھوں نے اپنے کئی اشعار میں اظہار کیا کہ بھلے ہی ان کا تعلق کشمیر سے ہے لیکن انھیں ہندوستان کا ہر شہر اور خطہ اپنا وطن معلوم ہوتا ہے۔

ہوتا ہے دکن میں کبھی دلّی کبھی جموں
رہتا ہے فرید اب نہیں کشمیر میں شاید

ایک سا لگتا ہے مجھ کو ہر دیار
کاشمیر ہو وہ کہ دلّی یا دکن

یہی وہ احساس ہے جس کی وجہ سے شاعر کی سوچ میں وسعت پیدا ہوجاتی ہے۔شاعر کے نجی مسائل،عوامی مسائل سے ہم آہنگ ہوتے ہیں اور شاعر اپنے غموں اور مسائل کو عوامی یا آفاقی بنا کر پیش کرتا ہے۔فرید پربتی نے بھی نجی واقعات وحالات اور علاقائی مسائل کو آفاقی تناظر میں پیش کیا۔

چھلنی ہوا ہے جسم مرا پھر بھی دیکھنا
کرتے نہیں ہیں مشق وہ تیر و کمان بند

کھو گئے گاڑھے دھویں میں شہر کے منظر تمام
اک پرندہ رہ گیا آہ و فغاں کرتا ہوا

رونق یہ میرے شہر کی اب لے گیا ہے کون
اک اک سڑک خموش ہے اک اک دوکان بند

میری بستی سے ہے گزرا ایک لشکر اس طرح
دودھ پیتے بچوں پر مشقِ سناں کرتا ہوا

یہ اشعار بھلے ہی کشمیر کے پس منظر میں کہے گئے ہوں لیکن یہ صورتِ حال پوری دنیا میں ہے۔ چاہے وہ پاکستان ہو یا افغانستان، عراق ہو یا ایران، فلسطین ہو یا مصر یا شام ہر جگہ جنگ وجدل کا منظر ہے، بچوں اور عورتوں پر مشق سِناں جاری ہے۔ بارود کے گاڑھے دھویں میں لپٹا ہوا بظاہر ایک شہر آج روئے زمین پر کئی دوسرے شہروں کی پہچان بن چکا ہے جہاں شہر، چاروں طرف کرفیو، دکانیں بند، سڑکوں پر سنّاٹا چھایا ہوا ہے۔ گھروں سے چیخ پکار اور کراہیں سنائی دے رہی ہیں۔ الغرض معلوم ہوتا ہے کہ فرید پربتی کے یہ اشعار آفاقی تناظر میں کہے گئے ہیں۔ غالباً ایک بڑے شاعر کی یہی پہچان ہے۔

فرید پربتی کی شاعری میں لفظ 'خواب' کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔ اس کے نفسیاتی پہلوؤں پر اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ انسان کی ہزاروں خواہشیں ایسی ہوتی ہیں جن کی تکمیل نہیں ہو پاتی ہے۔ ایسی خواہشیں مرتی نہیں ہیں بلکہ دب جاتی ہیں اور اس کے لاشعور کا حصہ بن جاتی ہیں۔ انسان ان خواہشوں کو رات میں سونے کے بعد خواب میں دیکھتا ہے یا محسوس کرتا ہے۔ کبھی انسان ان دبی ہوئی خواہشوں کو عالم بیداری میں بھی دیکھتا ہے جسے فنٹاسی یعنی جاگتی آنکھوں کا خواب سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ خواب اور فنٹاسی ایک ہی سکّے کے دو رخ ہیں۔ رات کے خواب یا دن کی جاگتی آنکھوں کے خواب کا اظہار ہم اکثر نہیں کر پاتے ہیں کیونکہ خواب اور فنٹاسی میں کبھی کبھی ایسی خواہشیں جاگ جاتی ہیں جن کا ذکر کرتے ہوئے ہم شرمندگی محسوس کرتے ہیں کیونکہ ان کا تعلق ہمارے بچپن کی خواہشوں سے ہوتا ہے جن کا اظہار زمانۂ طفلی میں تو اچھا لگتا ہے لیکن بڑے ہو جانے کے بعد ان خواہشوں کا اظہار کرتے ہوئے ہم شرم محسوس کرتے ہیں، اس لیے ہم انھیں سختی سے دبا دیتے ہیں لیکن ان دبی

ہوئی خواہشوں کا اظہار مسخ شدہ حالت میں ہوتا ہے جو آسانی سے ہماری سمجھ میں نہیں آتا ہے۔ ماہرین نفسیات کا خیال ہے کہ جس طرح رات میں ہماری دبی ہوئی خواہشیں تسکین پاتی ہیں اسی طرح دن کے خوابِ بیداری میں دبی ہوئی خواہشیں تسکین پا جاتی ہیں۔

ایک تخلیق کار یا شاعر جب تخلیقی عمل سے گزرتا ہے تو اپنے لیے ایک فنٹاسی کی دنیا خلق کرتا ہے۔ فرائڈ کا خیال ہے کہ فنٹاسی میں تینوں زمانے ماضی، حال اور مستقبل موجود ہوتے ہیں۔ زمانۂ حال میں تخلیق کار کا کوئی شدید تجربہ ماضی میں گزرے ہوئے تجربے اور ان کی تکمیل کی خواہش کو پھر سے جگا دیتا ہے جس کی تکمیل وہ اپنی تخلیق میں ڈھونڈ لیتا ہے اور اس کا اظہار اپنی تخلیق میں جمالیاتی عنصر کے ساتھ کرتا ہے جس سے قاری محظوظ ہوتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ میرے ہی خوابوں کی تعبیر ہے۔ فرید پربتی نے بھی ماضی کی اپنی پرانی خواہشوں کو زمانۂ حال سے ہم آہنگ کرکے اپنی شاعری میں پیش کیا اور اپنے پیرایۂ اظہار میں جمالیاتی عناصر کو بھی شامل کیا جس سے ان کے اشعار میں دلکشی پیدا ہوگئی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے ۔

کس نے رکھّی ہے مری آنکھوں میں خوابوں کی قطار
کون خواہش دل کی جاتا ہے جواں کرتا ہوا

تسلسل ٹوٹتے خوابوں میں پیدا کر گئی دنیا
نئے انداز سے شعلے نگہ میں بھر گئی دنیا

نہیں دور ہے خواب سے کیوں حقیقت
میں تفصیل اس کی سناؤں گا اک دن

وہم و یقیں یکساں ہیں میرے لیے
خوابوں کا میں، ملبوس ہوں حیران ہوں

میں خوابوں کی شمعیں جلاؤں گا اک دن
زمیں پر ستاروں کو لاؤں گا اک دن

جانے کس سمت لیے جاتا ہے خوابوں کا بھنور
دائرہ دائرہ ہر موج سے پیدا ہو جاؤں

لے کے نکلا ہوں میں پھر سوختہ خوابوں کا جلوس
خود تماشائی بنوں خود ہی تماشا ہو جاؤں

خوابوں کے بعد فرید پربتی کے اشعار میں لفظ 'ہَوا' کا استعمال بھی کثرت سے ہوا ہے۔ ہوا کے کثرتِ استعمال کے پیچھے کون سی سائیکی تھی یہ جاننے کے لیے ہوا کے اساطیری پہلوؤں پر غور کرنا ضروری ہے۔ دراصل 'ہَوا' کو سنسکرت میں 'وایو' کہا جاتا ہے۔' ہندوؤں کے ابتدائی ہمہ اوست نظریے کے مطابق 'وایو' ہَوا کا دیوتا ہے جسے کافی عزت و احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا کیونکہ وہ تمام دیوتاؤں میں سب سے زیادہ طاقتور اور اہم تھا۔ اس کی غیر موجودگی میں تمام دیوتاؤں کی زندگی تھم جاتی تھی کیونکہ زندہ رہنے کے لیے سانس لینا ضروری ہے۔ 'وایو' کو سنسکرت میں 'پران' یا 'پَون' بھی کہا جاتا ہے یعنی پاک کرنے والا۔ 'وایو' کا لفظ اکثر بے حد حسین و جمیل شخص کی نمائندگی کرتا ہے اور جس کے رتھ کو ہلکے جامنی اور سفید رنگوں کے ہزاروں گھوڑے تیز رفتاری سے کھینچتے ہیں لیکن جب وہ رتھ پر سوار نہیں رہتا ہے تو پھر ہرن کی سواری کرتا یعنی یہ رفتار کی بھی علامت ہے۔ 'وایو' کو طوفان برپا کرنے والے دیوتا کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے ایک دفعہ 'وایو' غصّے کے عالم میں اساطیری پہاڑ 'میرو' کی چوٹی کو اڑا کر لے گیا اور اسے سمندر میں ڈال دیا جسے موجودہ دور میں سری لنکا کہا جاتا ہے۔ 'وایو' اپنی ہَوَس کے لیے بھی کافی مشہور ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ کئی بچوں کے ساتھ قدیم ہمہ اوست میں دیوتاؤں کو بھی جنم دیا ہے۔ اس کے سب سے مشہور و معروف بیٹوں میں بندروں کا دیوتا ہنومان ہے جسے ہوا میں اڑنے کا 'وردان' (تحفہ) 'وایو' ہی نے دیا تھا اور دوسرا مہابھارت کا ہیرو بھیم بھی 'وایو' کا ہی بیٹا تھا۔ بھیم سراپا طاقت تھا تو ہنومان طاقت کا دیوتا تھا۔ مختصر یہ کہ ہوا بنیادی طور پر طاقت کی علامت ہے۔ یہ تمام ذی روح کو زندہ رکھنے میں اہم رول ادا کرتی ہے۔ یہ باغوں میں ٹھنڈک کا احساس دلاتی ہے تو صحراؤں میں تپش کا۔ یہ سمندر میں میں کشتیوں کو منزلِ مقصود تک پہچانے میں مدد کرتی ہے تو کبھی

سمندروں میں طوفان برپا کر کے کشتیوں کو غرقاب بھی کر دیتی ہے۔ یہ پتوں اور پودوں کو ہرا بھرا رکھنے میں مدد بھی کرتی ہے اور غصہ کے عالم میں بڑے بڑے تناور درختوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکتی ہے۔غرض یہ زندگی کی بھی علامت ہے اور تخریبی طاقت کی بھی۔اس لیے شاعری میں اس کا استعمال دونوں معنوں میں ہوا ہے۔شاعری میں صبح کی ٹھنڈی ہوا اپنی لطافت سے کلیوں کو گدگدا دیتی ہے، جس کی وجہ سے کلیاں پھول بن جاتی ہیں۔ یہ جب محبوب کو گلے لگا کر آتی ہے تو عاشق کے قریب پہنچ کر ناز و ادا سے جھجھک بھی جاتی ہے۔ یہ کبھی محبوب کی زلفوں کی خوشبو کو اڑا کر عاشق کے پاس لے جاتی اور اس کے دل کو مہکا دیتی ہے۔ پھولوں کی خوشبوؤں کو گلشن میں بکھیر کر فضا کو معطر کر دیتی ہے۔ یہ بادلوں کو بھی اڑا کر ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جاتی ہے۔ان کالے کالے بادلوں کو آسمان میں اڑتے ہوئے دیکھ کر اقبال نے فیلِ بے زنجیر سے خطاب کیا۔ان بادلوں کو دیکھ کر کالی داس کی تخیل کی اڑان بھی تیز سے تیز تر ہوگئی تھی جس کی بدولت سنسکرت کی شاہکار تخلیق 'میگھ دوتم' وجود میں آئی۔لیکن ان ہواؤں نے فرید پربتی کے ساتھ اکثر وہی سلوک کیا جو اساطیری پہاڑ 'میروٗ' کے ساتھ کیا گیا تھا یعنی فرید کے وجود کو مستحکم نہیں ہونے دیا ان کی زندگی کو ہلا کر رکھ دیا۔فرید پربتی نے ان سرکش ہواؤں سے بچ کر نکلنے کی کبھی کوشش نہیں کی بلکہ ان کا مقابلہ کیا اور اس کے ظلم و ستم کو ایک چیلنج کے طور پر لیا اور اپنے قدم کو کبھی ڈگمگانے نہیں دیا۔اس کے تیز و تند دھار کے ہر وار کو ہنس کر سہا۔یعنی ہواؤں نے فرید کو زمانے کے طوفان سے مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیا۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں ۔

کہاں پہ ٹوٹ گیا ہوں مجھے یہ فکر نہیں
میں سوچتا ہوں کہاں سے گرا گئی ہے ہوا
بنے بنائے سے رستوں کو ڈھا گئی ہے ہوا
تمام نقشِ کفِ پا مٹا گئی ہے ہوا
کہیں پہ سبزہ نہ کوئی نشان پانی کا
نہ جانے لے کے کہاں مجھ کو آ گئی ہے ہوا

کشتیِ جاں ہو گئی ہے باد باں
اے ہَوا اس طور مت لے امتحاں

آگے کی راہ گھیر لی سرکش ہَواؤں نے
واپس بھی لوٹ جانے کی صورت نہیں رہی

نہ پوچھو کس طرح اب تک جلا ہوں
ہوا کے دوش پر میں اک دیا ہوں

کسی دامن نہ آنچل ہی کا سایہ
ہَواؤ! کس نگر میں آ گیا ہوں

تجھ کو کیا دوں گا نہ خوشبو ہے نہ شبنم دے اور نہ رنگ
میرے دامن میں بجز موجِ ہَوا کے کچھ نہیں

خیال وخواب کی تتلی پروں کو روتی ہیں
اداس صحن میں فتنے جگا گئی ہے ہَوا

تازہ ہَوا سے رشتۂ موسم تو تھا ضرور
بے برگ وبار دل کا مگر ہر درخت تھا

مختصر یہ کہ فرید پربتی کشمیر کے ایک Versatile شاعرو ادیب تھے۔ان کی شاعری کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ فلسفیانہ بصیرت کے حامل اور عصری احساس کے شاعر تھے۔اردو ادب میں ان کی شخصیت اور ان کے ادبی کارناموں کو ہمیشہ قدر ومنزلت کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔

O

سیدہ جعفر اور فلسفیانہ تنقید

ناقدین کی اپنی اپنی ترجیحات ہیں اور تنقیدی رویے۔ بعض تنقید نگار اپنے رویے اور رجحان کے حصار میں ہی قید ہوجاتے ہیں، کچھ اس حصار سے باہر نکل آتے ہیں۔ سیدہ جعفر کا شمار آخرالذکر میں ہوتا ہے۔ ان کے تنقیدی رویے میں امتزاجیت کا عنصر ہے۔ نقد کے تمام رویے اور رجحانات پر ان کی گہری نظر ہے۔

سیدہ جعفر مشرقی شعریات (سنسکرت جمالیات، عربی، فارسی اور کلاسیکی اردو ادب کی تنقید) سے شروع کر کے رومانی تنقید (صوفیانہ اور فلسفیانہ ادب کی تنقید کے حوالے سے)، مابعد جدید تنقید، اکتشافی تنقید اور تانیثی تنقید وغیرہ سے متعلق مباحث میں اپنے تنقیدی جوہر کا مظاہرہ کر چکی ہیں۔ اب تک تیس کتابیں اور بیسیوں مضامین شائع ہو چکے ہیں جو ان کے تنقیدی تحرک کا ثبوت ہیں۔

پروفیسر سیدہ جعفر کا تنقیدی اندازِ فکر فلسفیانہ معلوم ہوتا ہے۔ انھوں نے ایک مضمون 'قرۃ العین حیدر کا تصوّرِ وقت' میں فکشن کی مشہور تکنیک 'شعور کی رَو' کو وقت کے فلسفیانہ تصور سے وابستہ کیا ہے جس میں 'وقت' گھڑی کے نظام کے تابع نہیں ہے بلکہ اقبال کے لفظوں میں ''ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات''یعنی وقت تعینات سے ماورا ہے کیونکہ (بقول اقبال) ہماری یہ بیکراں دنیا وقت کے بحرِ ذخار میں مثل ایک ماہیٔ نیم تاب کے تیرتی پھر

رہی ہے۔ حدیث قدسی بھی ہے کہ ''زمانے کو برا نہ کہو کہ میں ہی زمانہ ہوں''۔ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم نے فکر اقبال میں لکھا ہے کہ ''اقبال زمانہ کو مجرد وساکن نہیں سمجھتا بلکہ یہ ایک تخلیقی حرکت کا نام ہے۔سیدہ جعفر نے قرۃ العین حیدر کے تمام ناولوں میں موجود شعور کی رو پر روشنی ڈالتے ہوئے اس کا اطلاق وقت کے اسی تصور پر کیا ہے۔اپنی باتوں اور دلیلوں میں زور اور توانائی پیدا کرنے کے لیے علامہ اقبال، برگساں اور دوسرے مغربی فلسفیوں کے حوالوں کی روشنی میں تصور وقت کے موضوع پر جس طرح سیدہ جعفر نے بحث کی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا تنقیدی رویہ فلسفیانہ اور مطالعہ وسیع ہے۔

سیدہ جعفر نے 'غالب: محشر خیال' میں اس بات پر زور دیا ہے کہ غالب نے فلسفے کے کسی مخصوص پہلو پر اصرار نہیں کیا ہے، پھر بھی انھوں نے غالب کی شاعری میں موجود فلسفیانہ عناصر پر تنقیدی بحث کی ہے۔انھوں نے غالب کی شاعری کے متعلق یہ کہہ کر ''غالب کی شاعری حیات کی رمز شناسی میں مضمر ہے'' یا ''تصوف غالب کا ایک انداز فکر تھا اور وہ دیکھنا چاہتے تھے کہ اس زاویے اور اس سطح سے زندگی کیسی نظر آتی ہے، اس ضمن میں انھوں نے خود اپنے تنقیدی رویہ کو واضح کر دیا ہے۔کیونکہ حیات کے رمز شناس یا تصوف کے زاویے سے زندگی کا مشاہدہ کرنے والے شاعر کا فلسفی اور اس موضوع کو زیر بحث لانے والا ناقد کا Approach فلسفیانہ ہونا لازمی ہے۔انھوں نے غالب کی شاعری میں مختلف سمتوں میں پھیلے ہوئے سوالات، تشکیک، استعجاب اور تلاش وجستجو کے میلانات پر جس طرح اظہار خیال کیا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی تنقید کا واضح رجحان کیا ہے۔سیدہ جعفر کا خیال ہے کہ غالب نے بھی تجسس کی مدد سے زندگی کے راز کو سمجھ لیا تھا انھوں نے لکھا ہے:

> ''زندگی کی اصل حقیقت تغیر مسلسل اور دائمی گریز پائی اور سیمابیت ہے۔زندگی کا سفر مسلسل ہے مناظر بدلتے رہتے ہیں اور ان کی تبدیلی کی سرعت سے سفر کی حقیقت اور اس کے مقاصد میں تبدیلی نہیں آتی۔عمل اور ردعمل، حرکت وسکون اور متضاد محرکات کی کارفرمائی زندگی کی تکمیل اور اس کی سالمیت کا اظہار ہے۔''
>
> (تفہیم وتجزیہ، ص282)

سیدہ جعفر کے فلسفیانہ بیانات سے ان کی سوچ کی کڑیاں یونانی فلسفیوں سے ملتی ہیں۔ یونانی فلسفیوں کے مطابق فلسفہ میں جس قدر سوال پیدا ہوتے رہتے ہیں اسی قدر اس کی جانب سے اطمینان بخش جوابات کا امکان پیدا ہوتا چلا جاتا ہے اور اس طرح فلسفہ زندہ رہتا ہے اور پنپتا ہے۔ افلاطون نے بھی فلسفہ کے دائرہ کار کو حیرت پر منطبق کیا تھا۔ اس نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف Theaetetus میں لکھا ہے کہ حیرت کا جذبہ کسی بھی فلسفہ کے لیے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ فلسفیانہ تفکر کے لیے اس کے علاوہ کوئی دوسرا نقطۂ آغاز موجود نہیں۔ سیدہ جعفر نے غالب کی شاعری پر بحث کرتے ہوئے انھیں نکات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس کی مزید وضاحت ایک دوسرے مضمون 'کلام غالب کی آفاقیت' میں آئنسٹائن کے حوالے سے بھی کی ہے:

> ''جرمنی کے مفکر آئنسٹائن نے کہا تھا وہ انسان جو کائنات پر اظہار تعجب کے لیے نہیں ٹھہرتا اور اس پر تقویٰ کی کیفیت طاری نہیں ہوتی وہ مر چکا ہے اور اس کی آنکھیں بصارت سے محروم ہیں۔ خالق و مخلوق کی حقیقت میں ایک ازلی اور ابدی رشتہ موجود ہوتا ہے اور صوفیا کی نظر لاموجود الا اللہ کا جلوہ دیکھتی ہے۔'' (تفہیم و تجزیہ، ص 282)

سیدہ جعفر نے انسانی وجود اور کائنات کے متعلق غالب کے اشعار پر اظہار خیال کرتے ہوئے وجود کی شیرازہ بندی کے لیے فنا و بقا، حیات و ممات، نور و ظلمت اور تعمیر و تخریب جیسی متضاد حقیقتوں کو لازم و ملزوم قرار دیا ہے۔ اپنی بات کو مدلل بنانے کے لیے ارسطو کے اس تصوّر کو پیش کیا ہے جس میں اس نے ہیولیٰ اور صورت کو لازم و ملزوم قرار دیا تھا جس کی تائید جرمن فلسفی ہیگل نے بھی کی تھی۔

تانیثیت جدید تنقید کا اہم موضوع ہے۔ سیدہ جعفر نے اس موضوع پر اپنی منفرد شناخت قائم کی ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون 'اردو ادب میں تانیثیت کا رجحان' میں تانیثیت کے کثیر المعانی جہات اور اس رجحان کے وجود میں آنے کی وجوہات پر جس طرح روشنی ڈالی ہے اور اس کے آغاز و ارتقا میں جن مفکرین کے حوالے دیے ہیں، ان سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادب میں تانیثیت کے رجحان کو فروغ دینے میں ان کا اہم رول رہا ہے۔ اردو کے تانیثی ادب کے فروغ

میں جن خواتین تخلیق کاروں نے حصہ لیا ہے ان کی تخلیقات کی روشنی میں عورتوں کو موجودہ سماجی نظام سے برسرِ پیکار ہونے، روایت کو توڑنے، مروجہ نظام کو رد کرنے اور سماج میں اپنی شناخت قائم کرنے کی آرزؤں کی وضاحت کی ہے۔عورتوں کی حمایت میں انھوں نے اپنے مضمون میں The First Sex جیسی کتابوں کے اقتباسات نقل کرکے دماغی ساخت اور زبان کے اعتبار سے عورت کی اہمیت کو مسلّمہ قرار دیا ہے۔

ہیلن فشر کے بیانات کی تائید کرتے ہوئے انھوں نے اپنے موقف کا اظہار کردیا ہے کہ ادب کے موجودہ منظر نامے میں خواتین تخلیق کاروں کی ازسرنو قدر شناسی اور تنقید کے مرد غالب رجحان میں تبدیلی کی ضرورت ہے۔اس سے تانیثیت کے متعلق ان کے نظریے کی وضاحت بھی ہوتی ہے۔

سیدہ جعفر کی تنقید میں رومانیت کی آمیزش کا بھی احساس ہوتا ہے۔انھوں نے فیض احمد فیض کی شاعری کا امتیازی وصف ان کی شاعری میں موجود حقیقت اور رومانیت کا حسین مرقع قرار دیا ہے۔سیدہ جعفر کے مطابق فیض احمد فیض کی شاعری کا خمیر سرفروشی اور رومانیت کے اتصال سے اٹھا ہے جس سے فیض کے شاعرانہ مسلک کی دورنگی نہیں جامعیت کا اظہار ہوتا ہے۔ انھوں نے فیض کی شاعری میں اس حصّے کو بہتر اور جاندار قرار دیا ہے جس میں شاعری خطابت کے بجائے دل کی گہرائی سے نکلی ہوئی آواز معلوم ہوتی ہے۔اس بیان سے سیدہ جعفر شاعری میں کلاسیکی اصول وضوابط کی پیروکار معلوم ہوتی ہیں کیونکہ 12 صدی ہجری کا عالم عروض شمس قیس رازی نے بھی ہرن اور شکاری کتے کی تمثیل کو بیان کرنے کے بعد کہا تھا کہ شاعر کے دل کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی آواز شعر کی وہ اصلی روح ہے جو سننے والے کے موڈ کو بدل دے۔

سیدہ جعفر نے فراق کی شاعری اور خاص کر ان کی رباعیوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے ہندوستان کی ہزاروں سال پرانی تہذیب، سنسکرت جمالیات اور دکنی ادب پر جس طرح سے روشنی ڈالی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ادب کا مطالعہ تہذیبی پس منظر میں کرتی ہیں۔وہ ہندوستان کی قدیم شعری روایت اور تہذیب سے انحراف کی قائل نہیں ہیں۔ان کا خیال ہے کہ ہندوستان کی پرانی تہذیب اور قدیم شعری روایت سے رشتہ قائم رکھتے ہوئے ادب کی تخلیق جدید تقاضوں کے مطابق کرنی چاہیے۔ان کا خیال ہے کہ فراق کی شاعری بعض عروضی کوتاہیوں کے باوجود

مقبول و مشہور ہوئی ہے جس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ فراق کی شاعری کی جڑیں ہندوستان کی ہزاروں سال پرانی تہذیب سے جا ملتی ہیں۔اسی لیے فراق کی شاعری میں ہندوستان کی مٹّی کی سوندھی سوندھی خوشبو کا احساس ہوتا ہے۔فراق کے یہاں جنس کا جذبہ اکثر عشق کی بھٹی میں تپ کر نکھر گیا ہے لیکن بقول سیدہ جعفر ''کلام فراق میں جہاں جنسی جذبے کو عشق کی بھٹی میں تپ کر کندن بننے کا موقع نہیں مل سکا اور جہاں وہ تخلیقی حسیت سے پوری طرح ہم آمیز نہیں ہو سکا ہے، فراق کے اشعار کی شعری توقیر پر آنچ آ گئی ہے''۔انھوں نے اپنی بات کی تائید میں فراق کا بیان کوٹ کیا ہے:

> ''جنسی یا شہوانی محرکات کا شعر میں اظہار عموماً عشقیہ شاعری سمجھا جاتا ہے۔ لیکن جس طرح کوئلہ کو ہیرا نہیں سمجھا جاتا اگر چہ کوئلہ مدت دراز میں آفتاب کی تابندگی اپنے اندر جذب کر کے ہیرا بن جاتا ہے۔اسی طرح شہوانی اور جنسی جذبہ بھی جب تک عشق کے عناصر اپنے اندر جذب نہ کر لے عشقیہ جذبہ نہیں کہلاتا۔'' (کتاب نما، اگست 2010، ص 16)

سیدہ جعفر کے مطابق دکنی ادب میں قدیم ہندوستان کی لوک کتھاؤں، لوک گیتوں اور اساطیری علامتوں کے جو تصورات ہیں وہ تصورات فراق کی شاعری میں بھی موجود ہیں۔فراق کی شاعری قاری کے دلوں میں اترتی چلی جاتی ہے کیونکہ ہم سب صدیوں سے اسی تہذیبی اور جمالیاتی تصورات سے ذہنی طور پر جڑے ہوئے ہیں۔فراق کی شاعری میں زیر بحث خصوصیات کی بنا پر سیدہ جعفر نے انھیں شرنگاررس اور جمالیاتی شعور کا فنکار قرار دیا ہے۔ماہر سنسکرت جمالیات ابھینو گپت کے حوالے سے 'شرنگاررس' اور 'رتی بھاؤ' کی تعریف و توضیح سیدہ جعفر نے پیش کی ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ سنسکرت جمالیات سے بخوبی واقف ہیں۔ان کا خیال ہے کہ شرنگار رس کا پہلا بھاؤ رتی بھاؤ فن اور ادب میں سرایت کر کے انھیں لمسیاتی آب و رنگ اور جمالیاتی حسن یعنی 'سوندریا بودھ' عطا کرتے ہیں۔'سوندریا بودھ' کی اصطلاح پر اظہار خیال کرتے ہوئے 'ستیم شیوم سندرم' کے تصور کو عظیم اور آفاقی شاعری کا درجۂ کمال مانا ہے۔سیدہ جعفر نے شاعری میں آہنگ، موسیقی اور رقص کی آمیزش سے جو کیفیت پیدا ہوتی ہے اسے بہترین شاعری قرار دیا ہے۔

ہندوستانی فکریات کے آئینے میں انھوں نے کہا ہے کہ دنیا نٹ راج یعنی شیو جی کے رقص سے قائم ہے۔ شرنگار رس پر رقص کے اثرات کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے انھوں نے کیا خوب لکھا ہے کہ ''رومانی فکر'سوندریا آنند' سے مستفید ہوتی ہے تو رقص اور سنگیت کی توانائی شرنگار رس کے نشاط وانبساط کو وسعت اور تعمق عطا کرتی ہے۔' مختصر یہ کہ شاعری کے لیے وہ لفظوں کے آہنگ اور زیر و بم کو ضروری سمجھتی ہیں کیونکہ لفظوں کے آہنگ اور زیر و بم سے شعر میں موسیقیت پیدا ہوتی ہے اور ہندوستانی طرز فکر کے اعتبار سے موسیقی کائناتی حسن کا رمز ہے۔ اسی لیے سیدہ جعفر نے حضرت امیر خسرو کے بیان سے اتفاق کیا ہے کہ ہندوستانی موسیقی ایک آگ ہے جو قلب ونظر کو جلاتی ہے۔ ان کا یہ خیال بھی بہت بلیغ ہے کہ ایک نقطے پر پہنچ کر فنون لطیفہ میں سنگیت اور رقص کا فن ایک دوسرے کے بہت قریب آجاتے ہیں کیونکہ ان میں ایک داخلی ربط موجود ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے فراق کی شاعری کے متعلق ان کا یہ بیان کہ ''فراق نے نغمہ آہنگ اور جمالیاتی حس کے جو پیکر تراشے ہیں وہ دلفریب اور نظر نواز ہی نہیں شعور اور احساس کی گہرائیوں میں اتر جانے والی امیج ہے'' کتنا معنی خیز ہے۔ یہ جملہ فراق کی شاعری میں رات کی کیفیت نے سیدہ جعفر کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے۔ اس لیے انھوں نے رات کی کیفیت پر بھی عالمانہ بحث کی ہے۔ انھوں نے فراق کو شب گزیدہ شاعر قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ رات کی کیفیتیں اور رات کی رمزیت جس طرح فراق کے اشعار میں فضا باندھتی ہیں وہ کہیں اور نہیں ملتی۔ انھوں نے رات کی کیفیتوں اور رنگینیوں کے متعلق فن مصوری کے ماہرین کے حوالے سے لکھا ہے:

> ''دن میں اتنے رنگ نظر نہیں آتے جتنے رات میں دکھائی دیتے ہیں۔ آمد شب کے اہتمام سے ابتدا کیجیے تو شفق کا سنہری، نارنجی، زردی مائل کبود، سرخ اور نیلگوں رنگ، رات کا سرمئی اور سیاہ رنگ، چاندنی کی دلفریب اور اجلا رنگ۔ یہ تمام رنگ اپنی مخصوص کیفیات اور تاثرات کے ساتھ انسان کے جذبات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ رنگوں کی اپنی ایک زبان ہوتی ہے۔ جس کی ترسیلی توانائیوں سے مصور اور شاعر زیادہ اثر پذیر ہوتے ہیں''۔
>
> (کتاب نما، اگست 2010، ص-10)

اس بیان کی روشنی میں وہ کہتی ہیں ''رات کا سناٹا، اضطراب، 'دیدۂ نمناک' میں لہراتا ہوا کوئی پیکرِ واہمہ (Fantasy) اور تصور کے پردے پر نظر آ کے چھپ جانے والی معطر پرچھائیں، یہ شبِ فرقت کا قیمتی اثاثہ ہے''۔ رات کی کیفیت کے حوالے سے سیدہ جعفر نے فراق کی شاعری کا معنیٰ خیز تجزیہ کیا ہے۔

جمالیاتی تنقید میں بھی سیدہ جعفر کو دسترس حاصل ہے۔ اپنے ایک مضمون 'جمالیاتی آگہی کا مصنف: شکیل الرحمٰن' میں جمالیات کے موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے کہ جمالیات، فلسفہ کا ایک شعبہ ہے۔ انھوں نے ادب اور جمالیات کے درمیان جو رشتہ ہے اس کی تفہیم کا تعلق دانشوری اور تنقیدی شعور سے کیا ہے، جمالیات کے پہلے مفکر بام گارٹن نے فنون لطیفہ میں جمالیات کے تفاعل اور اس کے دائرۂ کار کی وسعتوں سے کیا نتیجہ اخذ کیا، ہیگل نے حسن اور حسن کاری کے وسیلے سے جمالیات کا مطالعہ کیسے کیا وغیرہ جیسے اہم موضوعات سے بحث کی ہے۔ انھوں نے اس حقیقت کی طرف بھی اشارے کیے ہیں کہ مختلف محرکات، ماحول، ذہنی تربیت اور افتادِ طبع کے زیر اثر ہوتے ہیں۔ اس اثر آفرینی کے درجات متعین کیے جاتے ہیں۔ انھوں نے جمالیات سے بحث کرتے ہوئے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ مختلف علاقوں کی تہذیبی روایت کے زیر اثر جمالیات کا تصور بدلتا رہتا ہے مثلاً جنوبی ہندوستان میں بت تراشی کے نادر نمونوں میں بدن کا گداز اور ان کی گولائی، ایران میں بلندی، نفاست اور محبوب کے لیے صنوبر کا استعارہ، افریقہ میں سیاہ رنگ، موٹے ہونٹ اور چپٹی ناک والی محبوبہ جمالیات کے اعتبار سے اعلیٰ درجے کی مانی جاتی ہیں۔

سیدہ جعفر نے اردو کے ماہر جمالیات شکیل الرحمٰن کی تخلیقات کی روشنی میں ان کی جمالیاتی تنقید کا جائزہ لیا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ شکیل الرحمٰن نے فنون لطیفہ (مثلاً موسیقی، رقص، سنگ تراشی، فنِ تعمیر اور شاعری) میں جمالیات کی جو تفہیم و تعبیر پیش کی ہے اس سے ان کی شناخت ایک ماہر جمالیات یا جمالیاتی آگہی کے مصنف کی شکل میں ہو جاتی ہے۔

شکیل الرحمٰن کی جمالیاتی تنقید کے مختلف پہلوؤں پر متعدد دانشوروں، فلسفیوں اور مختلف علوم کے ماہرین کے تصورات اور اقتباسات کے حوالے کی روشنی میں جس طرح تفصیل سے سیدہ جعفر

نے مدلل اظہار خیال کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جمالیاتی تنقید پر بھی ان کی نظر عمیق ہے۔

سیدہ جعفر نے برطانوی نژاد فکشن نگار Somerset Maugham کے فکر وفن پر اظہار خیال کرتے ہوئے اسے انسانی فطرت اور نفسیات کے پیچیدہ اور حیران کن رموز کو آشکار کرنے والا فنکار قرار دیا ہے۔انھوں نے Somerset Maugham کے ایک ناول "Moon and six pence" میں آرٹ،عورت،محبت،اخلاقی ضوابط اور سماج کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس ناول کے ہیرو اسٹرک لینڈ اور اس کی بیوی کے درمیان کے تعلقات پر تبصرہ کرتے ہوئے ازدواجی زندگی کی اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ کبھی کبھی انسان ازدواجی زندگی میں شب وروز ایک دوسرے کی محبت میں بسر کرنے کی وجہ سے اپنی شخصیت کی جاذبیت اور کشش سے محروم ہونے لگتا ہے۔سیدہ جعفر نے اسے انسانی نفسیات کی بوالعجبی اور انسانی جذبات کے ایک عجیب وغریب تفاعل سے تعبیر کیا ہے۔انھوں نے Somerset Maugham کے اس ناول کا مقابلہ ہندی کے فکشن نگار گل شیر خان ثانی کی تخلیق ''آنکھیں'' سے کیا ہے اور اس کی روشنی میں لکھا ہے کہ:

> ''انسان فطرتاً تازگی پسند واقع ہوا ہے۔ازدواجی زندگی میں کبھی کبھی گزرتے ہوئے ماہ وسال تازگی مٹا کر جذبے کو پژمردہ اور حس کو کند کر دیتے ہیں اور زندگی میں یکسانیت اور بے کیفی کا احساس شدید ہونے لگتا ہے۔اس لیے ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی فریقین جذباتی طور پر دور ہو جاتے ہیں۔''
>
> (اردو دنیا،مئی 2010،ص 21)

Somerset Maugham کے اس ناول کا ہیرو اسٹرک لینڈ (جو ایک مصور تھا) اپنی بیوی کو چھوڑ کر South seas چلا جاتا ہے اور اپنے کاٹج کی دیواروں پر جنت کی تصویر کھینچ کر اپنے آرٹ کا مظاہرہ کرتا ہے لیکن اس کی موت کے بعد اس کے کاٹج کو آگ کے سپرد کر دیا جاتا ہے۔ سیدہ جعفر نے اس کے شاہکار آرٹ کی تعریف وتجزیہ کرتے ہوئے رنگوں اور تصویروں کو لفظوں کے مقابلے میں بہتر اظہار کا ذریعہ قرار دیا ہے۔اس سلسلے میں نقادوں اور کہاوتوں کے حوالے سے لکھا ہے:

''آرٹ کے بعض نقادوں کا خیال ہے کہ تصویر میں لفظ سے زیادہ گویائی اور قوت ترسیل موجود ہوتی ہے۔ انھوں نے لفظ پر رنگ کو ترجیح دی ہے۔ ایک قدیم چینی کہاوت ہے کہ ایک تصویر دس ہزار الفاظ سے زیادہ موثر ہوتی ہے۔ رفائیل، قاسم، میرک، عبدالرحمٰن چغتائی، صادقین اور مقبول فدا حسین کا آرٹ اپنی تاثر آفرینی کی وجہ سے اہلِ نظر کے دل کی دھڑکن بن گیا ہے۔''

(اردو دنیا، مئی 2010، ص 21)

سیدہ جعفر اعلیٰ درجے کے اشعار کی تخلیق کے لیے علامتوں کے استعمال کو ضروری سمجھتی ہیں ان کا خیال ہے کہ یہ شعر کی قدر و قیمت کی کسوٹی بھی ہے۔ انھوں نے بجا کہا ہے کہ دوسرے اصناف کے مقابلے میں غزل کے اشعار میں علامت کی اہمیت زیادہ ہے کیونکہ اس کی تہداری، رمزیت اور لچک نئے نئے مفاہیم کے دروازے کھول دیتی ہے۔ انھوں نے فرائڈ، ولیم جیمز، پرل اور مرفی جیسے مفکرین کے اقتباسات کی روشنی میں علامت کو ایک وسیع اور ہمہ گیر ادبی پیکر سے تعبیر کیا ہے جس کی وسعتوں میں دوسری شعری حقیقتیں جذب ہوجاتی ہیں۔ اسی لیے ان کا خیال ہے کہ قاری شاعر کے ذریعہ استعمال کی گئی علامتوں سے نئے مفاہیم و معنی کی ایک دنیا آباد کرسکتا ہے۔ مثال کے طور پر انھوں نے غالب کی شاعری کا حوالہ دیتے ہوئے کہا ہے کہ غالب لفظیات کا رشتہ نئے علامتی ادراک اور نئی شعری آگہی سے جوڑ دیتے ہیں جس کی وجہ سے غالب کی عظمت کے نئے پہلو روشن ہونے لگتے ہیں۔ انھوں نے William york Tindall کی کتاب The Literary Symbol کے حوالے سے علامت کی معنویت کو قاری کی حسیت اور ذہانت کا رہین منت قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ اسی وجہ سے جدید دور میں شاعری کے مطالعے کی نوعیت Reader Oriented ہوگئی ہے۔

سیدہ جعفر نے اسلوبیاتی تنقید کے ناقدین مسعود حسین خان، مغنی تبسم، مرزا خلیل بیگ اور گوپی چند نارنگ کے تصوّر نقد پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ انھوں نے اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بانی مسعود حسین خان کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ مسعود حسین خان نے تنقید میں متن کی کلیدی اور بنیادی اہمیت کا احساس دلایا ہے۔ انھوں نے اقبال، غالب اور فانی

کے کلام کا تجزیہ جس نظریے کے تحت پیش کیا اس سے انھیں جدید ہیئتی تنقید اور ادبی اسلوبیات کا بانی تصوّر کیا گیا۔انھوں نے شعر کی معنیاتی سطح تک پہنچنے کے لیے اس کی صوتی،صرفی اور نحوی سطحوں سے گذر کر ان کا تجزیہ کرنے کی ضرورت پر زور دیا ہے۔سیدہ جعفر نے مسعود حسین خان کے اس بیان سے اتفاق کیا ہے اور دلیل یہ دی ہے کہ علمائے بلاغت شعر میں لفظوں کی جھنکار اور اس کی صوتی قدر و قیمت،ترنم اور آہنگ کے قائل شروع سے رہے ہیں۔سیدہ جعفر کے اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بڑی خوبصورتی سے اشارہ کر دیا ہے کہ مسعود حسین خان نے کوئی نئی بات نہیں کہی ہے۔سیدہ جعفر گیان چند جین اور بعض دوسرے ادیبوں سے متفق نہیں ہیں۔البتہ وہ گوپی چند نارنگ کے خیالات سے اتفاق کرتی ہیں کہ ''اس پیرایہ تنقید میں آوازوں کے نظام،الفاظ کے استعمال،اسماء اور افعال کے تناسب اور علم بدیع و بیان کے مختلف اجزا کا مطالعہ کر کے اسلوب کی خصوصیات کے تعین میں مدد لی جاتی ہے۔اپنی علمی بنیادوں،معنویت اور انفرادیت کے باوجود اسلوبیات جامع تنقید نہیں ہے۔''

سیدہ جعفر نے اسلوبیاتی تنقید،اس کے ناقدین کے تصورات اور ان تصورات کے معترضین کے اعتراضات پر جس طرح تنقیدی بحث کی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہم عصر تنقید کے مختلف رویوں اور رجحانات پر ان کی نظر گہری ہے۔

سیدہ جعفر جدید تنقید کو قدیم کلاسیکی ادب کی روشنی میں دیکھتی ہیں۔ان کا خیال ہے کہ قدیم کلاسیکی ادب کے اصول وضوابط جدید تنقید کا سرچشمہ ہیں۔گوپی چند نارنگ کی تنقیدی ترجیحات پر تبصرہ کرتے ہوئے سنسکرت قواعد کے موجد پانِنی کو سوسیئر اور بودھی مفکر ناگ ارجن کو دریدا کا پیشرو قرار دیا ہے اور ساختیات سے متعلق سوسیئر کے تصورات اور پانِنی کے اصول وضوابط،دریدا کی ردِّ تشکیل اور ناگ ارجن کے تصورِ شونیہ (صفر) میں مماثلت دریافت کی ہے اس پر سیدہ جعفر نے اپنے منفرد انداز میں اچھا تبصرہ کیا ہے۔عربی ادب کے مفکرین ابن تیمیہ،جاحظ اور قدامہ بن جعفر کے نظریۂ لفظ و معنی اور فارسی کے ماہرین شعریات سمرقندی اور رشید الدین وطواط کے تصور عروض اور صنائع و بدائع پر سیدہ جعفر نے جس طرح روشنی ڈالی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مشرقی شعریات سے وہ بخوبی واقف ہیں۔ادب میں زبان کے استعمال اور اظہار کے سلسلے میں سوسیئر

نے لانگ سے کیا مراد لیا ہے۔اسی طرح رولاں بارتھ کا یہ نظریہ کہ زبان بولتی ہے انسان نہیں بولتا یا ملارمے کا یہ قول کہ تحریر لکھتی ہے ادیب نہیں وغیرہ سے گوپی چند نارنگ نے کس حد تک اتفاق کیا ہے یا ان سے انحراف کیا ہے وغیرہ مسئلوں پر سیدہ جعفر نے جس طرح سے بحث کی ہے اور اپنی رائے دی ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مابعد جدید تنقید بھی ان کی نظر سے اوجھل نہیں ہے۔

حامدی کاشمیری کا خیال ہے کہ اشعار پر پڑے ہوئے، علامت کے پردے کو ہٹانے کا کام اکتشافی ناقدین کرتے ہیں۔اس سلسلے میں انھوں نے لکھا ہے کہ شاعر لفظ و پیکر کے علامتی برتاؤ سے تجربات کے 'جوُرنگ محل' تعمیر کرتے ہیں ان کے 'طلسمی دروازوں' کو کھولنا اکتشافی تنقید کا مقصد ہے۔

سیدہ جعفر نے علامت کے معنی و مفہوم، اوصاف اور شاعری میں اس کی اہمیت اور حسن کے متعلق مختلف مفکروں کے حوالوں کی روشنی میں جس طرح بحث کی ہے وہ ان کے وسعت مطالعہ اور گہری تنقیدی نظر کا مظہر ہے۔

سیدہ جعفر نے اکتشافی تنقید کے محرک حامدی کاشمیری کے تصور تنقید پر بحث کرتے ہوئے اکثر ان سے اختلاف کیا ہے اور ان کے بعض بیانات کو رد کر دیا ہے۔مثلاً اکتشافی تنقید کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے حامدی کاشمیری نے کہا تھا کہ متن آوازوں، پیکروں اور خاموشیوں سے گہرے طور پر جڑا ہوا ہوتا ہے۔ہم آوازوں کے حوالے سے اسلوبیاتی تنقید اور پیکروں کے اعتبار سے ہیئت پرستوں اور رومانیت پسندوں کے طرز فکر کی طرف متوجہ ہوتے ہیں لیکن خاموشیاں بین السطور مفہوم اور تاثر ہے جو گفتن اور ناگفتن کے ربط کا مظہر ہے۔حامدی کاشمیری کے ان خیالات کو رد کرتے ہوئے سیدہ جعفر نے یہ سوال قائم کیا ہے کہ تنقید اگر محض نزول پر منحصر ہے تو مطالعے، تجزیے اور شعری تجربے سے آشنائی کیا اہمیت رکھتی ہے؟ کیا تنقید کا عمل شعوری نہیں ہوتا؟ وغیرہ وغیرہ۔سیدہ جعفر نے حامدی کاشمیری کے ان بیانات کو بھی اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے جس میں انھوں نے اقبال اور غالب کے دیباچہ میں کہا تھا کہ وہ تخلیق کے اجزائے ترکیبی مثلاً پیکر، علامت اور صوتی اثرات سے تشکیل پانے والی ہیئت میں تجربے کی

نمو پذیری کے عمل کی شناخت کرتے ہیں۔سیدہ جعفر نے ان کے تمام بیانات کی روشنی میں یہ کہہ کر کہ حامدی کاشمیری کے بعض بیانات ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں، ان کے تصور تنقید کو رد کردیا ہے۔ سیدہ جعفر نے حامدی کاشمیری کے ان بیانات پر بھی سخت تنقید کی ہے جن میں حامدی کاشمیری نے کہا تھا کہ شاعری نہ زندگی کی ترجمان ہے نہ تنقید حیات کی۔ یہ نہ زندگی اور فطرت کی عکاسی کرتی ہے اور نہ کوئی پیام دیتی ہے نہ زندگی بسر کرنے کا نسخہ۔ یہ نہ لوگوں کے انفرادی یا اجتماعی مسائل، دلچسپیوں اور نہ ان کے تعصّبات سے ان کی اخلاقی یا ذہنی گتھیوں کے بارے میں اطلاعات فراہم کرتی ہے۔ان بیانات پر اعتراض کرتے ہوئے سیدہ جعفر نے لکھا ہے:

> ''حامدی کاشمیری نے اپنے اس بیان میں ادب کے تہذیبی وسماجی تناظر سے بے تعلقی، اخلاقی اقدار سے بے نیازی اورادب کی زندگی سے عدم وابستگی پر زور دیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ادب میں تہذیبی پس منظر اور روح عصر کی اہمیت کے قائل نہیں ہیں اور عصری حسیت کو غیر اہم تصوّر کرتے ہیں۔'' (تفہیم وتجزیہ، ص 321)

سیدہ جعفر کے اعتراضات درست ہیں اور ان کی تنقید سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ثقافتی تنقید کی قائل ہیں۔سیدہ جعفر کے تنقیدی مضامین میں خاص بات یہ ہے کہ فلسفہ جیسے دقیق مسئلوں کو اکثر زیر بحث لایا گیا ہے لیکن ان کی تحریروں کو پڑھ کر اکتاہٹ کا احساس نہیں ہوتا کیونکہ انھوں نے فلسفیانہ تنقید میں شاعرانہ زبان استعمال کی ہے۔انھوں نے غالب اور اقبال، فیض، فراق اور کلاسیکی شعرا کے بعض اشعار، ترکیبیں اور اصطلاحات کو اپنی تحریروں میں جذب کرلیا ہے جس سے ان کی تنقیدی زبان میں وہی روانی، شیرینی اور کیفیت پیدا ہوگئی ہے جو ان شعرا کے کلام میں پائی جاتی ہے۔

نور مجرد کا شاعر فرید پربتی

سرزمین کشمیر تخلیقی اظہار اور عبادت وریاضت کے لیے ہمیشہ سے زرخیز رہی ہے۔شاید یہاں کے حسین مناظر، برف سے ڈھکی پہاڑوں کی چوٹیاں اور سنسان گپھائیں تخلیقی عمل اور تپسیا کے لیے بہت محرک (Inspirational) ہیں۔سنسکرت کے عظیم شاعروں اور ادیبوں میں مہا کوی کالی داس، اچاریہ ممٹ ، ابھینو گپت اور فارسی کے شعرا میں غنی کشمیری، شیخ یعقوب صرفی کشمیری، شیخ علی پمپوری، پنڈت نندرام (جنھوں نے اپنیشد کو فارسی میں ترجمہ کیا تھا) اور بابا نصیب الدین غازی وغیرہ جیسی شخصیتیں یہیں پیدا ہوئیں۔علامہ اقبال اور چکبست جیسے عظیم شاعروں کا تعلق بھی اسی سرزمین سے تھا۔مابعد جدید عصر میں فرید پربتی بھی کشمیر کے عظیم شعرا کے کہکشاں میں سے ایک تھے جنھوں نے آٹھ شعری مجموعے اور پانچ تنقیدی و تحقیقی تصانیف سے اپنی شناخت عالمی سطح پر مستحکم کر لی تھی۔

نقاد اور محقق کی حیثیت سے بھی ان کی ایک الگ پہچان تھی مگر شاعری سے بھی ان کا رشتہ بہت مضبوط تھا۔خاص طور پر رباعیات میں فرید پربتی نے ایسے تجربے کیے جس کی داد اہل نظر نے دل کھول کر دی۔فرید پربتی نے اپنی کلیات کا نام 'ہجوم آئینہ' شاید اس رعایت سے رکھا کہ یہ کائنات بھی 'ہجوم آئینہ' ہے جس میں خدا کی تمام صفات منعکس ہوتی رہتی ہیں۔اسی طرح فرید پربتی

کی شاعری کے تمام رنگ 'ہجوم آئینہ' کے اشعار میں منعکس ہوتے رہتے ہیں۔ ان رنگوں میں جورنگ سب سے زیادہ نمایاں ہے وہ 'روشنی' ہے۔ روشنی میں سات رنگ ہوتے ہیں جو Thunder Storm کے بعد قوس قزح میں نظر آتے ہیں یا پھر'پرزم' میں۔یعنی روشنی سات رنگوں کا مرکب ہے۔ روشنی کی رفتارانتہائی تیز ہونے کی بدولت چندلمحوں میں چاروں طرف پھیل جاتی ہے اور پوری دنیا کوروشن کردیتی ہے۔یعنی جہاں روشنی ہے وہاں اس کے سات رنگ بھی ہیں اور رفتار بھی۔سورج، چانداورستارے روشنی کی علامات ہیں جودل کی تاریکیوں کودور کرنے کے ساتھ ساتھ کائنات کی تمام اشیا کومنور کردیتے ہیں۔

فرید پربتی کو چاند، ستاروں اوران کی روشنیوں سے نہ صرف بے حد محبت تھی بلکہ ایک عجب سا روحانی رشتہ بھی تھا۔شاید اسی لیے انھوں نے چانداورستاروں کا استعمال اپنے اشعار میں کثرت سے کیا ہے اور اپنے ایک مجموعۂ کلام کا نام بھی 'گفتگو چاند سے' رکھا ہے۔اس سے معلوم ہوتا ہے کہ فرید پربتی 'روشنی، رنگ اور رفتار' کے شاعر ہیں۔ان کے اشعار کی روشنی میں چانداورستاروں سے ان کی ذہنی یاروحانی وابستگی کی وجوہات پرغوروفکرکیا جائے ،تو معلوم ہوگا کہ وہ تو دراصل زندگی کے بلندترین مراتب اورزیادہ سے زیادہ تجلی حاصل کرنا چاہتے تھے کیونکہ یہی انسان کا نصب العین ہے۔فرید پربتی کوچاند، ستارے اوران کی روشنی سے کتنی محبت تھی، اس کا ادراک ان اشعار سے ہوتا ہے۔

بھاتا ہے مجھ کو چاند نظارا سرِ فلک
ہر پھر کے آرہا ہوں دوبارا سرِ فلک
نکلا تھا گھر سے ڈھونڈنے میں اپنے آپ کو
آیا نظر نہ کوئی ستارا سرِ فلک

اک جلوۂ مہتاب ہے تشہیر میں شاید
گم ہوگیا ہوں اپنی ہی تعبیر میں شاید

ایک رباعی بھی ملاحظہ کیجیے۔

پُرہول مناظر سے، گزرنا بھی پڑا
نادیدہ مقاموں پہ، ٹھہرنا بھی پڑا
اے روشنیٔ جاں، تجھے پانے کے لیے
جینا بھی پڑا ہے، مجھے مرنا بھی پڑا

فلسفیوں کے مطابق چاند اور ستاروں میں جو روشنی پائی جاتی ہے اسے نورِ عارضی یا نورِحادث سے تعبیر کیا جاتا ہے۔نور کی دو قسمیں ہوتی ہیں نور مجرد (یعنی روح) اور نور عارضی یا نور حادث۔نورِ مجرد کی کوئی صورت نہیں ہوتی۔نورِ مجرد سے نور کی مختلف نیم شعوری،شعوری اور بالذات صورتیں ابھرتی ہیں۔شعور یا علمِ ذات،نورِ مجرد کا جوہر ہے۔جبکہ نورِ عارضی کی کوئی نہ کوئی صورت ہوتی ہے جو اپنے علاوہ بھی کسی چیز کی صفت بن جانے کی صلاحیت رکھتا ہے جیسے چاند اور ستاروں کا نور۔اس نور کو نور محسوس بھی کہا جاتا ہے جو دراصل نورِ مجرد ہی کا عکسِ بعید ہے۔کائنات دراصل بے پناہ تجلّیوں کی شعاعوں کا ایک سایہ ہے۔ان تجلّیوں کی وجہ سے کائنات کی اشیا مستقل حرکت میں رہتی ہیں اوران میں ایک عشق کا جذبہ نمو پاتا رہتا ہے تاکہ وہ حقیقی سرچشمۂ نور سے مستفیض ہوتی رہیں۔عشق،نور مجرد (روح) اورجسم کے درمیان ذریعۂ اتحاد کے طور پر کام کرتا رہتا ہے۔جوجسم تجلّی کا خواہش مند ہوتا ہے، وہ روح کے وسیلے سے اسے حاصل کرتا ہے کیونکہ روح،جسم اورسرچشمۂ نور کے درمیان براہ راست تعلق قائم کر دیتی ہے لیکن روح اس نور کو جو یہ براہ راست حاصل کرتی ہے تاریک اورٹھوس جسم میں منتقل نہیں کرسکتی کیونکہ جسم اپنی صفت کے اعتبار سے ہستی کے ایک مخالف سمت میں واقع ہے۔ان دونوں میں تعلق پیدا کرنے کے لیے ایک واسطہ کی ضرورت ہے۔یہ واسطہ ایک ایسی چیز ہے جونوراورظلمت (یاجسم) کے درمیان واقع ہے۔یہ واسطہ روح حیوانی ہے۔یہ ایک گرم،لطیف اور شفاف بخار ہے جس کا مخصوص مقام قلب کی بائیں جانب ہے۔لیکن یہ پورے جسم میں گردش بھی کرتا ہے۔چونکہ روح حیوانی اور نور میں ایک جزوی مماثلت بھی ہے، اس لیے تاریک راتوں میں بحری جانور آگ کی روشنی کی طرف لپکتے ہیں اورسمندری جانور پانی سے نکل کر چاندنی رات کے دلنشیں مناظر سے لطف اندوز ہونے کے

لیے باہر خشکی پر نکل آتے ہیں۔مختصر یہ کہ زندگی کے بلندترین مراتب طے کرنا اورزیادہ سے زیادہ تجلی حاصل کرنا انسان کا نصب العین ہےاوراس طرح سے وہ بتدریج ظاہری دنیا سے مکمل نجات پالیتا ہے۔فرید پربتی کی چاند،ستاروں اوران کی روشنی سے غیرمعمولی محبت اس بات کی دلیل ہے کہ ان کے قلب کی بائیں جانب جوروح حیوانی موجودتھی وہ بے حد بیدارتھی شاید اسی لیے وہ زیادہ سے زیادہ تجلی حاصل کرنے کے متمنی تھے۔چنداشعارملاحظہ کیجیے ۔

آتے ہیں نظر خواب میں چاند اور ستارے
ہے گھر سے نکلنا مری تقدیر میں شاید

تاروں کی جھرمٹ میں لگی لو چاندنی پھر جھومنے
سونا بکھرتی دم بدم، اللہ بس، باقی ہوس

جانے کس سوچ میں بیٹھی ہے ستاروں کی قطار
چاندنی دیر سے کہتی ہے سراپا ہو جاؤں

دل و جگر میں اُترتی ہے کہکشاں کی قطار
یہ چاند رات کہاں اب گزارنے جاؤں

دراصل اشراقی فلسفہ کے مطابق نوراعلیٰ تمام حرکات کا مبدا ہےاورحرکت کا سبب منور کرنے کی خواہش ہےاوریہی وہ خواہش ہے جونورکومضطرب کردیتی ہے تا کہ یہ اپنی شعاعوں کوتمام چیزوں پرمنعکس کرکے ان کی زندگی میں ایک روح پھونک دے۔اس سے جوتجلیات نموکرتی ہیں ان کی تعداد لامحدود ہوتی ہے اور ایسی تجلیات جن کی روشنی شدید ہوتی ہے وہ دوسری تجلیات کا سرچشمہ بن جاتی ہیں۔گویا یہ کائنات ایک سایہ ہے ان بے پناہ تجلیوں کی شعاعوں کا جونوراعلیٰ سے آتی ہیں۔کائنات کی اشیا میں ان تجلیوں کے سبب جن کی جانب یہ مستقل حرکت میں رہتی ہیں ایک عشق کا جذبہ نمو پاتا رہتا ہے تا کہ وہ حقیقی نور کے سرچشمہ سے مستفیض ہوتی رہیں۔یعنی

یہ کارخانۂ عالم محبت و عشق کا ابدی ڈرامہ ہے۔ اسی لیے فرید کی شاعری میں عشق ایک ہمہ گیر تخلیقی جذبہ ہے اور عشق کی گرمی سے ہی معرکۂ کائنات ہے۔ علامہ اقبال نے بھی کہا ہے ؎

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

مختصر یہ کہ عشق سے روشنی کا شعور حاصل ہوا اور تنویرِ نگاہ سے کائناتی جلوؤں کی پہچان ہوئی اور لامکاں کی روشنیوں کا ادراک حاصل ہوا۔ فرید کی شاعری میں چاند، کہکشاں اور ستاروں کی قطار، بطور استعارہ استعمال ہونے کے پیچھے 'روشنی' کا 'آرکی ٹائپ' حددرجہ متحرک ہے۔ چاند اور ستاروں سے متعلق چند اور اشعار ملاحظہ کیجیے ؎

ہوئے ہیں چاند ستاروں کے ساتھ خواب ہوا
میں ہوگیا ہوں بہت ہی غریب آخرِ شب

چاند کی پہلی کرن پوچھنے آتی ہے حال
جب یہاں کوئی نہیں ہوتا ہے تب پوچھتی ہے
دل کی وسعت کے لیے چاند ستارے کم ہیں
اکتفا کس پہ کروں میری طلب پوچھتی ہے

چہرہ پردے سے جو اُس رشکِ قمر کا نکلا
ہر کوئی کہنے لگا چاند کدھر کا نکلا
میری راتوں کو ستاروں سے سجانے والا
ڈھونڈنے آج پتہ وقتِ سحر کا نکلا

چاندنی رات تھی تارے تھے کوئی کہتا تھا
اس طرح مجھ کو مجھی سے نہ چُرا یاد آیا

اک ستارے کو ضیا بار دکھانے کے لیے
وہ بجھائیں گے سبھی شمس و قمر جانتے ہیں
کسی جھولی میں یہ تارے ہی نہیں گرنے کے
یہ طلب گار کا اندازِ نظر جانتے ہیں

دیا ہے جاگتے تاروں نے بے مہار سا کرب
بنا گئے ہیں مجھے خود کفیل راتوں رات
رونق دنیا ہے باقی میں ہی لیکن بجھ گیا
چاند ہے بھرپور تارے میں چمک باقی نہیں

خواب میں دیکھی تھی اک ایسی جگہ یاد آ گیا
رکھ گیا چاند ستارے وہ سبھی اپنے پاس

جڑ پکڑ کر رہ گیا آنکھوں میں کربِ انتظار
بے کراں تاریکیوں میں تارے گنتے رہ گیا

فرید پربتی نے چانداورستاروں کے ساتھ ساتھ حیات وکائنات سے بھی محبت کی،ان کا مشاہدہ کیا اور پھر کائنات کے رمز کو آشکار کرنے کی کوشش کی۔انھوں نے صوفیوں سے بھی محبت کی اور صوفیانہ افکار سے اپنی زندگی کو آراستہ کیا جس کا عکس ان کی شاعری میں بھی موجود ہے۔چونکہ فرید پربتی کی پرورش صوفیانہ ماحول میں ہوئی تھی۔ان کے والد بھی صوفیوں اورصوفیانہ اقدار سے محبت کرتے تھے۔فرید پربتی نے ہجوم آئینہ کے دیباچہ میں خود ہی لکھا ہے:

''میری تربیت صوفیانہ ماحول میں ہوئی۔جس شخص نے میرے کان میں اذان دی وہ صوفی تھا۔میرے منھ میں پہلا چمچہ ڈالنے والا بھی صوفی تھا۔ میرے والد صوفیت کے زبردست دلدادہ تھے مگر میں نے اپنے اوپر صوفیت

کوحاوی ہونے نہیں دیا،تصوف کے سات دروازے ہیں، میں چھ سے گذر
چکا ہوں۔اگر ساتواں عبور کیا ہوتا تو میں اپنے مریدوں کے درمیان ہوتا یا
کسی گوشہ عزلت میں۔''

فرید پربتی نے تصوف کے جن سات دروازوں کا ذکر کیا ہے ان میں بقول خواجہ فریدالدین عطارؒ پہلا دروازہ وادیٔ طلب، دوسرا وادیٔ عشق، تیسرا وادیٔ معرفت، چوتھا وادیٔ استغنا، پانچواں وادیٔ توحید، چھٹا وادیٔ حیرت اور ساتواں وادی فنا ہے۔

فرید پربتی کا آبائی مکان جوسنگین دروازہ کے پاس واقع تھا،اس کے بالکل نزدیک ہاری پربت ہے جس کی مناسبت سے وہ اپنے نام کے ساتھ پربتی لکھتے تھے۔اسی پہاڑی پرفرید پربتی کے پیرحضرت سلطان شیخ حمزہ کی درگاہ ہے جو ان کے گھر سے نظر آتی تھی۔فرید پربتی کوحضرت سلطان شیخ حمزہ سے بے حد عقیدت ومحبت تھی۔اگرانھوں نے پیری اورمریدی کا سلسلہ جاری رکھا ہوتا تو یقیناً وہ اپنے مریدوں کے درمیان گھرے ہوتے۔فرید پربتی نے ان سے اپنی عقیدت ومحبت کا اظہار اکثر اپنے اشعار میں کیا ہے:

اک چشم کیمیا کا طلب گار ہے فرید
محرومِ فیض، حضرتِ سلطانؒ نہ رکھ مجھے

جاتا ہوں شیخ حمزہؒ کے در پر فرید پھر
بابِ قبول رہتا نہیں ہے وہاں کا بند

اُس کے کاندھے پہ پرانی سی پھٹی چادر تھی
دے گیا تھا وہی جینے کی دعا یاد آیا

نہ جانے صوفیوں سے عقیدت ومحبت کا اثر ہے یا حضرتِ علی رضی اللہ تعالیٰ عنہ کے اس قول کا اثر ہے کہ 'خودشناسی ہی خداشناسی ہے' یا پھر تصوف کے سات دروازوں میں سے چھٹے دروازے سے گذرنے کا اثر ہے کہ فرید پربتی صوفیوں کی طرح حقیقت حق اور حقیقت کائنات کا راز فاش کرنے کی جستجو کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔وحدت الوجود کے سب سے بڑے پیروکار اورصوفی

ابن عربی نے لکھا ہے کہ انسان خدا کا آئینہ ہے اور خدا انسان کا۔اسی لیے فرید پربتی خدا سے ملنے کے لیے پہلے اپنے آپ سے ملنے کے خواہاں ہیں۔

یہ طلسم ذات میں چھوڑ کر مرا میں کدھر کو چلا گیا
کہ مَیں اپنے آپ سے مل سکوں ہے تلاش آج تلک مجھے

میں خواہاں خود سے ملنے کا بہت ہوں
مگر یہ مرحلہ دشوار نکلا

ڈھونڈنے نکلا ہوں اپنے آپ کو
کوئی کہتا تھا مجھے اپنا تو بَن

خود کو پہچاننے کا عمل اتنا آسان بھی نہیں ہے۔اس کے لیے عشق کی ضرورت ہے اور عشق تو ایک آگ کا دریا ہے جس میں ڈوب کر جانا ہوتا ہے۔فرید پربتی نے مرحلۂ عشق کو سر کیا اور عشق سے انھیں روشنی کا شعور حاصل ہوا اور تنویر نگاہ سے کائناتی جلوؤں کی پہچان ہوئی اور لامکاں کی روشنیوں کا ادراک حاصل ہوا اس کے بعد آگ، پانی اور ہوا سب پر غالب ہوگئے۔اس لیے انھوں نے اپنی ایک رباعی میں کہا ہے۔

کندن سا دمکتا ہے مرا روحِ وجود
مٹّی ہے خمیر، آگ پہ میں غالب ہوں
میں عشق ہوں اور عشق کا قالب ہوں
پروانہ صفت، نور کا میں طالب ہوں

اس مقام پر پہنچ جانے کے بعد انسان اپنی ذات سے مل سکتا ہے اور اپنی ذات سے ملنا خدا سے ملنے کے مترادف ہے۔خدا سے ملنے کے بعد تو انسان دنیا و مافیہا سے خود کو الگ محسوس کرتا ہے۔

سکوتِ مرگ نہ شورِ ثبات سے مجھ کو
ملا رہا ہے کوئی میری ذات سے مجھ کو

فسونِ ذات، شعورِ حیات سے مجھ کو
جدا وہ کرتا ہے ہر کائنات سے مجھ کو

حقانی القاسمی نے بھی فرید پربتی کی شاعری میں صوفیانہ عناصر کی موجودگی اور فنافی العشق کے جذبے کی طرف اشارے کیے ہیں۔انھوں نے 'فرید نامہ' کے پیش لفظ میں لکھا ہے:

''فرید پربتی کے اشعار صوفیانہ سوچ کے مظہر ہیں۔فنافی الشعر فرید فنافی العشق کے مقامات کی سیر کراتے ہیں۔ان کا ذہن غیرمشروط ہے۔اس لیے ان کا فکری تناظر بھی وسیع ہے۔انھوں نے اثبات کے ذریعے عشق وعرفان کی بہت سی منزلوں اور مقامات کو طے کیا ہے۔''

حقانی القاسمی کے ان خیالات کی تائید فرید پربتی کی ایک رباعی سے بھی ہوتی ہے۔

اے شاہ جنوں، تیرے عرفاں کو سلام
اے چاکِ جگر، اس تن عریاں کو سلام
حشمت کا طلب نہ تھا جاہ پسند
غارت گریٔ عیش و ساماں کو سلام

مذکورہ رباعی میں انھوں نے صوفی سرمد کو عقیدت ومحبت سے خراج عقیدت پیش کیا ہے۔اس رباعی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی چمک دمک ان کے نزدیک کچھ بھی نہیں تھی۔وہ تو صرف عشق وجنوں کی دولت حاصل کرنا چاہتے تھے کیونکہ یہ وہ جذبہ ہے جس کی بدولت خدا اور خدا کی کائنات کو مسخر کیا جاسکتا ہے۔

علامہ اقبال نے کہا تھا کہ دماغ کی انتہائی ترقی یافتہ صورت عقل ہے اور عقل کی انتہائی ترقی یافتہ صورت عشق ہے۔عشق کی بدولت انسان دنیاومافیہا کو اپنے بس میں کر لیتا ہے۔اسی لیے فرید پربتی نے اقبال کی طرح خرد پر عشق کو ترجیح دی ہے:

جنوں کا جس کو سہارا بفیض عشق ملا
کلائیاں وہ خرد کی مروڑنے نکلا

وہ اس کی خواہش تسخیر اللہ!
کمندیں ڈالتا ہے کہکشاں پر

فرید پربتی عشق کی عظمت سے بخوبی واقف ہیں اور عشق میں پروانے کی مانند خود کو فنا کر لینے کے قائل ہیں۔ اپنی رباعی میں کہتے ہیں۔

پروانہ صفت اب آتشِ طور میں جل
خاکِ رہ جاناں کو منھ پر مل
گر عشق عناں گیر نہ ہو کیفِ حیات
کچھ بھی نہیں دیتا، بجز اندازِ خلل

الغرض فرید پربتی کی شاعری کی کئی خصوصیات ہیں جن پر لکھنے کی کافی گنجائش ہے لیکن جو پہلو سب سے زیادہ نمایاں ہے وہ ان کا صوفیانہ رنگ ہے۔ ان کی غزلیں اور رباعیوں کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ان کا دل عشقِ حقیقی کے جذبے سے سرشار ہے اور سینہ نورِ مجرد سے روشن۔

عنبری رحمٰن کے افسانوں میں تانیثی حسیت

عنبری رحمٰن کا تعلق مشرقی چمپارن کے شہر موتیہاری سے ہے۔مشرقی چمپارن کی یہ وہی سرزمین ہے جہاں مشہور زمانہ ناول "Ninteen Hundred And Eighty Four" اورطویل افسانہ "The Animal Farm" کا مصنف جارج اورویل پیدا ہوا تھا۔ہندوستان کی پہلی Parachuter خاتون جینتی مکھر جی بھی یہیں پیدا ہوئی تھیں۔مہرشی بالمیکی کی کرم بھومی بھی یہی سرزمین رہی ہے جہاں انھوں نے رامائن جیسے مہا گرنتھ کی تخلیق کی تھی اوریہیں بالمیکی آشرم میں لَو اور کُش پیدا ہوئے تھے جنھوں نے اپنی ماں کے ساتھ ہو رہی زیادتیوں کے خلاف آواز بلند کی تھی اور اپنے والد سری رام کے خلاف احتجاج کیا تھا۔ گاندھی جی نے بھی بھارت چھوڑو آندولن یہیں سے شروع کیا تھا اوریہی وہ آندولن ہے جس کے بعدگاندھی جی 'موہن داس کرم چند گاندھی' سے 'مہاتما گاندھی' بنے تھے۔ چمپارن کی اس سرزمین کی مٹّی کی یہ تاثیر ہے کہ یہاں ایک سے بڑھ کر ایک عظیم شخصیتیں پیدا ہوئیں جنھوں نے اعلیٰ درجہ کا ادب تخلیق کیا ہے۔آج بھی یہاں درجنوں قلمکار اپنی تخلیقات کی خوشبو سے اردو کے چمن کو مہکار ہے ہیں۔عنبری رحمٰن بھی انھیں قلمکاروں میں سے ایک ہیں جن کی سرشت میں یہاں کی مٹّی کی خوشبو بسی ہوئی ہے۔

عنبری رحمٰن ایک تازہ کار افسانہ نگار ہیں،انھوں نے اپنے افسانوں میں انھیں واقعات

وحادثات کوموضوع بنایا ہے جنھیں انھوں نے اپنے اردگرد کے ماحول میں خود اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔اسی لیے ان کے افسانوں میں علاقائی رنگ کے ساتھ ساتھ آفاقیت بھی پیدا ہوگئی ہے۔مثلاً عورتوں کے مسائل کو اس طرح سے پیش کیا ہے کہ اب وہ علاقائی مسائل نہیں رہے بلکہ آفاقی ہوگئے ہیں کیونکہ ان مسائل میں تانیثی آگہی کارفرما ہے۔

عورتوں پر صدیوں سے ظلم وستم اور استحصال کا سلسلہ جاری ہے، انھیں ہمیشہ مجہول، کمزور اور ناقص العقل سمجھا گیا۔ پیشہ ورانہ کارکردگی کے اعتبار سے عورت اور مرد کے درمیان امتیاز کیا گیا۔ مذہبی، سیاسی اور سماجی سطح پر دونوں کے درجات میں تفریق کی گئی۔ پدری نظام، مرد غالب معاشرہ اور مروعورت کے درمیان حقوق کی غیر مساوی تقسیم اور روایات کا جبر جیسے مسائل سے دوچار ہونا پڑا۔ حدتو یہ ہے کہ عورت کو ایک انسان نہیں بلکہ بعض دفعہ شئے یا Commodity سمجھا جاتا رہا ہے۔شاید اسی لیے Gayle Rubin نے کہا تھا کہ:

> ''عورت شادی میں دان دی جاتی ہے، جنگ میں جیتی جاتی ہے، ہدیہ میں پیش کی جاتی ہے، بطور رشوت دی جاتی ہے اور اسے خریدا اور فروخت کیا جا سکتا ہے''۔

عورت پر ہونے والے انھیں مظالم کے ردِعمل کے طور پر تانیثیت کا تصور ظہور پذیر ہوا۔پچھلے دوسو برسوں سے ادبیات عامہ میں تانیثی شعور کی تھرتھراہٹیں موجود ہیں لیکن اس کے واضح نقوش جان اسٹوارٹ مل کی تصنیف "On The Subject of Women" اور ورجینیا وولف، ایچ۔جی۔ویلز اور برناڈ شاہ کی تخلیقات میں موجود ہیں۔فرانسیسی مفکروں اور فنکاروں میں جولیا کرسٹیوا، ایلی سیزو، ماریا انتونیتا، Xaviere Gauthier اور Simon de Beauvoir وغیرہ کی تخلیقات میں تانیثی رجحان کی لے مزید تیز ہوگئی ہے جس کی وجہ سے 1075 میں برطانیہ حکومت کوعورت کے حقوق کی حفاظت اور معاشرے میں عورت کے تئیں منصفانہ سلوک کے لیے قانون بنانا پڑا۔رفتہ رفتہ تانیثی رجحان مغرب سے مشرق تک پھیل گیا اور مشرقی مصنفوں نے بھی اپنی تخلیقات میں تانیثیت کے حق میں کھل کر لکھا۔ ہندوپاک کے مصنفوں میں للّہ عارفہ، مہادیوی، امریتا پریتم، عصمت چغتائی، کملاداس کرشنا سوبتی، مہا شویتا دیوی، فہمیدہ ریاض،

پروین شاکر، کشور ناہید، شہناز نبی، فرخندہ نسرین، شفیق فاطمہ، ساجدہ زیدی، سارہ شگفتہ، رفیعہ شبنم عابدی، بلقیس ظفیر الحسن اور زیر بحث افسانہ نگارہ عنبری رحمٰن وغیرہ کی تخلیقات میں تانیثی شعور وآگہی بدرجہ اتم موجود ہے۔

تانیثیت کے سلسلے میں متعدد نقادوں نے بھی اس کے احتجاجی پہلو پر اپنے خیالات کا اظہار کیا اور سلویا پلاتھ کے اس خیال سے اتفاق کیا کہ ''عورتوں کے بارے میں گفتگو کی گئی لیکن ان کے لیے گفتگو نہیں کی گئی۔ Sylvia Plath کی شکایت اب دور ہو جائے گی کیونکہ موجودہ دور کے بیشتر ناقدین اور قلم کار تانیثیت کے موضوع پر لکھنے لگے ہیں۔ ان قلم کاروں میں عنبری رحمٰن قابل ذکر ہیں جنھوں نے ڈوروتھی پار کی طرح اپنے افسانوں میں عورت کو گھر اور سماج میں اس کا صحیح مقام دلانے پر زور دیا ہے۔ سارہ شگفتہ اور کشور ناہید کی طرح اپنی تخلیقات میں انھوں نے احتجاج بلند کیا ہے اور جگہ جگہ تانیثی تشخص کے مسئلے کو اجاگر کیا ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ عورت غیر اہم، کمزور اور دوئم درجہ کی شہری نہیں ہے۔ عنبری رحمٰن نے اپنے افسانوں میں سیتا کی اَگنی پریکچھا اور دروپدی کو جوئے میں ہارے جانے والے واقعات کو اپنے طنز کا نشانہ بنا کر اپنے موقف کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ وہ صدیوں سے عورتوں پر ہو رہے ظلم و زیادتی کے خلاف ہیں۔

پدری نظام میں عورت کی حیثیت ایک کمتر مخلوق اور غیر اہم فرد سے زیادہ نہیں ہے۔ عورتوں کی حیثیت کو مردوں سے ہمیشہ کم سمجھا گیا اور بعض غلط رسم ورواج اور رجحانات کے تحت عورتوں کو صرف مذہبی تعلیم دی گئی اور اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کی اجازت نہیں دی گئی۔ عنبری رحمٰن نے مرد اساس نظام کو اکثر افسانوں میں طنز وتنقید کا نشانہ بنایا ہے کیونکہ ان کا خیال ہے کہ عورتیں کسی بھی اعتبار سے مردوں سے کمتر نہیں ہوتی ہیں۔ تانیثی تحریک کے مفکر ہیلن فشر نے بھی اپنی مشہور تخلیق "The First Sex" میں لکھا ہے کہ ''دماغی ساخت کے اعتبار سے عورتیں مردوں پر سبقت رکھتی ہیں لہٰذا ''صنف اوّل عورت ہے نہ کہ مرد'' ...... ''زبان کے اعتبار سے بھی عورتیں مردوں سے بہت آگے ہیں، ان کے حواس خمسہ بھی زیادہ تیز اور حساس ہیں لہٰذا ان کا مشاہدہ اور ان کی زبان، ان کا لب ولہجہ اور ادب مختلف ہی نہیں بہتر ہے''۔ اس حقیقت کو

مدنظر رکھتے ہوئے عنبری رحمٰن نے عورتوں کی حمایت میں کھُل کر لکھا ہے۔

زندگی کے ہر موڑ پر عورتوں کے ساتھ نا انصافی کی جاتی ہے اور طرح طرح سے مظالم ڈھائے جاتے ہیں۔افسانہ'میں نے جینا سیکھ لیا' میں ثنا کے کردار کو بیٹی، بیوی، بہو اور ماں کی شکل میں پیش کر کے عنبری رحمٰن نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ مسلم گھرانوں میں خاص کر زمینداروں اور نوابوں کے یہاں ماں باپ اپنی بیٹیوں کو لاڈ پیار سے پالتے تو ضرور ہیں لیکن Professional اور اعلیٰ تعلیم کی اجازت نہیں دے کر اس کے ساتھ نا انصافی کرتے ہیں۔صرف اتنا ہی نہیں وقت سے پہلے اور بیٹی کی مرضی کے خلاف اس کی شادی کر کے اس پر ظلم کرتے ہیں۔سسرال میں اس کی ساس اور سسر،شوہر کی غلطیوں اور ظلم وستم پر خاموش رہنے پر مجبور کر کے اس پر ظلم کرتے ہیں۔جب عورت ماں بن جاتی ہے اور نئے ماحول میں خود کو ڈھال لیتی ہے تو شوہر کسی بدچلن عورت سے شادی کر کے اسے گھر میں لاتا ہے اور اصل بیوی کو طلاق کے لیے مجبور کر دیتا ہے جو سب سے بڑا ظلم ہے۔بیوی اپنے بچے کے ساتھ نئی زندگی کی شروعات کرتی ہے۔بیٹے کی پرورش کر کے بڑا کرتی ہے اور پڑھا لکھا کر ایک لائق انسان بناتی ہے لیکن بیٹے کی جب نوکری لگ جاتی ہے اور شادی ہو جاتی ہے تب بیٹا اپنی بیوی کو لے کر ماں سے الگ ہو جاتا ہے اور ماں کو پھر تنہائی کی زندگی جینے کے لیے مجبور کر دیا جاتا ہے۔مختصر یہ کہ عنبری رحمٰن نے اپنے افسانوں میں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ بچپن سے لے کر زندگی کے آخری لمحے تک ایک عورت کو نہ جانے کس کس طرح کی مصیبتوں، ناانصافیوں اور بے وفائیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔انھوں نے اپنے افسانوں میں مظلوم عورتوں کو ثنا کے کردار کے ذریعہ یہ ترغیب بھی دی ہے کہ ہر حال میں انھیں اپنے بل بوتے پر جینا سیکھ لینا چاہیے۔

مردمرکوز سماج میں عورت کی بے قدری،محرومی اور اس پر عائد کردہ قدغن کے خلاف عنبری رحمٰن نے آواز بلند کی ہے اور عورت کو گھر اور سماج میں اس کا صحیح مقام دلانے کے تصور پر زور دیا ہے۔ وہ عورتوں کو مردوں کے ظلم وستم اور ناانصافیوں کو برداشت کرنے کی ترغیب نہیں دیتی ہیں۔ انھوں نے افسانہ 'محبت کے امتحان اور بھی ہیں' میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ارباب کا شوہر کامران امریکہ جانے کے بعد ایک امریکن عورت کیتھرین سے شادی کر لیتا ہے تو ارباب

ہمّت ہارتی نہیں ہے بلکہ حالات کا مقابلہ کرتے ہوئے پہلے اپنے پیروں پر کھڑی ہوتی ہے پھر اپنے آفس کے باس احمر سے شادی کرنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ یہ فیصلہ اس کے شوہر کامران کے لیے انتہائی Shocking تھا اور ارباب کے لیے انتقام۔

عنبری رحمٰن نے میاں بیوی کی محبت، وفا شعاری اور بے وفائی نیز ماں کی ممتا اور بیٹے کی خودغرضی کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ وہ بے وفا شوہروں اور خودغرض بیٹوں کے ساتھ رہنے کے بجائے ان کے بغیر زندگی گذارنے کو ترجیح دیتی ہیں۔ افسانہ ’بنتے بگڑتے رشتے‘ میں انھوں نے شوہر کی نفسیات کو افسانہ کی مرکزی کردار بوڑھی اماں کی زبان میں یوں بیان کیا ہے:

> ’’مجھے کیا پتہ تھا کہ مرد کی محبت ایک بہتے دریا کی مانند ہے جو ایک جگہ ٹھہرتی نہیں بلکہ اپنی راہ میں پڑی چیزوں کو بھگوتی چلی جاتی ہے۔......ویسے بھی مرد کا دل پرانی چیزوں سے بہت جلد بھر جاتا ہے اور نئی چیزوں میں ہمیشہ کشش بنی رہتی ہے۔‘‘

مردوں کی نفسیات اور ذہنیت پر مختلف زبانوں کے تخلیق کاروں نے بھی لکھا ہے۔ ان تخلیقات کا نفسیاتی تجزیہ بھی پیش کیا گیا ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ عنبری رحمٰن کا خیال غلط نہیں ہے۔

برطانیہ کے ایک مشہور فکشن نگار Somerset Maugham نے اپنے ناول "Moon And Six Pence" میں آرٹ، عورت، محبت، اخلاقی ضوابط اور سماج کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس ناول کے ہیرو اسٹرک لینڈ اور اس کی بیوی کے درمیان کے تعلقات پر تبصرہ کرتے ہوئے ازدواجی زندگی کی اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ کبھی کبھی انسان ازدواجی زندگی میں شب وروز ایک دوسرے کی محبت میں بسر کرنے کی وجہ سے ایک دوسرے کے تئیں اپنی شخصیت کی جاذبیت اور کشش سے محروم ہونے لگتا ہے۔ سیدہ جعفر نے اسے انسانی نفسیات کی بوالعجبی اور انسانی جذبات کے عجیب وغریب تفاعل سے تعبیر کیا ہے۔ انھوں نے Somerset Maugham کے اس ناول کا مقابلہ ہندی کے فکشن نگار گل شیر خان ثانی کی تخلیق ’’آنکھیں‘‘

سے کیا ہے اور اس کی روشنی میں لکھا ہے کہ:

''انسان فطرتاً تازگی پسند واقع ہوا ہے۔ازدواجی زندگی میں کبھی کبھی گزرتے ہوئے ماہ وسال تازگی مٹا کر جذبے کو پژمردہ اور حسن کو کند کر دیتے ہیں اور زندگی میں یکسانیت اور بے کیفی کا احساس شدید ہونے لگتا ہے۔اس لیے ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی فریقین جذباتی طور پر دور ہو جاتے ہیں''۔

(اردو دنیا، مئی 2010،ص 21)

عنبری رحمٰن نے مرداساس سماج کے تئیں جارحانہ رخ اختیار کرتے ہوئے افسانہ 'کسوٹی' میں شوہر کی بے وفائی پر سخت تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''ہر مرد ایک جیسا ہی ہے۔ بالکل کتے کی طرح جہاں گوشت کا ٹکڑا دیکھا کھانے کی للک پیدا ہوگئی......اس دھرتی پر نہ کوئی مرد ازل سے ابد تک شریف ہے اور نہ قابل یقین۔مرد کی تخلیق بے وفائی کی مٹی سے عیاشی کے پانی میں گوندھ کر ہوئی ہے۔''عنبری رحمٰن نے مرد حاوی معاشرہ پر جس طرح سخت رخ اختیار کیا ہے اور عورتوں پر ہو رہے ظلم وستم کے خلاف اظہار خیال کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ تانیثیت کی نئی فکر سے خاص طور پر متاثر ہیں۔

آج کے مرد مرتکز ماحول میں عورتیں نہ صرف اپنے شوہروں اور سسرال والوں کے ظلم کی شکار ہو رہی ہیں بلکہ اپنے خون اور خودغرض بیٹوں کے ظلم کا بھی شکار ہو رہی ہیں۔افسانہ 'میرا فیصلہ' میں عنبری رحمٰن نے بوڑھی امّاں کے دو بیٹوں کی خودغرضی کی طرف اشارہ کیا ہے کہ کس طرح ایک بوڑھی ماں کا ایک بیٹا انھیں تنہا چھوڑ کر امریکہ چلا جاتا ہے اور دوسرا ہندوستان کے کسی دوسرے شہر میں رہتا ہے۔دوسرا بیٹا امّاں کو لے جانے کے لیے آتا ہے لیکن امّاں کا خیال ہے کہ ''اسے ماں سے زیادہ ایک کنیز کی ضرورت ہے جو اس کے گھر اور اس کے بچوں کو سنبھال سکے''۔اس لیے اماں بیٹے کے ساتھ جانے کے بجائے گھر میں تنہا رہنا پسند کرتی ہے۔ اس افسانے میں عنبری رحمٰن عورتوں کو اپنے بل بوتے پر جینے کا حوصلہ دیتی ہیں۔

ماں کی ممتا اور بیٹوں کی بے وفائی کی داستان کو عنبری رحمٰن نے ایک اور افسانہ 'شام ہو چلی' میں پیش کیا ہے۔انھوں نے ممتا لٹانے والی بیوہ ماں شائستہ بیگم کے بیٹے آفتاب کو چڑیوں کے

ان بچوں سے تعبیر کیا ہے جو پنکھ نکلتے ہی گھونسلوں سے ماں کو تنہا چھوڑ کر اُڑ جاتے ہیں۔ پرندے تو اپنے بچوں کی جدائی کا صدمہ برداشت کر لیتے ہیں لیکن انسان کے لیے یہ کام مشکل ہے۔

عنبری رحمٰن نے جہاں عورتوں کے مسائل اپنے افسانوں کے ذریعہ عوام تک پہنچانے کی کوشش کی ہے وہیں انھوں نے گھر کی معصوم فضا گھر کی چہار دیواری کے تناظر میں عورت کی جذباتی دنیا اور اس کی خوشی اور غموں سے متعلق تجربات سے بھی افسانوں کے موضوعات میں تنوع پیدا کیا ہے۔ انھوں نے گھریلو عورتوں کی نفسیات اور کمزوری پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ مثلاً ایک عورت، عورت ہی رہنا چاہتی ہے دیوی نہیں۔ ایک عورت میں جہاں ایثار وقربانی کا جذبہ زیادہ پایا جاتا ہے وہیں اس میں ماں بننے کی خواہش شدید ہوتی ہے اور اپنے شوہر کی قربت اس کی سب سے بڑی کمزوری ہوتی ہے۔ افسانہ 'آخر میں بھی ایک انسان ہوں' میں عنبری رحمٰن نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ گھر میں عورت کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور ماں بننے کا تجربہ عورت کی آرزوؤں کا حاصل ہوتا ہے۔ ماں بننا عورت کے خواب کی محض تکمیل ہی نہیں بلکہ اپنے نسائی وجود کے مکمل ہونے کا مسرت بخش احساس بھی ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار چمپا اپنے شوہر اور سسر کی خوشی کے لیے اپنے شوہر کے بھائیوں کو ماں کی طرح پال پوس کر انھیں بڑا کرتی ہے پھر ان کی شادیاں ہو جاتی ہیں اور سب کے بچے بھی ہو جاتے ہیں لیکن چمپا نہ ماں بن پائی اور نہ اسے اپنے شوہر کی قربت ملی جو ہر عورت کی کمزوری ہوتی ہے۔ عنبری رحمٰن نے لکھا ہے کہ:

> ''ان کی پرورش کرتے کرتے چمپا خود ماں بننا بھول گئی۔ ساری حویلی میں اسے ایک دیوی کا درجہ حاصل تھا۔ کام سے تھکی ہاری چمپا دوگھڑی نکال کر تنہائی میں بیٹھتی تو اسے اپنے اندر ایک خالی پن اور اداسی کا احساس ہوتا''

لیکن چمپا کو اپنی قربانیوں کے لیے افسوس اس وقت ہوتا ہے جب اس کی تینوں دیورانیاں اس کو طعنے دیتی ہیں اور اس کے ساتھ ناروا سلوک کرتیں ہیں۔ چمپا کا شوہر اسے دلاسا دیتا ہے اور جب یہ کہتا ہے کہ'' حویلی کا ہر فرد آپ کو دیوی کا درجہ دیتا ہے، دیوی'' تو چمپا کو یہ لفظ گالی جیسا لگتا ہے۔ عنبری رحمٰن نے عورت کی نفسیات اور چمپا کے جذبات کی عکاسی ان لفظوں میں کی ہے:

''یہ لفظ چمپا کو آج کسی گندی گالی کی طرح لگ رہا تھا۔ وہ پہلی بار چیخ سی پڑی ''مت کہیں ہمیں دیوی۔ دیویاں تو پرستش کے لیے بنتی ہیں اور ان کی تخلیق بھی پتھروں سے ہوتی ہے جن کے سینے میں جذبات یا دل نہیں ہوتے۔ میں ایک انسان ہوں، ہاڑ مانس کی بنی انسان، جس کے سینے میں دھڑکتا ہوا دل ہے اور سوچنے کے لیے ایک دماغ بھی اور جسے چوٹ پہنچنے پر درد بھی ہوتا ہے اور دکھ پڑنے پر آنسو بھی گرتے ہیں۔ آپ بھگوان کے لیے مجھے دیوی کا درجہ نہ دیں، ایک انسان ہی بنا رہنے دیں کیونکہ دیویوں کو آدر اور پوجا کی ضرورت ہے مگر ایک انسان کو زندہ رہنے کے لیے محبت اور چاہت چاہیے۔''

مشہور زمانہ مصوّر پکاسو بھی اپنی محبوبہ (جو بعد میں منگیتر ہوگئی تھی) کو دیوی مانتا تھا۔ اس نے جب اس کی تصویر بنانی شروع کی تو ایک Object کی طرح اسے سامنے بیٹھا کر اس کے برہنہ بدن کے ہر حصّے کو چھوچھو کر محسوس کرتا تھا پھر اس کی تصویر بناتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ پکاسو نے اپنی محبوبہ کی لازوال تصویر بنائی تھی جو اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ اپنی محبوبہ سے بے حد محبت کرتا تھا لیکن اس کی محبوبہ نے آخر میں اس سے شادی کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ اس کی محبوبہ نے لکھا ہے کہ ''پکاسو مجھے ایک عورت نہیں بلکہ ایک دیوی سمجھتا تھا۔ اس نے میرا استعمال ایک Object کی طرح کیا تھا عورت کی طرح نہیں۔ اسی لیے میں نے شادی سے انکار کر دیا کیونکہ مجھے کسی پتھر کی مورت کا پجاری نہیں بلکہ ایک شوہر چاہیے تھا۔

عنبری رحمٰن نے مذہبی اقدار سے جذباتی قربت کی وجہ سے بعض تانیثی کردار کو وفا کی دیوی کی شکل میں بھی پیش کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں شوہر بیوی کی جدائی میں زندہ رہ سکتا ہے بلکہ ایک نئی دنیا آباد کر سکتا ہے لیکن عورت شوہر کی جدائی اور انتظار میں مر سکتی ہے لیکن بے وفا نہیں ہو سکتی ہے۔ افسانہ 'انتظار' میں اپنے فوجی شوہر کی جدائی اور انتظار میں ایک بیوی پر کیا گزرتی ہے اس کی عکاسی کرتے وقت عنبری رحمٰن نے اس میں وہی کیفیت پیدا کی ہے جو کالی داس کی مشہور تخلیق 'میگھ دوت' میں موجود ہے۔

عنبری رحمٰن خود وفا شعار خاتون ہیں اس لیے ہر عورت کو مثالی کردار کے روپ میں دیکھتی

ہیں اور مثالی عورت کا کردار خلق کرتی ہیں۔ان کے نزدیک عورت وفا کی دیوی ہوتی ہے جو اپنے شوہر کے ساتھ کبھی بھی بے وفائی نہیں کرسکتی۔اپنی عزت اور وقار کے لیے اپنی جان دے سکتی ہے لیکن کسی جانور صفت انسان کے سامنے خود کو پیش نہیں کرسکتی۔افسانہ' قانون کا رکھوالا' میں مرکزی کردار جو ایک عورت ہے، پہلے ایک غنڈے سے پھر ایک خاکی وردی والے سے اپنی عزت بچانے کی خاطر جان دے دیتی ہے لیکن اپنی عزت پر آنچ نہیں آنے دیتی۔اس افسانے میں پولس والوں کی درندگی کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔

عنبری رحمٰن جس ماحول کی پروردہ ہیں اس میں ہمیشہ تلقین کی جاتی رہی ہے کہ خدا نے زندگی کا جو نظام بنایا ہے اس کا احترام کرنا چاہیے اور اسی کے مطابق زندگی گذارنے کی کوشش کرنی چاہیے کیونکہ قدرت کے نظام کے خلاف زندگی بسر کرنے والے کبھی خوش نہیں رہ سکتے ہیں۔اسی نظام کو مدنظر رکھتے ہوئے انھوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ لڑکیوں کے لیے اس کا مائیکہ چڑیوں کے گھونسلے کی مانند ہوتا ہے۔جس طرح چڑیوں کے بچے بڑے ہوتے ہی اڑ جاتے ہیں اور اپنی نئی دنیا بسا لیتے ہیں اسی طرح لڑکیوں کو بھی بڑی ہوجانے کے بعد اپنی الگ دنیا بسا لینی چاہیے۔انھوں نے افسانہ' چڑیوں کا چمبا' میں 'بہار' کو خبردار کرنے کی کوشش کی ہے کہ شادی نہیں کرنے کی ضد چھوڑ دے ورنہ مائیکے میں اسے طعنے سننے پڑیں گے کیونکہ مائیکے میں رہنا خلاف فطرت ہے۔سسرال میں لڑکیاں وہاں کے نئے ماحول میں خود بخود ڈھلتی چلی جاتی ہیں اور ان کی اپنی دنیا آباد ہو جاتی ہے۔بقول عنبری رحمٰن ''عورت کی تخلیق ہی اس کچی مٹی سے کی گئی ہے جو ہر حالات کے سانچے میں بخوبی ڈھل جاتی ہے۔''

عنبری رحمٰن کے بعض افسانوں میں مخصوص تہذیبی رجحانات اور مرد وعورت کے لیے پدری نظام کے مقرر کردہ حدوں کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔انھوں نے اپنے افسانوں میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ شوہروں کی بے وفائی کسی بھی حال میں قابل قبول نہیں ہے لیکن شوہروں کی بعض زیادتیاں عورتیں برداشت کر لیتی ہیں۔افسانہ' اور سچ یہی ہے' میں آسیہ کی ماں کے ساتھ اس کے والد کی زیادتیوں کو دیکھ کر اپنے والد سے نفرت کرتی ہے اور اپنی ماں کو لے کر والد سے الگ رہنے کا فیصلہ کرتی ہے تو اس کی ماں آسیہ کو سمجھاتی ہے اور کہتی ہے کہ ''بے شک

تمھارے والد ظالم ہیں مگر انھوں نے مجھے پیار بھی بے انتہا دیا تو کیا میں ان کی ساری عمر کی محبت کو بھول کر اس عمر میں ان سے الگ ہو جاؤں؟''

عنبری رحمٰن کے افسانوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ صبا زیدی، نلنی سنگھ اور مرنال پانڈے جیسی تانیثیت کی علم برداروں کی طرح عورت کی عظمت، اور اس کے فعال کردار پر اصرار کرتی ہیں۔عورت کو سماجی نظام سے برسرِ پیکار دیکھنا چاہتی ہیں۔ان کا خیال ہے کہ عورت کو روایت شکن ہونا چاہیے اور انھیں مروجہ نظام کو رد کر دینا چاہیے تا کہ سماج میں عورت کی اپنی حقیقی شناخت اور اصلی وجود قائم ہو سکے کہ یہ کائنات دراصل ''امہاتی نظام'' پر ہی قائم ہے۔ قدیم دور میں اسی نظام کو معتبریت حاصل تھی، بعد کے زمانوں میں سازشی ذہنوں نے اس میں ترمیم و تنسیخ کی جس کی وجہ سے عورت 'ثانوی حیثیت' کی ہو کر رہ گئی ورنہ تو اسی کے وجود سے سارے نظام میں تحرک تھا اور وہی اصل وجود سمجھی جاتی تھی۔

نثری نظم

'نظم' (Poem) شعری اصطلاح ہے۔اس کے لغوی معنی لڑی پرونا، ترتیب، تشکیل، بندوبست، انتظام، صنعت، موزوں، کلام اور شعر وغیرہ ہیں۔یعنی بے ترتیب یا بکھرے ہوئے الفاظ کو موزوں اور خاص ترتیب کے ساتھ پیش کرنا نظم ہے۔لیکن نظم کی یہ تعریف مکمل نہیں ہے۔ اس کی تعریف ان لفظوں میں کرنا مناسب ہوگا کہ بکھرے ہوئے خیالات کو اس طرح سے ترتیب دیا جائے کہ اس میں موزونیت کے ساتھ تخلیقیت، غنائیت، جذبات، مشاہدے، تفکر، لفظی مصوری اور صنعت کے عمل سے گزر کر ایک خوبصورت الفاظ کا پیکر وجود میں آئے تو یہ (شاعری) کہلاتی ہے۔قاضی قیصر الاسلام نے اپنی کتاب 'فلسفے کے بنیادی مسائل' (صفحہ 51-50) میں لکھا ہے:

''شاعری الفاظ کی ترتیب و تنظیم کا ایک ایسا اظہار ہے، جو بحروں کی اشکال میں پابندِ عروض ہوتا ہے اور یوں اس اظہار میں آراستہ و پیراستہ افکار و احساسات کا ایک حسین تاثر قائم ہوجاتا ہے۔شاعری ایک فنکارانہ تخلیق ہے جو خوشگوار اور مسحور کن اثرات چھوڑتی ہے۔شاعری کی نمایاں خصوصیات، وحدت، توازن، ہم آہنگی، خوش آہنگی ہیں۔نغمگی شاعری کی روحِ رواں ہے اور خود نغمگی خوبصورت بندشوں کی پیدا کردہ ایک تحریک ہے۔ یہ فنکار کے ہاتھوں میں

ایک تخلیقی قوت ہے۔ جب تک الفاظ نثری شکل میں ہوتے ہیں، وہ حقیقی احساسات کے لیے کوئی دیرپا اثر نہیں چھوڑ پاتے اور جیسے ہی انھیں غنائی تنظیم وترتیب میں ڈھالا جاتا ہے، وہ ایک نغمہ ومعنی کے محیط دائرے کی صورت میں مرتعش ہوجاتے ہیں، جھنجھنا جاتے ہیں، بولتے ہیں اور کبھی کبھی تو یہ اس طور پر بول اٹھتے ہیں کہ ان کا جمال وجلال بہ تمام وکمال ایک پیکر کی صورت میں چلتا پھرتا اور گنگناتا نیز گرجتا نظر آتا ہے۔لفظوں کے کارواں، بانگ درا، صدائے جرس، آوازِ کوس کے ملے جلے تاثرات لیے سوئے منزل اک پیغام زندگی گاتے ہوئے رواں ہردم جواں نظر آتے ہیں۔''

نظم شاعری کی بنیادی صنف ہے جس کے مختلف بندوں کو Stanzas کی صورت میں لکھا جاتا ہے۔نظم کا شجرہ، ہیئت اور موضوع میں تقسیم ہوکر مختلف صورتیں پیدا کرتا ہے۔مسدس، مخمس، مثمن، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، رباعی، قطعہ، ترکیب بند، ترجیع بند، جدید نظم، نظمِ معریٰ آزاد نظم، سانٹ وغیرہ 'نظم' (Poetry) کی مختلف قسمیں ہیں۔

سرسید، آزاد اور حالی نے زوال آمادہ اردو شاعری میں موضوع کے اعتبار سے تبدیلی لانے کی کوشش کی تاکہ اُردو شاعری قوم کے لیے کارآمد بن سکے۔سرسید، آزاد اور حالی نے اُردو شاعری میں جس طرح کے موضوع نظم کرنے کی تلقین کی تھی اس طرح کے موضوعات اس سے پہلے بھی لکھے جا چکے تھے۔مناظرِ فطرت سے متعلق نظیر نے بہت پہلے نظمیں لکھی تھیں اس کے علاوہ مثنویوں اور بعض مرثیوں میں مناظرِ فطرت کا بیان موجود تھا لیکن سرسید، آزاد اور حالی کی کوششوں سے اُردو شاعری کو ایک مخصوص طرز اختیار کرنے کی تحریک ملی۔اس دور میں بعض اہل علم نے اسے 'جدید نظم' کی تحریک کہا جو صحیح تھا۔اس تحریک کے شروع ہونے کے بعد اُردو شاعری کے موضوعات بدلنے لگے۔اس تحریک کے دوررس اثرات پڑے اور اس تحریک کی بنیادی تبدیلی اقبال کی شاعری میں نظر آتی ہے۔

آزاد اور حالی نے 'جدید نظم' کا جو تصوّر پیش کیا اس سے نہ صرف ان کے معاصر شعرا اثر انداز ہوئے بلکہ ان کے بعد کے شعرا بھی متاثر ہوئے جو بیسویں صدی کے شروع میں منظر عام

پرآئے۔ ان شعرا نے حالی اورآزاد کے شعری اصولوں کی پیروی کی اور زیادہ تر انھیں موضوعات پر نظمیں لکھیں جن سے اخلاقی اصلاح ہو سکے یا جو لوگوں میں قومی جذبہ پیدا کر سکے۔ اس کے علاوہ ان شعرا نے ایسی نظمیں بھی لکھیں جن میں مناظر فطرت کی عکاسی کی گئی ہو۔ ان شعرا میں اسمٰعیل میرٹھی، شبلی، شوق قدوائی، وحیدالدین سلیم، نظم طباطبائی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی، چکبست اور اکبر وغیرہ خاص ہیں۔ ان شعرا کا دور موضوعاتی شاعری کا دور تھا۔ ان شعرا میں سے بعض نے مغربی شاعری کے منظوم ترجمے بھی کیے۔ نظم طباطبائی نے 'گرے' کی 'ایلجی' کا منظوم ترجمہ 'گورغریباں' کے عنوان سے کیا، جس کی آج بھی ایک تاریخی اور ادبی حیثیت ہے۔

نظم پر سب سے پہلے باقاعدہ مضمون پروفیسر کلیم الدین احمد نے لکھا اور اس کے حدود کی وضاحت کرنے کی کوشش کی لیکن انھوں نے نظم کی تعریف میں جن پہلوؤں پر روشنی ڈالی اور جن شرائط کو ضروری قرار دیا، وہ نثر کے مقبول اصناف ناول، افسانہ اور ڈرامے وغیرہ میں بھی مشترک تھے، لہٰذا بات وہیں کی وہیں رہی۔ کلیم الدین احمد کے بعد متعدد ناقدین نے اس موضوع پر مضامین لکھے لیکن نظم کی کوئی جامع تعریف متعین نہیں کی جا سکی۔ لہٰذا بحیثیت صنف جب بھی 'نظم' کی بات کی جاتی ہے تو اندھیرے کمرے میں کالی بلّی کی تلاشِ بے سود سے زیادہ کچھ ہاتھ نہیں آتا۔

ڈاکٹر وزیرآغا نے 'نظم' پر کتابیں اور متعدد مضامین لکھے ہیں جن میں انھوں نے نظم کے مختلف پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کی ہے لیکن غزل اور نظم کے فرق کی وضاحت کے دوران وہ بھی سرسری طور پر یہ کہتے ہوئے آگے بڑھ گئے ہیں کہ'' غزل مشرق کی پیداوار ہے اور نظم مغرب کی''۔ ڈاکٹر وزیرآغا کا یہ کہنا تو بجا ہے کہ غزل مشرق کی پیداوار ہے لیکن نظم مغرب سے اسمگل کیا ہوا مال ہے۔ اس کے متعلق تھوڑا رک کر سوچنا ہوگا کیونکہ نظم کی جو ابھی تشنہ ہی سہی تعریف ہمارے سامنے ہے اس کی روشنی میں قصیدہ، مثنوی، رباعی، مرثیہ اور مسدس اور مثمن وغیرہ بھی نظم کی حدود میں آجاتے ہیں یا اس سے آگے بڑھ کر اگر ہم اپنے اپنے طور پر نظم کو سمجھنے کی کوشش کریں تو یہ بات صاف طور سے سمجھ میں آتی ہے کہ اردو کا شعری سرمایہ یا ہر وہ منظوم جو غزل نہیں ہے نظم ہے۔ لہٰذا اگر آپ ہماری اس بات سے متفق ہیں تو آپ کو ہماری اس بات

سے بھی اتفاق ہونا چاہیے کہ نظم مغرب کی صنف نہیں ہے بلکہ مشرق میں اس کی جڑیں کافی گہری ہیں۔ البتہ 1857 کے بعد انگریزی ادب کے زیرِ اثر اور بعد میں انجمن حمایت اسلام لاہور کے جلسوں کی مدد سے جو شاعری اردو ادب میں متعارف ہوئی اس کا تعلق مغرب سے ضرور ہے اور اسے جدید نظم کہا جاتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے غزل کو مشرق اور نظم کو مغرب میں فروغ پانے کے جن سماجی اور معاشی وجوہات کا ذکر کیا ہے اس سے اتفاق کرتے ہوے میرا یہ ماننا بھی ہے کہ مشرق میں مشاعرے اور شعری نشستوں کی جو مقبول روایت رہی ہے وہ مغرب میں مفقود ہے۔ لہٰذا مغرب کی شاعری کا تعلق انفرادیت سے قریب رہا جب کہ مشرق میں اجتماعیت کا رجحان پورے تمکنت کے ساتھ جلوہ گر رہا ہے۔

مغرب اور مشرق کی شاعری کے بیچ یہ خطِ تمیز کھینچنے کا میرا مقصد صرف یہ ہے کہ میں اس کے آگے جس شاعری کا ذکر کروں گا وہ شاعری جس ماحول کا نقشہ آپ کے سامنے کھینچتی ہے وہ صرف اور صرف انفرادیت سے تعبیر ہے۔ جدید شاعری نے انفرادی فکر کو عام کرنے میں بہت اہم رول ادا کیا ہے اور جدید نظم کی یہی خوبی اسے قدیم نظموں سے الگ کرتی ہے۔ اسی لیے نظم کو شخصی تاثرات کا بہتا ہوا سر چشمہ کہا جاتا ہے جس کی بے شمار لہریں تصور کی نگاہوں کے سامنے ایک منظر پیش کرتی ہیں جن کا پس منظر انفرادی تجربہ ہوتا ہے۔

سماجی تغیرات کے سبب ہیئتیں پیدا ہوتی ہیں اور مر بھی جاتی ہیں۔ مگر بعض ہیئتیں اپنا وجود ہمیشہ برقرار رکھتی ہیں مثلاً غزل کی ہیئت ایک طویل سفر طے کرنے کے باوجود مری نہیں بلکہ آج بھی تازہ ہے۔ تجربے کے بعد تشکیل شدہ نئی ہیئتیں بھی بالکل نئی نہیں ہوتی ہیں بلکہ ان میں پرانی ہیئتوں کی نشانیاں موجود ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نئی ہیئتیں مانوس ہوتی ہیں اور شہرت پا جاتی ہیں۔ شہرت پا جانے کے بعد پھر وہ روایت بن جاتی ہیں جو کامیاب تجربے کی دلیل ہیں۔

ہیئت میں تجربے کی روایت نئی نہیں ہے بلکہ اردو شاعری کے ہر دور میں تجربے ہوئے ہیں۔ 1857 سے پہلے کی کلاسیکی اردو شاعری میں بھی ہیئت کے تجربے کی مثالیں مل جاتی ہیں مثلاً غزل کے اشعار کے ساتھ ساتھ قطعے، مرثیے، مسدس اور مستزاد وغیرہ۔ اس کے علاوہ

قلی قطب شاہ کے زمانے میں بعض نظمیں جو نظیر اکبرآبادی کی نظموں کی ابتدائی شکل ہیں، تجربے کی بہترین مثالیں ہیں۔لیکن ان تجربوں کا دائرہ کافی محدود ہے۔ان ہیئتوں میں بعض اصناف تو فارسی شاعری میں پہلے سے موجود تھیں۔لہٰذا ان تجربوں کی ادبی اہمیت نہیں کے برابر ہے۔

قوم کا مجموعی شعور جب نئے ماحول، نئے حالات اور مغربی اثرات سے متاثر ہوا تو اردو میں جدید نظم کا آغاز ہوا۔ جدید نظم کے آغاز کے ساتھ ساتھ اس کی ہیئت اور تکنیک میں تجربے کا دور بھی شروع ہوا۔ اردو میں تجربوں کا آغاز 1875 کے بعد اُس شاعری میں ہوا جو سماجی، سیاسی اور تہذیبی تغیرات، نیز انگریزی ادب کے زیرِ اثر سرسید، آزاد اور حالی کی اصلاحی کوششوں سے وجود میں آیا تھا جسے جدید نظم نگاری کا نام دیا گیا۔اس سلسلے کا پہلا تجربہ حالی کے ایک شاگرد برج موہن دتّاتریہ کیفی نے 1887 میں کیا جو انگریزی شاعری کی ایک مخصوص ہیئت 'اسٹنزا' فارم (الف ب الف ب) پر مشتمل تھا۔

دوسری زبانوں کے ادب سے جتنی بھی ہیئتیں مثلاً نظم، ناول اور افسانہ وغیرہ مغرب سے اردو ادب میں آئی ہیں ان کو من وعن نہیں اختیار کیا گیا بلکہ کچھ تبدیلیوں کے بعد اسے اپنایا گیا۔نثری نظم بھی ایسی ہی ایک ہیئت ہے جسے کافی بحث و مباحثہ کے بعد تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ اردو شاعری میں اپنا لیا گیا اور اسے نثری نظم کا نام دیا گیا۔لیکن اب اس کی صورت اردو میں تقلیدی نہیں ہے بلکہ اصل کی حیثیت رکھتی ہے کیونکہ یہ اظہار کے فطری تقاضوں کے تحت وجود میں آئی ہے اور آج بھی اس میں تخلیقی قوت بدرجہ اتم موجود ہے۔

نثری نظم دراصل انگریزی کے پروز پوئم کا ترجمہ ہے جسے کچھ ناقدین ادب 'ادب لطیف' یا 'نثرِ لطیف' کہتے ہیں اور چند ناقدین اسے خالص ایک الگ صنف قرار دیتے ہیں۔لہٰذا جس طرح مقفّٰی نظم، معریٰ نظم اور آزاد نظمیں، نظم کی قسمیں ہیں اسی طرح 'نثری نظم'، نظم کی ہی ایک قسم ہے۔

نثری نظم عروضی سانچے مثلاً وزن، بحر، موزونیت اور شعری آہنگ سے آزاد ہوتی ہے۔ نثری نظم میں لفظوں کی ترتیب نثر کی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے اور اکثر و بیشتر واقعاتی ہوتی ہے۔اس لیے بیشتر ناقدین کا خیال ہے کہ اس میں شعری آہنگ کے بجائے نثری آہنگ پایا جاتا ہے جسے گفتگو کا بنیادی آہنگ قرار دیا جاسکتا ہے۔پھر بھی بعض الفاظ نثری ترتیب میں بھی

دوسرے لفظوں سے مل کر شعری آہنگ پیدا کر دیتے ہیں۔لہٰذا نثری نظم میں بھی شعری آہنگ کا شائبہ ہوسکتا ہے۔ بعض نقادوں نے اسے 'نامیاتی آہنگ' سے تعبیر کیا ہے۔ بہر حال نثری نظم میں صوت و معنی کا بہاؤ پایا جاتا ہے اور اس میں ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت بدرجۂ اتم موجود ہے۔نثری نظم میں مشاہدے، مابعدالطبیعات، سائنسی حقیقتوں اور عجائباتِ دنیا کا علم ضروری ہے۔ نثری نظم کا کلیدی عنصر فکرِ محسوس کی توانائی ہے۔اس میں غزل جیسی فکرِ محسوس کا ارتکاز اور ایجاز ہوتا ہے۔نثری نظم قاری کے لیے ایک پوری کیفیت عطا کرتی ہے۔نثری نظم لکھنے والوں کے بہاؤ کو فن اپنی گرفت میں کبھی نہیں لیتا ہے۔ چند ناقدین اسے صنف کا درجہ نہیں دیتے ہیں لیکن بیشتر اسے ایک الگ صنف قرار دیتے ہیں۔ بہر حال اگر کوئی تجربہ جیتا جاگتا ہو اور اعتبار و استناد رکھتا ہو تو اسے کسی بھی ہیئت میں ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ڈاکٹر سید عبداللہ نے لکھا ہے:

> ''شعری فارم، نثر کے فارم سے بے شک مختلف ہے مگر یہ صحیح نہیں کہ شعری فارم اور نثری فارم میں اتنا بُعد ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے قریب آ ہی نہیں سکتے۔ہم دیکھتے ہیں کہ جس چیز کو ہم نثر سمجھ رہے ہوتے ہیں بسا اوقات شعر اس کے اندر بول رہا ہوتا ہے۔خیال کے پیچ در پیچ سلسلے، قیدوں سے آزاد رہ کر بھی جب اپنے اظہار کے لیے کوئی سانچا تلاش کرتے ہیں تو ان میں یقیناً ہیئت نمودار ہوجاتی ہے۔شعر احساس کا ایک خاص رویہ ہے۔اس کے لیے کسی معین قطعی سانچے کی ضرورت نہیں۔''
>
> (نئی شاعری: ایک تنقیدی مطالعہ، مرتبہ افتخار جالب، 1966 ص123)

دراصل نثری نظم پر جو اعتراض ہوتے ہیں اس کا تعلق اکثر و بیشتر شعریت سے ہے۔ معاصر نظم نگاروں کے یہاں نثری نظم کے جو نمونے ملتے ہیں وہاں شعریت سے متعلق جو اصول نظر آتے ہیں وہ قدیم تصورِ شعر سے انحراف کی حیثیت رکھتے ہیں مثلاً جب ہم اختر الایمان کو پڑھتے ہیں تو نظم کی زبان میں زبردست Deviation کا اندازہ ہوتا ہے، یہاں غزل کا ڈکشن جو جدیدیت سے تعلق رکھنے والے شاعروں کے یہاں حد درجہ دکھائی دیتا تھا۔اختر الایمان نے کھردری نثر میں شعریت پیدا کر کے یہ بتایا ہے کہ نظم قائم کرنے کے لیے الگ نوع کی زبان

کی سخت ضرورت ہے۔آپ نہ صرف ہیئت بلکہ زبان میں بھی تجربے کی مثال پیش کرتے ہیں۔ 'ایک لڑکا' پروفیسر محمد حسن کی نظر میں نثری نظم کی بھی ایک مثال ہے تو وہیں ان کی نظم 'کرم کتابی' معاصر ادب وشعر کے رجحانات اور فکر وفلسفے یعنی ہیئت کے فلسفے کو پیش کرتی ہے۔نظم ملاحظہ ہو۔

کتاب راہ نما ہے نہ منزلِ مقصود،
یہ صرف نقشِ قدم ہے گزرنے والوں کا،
نئے نقوش جسے محو کرتے رہتے ہیں،
ہمارے ذہنوں سے ہر روز اک شگوفہ نیا،
یہاں پہ کھلتا ہے یہ رسم ہے یونہی تازہ،
اور سائنس، نہ زیست، آج کوئی زندہ نہیں،
وہ روز نامچہ مردوں کا وہ عمل نامہ،
جسے خداؤں نے لکھا تھا کھو گیا ہے کہیں،
منوسمرتی نہ توریت سب وہ ہنگامہ،
بگولہ بن کے اٹھا تھا جو سو گیا ہے کہیں،

موجودہ دور میں اخترالایمان کے بعد جن شاعروں نے نظم میں نت نئے تجربے کیے ہیں ان میں کمار پاشی، عمیق حنفی، ستیہ پال آنند، عنبر بہرائچی کے علاوہ صلاح الدین پرویز کا نام نمایاں ہے۔ صلاح الدین پرویز دراصل ایک مابعد جدید شاعر تھے جن کے یہاں مابعد جدیدیت کے واضح نقوش مثلاً بین المتنیت کے علاوہ تہذیب وثقافت کی گہری بصیرت نیز جڑوں کی تلاش پر زور ہے۔صلاح الدین پرویز نظم میں ایک ساتھ کئی تجربے کرتے تھے اور یہ صرف بین المتنیت کے اقدار سے قریب ہونے کی وجہ سے ہے۔وہ نثری نظموں میں ماقبل متون یعنی باوزن اشعار کو اس طرح سے جوڑ دیتے ہیں کہ نظم جاگ اٹھتی ہے اس پر طرہ یہ کہ ان کی زبان لوک بھاشا یعنی جڑوں کی خمیر سے تیار ہوتی ہے۔پوربیا، بھوجپوری، پنجابی، اور اردو کا خالص انداز ان کی نظم کی زبان کو پوری اردو شاعری سے الگ کر دیتا ہے۔صلاح الدین پرویز نے نثری نظم کو واقعتاً ایک ایسی شاعری بنا دیا ہے جسے نثری نظم کا جواز کہا جا سکتا ہے۔صلاح الدین پرویز کی شاعری میں

آزاد اور نثری نظم ایک دوسرے کے ساتھ ضم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے اور وزن اور بحر کا فرق ختم ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مثالیں بہت ہیں میں صرف ان کی نظموں میں پائے جانے والے موسم کے احساس کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔صلاح الدین پرویز نے کئی نثری وشعری قدیم اصناف کا احیا کیا ہے اور اس کی ہیئت میں انوکھے تجربے کیے ہیں۔ان کے مشہور مجموعہ کلام' آتما کے پتر پر ماتما کے نام' سے ماخوذ یہ بند ملاحظہ کریں۔

جیسے ساون کی رم جھم کے پیچھے
بھادوں کے سانپوں کا ڈیرہ ہوتا ہے،
جیسے کنوار کے سناٹے کے پیچھے،
کارتک کے چندا کا لہرا ہوتا ہے،
جیسے اگہن کی سردی کے پیچھے،
پوس کا ڈسنے والا کہرہ ہوتا ہے،
جیسے ماگھ کی مدماہٹ کے پیچھے،
پھاگن کی ہولی کا پھیرا ہوتا ہے،
جیسے ہر دو آنکھوں کے پیچھے،
اک سپنا ہوتا ہے،
ویسے ہی ہر موسم میں وہ تیرے موسم ہوں یا میرے موسم،
اے نظم اے میری ازلی محبوبہ میں ہوتا ہوں۔

نثری نظم کا آغاز بہت پہلے ہو چکا تھا۔ابتدائی دور میں اسے نثر رنگین بھی کہا جاتا تھا کیونکہ جذبات کے بہاؤ اور شدتِ احساس کے تحت اس میں رنگین خیالات، حسین استعارے اور مبالغے کثرت سے استعمال کیے جاتے تھے۔نثری نظم کے نمونے کئی زبانوں کی قدیم نظموں میں ملتے ہیں۔ نثری نظم کی ابتدا سب سے پہلے فرانس میں ہوئی۔اس نظم کی ابتدائی نشونما میں بودلیر، رمبو، ملارمے، لوتریاموں وغیرہ شاعروں نے اہم کردار ادا کیا۔دراصل فرانس کے متذکرہ شعرا شاعری کے روایتی اصولوں مثلاً وزن، بحر اور قافیہ کی پابندیوں سے شاعری کو آزاد کرنا چاہتے تھے۔اس

لیے نثری نظم کا تجربہ کیا اور اسے کامیاب بنانے کی کوشش کی۔ انگریزی زبان میں نثری نظم کا فروغ نسبتاً کم ہوا لیکن اس کے نمونے والٹ وٹمین، ترگنیف ر یکے، سولزنٹس اور بورخس وغیرہ کے یہاں مل جاتے ہیں۔ ویسے والٹ وٹمین انگریزی زبان کا ایک ایسا شاعر تھا جس کی شاعری کے متعلق کہا جاتا رہا ہے کہ اس کی شاعری مروجّہ اوزان کے سانچوں پر کھری نہیں اترتی۔ انگریزی میں نثری نظم کے شاعر کی حیثیت سے جیمز جوائس، پاسٹرناک اور ہرمن ہِس مشہور ہیں۔

ہندوستان میں رابندر ناتھ ٹیگور کی مشہور تخلیق گیتانجلی بھی نثری نظم تسلیم کی جاتی ہے لیکن بعض نقادوں کا خیال ہے کہ گیتانجلی کا اردو ترجمہ 'عرضِ نغمہ' کے شائع ہونے سے پہلے میر ناصر علی کی تحریریں 'خیالاتِ پریشاں' کے عنوان سے شائع ہوچکی تھیں۔ مختصر یہ کہ بیسویں صدی کے آغاز سے مختلف ناموں سے نثری نظمیں شائع ہونے لگی تھیں۔ ناقدین کا خیال ہے کہ نیرنگِ خیال کے مدیر حکیم یوسف حسین نے 1929 میں 'پنکھڑیاں' کے عنوان سے جو شعری مجموعہ مرتب کیا تھا اس کی نظمیں ہیئت اور مزاج کے اعتبار سے نثری نظم کے ذیل میں آتی ہیں۔ اسی طرح بعض ناقدین کا خیال ہے کہ 1920 میں جوش کا جو پہلا مجموعہ 'روح ادب' شائع ہوا تھا اس میں بھی نثری نظم کے نمونے موجود ہیں۔

1947 کے بعد بمبئی سے شائع ہونے والے رسالے 'خیال' میں چند نظمیں 'نثری نظمیں' کے عنوان سے شائع ہوتی تھیں جن کے مصنف بسنت سہائے تھے لیکن زیادہ تر ناقدین کا خیال ہے کہ یہ نظمیں 'خیال' کے مدیر میراجی لکھتے تھے۔ ان نظموں میں میراجی نے وزن و بحر کی پابندی نہیں کی تھی لیکن ان نظموں میں جذبات واحساسات بہتر اور موثر طور پر پیش کیے گئے تھے، ان میں نثری نظم کے واضح رجحانات ملتے ہیں۔ اس کے بعد کئی شعرا نے میراجی کے تجربے کو اپنایا۔ نثری نظم کے ارتقا کے متعلق ناقدین کے ان تمام خیالات سے اتفاق کرنے کے باوجود 1964 میں شائع ہونے والے سجاد ظہیر کے مجموعۂ کلام 'پگھلا نیلم' کو نثری نظم کا پہلا مجموعہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس مجموعہ کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ نثری نظم صرف ایک شعری تجربہ نہیں بلکہ شاعر کے دل کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی وہ آواز ہے جو اب وقت کی پکار بن چکی ہے۔ اسی زمانے میں اعجاز احمد کی نثری نظمیں سویرا اور سوغات میں شائع ہوتی تھیں جنھیں قاری پسند کرتے تھے۔ لیکن

تازہ اور توانا نثری نظم کی باقاعدہ ترویج کی کامیاب کوشش 1974 کے بعد شروع ہوئی۔ترویج کی اس کوشش میں ہندوستان اور پاکستان کے باکمال شاعروں نے اہم کردار نبھایا۔ان میں پاکستانی شعرا نسبتاً زیادہ تھے۔ان میں ایسے بھی شعرا تھے جو پابند شاعری کرتے تھے پھر بھی نثری نظم کی ہیئت میں انھوں نے اپنے خیالات وجذبات کا اظہار کیا ہے۔ پاکستانی شعرا میں جو قابل ذکر ہیں ان میں مبارک علی،عبدالرشید، انیس ناگی، زاہد، ڈارسلیم الرحمٰن، افضال احمد سید، ثروت حسین، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، منیر نیازی، ساقی فاروقی، صلاح الدین محمود، قمر جمیل، رئیس فروغ، سارا شگفتہ، یوسف کامران، فاطمہ حسن، جاوید شاہین، اسد محمد خان، عذرا عبّاس، سعادت سعید، نسرین انجم بھٹی، سیما خان، شائستہ حبیب، ذیشان ساحل، عشرت آفرین وغیرہ۔ ن م راشد نے بھی نثری نظم کی اہمیت کو قبول کرتے ہوئے اسے اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔رفتہ رفتہ نثری نظم دس، پندرہ برسوں میں ہندوستان کے ادبی منظرنامے پر چھانے لگی اور۔ن م راشد کے بعد ہندوستان کے شعرا خورشید الاسلام، باقر مہدی، بلراج کومل، قاضی سلیم، شہریار، کمار پاشی، ندا فاضلی، عادل منصوری، مخمور سعیدی، زبیر رضوی، صلاح الدین پرویز، حمید الماس، عین رشید، صادق، ظفر احمد، صفیہ اریب، مشتاق علی شاہد، مصحف اقبال توصیفی، شین کاف نظام، اعجاز احمد، احمد ہمیش، شمیم انور وغیرہ نے نثری نظم کو فروغ دینے میں کلیدی رول ادا کیا۔

1990 کی دہائی میں پاکستانی شعرا میں نصیر احمد ناصر، علی محمد فرشی، مصطفیٰ ارباب، آفتاب اقبال شمیم، اظہار الحق، ناہید قمر، عشرت آفریں، انجم سلیمی، ابرار احمد، سعید الدین وغیرہ شعرا نے نئی لفظیات، منفرد آہنگ سے نثری نظم کو آراستہ کیا اور اپنی ایک الگ پہچان بنائی۔ ہندوستان میں پاکستان کے مقابلہ میں شعرا نے نثری نظم کی مخالفت زیادہ کی پھر بھی ہندوستان میں نثری نظم لکھنے کا سلسلہ ہنوز جاری ہے۔موجودہ دور میں خلیل مامون، عذرا پروین، جینت پرمار، پرتپال سنگھ بیتاب، شہناز نبی، شبنم عشائی، اکرام خاور، حبیب حق، فوزیہ فاروقی، نعمان شوق، جمال اویسی، چندر بھان خیال، خالد عبادی، ریاض لطیف، بلقیس ظفیر الحسن، فیاض رفعت، مظہر مہدی کے علاوہ اور بھی کئی شعرا نثری نظم کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

آج کی نظم نثر کے قریب ہے تو کوئی حیران کن بات نہیں کیونکہ سرسید کے بعد سے ہی نظم

پر نثر کے اثرات نمایاں ہونے لگے تھے۔ دراصل نثر کی قسمیں ہی اب نثری نظم بن گئی ہیں۔ میرا اشارہ 'نثر مرجز' اور 'نثر مقفیٰ' یا دیگر اقسامِ نثر کی طرف ہے جس میں رنگین نثر بھی شامل ہے۔ آج میڈیا تماشا کی وجہ سے ہر چیز دیکھنے والا کلچر سے وابستہ ہے۔ اس لیے بصارتی احساسات نظموں کا طرۂ امتیاز بن چکے ہیں جو کئی معاصر شاعروں کے یہاں محسوس کیے جا سکتے ہیں یعنی نظموں میں مونتاژ کی تکنیک اور مصوری نیز فلم کی کئی تکنیکوں کا استعمال ہم کئی شاعروں کے یہاں دیکھ سکتے ہیں۔ اس رو سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ آج کی نظم ہیئتی سطح پر نت نئے تجربوں سے دو چار ہے۔ مختصر یہ کہ نثری نظم شعری اظہار کی جدید ہیئت ہے جو ہماری تہذیبی اور شعری روایت کے سانچے میں ڈھلتی جا رہی ہے۔ اس لیے نثری نظم کی ہیئت میں اظہار کے روشن امکانات ہیں اور اس نظم سے اردو ادب کو اتنی ہی توقعات ہیں جتنی کہ نظم کی دوسری ہیئتوں سے ہے۔

❍

فراغ روہوی: بحیثیت دوہا نگار

دوہا ہندوستان کی تہذیبی وثقافتی اقدار کی شاندار روایات کی امین ہے۔ دوہے کے ابتدائی نقوش کا سراغ پانچویں اور چھٹی صدی عیسوی کی پراکرت اور مقامی بولیوں میں موجود ہے۔ اسی دور میں مقامی شعرانے تزکیۂ نفس کے لیے دوہے کو اظہار وابلاغ کا ذریعہ بنایا تھا کیونکہ دوہا مؤثر اور مقبول ترین لوک صنف شعر کے طور پر رائج تھا۔ نویں صدی عیسوی میں اپ بھرنش کے متعدد اہم تخلیق کاروں نے دوہے کو باضابطہ ایک صنف شاعری کی حیثیت سے متعارف کرایا اور اس کے اصول وقواعد وضع کیے۔ اسی زمانے میں دوہے کے فن اور اسلوب کی عوامی سطح پر پذیرائی ہوئی۔ اس کے بعد پنجابی، سندھی، برج بھاشا، مگدھی اور اودھی جیسی عوامی زبانوں میں بھی دوہے لکھے جانے لگے۔

رفتہ رفتہ دوہا نگاروں نے اس فن میں ایسا جادو جگایا اور ایسے ایسے دوہے تخلیق کیے جن کی بدولت واقعیت، حقیقت، مقصدیت اور سبق آموز نصیحت سے دوہا آراستہ ہوگیا۔ دوہے کی صنف کو جن تخلیق کاروں نے اپنے خون جگر سے سینچا اور پروان چڑھایا ان میں ہندو اور مسلم شعرا شامل ہیں۔ ہندو شعرا میں کبیر داس، سورداس، تلسی داس اور بہاری لال وغیرہ اور مسلم شعرا میں حضرت امیر خسروؒ، بابا فریدالدین مسعود گنج شکرؒ، سید عبداللہ بلّھے شاہ، عبدالرحیم خان خاناں اور

ملک محمد جائسی وغیرہ خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ ان شعرا نے اپنی تہذیب، مذہب، فلسفہ اور عقیدہ کو اپنے دوہوں کا موضوع بنایا۔

1857 عیسوی کے بعد یوروپی تہذیب وثقافت کے غلبے کے زیراثر ہندوستان کی مقامی تہذیب کے ارتقا کی رفتار سست ہوگئی جس کی وجہ سے تمام شعری اصناف کی رفتار بھی مدھم ہوگئی اور دوہے کی طرف سے بھی شعرا کی توجہ ختم ہوگئی لیکن آزادی کے بعد دوسری اصناف کے ساتھ ساتھ دوہے میں بھی نئی جان ڈالنے کی کوشش کی گئی اور دوہا نگاروں نے اپنے دلکش اسلوب وانداز بیان کے ذریعہ زندگی کے تمام رنگوں کو اس طرح پیش کیا کہ دوہے کے صرف دو مصرعوں میں تخیل کی ندرت اور جذبات وخیالات کی پاکیزگی کے سمندر کو کوزے میں بند کر دیا۔ واضح رہے کہ دوہا نگاروں نے حسن کی تجریدی کیفیت کی لفظی مرقع نگاری پر توجہ دی اس لیے ان کے اسلوب میں دو پہلو نمایاں ہیں جن میں پہلا روحانیت کا عکس اور دوسرا مادیت کا پرتو۔ مادہ پرستی کا راستہ رومانیت کی طرف جاتا ہے جب کہ روحانیت دوہا نگاروں کو فنطاسی کی دنیا کی طرف لے جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دوہے میں ان دونوں رنگوں کی کیفیات کا امتزاج پایا جاتا ہے۔

واضح رہے کہ جس قدر قدیم ہندوستان کی تہذیب ہے اسی قدر قدیم یہاں کے ادب کی روایات ہیں۔ ہندوستانی لسانیات اور ادبیات کے ارتقا پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی تمام اقوام کے تخت وتاج وقت اور حالات کے بھنور میں غرقاب ہو جاتے ہیں لیکن تہذیب وادبیات ہمیشہ محفوظ رہتی ہیں اور نئی نسل انھیں اپنی بیش بہا میراث کے طور پر عزیز رکھتی ہے اور اپنا لیتی ہے۔ اپنی مٹی سے محبت اور اپنی تہذیب کی حفاظت ہر قوم کا وصف ہے اور وجہِ افتخار بھی ہے۔ موجودہ دور میں نئی نسل تک تہذیبی میراث کی منتقلی کو وقت کا اہم ترین تقاضا اور فریضہ سمجھا جا رہا ہے۔ وہ قومیں جو اپنی تہذیب وتمدن اور ثقافت ومعاشرت کی اہمیت وعظمت سے متاثر ہونے کے بجائے دوسری قوم وملک کی تہذیب وثقافت سے متاثر ہوکر اس کی نقالی کرتی ہیں ان کی اپنی پہچان ختم ہو جاتی ہے اور ایسی قومیں صفحۂ ہستی سے مٹ جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور میں ہر زبان کے حساس تخلیق کار اپنی تہذیبی وثقافتی میراث کو نہ فقط محفوظ رکھتے

ہیں بلکہ نئی نسل کو منتقل بھی کرتے رہتے ہیں۔انھیں تخلیق کاروں میں فراغ روہوی بھی ہیں جنھوں نے ہندوستان کی قدیم ترین صنف شاعری دوہا (جو ہماری قدیم ترین تہذیبی و ثقافتی اقدار اور ادبی روایات کی امین ہے) سے اپنی محبت وعقیدت کا ثبوت پیش کرتے ہوئے اس فن میں طبع آزمائی کی اوراس کی تہذیبی قدروں اور مزاج کوملحوظ خاطر رکھا۔

ہم بھی دوہا کار ہیں، یہ مت جانا بھول
خسرو اور کبیر کے باغوں کے ہیں پھول
جب سے آیا دیکھیے دوہا درپن ہاتھ
خسرو اور کبیر ہیں دونوں میرے ساتھ

فراغ روہوی کلکتہ کے مشہور ومعروف شاعروں اورادیبوں میں سے ایک ہیں جو ستائش اور صلے کی تمنا سے بے نیاز اپنی دھن میں مگن ادب کی خدمت میں ہمہ وقت مصروف رہتے ہیں۔ان کی انفرادی خصوصیات، جذباتی میلانات اوراحساساتی کیفیات ان کے اسلوب میں نمایاں ہیں۔ان کا تخلیقی سفر کئی برسوں پر محیط ہے۔اس عرصے میں انھوں نے خلوص اور دردمندی کے ساتھ اپنے جذبات واحساسات کواشعار کے قالب میں ڈھال کر جو شاعری کی اسے علمی و ادبی حلقوں میں کافی سراہا گیا ہے۔ان کی شاعری میں مؤثر ابلاغ کی مسحورکن کیفیات ان کے منفرد اسلوب کی مظہر ہیں۔موقع پرست اور استحصالی طبقے نے معاشرے اورسماج میں حقائق سے چشم پوشی کا جو وطیرہ اپنا رکھا ہے اس کے خلاف فراغ روہوی نے اپنے دوہوں میں آواز بلند کی ہے۔ان کی تحریر کا ایک ایک لفظ زندگی کی صداقتوں اور تخلیقی تجربات کی افادیت کا مظہر ہے۔عجز وانکسار کے پیکر فراغ روہوی نے جب دوہے کو تزکیۂ نفس کا وسیلہ بنایا تو ان کی تخلیقی فعالیت کے نئے در وا ہوتے چلے گئے۔انھوں نے اپنے منفرد اسلوب کو وسیع مطالعہ ومشاہدۂ کائنات اورزندگی کی حقیقی معنویت سے لبریز تصورات، خلوص ومحبت اور دردمند جذبات، تخلیقی اور ذہنی تجربات کی اساس پر استوار کیا ہے۔اردو اور ہندی الفاظ کے برمحل استعمال اور ہیئت کے نادر تجربات نے دوہوں کو زندگی کی حقیقی معنویت کا ترجمان بنا دیا۔

فراغ روہوی نے دوہا نگاری کے فن کے تمام اسرار ورموز کو پیش نظر رکھا ہے۔غزل کے

مانند دوہے کا ہرشعر ایک اکائی اورواضح مفہوم رکھتا ہے لیکن دوہے کے مصرعوں میں دو حصے ہوتے ہیں۔ پہلے حصے میں 13 ماترائیں اور دوسرے حصے میں 11 ماترائیں ہوتی ہیں۔فراز حامدی نے اس کی وضاحت ایک دوہے میں یوں کی ہے ۔

تیرہ گیارہ ماترا بیچ بیچ وشرام
دو مصرعوں کی شاعری دوہا جس کا نام

فراغ روہوی نے دوہے کی قدیم ترین روایت کوجس خوش اسلوبی سے اپنے فکروفن کی اساس بنایا ہے وہ ان کی انفرادیت کی دلیل ہے۔وہ ادب اورفنون لطیفہ کے نباض ہیں اس لیے ان کی شاعری اور خاص کر دوہوں میں عصری آگہی کی تھرتھراہٹیں موجود ہیں۔دوہے کی فنی اور جمالیاتی قدر و قیمت سے وہ بخوبی واقف ہیں اس لیے اپنے دوہوں میں انھوں نے اظہار و ابلاغ کی بلندیوں کو چھولیا ہے۔معرفت الٰہی کا بیان ہو یا علم وفضل کا احوال،معاشی یامعاشرتی بدحالی ہو یا پھرعدم رواداری کا شکوہ غرض زندگی کے ہر پہلو کو اپنے دوہوں کا موضوع بنایا ہے۔انھوں نے پوری دیانتداری کے ساتھ زندگی کے تعمیری اوراصلاحی اقدارکواپنے دوہوں کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ان کے دوہوں میں حق گوئی و بے باکی، انسانیت کا وقار اور سربلندی، بےلوث محبت،خلوص، ایثاراور دردمندی کے مضامین بھی شامل ہیں۔

اردو میں دوہے کے ارتقا میں اسلام کے ابدی پیغام کو سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے اور جہاں تک شاعری میں تزکیۂ نفس کی شعوری یا غیرشعوری کوششوں کا تعلق ہے تو اس کی اولین صورت بھی دوہے میں موجود ہے۔ اس روایت کو برقرار رکھتے ہوئے فراغ روہوی نے بھی اپنے دوہوں میں تزکیۂ نفس کے موضوع کو پیش کیا ہے۔عام طور پر حمد، نعت اورمنقبت دوہے میں نہیں ہوتی ہیں لیکن انھوں نے قدیم روایت سے انحراف کرتے ہوئے حمدیہ، نعتیہ اورمنقبتی دوہے بھی کہے ہیں جن میں خدا، خدا کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم،صوفیوں اور ولی اللہ کی تعریف کے ساتھ ساتھ معرفت کے نکات بھی پیش کیے ہیں جس سے ان کے دوہوں میں تصوف کا رنگ پیدا ہوگیا ہے۔صوفیوں کا خیال ہے کہ خدا بحربیکراں ہے تو انسان اسی بحر کی ایک بوند ہے۔ دراصل خدا نے چاہا کہ اس کو پہچانا جائے تو اس نے دنیا بنائی، چرند، پرند اورانسان بنائے

یعنی دنیا کے ذرّے ذرّے میں خدا کا پرتو موجود ہے۔

دنیا میں تیرے سوا کوئی نہیں معبود
تیری ہستی بے کراں، ہم ٹھہرے محدود

جگنو ہو یا چاندنی، اِندر دھنش یا دھوپ
سب میں میرے سائیاں، جھلکے تیرا روپ

قرآن میں بھی کہا گیا ہے کہ خدا نے جب انسان کا جسدِ خاکی بنایا تو صرف اس میں روح پھونک کر ہی زمین پر نہیں بھیجا بلکہ اس میں اپنا پرتو بھی ڈالا اور اس کو اپنا نائب بنا کر دنیا میں بھیجا اور تسخیر کائنات کا حکم دیا۔ انسان نے عشق خدا اور رسول صلی اللہ علیہ وسلم کی بدولت نائب خدا کا درجہ حاصل کیا۔ عشق اور مسلسل جدوجہد (عشق جو عقل کی انتہائی ترقی یافتہ صورت ہے) کی بدولت دنیا و مافیہا کو اپنے قبضے میں کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ اقبال نے ایسے انسانوں کو مردِ مومن یا مردِ کامل سے تعبیر کیا ہے اور اپنی شاعری میں ایک مستقل فلسفہ کی صورت میں پیش کیا ہے۔ فراغ روہوی انسان کی عظمت سے بخوبی واقف ہیں۔ انھوں نے عظمت انسان کے موضوع سے اپنے دوہوں کو آراستہ کیا ہے۔

عقل خدا نے سونپ کر کیسا کیا مہان
آسانی سے حل کرے ہر گتھی انسان

انسانوں نے دیکھیے کیسا کیا کمال
اک دن پہنچا چاند پر چھو آیا پاتال

ناممکن کچھ بھی نہیں، جگ ظاہر یہ بات
چاند ستارے چھو چکے انسانوں کے ہاتھ

فراغ روہوی ہندوستان کے موجودہ حالات سے باخبر بھی ہیں اور بیزار بھی۔ بیزار اس لیے کہ آج کے دور میں جو راہبر ہے وہی رہزن بن گیا ہے۔ حکومت کی باگ ڈور شرپسندوں کے

ہاتھوں میں ہے۔ایک عام انسان سمجھ نہیں پا رہا ہے کہ وہ ان سے مدد مانگے یا ان کی سرکشی سے پناہ مانگے۔فراغ روہوی نے اس صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار جابجا اپنے دوہوں میں بے باکی سے کیا ہے۔

ایک طرف نیتا کھڑے، ایک طرف ہیں چور
دوراہے پر آدمی، جائے تو کس اور

باقی تھا جو دیکھنا، دیکھ رہے ہیں آج
چور اُچکے دیش پر اب کرتے ہیں راج

سماج میں عدم رواداری کی شدت میں بھی مسلسل اضافہ ہو رہا ہے اس لیے فراغ روہوی نے بھی اظہارِ افسوس کیا ہے۔ مذہب کے ٹھیکے داروں نے خدائے واحد کو مختلف خداؤں میں تقسیم کر دیا ہے۔انھوں نے مذہبی منافرت پھیلا رکھے ہیں جو انتہائی افسوس ناک ہے۔مذہب کے نام پر ہندو،مسلم،سکھ اور عیسائی آپس میں لڑ رہے ہیں اور دنیا بھر میں نفرت کی سیاست ہو رہی ہے۔جب کہ سبھی مذاہب کی منزل ایک ہی ہے راستے الگ الگ ہو سکتے ہیں۔

مسجد، مندر، چرچ کی ہم نے کی تعمیر
بانٹ دیا بھگوان کو جیسے ہو جاگیر
سب کی منزل ایک ہے، الگ الگ ہے چھور
مسجد جائے مولوی، پنڈت مندر اور

یہی وجہ ہے کہ دنیا بھر میں آج مذہبی رواداری کی ضرورت شدت سے محسوس کی جا رہی ہے۔ مضامین لکھے جا رہے ہیں۔امن پسند سیاست دان،ادیب وشاعر اور دانشور حضرات سماجی ہم آہنگی اور مذہبی رواداری قائم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔فراغ روہوی نے بھی مذہبی رواداری کی ضرورت محسوس کی ہے اور اپنے دوہوں میں نفرت چھوڑ کر محبت اور بھائی چارے کی اہمیت پر زور دیا ہے۔

نفرت کے ماحول میں چھیڑیں وہ سنگیت
جو رس گھولے کان میں، ہردے کو لے جیت

جھگڑے سے جھگڑا مٹے ناممکن یہ بات
سمجھوتہ کر دیکھیے بدلیں گے حالات

سب کو خوشیاں بانٹیے، سب سے کیجے پیار
دنیا ہوگی جیب میں، مٹھی میں سنسار

ساتھ ہی فراغ روہوی نے ان لوگوں کو جو دولت، طاقت اور اعلیٰ منصب کے نشے میں چور رہتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ان کا دوراقتدار کبھی ختم نہیں ہوگا۔ ان کے شعور کو ایسے دوہوں کے ذریعے جھنجھوڑا ہے۔ انھوں نے نصیحت کی ہے کہ انسان بلوان نہیں ہوتا ہے، سمے بلوان ہوتا ہے۔ ان کے دوہے کا ایک مصرعہ اس صداقت کا غماز ہے کہ۔

''سمے بڑا بلوان ہے' چلے اسی کا زور''

ارجن جو فاتح عالم تھا اسی کی زیرحفاظت آرہے سری کرشن کے اہلِ خانہ کو جنگل میں ڈاکوؤں نے لوٹ لیا اور ارجن کچھ نہیں کر پایا۔ بڑے بڑے ظالم شہنشاہوں کے غرور کو وقت نے چور چور کر دیا۔ لہٰذا طاقت کے نشے میں چور ظالموں کو بے خوف و خطر نصیحت بھی کی ہے۔

سورج، اتنا مت اکڑ، بہت بری ہے بات
تیور دیکھ چراغ کا جب ہو کالی رات

کمزور سے کمزور شے کو بھی ادنیٰ اور نادار سمجھنا بہت بڑی غلط فہمی ہے۔ وقت اور حالات کے بدلنے کے ساتھ ہی ایک معمولی شخص غیر معمولی ہوسکتا ہے اور غیر معمولی کارنامے انجام دے سکتا ہے۔ اس لیے انسان کو کبھی رعونت اختیار نہیں کرنا چاہیے۔ فراغ روہوی نے سماج کے ایسے افراد کو صحیح آئینہ دکھایا ہے۔

آپ اسے سچ مانیے یا کہیے افواہ
جگنو دکھلانے چلا سورج کو بھی راہ

ننھے سے اک دیپ نے شور مچایا خوب
راج چلے گا اب مرا، سورج ہوا غروب

آج کے دور میں انسانوں کی پہچان مشکل ہوگئی ہے۔دوست اور دشمن کا فرق مٹ گیا ہے۔انسانوں کے قول اور فعل میں کافی تضاد پایا جانے لگا ہے۔اس لیے سمجھ میں نہیں آتا ہے کس کی باتوں کا یقین کیا جائے اور کس پر نہیں۔فراغ روہوی آج کے دور کے انسانوں کی دوہری شخصیت سے نالاں ہیں اور نقابوں میں چھپے انسانوں کے اصل چہروں کو ڈھونڈنے کی کوشش کررہے ہیں۔

کس کو میں اپنا کہوں، کس کو سمجھوں غیر
اوپر اوپر دوستی، اندر اندر بیر

دراصل ہمارے معاشرے میں ہر شخص اپنے ذاتی مفاد کے لیے اپنا رنگ بدلتا رہتا ہے اور لوگ اپنے مقصد کے حصول کے لیے ایک دوسرے سے لڑتے رہتے ہیں۔اس لیے فراغ روہوی نے ایک قدم آگے بڑھ کر انسانوں سے لڑنے کے بجائے نفس امّارہ سے لڑنے کی نصیحت کی ہے کیونکہ اپنے نفس کو انسان جب اپنے بس میں کر لیتا ہے تب 'نفسِ مطمئنہ' یا تکمیلِ انسانیت کی منزل پر پہنچ جاتا ہے۔یہ مقام وہی حاصل کر پاتا ہے جو ماسوااللہ ہر شے سے بے نیاز اور آزاد ہوجاتا ہے۔اس مقام پر پہنچ کر کسی کو کسی سے بھی لڑنے اور جھگڑنے کی ضرورت نہیں پڑے گی۔

ہر پل اپنے نفس سے جاری رکھیے جنگ
جب لڑنا مقصود ہے لڑیے اپنے سنگ

موجودہ دور میں نئی نسل جس طرح مغربی تہذیب سے متاثر ہوکر ہندوستان کی قدیم تہذیب و اقدار کو بھولتی جارہی ہے اور طرح طرح کی خرافات میں مبتلا ہوگئی ہے،فراغ روہوی نے ہندوستانی معاشرے میں بڑھتی ہوئی برائیوں کی طرف بھی توجہ دلائی ہے۔

بے شرمی کو کس قدر آج رہے ہیں بھوگ
نئی نئی تہذیب کے مارے ہیں ہم لوگ

مسجد بھی خالی ملی، مندر بھی سنسان
ناچ گھروں میں بھیڑ تھی، دیکھ ہوئے حیران

ہندوستان کی قدیم تہذیب واقدار کی پامالی گاؤں کے مقابلے شہروں میں زیادہ ہوئی ہے کیونکہ

برقی ذرائع ابلاغ نے شہروں کوسب سے زیادہ متاثر کیا ہے۔مغربی تہذیب کے اثرات گاؤں سے زیادہ شہروں میں مرتب ہوئے ہیں۔گاؤں میں آج بھی شہروں سے زیادہ سکون اوراطمینان ہے۔فراغ روہوی نے شہروں کی بھاگ دوڑ کی زندگی کی طرف اشارہ کیا ہے اورگاؤں کوشہر پر ترجیح دی ہے۔

کیوں آئے ہم چھوڑ کے اپنا پیارا گاؤں
شہر میں روٹی ڈھونڈتے تھک جاتے ہیں پاؤں

فراغ روہوی کواپنے جڑوں سے بے پناہ محبت ہے۔کلکتہ جیسے کاروباری شہر میں رہنے کے باوجودوہ اپنی جڑوں کی تلاش میں مصروف ہیں۔انھوں نے ایسے لوگوں کونصیحت بھی دی ہے جواعلیٰ مقام حاصل کر لینے کے بعداپنی جڑوں کوبھلا دیتے ہیں۔

چھو کر تم آکاش کو مت بھولو یہ بات
رشتہ رہے زمین سے مضبوطی کے ساتھ

حالانکہ میڈیاکے بڑھتے ہوئے اثرات سے اب گاؤں بھی خالی نہیں ہے۔گاؤں میں بھی اب کافی تبدیلیاں آنے لگی ہیں جوحیرت کامقام ہے۔اب وہاں بھی زندگی مصروف رہنے لگی ہے اوروہاں بھی کسی کو نہ دھوپ سینکنے کی فرصت ہے اورنہ کوئی چاندنی راتوں میں قدرت کے حسین مناظر سے محظوظ ہوتا ہے۔گاؤں میں اب نہ کوئی چندا ماما اورسورج دیوتا کی کہانی سنانے والا ہے، نہ کھیل کودکاوہ میدان ہے جہاں بچے طرح طرح کے کھیل کھیلا کرتے تھے،نہ وہ پنگھٹ ہے، نہ پیپل کے پیڑجس کی گھنی چھاؤں میں بیٹھ کرٹھنڈی ہوا کے مزے لیتے تھےاورنہ رات میں پیپل کے درختوں پر جلتے بجھتے جگنوؤں کے ہجوم نظرآتے ہیں۔

دیکھ رہے ہیں گاؤں کا بدلا بدلا روپ
کہاں گئی وہ چاندنی، کہاں گئی وہ دھوپ

بچپن میں بھگوان سے کہتے تھے یہ بات
سورج نکلے رات کو چندا جی کے ساتھ

اُس کا چلنا رات بھر دیکھ ہوئے ہم دنگ
بھور تلک چلتا رہا چاند ہمارے سنگ

پرکھوں کے اُس گاؤں میں ملا نہیں وہ گاؤں
کھیل جہاں پر کھیلتے، پنگھٹ، پیپل، چھاؤں

الغرض فراغ روہوی نے ہندوستان کی صدیوں پرانی قدروں کو اپنے دوہوں کے قالب میں ڈھال کر جو تخلیقی تجربہ کیا ہے وہ قابل تعریف ہے۔ ہماری قومی معاشرتی، سماجی اور ملی بقا کا تقاضا یہ ہے کہ ہم اپنی مٹی کی خوشبو کی اہمیت کو پہچانیں اور اپنی صدیوں پرانی تہذیب پر فخر محسوس کریں:

خوبی اپنے دیش کی کیا گنوائیں یار
دھرتی ممتا سے بھری، ماٹی خوشبو دار

ہندوستان کا ارضی و ثقافتی حوالہ ہی یہاں کا امتیازی وصف ہے۔ ہماری قومی تہذیب و ثقافت، ادب و فنون لطیفہ، طرز معاشرت اور سماجی زندگی کے تمام معمولات میں ہندوستان کی صدیوں پرانی تہذیب کا پرتو نظر آنا باعث فخر ہے۔ اس لحاظ سے فراغ روہوی کے دوہے وقت کی ضرورت اور ہندوستانی میراث کو سنبھال کر رکھے ہوئے ہے۔

شموئل احمد کا افسانہ 'ملو س کا گناہ'

(ایک تجزیہ)

ارسطو نے صحیح کہا تھا کہ دنیا ایک اسٹیج ہے جہاں شب و روز نت نئے ڈرامے ہوتے رہتے ہیں اور ہم سب ان ڈراموں کے کردار ہیں لیکن ان ڈراموں کے ہدایت کار کوئی انسان نہیں بلکہ خدا ہے۔ دنیا کے اسٹیج پر ہم وہی کردار نبھاتے ہیں جو ہمارے ہدایت کار یعنی خدا ہمیں حکم دیتا ہے۔ علم نجوم کے مطابق دنیا کے اسٹیج کے تمام کردار ستاروں اور سیاروں کی گردش اور اس کی حالت کے مطابق اپنا اپنا کردار نبھاتے ہیں۔ کیونکہ ہماری زندگی پر سیاروں کی گردش کا بہت گہرا اثر ہے۔ اسی لیے زمانۂ قدیم سے علم نجوم کی ہماری زندگی میں بہت اہمیت رہی ہے۔ ہر شخص مستقبل کے متعلق جاننا چاہتا ہے اس لیے علم نجوم میں دلچسپی رکھتا ہے۔ پیشن گوئی کرتے وقت اگر نجومی زائچہ بنا کر ستاروں کی چال اور ان کے مقامات کی روشنی میں مستقبل کے متعلق بتاتا ہے تو دلچسپی اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔

شموئل احمد اپنے ہمعصر افسانہ نگاروں میں منفرد مقام اس لیے رکھتے ہیں کہ ان کے افسانوں کا کینوس بہت بڑا ہے۔ وہ اپنے افسانوں کے کرداروں کی تخلیق حقیقی دنیا میں بھی کرتے ہیں اور کبھی کبھی فنتاسی کی دنیا میں بھی کرتے ہیں۔ بعض دفعہ وہ حقیقی دنیا کے کرداروں کو

فنطاسی کی دنیا سے ایسے منسلک کردیتے ہیں کہ قاری ان کے افسانوں کی قرأت کرتے وقت حقیقی دنیا سے فنطاسی کی دنیا تک کا سفر کرنے لگتا ہے۔ دراصل اردو کے وہ پہلے افسانہ نگار ہیں جو اپنے بیشتر افسانوں کے کرداروں کے رول کو دلچسپ بنانے کے لیے پہلے ان کی جنم کنڈلی تیار کرتے ہیں اور جنم کنڈلی کے مطابق کرداروں کی زندگی پر سیاروں کے اثرات کا جائزہ لیتے ہیں پھر ان کے حرکات وسکنات کو آہستہ آہستہ اشاروں اور کنایوں میں ایسے پیش کرتے ہیں کہ قاری کو سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ افسانے کا انجام کیا ہونے والا ہے۔ انجام تک جلد سے جلد پہنچنے کے لیے قاری کا تجسس شدید سے شدید تر ہونے لگتا ہے اور افسانے میں مزید دلچسپی بڑھنے لگتی ہے۔ ایک افسانہ نگار کی سب سے بڑی کامیابی کی دلیل یہی ہے کہ وہ اپنے قاری کو اپنے افسانوں میں پوری طرح مسحور کر لے۔

شموئل احمد کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے افسانوں کے کرداروں کا تعارف پیش کرتے وقت پہلے یہ بتاتے ہیں کہ ان کے کس کردار پر کس سیارے کا اثر ہے۔ سیارے کا نام سنتے ہی اس کردار کی صفات آہستہ آہستہ ذہن میں آنے لگتی ہیں۔ قاری قیاس آرائیاں کرنے لگتا ہے کہ اس کے اعمال کیا ہوں گے اور افسانے کا انجام کیا ہوگا۔ قاری کے دل ودماغ میں کسی خاص کردار کے حرکات وسکنات کی جو تصویر بنی ہے وہ صحیح ہے یا نہیں یہ جاننے کے لیے افسانے میں اس کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے اور اسے خوشی ہوتی ہے جب وہ دیکھتا ہے کہ اس کا انجام وہی ہوا جو اس کے دل میں تھا۔ یعنی قاری بھی خود کو شموئل احمد کا ہم زاد سمجھنے لگتا ہے۔ اسے محسوس ہونے لگتا ہے کہ وہ ماہر علم نجوم بھی ہے اور فکشن کا فنکار بھی۔ اس طرح شموئل احمد اپنی فنکارانہ صلاحیت کی بدولت قاری کو اپنے افسانوں میں مسحور کر لیتے ہیں۔

شموئل احمد کا زیر تبصرہ افسانہ 'نملوس کا گناہ' کا مرکزی کردار 'نملوس' کا نام سنتے ہی قاری چونک جاتا ہے کہ یہ اس دنیا کا کردار ہے یا کسی متبادل دنیا کا۔ تجسس کی شروعات پہلے ہی لفظ سے ہونے لگتی ہے۔ دوسرے جملے میں جب قاری پڑھتا ہے کہ ''اس پر ستارہ زحل کا اثر تھا'' تو لفظ زحل کا نام سنتے ہی قاری ستاروں کی دنیا میں پہنچ جاتا ہے اور علم نجوم کے اوراق اس کی نظروں کے سامنے پلٹنے لگتے ہیں اور زحل یعنی شنی کی خصوصیت کی مناسبت سے نملوس کے متعلق

پیشن گوئی کرنے لگتا ہے کہ اس کی شکل وصورت کیسی ہوگی اوراس کا کردار کیسا ہوگا لیکن جب وہ افسانہ نگار سے یہ سنتا ہے کہ نملوس آبنوس کا کندا تھا،اس کے دانت بے ہنگم تھے،بال چھوٹے تھے، آنکھیں چھوٹی اورپلکیں بھاری تھیں تو اسے خوشی ہوتی ہے کہ یہی تصویر اس کے تصوّر کے کینوس پر بھی بنی تھی۔شموئل احمد نملوس کی شخصیت پر روشنی ڈالنے کے لیے اس کی جنم کنڈلی دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''نملوس جب پیدا ہوا تھا تو برج کواکب میں زحل اور قمر کا اتصال تھا اور ان پر مشتری کی سیدھی نظر تھی''۔قاری کے دل میں پھر سے تجسس پیدا ہونے لگتا ہے کہ نملوس کی پیدائش کے وقت اگر زحل اور قمر کا اتصال تھا اوران پر مشتری کی سیدھی نظر تھی تو نملوس کی شخصیت پر کیا اثر ہوگا؟علم نجوم کے اوراق پھر اس کے سامنے آتے ہیں اور وہ غور کرتا ہے کہ زحل چونکہ ''صابر بھی ہے اور شاکر بھی اور انسان کو درویش صفت بناتا ہے ساتھ ہی مصنف کا بیان بھی اس کے سامنے آتا ہے کہ مشتری کا تعلق مذہب سے ہے اور قمر دل و دماغ ہے۔لہٰذا بات صاف ہوجاتی ہے کہ نملوس کا دل خدا اور خدا کے رسول کی محبت سے لبریز ہوگا۔اس لیے بقول مصنف'' نملوس کے دل میں قرب الٰہی کی تڑپ تھی۔اس کا دل شاکر تھا اور زبان ذاکر تھی''۔ نملوس کا دل شاکر اور زبان ذاکر تھی،اس کا ثبوت پیش کرنے کے لیے شموئل احمد نے اسے ایک مدرس، مقرراور مصلح کے کردار میں پیش کیا ہے جو خود قرآن اور حدیث کی روشنی میں زندگی بسر کرتا ہے اوردوسروں کو بھی قرآن اور حدیث کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے کی تلقین کرتا ہے۔ ہر موقع پر بزرگان دین اور نبیوں کے اقوال سناتا رہتا ہے۔ ہر شخص اس کی تعریف کرتا ہے اور اسے انتہائی عزت کی نظر سے دیکھتا ہے لیکن نملوس کا باپ حکم اللہ بالکل اس کے برعکس ہے۔شیطان صفت انسان ہے۔مصنف نے اسے 'راہو' سے تعبیر کیا ہے۔لکھتے ہیں کہ ''حکم اللہ راہو کا روپ تھا''۔صرف راہو کا روپ کہہ دینے سے قاری کے ذہن میں اس کی شخصیت اورخصلت کی مکمل تصویر ابھرنے لگتی ہے لیکن مصنف نے یہ کہہ کر کہ ''رنگت سانولی تھی، چہرا لمبوترا تھا اور دانت نوکیلے تھے''...... اسے کسی ڈراونے اورخطرناک مافوق الفطرت سے مشابہ قرار دے دیا ہے۔ واضح ہو کہ ہندو مائتھولوجی کے مطابق راہو پہلے راکشش تھا جو امرت منتھن کے بعد دیوتاؤں کی قطار میں کھڑا ہوگیا تا کہ امرت دیوتاؤں کو جب تقسیم کیا جائے

تو غلطی سے اسے بھی مل جائے لیکن چندر ما نے دیکھ لیا اور وشنو سے شکایت کر دی۔ وشنو نے اپنے چکر سے اس کے دو ٹکڑے کر دیے۔ اس کا ایک حصہ راہو بنا اور دوسرا کیتو۔ راہو سر ہے اور کیتو دُم۔ امرت منتھن کے بعد سے راہو چندر ما کا دشمن ہے۔ شموئل احمد نے نملوس کے باپ کو راہو اور اس کی بیوی حلیمہ کو چاند کا ٹکڑا اور زہرہ کی زائدہ قرار دے کر اشارہ کر دیا کہ حکم اللہ اپنی بہو، حلیمہ کا دشمن ہوگا۔ کیونکہ راہو چاند کا دشمن ہے اور چھایا گرہ سمجھا جاتا ہے جس کی کوئی روشنی نہیں ہوتی۔ (مکمل چاند) Full Moon کے دن راہو اور چاند ایک ہی ڈگری پر ایک ہی راشی میں ہوں تو چندر گرہن لگتا ہے یعنی راہو چندر ما کو کھانے لگتا ہے چاند اور راہو کے درمیان جو رشتہ ہے اس کی روشنی میں قاری یہ پیشن گوئی کرنے لگتا ہے کہ نملوس کا باپ حکم اللہ بھی اپنی بہو حلیمہ کے ساتھ وہی سلوک کرے گا جو راہو چاند کے ساتھ کرتا ہے۔ نملوس نکاح کے بعد حلیمہ کو جب گھر لاتا ہے اور اپنے والد سے اس کا تعارف کراتا ہے تو حکم اللہ بہو کو کس نظر سے دیکھتا ہے اور اپنے خسر کو دیکھ کر بہو پر کیا اثر ہوتا ہے ملاحظہ کیجیے:

''......اور حکم اللہ جیسے سکتے میں تھا۔ اس کی نگاہ حلیمہ پر جم سی گئی۔ وہ یہ بھی نہیں پوچھ سکا کہ نکاح کب کیا؟ مجھے خبر کیوں نہیں کی؟ وہ بس حیران تھا کہ اس کا کالا بھجنگ بیٹا کس کوہ قاف سے......۔ حلیمہ ڈر گئی......اس پر لرزہ سا طاری ہو گیا۔ اسے محسوس ہوا کہ حکم اللہ کی زبان لپلپا رہی ہے اور آنکھیں سانپ کی طرح ہیرے اگل رہی ہیں......حلیمہ بے ہوش ہو گئی۔''

واضح ہو کہ راہو کو سانپ بھی کہتے ہیں۔ اسی مناسبت سے مصنف نے حکم اللہ کی زبان کو سانپ کی طرح لپلپاتے ہوئے اور آنکھوں سے ہیرے اگلتے ہوئے دکھایا ہے۔ اس سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ انجام کیا ہونے والا ہے۔ حلیمہ کے حسن کو دیکھ کر صرف حکم اللہ ہی نہیں بلکہ محلے کی عورتیں اور دوسرے مرد بھی حیران تھے کہ نملوس جیسے کالا بھجنگ اور بدصورت لڑکے کو چاند جیسی خوبصورت بیوی کیسے ملی؟ لوگ طرح طرح کی باتیں کرنے لگ جاتے ہیں۔ کوئی اس کے کردار کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے تو کوئی نملوس کے اندر کیڑے نکالتا ہے تو کوئی یہ کہتا ہے کہ حسن غریبوں کو نہیں سجتا ہے بلکہ یہ تو راجہ اور مہاراجاؤں کی چیز ہے یا ایسا حسن کوٹھے کی زینت بنتا ہے۔ گویا

حسن غریبوں کے لیے وبالِ جان ہے۔مصنف نے یہاں سماج کی سوچ پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔

بہر حال نملوس حلیمہ کا پورا خیال رکھتا ہے گزرتے دنوں کے ساتھ دونوں کے درمیان فاصلے ختم ہوجاتے ہیں خوشگوار ماحول میں رومانس شروع ہوجاتا ہے۔ کیونکہ ''زحل کا زہرہ سے اتصال تھا۔لیکن چونکہ راہو کی نظر چاند پر تھی اس لیے رنگ میں بھنگ تو لازمی تھا اس لیے مصنف نے حلیمہ اور نملوس کے دل بہلانے کے لیے لوڈو کا استعمال کیا ہے کیونکہ اس کھیل میں بلندی تک پہنچنے کے لیے اگر سیڑھی ہوتی ہے تو اُونچائی سے گرانے کے لیے سانپ بھی ہوتا ہے جو ڈس لیتا ہے۔لوڈو کے علاوہ کوئی اور کھیل مثلاً تاش، شطرنج وغیرہ کا بھی استعمال کیا جاسکتا تھا لیکن مصنف نے صرف لوڈو کا استعمال کیا کیونکہ سانپ راہو کا ہی روپ ہے جس کے ڈس لینے سے لال گوٹی بلندی سے بار بار پستی میں چلی آتی ہے۔سیڑھی اور سانپ کے اس کھیل سے شموئل احمد نے یہ اشارہ کیا ہے کہ حلیمہ اور نملوس کی خوشی زیادہ دنوں تک برقرار نہیں رہے گی۔

چونکہ راہو کی نظر چاند پر ہے اس لیے حکم اللہ نظر بچا کر حلیمہ کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھنے، اس کی باتیں سننے اور اس کے تمام حرکات کا جائزہ لینے کا کام جاری رکھے ہوئے ہے۔حکم اللہ کے اس عمل کی وضاحت اور آخری انجام کی طرف قاری کے ذہن کو منتقل کرنے کے لیے حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے قول کو دہراتے ہیں کہ ''تاکنے سے بچتے رہو کہ اس سے شہوت کا بیج پیدا ہوتا ہے۔''اسی طرح شموئل احمد نے حضرتِ یحییٰ علیہ السلام کے متعلق لکھا ہے کہ کسی نے ان سے پوچھا کہ زنا کی ابتدا کہاں سے ہوتی ہے تو آپ نے فرمایا دیکھنے اور للچانے سے۔شموئل احمد نے حضرتِ عیسیٰ علیہ السلام اور حضرتِ یحییٰ علیہ السلام کے بیانات سے اشارہ کر دیا ہے کہ حکم اللہ کا اگلا قدم کیا ہوگا۔حکم اللہ انجام کی تکمیل کے لیے کون سا راستہ اختیار کرے گا اس کی طرف شموئل احمد نے گوتم رشی کی اہلیہ اور اندر کے مابین ایک واقعہ پیش کیا ہے۔لکھتے ہیں:

> ''گوتم رشی کی اہلیہ کو اندر دور سے دیکھتا تھا۔آخر گوتم کا بھیس بدل کر ان کی کٹیا میں آیا۔اہلیہ اندر کو رشی سمجھ کر ہم بستر ہوئی۔رشی کو معلوم ہوا تو اہلیہ ان کے غیض وغضب کا شکار ہوئی۔رشی نے اہلیہ کو پتھر بنا دیا ہے۔''

شموئل احمد نے رشی گوتم، اہلیہ اور اندر کی کہانی کے ذریعہ اشارہ کر دیا کہ حکم اللہ اگر تاک

جھانک کرتا ہے تو یہ بھی اندر کی طرح بھیس بدلے گا اور نیک و پارسا بن کر اپنے مقصد میں کامیاب ہوگا۔ شموئل احمد نے قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیا ہے کہ رشی نے تو اہلیہ کے ناکردہ گناہ کی سزا کے طور پر اسے پتھر بنایا دیا تھا دیکھنا اب یہ ہے کہ شہر قاضی حلیمہ کے ناکردہ گناہوں کے لیے کون سی سزا سناتا ہے؟

حکم اللہ جب متقی اور پرہیز گار ہونے کا ڈھونگ رچا لیتا ہے تو حلیمہ اس کو پارسا سمجھ بیٹھتی ہے اور اس کے سامنے جانے لگتی ہے اور نملوس کی غیر حاضری میں بہو کا فرض بھی نبھانے لگتی ہے لیکن سیارے گردش میں تھے۔ بقول مصنف:

> ''راہو پیچھے کی طرف کھسکتا ہے...... بہت آہستہ...... چپکے چپکے...... چاند سے اس کو دشمنی ہے۔ چاندنی اس سے دیکھی نہیں جاتی۔ جب شمس قمر کے عین مقابل ہوتا ہے تو چاندنی شباب پر ہوتی ہے۔ راہو ایسے میں اگر چاند کے قریب پہنچ گیا تو اس کو جبڑے میں کس لے گا اور چاند کو گہن لگا دے گا۔ وہ گھڑی آ گئی تھی...... قمر منزلِ شرطین سے گذر رہا تھا''

شموئل احمد نے بے حد خوبصورتی سے علم نجوم کی روشنی میں ہونے والے واقعہ کے پس منظر کو پیش کیا ہے۔ چاندنی خوشی اور حلیمہ دونوں کی علامت ہے۔ شمس قمر کے عین مقابل ہے اور راہو شمس اور قمر دونوں کا دشمن ہے۔ منزل شرطین برج حمل یعنی میش راشی میں ہوتی ہے۔ میش کے بعد والی راشی برج ثور یعنی برش راشی ہے۔ راہو ہمیشہ پیچھے کی طرف کھسکتا ہے اس لیے ثور سے کھسک کر حمل برج میں آئے گا اور چاند کے ساتھ ایک ڈگری پہ ہوگا اور اس کو کھائے گا یعنی حلیمہ کا ریپ ہوگا۔ چونکہ ''راہو اپنی چال چلتے ہوئے برج ثور سے نکلنا چاہتا تھا'' یعنی نملوس کی غیر حاضری کا فائدہ اٹھاتے ہوئے حکم اللہ جو راہو ہے لڈو میں نشہ آور اشیا ملا کر کھلا دیتا ہے اور اپنے کمرے سے حلیمہ کو جھانک کر دیکھتا رہتا ہے۔ حلیمہ بے ہوش ہو جاتی ہے تو حکم اللہ اسے گود میں اٹھا کر بستر پر لاتا ہے۔ اس وقت ''راہو شرطین کی منزل میں تھا......'' چاند کی 28 منزل ہوتی ہے جس میں ایک منزل شرطین ہے۔ یہ منزل برج حمل میں پڑتی ہے راہو اور چاند برج حمل کے منزل شرطین میں آ گئے تو دونوں ایک ڈگری پر تھے یعنی راہو چاند کو نگلنے لگا اور ریپ شروع ہوا۔

اس لمحہ کومصنف نے اشارے اور کنایے میں یوں بیان کیا ہے’’......راہو کے سائے گہرے...... روئے زمین پرسب سے بھدّ ا منظر چھا گیا......‘‘۔

نملوس جب گھر واپس آیا تو اس کی ہنستی کھیلتی دنیا برباد ہو چکی تھی۔وقت کی ستم ظریفی دیکھیے کہ شہر قاضی نے نملوس کے لیے حلیمہ کو حرام قرار دے دیا اور حکم اللہ کے گناہوں کی سزا کی تجویز عدالت پر چھوڑ دیا۔ بقول مصنف نملوس نے اپنے اللہ سے اپنی زندگی کا پہلا اور آخری شکوہ یہی کیا کہ’’یااللہ......میں نے ایسا کون سا گناہ کیا تھا کہ تو نے میری حلیمہ کو مجھ سے چھین لیا......‘‘

افسانہ ’نملوس کا گناہ‘ عمرانہ کے اس مشہور واقعہ سے ماخوذ ہے جس میں عمرانہ کے اپنے ہی خسر نے اس کی عصمت لوٹ لی تھی اور شہر قاضی نے فتوا جاری کر کے عمرانہ کو اس کے شوہر کے لیے حرام قرار دے دیا تھا اور اس کے سسر کے جرم کے متعلق یہ کہا تھا کہ اس کو سزا ہندوستان کی عدلیہ دے گی۔ قاضی شہر کے اس فیصلے سے سارا ہندوستان ششدر رہ گیا تھا۔سماج کے مختلف تنظیموں اور ادیبوں نے اس فیصلے پر احتجاج بھی کیا تھا۔شموئل احمد ایک حساس اور سچے تخلیق کار ہیں ہندوستان کے اتنے بڑے واقعہ سے اثر قبول کیے بغیر کیسے رہ سکتے ہیں۔لہٰذا انھوں نے احتجاج درج کرنے کے لیے افسانہ ’نملوس کا گناہ‘ کی تخلیق کی۔افسانہ بھی اپنے قاری سے سوال کرتا ہے کہ نملوس نے آخر کیا گناہ کیا تھا کہ معاشرے نے اسے حلیمہ سے دست بردار کر دیا۔

شموئل احمد نے اس افسانے کے ذریعہ ایسے فیصلوں کو نہیں ماننے کی تحریک دی ہے جو اسلام کی اصل روح کے برخلاف ہوں۔انھوں نے ان عورتوں کو بھی جینے کا حوصلہ دیا ہے جنھیں ان کے ناکردہ گناہوں کے لیے سماج کا سفید پوش طبقہ اور اسلام کے ٹھیکیدار مرمر کر جینے کے لیے مجبور کر دیتے ہیں۔

❍

فرسودہ موضوعات، کہنہ لفظیات اور بوجھل ثقیل اصطلاحات کی وجہ سے تنقید ایک کلیشے میں قید ہوکر رہ گئی ہے۔ تکرار اور یکسانیت نے شاید قارئین کو تنقیدی تحریروں سے بیزار کردیا ہے۔ ایسے میں نئے موضوعات اور نئے زاویوں کی جستجو یقیناً ایک دشوار عمل ہے۔ ڈاکٹر شیخ عقیل احمد کے مضامین کا مجموعہ 'تفہیمات و ترجیحات' کا اختصاص یہ ہے کہ اس سے تنقیدی تجسس، تازگی، تنوع اور بین علومی مطالعات کی ایک اچھی صورت سامنے آتی ہے۔ اس میں مختلف ادبی تصورات، تنقیدی میلانات اور رجحانات کے حوالے سے تحریریں شامل ہیں۔ اساطیر، جمالیات اور اسالیب کے علاوہ ان موضوعات کو بھی محور بنایا گیا ہے جو عصر حاضر میں بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ 'تفہیمات و ترجیحات' میں شامل تحریروں کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ یہ ارتکاز، انہماک اور مراقباتی کیفیت میں لکھی گئی ہیں۔ ان میں اعلیٰ تنقیدی بصیرت کا عکس بھی ہے اور مطالعاتی وسعت بھی۔ تفہیم و تجزیے میں بھی منطقی اور معروضی انداز اختیار کیا گیا ہے۔ ان مضامین سے فکر و نظر کے نئے دریچے کھلتے ہیں اور تفہیم و تعبیر کے نئے در وا ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر شیخ عقیل احمد اپنی ذہنی ساخت اور علمی بصیرت کے اعتبار سے ادبی دنیا میں ایک امتیاز رکھتے ہیں۔ برصغیر کے مقتدر رسائل و جرائد میں ان کی تحریریں شائع ہوتی رہی ہیں۔ اساطیر اور جمالیات پر ان کی گہری نظر ہے۔ معاصر ادبی تحریکات و رجحانات سے بھی باخبر ہیں۔ عالمی ادبیات سے بھی ان کی گہری شناسائی ہے۔ 'ادب اسطور اور آفاق'، 'اردو غزل کا عبوری دور'، 'ادب اور جمالیات'، 'مغیث الدین فریدی کا تخلیقی کینوس'، 'فن تضمین نگاری' وغیرہ ان کی اہم کتابیں ہیں جن کی ادبی حلقوں میں خاطرخواہ پذیرائی ہوئی۔ دہلی یونیورسٹی سے فیض یافتہ ڈاکٹر شیخ عقیل احمد کو مقتدر اداروں اور اکادمیوں کی طرف سے اعلیٰ اعزازات بھی مل چکے ہیں۔ ستیہ وتی کالج دہلی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے ان کی وابستگی ہے۔ اس وقت قومی اردو کونسل کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے خدمات انجام دے رہے ہیں۔

ISBN:978-93-87510-94-4
978-93-87510-94-4
NCPUL
New Delhi
₹ 130/-

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
فروغ اردو بھون، ایف سی، 33/9،
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔ 110025